REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM ARTES VISUAIS

PARALELO 31

edição 18 • junho de 2022



ISSN: 2358-2529

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Editorial

ARTES EM CONVÍVIO:
OS PROCESSOS E OS SABERES NO CONTEMPORÂNEO

O **Dossiê Artes e Convívio** reúne em suas páginas os encontros, as conversas, as viagens, as pesquisas teóricas e poéticas que envolvem estar e trabalhar junto com o outro, ou seja, investigar outros modos de estar juntos nas/pelas/com artes. O traçado de uma cartografia de processos e saberes que mobilizam a participação e a colaboração de diferentes maneiras, com o objetivo de instaurar um espaço dialógico entre diferentes contextos e manifestações culturais, abrindo espaços para falas que problematizam o lugar das artes na produção de outros modos de conviver na contemporaneidade.

Nós organizadoras deste dossiê, Andreia Machado Oliveira (PPGART/UFSM), Eduarda Gonçalves (PPGAVI/UFPel) e Deisimer Gorczevski (PPGArtes/UFC), como artistas, professoras e pesquisadoras, cultivamos o desejo de compartilhar práticas colaborativas e participativas diversas, que foram realizadas em movimentos das pesquisas poéticas vinculadas a universidades brasileiras, antes de sermos aturdidas pela pandemia provocada pelo Coronavírus Covid-19. O dossiê abriga experiências singulares que ocorreram no *entre* das universidades e em diferentes comunidades: indígenas, assentados, quilombolas, mulheres, entre outras. A reunião e partilha das pesquisas, ações de extensão e práticas artísticas, destina-se aos professores, estudantes, artistas e pesquisadores das artes e outros profissionais e interessados. Sendo assim, ao buscar por uma diversidade de modos de conhecer e fazer em arte contemporânea, o dossiê tem como proposição apresentar os processos artísticos coletivos e colaborativos, desenvolvidos nos campos culturais, sociais e políticos, a fim de promover um contato diferenciado com o outro, atualizando referências artísticas ocidentais, tais como: Arte Contextual, Arte Relacional, Arte Colaborativa, Arte Intervenção, Arte Ativismo, Arte Propositiva, Arte Socialmente Engajada e outras acepções. Abordamos, aqui, Artes e Convívio a partir de afeições e processos de singularização que resultaram das pesquisas poéticas e das políticas universitárias. Queremos dar a ver outra maneira de conceber e pensar as artes em contextos da vida brasileira, com suas particularidades locais, e processualidades na relação com os modos de existir/resistir/reexistir.

Os dispositivos e os temas transversais apresentados pelos autores, tais como: ética, cidadania, diversidade, inclusão, saúde, meio ambiente, violência, gênero, etnia, pluralidade cultural, etc., estão em consonância com inquietações atuais no âmbito da economia social e solidária, ecossistema, sustentabilidade, práticas em redes sociais, comunidades virtuais, e-democracia, entre outras.

Nessa perspectiva, o dossiê encontra-se organizado em três seções, sendo todas relacionadas aos Processos e Saberes Poéticos. Na primeira, **PROCESSOS E SABERES POÉTICOS: MODOS DE CONVÍVIO** contamos com as contribuições que enfatizam questões conceituais propiciando um panorama dos contextos da arte participativa e colaborativa; na segunda, **PROCESSOS E SABERES POÉTICOS: AÇÕES NAS COMUNIDADES**, contempla práticas artísticas em que o artista se aproxima e convida certa comunidade a integrar a proposta; e em **PROCESSOS E SABERES POÉTICOS: AÇÕES COM AS COMUNIDADES**, as práticas artísticas decorrem das demandas das comunidades, propiciando uma autoria coletiva horizontal entre todos os participantes.

PROCESSOS E SABERES POÉTICOS: MODOS DE CONVÍVIO está constituído por cinco artigos. Em **Práticas artísticas participativas: considerações sobre tensões e conceitos**, Claúdia Zanatta (UFRGS), apresenta algumas das tensões e deslocamentos teórico-processuais decorrentes do campo social e das práticas participativas, bem como problematiza as questões de autoria/coautoria pertinentes a tais práticas. Com referencial teórico em Claire Bishop, Suzanne Lacy e Hannah Arendt, aborda conceitos como micropolítica e auto representação, autonomia, subjetividade, com o foco em possíveis diálogos do sujeito com a coletividade. Ainda, apresenta três práticas participativas em contextos diferenciados: proposta de Suzanne Lacy intitulada

The Roof is on Fire; proposta Plataforma *Salvem El Cabanyal*; e proposta Território Ilhota, em parceria entre o grupo Cidadania e Arte e a Comunicart.

A pesquisadora e professora Rosa Maria Blanca (UFSM), em **Performances colaborativas ou como produzir teorias no movimento**, nos concede uma genealogia de práticas e performances colaborativas lgbtqfeministas na arte, atentando as motivações e contextos de suas ações. Blanca evidencia os movimentos precursores nos anos 70, como o AIR (*Artists in Residence*) e a produção artística de Miriam Schapiro e Judy Chicago que realizaram os primeiros estudos de arte e feminismo de forma colaborativa, nos anos 80, Guerrilla Girls e atualmente a performance colaborativa Coño Insumiso. Com referência aos artistas (os) e teóricas (os), ativistas e professoras Cristina Wolff, Marlene de Fáveri, Miriam Pillar Grossi, Nádia Senna e Ursula Silva, Blanca evidencia os aspectos de cumplicidade e solidariedade nos movimentos feministas na arte, considerados transnacionacionais atualmente, em consonância com a pesquisa *Queer*, com o propósito de configurar um espaço seguro, para o trabalho, a exposição e o ensinamento.

Rogerio Vanderlei de Lima Trindade (UFPEL), em **Estanciar discursividades poéticas: ensaios conviviais e suas leituras na arte do presente**, discorre sobre os novos ensaios-cognitivos-coletivos, observados nas proposições artísticas durante a década de 1990, a partir de pressupostos encontrados na Estética Relacional de Nicolas Bourriaud. Trindade, evidencia o distanciamento e a problematização dos discursos, que legitimam a arte moderna e a arte pós anos 60 e que são encontrados nas considerações acerca das artes atuais. Nos concede a dimensão que envolve o conceito de arte relacional nos dispositivos da arte, e como estes conferem novas concepções de arte aos modos de fazer e sua maneira de partilhá-las. Refere-se também as teorias propostas por Arthur Danto, Giorgio Agamben, Anne Cauquelin, Jacques Rancière, entre outros, que revelam o descompasso temporal, conceitual e metodológico nas abordagens discursivas modernistas em relação a arte de hoje.

Já Érico Araújo Lima (UFC), em **Diante das Cisões: cinema e luta por moradia**, a partir da análise dos filmes brasileiros, *Na missão com Kadu* e *A cidade é uma só?*, conjuga as ações cinematográficas e as configurações políticas da nossa formação social ao aproximar cinema e práticas moradoras. Aborda as ocorrências de alianças entre quem filma e quem é filmado, engajamento entre equipe e filmados, em práticas que habitam aqueles lugares. O trabalho apresenta forte interlocução com os pensamentos dos cineastas Adirley Queirós, Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas, realizadores dos filmes. Lima também dialoga com os estudos de Amaranta César, André Brasil, Cláudia Mesquita e Tim Ingold, conforme surgem as discussões, ao longo do texto.

Co: Prefixo Latino Que Traz Consigo o Sentido de Com, de Gisela Reis Biancalana (UFSM), nos aponta os desafios da criação Conjunta e apresenta duas performances artísticas, *Aqui ou AliXo* e *Rubra Fluidez*, desenvolvidas por integrantes do Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC/UFSM). Em tais trabalhos há práticas de colaboração e entrecruzamentos de saberes, ou seja, “saberes-fazeres advindos das experiências conjuntas”. Antecedendo o encontro com as duas práticas performáticas, Biancalana desenvolve o pensamento sobre o termo colaboração em artes e o modo de fazer arte junto, debruçando-se nas considerações do norueguês Florian Schneider, da boliviana Maria Galindo, entre outros, assim como a evidência de outros termos que versam sobre a produção artísticas com autoria compartilhada.

PROCESSOS E SABERES POÉTICOS: AÇÕES NAS COMUNIDADES apresenta sete artigos. Em **Deslocamentos, observâncias e cartografias na arte contemporânea (DesIOCC) para uma cidade múltipla e vívida**, Eduarda (Duda) Gonçalves, versa sobre as proposições artísticas do seu grupo de pesquisa (CNPq/UFPel), revelando as táticas para prospectar a cidade de Pelotas e arredores. As produções apresentadas no texto, partem dos *Cartões de vista mirantes* de autoria da artista pesquisadora, e vão ao encontro dos movimentos conjuntos que desencadeiam o

ensaio visual *Marambaiar*, a ação *Arte Rolé do buzão*, a excursão em *Monte Bonito* e as cartografias *Cartas Moventes*. Os processos são descritos e envolvidos aos saberes da arte e de outros, tais como as considerações teóricas de Francesco Careri, Michel de Certeau, a produção artística de Gabriel Orozco e Hélio Fervenza, evidenciando as maneiras pelas quais a cidade, a vizinhança, vai sendo reinventada e ampliada, ao mesmo instante que instaura um modo de fazer arte no extremo sul do país.

Hermes Renato Hildebrand (Unicamp e PUCSP), Adeline Gabriela Silva Gil (UNIARA) e Daniel Paz de Araújo (PUCAMP), no artigo **Intervenções Urbanas: o Processo Criativo no Contexto Artístico Contemporâneo**, buscam investigar as condições criativas que se realizam por meio das artes interativas contemporâneas, no contexto da complexidade, interação, colaboração e com referências nas tecnologias emergentes. São analisadas, com base no Método Cartográfico, três intervenções artísticas: *Air City: arte#ocupaSM-2012-2013*, realizada em Santa Maria – RS; *ZL Vórtice*, na Zona Leste da cidade de São Paulo – SP; e *ParaTy - Trilha dos Sete Degraus*, na cidade de Paraty – RJ, todas no Brasil. Com referência em Edgar Morin, articulam o método cartográfico, a complexidade do pensamento e a ideia do ato modelizador.

Em **Paragem das Conchas – uma travessia por terra, água e ar**, Lilian Maus (UFRGS) apresenta experiências artísticas ocorridas no território da Paragem das Conchas, em Osório, sob a perspectiva da fenomenologia da paisagem, observando a natureza e escutando diferentes grupos e agentes da comunidade local. A artista estabelece ações coletivas como articuladora/propositora, promovendo um diálogo entre arte, biologia, geografia, história e filosofia. Nas exposições *Expedição pela Paragem das Conchas, Soçobro, Olho d'água* e *Travessia por terra, água e ar*, a partir de pinturas, desenhos, textos, fotografias, vídeos e instalações, concebe paisagens reais e imaginárias. Poéticas atravessadas pelos pensamentos de Martin Heidegger e Charles Baudelaire, pela poesia de Mestre Alberto Caeiro, pelos processos de Paul Cèzanne, pelas lendas e pelos atlas botânicos, que concedem um conjunto de sentidos às obras de arte.

Ao caminhar pela cidade como prática estética (CARERI, 2013), João Miguel Diógenes de Araújo Lima (UFC) coloca em **Conviver com as cidades, tornar-se com as plantas** que os sentidos do corpo são convocados em momentos íntimos com a cidade, movidos por desejo e suas afecções (DELEUZE; GUATTARI, 1995; GUATTARI; ROLNIK, 1996). Com as *Ocupadeiras* – plantas que brotam em rachaduras no concreto – e com folhas secas que se amontoam, como matéria de poesia (BARROS, 2007), produziu imagens e bordados que experimentam com o devir urbano (GUATTARI, 1992). Essas proposições se desdobraram em um acervo fotográfico online, oficinas de bordado em folhas e caminhadas.

Nauita Martins Meireles (UFPEL) compartilha sua proposta artística em **Centro compacto de devaneio cidade – rio**, que se refere ao nome atribuído a casa em que sua avó residia e que é ocupada pela artista e moradores da cidade com o propósito de criar um espaço de interação e observação da cidade. Em coautoria com Anieli Martins, instaura na casa um laboratório poético, na cidade de Pedro Osório, no interior do Rio Grande do Sul. No local são promovidos encontros, projeções de filmes e a realização de proposições artísticas, como a ação *Propagandeando Poesia*. Na escritura encontramos as relações com a concepção de *Un arte contextual* de Paul Ardenne e as aproximações com *A Poética do Espaço* de Bachelard, percebemos também o encontro com a literatura local em a *Rebelião das águas* em Pedro Osório. O artista Paulo Bruscky e o coletivo Poro são apontados como referências para a arte que se integra e acontece na cidade ribeirinha.

Já em **Arte, memória e saúde em territórios expandidos: tecendo redes de afetos ou arte pode não curar, mas sua ausência adoece**, Lilian Amaral discute a atuação da arte que ocorre em dinâmicas sociais, políticas e práticas contemporâneas provindas da arte pública e seus desdobramentos, bem como atuação como práticas críticas. Neste sentido, aponta algumas

práticas contemporâneas decorrentes da arte pública, como “novo gênero de arte pública” (LACY, 1995), “arte contextual” (KWON, 1997), “estética relacional” (BOURRIAUD, 2006). Ainda, sobre as novas reconfigurações contemporâneas, traz o conceito de campo expandido de Rosalind Krauss e a partilha do sensível de Rancière. Lilian compartilha experiências decorrentes da mostra *TOQUE: instalação em processo | autoria compartilhada*, e da exposição e série de encontros *Olhares Transversos | Programas Públicos*.

PROCESSOS E SABERES POÉTICOS: AÇÕES COM AS COMUNIDADES, com seis artigos, inicia com **Labinter: Arte e Tecnologia em Projetos Colaborativos**, de Andréia Machado Oliveira (UFSM), Felix Rebolledo Palazuelos (UFN) e Tatiana Palma Guerche (UFSM), trazendo alguns projetos colaborativos, como: *REDE_EM_REDE: cartografias artísticas na produção do coletivo, e Documentários Participativos nos Assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. REDE_EM_REDE* propõe relações entre as redes sociais online e as redes ferroviárias regionais físicas quase extintas. Com o objetivo de reativar a rede das cidades ferroviárias, incluí na proposta as cidades de Santa Maria, São Gabriel e Santiago, e tem como principal referencial a Teoria Ator-Rede de Bruno Latour. O segundo projeto, investiga a utilização de dispositivos móveis digitais para produções audiovisuais em rede dentro dos assentamentos do MST/RS, a partir da ideia de ecologia de práticas de Isabelle Stengers.

O Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR/CNPq) se propõe a pensar as intervenções artísticas com a cidade e como nos solicitam protocolos distintos de pesquisa, de pensamento, de visão e de invenção de mundo(s). Neste sentido, Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima partilham pesquisas e intervenções poéticas e políticas em **Pesquisar, Intervir, Inventar com as Cidades**, inspirados em proposições de artistas e pesquisadores, entre eles: Hélio Oiticica, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Humberto Maturana e Francisco Varela e suas contribuições nas áreas de artes, ciências e filosofia. Com as muitas cidades que os atravessam e com as quais inventam *Fortalezas Sensíveis*, colocam-se atentos às relações, singularidades e aos agenciamentos entre arte, cidade e vida e aos modos de exercitar o pesquisar, o intervir e o escrever coletivo e transdisciplinar.

Um Jogo Cooperativo Artístico. A Experiência do Descaminhar em Salvador, de Karla Brunet (UFBA) e Andressa Melo (UFBA), apresenta a produção de um jogo de tabuleiro artístico de criação colaborativa. A partir da psicogeografia e a arte de andar como ponto de partida, o jogo, desenvolvido na cidade de Salvador, busca a experiência de mover-se por um lugar, sentir seu ambiente, vagar e experimentar a cidade como arte e como jogo. Com base na topofilia de Yi-Fu Tuan (1990), visa apreciar o lugar, amando-o. O conceito de cooperação recebe atenção especial, com referências teóricas de um conjunto de pesquisadores envolvidos com a temática. Criando uma experiência artística fora do museu ou do espaço expositivo, apresenta-se o jogo *Descaminhar* como obra *site-specific* (Frock, 2015). Diferente de uma mera contemplação do lugar, este jogo pretende levantar questões de mobilidade, urbanismo, ambiente, estética e poluição.

Deslocamentos do Artista e seu público para a comunidade: práticas dialógicas no espaço cultural Instituto Hélio D’Angola, de Alice Jean Monsell (UFPel), apresenta oficinas e ações desenvolvidas na comunidade, a partir dos processos desencadeados em disciplinas ministradas, nos projetos e junto ao Grupo de Pesquisa DesIOCC (UFPel/CNPq). As caminhadas e as observações, que balizam os procedimentos, desencadearam as situações de colaboração e convivência entre a artista, os estudantes de artes e a comunidade do ‘Quadrado’, onde a sede do espaço cultural e ONG, Instituto Hélio D’Angola, está localizada, na zona do Porto em Pelotas. Para isso, revela o modo de fazer e as problematizações resultantes que versam sobre outras concepções de arte, de público, da obra e do objeto artístico. Assim como, aponta e discorre sobre as relações entre arte e ecologia, em Fernando Mires e as considerações de Grant H. Kester, sobre a pesquisa das práticas de arte socialmente engajadas e colaborativas.

ISSN: 2358-2529

Em **DNA Afetivo Kamê e Kanhru – entre a Prática Artística e o Engajamento Social**, Kalinka Lorenci Mallmann (UFSM) apresenta um projeto colaborativo realizado juntamente com Joceli Sales e a comunidade indígena Kaingang do Terra do Guarita, bem como aborda questões gerais de propostas artísticas colaborativas em seus contextos culturais, políticos e sociais, envolvendo: trocas efetivas com a comunidade, autoria compartilhada, descentralização, engajamento com questões sociais locais, tempo alargado e práticas desviantes. No projeto foram desenvolvidos laboratórios de criação com a realização de um mapeamento afetivo que localiza as famílias kamê e as kanhru, residentes na aldeia; bem como o início de um jogo digital. As práticas colaborativas abordadas ao longo do artigo foram problematizadas a partir dos teóricos: Grant H. Kester, Suzanne Lacy e Pablo Helguera.

Já em **Fricções no cotidiano: a descontinuidade como proposição para um ensino da arte**, Marcelo Wasem traz algumas inquietações acerca da arte e o ensino da arte destinado a formação de artista, evidenciando outros modos de operar o ensinar, ou seja, o ensinar a desfazer-se artista. Para isso, inicialmente aponta o processo e as noções de arte e artista a partir de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Allan Kaprow, entre outros, a fim de tecer uma rede de pensamentos e obras que tensionam o fazer próprio da arte e a própria noção do que se entende por ser artista. Refere-se às concepções de ensino do autor belga Thierry de Duve e ao conceito de descontinuidade desenvolvido por José Luiz Kinceler. E a partir de ações de descontinuidade, proposta aos estudantes de arte que operam metodologia e processos colaborativos e relacionais.

E, de maneira inusitada, constituímos um acervo de processos e saberes em Artes e Convívio, um modo de fazer e conhecer juntos. Congregamos nesta publicação movimentos coletivos das artes e da vida, aproximamos as pessoas, os fatos e as experiências que exercem práticas de liberdade. Trazemos à tona as marcas e as memórias de processos e saberes em arte contemporânea que lidam com as aprendizagens do viver e conviver e, assim, desejamos que essa leitura colabore com a ampliação do sentido de colaboração e coletividade em um contínuo caminho que se faz ao caminhar.

Artes e Convívio, como ato político, deseja impulsionar a vida, a vida da pesquisa em artes, a vida das pessoas livres e lúdicas e acionar processos democráticos em que todes estão aptos a participar. Sabemos que os problemas que envolvem a sociedade brasileira não podem ser resolvidos em sua complexidade por proposições artísticas, no entanto, podem gerar afetos e criar outros espaços-tempos que, por sua vez, podem ampliar a partilha, fortalecer o convívio e reinventar a vida com proposições artísticas, sociais e políticas.

“A arte de viver é simplesmente a arte de conviver...
simplesmente, disse eu?
Mas como é difícil!”
Mario Quintana

Andréia Machado Oliveira

Eduarda Gonçalves

Deisimer Gorczevski

Organizadoras do dossiê

Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Pelotas, junho de 2022

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

Expediente

Edição 18

junho de 2022

Editoras

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil

Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil

Conselho editorial

Adriane Hernandez, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Analice Dutra Pillar, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Angela Raffin Pohlmann, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil

Daniel Enrique Monje Abril, Universidad Manuela Beltrán/UMB, Bogotá, Colômbia

Fernanda Pereira da Cunha, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil

Gonzalo Vicci Gianotti, Universidad de La República/UdelaR, Montevidéu, Uruguai

Helena Galán Fajardo, Universidad Carlos III de Madrid/UC3M, Madrid, Espanha

Laura Inés Catelli, Universidad Nacional de Rosario/UNR, Rosario, Argentina

Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria/UFSM, Santa Maria, Brasil

Leonardo José Sebiane Serrano, Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador, Brasil

Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS, Brasil

Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve/UALG, Faro, Portugal

Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil

Otto Rosales Cárdenas, Táchira-Universidad dos Andes/ULA, Mérida, Venezuela

Paulo Silveira, Universidade Federal de Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Paz Lopez, Universidad Diego Portales/UDP, Santiago, Chile

Raimundo Martins, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil

Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF, São Pedro, Brasil

Ursula Rosa da Silva, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil

Organização do Dossiê

Andréia Machado Oliveira Universidade Federal de Santa Maria/UFSM, Santa Maria, Brasil

Eduarda 'Duda' Gonçalves, Universidade Federal de Pelotas/UFPel, Pelotas, Brasil

Deisimer Gorczevski, Universidade Federal do Ceará/ UFC, Fortaleza, Brasil

Revisão linguística: espanhol

Rosângela Fachel de Medeiros

Revisão linguística: inglês

Alice Jean Monsell

Revisão linguística: português

Giovana Reolon

Diego Bonatti

Editoria de arte e diagramação

Renan Silva do Espirito Santo

Design gráfico

Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira

Projeto Web: Adriana Silva da Silva



Capa: Projeto DNA Afetivo - Ação na comunidade Kaingang. Fonte: Acervo Laboratório Interdisciplinar Interativo (LabInter | UFSM).

Contracapa: Fortalezas Sensíveis | Vazios Urbanos. Fonte: Arquivo Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR | UFC | CNPq)

Sumário

Editorial 2

Expediente 12

ARTIGOS DOSSIÊ ARTES E CONVÍVIO

PROCESSOS E SABERES POÉTICOS: MODOS DE CONVÍVIO

Práticas artísticas participativas: considerações sobre tensões e conceitos 16
Cláudia Zanatta

Performances colaborativas ou como produzir teorias no movimento 34
Rosa Maria Blanca

Estanciar discursividades poéticas: ensaios conviviais e suas leituras na arte do presente 66
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade

Diante das cisões: cinema e luta por moradia 94
Érico Araújo Lima

"Co": prefixo latino que traz consigo o sentido de "com" 132
Gisela Reis Biancalana

PROCESSOS E SABERES POÉTICOS: AÇÕES NAS COMUNIDADES

Deslocamentos, observâncias e cartografias na arte contemporânea (deslocc) para uma cidade múltipla e vívida 176
Eduarda 'Duda' Gonçalves

Intervenções urbanas: o processo criativo no contexto artístico contemporâneo 202
Hermes Renato Hildebrand, Adeline Gabriela Silva Gil, Daniel Paz de Araújo

Paragem das Conchas – uma travessia por terra, água e ar 238
Lilian Maus Junqueira

Conviver com as cidades, tornar-se com as plantas 270
João Miguel Diógenes de Araújo Lima

Centro Compacto de Devaneio Cidade – Rio: a casa da avó como espaço alternativo na arte contemporânea 298
Nauita Martins Meireles

Arte, memória e saúde em territórios expandidos:
tecendo redes de afetos ou arte pode não curar, mas sua ausência adoece 318
Lilian Amaral

PROCESSOS E SABERES POÉTICOS: AÇÕES COM AS COMUNIDADES

LabInter: arte e tecnologia em projetos colaborativos 350
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos, Tatiana Palma Guerche

Pesquisar, Intervir, Inventar com as Cidades 388
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque, João Miguel Diógenes de Araújo Lima

Um Jogo Cooperativo Artístico. A Experiência do Descaminhar em Salvador 428
Karla Brunet, Andressa Melo

Deslocamentos do artista e seu público para a comunidade:
práticas dialógicas no espaço cultural Instituto Hélio D'Ángola 462
Alice Jean Monsell

DNA afetivo kamê e kanhru – entre a prática artística e o engajamento social 494
Kalinka Lorenci Mallmann

Fricções no cotidiano: a descontinuidade como proposição para um ensino da arte 516
Marcelo Wasem

artigos

Dossiê Artes e Convívio

Processos e saberes poéticos:

Modos de Convívio



Mosaico na calçada com cão Estrela. Território Ilhota, 2016. Fonte: Fernanda Lenzi

Práticas artísticas participativas: considerações sobre tensões e conceitos

Participative Art Practices: Considering tensions and concepts

Claúdia Zanatta
Artista, professora do Departamento de Artes Visuais/IA/Universidade Federal do Rio Grande o Sul/UFRGS, docente do Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Graduação em Artes Visuais e Ciências Biológicas(UFRGS), mestrado em Artes Visuais (UFRGS) e doutorado em Arte Público y Poéticas Visuais da Universidad Politénica de Valencia (Espanha) e UFRGS (co-tutela). É líder do Grupo de Pesquisa CNPq Arte pública participativa: articulação entre poética e cidadania, onde desenvolve a pesquisa Poéticas da Participação. Membro do Conselho Deliberativo da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, pelo Comitê de Poéticas Visuais.
claudia.zanatta@ufrgs.br
https://orcid.org/0000-0003-1312-6203.

Resumo: O artigo apresenta algumas das tensões e deslocamentos teórico-processuais decorrentes do campo social e das práticas participativas, bem como problematiza as questões de autoria/coautoria pertinentes a tais práticas. Com referencial teórico em Claire Bishop, Suzanne Lacy e Hannah Arendt, aborda conceitos como micropolítica e auto representação, autonomia, subjetividade, com o foco em possíveis diálogos do sujeito com a coletividade. Ainda, apresenta três práticas participativas em contextos diferenciados: proposta de Suzanne Lacy intitulada *The Roof is on Fire*; proposta *Plataforma Salvem El Cabanyal*; e proposta *Território Ilhota*, em parceria entre o grupo Cidadania e Arte e a Comunicart.

Palavras-chave: Práticas participativas; Autoria/coautoria; Micropolítica.Conceitos.

Abstract: *The article presents some of the tensions and theoretical-procedural shifts arising from the social field and participatory practices, as well as problematizing the issues of authorship/co-authorship relevant to such practices. With theoretical references in Claire Bishop, Suzanne Lacy and Hannah Arendt, it addresses concepts such as micropolitics and self-representation, autonomy, subjectivity, focusing on possible dialogues between the subject and the collectivity. It also presents three participatory practices in different contexts: Suzanne Lacy's proposal entitled* The Roof is on Fire*; proposed* Save El Cabanyal Platform*; and the* Território Ilhota *proposal, in partnership between the Cidadania e Arte group and Comunicart.*

Keywords*: Participatory practices; Authorship/Co-authorship; Micropolitics.Concepts.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

As práticas artísticas participativas têm considerável tradição histórica no campo da arte e trazem questões que ainda hoje não se esgotaram. Neste artigo, tratamos a respeito de algumas das tensões e deslocamentos teórico-processuais surgidos a partir de tais poéticas. O percurso das alterações e do aparecimento de novos conceitos e metodologias revelam um caminho de mão dupla, pois as práticas participativas são francamente influenciadas pelas mudanças que ocorrem no campo social e, por sua vez, ao incidir sobre ele, o influenciam (mesmo que as interferências sejam de pequeno alcance e de impacto local).

No que se refere às práticas participativas e sua aproximação a problemáticas sociais, em 2006, a teórica Claire Bishop organizou uma publicação intitulada *Participation*, recompilando escritos de diferentes autores que abordam o tema da participação na arte. Ao longo da publicação, são assinaladas três palavras referentes às práticas participativas: ativação, autoria e comunidade. Resumidamente, a palavra ativação suporia que o espectador passasse a ser um sujeito ativo nas proposições, interatuando a partir de sua realidade. Já o termo autoria seria deslocado em função do surgimento de produções compartilhadas, nas quais teríamos outros sujeitos protagonistas, além do artista.

Um dos assuntos que faz ruído quando o tema é participação é justamente o da autoria. A forte presença na modernidade da representação do artista predominantemente como um protagonista solitário é deslocada nos processos participativos pela coautoria. Para a curadora Mary Jane Jacob, a coautoria deixaria de lado a noção modernista do artista como um gênio romântico e solitário (modelo corroborado pelo crítico

edição 18 • junho de 2022
Claúdia Zanatta
Artigo recebido em ***02 mar. 2022*** *e aprovado em* ***07 abr. 2022***

de arte Clement Greenberg), ocasionando com que muitas práticas artísticas apresentassem uma espécie de regresso às suas origens de processo comunal. (JACOB, 1995). A definição de quem é o autor quando se trata de poéticas que envolvem a participação é uma indagação cuja resposta nem sempre é consensual. Ademais, permanece nas discussões a respeito do tema um ruído que oscila entre os dois pólos, o da autoria individual ou da autoria coletiva. Sempre que uma obra é participativa teríamos necessariamente um processo de coautoria?

O terceiro termo, comunidade, refere-se a práticas que se inserem diretamente na realidade de problemáticas sociais de grupos específicos. Tal noção estaria relacionada à prática artística implicada, a qual apresentaria efetividade pragmática mediante a geração e restauração de vínculos sociais por meio da produção coletiva de significados.

Ligada a esse panorama temos a noção de do it yourself, significando “faça por si mesmo”, ou seja, os indivíduos ou grupos deixam de esperar que o Estado resolva assuntos que o competem e assumem muitas de suas prerrogativas, visando atuar frente a problemas do âmbito coletivo. Ao implicar-se em questões sociais em escala local, algumas práticas artísticas começam a influir, por exemplo, em políticas públicas, considerando o participante diretamente como um sujeito político com possibilidade de intervenção ativa em assuntos de sua própria comunidade. Tais poéticas operam predominantemente mediante uma metodologia de participação direta, objetivando abrir espaço para que qualquer interessado possa colaborar nos processos. Também, frequentemente, caracterizam-se por autogestionar os projetos, inclusive no que se refere a proporcionar a estrutura material (financeira) para que eles possam ser executados, sem esperar suporte do Estado. Nesse cenário, muitos artistas apostaram na possibilidade de gerar focos de resistência e de mudanças contextuais em pequena escala, buscando interstícios para ação na trama social, a partir de práticas experimentais, objetivando criar novos modos de relacionar-se entre si, com o sistema das artes e com a coletividade.

A presença em grande parte dos processos participativos de estreita relação com contextos específicos, visando sua transformação mediante o estabelecimento de vínculos de proximidade, aparece especialmente nos centros urbanos. Ainda nos anos 60, a crítica de arte Lucy Lippard, ao estudar o panorama artístico dessa década, afirmou que um dos legados mais importantes do período foi sentar as bases para a construção de poéticas voltadas à arte participativa, principalmente a comunitária, a partir da abordagem de problemáticas locais urbanas (LIPPARD, 1997).

A partir dos anos 80, as mudanças ocorridas no capitalismo levaram a que grande parte da população passasse a viver em sociedades de economia flexível, estrutura que se mantém na atualidade, na qual o individualismo é sobremaneira valorizado. O capitalismo baseado na ideia de mercado global trouxe profundas alterações, pois foram criadas novas e poderosas redes no campo social, em um processo de globalização econômica. O que se manteve inalterado nessas articulações foi a permanência da divisão desigual dos lucros produzidos. Nessa nova ordem mundial ficou ainda mais explicitado que a responsabilidade de sair da exclusão seria, em grande parte, uma tarefa individual ou privada (SOUZA, 2009). Nesse panorama,

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Claúdia Zanatta
*Artigo recebido em **02 mar. 2022** e aprovado em **07 abr. 2022***

funções que outrora eram responsabilidade do Estado, passaram a ser atribuídas à sociedade civil. A organização desta em ONGs e em outras entidades independentes acabou por produzir novas formas de participação direta em processos nos quais a articulação e as estratégias de ação individuais ou em grupos, muitas vezes, tiveram como objetivo preencher as lacunas frente às quais o Estado se ausentou.

A complexidade dessa nova trama econômico-social, somada às desilusões e aos fracassos relativos às promessas de transformação da modernidade, irá reverberar diretamente nas problemáticas artísticas participativas. Relacionadas a essas articulações temos, além da noção anteriormente referida de *do it yourself*, o conceito de micropolítica. Esse termo, micropolítica, tem muitas definições, dependendo do contexto no qual é utilizado, mas, como o propõe Suely Rolnik, em parceria com Félix Guattari, tal conceito implica em uma mudança radical na lógica habitual das relações capitalistas, as quais constroem subjetividades estereotipadas que são reproduzidas cotidianamente. Para tais autores não basta uma mudança em nível macropolítico (mesmo que tais mudanças produzam um sistema menos exploratório e mais igualitário) se não ocorrer, em um nível micropolítico, alterações no modo como se dão as relações no cotidiano. (GUATTARI; ROLNIK, 1986).

Importante aspecto relacionado à noção de micropolítica é o da autorrepresentação de indivíduos ou grupos. A produção de discursos autorrepresentativos busca principalmente mudar concepções estereotipadas – os "regimes de representação" destacados pelo crítico Alexander Kluge – frente a determinados assuntos, ao articular e produzir uma variedade de signos que problematizam a própria identidade e a visibilidade da história dos sujeitos que a constituem. Nesse âmbito, as práticas artísticas teriam relevante papel por trabalhar diretamente no campo das subjetividades, com capacidade de gerar outros regimes de visibilidade não alinhados a políticas de representações sectárias e unilaterais.

A artista Martha Rosler vai utilizar os termos "representação participativa", indicando as formas colaborativas de autorrepresentação como tendo potencial para contrastar aos modos hegemônicos dominantes de representação que buscam definir e estereotipar sujeitos ou grupos, principalmente quando estes se encontram em condições de subalternidade. A representação participativa oportunizaria que tais agentes fossem protagonistas de sua própria imagem e discurso (ROSLER, 1981).

A potencialidade da representatividade e da auto representação é colocada em xeque quando se trata de uma inserção de um novo regime de representação em um sistema que já esteja estabelecido, o sistema dominante. Poderíamos perguntar – ainda que o regime de representação (ou autorrepresentação) deixe de ser homogêneo – se as bases (os sistemas) nas quais se busca sua inclusão não mudam, a ativação de novas forças simbólicas, outros imaginários possíveis de onde ver e produzir a realidade, conseguiriam mobilizar forças de transformação profundas nas relações no campo social? Tal questionamento remete aos atritos existentes quando relacionamos o plano micropolítico ao macropolítico.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Claúdia Zanatta
*Artigo recebido em **02 mar. 2022** e aprovado em **07 abr. 2022***

Três práticas participativas em contextos diferenciados

Podemos observar um exemplo de uma prática participativa que teve como foco o tema da autorrepresentação na década de 90, a partir de uma proposta de Suzanne Lacy intitulada *The Roof is on Fire*, na qual a artista coordenou um processo de arte participativa realizado em conjunto com crianças e adolescentes que habitavam zonas periféricas da Califórnia. No projeto, Lacy reuniu jovens para debater temas referentes à sexualidade, à família, às drogas, à música, dentre outros. Durante todo o projeto, os jovens conversaram dentro de carros em um estacionamento no alto de um edifício e realizaram gravações em vídeo destas conversas sobre suas vidas. A proposta objetivou que os próprios jovens começassem a autogestionar as situações conflitivas de seu dia a dia e estimular processos de subjetivação com o fim de enfrentar-se coletivamente à realidade a partir de contextos e de situações específicas.



Figura 1. *The Roof is on Fire* (1993-1994). Oakland, EUA. Fonte: site da artista, disponível em < http://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects >.

Também nos anos 90, visando mapear e debater a respeito de práticas artísticas com matizes sociais, Lacy organizou uma publicação intitulada *Mappping the Terrain: New Genre Public Art*. Nela, Lacy propôs uma nova denominação para caracterizar práticas que objetivavam uma arte pública comunitária e participativa como modelo alternativo à arte pública urbana existente no contexto norte-americano, a qual enfocava principalmente aspectos formalistas e fenomenológicos. Por meio do estudo do desenvolvimento de propostas que uniam estética e política, direcionadas às comunidades e seus problemas sociais (racismo, violência de gênero, pobreza, desemprego etc.), Lacy denominou as novas práticas de arte como novo gênero de arte pública. Tais propostas nos centros urbanos se ancoravam no contexto estadunidense herdeiro de uma política urbanística vigente a partir dos anos 60 que havia deslocado os habitantes de seus bairros por meio de processos de gentrificação, provocando uma diminuição notável de sua qualidade de vida.

O novo gênero de arte pública teve como base a produção e reapropriação da noção de esfera pública entendida como atividade política capaz de produzir espaços de discussão, de contra-discursos e de deliberação. Para Lacy, muitas práticas artísticas dos anos 90 “(...) têm em comum o interesse na política de esquerda, no ativismo social, na redefinição da audiência, na relevância para as comunidades (particularmente as marginalizadas) e na metodologia da colaboração” (LACY, 1995, p. 25).

Vários projetos desse período implicaram que os artistas assumissem o papel de articuladores de situações junto a

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Claúdia Zanatta
Artigo recebido em **02 mar. 2022** e aprovado em **07 abr. 2022**

comunidades, com o objetivo de fomentar debates e atitudes que promovessem sua autonomia frente aos discursos oficiais, produzindo subjetividades outras, encontros inesperados e o enfoque de problemáticas comuns a partir de diferentes ângulos. As ações para reinventar práticas e produzir negociações e novas articulações surgiram a partir de iniciativas bastante diversas entre si e em vários contextos. No cenário europeu, podemos elencar uma prática comunitária existente desde 1988 na cidade de Valência, Espanha, a qual envolve um processo de trabalho de vários anos: a plataforma *Salvem el Cabanyal*[1] . Essa plataforma segue ativa até hoje e se dirige à defesa do bairro Cabanyal, o qual devido à especulação imobiliária vinculada a interesses econômicos e políticos particulares, mantém-se sob a iminência de uma demolição. Como parte das atividades conectadas à plataforma, a comunidade local passou a realizar periodicamente um evento denominado Portes Obertes. Tal evento se organiza em torno a um amplo coletivo de pessoas que, mediante intervenções artísticas nas casas dos bairros sujeitas à demolição ou na própria rua, tendo a arte participativa como articuladora, envolve diretamente os moradores de diferentes zonas da cidade para debater a problemática da modernização dos bairros proposta pela prefeitura. A partir de tais debates, as pessoas se posicionaram ao longo das décadas de atuação da plataforma em relação ao que desejam para seu bairro e sentiram-se fortalecidas ao organizar-se em como um coletivo. Inclusive conseguiram adiar projetos de modernização propostos pela prefeitura de Valência e arregimentar outros bairros na luta contra a gentrificação urbana.

[1] A documentação relativa aos objetivos, percurso histórico e ações realizadas no escopo de *Salvem el Cabanyal* ao longo de décadas de mobilização estão disponibilizadas na plataforma: < http://www.cabanyal.com/nou/ >



Figura 2. Imagens da Plataforma *Salvem El Cabanyal* (1988-atualidade). Valência, Espanha. Fonte: Site da plataforma, disponível em: < http://www.cabanyal.com/nou/ >.

No contexto brasileiro, também relacionado à problemática do desalojamento de população urbana, podemos citar o projeto Território Ilhota, uma proposta participativa realizada em 2016, em parceria entre o grupo Cidadania e Arte[2] e a Comunicarte, associação de moradores do bairro Vila Renascença I, em Porto Alegre.

Ilhota se refere a uma parte da cidade de Porto Alegre assim denominada devido aos constantes alagamentos que ocorriam na área. Nos anos 70, a população dessa região, em sua maioria constituída por afrodescendentes, foi removida para uma zona afastada, na periferia de Porto Alegre, em um processo de gentrificação e de apagamento histórico. A Vila Renascença I constitui-se de parte da população que retornou à região da Ilhota, voltando a habitar o local a partir da retomada de algumas zonas do antigo território.

[2] Informações sobre o grupo e projetos desenvolvidos podem ser encontradas em: < http://cidadaniaearte.wixsite.com/ufrgs >

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Claúdia Zanatta
Artigo recebido em ***02 mar. 2022*** *e aprovado em* ***07 abr. 2022***



Figura 3. Imagens do projeto *Território Ilhota*. Porto Alegre, 2016.
Fonte: Acervo da Autora

O projeto *Território Ilhota* envolveu a realização de pesquisas históricas, oficinas de mapas, plantio urbano, cerâmica e prática de mosaico na Vila Renascença I, realizados mediante um processo participativo articulado pelo Cidadania e Arte e a associação de moradores da Renascença I (Comunicarte). O importante diferencial desse projeto foi que a demanda partiu da própria comunidade, a partir de sua associação comunitária[3]. No escopo do projeto foi reforçada a participação das mulheres, o fortalecimento cultural do bairro e valorizada a sua contínua luta contra a especulação imobiliária que pressiona a população de baixa renda da Vila Renascença I, com objetivo de remover as casas do local, pois fazem parte um bairro considerado de classe média alta, em Porto Alegre.

Esfera pública e seus desdobramentos

Os projetos elencados anteriormente fazem parte das chamadas práticas críticas, as quais investigam como gerar esfera pública no sentido de participação deliberativa a partir de novas redes discursivas não consensuais, heterogêneas.

Nos anos 60, Jürgen Habermas havia proposto a noção de esfera pública como espaços entre o campo privado e o poder público. A esfera pública seria um espaço independente do Estado, vinculada a questões de interesses privados da burguesia e que acabaria representando questões de cunho coletivo. Assim, seriam espaços que, a partir do debate, propiciariam a produção de consensos com relação a problemáticas de ordem compartilhada. No caso da arte, os espaços de discussão desses interesses compartilhados seriam os cafés, salões, museus, o ambiente burguês. Habermas salienta nesse cenário a importância do papel da imprensa pela sua influência na formação da opinião pública.

O entendimento de Habermas de uma esfera pública como espaço de debate de interesses coletivos consensuais foi revisado e atualizado por diferentes teóricos, dentre eles Alexander Kluge e Oskar Negt. Esses autores, nos anos 90, distinguiram uma esfera pública burguesa e uma

[3] Neste link, uma revista online realizada no âmbito do projeto *Território Ilhota*, está disponível em: < https://issuu.com/projetoterritorioilhota > e, neste segundo link, há informações sobre as atividades do projeto < https://territorioilhota.wixsite.com/ilhota >.

Sobre remoções entre 2013 e 2015 em Porto Alegre, ver a dissertação de: DAMASCENO, Marcelo. **Entre ruínas e resistências**: (r) emoções em Porto Alegre de 2013 a 2015, disponível em: < https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180102 >.

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Claúdia Zanatta
*Artigo recebido em **02 mar. 2022** e aprovado em **07 abr. 2022***

esfera pública proletária, originada a partir de interesses e processos específicos. Kluge e Negt indicam que a esfera pública burguesa, originada por debates cujo objetivo seria gerar consenso a partir do que se consideraria a opinião pública, é criada a partir do conceito de representatividade. Sublinham, também, a falácia da produção de consenso em uma sociedade múltipla e diversa (KLUGE; NEGT, 1993).

Também nos anos 90, contraponto à ideia de consenso, Chantal Mouffe e Ernesto Laclau discutem um modelo vigente no campo social, o qual denominam de "agonístico" e que não funcionaria pela via do consenso, e sim por meio de relações conflitivas. Esse modelo se distancia do conceito de antagonismo, trocando a dualidade da noção de inimigos (como as noções de direito-esquerda) pela de rivais que competem no campo social, produzindo estruturas e soluções precárias que mantêm a sociedade em um conflito produtivo, no qual os processos e identidades estão constantemente sendo redefinidos (MOUFFE et al., 1992).

A partir da noção de dissenso, os autores destacam a impossibilidade de um espaço político unificado. Ao contrário, o dissenso assinala a vigência da pluralidade e da indeterminação do campo social contemporâneo.

É especialmente no espaço público onde encontramos o conflito e as relações agonísticas, pois esse não é, na realidade, um espaço de conciliação. As relações democráticas no espaço público implicam constantes negociações e tensões entre uma pluralidade de vozes, frequentemente em dissonância. Assim, tais relações seriam difíceis, pois não se trabalharia com a possibilidade de unificação, nem de síntese entre pólos antagônicos em busca de conciliação.

Hannah Arendt havia destacado nos anos 50 que o político se relaciona fundamentalmente à capacidade de diálogo do sujeito com a coletividade na busca de interesses comuns (ARENDT, 1958). As análises de Mouffe e Laclau vêm sublinhar que o diálogo não implica um consenso para ser produtivo e que a via de debates de ideias e de interesses geraria grande parte das estruturas contemporâneas. Seria precisamente o conflito de ideias, de interesses e posições que produziria as estruturas contemporâneas, as quais estariam sempre sendo questionadas e se reorganizando.

É importante observar as posições de dois teóricos da arte nesse panorama. Em 2004, Claire Bishop havia distanciado suas ideias da concepção de estética relacional proposta por Nicolás Bourriaud, no final dos anos 90. Conforme Bourriaud, as poéticas que se vinculam ao conceito de estética relacional atualizariam as práticas participativas dos anos 60 e 70 mediante eventos como conversas, encontros e espaços de convivência. Como consequência, as obras já não seriam obras a ser contempladas, mas situações relacionais geradas por meio de encontros nos quais se estabelecem relações entre o artista e os participantes.

Segundo Bishop, a estética relacional traçada por Bourriaud se detém em poéticas que enfocam suas atividades principalmente em galerias, edulcoradas em seu potencial crítico e diluídas quanto à proposição direta, tanto no âmbito da arte como no contexto ampliado do campo social. A autora critica também a sugestão de Bourriaud de que bastaria a inclusão do outro em um trabalho artístico para constituir um espaço democrático. Baseando-se nas teorias a respeito da noção de práticas agonísticas de Laclau e Mouffe, Bishop propõe que

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Claúdia Zanatta
*Artigo recebido em **02 mar. 2022** e aprovado em **07 abr. 2022***

as interações relacionais na arte somente são democráticas quando os conflitos são mantidos e não apagados, o que não ocorre em grande parte das práticas relacionais estudadas por Bourriaud, as quais, frequentemente, não apresentam posição social crítica. No texto *Antagonism and Relational Aesthetics*, Claire Bishop também assinala situações confrontadas, mundos completamente distintos que se reconhecem, mas que se encontram ante a impossibilidade de estabelecer uma totalidade em suas relações.

Ao contrário das proposições vinculadas à estética relacional – que enfatizou vínculos e relações interpessoais produzidas em eventos –, as práticas críticas se ancorariam principalmente em processos de médio e longo prazo, os quais frequentemente denotam preocupações em relação à sociedade civil, seus direitos, visibilidade e representação.

Ao observarmos diferentes proposições, verifica-se como os artistas, ao ter relativa autonomia em relação ao sistema político (partidos, Estados), procuram atuar junto a grupos e coletivos de modo diferenciado, estabelecendo contraposições a enfoques comumente empregados (sobretudo pelos meios de comunicação), para abordar os temas da contemporaneidade. Pode ser extremamente rico observar a abordagem das práticas artísticas participativas, os diferentes repertórios de ação dos artistas quando tecem suas ações junto a participantes em contextos específicos; muitas vezes, podemos escutar uma pluralidade de vozes em contraste, em discordância, em concordância, às quais nos colocam diante da complexidade do entremeado do contexto social.

ISSN: 2358-2529

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **The human condition**. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

BISHOP, Claire. **Participation** (Documents of contemporary art). Londres: Whitechapel-MIT Press, 2006.

_____. Antagonism and Relational Aesthetics. In: **October**, no. 110, 2004. pp 51-79.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HABERMAS. Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Investigações sobre uma categoria da esfera pública. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014.

KLUGE, Alexander; NEGT, Oskar. **Public sphere and experience**. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain:** New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.

LIPPARD, Lucy. **The lure of the local:** The Sense of Place in a Multicentered Society. New York: New York Press, 1997.

MOUFFE, C., et al. Democratic citizenship and the political community In: **Dimensions of radical democracy**: Pluralism, citizenship, community. London: Verso, 1992.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

ROSLER, Martha. **Hot potatoes**: Art and Politics. In: Block, 4, 1981.

SOUSA, Jessé (org). **A ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ZANATTA, Cláudia. **Malas-hierbas**: análisis de una poética personal de arte participativo. 2013. Tese de Doutorado. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/142892.

edição 18 • junho de 2022
Claúdia Zanatta
*Artigo recebido em **02 mar. 2022** e aprovado em **07 abr. 2022***



Mapa do percurso de Marcha Internacional Mundos de Mulheres por Direitos. Fonte: < http://desacato.info/hoje-13o-mundos-de-mulheres-por-direitos-cobertura-ao-vivo/ >

Performances colaborativas ou como produzir teorias no movimento

Colaborative Performances or How to Produce Theories in Movement

Rosa Maria Blanca
Artista, teórica, curadora, docente e pesquisadora, da Cidade de México, México. Doutorado em Ciências Humanas (UFSC) e Mestrado em Artes Visuais (UFRGS). Realizou o Doutorado Sanduíche na Universidad Complutense de Madrid, Estado espanhol, pesquisando e-science, em estudos queer. Docente do Programa de Pós-graduação PPGART de Universidade Federal de Santa Maria/UFSM e no Departamento de Artes Visuais (DAV/UFSM). Coordenadora do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB/CNpq/UFSM), e integrante do Núcleo de Identidades e Subjetividades (NIGS/CNPq)/UFSC). Editora da Contemporânea - Revista do PPGART/UFSM. Curadora da primeira mostra internacional queer e de gênero no Brasil: *Exposição Internacional de Arte e Gênero* (MArquE, Florianópolis, 2013 e 2017). Membro do Comitê de Poéticas Artísticas da ANPAP.
rosablanca.art@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9100-4266

Resumo: O artigo pesquisa o convívio e a amizade como formas da subjetividade da produção da arte contemporânea, e seus atravessamentos com a arte do queer e feminista, discutindo categorias como espaço seguro, trabalho colaborativo, performances colaborativas, identidade coletiva, *écharpe queer* e teoria em deslocamento. Desenvolve uma genealogia das práticas colaborativas e feministas. Estudam-se projetos coletivos como AIR -Artists in Residence-, Womanhouse do Programa Feminista de Arte do Instituto de Arte da Califórnia, Guerrilla Girls, COLAB, Fashion Moda e ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power), para finalmente tencionar a performance colaborativa do *Coño Insumiso*, realizada no âmbito do congresso 13ª Marcha Mundial das Mulheres e do 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero, em Florianópolis, Brasil, em 2017, em solidariedade internacional à performance andaluza do *Sagrado Coño Insumiso* realizada no contexto espanhol, em 2014.

Palavras-chave: Arte feminista e queer; Amizade; Convívio; Solidariedade internacional; Subjetividades

Abstract: *The article researches conviviality and friendship as forms of subjectivity in the production of contemporary art, and its crossings with queer and feminist art, discussing categories such as safe space, collaborative work, collaborative performances, collective identity,* écharpe queer *and theory in displacement. It develops a genealogy of collaborative and feminist practices. Collective projects such as AIR -Artists in Residence-, Womanhouse from the Feminist Art Program of the California Institute of Art, Guerrilla Girls, COLAB, Fashion Moda and ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power) are studied to finally intend the performance collaborative effort by* Coño Insumiso*, held within the scope of the 13th World March of Women congress and the 11th International Seminar Doing Gender, in Florianópolis, Brazil, in 2017, in international solidarity with the Andalusian performance of* Sagrado Coño Insumiso *held in the Spanish context, in 2014.*

Keywords*: Feminist and queer art; Friendship; Conviviality; International solidarity; Subjectivities*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
Artigo recebido em ***15 mar. 2022*** *e aprovado em* ***30 mar. 2022***

Falar de convívio em arte ou mediante a arte significa falar de práticas coletivas, de colaboração, de cooperação, de participação, de relacionamento e, provavelmente, de amizade, de cumplicidade, de amor e de outras potencialidades que levam a um pensamento estético da arte contemporânea. Recentemente, a presença de coletivos artísticos atuando em movimentos sociais, manifestações e atos de importância política têm gerado conceitos que vão além do material, do formal ou do plástico das artes visuais. Refiro-me a categorias como afeto, multidão e solidariedade, que em momentos específicos no processo de ações grupais, intensificam o corpo da proposta artística. Sem dúvidas, a natureza pública e política desse modo de produzir arte encontra desafios para o seu desenvolvimento e sua apresentação no espaço onde o trabalho será executado, ainda mais quando se trata de performances no campo das artes visuais.

O presente artigo tem como objetivo discutir categorias que surgem em práticas colaborativas específicas da arte feminista e *queer*, que nesta pesquisa são conceitualizadas como performances colaborativas[1]. O fato da pesquisa ter em seu objeto o contexto brasileiro, não significa que seja estudada sob um prisma nacional. A perspectiva *queer* não busca o significado da arte nacional, nunca se refere à arte brasileira, portuguesa, francesa, etc. Pelo contrário, a pesquisa *queer* está se expandindo em um nível global e / ou transnacional. Afinal, os estudos *queer* e os estudos feministas são transnacionais. Ou, como bem entendeu Oswald de Andrade: o Brasil é antropofágico, o que significa que não é possível ignorar as práticas, teorias e conhecimentos produzidos fora do Brasil para produzir práticas de pesquisa ou de artes visuais. O *queer* não é nacional ou nacionalista, porque se o fosse, seria fascista. Durante muito tempo, a arte, o gênero e a pesquisa *queer* deveriam ter começado a questionar o nacional, bem como a problematizar os processos de racialização no Brasil. Investigar transnacionalmente significa não cair na essencialização ou ontologização de seu objeto. A transnacionalização permite aproximar referenciais e elementos da análise global e local em seu estudo, articulando o particular com o mundial, em uma linguagem mais ampla. Categorias como espaço seguro, anonimato e *voyeur* são investigadas, nestes termos.

Em seguida, propõe-se uma genealogia de práticas colaborativas e de performances colaborativas lgbtqfeministas na arte. São selecionadas algumas ações coletivas que, de alguma forma ou de outra, dialogam com a performance colaborativa *Coño Insumiso*, executado durante a Marcha Mundos de Mulheres por Direitos, em Florianópolis, em 2017, já estudado por outras teóricas que categorizam o dispositivo do *Coño* como uma manifestação da estética dissidente (SNYDER, VEIGA & WOLF, 2018).

Embora seja verdade que em outras ocasiões já foi dito que o Situacionismo pode ser considerado dentro de uma genealogia de práticas colaborativas como forma de questionar o espaço público, pode-se dizer que as ações artísticas feministas são precursoras não só de práticas colaborativas (BLANCA, 2018), mas também de performances colaborativas. Noções como cumplicidade e espaço seguro são evidentes durante as ações do Projeto Womenhouse, por exemplo, fazem parte desta primeira parte do capítulo.

As atividades da Guerrilla Girls propõem o anonimato como um potencial conceitual. Já no ambiente da ACT UP, são importantes outras categorias, como a afetividade.

Na penúltima parte, pesquisa-se o processo poético do *Coño Insumiso* efetuado no Brasil, levando em conta o contexto cultural em que se idealiza e se executa, bem como o modo como é

[1] O presente escrito faz parte do Projeto de Pesquisa Arte nas margens: estrangeiridades e (des)localizações, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

produzido e o modo da sua apresentação e circulação.
Nas considerações finais, reflexões teóricas e epistemológicas são incorridas em relação à arte como disciplina, pontuando as potencialidades da performance colaborativa em uma perspectiva feminista.

Práticas colaborativas na arte: breve genealogia

Genealogicamente, o conceito de espaço seguro pode ser visualizado na arte feminista. As artistas feministas executam as primeiras práticas artísticas com propósitos definidos, através de um clima de cumplicidade, com a principal ideia de configurar um "espaço seguro" para trabalhar, expor e ensinar (FOSTER, 2016, p. 654). São projetos coletivos como o AIR (*Artists in Residence*), realizado em Nova York, com a ideia de trabalhar longe do sistema das artes controlado por homens, em Manhattan, em 1972, nos Estados Unidos da América. Entende-se como espaço seguro na arte o ambiente de experimentação plástica e de reflexão teórica longe de possíveis julgamentos ou ataques misóginos ou fóbicos para uma expressividade artística, cognitiva, afetiva, estética e intelectualmente mais livre.

Também é em 1972, quando Miriam Schapiro e Judy Chicago realizam os primeiros estudos de arte e feminismo de forma colaborativa, no projeto Womanhouse do Programa Feminista de Arte do Instituto de Arte da Califórnia, em 1970 (BLANCA, 2018). Na época, diferentes artistas eram convidadas a participar de ações de interesse coletivo. Da mesma maneira, o projeto está interessado na criação de um espaço seguro.

Nos trabalhos colaborativos do projeto Womanhouse, há uma crítica à estrutura familiar nuclear, aos papéis femininos impostos. Formas de explorar desejos são propostas mediante a arte, mas acima de tudo, através de performances de grupo onde as identidades de gênero são satirizadas, as mesmas que neste escrito são denominadas como precursoras das performances colaborativas. No Projeto Womanhouse, a performance é utilizada como uma forma feminista expressiva e crítica (FOSTER, 2016). Nesta pesquisa, performances colaborativas são chamadas àquelas ações onde mais de uma artista ou integrante intervêm, possuindo o mesmo objetivo durante sua execução. A performance colaborativa *Ablutions* (1972), por exemplo, é realizada por diferentes artistas como Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel e Aviva Ramani. Ao dialogar com o ritual, as artistas imergem em um estado de extrema expansão, para evocar experiências de violação sexual, ansiedade corporal, abdução doméstica, etc. Desde a sua criação, a arte feminista tenta vivenciar formas de organização colaborativa horizontal nas relações estabelecidas durante os processos de produção artística, evitando desigualdades, competitividade e hierarquias.

Para concretizar seu trabalho, artistas feministas percebem a necessidade de ter um espaço para realizar suas experiências artísticas. Inicialmente, o espaço tem sido importante para confrontar o espaço institucional dos museus custodiados pelo sistema masculino das artes. Ao possuir seu próprio espaço, as artistas conseguem tomar decisões de forma autônoma, sem precisar da aprovação da autoridade masculina secular.

No entanto, esses espaços ou essas apropriações - entendendo a apropriação não como uma usurpação, mas como uma forma de incorporar o ambiente ao mesmo tempo em que isso se transfigura através das ações e reflexões das artistas -, dos espaços, em projetos como Womanhouse, durante o processo de trabalho que inicialmente era uma falta de infraestrutura,

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

se transforma para ir além, envolvendo ou constituindo outras dimensões do que significa o aspecto físico do espaço. Ou seja, ao trabalhar a distância das instituições, a arte feminista iniciará um questionamento epistemológico e metodológico sobre as artes visuais como área de estudo. A história, teoria e crítica da arte têm sido o domínio da autoria masculina. Autores masculinos vêm construindo a representação do campo da arte. É assim que o espaço formado por artistas feministas permite a transfiguração da produção de conhecimento artístico, modificando a realização das práticas artísticas, tanto teórica quanto poeticamente. Entendendo o poético como o processo de produção.

A representação, nestes termos, fica comprometida.

É o processo artístico em um ambiente de autonomia e relacionamento feminista que leva a considerar o espaço em outras perspectivas. O espaço é percebido não como um lugar estável, mas como um ambiente espacial modificável. Esse ambiente espacial adquire outras proporções, além do contorno físico, através das aspirações, afetividades e estratégias de suas artistas contra contextos culturais específicos de misoginia, lesbofobia e/ou *queer*fobia, chegando a reconstituir esse tipo de espaços como abrigos ou zonas de proteção. Lugar, casa, zona, espaço e abrigo terão implicações na teoria da arte, no modo de pensar e produzir arte colaborativamente.

Parece fundamental reiterar que a ideia de trabalho colaborativo surge a partir da iniciativa de arte feminista. Não se trata de configurar famílias ou enclaves domésticos. A noção de família nuclear, como já foi dito, é problematizada. As artistas vivem nas discussões teóricas e práticas, mas nunca têm a ansiedade de normatizar-se como uma família. O espaço seguro para abrigo ou proteção é um ambiente que não pode ser comparável com a noção de família como uma instituição protetora dos valores morais ou de religiosidades.

Outra das contribuições das práticas colaborativas de Womanhouse são as linguagens plásticas. No Womanhouse acontecem as primeiras formas de instalações in situ. Vários objetos são instalados no *locus*. Diferentes elementos podem ser vistos nas paredes, interferindo no espaço. Fotografias, colagens e outros itens como tampões usados e papel higiênico são dispostos em quartos e salas de banho, perturbando os visitantes.

Performances colaborativas feitas neste espaço desconstroem conceitos como casa e família, produzindo um distanciamento naqueles que praticam essas ações heteronormativas, incluindo homens cis e mulheres cis, levando a uma estética separatista que se intensifica na comunidade feminista.

Quinze anos após o projeto Womanhouse, o coletivo Guerrilla Girls surge na cidade de Nova York, em 1985. É um grupo de artistas que a partir do anonimato e usando máscaras de gorila intervêm no espaço público. Para autodesignar-se, cada membro do coletivo usa um pseudônimo, como Agnes Martins, Alma Thomas ou Frida Kahlo. Guerrilla Girls faz uma revisão ativa do que o mundo da arte tem sido e significado. Para Guerrilla Girls, não apenas na maioria das exposições estão presentes artistas masculinos e brancos, mas eles também reafirmam sua virilidade. Em 1989, através de um cartaz, a Guerrilla Girls relata que 49,2 por cento dos motoristas de ônibus em Nova York são mulheres, quando apenas 16 por cento das mulheres artistas são representadas por 33 das maiores galerias de arte de Nova York. Nas paredes do Soho, conhecido como o epicentro do mundo

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022**

da arte, Guerrilla Girls coloca cartazes informando os nomes das galerias que expõem menos de 10 por cento das mulheres artistas, bem como os nomes de críticos que mencionam artistas mulheres em apenas 20 por cento dos seus trabalhos.

Em vários momentos, acontecem críticas às Guerrilla Girls. Dado que o trabalho do coletivo é fazer um levantamento estatístico da presença de mulheres artistas no mundo da arte, questiona-se o seu ativismo porque se acredita que, com o simples uso de estatísticas, a participação das artistas será resolvida. A Guerrilla Girls sempre enfatiza que seu objetivo não é acabar com o sistema, mas fazer com que exista um maior acesso para as artistas.

Coincidindo com as discussões pós-estruturalistas, a Guerrilla Girls aventura-se em outras formas de fazer arte explorando uma linguagem diferente, longe do discurso essencialista da primeira onda do feminismo (CHAVES, 2011). As práticas coletivas usam ironia e humor, fazendo uso da máscara de gorila e fazendo enunciações com um senso de zombaria e, ao mesmo tempo, seriedade. Ao provocar o riso, elas se aproximam de qualquer tipo de espectador (a).

O coletivo também critica o racismo institucional nas galerias de Nova York. Parece ser que uma de seus membros é pós-afro-americana. Embora nunca falem diretamente sobre a sua sexualidade, em alguns momentos, as Guerrilla Girls se definem como lésbicas. O ponto é que as Guerrilla Girls atuam sem serem reconhecidas: uma performance de *voyeur* a partir do anonimato é intencional e visível. As ações de *voyeur* têm a vantagem da liberdade de trânsito, não sendo demarcadas em seu movimento. É uma estratégia sem precedentes nas artes visuais. E mais que um estilo, configura-se como uma necessidade em frente ao cerco e a vigilância do sistema artístico.

A não definição de si ou a sua invisibilidade, traduzida como anonimato, é a condição conceitual que distingue as práticas da Guerrilha Girls. Por trás de suas máscaras, elas podem dizer o indizível. Embora uma das intenções tenha sido focalizar a atenção em suas ações, atuar no anonimato também é uma forma de proteger suas carreiras como artistas (CHAVES, 2011).

O anonimato também nega qualquer tipo de identidade de gênero, sexual ou nacional. É uma maneira de questionar a identidade nacional na arte mundial. As exposições de caráter internacional buscam a afirmação da identidade nacional (KEYIF, 2018).

O trabalho de Guerrilla Girls tem sido um exemplo tanto na arte quanto nos movimentos sociais, como é o acaso da SlutWalk, uma demonstração em favor da autonomia das mulheres, no que diz respeito à gestão e controle de seus corpos, em Toronto, em 3 de abril de 2011, assim como em outras inúmeras manifestações.

Nos anos 80, formam-se diferentes grupos que assumem a linguagem das práticas de Guerrilla Girls, no que se refere à intervenção no espaço urbano colaborativamente, como é o exemplo de artistas masculinos que também passam a fazer práticas colaborativas de resistência, em décadas após as ações do projeto Womanhouse. É o caso do coletivo COLAB, que faz exposições temporárias como forma de protestar contra a ideologia da arte e a manipulação do mercado de arte, através de suas galerias (FOSTER, 2016).

Fashion Moda é outro grupo que por sua vez usa a estratégia de ocupação de espaços, no sul do Bronx, em Nova York. Stefan Eins e Joe Lewis articulam diferentes artistas com os habitantes do bairro. Intervenções de guerrilha também são importantes por meio de projetos comunitários, como o Border Art Ensemble, em San Diego (FOSTER, 2016).

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

A epidemia da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), na década de 80, tem contribuído para o pensamento e a prática artística queer, articulando uma dimensão estética com uma dimensão política. Em face da negligência por parte das instituições governamentais para a execução de políticas públicas de saúde pública em favor da cura da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS) e para eliminar a homofobia, práticas de colaboração entre artistas gays também surgem. Destaca a ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power) (1987). O emblema do ACT-UP é SILENCE = DEATH é acompanhado por um triângulo rosa. A equação entre silêncio e morte - SILÊNCIO = MORTE - significa que a omissão das instituições produz a morte de cidadãos no contexto da AIDS, tanto pela própria epidemia, como pela abjeção e fobia com que são tratadas pessoas portadoras da síndrome. O emblema SILÊNCIO = MORTE é posto em circulação mediante cartazes na ilha de Manhattan, nos Estados Unidos da América. O conhecido triângulo rosa havia sido usado pelos nazis para marcar gays nos campos de concentração da Europa durante a Segunda Guerra Mundial, associando a figura geométrica à estrela de Davi. Atualmente, o triângulo rosa é o emblema da luta pelos direitos sexuais e contra a crise da AIDS que simboliza um dos genocídios da contemporaneidade. Ambos os emblemas foram impressos pela ACT-UP em camisetas, botões, cartazes, adesivos e outros meios de difusão, ícones de resistência durante a luta, ativismo e sobrevivência contra a AIDS (FOSTER, 2016), durante a década de 1980.

A irrupção de ícones em acessórios, objetos, pinturas, desenhos e outras mídias, por ativistas, gays, lésbicas, *queers* e artistas, é uma maneira de usar imagens para atravessar e ocupar o espaço público. O projeto ACT-UP tem buscado o confronto com instituições públicas e políticas, intensificando a situação do tempo, a epidemia e a morte presente. Isso é importante porque diferentemente das práticas exercidas pelos coletivos de arte, as práticas colaborativas preocupam-se com o contemporâneo. Entende-se por contemporâneo aquilo que escapa ao olhar, mas que é percebido na obscuridade, nas trevas do presente (AGAMBEN, 2008).

O papel das mulheres na ACT-UP também é significativo. Ativistas afro-estadunidenses e brancas lutam desde a detecção da AIDS para que as mulheres soropositivas possam ter acesso ao tratamento. As demandas dos homens não têm coincidido com as das mulheres em alguns momentos, o que tem levado a uma negociação de identidade favorável para alguns grupos e de decepção para outros. A identidade coletiva que ocorre dentro das práticas colaborativas, embora possa atingir uma coesão desejada, pode também culminar na divisão do coletivo.

Desde este ponto de vista ativista, as ações da ACT-UP são criticadas por sua falta de pragmatismo político. O grupo subestimou sua constituição heterogênea interna. Sua não homogeneidade afetará a eficácia de seus objetivos.

Neste escrito, afirma-se que essa crítica é limitada. As ações da ACT-UP são contingentes, como todas aquelas realizadas em projetos colaborativos. Embora o tempo presente seja uma das dimensões que permeiam as práticas e objetivos, a arte da ACT-UP terá implicações além dos objetivos declarados. O realismo de suas imagens, a recriação dos dados da epidemia ampliada por suas ações, é um espelho que atualiza a epidemia, o silêncio e a morte. A arte não é uma operação aritmética. Os efeitos da arte colaborativa são mais subjetivos e imprevisíveis. Atua nos corpos. Incide nos corpos.

Outro fator importante nas ações da ACT-UP é o seu impacto no sistema das artes. É no contexto das manifestações da ACT-

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022**

UP que intelectuais como Douglas Crimp (2007), por exemplo, ao participar deste movimento, começa a questionar como o conhecimento é produzido na arte ou como se posiciona a academia frente a artistas gays ou lésbicas. Sua reflexão leva-o a fazer uma revisão dentro do pensamento pós-estruturalista, da história e da teoria da arte e dos modos de representação das identidades. Participando de seminários britânicos sobre estudos culturais, seus escritos subsequentes sobre a experiência afetiva do ACT-UP serão marcados pelas relações entre arte e subjetividade. É assim que Douglas Crimp (1993) irá publicar *On the Museum's Ruins*. O que significa que a dimensão afetiva será importante para articular práticas colaborativas como ACT-UP com práticas acadêmicas. Essas práticas colaborativas, como contingentes, terão um impacto na pesquisa em artes visuais. Douglas Crimp, como outros intelectuais e pesquisadores de outras áreas, levará as demandas dos movimentos sociais para a academia E, da mesma maneira, a academia influenciará no pensamento, raciocínio e atuação dos movimentos sociais. A AIDS se espalhará nas universidades, tornando sua pesquisa inevitável nas ciências da saúde, nas humanidades, nas letras e nas artes.

Solidariedade internacional

Durante o debate e exibição dos vídeos sobre "O *Coño Insumiso*: estudos de gênero e sexualidade na Andaluzia", do Café (Psico) Antropológico do Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS), que aconteceu na sexta-feira, 28 de julho de 2017, no Teatro da UFSC, em Florianópolis, Brasil, apenas dois dias antes do início do congresso internacional da 13ª Marcha Mundial das Mulheres e do 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero, da Universidade Federal de Santa Catarina, surge a idéia de expressar solidariedade transnacional com as participantes da performance *Coño Insumiso*, de Sevilha, no Estado espanhol. As pesquisadoras Begoña Sánchez Torrezón (Universidade de Cádiz), José Maria Vascuende del Rio (Universidade Pablo Olavides) e Rafael Cáceres Feria (Universidade Pablo Olavides) participam do debate, explicando o que tem acontecido em Sevilha.

Sánchez Torrejón, Valcuende del Río e Cáceres Feria explicam como as participantes do *Coño Insumiso* no Estado espanhol estão sendo processadas. A performance da "Irmandade do Coño Sagrado Insumiso à exploração e precariedade" foi realizada em Sevilha, em 1º de maio de 2014. A organização nacional católica e de extrema direita da Associação de Advogados Cristãos tem denunciado as participantes. Três das mulheres tiveram que testemunhar perante o Tribunal de Sevilha, em 2015. No entanto, o processo foi arquivado, pois nenhum crime foi encontrado. O problema é que a mesma Associação de Advogados Cristãos entrou com um apelo em 2017. O caso foi reaberto e um julgamento foi definido para ser realizado em 2019[2].

Decidiu-se efetuar a performance colaborativa do Coño Insumiso, em Florianópolis, Brasil, como um modo de comunicar artisticamente a violação contra a liberdade de expressão e por direitos. A antropóloga Miriam Pillar Grossi, coordenadora do NIGS, tem falado com a curadora da II Exposição Internacional de Arte e Gênero[3], que atua como coordenadora do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB) da Universidade Federal de Santa Maria, para fazer um dispositivo semelhante ao *Coño* realizado no território andaluz. A ideia é que o *Coño Insumiso* seja performado durante a Marcha Mundos de Mulheres por Direitos (MMMD). A curadora atua em várias frentes do sistema das artes, não apenas como curadora, mas também como artista

[2] Não houve crime contra sentimentos religiosos no artigo 525.1 do Código Penal. O Tribunal Criminal nº 10 de Sevilha absolveu as três mulheres que foram julgadas no dia 3 de outubro por participarem do Coño Insumiso, em 1º de maio de 2014. O juiz David Candilejo considerou que "o propósito" das três investigadas "não era ofender sentimentos religiosos", conforme relatado pelo Superior Tribunal de Justiça de Andaluzia (TSJA), segundo consta no jornal elDiario.es, disponível em < https://www.eldiario.es/andalucia/sevilla/cono-insumiso_1_1323108.html > acesso em 19 out. 2021.

[3] A II Exposição Internacional de Arte e Gênero realizada no Museu de Arqueologia e Etnologia, em Florianópolis, de 31 de julho a 30 de agosto de 2017, com curadoria de Rosa Maria Blanca. Tem participação das artistas Agnes Vilseki, Alexandra Martins, Alice Monsell, Aline Daka, Ana Sabiá, Cheyenne Luge, Clarissa Borges, Cláudia Paim (R. I. P.), Consuelo Schlichta, Clarissa Silva e Elisete Machado, Diane Sbardelotto, Elisa Comandulli, Heloisa Angeli, Itamara Ribeiro, Larissa Schip, Letícia Cobra Lima, Lívia Auler, Leli Baldissera, Mirela Ferraz, Nadia Senna, Natália Rosa, Rosana Bortolin, Sophia Pinheiro e Waleska Timmen.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

e feminista, lembrando que a atividade simultânea em distintas frentes é uma condição das práticas feministas (OWENS, 2017). Inúmeras artistas feministas têm produzido tanto plasticamente, como textualmente, intervindo no campo da crítica, atingindo um questionamento epistemológico das artes visuais, diluindo a fronteira entre o prático e o teórico (OWENS, 2017). A curadora apoia a ideia do *Coño Insumiso* no Brasil.

Assim, o plano é desenvolver colaborativamente o dispositivo do *Coño Insumiso* para levá-lo à MMMD. A MMMD é uma manifestação que acontece em diferentes partes do mundo. A Marcha Mundos de Mulheres por Direitos (MMMD) é um movimento transnacional de ações feministas que reivindicam os direitos das mulheres buscando eliminar as razões da pobreza e da violência de gênero, fortalecendo a autonomia econômica das mulheres. Na medida em que, durante as guerras, os corpos das mulheres são apropriados, controlados e violados, o movimento é posicionado em favor da paz e da justiça internacional. Já o Seminário Internacional Fazendo Gênero é um congresso iniciado em 1994, realizado pelo Instituto de Estudos de Gênero da UFSC. Na edição de 2017, o 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero foi coordenado por Cristina Wolff, Marlene de Fáveri e Miriam Pillar Grossi.

O convívio

Na saída do Café Antropológico, algumas das participantes combinam de fazer uma confraternização em um bar ao ar livre próximo ao Teatro. A maioria vai ao bar andado, aproveitando o vento da ilha. No bar que dá para a rua, ao ar livre, pedem ao garçom, como entrada, um aipim frito, que é um arbusto brasileiro também conhecido como mandioca doce. As conversas fluem animadamente, debatendo a melhor maneira de realizar a performance do *Coño Insumiso*. Nesta reunião, docentes, pesquisadoras, ativistas, membros e ex-membros do NIGS, do LASUB e de outros núcleos ou grupos de pesquisa nacionais e internacionais se reúnem para participar no congresso. A presença de Felipe Fernandes, docente e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA), é relevante dada a sua carreira como ativista. Todas as pesquisadoras passaram pelo NIGS, seja para fazer mestrado ou doutorado, ou ainda, como bolsistas de iniciação científica ou, como os pesquisadores espanhóis Begoña Sánchez Torrejón, José María Valcuende del Río e Rafael Cáceres Feria, que vêm trabalhando no Brasil como professores visitantes ou para participar em seminários e reuniões por causa de alguma rede internacional de pesquisa. Como já foi dito, a pesquisa de gênero, trans, feminista, lgbtqia+ ou simplesmente *queer* é transnacional. As interconexões que se estabelecem vinculando distintas pesquisas alimentam conceitualmente suas teorias e metodologias. Desta forma, as redes se intensificam e se ampliam. O movimento permite o tráfego conceitual crescendo em cada leitura, tradução, interpretação e ressignificação. Isto também é colaborativo.

É significativo notar que a coordenadora do NIGS é uma das primeiras pesquisadoras a introduzir teorias *queer* no Brasil. Como antropóloga, ela viaja constantemente adquirindo publicações e, em seguida, as digitaliza e as disponibiliza na Web ou nos centros de cópias. Nesses termos, a antropologia é uma das áreas do conhecimento que tem aberto espaços para a pesquisa em arte e gênero ou com perspectivas feministas e *queer*, juntamente com a área da literatura, no Brasil. Enquanto no mundo da arte aconteciam exposições e publicações queer, as artes visuais brasileiras se recusaram a problematizar o gênero, a sexualidade e os processos de racialização, no século XX, dados

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

os projetos higienistas étnicos que permeiam a estética branca brasileira desde o século XIX. Os museus foram instalados como dispositivos de embranquecimento, em seus primórdios.

Neste contexto, o projeto Caixa de Pandora, coordenado por Nádia Senna e Ursula Silva, na Universidade Federal de Pelotas, pode ser considerado como pioneiro na pesquisa de artes visuais e de gênero no Sul do Brasil. A tese bilíngue "Arte de uma perspectiva *queer* / *Arte desde lo queer*" (BLANCA, 2011), sob a orientação da coordenadora do NIGS, é também pioneira na investigação da arte contemporânea e dos estudos *queer*, no país.

Na rede de laboratórios e grupos de pesquisa desmembrados a partir do NIGS, os projetos interdisciplinares são importantes para a troca de teorias, experiências e aprendizados. Mas também as confraternizações entre suas integrantes têm um papel importante na continuidade das pesquisas, tendo um impacto considerável nos diálogos epistemológicos e metodológicos. O afeto faz parte das escolhas teóricas e da escrita e produção de resultados, conclusões, desvios e expansão investigativa.

Assim, a confraternização no bar, após o Café Antropológico, é um momento de importante convívio, onde surgem e se reafirmam identificações profundas entre as participantes, principalmente porque o que caracteriza a investigação destes núcleos e laboratórios, tendo como ponto de partida a área de conhecimento a que pertencem (artes, antropologia, direito, museologia, história, etc.) são os processos de subjetivação que cruzam seus objetos, identidades lésbicas, gays, trans ou subjetividades *queer*, voltados para o estudo de realidades ou de práticas artísticas ou científicas abordadas interdisciplinarmente e atravessadas pelos estudos feministas, estudos de gênero e/ou estudos queer. O que significa que este tipo de prática colaborativa, como o *Coño Insumiso*, no Brasil, configura-se como uma performance — colaborativa — marcada por uma afetividade de anos, onde há alegria, mas também tristezas, criatividades, resistências e resiliências, principalmente pela tensão política advinda do ressurgimento da extrema direita em 2016, no país e no mundo.

A afetividade entre os participantes é provavelmente o elemento mais intenso que constitui as práticas colaborativas lgbtqfeministas. Uma vez que há uma identificação subjetiva na produção do projeto, a incorporação do conflito tem como solução o trabalho plástico - performativo.

Sugere-se que a afetividade é o que distingue as práticas colaborativas de identidade e subjetividades de outras práticas cuja finalidade é ecológica, urbana etc. Essa afetividade é alimentada pela vulnerabilidade do grupo e de seus indivíduos, que desemboca em uma intensa sensibilidade.

Foi dito no início deste escrito, que essas práticas de dimensão coletiva são atributos da arte contemporânea; no entanto, é importante lembrar que as práticas de certas culturas ameríndias não podem ser ignoradas onde as ações grupais implicam um interesse maior que transcende a noção de pessoa como indivíduo. Nesse sentido, uma performance colaborativa, como toda prática colaborativa, problematiza a noção de autoria.

É no convívio que se produzem narrativas de identificação que dão origem à afetividade coletiva, mas também colaborativas em sua prática profissional. O que significa que essa afetividade é o motor da produção de conhecimento científico e artístico neste tipo de prática. São os corpos que produzem ciência (GROSSI, 2019). A percepção da identidade ou da subjetividade no campo, seja como corpo lésbico, gay, trans ou *queer*, seja como mulher cis ou homem cis, determinará o processo investigativo, em

termos de tomada de decisão teórico-metodológica e de suas conclusões. Nenhuma ciência é neutra (GROSSI, 2019), assim como nenhuma arte é neutra. As associações de pesquisadores e instituições acadêmicas e científicas tampouco são neutras.
Conversando no bar, o grupo se pergunta qual será a melhor maneira de se vestir para a performance do *Coño Insumiso*. A noite expõe as suas estrelas.

A produção do coño

Na manhã seguinte, sábado 29 de julho, o grupo dedicou-se à elaboração do dispositivo do *Coño Insumiso*, debaixo de uma dentro tenda levantada para as atividades dos movimentos sociais, no âmbito do congresso 13ª Marcha Mundial das Mulheres e do 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero, na UFSC.
Durante o trabalho, houve a documentação através de imagens por celular, para estudar a estética do *Coño Insumiso*, em Sevilha. Por definição, de acordo com o Dicionário da Língua Espanhola, um *coño* – interpretado como feminino - é a "parte externa do aparelho genital feminino" (2010, p. 200). Como uma interjeição, é uma expressão que significa "surpresa, admiração ou repulsa" (2010, p. 200). Segundo o Dicionário Larousse Espanhol / Português - Português / Espanhol, o *coño* pode ser traduzido para o português como "boceta" (2009, p. 50). Já a palavra "boceta" significa "vulva" (2009: 97). Voltando ao Dicionário da Língua Espanhola, pode ser conferido que "vulva" refere-se a um órgão significado pela biologia também como feminino: "parte externa do aparato genital feminino e das fêmeas dos mamíferos que rodeia e constitui a abertura da vagina" (2010, p. 792). Faz parte da vulva o clitóris que se localiza em uma posição independente da vagina, sendo um órgão eréctil importante na atividade sexual, uma vez que tem muitas terminações nervosas e é sensível ao toque, pressão e temperatura (SPERLI, 2011).
Como a Marcha Mundos de Mulheres por Direitos (MMMD) seria realizado dentro de quatro dias, o dispositivo teria que ser elaborado com poucos recursos, porque não havia tempo para pedir auxílio. Retomando propostas da arte *povera*, elementos industriais são reutilizados. Todas participam dando ideias e colaborando na experimentação de dar forma ao *coño*.
A participação coletiva é o que caracteriza as práticas colaborativas. Há respeito, cortesia e gentileza na maneira de trabalhar durante a produção coletiva. Assim, surge a estrutura principal. Um cone de viabilidade de trânsito é instalado em uma placa dura e pesada. A placa é amarrada com nó marinheiro a dois eixos de madeira paralelos, para formar uma espécie de *andas*, ideia de uma integrante filha de pescador. O dispositivo finalmente é concluído a modo de configurar um *Coño Insumiso*. Por meio de diferentes tecidos de cores muito vistosas, os tons azulados predominam.
Para o clitóris, preferiu-se usar a púrpura para destacar a relevância e autonomia do órgão significado propriamente como feminista. Um azul celeste tem sido usado para o manto, lembrando o dossel usado nas imagens em procissões cristãs.
Uma vez que o dispositivo é terminado, surge o problema de quem pode carregar a *andas* durante a performance. O tema das religiosidades tem sido um tabu na arte. Inicialmente, decide-se performar com o dispositivo trocando-o de braços em braços durante a Marcha. Mas tendo a possibilidade de perder o dispositivo, essa opção é descartada.
Ao dia seguinte, no domingo 30 de julho, em casa da coordenadora do NIGS, realiza-se outro convívio. Decide-se retomar o assunto nessa confraternização.

Nesse almoço, previamente programado pela coordenadora, reúnem-se mais de 50 convidadas, entre pesquisadoras, docentes e ativistas. Reitera-se que é no convívio ou nos espaços informais que ocorrem acordos e decisões fundamentais para a produção da ciência. Entendendo-se esses espaços informais, tais como encontros sociais em bares, cafés, almoços ou jantares, entre outros, onde são decididos os modos de organização e de estratégias de importantes ações intelectuais e políticas determinantes para a produção de conhecimento (GROSSI, 2019).
Para o almoço, a coordenadora do NIGS prepara uma feijoada, que é uma receita tipicamente brasileira, entre outros pratos feitos com um sem-fim de temperos. Como aperitivo, são oferecidas caipirinhas, também bebidas brasileiras, preparadas com cachaça, que é fabricada com cana-de-açúcar destilada, gelo e limão. Uma variedade de sobremesas *gourmet* são servidas.
Todas as convidadas estrangeiras e brasileiras se recusam a participar da performance colaborativa do *Coño insumiso*, por medo de serem presas. Alguns pesquisadores europeus levam com bastante humor o fato e a possibilidade de serem deportados em caso de performarem o *Coño Insumiso*, mostrando-se favoravelmente, já que dessa forma poderiam retornar a seus países sem pagar o voo de volta.
Vale a pena sublinhar que neste ambiente, em determinados momentos, certas discussões clássicas de estudos de gênero ressurgem durante o convívio, como espaço descontraído. Afirma-se, por exemplo, que investigadoras brancas não podem fazer pesquisa sobre afrodescendentes, ou que gays não podem falar sobre feminismos, demonstrando o privilégio de experiência. Neste contexto, o *Coño Insumiso* na Marcha Mundos de Mulheres por Direitos vai além dos discursos habituais. É um fato visual, política e esteticamente, que a performance do *Coño Insumiso* em Florianópolis é lésbica e *queer*feminista.

A performance em movimento

A concentração da Marcha das Mulheres estava programada para ser realizada na tarde do dia 2 de agosto de 2017, no centro da ilha de Florianópolis, em frente à rodoviária. O *Coño* está perdido, ninguém o encontra na tenda montada na UFSC. “Talvez alguém o levou no centro”, dizem.
No centro de Florianópolis, as percussões de diferentes grupos feministas e bandas marcam o ritmo da Marcha. Pesquisadoras, estudantes, militantes ativistas pintam seus corpos, carregam faixas, dançam, cantam e declamam.

No meio da multidão da Marcha, ninguém visualiza o *Coño*.

Uma hora mais tarde, e depois de vários telefonemas, soube-se que a coordenadora do NIGS está com o dispositivo no carro dela e informa que o levará para o local da Marcha. No entanto, a entrega do dispositivo parece ser um fracasso. As ruas de acesso ao centro estão congestionadas. Impossível chegar na Marcha. Os poucos carros que transitam devem diminuir a velocidade, porque as manifestantes não param de cruzar a avenida com suas palavras de ordem. Alguns buzinam, outros ficam irritados. A animação inunda o ambiente da Marcha. A euforia vibra.
Após alguns minutos, é informado que o dispositivo do *Coño* será entregue na praça, em frente à catedral de Nossa Senhora do Desterro.
A Marcha Mundos de Mulheres por Direitos começa. São 10.000 feministas provenientes de todo o mundo marchando por Direitos

(SNYDER, VEIGA & WOLFF, 2018). As manifestantes saem da rodoviária e seguem pela avenida Paulo Fontes, até chegar na Fernando Machado, virando à esquerda para adentrar-se na praça. Lá longe, o automóvel da coordenadora do NIGS é visto descer pela praça. Ao aproximar-se e estacionar-se, o coletivo pega o dispositivo do porta-malas. Imediatamente o grupo se organiza sabendo que não deve perder tempo. Duas integrantes do *Coño* abrem as suas mochilas e pegam uma *echarpe* preta e o colocam na sua cabeça para esconder o rosto, e onde só os olhos são visíveis, principiando uma performance *voyeur* a partir do anonimato. A adrenalina toma conta dos corpos lgbtqfeministas de suas pesquisadoras, artistas e ativistas do *Coño Insumiso*. A performance colaborativa inicia na praça XV de novembro e se intensifica durante a marcha.

No ato, aquelas do grupo do *Coño* que não carregam o dispositivo abrem um tipo de escolta, no meio à multidão, posicionando-se estrategicamente em torno do dispositivo em movimento, funcionando como espaço seguro em deslocamento. Eis a performance colaborativa, agora ambulante. Trata-se de uma ação onde todos os corpos são importantes. Interage-se com a Marcha através do dispositivo. É uma interferência no espaço. Os olhos de todas as integrantes do *Coño*, tanto das que carregam o dispositivo, quanto das que andam protegendo a espacialidade da performance, se interceptam em todo momento, estabelecendo coordenadas móveis de cumplicidade. Todas sabem que a qualquer instante a performance e suas autoras podem ser apreendidas. Mas a liberdade que flui organicamente e conceitualmente em um corpo que é desmarcado da norma é mais sedutora que a ordem que legisla socialmente. É liberdade de expressão. Instaura-se uma linguagem corporal em movimento e no movimento (Figura. 1).



Figura 1. Laboratorio de Arte y Subjetividades (LASUB/UFSM) y Núcleo de Identidades de Género y Subjetividades (NIGS/UFSC). *Coño Insumiso,* 2017, performance. Foto: Alice Monsell

ISSN: 2358-2529

Desde que começa, a performance é fotografada várias vezes, sem fim, o que leva as suas integrantes a terem que cobrir constantemente os seus rostos, não permitindo que o lenço caia nem um milímetro, para não serem reconhecidas. A performance colaborativa do *Coño Insumiso* dialoga com outros movimentos feministas que usam a iconografia da vulva, e que analisa-se mediante uma abordagem transnacional (SNYDER, VEIGA & WOLFF, 2018).

A performance do *Coño Insumiso* pode ser interpretada como um dispositivo heurístico que articula as referências religiosas da América Latina, onde a Igreja Católica tem desempenhado um papel na colonização e continua a influenciar as políticas relacionadas com os corpos e a autonomia das mulheres (SNYDER, VEIGA & WOLFF, 2018).

Marchar e carregar o *Coño* no movimento ressignifica o rastro da Inquisição. O capô dos inquisidores que punem e torturam na clandestinidade, agora é substituído pela *echarpe queer*. Cobrir o rosto sem ser identificada significa anular a complacência social, e sentir a potência do andar sem ser vista, na imensidão de um fluxo *voyeur*. Com a *echarpe* no rosto não é possível classificar os corpos.

Em uma performance, o corpo "vira o principal instrumento da política" (COLLING, 2015, p. 243). Um conjunto de corpos desclassificados pode mergulhar em uma multidão potencializando as suas ações, interrompendo a lógica das marcações identitárias de gênero, raciais e/ou sexistas ou de qualquer outra ficção política. Sentir o andar no anonimato significa também executar uma ação *voyeur* em deslocamento. Eis onde o *queer* se sobrepõe com o *voyeur*. Este movimento permite gerar teorias a partir de distintos ângulos de visão sem estar sujeita no espaço institucionalizante. Não é mais ativismo. Não é mais militância. É liberdade epistemológica. É performance. É arte.

O corpo em performance pode ser percebido como um fenômeno. Quais são os limites do corpo nestes termos? O corpo no trânsito expande a sua linguagem. O suor também é visível. Até mesmo a fadiga é importante. O corpo em performance acompanha o sentimento da modificação teórica. É importante pensar e agir com e em outros corpos. Quem realiza uma performance colaborativa começa sendo Outra(s) e termina sendo Outra(S).

Considerações finais

As ações do projeto Womanhouse têm repercutido na produção de conhecimento na arte. Pode-se ver que as práticas colaborativas de artistas feministas se espalham gerando outro tipo de atividades e reflexões nas formas de organização e ação colaborativa, e que são incorporadas por diferentes coletivos de arte lgbtqfeministas. Os projetos colaborativos de arte feminista, em sua gênese, estão longe de querer uma institucionalização. Porque até que não mude a instituição masculina, não poderá haver um diálogo a partir do feminismo. Reconhecer que diversas apropriações e expropriações institucionais estão sendo realizadas.

Existe uma relação entre arte feminista e anarquismo que não pode ser ignorada. O incessante questionamento dentro dos espaços em relação às instituições artísticas tem levado a equacionar o feminismo com o anarquismo, dado que o Estado-nação é masculino. A ligação entre o Estado e o sistema de artes às vezes parece inabalável. As instituições se confundem com o Estado, dando origem à naturalização do modo masculino e heteronormativo de como o conhecimento

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022**

é produzido na arte. A maioria das exposições é masculina, registra-se uma participação constante de 60% dos artistas homens e de 30% das artistas mulheres, seja em mostras de carácter *queer* ou de gênero.

Há uma produção constante de gênero masculino institucional através de atos performativos, que podem ser categorizados como atos performativos institucionais. Atualmente, percebe-se como a organização de mostras é facilitada aos homens, inclusive a sua designação para a criação de políticas públicas que favoreçam as mulheres artistas, no Brasil e no mundo, reforçando a ideia de paternidade na criação e na gestão artística. Dentro das instituições acadêmicas e culturais, por exemplo, os homens recebem os meios de organizar e dirigir práticas educacionais e artísticas, seja para administrar ou para organizar eventos ou exibições.

Os seminários, congressos, simpósios ou encontros concentram as discussões de gênero em nichos, preservando as pesquisas esteticamente neutras, impedindo a sua contaminação com problematizações feministas ou *queer*.

A performance colaborativa que é proposta como o conceito operador da presente pesquisa conecta diferentes realidades e também diferentes necessidades. Práticas colaborativas emergem provocando cisões nos espaços institucionais. O que contribui para a geração de práticas de pesquisa de forma mais ampla, enquanto são sentidos os limites da arte individual ou individualista. Em uma performance colaborativa o gênero se dilui.

Atualmente, há uma urgência por novos modos de expressão artística capazes de operar no contexto da atual tensão política. O princípio colaborativo é uma potência. A consolidação das teorias das práticas colaborativas está em seu estado inicial. Seus limites ainda não foram estabelecidos. No entanto, pode-se ver que existe uma condição inter e multidisciplinar. Da mesma forma, ao longo da presente investigação, é visto que a produção de performances colaborativas surgiu em um campo interdisciplinar. A interdisciplinaridade na arte oxigena o confinamento de suas técnicas e seus estudos. Embora seja importante alertar que as áreas de estudo originárias não podem ser perdidas de vista para que não se neutralize o conhecimento, tendo como resultado uma área enfraquecida epistemológica e metodologicamente.

As performances colaborativas que são executadas em movimento ou no movimento lgbtqfeminista, como a do Coño Insumiso em Florianópolis, possibilitam o questionamento das formas de se fazer arte institucional. Produzidos no limiar do sistema das artes, na fronteira entre os movimentos sociais e os espaços de legitimação da arte, as performances colaborativas geram teorias e reflexões que podem transformar as artes como área. Ampliando formas de fazer artísticas, as performances colaborativas intensificam a dimensão epistemológica, estética e existencial da arte contemporânea e dos corpos que a executam.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rosa Maria Blanca
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Che cos'è il contemporaneo**. Roma: I sassi nottetempo, 2008.

BLANCA, Rosa Maria. **Collaborative practices / poetics and production of spatialities in urban cartography**. Balance-Unbalance 2018. Rotterdam: Balance-Unbalance, The Patching Zone, 2018.

_____. Arte a partir de uma perspectiva *queer* / Arte desde lo *queer*. Tese bilingüe (Doutorado)-Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Bilíngue. Orientação: Miriam Pillar Grossi; Coorientação: Cláudia de Lima Costa. Florianópolis:UFSC, 2011.

CHAVE, Anna C. The Guerrilla Girl's reckoning. **Art Journal**. V70, N2, p. 102 – 111, 2011.

COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.

CRIMP, Douglas. **Act-up - oral history project.** Interviewee: Douglas Crimp – Interviewer: Sarah Schulman. New York: A Program of Mix – the New York Lesbian & Gay Experimental Film Festival, 2007.

Diccionario Esencial de la lengua española. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Dicionário Larousse espanhol /português – Português /Espanhol. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

FOSTER, Hal. 1975. As filmmaker Laura Mulvey publish her landmark essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema", feminist artist like Judy Chicago and Mary Kelly develop different positions on the representation of women. In: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D., JOSELIT, David. Art since 1900. London: Thames & Hudson, 2016.

GROSSI, Miriam Pillar. **Conferencia inaugural del Programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Santa Maria**. Auditório 74C, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil, 8 de abril de 2019.

KEYIF, Sabilha. **A bienalização do mundo** – qual o próximo passo? Desafios e demandas das bienais hoje. Conferência proferida durante Arte Além da Arte: 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, organizado por BULHÕES, Maria Amélia; FETTER, Bruna; VARGAS, Nei, 8 a 10 de abril, Instituto Goethe, Porto Alegre, 2018.

Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa. São Paulo: Saraiva, 2009.

OWENS, Craig. (1983). **O discurso dos outros**: feministas e pós-modernismo. In: PEDROSA, Adriano & MESQUITA, André. Histórias da sexualidade: Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

SNYDER, Cara; VEIGA, Ana Maria & WOLFF, Cristina Scheibe. "América Latina vai ser toda feminista": Visualizing & realizing transnational feminisms in the Women's Worlds March for Rights." **Ada**: A Journal of Gender, New Media, and Technology, No. 14. 10.5399/uo/ada.2018.14.2, 2018.

SPERLI, Aymar Edison; GONÇALVES DE FREITAS, José Octávio; MELLO, Alieksei Clairefont de Andrade. Tratamento cirúrgico de hipertrofia clitoridiana. **Revista brasileira de cirurgia plástica**. V 26 N 2, p. 314 – 320, 2011.



Sem título, fotografia digital, 2019. Fonte: Rogério Trindade.

Estanciar discursividades poéticas: ensaios conviviais e suas leituras na arte do presente

Taking Time to Look at Poetic Discursivities: Convivial Essays and Readings on Today's Art

Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
Professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), no curso de Artes Visuais- Bacharelado e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAVI/CA/UFPel). Doutor em Educação - Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2017). Mestre em Arte - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2002), Especialista em Design de Superfície (UFSM, 1998), Bacharel em Desenho e Plástica (UFSM, 1995). Experiência em ensino na área de Artes, com ênfase em história da arte moderna e contemporânea e, poéticas do presente. Atua nos temas: discursos sobre arte do presente, arte e estética relacionais, diáspora africana, arte e ancestralidade afro-brasileiras.
roger01lim@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3061-0032,

Resumo: O artigo investiga a dimensão relacional inscrita nos dispositivos de arte e seus atravessamentos discursivos, a partir da teoria estética de Nicolas Bourriaud – *Estética Relacional* – sobre os novos ensaios-cognitivos-coletivos. A questão central focaliza-se na apreensão de como os pressupostos da estética relacional distanciam da discursividade moderna outros discursos sobre a arte produzida pós-1960. Constata-se para além da ambígua presença da dimensão relacional nas propostas analisadas, a existência de um descompasso temporal, conceitual e metodológico.

Palavras-chave: Estética Relaciona; Discursos sobre Arte; Arte Relacional.

Abstract: *The article investigates the relational dimension inscribed in art devices [dispositifs] and their discursive crossing of knowledge [boundaries], based on Nicolas Bourriaud's aesthetic theory,* relational aesthetics*, and in relation to recent collective-cognitive essays. The central question focuses on understanding how the assumptions of relational aesthetics have distanced other art discourses produced after 1960 from modern discursivity. In addition to the ambiguous presence of a relational dimension in the proposals analyzed, a temporal, conceptual and methodological mismatch appears to exist.*

Keywords*: Relational Aesthetics, Discourses on Art, Relational Art.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Este artigo investiga a dimensão relacional inscrita nos dispositivos de arte e seus possíveis atravessamentos discursivos; fundamenta-se a partir da teoria estética difundida pelo filósofo Nicolas Bourriaud – *Estética Relacional* – com sua abordagem sobre os novos ensaios-cognitivos-coletivos observados nas proposições artísticas e suas formas durante a década de 1990. A questão central focalizou-se na apreensão de como os pressupostos da estética relacional distanciam da discursividade moderna e, no intento de problematizar os discursos que legitimaram a arte moderna e outros discursos emergentes sobre a arte produzida após 1960, foram elencados como aporte teórico deste texto, as teorias propostas por Arthur Danto, Giorgio Agamben, Anne Cauquelin, Jacques Rancière, entre outros. Assim, após as análises realizadas acerca da escassa produção do tema na área, constatou-se para além da ambígua presença da dimensão relacional nas propostas analisadas durante a escrita deste material, a existência de um descompasso temporal, conceitual e metodológico entre algumas abordagens discursivas que ainda primam pela permanência da prática discursiva modernista com seus enunciados para uma aproximação da arte de hoje.

Paradoxos conviviais: distinções e aproximações entre relações humanas, sociabilidades e estados de troca na arte do presente

A estética relacional[1] é um conceito criado pelo filósofo francês Nicolas Bourriaud, na década de 1990. Sua ideia inicial surgiu da seleção e observação de um grupo de artistas que criavam, naquele momento, suas proposições artísticas baseadas nas relações de convivência, compreendidas como dispositivos[2] capazes de serem construídos sobre as ações humanas e cujas configurações se efetivavam em conjuntos de sociabilidades.

[1] Em seu livro homônimo, Bourriaud (2009, p. 151) apresenta um glossário onde o termo *Estética Relacional* refere a "teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem e criam. (Cf. Critério de coexistência)" .

[2] Por dispositivo, entendemos aquilo que na acepção agambeniana designa "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes dos seres viventes." Ao dividir todo o existente em duas grandes categorias, os viventes e os dispositivos, Agamben trata de revelar como o dispositivo atua naquilo que denomina processo de subjetivação: "Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre viventes e os dispositivos." (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

edição 18 • junho de 2022
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
Artigo recebido em ***10 mar. 2022*** *e aprovado em* ***20 abr. 2022***

É importante salientar que na proposta de Bourriaud e sua estética relacional, procura-se julgar os dispositivos artísticos a partir de conjuntos-coletivos-cognitivos, como vetores de outras experimentações formais que requerem a participação efetiva do espectador em modelos ou estados de sociabilidade. A estética relacional parte de uma abordagem sobre o estudo das formas artísticas eventuais percebidas por Bourriaud na arte convivial, cujos enunciados criaram hiatos na constituição dessas proposições e, em seu turno, apontaram tipologias díspares sem precedentes.

Essas experimentações sociais elegem o convívio humano e a estética do cotidiano recente como elementos valorativos para reafirmação das relações humanas num mundo globalizado e seduzido pela comunicação instantânea, apresentando-se, assim, como um outro percurso para o indivíduo de hoje ocupar o lugar na arte por ele mesmo produzida e vivenciada.

Bourriaud faz parte de uma geração que ganhou visibilidade pela diversificação de seu trabalho junto ao sistema das artes, atuando como filósofo, escritor, crítico, curador e professor. Preocupado em compreender a arte de seu tempo, ele observou uma lacuna existente nas poucas reflexões sobre as produções artísticas que venciam as barreiras territoriais dos espaços museológicos e cada vez mais se metamorfoseavam como a rua com os problemas da sociedade contemporânea, as quais desprezavam as linguagens usadas pelos artistas há séculos – por exemplo, os conflitos, as epidemias e fluxos de todas as ordens que se originam numa sociedade transfigurada pela incompatibilidade entre os acontecimentos e as novas experiências do ser humano em meio a crises econômicas, existenciais, perceptivas, indivíduo o qual, supostamente, pouco se reconheceria perante o processo global.

A década de 1990 foi marcada pelo início da popularização dos meios eletroeletrônicos que fascinavam uma parcela da população com acesso às redes de comunicação, apontando já naquele momento para um fenômeno de individualização, o qual se tornaria muito mais forte nas décadas subsequentes. De imediato, o fascínio pela busca da informação instantânea e a possibilidade de encurtar distâncias territoriais fez com que uma parcela considerável da população constituísse um fenômeno sociocultural emergente de retração convivial, aparentemente transformando os indivíduos em membros isolados e solitários, cujos percursos de proximidade com o outro estaria fadado única e exclusivamente ao contato virtual

Nesta esteira, Bourriaud (2009, p. 09) problematiza o juízo da arte produzida nos anos 1990 ao dizer que *os mal-entendidos* acontecidos naquele momento se davam por uma *falha de um discurso teórico*. Ele aponta, acerca disso, que os críticos de arte e os filósofos desconsideravam as propostas da arte vigente, uma vez que os critérios de juízo por eles utilizados transitavam sobre a década de 1960, com as experiências artísticas trazidas pela arte da performance e da arte conceitual.

Se as experimentações artísticas que emergiram naquela década já requeriam outras abordagens sobre seus conteúdos e suas formas – a construção de significados que rompessem as estruturas do campo da arte moderna e seus enunciados recorrentes, tais como a busca do novo e o rompimento com as tradições acadêmicas –, essas outras práticas dinamizaram as experimentações artísticas de maneira a proporem formas vivas e ocasionais de experiência estética, demandando, por sua vez, um tratamento diferenciado do até então convencionado e estabelecido, no que se refere à prática discursiva sobre arte.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **20 abr. 2022***

A estética relacional surge, portanto, como outra abordagem, propondo uma prática discursiva sobre arte no momento em que os indivíduos se tornam cada vez mais isolados do contato com seus pares. O discurso da tese proposta por Nicolas Bourriaud considera as ações coletivas como fator determinante para reconfigurar a reflexão sobre os produtos emergentes de arte, cujos enunciados centrar-se-iam no público com sua participação efetiva e na figura do artista como mediador de possibilidades de momentos de convívio – entre as pessoas que realizariam tais ações conjuntas, evidentemente.

Vejamos alguns dos principais vetores de investigação da estética relacional proposta por Nicolas Bourriaud; são eles: a) fatores humanos de toda ordem; b) sociedade em processo constante de transformação; c) o indivíduo e suas histórias de vida e identidade; d) sua cultura e singularidades. A estética relacional se apresentaria, portanto, como outro percurso de pesquisa das relações humanas e da linguagem na contemporaneidade, o qual se dirigiria na contramão dos meios de comunicação de rede e das seduções virtuais próprias do momento presente.

Bourriaud indaga sobre quem é o sujeito de hoje e como ele está inserido num mundo globalizado, perguntando como esse abstrai o lugar onde vive e de que maneira produz sua arte? E, além do mais, o que motiva as subjetivações? Quais instrumentos os artistas do presente se utilizam para indicar um dispositivo em potência?

A leitura foucaultiana aventa o conceito de discurso, o qual permite elucidar e compreender os elementos que compõem uma formação discursiva. Para o autor, tal como aparece em seu livro *A Arqueologia do saber*, o discurso refere

> um conjunto de enunciados, na medida em que se apoia na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar e explicar, se for o caso, na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por que ele pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é de parte a parte histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo. (FOUCAULT, 2008, p. 132).

Ao problematizar o termo *enunciado* de maneira deveras minuciosa Michel Foucault realiza uma contextualização a fim de dar sustentação à análise de circunstâncias temporais e de exemplificação pontual do mesmo. Para ele, o enunciado designaria uma

> função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles "fazem sentido" ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por não ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza o domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 2008, p. 98).

Fica claro, assim, o sentido do que é precisamente trazido ao centro da discussão sobre a arte do presente quando da indicação de Bourriaud de uma *falha no discurso teórico*. Pode-se afirmar, portanto, que a estética relacional procura justamente verificar

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **20 abr. 2022***

em que medida os discursos que se inscreveram a partir da arte moderna se adaptaram, englobaram ou distanciaram o público em relação ao que vem sendo produzido na arte hoje.

Se observarmos a noção de prática discursiva em Michel Foucault (2008), tomando-a como *descontinuidade formal*, constituída a partir de um *conjunto de condições de existência*, como premissa inicial para se propor um discurso, percebemos que as transformações ocorridas na sociedade global, sejam elas de ordem tecnológica, científica, filosófica, artística, influenciam significativamente as intenções condicionantes para que se criem outros modos de produzir, abordar, julgar, divulgar, viver e ensinar a arte emergente.

A prática discursiva modernista teve como mote conceitual a atualização dos temas na arte, o que validou a produção artística naquele momento e daquele momento. Ao analisarmos se os enunciados balizadores modernos produziriam sentido enunciativo hoje ou se possuiriam traços significativos e indispensáveis para se entender os dispositivos da arte vigente, cujo aspecto formal se embaralha com a vida cotidiana e com a produção de sociabilidades, tornou-se possível perceber que em ambos os períodos – o moderno e o contemporâneo –, essas questões acerca do cotidiano e dos discursos reverberaram sobre as propostas artísticas propriamente ditas.

Uma compreensão, entretanto, contrastante, acerca desse problema pode ser encontrada em Anne Cauquelin (2005, p.17) para quem a ideia de arte construída durante o período em que perdurou a arte moderna se constitui como um *obstáculo* para a aproximação com a arte do presente. Com efeito, a autora problematiza se a arte produzida na segunda metade do século XIX e princípio do século XX mantinha, de fato, a potencialidade de reconhecimento do público e, se além do mais, estava em consonância com aquela sociedade que a gerou. Destarte, se focalizarmos nosso olhar agora sobre alguns dos primeiros artistas modernos franceses e suas tentativas de colocarem o cotidiano nas obras de arte, a resposta à indagação de Cauquelin será negativa.

Os artistas adeptos da escolha seletiva de momentos fugazes da cidade em movimento traduziram as singularidades do imediato e do seu aqui/agora. Esses mesmos artistas produziam, pois, testemunhos de uma crise na forma de representação de imagens que transitavam sob uma linha tênue entre realidade percebida e a imaginação – a qual entremeava a relação desses mesmos artistas inseridos em seu tempo com suas obras.

Os primeiros artistas modernos discutiram as transformações sociais e atualizaram os temas da arte, formando discursos que iam de encontro ao estabelecido academicismo – virtuosismo, originalidade e primazia técnica. O prestígio do novo como valor e as poéticas daquela modernidade formaram uma barreira contra uma arte idealizada, cercada de pretextos alegóricos, com suas regras do saber desenhar, do saber pintar e da representação mimética.

Nas obras de arte que se configuravam a partir de recortes da realidade transfigurada pela modernidade, os artistas modernos estabeleceram metáforas sobre as perturbações em torno dos tempos-lugares que os fascinavam e os desafiavam a propor uma aproximação imediata entre as representações insurgentes da arte e da cidade.

Ao observar a produção de arte desse momento – a segunda metade do século XIX, e os discursos que dela surgiram –, o descolamento da arte do estabelecido e do reconhecível forçou a instituição da arte a dilatar suas extensões conceituais para

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **20 abr. 2022***

outras questões que compunham essas obras, como é o caso das transformações sociais e da vida real, com seus agentes, sua tecnologia e seus meios de expressão.

Cauquelin, como já se mencionou, observa que os discursos modernos, com suas narrativas legitimadoras que balizavam a produção da arte, corroboram para um distanciamento sobre outros enunciados – a atualização dos temas da arte, o novo como valor e o romper com a tradição acadêmica – os quais surgiram com as experimentações nas artes visuais da atualidade, afirmando categoricamente que "é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é"(CAUQUELIN, 2005, p. 19).

Ao se referir à arte moderna como um obstáculo, a autora reforça em suas afirmações que a linearidade discursiva moderna, ainda presente nos dias atuais, tende a inserir suas diretrizes de análise em outras tipologias de arte, cujos conceitos, materialidade e destino não se enquadram ou transitam dentro dos limites estabelecidos e reconhecíveis pelo discurso modernista.

A arte do presente não delimita fronteiras temporais e tampouco possui a ideia de negação do passado para instituir-se como outro sistema de experimentações poéticas ou conceituais; pelo contrário, ela visa estabelecer diálogos com o passado, com o presente, diálogos que a fortalecem e a destacam, como também permite indicar as possibilidades de tendências do devir artístico.

A arte contemporânea, como sendo genuína orientação artística plural do tempo presente – inscrita pela sociedade como atividade humana capaz de criar e propor dispositivos que englobem as coisas de um mundo globalizado, intercultural e tecnológico –, transita entre as mais variadas linguagens e desafia o sistema estabelecido, as representações e a validação da própria arte; nela se inclui – e ao mesmo dela se distingue – a estética relacional como juízo de valor que parte das relações humanas e que propõe a criação de conjuntos-cognitivos-coletivos que engendram outra forma de proximidade com os dispositivos que hoje se anunciam na arte; se associadas, implicam na observação de indícios que reverberam sobre as ações humanas e suas coletividades, num sistema distinto e eventual, cujos limites de formulação, enunciação e recepção condensam os relacionamentos humanos, os equipamentos culturais e a tecnologia – como outra marca da sociedade humana inscrita nas poéticas do presente.

Nas proposições artísticas vigentes, observa-se que um dos principais instrumentos de análise e projeção da arte é o discurso que requer uma atualização de conceitos. Via de regra, são esses novos discursos sobre os objetos artísticos que surgem, como é o caso da estética relacional, que anunciam uma grande mudança em relação ao que se convenciona chamar de arte. Sua principal diretriz é estabelecer juízo de análise sobre os dispositivos que se centralizam nas experimentações formais dinâmicas compostas por ações humanas coletivas.

Por ser experimental, a arte de agora possibilita dialogar com toda uma cadeia de signos que guardam em si potencialidades de geração de sentidos com o presente, sem regras de temporalidade, espacialidade ou origem, como elementos valorativos que, quando justapostos, aduzem à construção de significados atualizados.

Se a principal preocupação dos artistas modernos incidia sobre a atualização dos temas da arte, no momento atual, constata-se a tentativa de construir outros conceitos sobre arte a partir do apelo filosófico; nesta direção, há um deslocamento do objeto de arte que intermedeia a construção de sentido para o espectador, o qual se transforma em dispositivo e passa a ser o próprio "objeto" de arte na construção de um processo experimental

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
Artigo recebido em ***10 mar. 2022*** *e aprovado em* ***20 abr. 2022***

que movimenta as barreiras da forma e se constitui sobre as experiências humanas conjuntas de relações com o mundo.
O público vê-se não raro incapaz de distinguir o espaço real do espaço poetizado pelos artistas; além do mais, esse mesmo público não iniciado nas transformações procedimentais, causais e contextuais desta modalidade de arte contemporânea, acaba por se distanciar cada vez mais das poéticas de agora. Bourriaud diz que:

> À anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas [...] inserem [...] e contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação/fazer a partir do nada, esfumam-se nessa névoa nova da paisagem cultural. (BOURRIAUD, 2009, p. 8).

Os ensaios poéticos relacionais, por sua vez, transitam entre o espaço coloquial e a possibilidade de redefinição dos sentidos acerca de experiências coletivas que embaralham os signos referentes, construindo, em consequência, novas barreiras – tanto da ordem dos conceitos, quanto da ordem formal –, além de inscrever a ação performativa relacional[3] eventual, pois exatamente no momento em que os espectadores realizam trocas de experiências entre si e experimentam consensos e confrontos; e o momento dessa convivência torna os corpos ativos, tencionando potencialidades de ações individuais e coletivas que visam ressignificar o aparato de percepção dos espectadores-participantes, numa comunidade momentânea eventual, cuja presença para si mesma é condição de vivenciar, realizar, completar, executar ou efetivar.

[3] A ação performativa relacional, neste trabalho, refere-se aos encontros coletivos propostos pelos artistas que têm em sua atividade artística a prática de possibilitar eventos sobre arte, onde o espectador é o principal agente de todo o fazer artístico.

É sobre esta partilha do artista com o espectador que a ação performativa vigente se atualiza e a condição relacional se presentifica entre os participantes do evento. Vale assinalar que de forma alguma a figura do artista é compreendida como protagonista do ato performático relacional. Essas novas ações performativas coletivas geram transformações sociais na figura do sujeito do presente, constituindo outro fluxo de potencialidades e experimentações formais emergentes, as quais seriam decorrentes de uma diversidade de grupos humanos – ora tomados como vetores de uma nova inscrição sobre os signos existentes no reencontro com o real.
Sob o viés da estética e da arte relacional, os repertórios artísticos que se utilizam de comunidades efêmeras e ocasionais e que constroem ações coletivas vinculadas ao cotidiano, atualizam as tipologias da arte num processo de retroalimentação constante e, recolocando-as junto ao sistema das artes como reflexo da projeção simbólica do momento atual; tais ações atuam como um vetor que substitui a representação pela constituição do sensível e de significações de coletividades vivas, ocasionais e dinâmicas.
As tipologias apresentadas por Bourriaud (2009, p. 40-56) constituem-se, por conseguinte, em cinco grandes categorias: *as conexões e pontos de encontro; convívio e encontros casuais; colaborações e contratos; relações profissionais: clientelas* e *como ocupar uma galeria*. Para cada uma destas categorias artísticas o autor relacionou artistas de diferentes momentos da arte, exemplificando com suas produções e apontando como a estética relacional as identificou; para depois então, analisá-las como constituidoras de experimentos de práticas sociais.
A arte convivial e a estética relacional de Bourriaud possui ascendência em dois artistas brasileiros, cujos dispositivos

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **20 abr. 2022***

relacionais circularam pela Europa e Estados Unidos, ao menos trinta anos antes dos escritos bourriaudianos.

Contrário ao padrão artístico burguês, Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980), foi um artista brasileiro com uma ampla e diversificada produção de obras conceituais, experimentais, relacionais e interativas que visavam uma efetiva participação do público.

No corolário de suas propostas artísticas inovadoras, estava presente uma hibridação de constituições teóricas entremeadas por poemas e textos que rompiam o plano da bidimensionalidade e se instalavam no espaço ambiental coletivizado. Os Parangolés[4], obra de Oiticica, de 1964, consistem por certo em uma espécie de manifestação político-artístico-coletiva, uma poética engajada, gestual, efêmera e eventual – um *happening*[5].

Nessa obra de Oiticica, os participantes portam capas, bandeiras e/ou estandartes, notadamente confeccionados com frações de tecidos em cores vibrantes, que podem trazer inscrições, palavras e/ou imagens, vistas como emblemas-protesto que se revelam conforme a movimentação do interveniente. Favaretto pontua que esses "panejamentos" corpóreo-ambientais constituem "dispositivos que desencadeiam experiências exemplares, com o objetivo de 'violar' o 'estar' dos participantes 'como indivíduos no mundo', transformando-lhes os comportamentos em coletivos"(FAVARETTO, 2000, p. 107).

Com engajamento social-coletivo, os Parangolés, de Oiticica, inscreveram-se na arte brasileira como um símbolo da incorporação e explicitação artística que visava traçar vínculos de sua experiência no Morro da Mangueira – RJ e do inconformismo social, que tomava a frente de sua obra como um baluarte contra a exclusão social a partir de suas vivências com a comunidade.

Os Parangolés transitam sobre referenciais da arquitetura peculiar do Morro da Mangueira, dos protestos populares como gritos de revolta contra a exclusão social e, sobretudo, reafirmam uma atividade relacional-coletiva brasileira que desponta importante posicionamento social, político e estético dos artistas brasileiros dos anos de 1960. (Figura 1).



Figura 1. Hélio Oiticica, *Parangolé, P 15, Capa 1, Incorporo a revolta*, 1964.
Fonte: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta > Acesso em 18 out. 2018.

[4] Parangolé consiste em uma gíria carioca que significa conversa afiada, palavreada, assunto, baile de ínfima classe. (FAVARETTO, 2000, p. 118).

[5] "*Happening*: O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação. [...] O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns. O *happening* é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida". Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening > Acesso em 20 out. 2018.

ISSN: 2358-2529

Ao retornar ao Brasil, na segunda metade dos anos de 1970, Lygia Clark deu continuidade aos trabalhos sensoriais que havia começado na França; tais dispositivos foram denominados objetos relacionais. De caráter coletivo e participativo, esses objetos sensório-corporais investigavam a percepção sinestésica do participante quando estimulados por alguns materiais que despertavam os cinco sentidos humanos.

Rolnik (2005) assim descreve os objetos relacionais no catálogo da exposição *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*, a qual se realizou no Musée des Beaux-Arts de Nantes, na França, em 2005, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006:

> Objeto relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self, trabalho praticado entre 1976 a 1988 no qual culminam suas investigações que envolvem o receptor, convocando sua experiência corporal, como condição de realização da própria obra. [...] Alguns objetos relacionais recebem uma denominação específica: é o caso do Grande colchão, almofadão de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, sobre o qual o cliente permanecia deitado durante toda a sessão. [...] alguns objetos relacionais eram criados ou trazidos pelos próprios clientes e, geralmente, a artista incorporava ao dispositivo. [...] Podemos agrupar os objetos relacionais em várias séries. Uma primeira composta de saquinhos plásticos, oriundos igualmente de supermercados [...]. Eles podem conter ar, água, areia, conchinhas ou sementinhas. [...] Uma segunda série de objetos muito utilizada na Estruturação do Self composta por almofadinhas de tecido de algodão de cor neutra ou de voile de náilon. [...] Outra série ainda é justamente composta de materiais ou objetos dos quais Lygia Clark extraía os mais estranhos ruídos [...] cabaça na qual ela soprava, assobio de barro, conchas pequenas que ela chacoalhava numa peneira, conchas grandes, com as quais cobria os ouvidos do cliente. [...] Plantas constituem igualmente uma série de objetos usados na Estruturação do Self: folhas, flores secas, sementes e caule. [...] Uma última série, enfim, é composta de objetos ou materiais de texturas singulares: bombril, palha de aço grossa e fina, luvas de diferentes texturas, bucha natural, punhado de estopa, rabinhos de coelho e outros tantos. (ROLNIK, 2005, p. 15).

Os objetos relacionais de Clark visavam não apenas práticas terapêuticas individuais e coletivas; na verdade, eles buscavam propor uma relação corpórea na arte brasileira e a participação efetiva do espectador na constituição dos dispositivos de arte, como valor perceptivo que redescobria suas sensações, como um corpo natural que era estimulado a desenvolver sociabilidades eventuais. (Figura 02).



Figura 2. Lygia Clark. *Estruturação do Self*. Objeto Relacional, 1976. Fonte: *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*. Catálogo de exposição realizada no Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, 2005 e na Pinacoteca do estado de São Paulo, em 2006. Catálogo de exposição realizada no Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, 2005 e na Pinacoteca do estado de São Paulo, 2006.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Na atualidade, Ana Teixeira visa rescindir o fluxo desenfreado das massas populacionais em espaços públicos como motivação relacional de suas poéticas artísticas. Em suas ações performáticas – escambos-poéticos – a artista busca estabelecer vínculos de proximidade com uma população que transita em locais de grande movimentação, ao propor encontros eventuais e aproximações com pessoas desconhecidas em espaços públicos.

Transpor o espaço privado, íntimo e subjetivo para as vias públicas e escutar histórias de afeto enquanto tece uma manta de tricô, na cor vermelho, é uma das performances da artista Ana Teixeira, realizada em diversos países durante os anos de 2005 a 2012.

O ato da escuta de narrativas de amor, de pessoas anônimas estabelece uma relação de proximidade entre o eu e o outro, mediado por trocas de confidências ocasionais de pessoas inominadas (Figura 3).



Figura 3. Ana Teixeira, *Escuto histórias de amor*, 2005/2012, performance, diversos países. Fonte: Ciclo Inter-Agir - Dia 2 - Intervenção Urbana Ana Teixeira, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OoYGiVvA-CM>, print de vídeo, acesso em 21 out. 2018.

Compartilhar com o outro é a possibilidade de escutar, de deixar o outro subjetivar-se numa prática relacional, interativa e pública. Sem distinção sobre a autonomia e a contextualização do dispositivo de arte, a performance relacional de Teixeira plasma experiências múltiplas da arte e da experiência com a arte. Nesta direção de desenvolvimento de um trabalho relacional – seja pela ação do artista ou do público participante –, Teixeira interrompe um fluxo de agitação, anonimato e individualização na medida em que sua poética torna-se condicionante para estreitar laços de proximidade com pessoas que estão sempre em deslocamento e na maior parte do seu tempo desviam ou repudiam o contato com o seu próximo.

Como consabido, a busca pela autonomia conceitual das obras de arte, ao arrancá-las de seus sítios de origem, gerou entre os artistas modernos e contemporâneos um conflito relacionado ao processo criativo, na sua formulação poética, nas extensões de entendimento e no juízo estético; com concepções distintas sobre arte, formando paradigmas associados à simbologia[6], à religião[7] e, consequentemente, à representatividade contextual[8].

Ao destacar as obras de arte de seu estado e função inicial, como sendo atividade outrora vinculada às práticas votivas, mágicas ou religiosas –circunscritas ao estatuto do fazer, do manuseio de materiais e do conhecimento técnico específico, condição essa que dava acesso a outras formas de habitar o mundo, como por exemplo, a simbologia expressa nas iluminuras medievais, executada por monges especialistas no conhecimento iconográfico –, passando-se a inseri-las numa dimensão filosófica, fez com que seus enunciados, antes reconhecíveis pela ordem do conhecimento de um labor artístico, recebessem uma outra designação que vislumbra a constituição textual, discursiva e de conceitos de epistemologia filosófica.

[6] O termo *simbologia* está associado, neste caso, à ideia de signo como algo que se refere ao objeto denotado em virtude de uma associação de ideias produzidas por uma convenção. O signo é arbitrário e reconhecido por um dado grupo social que o criou e o decodifica.

[7] Para Agamben (2009, p.45), a *religião* designa "aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum e as transfere a uma esfera separada". Não só há religião sem separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso".

[8] Nesta direção, a representatividade contextual, na produção de arte de hoje, constitui, para Bourriaud (2009, p. 15), "não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais".

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **20 abr. 2022***

Agamben diz que esse paradigma filosófico – pode-se mencionar a arte conceitual dos anos de 1960, que tem como enunciado principal desconsiderar o objeto e ater-se a outras formas de concebê-lo, como é o caso de primar pela elaboração de conceitos, textos ou operações mentais, muito próximas de uma ordem tautológica –, como premissa conceitual na concepção da arte, mudou radicalmente a forma de como os artistas concebiam a própria criação, voltando suas intenções poéticas para a episteme filosófica. Sendo assim, ao abrirem mão da subjetividade, os artistas estariam como que fadados a perder "a unidade originária da obra de arte, fragmentada agora em uma subjetividade artística sem conteúdo, por um lado, e no juízo estético desinteressado, por outro." (AGAMBEN, 2012, p. 10).

Os conteúdos que reverberam na criação artística se mantêm os mesmos, com suas devidas atualizações, como por exemplo, temas associados à sexualidade, a identidade e críticas sociais de toda ordem. O repertório temático explorado pela arte circunscreve-se em torno da atividade humana. Além do mais, pode-se dizer que as reflexões dos artistas sobre o ser, a natureza e suas transformações se refletem diretamente na cultura simbólica e material de diferentes tempos, operando como testemunhas da relação do homem com sua história de vida. Em sua tese de doutorado, Ledur (2013, p. 110) afirma que

> O território conceitual da arte contemporânea é um território em construção, que está se configurando pela especificidade e singularidade dos trabalhos dos artistas. As reflexões dos filósofos, críticos, historiadores e curadores de arte, que vêm se autorizando a pensar essas produções, são também portas de acesso para compreender as transformações na arte. Observa-se, na atualidade, que há um pensamento em torno da arte viabilizado pelas obras de arte, pensamento esse que resulta da atitude dos artistas, dos experimentos e produções de todo tipo presentes nas atividades contemporâneas.

A arte contemporânea, como sendo genuína orientação artística plural do tempo presente – inscrita pela sociedade como atividade humana capaz de criar e propor dispositivos que englobam as coisas de um mundo globalizado, intercultural e tecnológico –, transita entre as mais variadas linguagens e desafia o sistema estabelecido, as representações e a validação da própria arte; nela se inclui – e ao mesmo dela se distingue –, a estética relacional como juízo de valor que parte das relações humanas e que propõe a criação de conjuntos-cognitivos-coletivos que engendram outra forma de proximidade com os dispositivos que hoje se anunciam na arte; se associadas, implicam na observação de indícios que reverberam sobre as ações humanas e suas coletividades, num sistema distinto e eventual, cujos limites de formulação, enunciação e recepção condensam os relacionamentos humanos, os equipamentos culturais e a tecnologia como outra marca da sociedade humana inscrita nas poéticas do presente.

Vale lembrar, a esse respeito, que também Agamben (2009) entrelaça as proposições de arte de agora com a produção direcionada de consumo, da qual a moda faz parte, pontuando que para ser contemporâneo é essencial que se mantenha uma relação de pertencimento e distância ao mesmo tempo com o viver-presente.

> Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação a outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por este facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas de agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **20 abr. 2022**

Valença (2015, p. 25), por sua vez, pontua sobre o contemporâneo, aproximando-se das ideias de Agamben, de que

> a contemporaneidade é uma relação entre o sujeito e o tempo que se configura de uma forma muito específica. O autor [Agamben] considera que a consciência de contemporaneidade é o que a define. É contemporâneo o homem que, vivendo numa determinada época, possui uma visão temporal que a transcende e ao mesmo tempo a contém. É contemporâneo o homem que tem uma noção aquebrantada, divisa, da sua época e das demais, o homem que percebe que vive cercado por toda uma teia de relações e meios de vida que fazem com que seu tempo difere dos anteriores.

Tais considerações nos lançam de volta à discussão sobre o sentido da estética. Em sintonia com essas afirmações, podemos então encontrar Jacques Rancière (2005), para quem a noção de estética é compreendida como juízo de valor capaz de criar, propor e divulgar discursos que conferem o estatuto de arte a um objeto e que, ao mesmo tempo, estabelece adjacências com modos de ser sensível; compreende-se também como o discurso que pertence ao seu tempo. Seja como for, pode-se afirmar que qualquer proximidade com essa inserção entre pertencimento, dispositivos de arte e juízo estético constrói relações estéticas, visto que produzem sentidos, não se restringindo unicamente a uma teoria que trata de investigar as relações perceptivas do que é belo e de como esse conceito pode ser analisado e aplicado na arte, em diferentes momentos, contextos e eventos.

A ideia de *estética* de Rancière reforça, pois, a condição do sujeito de estar sensível às coisas do mundo e, também, da arte; tal concepção parte do entendimento das manifestações do homem como sendo suscetíveis à dinâmica da construção do conhecimento, o qual é passível de ser reformulado a todo o momento pelo encontro do sujeito com as coisas do mundo, com o outro e com as interpretações desses feitas.

Ao cotejarmos o termo estética como o significado do termo descrito por Nicolas Bourriaud – tomada como “uma noção que diferencia a humanidade das outras espécies animais. [...] [e que ao] enterrar seus mortos, rir, se suicidar [tornar-se-iam] apenas corolários de uma instituição fundamental, a vida como forma estética, ritualizada, concretizada como forma”(BOURRIAUD, 2009, p. 149) –, pode-se dizer que tanto o pensamento de Rancière quanto o de teórico da estética relacional indicam uma aproximação entre o sujeito e suas relações de pertencimento e interpretação sobre o mundo que o constroem e, de igual modo, sobre os possíveis discursos gerados a partir do encontro desse mesmo indivíduo com as manifestações de arte criadas e propostas sob a orientação de novos enunciados.

Dessa maneira, podemos verificar que tanto a estética na acepção de Rancière, como a estética relacional de Bourriaud, partem igualmente de uma sensibilidade que se movimenta numa sucessão de situações que se interpenetram e se reorganizam interdisciplinarmente, cujos signos possuem representatividades distintas e coletivas na recomposição de espaços de compartilhamento sensíveis.

Considerações Finais

Na atualidade, os princípios estéticos sensíveis possuem outro vetor sobre essas regras dos juízos de valor, estabelecendo-se como um novo paradigma estético, cujo enunciado basilar abrange a possibilidade ao apelo discursivo como premissa para a constituição poética.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Rogerio Vanderlei de Lima Trindade
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **20 abr. 2022***

A escrita destes textos visuais, aliada à prática discursiva do artista, a partir dos encontros e das trocas de experiências de vida, representam a possibilidade discursiva e relacional criada pelo homem de diferentes tempos da história para se inscrever e refletir sobre seus mundos.

Embora os discursos artísticos criados a partir da observação da sociedade possam causar desconfortos e distanciamento para esta mesma sociedade, é importante mencionar que o descompasso existente entre o artista-criador, o signo em potência e o espectador, plasmando-se como paradoxo momentâneo das inquietações geradas pelos "objetos" da arte em diferentes contextos, instâncias e possibilidades de trocas entre os indivíduos.

Os dispositivos artísticos relacionais abrem hoje zonas implícitas da percepção humana as quais estariam adormecidas no quadro de (re)criação e recepção da arte, com seus diálogos poetizados sobre uma sociedade em trânsito que não se reconhece num mundo globalizado, que não outorga viver conjuntamente ou criar reciprocidades, aproximações e enfrentamentos.

Dialogar com as fronteiras da arte vigente e da vida é uma forma de criar mosaicos vivos de experiências, para reinventar as relações entre os sujeitos e propor redes de estreitamento – e ao mesmo tempo de amplificação –, sobre o real, por meio de seu universo particular, inserindo-as em elos de coletividades entre essas e o mundo, numa condição de vida reinventada que descarta o individualismo e o isolamento contemporâneos.

Esse intercâmbio de desejos coletivos efêmeros gera um movimento que instala pontes entre arte e a vida, estruturas entendidas como condição vital para a formulação de novos discursos que visam relacionar-se com a arte do presente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Arqueologia da obra de arte. **Princípios** – Revista de filosofia. v.20, n. 34. 2013.

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

_____.**Pós-Produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Radicante**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Postprodution**. Paris: Les presses Du réel, 2003.

_____. **Formes de vie**: l'art moderne et l'invention de soi. Paris: Éditions De noël,1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **No ângulo dos mundos possíveis**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **El abuso de la belleza**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Ed, 2006.

_____. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2014.

FAVARETTO, Celso F. Arte contemporânea e educação. **Revista Iberoamericana de Educación**. n.º 53 (2010), pp. 225-235 (issn: 1022-6508), 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LEDUR, Rejane Reckziegel. **Arte contemporânea e produção de sentidos no ensino da arte**: a experiência estética com alunos na Bienal do Mercosul sob o olhar da semiótica discursiva. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, 2013. 231 f.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental; Ed.34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Le maître ignorant:** cinq leçons surl'émancipation intellectuelle. Paris: Fayard, 1987.

_____. **Les grands entretiens d'artpress**: Jacques Rancière. Paris: ArtPress, 2014.

_____. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique éditions, 2008.

ROLNIK, Suely. **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro. Catálogo de exposição realizada no Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, 2005 e na Pinacoteca do estado de São Paulo em 2006.

VALENÇA, Kelly Bianca Clifford. **Ensino de arte visual contemporânea**: desafios e implicações no contexto escolar. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Educação. Goiânia, 2015. 157 f.

ISSN: 2358-2529



Frame extraído do filme *Na missão, com Kadu*, de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas Fonte: Autor.

Diante das cisões: cinema e luta por moradia

Before Splitting: Cinema and the Struggle for Housing

Érico Araújo Lima
Doutorado em Comunicação pelo PPGCOM/Universidade Federal Fluminense/UFF, linha de pesquisa Cinema e do Audiovisual, realizado em regime de cotutela com a Paris 3 (Sorbonne Nouvelle), durante o qual se integrou em equipes de pesquisa do Lira (Paris 3) e do Laboratório Kumã-UFF (2015-2019). Professor substituto no Instituto de Cultura e Arte ICA/UFC (2019-2021), com cursos ofertados no setor de escrita. Ministra cursos livres de formação em artes e audiovisual, tem textos publicados em catálogos e revistas, além de atuar com programação de mostras. Integrante do Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual/LEEA/UFC.
ericooal@gmail.com..

Resumo: O artigo discute a relação entre cinema e práticas moradoras. Primeiro, situa uma questão larga, a íntima relação entre cinema e morada. Em seguida, enfatiza a luta por moradia e o engajamento face a cisões na nossa experiência social. Propomos um cotejo entre os filmes: *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, e *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas. Sublinhamos as articulações entre o cinema e a ação política diante das violências perpetradas pelo Estado às condições de moradia de populações.

Palavras-chave: Morada; Moradia; Cisões; Cinema.

Abstract: *The article discusses the relationship between cinema and dwelling practices. First, it poses a broad question, the intimate relationship between cinema and dwelling. It then emphasizes the struggle for housing and the engagement in the face of splits in our social experience. We propose a comparison between the films:* A cidade é uma só? *(2011), de Adirley Queirós, and* Na missão, com Kadu *(2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas. We emphasize the articulations between cinema and political action in the face of violence perpetrated by the State on the housing conditions of populations.*

Keywords*: Dwelling; Housing; Splits; Cinema.*

Em entrevista publicada no catálogo da 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes, o cineasta Adirley Queirós afirmava um íntimo elo entre o gesto de filmar e o compartilhamento de um universo de morada, particularmente no contexto de lançamento do seu primeiro longa-metragem, *A cidade é uma só?* (2011). “Acredito que o cinema é a esquina da minha casa e, no nosso caso, uma esquina do outro lado de Brasília” (QUEIRÓS, 2012, p. 80). Esse cinema feito pelo realizador e seus colaboradores tem demonstrado as consequências estéticas e políticas de um denso cruzamento entre elaboração fílmica e experimentação do próprio território. Ao longo dessa filmografia, e de outras também feitas desde a posicionalidade de quem habita um lugar, o cinema brasileiro recente tem testemunhado a aparição de “novos sujeitos de cinema”, como já disse Amaranta César (2017), o que surge como uma forte conjugação entre invenção de ações cinematográficas e intervenção na própria configuração política da nossa formação social.

Se o cinema pode ser feito desde a esquina da casa e, mais ainda (o seguimento da frase de Adirley é fundamental), uma esquina do outro lado de Brasília, a afirmação é aqui constitutiva por, pelo menos, dois motivos: trata-se de filmar como vizinho, desde a posição de proximidade – o cinema logo ali, na esquina; e, simultaneamente, de produzir cinema tomando como campo de atuação aquele espaço do outro lado da cidade central e modernista, projetada para o futuro, construída em meio a processos de remoção e segregação territorial. Concretamente, trata-se de falar e filmar desde Ceilândia, cidade em que Queirós habita e a partir da qual produz suas obras.

Este artigo tem como linha fundamental a relação entre cinema e práticas moradoras, termo ao qual chegamos durante nossa

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

pesquisa de doutorado[1]. Ao propor essa perspectiva do morar como mote, interessa-me um constante cruzamento entre a expressividade das formas fílmicas e os outros fazeres já em curso no mundo, os fazeres de uma *habitação demorada*, sabendo sempre que o cinema é uma máquina que, simultaneamente, pode acolher e alterar aquilo que o excede.

Os filmes reunidos nesta pesquisa são todos feitos em espaços de periferias de cidades brasileiras. Assumindo esses territórios como carregados de matizes e multiplicidades, em constante movimento, não se trata de investir em um vocabulário globalizante, mas de sublinhar um ponto de partida dos filmes e, ainda, uma escolha, por parte de quem pesquisa, de se colocar à escuta das formas cinematográficas inventadas desde essas situações de morada, o que configura um gesto fundamental de quebra dos sentidos historicamente construídos das enunciações e produção de contranarrativas – as quais nos ensinam, em um só tempo, sobre nossas vidas sociais e sobre o próprio fazer cinema, questões que vamos retomar mais adiante em interlocução com André Brasil (2018).

Uma proposição muito cara neste texto é insistir na articulação entre os métodos cinematográficos de cada filme e as práticas expressivas que transbordam o cinema, com as quais ele se articula e colabora. Minha aposta, de modo mais largo, é a de que a própria noção de fazer filme pode se integrar a um plano de coexistência em meio a outros fazeres, que igualmente participam da elaboração do mundo. Trata-se de reivindicar um lugar muito decisivo para o próprio fazer artístico: ele se insere junto a outras ações que povoam o mundo, pode colaborar com essas ações e se contagiar por elas. Gostaria, com efeito, de sustentar a própria compreensão de uma forma para além da circunscrição de campos específicos das artes e da possibilidade de indagar sobre o contágio entre o trabalho da imagem e os trabalhos expressivos que não são cinema. Essa perspectiva segue de perto as indagações de Tim Ingold (2017), quando este fala do ato de fazer segundo o necessário princípio de uma inserção nas forças em curso no mundo, para além da imposição de um projeto de um entorno passivo.

Contra o esquema hilemórfico, que remonta a Aristóteles e pressupõe um gesto de dar forma ativa a uma matéria inerte, é preciso conceber outras figuras para o fazer, considerando-o de modo *longitudinal*. A relação entre matéria e forma nesse esquema passa por ambições um tanto mais modestas a respeito da construção formal. Essa proposta permite abraçar inúmeras práticas distintas a partir da unidade básica da noção de gestos de fabricação, o que, no caso de Ingold, reverbera na travessia por áreas como antropologia, arqueologia, artes e arquitetura. Poderíamos dizer, inspirados pelo encontro travado com o pensamento desse autor, que um motor de nossas pesquisas é também sugerir, modestamente, algo como o alargamento de algumas perspectivas para a própria noção de forma, de estética, de fabricação.

> Nesse sentido, as ambições daquele que faz são muito mais humildes que aquelas implicadas no esquema hilemórfico. Longe de se colocar à distância de um mundo passivo, à espera para receber os projetos que lhe seriam impostos do exterior, o melhor que ele pode fazer é se inserir no processo já em curso, os quais engendram as formas do mundo vivente que nos envolve (as plantas e os animais, as ondas de água, a neve e a areia, as rochas e as nuvens), acrescentando sua própria força às foças e às energias já em jogo (INGOLD, 2017, p. 60).

[1] Apenas como sinalização de que este texto surge de um processo mais amplo, marcado por várias interlocuções, tentativas de formulações e reformulações, permito-me aqui remeter à minha pesquisa de doutorado, que resultou em tese defendida em fevereiro de 2019 com o título *Casa e Vizinhança: Modos de Engajamento. Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras*. Também sinalizaria para dois artigos anteriores, nos quais muitas das ideias propostas no presente texto ganhavam primeiros esforços de elaboração: ARAÚJO LIMA, Érico. Transbordar o cinema: anotações sobre imagem, ficção e práticas moradoras. *Vazantes*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes ICA/UFC, v. 1, p. 152-168, 2017; e ARAÚJO LIMA, Érico. Quando o cinema se faz vizinho. *Significação*: Revista de Cultura Audiovisual, v. 44, p. 51-70, 2017.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

No que tange ao cinema mais especificamente, o que nos parece fundamental é que o esforço contido nos filmes aqui reunidos contribui para alargar nossos modos de conceber a elaboração de uma forma cinematográfica: a construção de uma imagem acontece em meio a uma infinidade de práticas em curso, e o cinema tenta, com o trabalho que lhe é próprio, colaborar com um mundo em movimento. É dessa maneira que propomos essa íntima articulação entre fazer cinema e fazer morada. Dizendo de outro modo, o próprio cinema se empenha em ser *uma prática moradora* associada a outras práticas moradoras.

Este texto acontecerá em dois movimentos: um primeiro deverá situar a questão mais ampla que tenho investigado, a dessa íntima relação entre cinema e morada, confluindo os horizontes de *lugar de morada e lugar de filmagem*. Feito esse gesto, interessa-me afirmar a necessidade de análises situadas e dedicadas às escalas específicas de atuação de alguns filmes para não que não se adote uma toada universalizante. A partir daí, passo a um cotejo entre duas obras, apontando também para uma pormenorização da discussão. Por meio desse segundo movimento, o morar ganha a inflexão da luta por moradia e o cinema encontra como seu fora a própria urgência de um engajamento frente a um processo de cisão e fratura na nossa experiência social.

A partir daí, proponho , então, um percurso junto a dois filmes brasileiros recentes: o já mencionado *A cidade é uma só?* em gesto comparativo com um curta mais recente, feito em outra situação urbana, ligada a ocupações na região metropolitana de Belo Horizonte, *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas. Sabendo das várias distinções entre os filmes, tentarei tomar os procedimentos formais e os aspectos colaborativos de cada um com o intuito de sublinhar dois modos de articulação entre o cinema e a ação política diante das violências perpetradas pelo Estado às condições materiais de moradia de populações. Nos dois filmes, sublinharei a elaboração de parcerias entre quem filma e quem é filmado, ora com uma confluência mais íntima de horizontes e experiências, ora com a elaboração de uma aliança entre visitantes e moradores.

Tentarei aqui perceber como a perspectiva do morar, a partir dessas obras, toma a envergadura da urgência de lutas entre passado e presente diante dos processos de remoção e de uma distribuição desigual da condição precária, tomando aqui uma formulação de Judith Butler (2015). Eis uma possível pergunta que emerge a partir dos dois trabalhos: o que pensar sobre o morar quando a possibilidade de elaborar uma casa e de constituir uma moradia é negada em meio a uma vida social cindida que faz do morar um privilégio?

No movimento comparativo, aposto na complementaridade das ações dos dois filmes na paisagem cinematográfica brasileira recente. Ambos narram experiências sociais e históricas, alçando-nos à posição daqueles que são implicados pelos acontecimentos. Cada um à sua maneira, as obras elaboram táticas de compartilhamento com quem luta cotidianamente e incorporam, na cena, os indícios dessa implicação. *Na missão, com Kadu* nos devolve a colaboração entre aqueles que visitam e aqueles que ocupam. *A cidade é uma só?*, além de nos lançar em uma escala histórica mais ampla, inventa maneiras de engajamento entre equipe e filmados, de sorte que os sujeitos passam a elaborar o próprio exame do tempo histórico numa dimensão compartilhada. O gesto deste texto será, então, o de indagar, de modo particular, as formas desses filmes para também sondar questões que são transversais a suas empreitadas. As formas encontradas por cada

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

um são maneiras de intervir em um debate mais amplo, do qual destaco , portanto, duas frentes complementares: a participação do cinema nas lutas urgentes que o transbordam e os modos de compor alianças nesse processo mesmo de agir.

Cinema e morada

Ao usar a noção de *práticas moradoras* como princípio de alinhamento entre filmes distintos, tento investir em um vocabulário aberto que não seria demasiadamente definidor ou classificador de uma vasta produção. Com isso, a expressão pode indicar um campo elástico e variável de atuações ao mesmo tempo em que aponta para um problema em curso e elabora-se, concretamente, quando nos colocamos diante das situações pontuais, dos experimentos, da *práxis* dos curtas e longas-metragens. A aposta central aqui lançada é a de que a íntima experiência dos lugares de morada pode dar forma e contagiar a elaboração cinematográfica. O espaço aqui convoca um conjunto de ações às quais o cinema se soma: modos de habitar, estilos de fazer e ritmos de existir, cantar, dizer, construir casas, percorrer vizinhanças. Uma morada é inseparável de um estilo.

Com os filmes, pergunto-me como se pode partir da coabitação de um território para a morada em um lugar-imagem, um lugar-cinema. É como se fosse possível caminhar constantemente pelos liames de morar e filmar. E a noção do *coabitar* é aqui bastante cara, mas é sempre preciso considerar que, diante do trabalho do cinema, a coabitação é, pelo menos, dupla: habita-se um território vivido e um mundo imaginado (em outras palavras, o próprio filme, a imagem, o som). A partir de cada situação local, de cada embate em jogo nas feituras dos filmes, podemos pensar maneiras de se instalar em um espaço e de se articular a um conjunto de práticas em curso nas vidas que já existem antes do filme.

O cinema se torna, cada vez mais, uma zona na qual diferentes sujeitos históricos passam a intervir com invenção, ao mesmo tempo em que age nos territórios e no presente como um corpo a mais: ao acontecer com uma comunidade, ele se articula, à sua maneira, com outras práticas moradoras que o antecedem e o excedem. Ele se vê convidado a constituir gestos formais capazes de colaborar com outros processos relacionados ao morar: de experimentação de si e do mundo, de articulação de grupos, de ocupações de territórios, de elaboração de memórias individuais e coletivas, de costura de laços.

Como bem sabemos, a cena cinematográfica brasileira tem testemunhado a emergência de processos nos quais sujeitos historicamente vulnerabilizados, subalternizados e silenciados violentamente proliferam táticas de intervenção na cena pública a partir da invenção de formas no campo da prática cinematográfica. Trata-se de uma afirmação estética e política que se articula ao contexto brasileiro dos últimos anos, que testemunhou a emergência de várias frentes de embate a partir das vozes e dos gestos de vários grupos que experimentam cotidianamente diferentes processos de exclusão, risco, violência e precarização das suas vidas. A partir da composição de uma rede com variadas zonas de enfrentamento, o cinema também passou a ser acionado como um campo aberto das lutas, como a partir da perspectiva de quem lida no corpo com a persistência dos processos históricos de uma "distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans, e de outras tantas", como noz diz Jota Mombaça (2016, p. 15).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
Artigo recebido em 16 mar. 2022 e aprovado em 21 mar. 2022

Na companhia das imagens, é possível elaborar sobre traumas históricos e lutas cotidianas contra opressões bem como expressar uma habitação pulsante do presente carregada de afetos, alegrias e manifestações culturais que compõem a elaboração de um território existencial considerado com todo o vigor das potências de invenção de formas de vida. A singularidade dos processos tem permitido viragens em várias frentes simultâneas e inseparáveis: no campo das lutas institucionais, nas políticas públicas de visibilidade e de representatividade, nas formas cinematográficas.

Se é fundamental aqui a emergência de novos sujeitos de cinema, seguindo com a expressão de Amaranta César, é porque interessa acompanhar quais outras metodologias de filmar podem se compor a partir da articulação de novos lugares de partida na própria produção de imagens. Não se trata aqui de construir expectativas a respeito do que virá de imagens produzidas a partir de um território ou universo social determinado. Longe disso, a questão é justamente ver como o cinema vira lugar de alteração das vidas. E, ainda: o próprio cinema também pode se inventar cada vez mais, na medida em que se alargam também essas dinâmicas de produção das imagens. E aqui vale retomar um texto recente de André Brasil (2018, p. 3), no qual ele formula essa questão de modo preciso:

> Se não faltam motivos para que as formas de representação sejam pressionadas, tensionadas pelas demandas de representatividade, um deles me parece central: trata-se de recusar o sentido único e unívoco da produção simbólica, mais especificamente, de criar contra-narrativas, discursos reversos, que estanquem o fluxo avassalador de projeções do imaginário branco – suas neuroses e fantasias – sobre negros, indígenas e outros grupos marginalizados.

Se o interesse recai aqui sobre as íntimas contaminações entre o cinema e os materiais expressivos que o extravasam, parece fundamental considerar que a produção desses discursos reversos, seguindo os termos de André Brasil, compõe o próprio campo de contaminações a alterar o fazer cinema, quando entendido de modo longitudinal. E a alteração é sempre mútua, como segue o autor: “se uma forma de expressão abriga, acolhe os modos de vida, simultaneamente, acontece uma defasagem, uma passagem precária e mediada entre os modos de vida e as elaborações do cinema” (BRASIL, 2018, p. 3). Cito mais uma passagem do texto:

> Se o lugar de fala existe antes do filme, a partir das condições históricas que estabelecem, por exemplo, a exclusão de uns e o privilégio de outros, a expressão é um dos lugares de sua atualização e elaboração. No caso específico do cinema, as imagens tornam-se, por isso, espaço de liberdade (não sem o risco de que sejam também espaço de opressão e sujeição) justamente na medida em que abrigam – consciente ou inconscientemente – a perspectiva daqueles que as produzem, e na medida em que, por outro lado, diferem, alteram, reinventam condições prévias; permitem a tomada de distância em relação às posições e identidades pré-estabelecidas. Ocupar esse espaço, essa defasagem entre identificação e desidentificação, entre lugar de fala e sua expressão, essa me parece uma relevante dimensão política do cinema (BRASIL, 2018, p. 4).

Para seguir efetivamente aos dois filmes, trata-se, finalmente, de afirmar a aposta em pedagogias das imagens, de modo que são elas que nos permitem deslocar nossos vocabulários e construir novos modos de dizer e pensar as relações entre arte e modos de estar junto. Cada filme promove uma pedagogia singular. Ainda no texto de André Brasil, poderíamos sublinhar uma passagem em que o autor sugere algumas lições extraídas a partir de dois filmes recentes que abordam as lutas dos Guarani e Kaiowá pela

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

retomada de suas terras: *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida, e *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016), realizado por Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, jovens lideranças Guarani e Kaiowá[2]. Em meio ao cotejo entre as duas obras, André Brasil formula a seguinte proposição:

> Em sua montagem, Martírio explica, por meio de seu enquadramento atento, que ele precisa antes escutar e aprender. Se, por sua vez, a montagem e a mise-en-scène de Ava Yvy Vera são lugares de aprendizado, na medida em que elaboram aquilo que impõe a experiência histórica, o enquadramento ensina (nos ensina) (BRASIL, 2018, p. 11).

Essa distinção entre pedagogias da imagem inspira, então, a passar aos dois filmes que vou discutir de modo mais pormenorizado. O pano de fundo da discussão também toca precisamente a consideração a respeito de dois processos de aliança com matizes distintas, um mobilizado particularmente por gerações diferentes de pessoas que já moram em um espaço, outro feito na parceria entre quem visita e quem ocupa.

Modos de fazer junto

Na missão, com Kadu, de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, abriga em sua montagem um episódio de urgência. Em 19 de junho de 2015 uma caminhada de moradores das ocupações da região de Izidora, em Minas Gerais, percorre a rodovia MG-010, Linha Verde, rumo à Cidade Administrativa, sede do governo mineiro. Mas o percurso viria a ser interrompido violentamente pela polícia militar do estado. Bombas de gás lacrimogêneo, balas de borracha e *spray* de pimenta foram atiradas pelo batalhão de choque da PM contra a população em marcha, composta por adultos, jovens, crianças e idosos. Kadu Freitas, militante e morador da ocupação Vitória – uma dessas ocupações em caminhada – filma o episódio com uma câmera de celular e capta desde instantes de expressão da alegria de uma luta, com companheiros que jogam futebol, ao súbito desencadear do processo de violência policial contra a manifestação vinda de todos os lados. Junto às imagens no calor do acontecimento, a montagem traz ainda momentos de conversa e preparação do ver junto, quando o próprio filme feito por Kadu é projetado na ocupação.

Nas imagens feitas por Kadu, testemunhamos a força de uma inseparabilidade: trata-se do vínculo incontornável entre o ato de marchar, lutar, reunir-se para demandar moradia e o gesto de filmar como modo articulado à caminhada, um engajamento em uma ação vital. *Na missão, com Kadu* nos apresenta a urgência de um embate, a tensão vivida por corpos em confronto com a polícia militar de Minas Gerais, que reprime e atropela sujeitos em luta pelo direito à moradia. Além de expor essa fratura constituinte de nossa história, o filme se organiza ainda para elaborar a própria experiência do ver junto, que me parece passar por uma elaboração formal bastante simples, mas com ricas consequências, tramadas na própria fatura do filme. É uma obra que permite pensar o gesto do documentário no calor dos acontecimentos e o próprio lugar do espectador, que é tanto interno à cena fílmica quanto exterior a ela.

A cidade é uma só? trabalha uma mútua contaminação entre procedimentos documentais e ficcionais e permite uma visão histórica para a própria formação de Ceilândia, que tem suas origens nos processos de remoção dos moradores da Vila IAPI, no

[2] Indicaria aqui, sobretudo, questões pontuais e breves sobre os modos de realização dos dois filmes: ambos nascem, como bem caracteriza André Brasil, de uma íntima aliança entre índios e não índios. *Martírio* é um filme-processo emblemático do cinema brasileiro recente, marcado pela longa duração resultante de uma densa e demorada trajetória de militância de Vincent Carelli junto aos povos indígenas. *Ava Yvy Vera* foi realizado em contexto de formação, a partir de oficinas de filmagem e montagem, numa parceria entre o projeto de extensão "Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá", coordenado pela professora Luciana de Oliveira (UFMG), e o Vídeo nas Aldeias.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

entorno do Plano Piloto de Brasília. Esse processo foi finalizado no início de 1971 a partir daquilo que o governo do Distrito Federal chamou de Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) – da qual surge, inclusive, o nome da cidade. Cruzando gerações de personagens (Nancy, Dildu e Zé Bigode), além de diferentes matizes de ficcionalização, o filme nos coloca diante de uma elaboração histórica que expõe as bases de uma segregação territorial. Retomarei, especialmente, as formas de implicação na cena por parte da equipe.

"Enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito": eis uma frase mobilizadora de uma série de articulações e movimentos por moradia no Brasil. Se o cinema pode ser um aliado dessa luta, nosso cotejo acontece entre dois trabalhos concernidos diretamente por históricos processos de segregação territorial e violência estatal contra aqueles que buscam cotidianamente formas de morar. Mesmo diante das singularidades, arriscaremos essa aproximação por uma aposta nas consequências para pensar modos de engajamento a partir de uma necessária reflexão sobre políticas de habitação e elaboração da casa como questões que tocam diretamente processos históricos e de implicações públicas.

A cidade é uma só? tem escala e gesto distintos do curta feito junto às ocupações de Izidora. Ambos os filmes, entretanto, estão intimamente engajados no clamor do presente, e o gesto de *A cidade é uma só?* estaria justamente nos oferecendo um olhar histórico de envergadura mais ampla. É um filme que se faz tendo como base constante o jogo entre passado e presente. E, se pensarmos que todo ato comparativo é como uma montagem de uma sessão para ver junto, o filme de Adirley possibilita um gesto de historicização de um processo específico – mas que compartilha traços com formações históricas de outras segregações –, oferecendo linhas de força para montar imagens e energias de filmes distintos engajados na composição conflitiva do presente.

Na missão, com Kadu permite analisar um episódio histórico recente, situando o espectador, simultaneamente, no calor do acontecimento e poucos meses depois, para a elaboração do que foi vivido, junto com a comunidade, com uma distância temporal de escala mais curta. *A cidade é uma só?* lança cada espectador em uma perspectivação histórica de recuo temporal um pouco mais alargado, podendo nos apresentar duas gerações distintas de moradores: a de Nancy Araújo, que em sua dimensão testemunhal rememora o passado do processo de remoção, e a de Dildu (Dilmar Durães) e Zé Bigode (Wellington Abreu), que assumem o caráter mais explícito de personagens de ficção, produzindo no presente trajetórias pela cidade. Nesses dois filmes, subjetividade e experiência histórica também se veem enlaçadas: em boa parte das operações estéticas de cada um, o liame tecido entre dinâmicas do morar e elaboração do presente e do passado passa por uma trama subjetiva, pelo prisma de singularidades também sempre implicadas nos processos de grupo.

Como eu dizia no início, *Na missão, com Kadu* é um filme feito da aproximação entre quem chega e quem já ocupa. O início do curta é emblemático a esse respeito, quando expõe uma parte da equipe no momento de chegada à Ocupação Vitória. Aqueles que chegam se apresentam: Aiano Bemfica vai falar com Kadu, que se dirige ainda ao antecampo, cumprimentando Luisa Lanna, no som direto, e Pedro de Brito, na câmera. Trata-se aqui de um processo cruzado: de um lado, acolhida de quem

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022**

ocupa, para compartilhar a luta e as próprias ações fílmicas; de outro, desejo de colaborar (com o cinema) por parte de quem chega. Logo em seguida a montagem nos lança em uma relação de conversa sobre o episódio traumático, em rememoração, na casa de Adão e Aninha, onde mora Kadu – sequência que trarei mais adiante –, e as imagens feitas por Kadu na situação de urgência, diante da polícia.

No título, o filme parece indicar uma frase que cifra o seu gesto compartilhado, a qual também é dita logo no início por Yan, garoto que guia Aiano até Kadu. Creditado também como diretor, Kadu é filmado e filma, e o curta se alia a ele por meio desses cruzamentos: põe-se, assim, *na missão* – com o militante e com Izidora, pode-se dizer. Se o filme expõe justo aquele processo de chegada é porque se trata também de trazer o modo de elaboração dessa aliança: tudo ali, em verdade, será como uma preparação para ver o filme feito pelo morador da ocupação e confrontar-se com as imagens carregadas da urgência daquele episódio e da violência que o compõe – que vem junto, sem dúvida, do gesto obstinado de Kadu em empunhar a câmera como modo de afirmar, na sustentação dessa tomada, uma recusa a calar-se diante da repressão do Estado.

Trazendo outra posição nessa situação, Adirley Queirós faz parte mais diretamente da história de Ceilândia e, no próprio ato de filmar, evidencia pouco a pouco a sua íntima implicação no universo social que toca o filme. Aqui o cinema é feito desde esse lugar de compartilhamento da vizinhança. Cláudia Mesquita (2012) já desenvolveu uma rica e densa análise do filme, da qual retomo a discussão sobre as formas de participação de cineasta e equipe na cena fílmica, justo por meio da combinação que o filme opera entre recursos formais, o que permite instantes de algum distanciamento crítico e momentos complexos nos quais cineasta e equipe participam da cena dramática – evidenciando a partilha de um universo com as vidas e histórias postas em cena.

Notadamente a partir da distinção entre forma dramática e forma épica, a autora oferece uma leitura dos lances de coexistência entre essas duas estratégias na tessitura de *A cidade é uma só?* (MESQUITA, 2012). Essas instâncias não cessam de se contaminar e teriam como um dos momentos fundamentais a sequência em que Adirley adentra a casa de Nancy, que apresenta diretor e equipe a Dildu e Dandara, personagens dramáticas, fazendo da equipe uma personagem também, mais do que figura mediadora (MESQUITA, 2012). No cotejo que Mesquita faz com *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Conterrâneos velhos de guerra* (1992), de Vladimir Carvalho, outros dois filmes também dedicados a expor a cisão constitutiva da formação de Brasília, fica evidente o lugar de distância produzido pela enunciação nessas duas obras mais antigas, marcadas por certa trajetória histórica do cinema brasileiro, sobretudo pelo não compartilhamento das experiências dos realizadores com aqueles que habitam o entorno de Brasília.

Dentro da perspectiva que é tão cara a este texto, interessa-nos vivamente as consequências que Mesquita extrai dessas diferenças, o que a permite afirmar: “a perspectiva dos pobres é construída de maneira marcadamente diversa em *A cidade é uma só?*” (MESQUITA, 2012, p. 67). Essa distinção emerge em cena na própria maneira como os procedimentos dramáticos do filme de Queirós permitem abolir a “separação sujeito-objeto” e abalar “o ‘pôr-se frente às criaturas’ que caracterizou a mediação documental, tradicionalmente” (idem, p. 68). A análise de Mesquita

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

permite visualizar, na própria forma fílmica, o que seria constitutivo de um processo tramado pela "proximidade a um universo social" (idem, p. 68). As estratégias fílmicas "sugerem uma coincidência de horizontes – equipe, sujeitos filmados – que parece traduzir uma outra perspectiva de relação e realização, um processo de fatura e de vida compartilhados (cineasta, filmados)" (idem, p. 68).

> Sem deixar de "historizar", a investida dramática de *A cidade é uma só?* é responsável, em boa medida, pelos lances que bloqueiam um olhar excessivamente distanciado, que cercasse os pobres de compaixão, projeções externas, padrões e idealizações. Na contramão, ela sugere a vida presente como invenção, sem abrir mão das marcas do passado, tampouco de temas e signos fundamentais na vivência complexa, pelos pobres, das "cidades" que coexistem na atualidade de Brasília. (MESQUITA, 2012, p. 68).

Essas proposições de Cláudia Mesquita são seguidas de perto por André Brasil, que toma essa trilha profícua de argumentação, trazendo como elemento de destaque a exposição do antecampo como aquilo que acentua um compartilhamento do drama entre equipe e personagens. Ao se colocar como uma espécie de diretor-personagem, saindo da parte anterior ao campo visual, Adirley Queirós vem compartilhar na cena o presente dramático dos personagens numa operação complexa que vai muito além da reflexividade fílmica, como já disse Brasil, procedimento tão caro a variados cinemas modernos quando se trata de expor o mecanismo da representação para produzir um efeito de distanciamento crítico. Trata-se muito mais de uma "*mise-en-abyme*, que permite ao diretor tornar-se personagem afim, a compartilhar o mesmo drama dos demais, acompanhando suas perambulações pela cidade" (BRASIL, 2013, p. 96).

> Se, por um lado, de fora da cena, o diretor coloca a realidade em perspectiva, distanciando-se criticamente; se, nesse distanciamento, ele vincula o passado histórico ao presente da Ceilândia, ao se inserir como personagem no drama ele mostra como esse discurso crítico é compartilhado com aqueles que compartilham também, com ele, a difícil realidade da periferia. Nesse sentido, o filme se torna, ele também, uma prática de engajamento, um discurso de resistência que se soma aos outros, encampados pelos demais protagonistas do filme. Na verdade, A cidade é uma só? mostra esse lugar liminar de um diretor que tematiza seu próprio universo social, sua vizinhança, seus afins. De um lado, para filmar, ele deve tomar distância (não se filma totalmente dentro da cena). No caso deste filme, trata-se de um distanciamento crítico. De outro lado, ele filma a si mesmo, na medida em que participa da comunidade tematizada. Que Adirley faça isso no âmbito da ficção – que incorpore esse papel liminar à própria cena, à própria narrativa, valendo - se de estratégias dramáticas – esse é um dado que merece atenção (BRASIL, 2013, p. 97).

Tendo em mente, então, essas duas distinções de base entre os filmes, seguirei para uma análise mais pormenorizada de alguns aspectos deles, apostando na dimensão de uma ressonância dos gestos de ambos em certo horizonte de embate com as gestões dos poderes nas formas urbanas de habitar. Por conta da amplitude de elementos que podemos destacar em *A cidade é uma só?*, enfatizarei aqui, para este artigo, o movimento do filme junto a Nancy, com a qual a equipe passa a escavar em conjunto o processo histórico de constituição da Ceilândia.

Diante das remoções

Ceilândia é uma cidade que surge a partir dos processos levados adiante pelo poder público em articulação com os interesses privados do mercado imobiliário no sentido de organizar o espaço tendo por base a expropriação daqueles que foram

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
Artigo recebido em 16 mar. 2022 e aprovado em 21 mar. 2022

os construtores de Brasília. É uma cidade que surge já sob o signo da violência de Estado que mobiliza uma "erradicação" daqueles que vivem nas proximidades do Plano Piloto. Nesse projeto marcado pela separação e pelo estabelecimento de uma distância, encontra-se o emblema de uma política de gestão do urbano, que busca afastar os pobres sempre mais e não permitir a eles a participação nos projetos de cidade postos em movimento. Essa história é contada, em *A cidade é uma só*, pelo testemunho de Nancy, que se insere como narradora interna daquilo que foi vivido pelos moradores removidos. O discurso dela, captado segundo o gesto documental mais tradicional, entra, pela montagem, constantemente em confronto com os arquivos oficiais. Com narração precisa, ela evidencia, frontalmente, as bases de um projeto. "Eles queriam achar um lugar para jogar aquele monte de pobre", diz Nancy logo após a inserção de um vídeo da propaganda do governo, material de arquivo que comenta o processo de remoção dos moradores para um lugar que se preparava para receber a população. O governo buscava retirar os pobres do trajeto de voos que chegavam constantemente a Brasília e poderiam ser confrontados, desde a vista aérea, com a eloquência de um projeto contraditório de cidade. O movimento se deu rumo a uma terra sem a infraestrutura prometida e que estava completamente sem preparo para acolher os moradores que vinham da vila do IAPI.

Nancy, criança naquela época, foi uma das escolhidas, em uma escola do local, a Escolinha do Zaru, no centro da vila, para entoar um *jingle* publicitário que fazia parte da campanha do governo do Distrito Federal para promover as remoções. Gesto perverso do Estado: um coral de crianças é formado em uma escola da própria comunidade que será removida para entoar o canto que se associa à sua própria remoção. Na canção, como em todo gesto oficial, o elogio à união e à harmonia, ficção estatal de uma integração que entrava em descompasso eloquente com os processos vividos de segregação:

> Vamos sair da invasão
> A cidade é uma só
> Você que tem um bom lugar pra morar
> Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar
> Para que possamos dizer juntos
> A cidade é uma só
> Você, você, você
> Você vai participar
> Porque, porque, porque
> A cidade é uma só

Na canção, o argumento parece cíclico e reiterativo, perfazendo, como que num beco sem saída, o ideário de uma comunidade fusional, perfeitamente integrada e harmonizada: 1) vamos dar as mãos para dizer que a cidade é uma só; 2) é preciso participar, porque (três vezes "porque", vale observar) a cidade é uma só. Uma unidade consensual é princípio e fim desse comunitarismo forjado pelas narrativas oficiais, que escamoteiam os gestos intrínsecos de separação imanentes a seus projetos. A tarefa que o filme abraça é expor uma fratura constitutiva desse processo: de saída, como diz Cláudia Mesquita, "a tomada de distância já está no título, que sapeca uma interrogação ao final do refrão do *jingle* pela remoção: *A cidade é uma só?*" (MESQUITA, 2012, p. 58).

Como numa linha melódica e rítmica a desferir quebras na harmonia desse canto das remoções, Dildu, personagem mais

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

marcadamente ficcional dos três, trabalha para construir outra canção. Trata-se aqui de outra canção para outra campanha também, totalmente distinta daquela que operava na lógica da erradicação. Dildu é faxineiro em Brasília e candidato a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN), com propostas que incluem "cinema a um real" e indenizações para os antigos moradores da Vila do IAPI, que foram "abortados para Ceilândia", como diz em um de seus percursos pelas ruas.

Por meio dessa campanha eleitoral imaginada, a ficção adentra a trama urbana e opera uma complexa dramaturgia em meio ao mundo para, a partir da atualidade vivida, lançar um projétil que estilhaça qualquer possibilidade de rememoração nostálgica de um sofrimento. Como se a ficção pudesse ser devolvida imediatamente ao mundo, no seu próprio processo de elaboração, o filme cria um candidato da quebrada a irradiar propostas, voz e gestos, colocando-o no corpo a corpo com as pessoas que efetivamente estão ali nas suas vidas cotidianas, seja na rodoviária de Brasília, seja durante uma caminhada por ruas menores, seja na tentativa de colocar o Santana do cunhado, Zé Bigode, para funcionar.

Dilmar Durães, ao interpretar Dildu, com esse gesto ficcional atravessado pelo real e arremessado na cidade, torna-se, em alguma medida, um *performer* que coloca o próprio corpo em exposição na cidade, submetendo a *performance* que realiza às intermitências dos encontros, lapidando um personagem a partir do improviso e do imprevisto. Além dessa acolhida ao mundo, no contágio que o corpo instaura com a rua, ele é também uma espécie de intervenção na experiência cotidiana, sobretudo nos atos de campanha que colocam Dildu em contato com seus eventuais eleitores: nos momentos de interpelação de cada passante com a presença de suas propostas, é como se o filme testemunhasse a ação performática do ator a provocar os sujeitos e o fluxo habitual da cidade. Se nos interessa essa chave de uma candidatura como "programa performativo", para usar de empréstimo a expressão de Eleonora Fabião (2013), trata-se justamente do caráter liminar que a autora atribui a esse gesto de criação: "O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre cena e sobre presença justamente por ser cena-não-cena" (FABIÃO, 2013, p. 9). O trabalho de atuação de Dilmar Durães faz cena diretamente em contágio com a cena da cidade: sem que seja possível parar o curso do mundo, a ficção acontece em meio a ele, com ele. Aqui vemos etapas variadas dessa campanha, intercaladas ainda pelos momentos de trabalho de Dildu e dos deslocamentos que este precisa fazer entre Brasília e Ceilândia. Nesse programa performativo e ficcional encampado por Dildu, o filme opera uma intervenção na cidade e faz uma espécie de ação direta pela ficção.

Zé Bigode é o personagem que permite ao filme a transição pelo presente da especulação imobiliária. Ele percorre as ruas, negociando lotes no entorno de Ceilândia, e é cunhado de Dildu, unindo-se a ele em muitos dos percalços do processo de campanha eleitoral. Sempre transitando pelas ruas e indicando as transformações de uma paisagem, ele opera, em larga medida, como um mediador do filme para tratar das rápidas mudanças urbanas de Ceilândia: com a janela do carro[3] vertida para o mundo, ele comenta o desaparecimento de uma antiga área de brejo "logo ali", a perspectiva de emergência de lotes "mais adiante". Vista como uma paisagem em movimento, às vezes de modo lateral, outras em avanço frontal, Ceilândia é filmada, com alguma frequência, por essa perspectiva do carro em movimento. Diante de uma casa construída no improviso, ele se pergunta como ela

[3] Felippe Mussel (2016, p. 26) já desdobrou, na sua análise sobre o filme, consequências para esses momentos que expõem o "papel do automóvel como ponto de vista privilegiado para se filmar a cidade".

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

teria sido enfiada ali e emenda, dirigindo-se aos interlocutores que o filmam nesses trajetos: “o povo quer morar, rapaz”. Quando estamos em Brasília, o percurso de dentro do carro acentua o sentido de desorientação: os diálogos entre Dildu e Zé Bigode são, especialmente, gestos críticos ao próprio modelo de urbanismo da cidade, à “síndrome de tatu”, como diz em dado momento Zé. “Como é que sai daqui?”, grita Dildu.

Zé Bigode se situa, em alguma medida, como o personagem mais liminar, que não cessa de dirigir-se à equipe, de ser indagado em alguns momentos e mesmo de propor que determinado encontro, ligado a suas negociações, não seja filmado. A câmera, nesse instante, se abaixa. Já o acompanhar de Dildu guarda um recuo maior da enunciação, à exceção do momento de gravar o *jingle*, em que a evidência de um aparelho de filmagem rompe com qualquer transparência, aqui sendo muito também parte do próprio jogo ficcional, como se estivéssemos diante de uma equipe que acompanha o candidato, como de algum modo é o acompanhar de Zé Bigode.

Se a campanha de Dildu insere um frescor singular nos modos de narrar o presente de Ceilândia, ela parece nos dizer sobre a necessidade de habitar a cidade a partir de uma energia que evita retomar o passado com lamento. Retomo o que já disse Adirley, em entrevista sobre o longa posterior, *Branco sai preto fica*, que me parece contaminar não só aquele filme: “Constantemente estávamos tentando contar uma história que fugisse daquele lugar imaginado do ‘bom periférico’. O ‘bom periférico’ é sempre um corpo em busca de redenção, portanto historicamente ele representa um pensamento reacionário” (QUEIRÓS, 2014, p. 90). Nos momentos em que Dildu faz referências explícitas ao passado, já há uma dobra naquilo que foi vivido: o “X” que estampa a candidatura é, como diz ele mesmo em dado momento, uma ressignificação da marca norteadora das remoções dos moradores da Vila do IAPI.

Se o filme não para de afirmar a importância da elaboração histórica, tendo por guia a narrativa de Nancy, o presente é tramado com o empenho de expor uma persistente invenção do morar. Chegamos mesmo a ver Dildu e Dandara em meio a momentos lúdicos, como uma ida ao parque ou a experimentação do candidato em meio a uma festa. Em outros instantes, uma ida a Brasília impulsiona gestos simples de confronto com a configuração da cidade a partir de enquadramentos dos corpos diminutos em meio à paisagem da cidade modernista, postos entre arquitetura grandiosa e deserto que não acolhe: se os prédios da sede do poder estão bem ao fundo, a perderem-se de vista, o plano também reforça a sensação de descampado para aqueles que caminham no primeiro plano, em meio a comentários com humor agudo da parte de Dildu, que interroga sobre as formas erguidas no deserto.

Ação direta

Situada ao norte de Belo Horizonte, a região de Izidora fica na fronteira com o município de Santa Luzia e tem sido historicamente alvo de variados processos de especulação imobiliária, aos quais um conjunto de ocupações – Rosa Leão, Vitória, Esperança – tem respondido com outra lógica de produção de espaço[4]. *Na missão, com Kadu* se insere, ao seu modo e com sua escala de contribuição, nessa luta pelo direito à moradia, abrigando, pelo menos, dois gestos distintos de imagem. Um deles consiste no que poderíamos considerar uma ação direta de uma imagem diante das urgências da história,

[4] Apresento aqui um material de consulta possível a respeito do histórico e complexo processo de lutas na região de Izidora, disponibilizado em página do grupo de pesquisa Indisciplinar, da UFMG: http://oucbh.indisciplinar.com/?page_id=696; http://pub.indisciplinar.com/izidora/. Acesso em: 18 abr. 2019.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

quando Kadu insiste em sustentar sua câmera no limite do visível, os próprios olhos tomados pelo gás lacrimogêneo, o próprio corpo na situação de risco. Em seu alto caráter performativo, essas imagens chegam a nós como participantes do próprio acontecimento que registram, teimosas em se fazer, radicais na sua sustentação. O outro gesto estaria ligado ao próprio processo de articular essas imagens intensamente contagiadas pelo real a outros tempos da comunidade, quando o filme instala momentaneamente o espectador nos modos de vida da ocupação, mas ainda sob o mote do episódio de repressão. A partir desses dois gestos complementares, o curta colabora para os processos de constituição de um lugar, em composição com as práticas moradoras que confrontam as estratégias do capital e do Estado em seus modos de fazer cidade.

O evento traumático é inserido no curta-metragem por volta da metade de sua duração, após instantes em que o espectador é posto numa situação de escuta de quem vive aquela luta cotidiana e esteve naquele dia, agora rememorado. Paula Kimo (2016) já bem salientou a existência de três distintas temporalidades na tessitura do filme: o "tempo da comunidade", quando somos colocados na companhia de uma conversa, na casa de Aninha e seu Adão, junto ao próprio Kadu, com um posterior preparo da projeção das imagens que ele produziu no dia 19; o "tempo do conflito", quando o espectador passa a ver, junto com os integrantes da ocupação, o filme feito por Kadu durante a repressão à marcha de moradores; e o "tempo do fim", em que o filme expõe uma cartela preta sobre o assassinato de Kadu, expondo "o luto da luta" (KIMO, 2016, p. 260), além de convocar a elaboração de uma memória, que prossegue a possibilidade de intervenção no presente.

Essa articulação de momentos distintos nos possibilita ver no filme uma inserção na própria comunidade para ocupar, com ela, um espaço e disparar uma energia possível para seguir uma experiência de luta. Na cena inicial da conversa, Aninha pontua o aprendizado com o episódio de repressão policial, com o qual foi possível adquirir experiência sobre as próprias táticas de resistência – "ganhar experiência e ficar mais forte para a luta", diz ela. Kadu concorda com ela. A conversa rememora a situação vivida e, não só isso, vai compondo uma maneira de se relacionar com esse passado próximo, tomar a experiência para seguir, com inabalado frescor, uma atuação no presente. Pouco a pouco, é como se o filme se transformasse numa instância para suportar o peso imposto pelo trauma.

Foi fundamental filmar a passeata e a repressão, gesto de Kadu recuperado na parte final, e simultaneamente busca-se articular essa experiência – manifestar, por assim dizer, o filme junto com a comunidade, construindo um espaço com outros corpos quando se expõe o vídeo feito no calor do acontecimento e se acompanha a imagem sendo vista, o episódio sendo rememorado, as múltiplas conexões que aquelas imagens produzidas no dia da marcha passam a ter com outros tempos vividos pela comunidade. Em seu gesto militante, o filme traça uma série de estratégias que imbricam a invenção de formas a processos urgentes do presente. Um dos eixos articuladores da prática do filme diz respeito à possibilidade de uma imagem ecoar uma situação, de fazê-la reverberar. Em grande medida, ele nos faz pensar sobre os destinos de uma imagem, sobre uma espécie de posterioridade do visível fabricado, especialmente na sua capacidade testemunhal de expor a violência do Estado – o que, como veremos, já é considerado no próprio ato de tomada. A esse respeito, Paula

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
Artigo recebido em 16 mar. 2022 e aprovado em 21 mar. 2022

Kimo também já sinalizou com precisão: Kadu “convoca o futuro da imagem na sua própria gênese” (KIMO, 2016, p. 259). No momento de ver junto, no seio da comunidade, é como se uma virtualidade ganhasse já uma possível atualização. Veremos, por breves instantes, as reações dos moradores da ocupação Vitória. Quando o filme feito por Kadu se encerra, o corte brutal e seco já nos leva para o silêncio e os créditos, mas poderemos considerar aqui quais consequências estariam nesse ato de expor o filme sendo visto e de, simultaneamente, nos abrir a imagem, fazendo-a, então, ser vista pelo espectador não morador.

Exibida junto àqueles que são diretamente concernidos pelo evento de repressão, uma imagem pode, simultaneamente, expor uma distância, pela sua inerente defasagem e dimensão mediadora (por mais direta que seja), e atualizar, no ato de ver, a presença, em cena, daquilo que foi vivido no próprio corpo. Porque ver, nesse caso, já é situar-se no acontecimento pela perspectiva de alguém, de um companheiro da luta, de uma posição física específica no espaço, de uma forma de engajamento de corpo, de uma maneira de apontar a câmera.

Se Aninha e Kadu parecem estar de acordo com a perspectiva de que o episódio fortaleceu a luta, poderíamos mesmo ensaiar aqui que uma imagem do evento traumático pode retornar como uma renovada força política por meio de uma rememoração liminar do vivido há tão pouco tempo. Arrisco dizer que ver junto, em comunidade, o próprio episódio vivido com dor é uma forma de costurar feridas, armar táticas e traçar formas de luta no seio da própria luta. Simultaneamente, para aqueles que estão fora e que também passam a ver junto, a imagem se envia como que no empenho em instaurar uma vizinhança: trata-se de traçar uma possível ligação, sempre marcada por distâncias, entre aqueles que ocupam e moram num território e aqueles que são convidados a se engajar nessas práticas e lutas moradoras, para que se vejam concernidos pelas questões engendradas nesse visível partilhado; mais ainda, *interpelados* por elas, para retomar uma chave de discussão proposta por Amaranta César (2017), junto a esse mesmo filme.

Escavar em conjunto

Se a montagem de *A cidade é uma só?* é a instância fílmica que comenta de maneira mais distanciada e assinala contrastes, na medida em que convoca os materiais sonoros e visuais do passado[5], o longa também nos revela que a escavação contra o apagamento se dá na companhia de quem é filmado. Os encontros com Nancy revelam a atenção do filme a dois procedimentos historiográficos fundamentais: a escuta do testemunho e a investigação dos arquivos. Com Nancy, a equipe vai a um local que abriga arquivos para examinar filmes e fotografias antigas em busca de imagens da Vila do IAPI, da escola em que estudava, das gravações do *jingle* que tiverem de entoar. O próprio trabalho arqueológico se evidencia aqui como um gesto compartilhado. Nas cenas que expõem o gesto escavador do filme, com a ida ao Arquivo Público do Distrito Federal, vemos que Nancy opera na busca por fotos e vídeos: equipe e personagem compartilham o mesmo horizonte, o de trazer à tona os documentos e tornar presentes na cena, por diversas maneiras, os arquivos que permitem contar histórias soterradas.

Entre fotografias miniaturizadas e outras ampliadas, dispostas sobre uma grande mesa, filmes em película ou imagens vistas na tela do computador, Nancy atua, com o filme, no gesto de indagar o passado, como se o empenho em narrar a história de

[5] Como uma instância de exterioridade, a montagem é marcada por um constante paralelismo e acentua contrastes entre os discursos oficiais dos arquivos, os testemunhos de Nancy e as encenações de Dildu e Zé Bigode no presente. Por meio da montagem, o filme opera um distanciamento crítico, como já sinalizou Cláudia Mesquita (2012) na sua análise sobre a obra.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

Ceilândia fosse um esforço coletivo, que não compete apenas à enunciação fílmica, mas àqueles com quem o filme se faz e para quem ele se devolve, já nesse gesto de partilha.

Dessa maneira, no que tange à utilização dos arquivos, o jogo é permeado, nesses instantes, pela cena da partilha. Nas reverberações entre passado e presente, o filme exerce um papel de historiador, mas se faz em parceria com Nancy. Tomo a cena de visita ao Arquivo Público e o confronto de Nancy com os materiais para dizer que os comentários críticos dirigidos pela montagem parecem ganhar uma nova perspectiva com essa exibição de uma espécie de arqueologia compartilhada. Se, em muitos momentos, o trabalho da montagem marca sua presença de alinhavo e sua distância crítica como operadora do comentário e do contraste, como temos reiterado, o filme parece também nos expor instantes em que os arquivos se inserem na escritura a partir da tomada da câmera: passam a compô-la, assim, para além do habitual desfilar de imagens de arquivo na trama da montagem. É como se o olho da câmera e o olho de Nancy compartilhassem, simultaneamente, esse instante de apreensão das materialidades que inscrevem no filme os fragmentos do passado.

Em um desses momentos, a tomada de uma fotografia pelas mãos desencadeia a exposição de uma ferida, que chega mesmo a interromper a fala de Nancy. Ela inicia: “Ah, a fila... Isso aqui, Marcelo...”, dirigindo-se ao responsável pelos arquivos. Mas logo o fluxo da palavra é interrompido e o silêncio toma lugar na cena, quando o testemunho já pode continuar diante do peso que emerge da história vivida. Nancy não consegue continuar. Na imagem, que vemos em conjunto com Nancy – é a única aparição dessa fotografia em particular no filme –, podemos distinguir, de modo enviesado, aquilo que ela figura: uma fila de moradores se reúne com latas nas proximidades de uma fonte de água.

Mais adiante, vemos que a participação de Nancy se dá não apenas nessa busca dos arquivos, mas também no ato de refazer os registros que se perderam. Na abordagem de um dos episódios fundamentais analisados por *A cidade é uma só?* – a gravação do *jingle* por crianças moradoras da própria Vila do IAPI –, é só ao longo de sua duração que o filme evidencia para o espectador a ausência da materialidade de um arquivo que tenha sido preservado desse episódio. Diante dessa falta de uma imagem e de um som concretos do que aconteceu naquele período, é preciso então elaborar um arquivo, refazer uma cena, compor cada elemento e cantar mais uma vez aquela canção. Mais um elemento na densa elaboração histórica do filme, a reencenação do episódio vem complicar ainda mais a clivagem entre arquivo e ficção. Primeiro, a imagem do coral nos é exposta, em textura e cor que remete a uma imagem localizada na época dos eventos narrados, sem que ainda esteja em questão a ausência dos registros. O arquivo ficcionalizado é introduzido no meio do filme, quando ainda não temos certeza se ele desapareceu, contribuindo, desde já, para todo o embaralhamento entre fato e ficção. Diante das artimanhas dessa reencenação, estamos bem além de um regime de veracidade, e *A cidade é uma só?* traça suas operações em meio a uma arguta consciência das potências da indeterminação. A contaminação feita pelo filme entre ficção e documento acontece também para afirmar o caráter ficcional dos próprios projetos vinculados a Brasília, tanto suas imagens quanto suas retóricas.

Apresentado primeiro e depois visto como produção no presente, o vídeo do *jingle* tem sua fabricação exposta já perto do final

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

do filme, quando vemos Nancy observar meticulosamente os penteados das crianças e as diferenças entre os bolsos das roupas de hoje e os de outrora. A presença de Nancy nessa orientação atenta dos passos da reencenação sugere, uma vez mais, que as táticas de revisita ao passado acontecem tendo a personagem como guia fundamental – literalmente, o próprio canto é reelaborado sob a batuta de Nancy, que surge, em um instante de ensaio, regendo as crianças. Com Nancy, que outrora participou desse vídeo, produz-se aqui uma possibilidade de reencenar o vídeo feito pela máquina estatal. Ela e a equipe do filme o fazem para poder contar uma história, torná-la pensável por meio da imagem – já não mais com o intuito de entrar na propaganda que o Estado fez as crianças entrarem. Trata-se de uma maquinação que possibilita uma legibilidade da história. A reencenação do evento é já um desvio feito nele. Diante da ausência dos registros, é preciso *imaginar*[6], não porque a imagem permite restaurar a experiência de outrora, mas para seguir o empenho do presente de analisar o passado, examinar os gestos dos poderes que se manifestaram no fazer cidade e no campo da produção de imagens de maneira indissociável.

O filme encara essa arriscada tarefa de se relacionar com a memória de um vídeo atravessado pelas operações de uma violência do Estado. Reencenar um arquivo perdido, apagado ou ignorado é acreditar na necessidade de um reexame de uma cena: é preciso expor aquela imagem (crianças cantando), é preciso imaginar. Reencenar o vivido, que surge em dado momento como se fosse ainda um arquivo, é parte da necessidade de elaborar a experiência histórica e caminhar na luta contra o apagamento.

Como já disse Andréa França a partir de um cotejo analítico entre outros filmes brasileiros, reencenar pode ainda "abrir os filmes à duração dos eventos – sejam eles corriqueiros ou grandiosos, ordinários ou extraordinários" (FRANÇA, 2010, p. 160). Um dos filmes privilegiados pela discussão de França é *Serras da Desordem* (2004), de Andrea Tonacci, obra igualmente emblemática na história recente do cinema brasileiro, pelos efeitos políticos e estéticos que extrai dos gestos de indeterminação contidos em sua abordagem da trajetória de Carapiru. No filme, França (2010, p. 150) destaca a operação da reconstituição em escalas variadas: entre "os gestos cotidianos da aldeia" e "o massacre como evento traumático e extraordinário na sua dimensão histórica", o diretor se empenha em recompor, com Carapiru, aspectos do que foi vivido. "Tonacci faz do corpo de Carapiru um lugar ambíguo, lugar daquele que escreve a história e que ao mesmo tempo em que a escreve, a recria também" (FRANÇA, 2010, p. 159).

Essa íntima colaboração entre encenar uma vez mais e recriar, reescrever criticamente histórias individuais e coletivas, é um dos princípios que mobilizam um procedimento de reencenação a recolocar os atores dessas experiências vividas diante de situações cênicas que propõem um trabalho analítico sobre os eventos passados.

> Esse procedimento da repetição pode funcionar como uma estratégia crítica para a reinterpretação da história, se considerarmos que os personagens de um documentário ou os participantes de uma ação/situação estão lá como portadores de uma memória, seja ela do próprio corpo – aquele que viveu o luto e a dor e as repete para a(s) câmera(s) –, seja ela forjada pelos discursos da mídia e da história, uma memória imaginária (FRANÇA, 2010, p. 153).

Esse ato se associa a uma perspectiva de escrita da história que toma por base uma recusa de considerar o próprio ato de ver um arquivo como uma revisita ao passado tal como foi (idem, p.

[6] Exigência de base que motiva as investigações de Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo*, em debate que tensiona a ideia do inimaginável. A perspectiva já é de partida lançada assim: "*Devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15). O autor desdobra suas formulações no conhecido ensaio que dedicou a quatro fotografias extraídas do inferno de Auschwitz feitas por membros do *Sonderkommando*, composto pelos prisioneiros que precisavam gerir com as próprias mãos o extermínio. Trata-se de "pôr freio às mais vorazes vontades de desaparecimento" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 38).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

150), recusa que é, também, como sabemos, uma das máximas benjaminianas para o trabalho da investigação histórica[7]. O gesto da reencenação se dá, portanto, necessariamente sob a condição de um deslocamento, que se coloca também como exigência ao próprio lugar do espectador, "que precisa experimentar as imagens, não como ilustração de um real preexistente, mas como um campo a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser associado com outros tempos, outras histórias e outras memórias" (FRANÇA, 2010, p. 160).

Nancy não reencena no próprio corpo a situação do canto do *jingle* que mobilizava a Campanha pela Erradicação das Invasões. Ela se instala, muito mais, como aquela que orienta a fabricação de uma cena que se perdeu. Em um momento dos preparativos para a reencenação, Nancy e Adirley chegam a conversar sobre as semelhanças físicas entre ela e uma das crianças que entoam o *jingle* no presente. As duas chegam a colocar seus rostos lado a lado e brincam com a ideia dos traços físicos parecidos. Na primeira aparição do coral que entoa o *jingle*, a mesma criança surge também singularizada do conjunto. Aqui uma nova geração de crianças de Ceilândia é convidada a compor um novo arquivo que poderá compor a memória visual do que constitui um aspecto bastante específico de um processo para expurgar uma população.

Durante uma das sequências no estúdio de rádio, um ouvinte indaga sobre a existência de gravações do *jingle*. É a primeira vez que o filme nos expõe a ausência desses registros, a partir da resposta de Nancy. Se o filme promove essa fabricação do arquivo, é como se ele viesse, também, a contribuir para o desejo de que haja aquela imagem que pode dar outra materialidade à história narrada. Há uma necessidade de que uma cena se faça presente, uma vez mais, para que a imagem refeita se torne aliada do projeto de *contra-discurso memorialístico* do filme, utilizando aqui uma vez mais uma expressão empregada por Cláudia Mesquita. Se o filme se deixa habitar pelas palavras de Nancy, na sua força testemunhal, seria preciso caminhar também por uma indissociável ligação entre atos de fala e atos de imagem.

Filme arqueológico com uma comunidade, *A cidade é uma só?* busca no episódio específico do passado os estratos de uma formação histórica. Ele permite pensar a participação da imagem na composição do imaginário e na intervenção em territórios urbanos. Uma imagem quer incidir nos modos de ser de uma cidade, quer prescrever um campo social. Os arquivos contam uma certa narrativa sobre o morar. Ao filme, com seus procedimentos formais, cabe intervir nos efeitos pretendidos por essas imagens. O gesto de desvio quebra as pretensões dos discursos abrigados nos arquivos e contribui ainda para reagregar subjetividade e experiência histórica. O exame que o filme produz diante de cada arquivo serve para questionar a economia visual de uma imagem, a sua lógica de operação que quer imperar, no campo do visível, a mesma produção de cidade que se faz no mundo.

Por meio da escuta dos dois gestos cinematográficos aqui destacados, busquei trazer para campo a discussão sobre situações em que variadas formas de violência de Estado e precarização das vidas insistem em inviabilizar condições de habitação ou ainda corroborar para precarizá-las. É quando não se tem a possibilidade da casa, ou ainda quando populações são removidas das suas moradas para ceder lugar a outros projetos, deslocadas de um lugar conforme a decisão dos poderes em curso na organização do urbano. Há uma paisagem muito concreta, historicamente construída, em que as moradias dos pobres se

[7] Ver as *Teses sobre a filosofia da História*, de Benjamin, sobretudo a sexta: "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1994, p. 224)..

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
Artigo recebido em 16 mar. 2022 e aprovado em 21 mar. 2022

veem sob constante risco, à beira de uma expulsão ou de uma precarização, rondadas por uma violência articulada entre a máquina estatal e os interesses privados de vários tipos ligados à operação do capitalismo. Diríamos, valendo-nos aqui de uma discussão mobilizada por Judith Butler (2015), que o cinema pode se colocar como um aliado de uma luta pela "ampliação da crítica política da violência de Estado, incluindo tanto a guerra quanto as formas de violência legalizada mediante as quais as populações são diferencialmente privadas dos recursos básicos necessários para minimizar a precariedade" (BUTLER, 2015, p. 54-55).

Nessa paisagem em que o Estado opera, articulado a uma rede de demandas privadas, para decidir sobre as formas de distribuição do solo, variadas são as forças sociais que corroboram para produzir a condição precária de uma parte daqueles que habitam uma cidade. Diante desse cenário, as formas do cinema podem, a cada gesto singular, fornecer bases estéticas e políticas para pensar as situações vividas e estimular, à sua maneira, uma possibilidade de intervenção no presente histórico e na fratura expressa em nossas cidades. Tentei destacar, especialmente, dois modos complementares pelos quais, com o cinema, é possível lidar com os processos de expropriação das casas, dos abrigos, das moradas. Dois modos fincados nas realidades brasileiras que nos apresentam distintas operações de convívio entre os sujeitos que participam da realização cinematográfica – e que, por essa via, reagem às diversas forças sociais que cindem o convívio coletivo em escala mais ampla. Dizendo de outra maneira, os filmes nos ensinam modos de engajamento com o cinema para colaborar com a luta pelo direito de morar: eles nos expõem distintas táticas de grupo para enfrentar as violências do Estado, que não para de remover e privar comunidades da possibilidade de uma moradia.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL, André. **Quando o antecampo se avizinha**: duas notas sobre o engajamento em A cidade é uma só?. Negativo, Brasília, v.1, n.1, 2013.

BRASIL, André. **Rumo a terra do povo do raio**: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do **XXVII Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 05 a 08 de junho de 2018.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CÉSAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista Eco-Pós**: Dossiê Imagens do Presente, v.20, n.2, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. Sala Preta (USP), v. 8, p. 235-246, 2008.

FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. **Matrizes** (USP. Impresso), v. 04, p. 149-162, 2010.

INGOLD, Tim. **Faire**: Anthropologie, archéologie, art et architecture. Paris, Éditions Dehors, 2017.

KIMO, P. Olha a nossa situação aqui: nós, espectadores, na missão com Kadu. In: VALE, G. C. (org.). **Catálogo do forumdoc.bh.20 anos**. Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia e Cinema. 1ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016, p. 50-52.

MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? Atualidade e história em 'A cidade é uma só?'. **Devires** - Cinema e humanidades, v. 8, p. 50-71, 2012.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! In: **Oficina de imaginação política**. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32a Bienal de São Paulo - Incerteza Viva, 2016.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista Mostra Aurora. Entrevista de Adirley Queirós publicada no **15ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes**. Tiradentes, 2012 (catálogo).

edição 18 • junho de 2022
Érico Araújo Lima
*Artigo recebido em **16 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***



Imagem da performance *Rubra Fluidez*. Fonte: Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC//UFSM)

"CO": prefixo latino que traz consigo o sentido de "com"

"CO": Latin Prefix that carries a sense of "WITH"

Gisela Reis Biancalana
Doutorado (2010) e Mestrado (2001) em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP e Bacharelado em Dança (UNICAMP, 1991). Atua na área de Artes com foco no corpo em estado de Arte, performance e processos colaborativos. Professora Associada no Curso de Dança da UFSM pelo qual foi responsável pela criação e implantação exercendo a função de coordenadora. Atua no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGART/UFSM) desde 2010. É líder do grupo de pesquisas Performances: arte e cultura-CNPQ e coordena o Laboratório de Performance, arte e cultura (LAPARC). Realizou pós doutorado na De Montfort University, UK investigando processos colaborativos.
giselabiancalana@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7153-0197

Resumo: O trabalho aponta os desafios da criação COnjunta e apresenta duas performances artísticas, *Aqui ou AliXo* e *Rubra Fluidez*, desenvolvidas por integrantes do Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC/UFSM). Ao discutir as práticas de colaboração e entrecruzamentos de saberes, ou seja, "saberes-fazeres advindos das experiências conjuntas", desenvolve o pensamento sobre o termo colaboração em artes e o modo de fazer arte junto, debruçando-se nas considerações do norueguês Florian Schneider, da boliviana Maria Galindo, entre outros, assim como a evidência de outros termos que versam sobre a produção artísticas com autoria compartilhada.

Palavras-chave: Criação COnjunta; Performance; Colaboração; autoria.

Abstract: *The work points to the challenges of joint creation and presents two artistic performances,* Aqui ou AliXo *and* Rubra Fluidez*, developed by members of the Research Laboratory in Performance Art and Culture (LAPARC of the Federal University of Santa Maria/UFSM, Brazil). When discussing the practices of collaboration and knowledge intersections, which is "[the] know-how arising from joint experiences", the paper reflects on the term 'collaboration in the arts' and ways of making art together, considering Norwegian author Florian Schneider and Bolivian Maria Galindo, among others, as well as other terms that deal with artistic production with shared authorship.*

Keywords*: CO; Joint creation; Performance; Collaboration; authorship.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

A composição de obras performativas na arte contemporânea tem se deparado, entre outras questões recorrentes, com o desafio da criação COnjunta. Na esteira desse pensamento, fervilham termos que, de algum modo, advêm dessas práticas. Entre essas proposições encontram-se os COletivos e os COlaborativos como termos frequentemente assumidos no campo das artes para caracterizar modos de operar em grupos ou via colaboração, via participação, entre tantas, absorvendo inúmeras formas de atuação. O prefixo de origem latina CO significa, a princípio, COM e reverbera-se em noções que remetem às ações COmpartilhadas, ou seja, àquelas que de algum modo envolvem mais de uma pessoa. Esse tipo de trabalho vem sendo discutido no âmbito de diversos campos de conhecimento, como educação, filosofia, entre outros, por suas qualidades dialógicas multiplicadas, seu caráter antiautoritário e sua postura acolhedora da diferença sem supressão de singularidades. Portanto, nas artes torna-se fundamental refletir sobre esses saberes-fazeres que urgem abordagens dinâmicas transbordando antigas fronteiras agora borradas por atravessamentos constantemente mutantes. Há um manancial de transformações ocorrendo no mundo contemporâneo, sobretudo nas últimas décadas, no qual se insere a arte contemporânea. Este texto reflexivo vai se debruçar sobre como têm repercutido os trabalhos artísticos em conjunto nas artes performativas em relação com a antropologia, edificando-se um campo de conhecimento transversal de diálogos socioculturais. Para tal, o texto evoca duas performances artísticas desenvolvidas por integrantes do Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC) do Centro de Artes e Letras (CAL) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

Atualmente, as pesquisas voltadas para poéticas da criação na arte contemporânea acabam perpassando discussões que reverberam as tentativas de superação dos desdobramentos da modernidade e sua postura calcada em verdades absolutas. Sobretudo, os discursos de resistência têm focado diversas formas de dominação, como, por exemplo, as questões que envolvem as diferenças de modo geral, a selvageria capitalista, a globalização e, mais recentemente, atentam para os efeitos do pós-colonialismo, das relações sul-sul, entre tantas abordagens fundamentais nos dias de hoje. Na arte, os ecos do cartesianismo e do pensamento positivista ainda atravessam uma rede de enfrentamentos com o capitalismo exacerbado e os efeitos do desenvolvimento tecnológico, claramente percebidos em suas materialidades que surgem com força intensa nas criações. Grande parte desses aspectos que marcam os modos de operar do/no/pelo mundo contemporâneo são efeitos dos cruzamentos e atravessamentos que iniciaram com as navegações e passaram pelas facilitações do intenso desenvolvimento tecnológico detonado pela modernidade. Desde invenções como os sistemas de transporte ferroviários e automotivos até os de aviões e foguetes, a telegrafia até a internet, são incontáveis os modos, presenciais e virtuais, de viajar e conhecer o mundo. Esses cruzamentos, aliados ao intenso crescimento demográfico do planeta, inevitavelmente provocam milhares de formas de encontros e trocas, entre elas as questões que recaem sobre as ações conjuntas de compartilhar, colaborar e cooperar.

Especificamente, neste momento, não é objetivo deste texto listar e investigar cada uma destas mudanças paradigmáticas empreendidas no/pelo mundo, nem mesmo pontualmente, pelos artistas contemporâneos. O foco desta escrita reflexiva foram as particularidades que despontam nas artes performativas no que se refere aos trabalhos em colaboração e a uma relação entre eles e o entrecruzar de saberes não mais estagnados em sua profundidade autônoma. Portanto, ao que tange aos trabalhos conjuntos, este texto reflete a pluralidade do mundo contemporâneo que corrobora redefinições de estatutos referendando a atuação dos grupos. O novo panorama justifica o reposicionamento de comportamentos e o estabelecimento de outras regras diferentes das vigentes até então. Os termos *coletivo* e *colaborativo* são recorrentes nos meios artísticos em que prevalecem os trabalhos conjuntos. Por esse motivo, abordamos esses termos, em especial, para chegar a dois trabalhos performativos de artistas membros do LAPARC.

Os saberes-fazeres advindos das experiências conjuntas em questão, mesmo que repensados continuamente, têm revelado uma incalculável fonte de flexibilidades, mobilidades, transversalidades e pluralidades de formas possíveis na arte. Essa imensidão de percursos também decorre, ainda, dos cruzamentos com saberes provenientes daqueles envolvidos na *práxis* e que se arriscam no ato da criação compartilhada, gerando um campo em expansão significativo na arte contemporânea. Nesse contexto multifacetado, foram levantados alguns pontos fulcrais dos dois trabalhos desenvolvidos de forma compartilhada em trânsito com a antropologia, particularmente, evocando a pesquisa de campo, a etnografia e a autoetnografia. Assim sendo, o texto parte de um passeio por autores reconhecidos pelo discurso objetivo sobre os trabalhos conjuntos, como Schneider e Ruhsam. Subsequentemente, recai-se sobre recorte um específico focado nas relações transversais advindas dos cruzamentos

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

com saberes antropológicos. Finalmente, o texto se debruça sobre duas performances desenvolvidas no Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC) do Centro de Artes e Letras da UFSM: *Aqui ou AliXo* e *Rubra Fluidez*. Longe da ideia de esgotar as possibilidades de compartilhamento que se apresentam frequentes nas artes corporais, busca-se apenas percorrer discursos e experiências criadoras no intuito de tocar alguns desdobramentos assumidos perante os desafios dos tempos atuais. *Coletivo* e *colaborativo* são termos trabalhados neste texto e eleitos por muitos grupos de artistas que evocam as diferentes abordagens assumidas por eles.

Entre os autores que se debruçam sobre os processos conjuntos está o pensador norueguês Florian Schneider (2007). Seus apontamentos são bastante objetivos na abordagem dos trabalhos conjuntos e estão contextualizados no *modus operandi* do mundo atual. Se, por um lado, o discurso desse autor não está direcionado para a produção artística especificamente, por outro, seus argumentos auxiliam a pensar nos trabalhos conjuntos que vêm se intensificando nos meios artísticos contemporâneos. Diante da objetiva teia crítico-reflexiva e argumentativa do autor, é possível gerar alguns pensamentos concernentes aos novos caminhos do trabalho conjunto. Para tal, ele se debruça, em especial, sobre o termo *colaborativo*. Desse modo, *colaborativo* seria mais que trabalhar em conjunto e teria suas especificidades, dentre as quais a mais contundente é que a atitude colaborativa forma uma rede de abordagens e esforços interconectados sem objetivar a neutralização do indivíduo diante de algum tipo de ideologia comunitária, como costumava acontecer nos coletivos surgidos em meados do século XX. Os indivíduos daqueles coletivos precisavam se amalgamar, perdendo a própria identidade em nome de uma ideologia aglutinante. Nesses contextos supracitados prevalecia o homogêneo, o unificado, o similar, a conformidade, o consenso. Nas artes visuais, esses coletivos compunham-se de participantes que compartilhavam suas ideias e se subordinavam a uma identificação comunitária. As ideias dos coletivos, na dança e no teatro, também emergiam de artistas que queriam superar a sensação de atuar como mero acessório de uma companhia. Antes disso, concentrava-se o poder nas mãos dos grandes mestres, diretores, coreógrafos e esvaia-se qualquer possibilidade de atuação ou singularização dos seus discípulos, sejam artistas visuais, atores ou bailarinos.

Na arte contemporânea há uma espécie de coexistência que visa a respeitar as singularidades dos encaminhamentos individuais. A preservação das singularidades vem, também, como uma das ondas do pós-fordismo, na tentativa de escapar da produção massificante e alienadora, valorizando o indivíduo no grupo. Surgem, então, os grupos de trabalho que assumem uma atitude cooperativa nas mais diversas tarefas, tais como planejar, decidir e agir. Os pressupostos do autor ainda atravessam questões de cunho histórico em circunstâncias específicas de alguns lugares da Europa. A França, por exemplo, foi um país que não absorveu o nome colaborativo. Isso ocorreu quando alguns franceses foram convidados a contribuir com os alemães nazistas. Nesse contexto histórico, social e político as forças de resistência francesas, estarrecidas, os chamaram de colaboradores. Assim, o termo está fortemente associado ao seu contexto histórico e não tem sido transportado confortavelmente para outros contextos. Os trabalhos em grupos, na França, continuam sendo denominados coletifs.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

Ruhsam (2016), por sua vez, traz uma frase da boliviana Maria Galindo sobre essa postura contemporânea do trabalho colaborativo: “Eu quero trabalhar com você porque eu posso falar por mim mesmo”. Para ela, essa poderia ser a bandeira dos trabalhos autodenominados colaborativos. Aqui não se trata de participantes constituindo um conjunto de membros operantes do coletivo. Trata-se de exacerbar o confronto dos envolvidos e suas proposições individuais entrelaçadas. Há um sistema de fluxo no qual as estruturas estáticas são evitadas. A noção romântica de comunidade se dissipa e aparece o respeito a valores como lideranças e experiências, mas que repelem a arrogância absolutista, incondicional e esvaziada de sentido. A igualdade padronizadora afasta as perspectivas que buscam absorver o instável, o risco, o erro, o diverso, assim como as dimensionalidades plurais do espaço-tempo.

Frequentemente, os grupos que participam de trabalhos colaborativos têm compreendido a vacuidade como uma força potencializadora de seus fazeres cruzando fronteiras reconhecíveis da experiência para adentrar territórios móveis e nebulosos do contato na relação com outros. Os indivíduos são heterogêneos e definidos a partir de suas singularidades descontínuas e imprevisíveis que geram inesperadas redes e pontos de contato incertos, provocando deslizamentos entre os modos de sentir, pensar e agir de cada um. Aqui, os esquemas de trocas nada estagnadas são permitidos. Portanto, a atividade colaborativa em si já é uma atitude política de um *modus operandi* inclusivo, diversificado, propositivo e irreverente.

Atualmente, por um lado, as reflexões sobre trabalhos em conjunto nas artes ainda se encontram num nível preliminar, eclético e incompleto de compressão e definição. Por outro lado, talvez, esse seja mesmo o seu espaço-tempo de existência que não se estabiliza, não se enquadra definitivamente e admite diversos percursos de compreensão. Os debates fazem parte de um momento que urge por discussões, mesmo que elas contribuam para gerar ainda mais (in)compreensão e (in)definição. De acordo com Schneider, nos discursos pedagógicos, por exemplo, o termo colaboração surge já na década de 70 do século XX, supostamente na tentativa de romper com sistemas centralizadores e autoritários de ensino. Começa a aparecer uma ideia de time de trabalho que coopera no pensar, planejar, decidir e agir no ambiente educacional. Dessa maneira, a palavra *colaboração* tem sido dirigida por uma realidade complexa que se situa além da noção romântica de comunidade. É uma relação paradoxal entre coprodutores que afetam uns aos outros. O trabalho colaborativo, supostamente anti-hierárquico, pode diminuir, amenizar ou diluir essas hierarquias, mas elas se mantêm, de alguma maneira, para evitar o caos, assumindo um formato apenas menos romantizado. Os colaboradores não estão questionando uma autoridade óbvia nem pretendendo uma utópica igualdade, pelo contrário, valores como lideranças e experiências são compreendidos apenas evitando-se a arrogância do poder absoluto, incondicional e até, muitas vezes, esvaziado. Além disso, a igualdade seria padronizante, o que se afasta das perspectivas de ser no mundo contemporâneo que absorvem a instabilidade, o risco, o erro, a pluralidade, a diversidade, as múltiplas dimensionalidades do espaço e do tempo. A colaboração não busca um sistema de trocas de posses, mas de fluxo em que as posições estáticas de manutenção do poder são evitadas.

Os processos colaborativos se desenvolvem pelo interesse próprio dos participantes. Desse modo, eles não são guiados por

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

razões sentimentais, filantrópicas ou por obsessões de eficiência e produtividade. Muitas vezes eles não produzem nada e absorvem a vacuidade como possível força propulsora. Esse modo de funcionar não está interessado em transmitir saberes cumulativos, mas em promover um movimento que gere chances de acessos não previstos. A colaboratividade emerge da necessidade de cruzar fronteiras já reconhecidas pela experiência própria, das habilidades e dos recursos intelectuais, para adentrar territórios até então tidos como estranhos, diferentes. As habilidades daqueles envolvidos em ações colaborativas emergem do próprio contato e do estado de relação com o outro. Ao trespassar fronteiras estagnadas de operações previsíveis, os envolvidos podem se encontrar em inesperadas, múltiplas e móveis redes de pontos incertos de contato que provocam deslizamentos, cruzamentos e trocas. Aqueles agentes intencionalmente envolvidos em processos colaborativos não apenas aceitam, nem apenas sabem lidar com eles, eles os escolheram por vontade própria. Comumente são pessoas que não têm aversão de enfrentar o desafio de sair das zonas de conforto.

A colaboração, desse modo, implica a aceitação do instável, do incerto e atua na corrente oposta às definições imóveis. Ela realiza trocas de conhecimento movimentando o conhecimento independente de territórios cristalizados. O colaborativo desenvolve relações diferenciadas entre indivíduos heterogêneos definidos como singularidades. As descontinuidades e imprevisibilidades permanecem nas ações colaborativas mesmo quando os objetivos gerais do grupo assumem uma direção particular durante o percurso. A racionalidade oferece lugar à relacionalidade que decompõe e recompõe informações para uso temporário nessas inesperadas dinâmicas. Entender a inabilidade de prever resultados exatos e atravessar estados de risco é fundamental nesse tipo de relação não linear e não causal. O conhecimento oriundo das estruturas imprevisíveis dos processos colaborativos prolifera exuberantemente, tendendo a começar e a terminar em estruturas fragmentadas e descontínuas. Em última instância, os trabalhos colaborativos são dirigidos pelo desejo de lidar com a diferença em liberdade de produção e recusam o poder absolutista das organizações. Eles carregam um imenso potencial social como uma forma de realização e experimentação ilimitadas.

Um dos pontos de partida para discussão sobre os trabalhos desenvolvidos por grupos de artistas nas artes performativas contemporâneas também busca repensar as hierarquias históricas nos atributos e *status* dos artistas em suas funções convencionais de mestre, pintor, escultor, diretor cênico, ator, coreógrafo, bailarino, encenador, entre outras, com efeito nas autorias. Inclusive, esses termos muitas vezes não desaparecem por completo, mas são revistos a partir dos recentes modos de atuar nos grupos. O esclarecimento sobre esses termos reverbera, ainda, nas atribuições dos modos de operar dos artistas. As compreensões dos atos criadores nas artes performativas são ressonadoras dos seus contextos expandidos nos corpos-arte em relação com o mundo e, inevitavelmente, abarcam as antigas hierarquias instituídas bem como os efeitos das mudanças de postura nas autorias das obras. Não se trata de afirmar a total ausência de hierarquias, mas de uma postura antiautoritária de sua atuação, bem como não se trata de excluir o artista de sua autoria, mas de reconhecer os diferentes níveis, intensidades e modos de cooperação nos processos que se estabelecem pela via das ações compartilhadas. Nesse contexto, optou-se por

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

repensar a discussão sobre algumas hierarquias relacionais que são históricas nas artes e refletem posturas políticas na arte. Como supracitado, a ideia aqui não é eliminar qualquer entendimento da noção de hierarquia sob o risco de recair no caos. Buscou-se, no entanto, atentar para sua funcionalidade e adequação, desprezando apenas seu componente de poder esvaziado.

Em que plano residiria a eliminação, ou seria melhor falar apenas em diluição, reposicionamento, realocação, redistribuição, equanimidade das hierarquias? Se ela desaparece por completo, aparecem alguns percursos possíveis, como a consciência de como agir nesse estado, ou se estabelece o caos. Se o autoritarismo cai, a eliminação se banha em respeito mútuo e apenas se dilui. Se a questão é retirá-la de seu posto magistral, ela se reposiciona ou se realoca, podendo chegar à equanimidade de importância em um grupo. Quando restam caldos férteis para manutenção de hierarquias não ditatoriais, como ela se assenta? Talvez seja na liderança resultante de experiência ou de um saber pronunciado e acordado pelo grupo. Em outros casos, talvez, ela recaia sobre as influências sociais, culturais ou econômicas de determinados componentes do grupo. Sem o antigo componente de poder, como ela se estabelece atualmente? Como os componentes dos grupos têm pensado a si mesmos nesse contexto, como tem se autodenominado quando os poderes e as funções são reinventados em novas formas de ser-estar na arte? Essas são discussões em andamento que urgem por mobilidade de pensamento sobre o saber-fazer nas artes de modo geral. Um dos pontos de fuga frequentes nesses contextos é a tentativa de renomear ações artísticas. Medeiros (2019) tem feito esse exercício de modo bastante perspicaz. Entre suas sagazes proposições estão *fuleragem* para suas performances e *mixuruca* para efêmero, entre outras que valem a pena ser conferidas.

Ao insistir na discussão sobre hierarquias pode-se perceber que essa atitude, consequentemente, gera e passa a abordar questões relativas às autorias. Esse olhar investigativo sobre trabalhos conjuntos, quando voltado para estudos culturais, esbarra, de certo modo, também no compartilhar autorias com os universos de pesquisa estudados bem como com os representantes desses universos, sem pensar, ainda, nos trabalhos que envolvem participação do público e, portanto, ainda podem compartilhar autoria com ele. Em que lugar estaria essa autoria conjunta que talvez não seja necessariamente apenas na obra, como, por exemplo, ao considerar o processo criador pautado em alguma forma de participação do público na criação. Esse compartilhar com o público, quando vivenciado como impulsionador de processos de criação, poderia ocupar algum lugar na autoria ou ele tem outra posição? Há espaços e tempos diferentes dentro e fora dos grupos e entre os membros do grupo. Quando se investiga uma manifestação cultural específica como elemento instigador de uma prática artística também se poderia pensar no lugar da autoria que pode estar entre os membros de uma comunidade investigada e os artistas assim como entre estes últimos e o público da comunidade e mesmo entre outros públicos fora dela. Além disso, apesar de essas contribuições advindas de contextos culturais fazerem parte constituinte de uma obra, seus colaboradores não seriam considerados autores?

Ruhsam (2016) mostra que os trabalhos que vêm reformulando posições hierárquicas solidificadas e que adotam autoria compartilhada não são novos. Eles remetem a meados do

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

século XX, mas apresentam desafios renovados no século XXI. Esse tipo de experimentação tem uma de suas principais origens nos Estados Unidos da América, na década de 60, com Judson Church. Artistas como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton e muitos outros detonaram os questionamentos sobre os modos de organização dos grupos convencionais. Segundo Ruhsam (2016), na Europa isso começa a prevalecer nas décadas de 80 e 90. Sendo assim, os comportamentos hierárquicos autoritários que já haviam começado a se diluir reconfiguram-se. Agora, as aproximações e distanciamentos podem ocorrer sem comunhão e unificação. A autora propõe um modelo de colaboração pós-consensual nas artes pelo qual os envolvidos possam ter garantido algum grau de autonomia a ponto de preservar sua singularidade. Portanto, a partir do século XXI parece haver uma redefinição contemporânea das noções que envolviam processos conjuntos de criação e atuação performativa. Assim, proliferam-se os trabalhos colaborativos que permitem a singularização dos participantes recusando a diluição do indivíduo a uma massa homogênea na qual não há, necessariamente, cumplicidade.

Essa reflexão abarcou apenas algumas questões que gravitam em torno do surgimento desses termos, uma vez que esse esclarecimento aponta para os modos de operar dos grupos, seus objetivos, seus procedimentos, sua ética, enfim, seu modo de entender a criação na arte com ressonância nas concepções expandidas da arte contemporânea. Mais que isso, esse debate tem ressonância nos corpos em estado de arte bem como em suas relações com outros artistas e outros campos de conhecimento. Esse texto não pretendeu abarcar todas essas ressonâncias, tarefa árdua diante de tantas proposições emergentes na arte contemporânea. Desse modo, elas serão reduzidas às pesquisas realizadas que resultaram nos dois trabalhos artísticos escolhidos para esta reflexão escrita. Como dito anteriormente, os trabalhos partem dos referenciais em questão e foram dedicados aos estudos em poéticas contemporâneas performativas desenvolvidas no LAPARC envolvendo a colaboratividade e a transversalidade, especialmente nos diálogos com a antropologia.

Ao pensar nos modos de vida urbana e da vida rural quase urbanizada, o que acontece hoje recai sobre um mundo no qual o tempo parece ter acelerado suas vinte e quatro horas, os espaços redimensionam-se, multiplicando-se a exemplo dos computadores ligados em redes via internet e dos aparelhos celulares multifuncionais que mantêm as pessoas conectadas ininterruptamente. Essa amplitude dimensional das conexões permite o olhar para as diferenças socioculturais, econômicas, políticas, religiosas, entre tantas, deste mundo. Sendo assim, ao mesmo tempo em que se lida com o diverso, prega-se mais que a aceitação dessa diversidade, prega-se a coexistência livre e equilibrada de direitos organizados nas vozes das resistências. Enfim, o ser, o estar, o pensar, o sentir e o agir humanos são plurais, multifacetados e convivem, dialogam, transbordam as resistências que afetam os modos de ser convencionais e suas tradições. Esse contexto dilatado e em constante expansão em que se inserem os seres humanos é amplificador das trocas inter e transdisciplinares que reverberam os modos de operar das pessoas em seus grupos sociais. Ao trazer essa questão para as organizações de artistas, neste caso o LAPARC, buscou-se pensar sobre como operar diante do dinamismo sistêmico de mudanças paradigmáticas.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022**

Sendo assim, as colaborações assumidas pelo grupo e que aparecem nos dois trabalhos a serem comentados posteriormente são afetadas pelos atravessamentos transdisciplinares escolhidos – a saber, as ferramentas provenientes das pesquisas antropológicas. Esse percurso investigativo orientado pelos diálogos transdisciplinares também esbarra, deliberadamente, na porosidade das fronteiras territoriais entre artes. As fronteiras, ora quase intransponíveis, são agora diluídas pelos trânsitos de saberes, estabelecendo constantes e surpreendentes conexões. Nesse contexto, o primeiro ponto a ser abordado nessas trocas estabelecidas é o diálogo com saberes antropológicos. O ato de permitir-se o lançamento de olhares diferenciados para as coisas do mundo, a tentativa de ver-se pelo outro (própria dos processos denominados alteridades) e os encontros que refletem sobre os limites e desmanches territoriais de fronteiras e individualidades são pontos de reflexão fundamentais para se pensar os trabalhos artísticos em conjunto no trânsito com saberes antropológicos. Os pontos de contato realizados remetem, especificamente, à pesquisa de campo, à etnografia e à autoetnografia.

A pesquisa de campo foi primeiramente delimitada no intuito de elucidar o instrumental teórico que embasa as pesquisas do LAPARC. A pesquisa de campo é um procedimento metodológico próprio das ciências sociais, especialmente dos estudos antropológicos. Esse encaminhamento propõe a presença e o contato direto com seus focos de estudos em suas organizações sociais. Laplantine é um antropólogo francês que define claramente esse procedimento metodológico afirmando que a pesquisa de campo "provém de uma ruptura inicial em relação a qualquer modo de conhecimento abstrato e especulativo, isto é, que não estaria baseado na observação direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana" (LAPLANTINE, 1996, p. 149). A etnografia, por sua vez, resulta da observação participante e consiste na reflexão escrita descritiva a respeito das dimensões socioculturais investigadas pelo pesquisador que busca expressá-la em seus pontos de vista. Assim, esse procedimento é próprio das investigações antropológicas, sobretudo no que diz respeito a sua escrita oriunda da pesquisa de campo. Nesse contexto, entende-se que pesquisar "não consiste apenas em coletar, através de um método estritamente indutivo uma grande quantidade de informações, mas em impregnar-se dos temas obsessionais de uma sociedade, de seus ideais, de suas angústias" (LAPLANTINE, 1996, p. 149). A aproximação com esse procedimento metodológico tem promovido os percursos transdisciplinares nos trabalhos realizados pelo LAPARC. Essa aproximação também tem levado à mais recente noção de autoetnografia. Versiani (2005, p. 87) escreve acerca do termo que teria sido proposto para caracterizar uma forma diferente de etnografia, em que, segundo o autor, o prefixo *auto* serviria para

> impedir a tendência à supressão das diferenças intragrupos, enfatizando as singularidades de cada sujeito – autor, enquanto o termo *etno* localizaria, parcial e pontualmente, estes mesmos sujeitos em um determinado grupo cultural. Assim poderíamos pensar em autoetnografias como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o "encontro de subjetividades", a interação de subjetividades em diálogo.

A investigação autoetnográfica promove uma atitude de reconhecer que um pesquisador se coloca na sua pesquisa assim como a pesquisa reverbera-se nele. Desse modo, ela pode ser uma potente ativadora de sensibilidades que constituem

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

atravessamentos incessantes entre pesquisador e sujeitos pesquisados. Fortin é uma pesquisadora da área de artes que defende a adoção da autoetnonagrafia como uma ferramenta metodológica acolhedora nas pesquisas em poéticas artísticas. Para ela, “a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior” (FORTIN, 2009, p. 83) na pesquisa em arte. Ou seja, é preciso cuidado para que a pesquisa em arte não se reduza apenas à experiência do pesquisador, tornando-se um discurso egocêntrico e vazio. Pelo contrário: antes de tudo, é fundamental compreender a experiência pessoal como potencializadora da pesquisa. Quando se trata de poéticas performativas, nas quais o corpo é o centro irradiador dessas práticas, é fundamental considerar que são corpos em contato, pesquisador e pesquisados compartilhando experiências.

Os estudos no/pelo/sobre o corpo, ao longo da história, receberam olhares diversos oriundos dos múltiplos campos do conhecimento que se debruçaram sobre ele. Nas práticas performativas, os recentes estudos no/pelo/sobre o corpo são de extrema relevância. Uma característica intrínseca às artes performativas é que o próprio corpo é arte durante a ação. “Enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto, ele é arte.” (STRAZZACAPPA, 1998, p. 164). Nas artes performativas, o corpo é a referência máxima das ações polissêmicas que veiculam questões discursivas instauradas em si, na carne, e são compartilhadas com o público. As contaminações socioculturais, por sua vez, travam conflitos entre o singular/individual e o plural/coletivo em sua convivência necessária. Portanto, os dois trabalhos aqui desenvolvidos visaram, sobretudo, trazer à tona as discussões supracitadas pelo corpo em performance, não entendido como instrumento, tampouco como veículo, mas sim como ser/estar/agir/sentir/pensar arte: o corpo-arte. Atualmente, o desenvolvimento científico e tecnológico, por exemplo, adquire proporções avassaladoras numa rapidez quase instantânea que atropela o corpo-natureza e o tempo. Além disso, ele corrobora um artificialismo que pode promover uma corrida desenfreada para adquirir controle sobre si. De acordo com Le Breton (2003, p. 22), surgem milhares de formas de intervenção no corpo, desde a genética até a mediática. O corpo retificado constantemente vai tornando-se obsoleto e essa metamorfose insuficiente transforma-o em matéria-prima de si mesmo. Essa postura afeta o corpo enquanto identificação de si.

No que se refere aos atravessamentos transversais entre linguagens artísticas, a arte do/no/pelo corpo, ao promover o trânsito e escapar das fronteiras rígidas asseguradas historicamente pelos territórios autônomos, também pode subverter referências, ideias, comportamentos e valores cristalizados. Essa postura estimula uma atitude investigativa, alavancando processos criadores e oferecendo suporte para a construção dos saberes transversais nas artes. O *performer* em processo na arte contemporânea assume uma atitude de reelaboração de si enquanto estado de arte, impulsionado pelos procedimentos criadores ilimitados, sobretudo quando desafiados pelo cruzamento entre artes e outros campos de conhecimento. Essa postura não deve restringir-se aos discursos sobre arte, mas construir-se na carne dos artistas que atravessam experiências práticas a serem instauradas em seus corpos. Para tal, os dois trabalhos aqui referidos acessam modos de colaboração que foram experimentados no sentido de gerar um campo mais expandido na arte contemporânea, pois permitem atitudes de risco atuando em múltiplos atravessamentos em seus níveis de funcionamento e organização.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

O exercício de possibilidades diversificadas no/pelo corpo, instauradas por esse processo criador, afogam estados de alienação e massificação aos quais os seres humanos estão submetidos. Esse fenômeno acontece em meio ao bombardeio de informações acríticas que assolam os veículos de comunicação, congelando e padronizando o pensamento.

Nesse contexto, a pesquisa de campo, a autoetnografia e as artes performativas em diálogo transdisciplinar buscam oferecer ao *performer* um olhar para si quando traz não apenas os seres humanos investigados, mas também a si mesmo. Algumas vezes, saberes ancestrais atravessam o percurso investigativo advindos de relatos orais, comportamentos, costumes, entre outros vestígios do contato estabelecido. Essa experiência tem demonstrado a grande flexibilidade e a transdisciplinaridade decorrentes da abertura aos cruzamentos com saberes e de ações provenientes daqueles que se arriscam ao ato da criação conjunta (BIANCALANA, 2016). Se as artes performativas acontecem mediante corpos em ação, estes são a matéria concreta, indispensável, propulsora e irradiadora das criações. Essa atitude endossa os trânsitos por campos de saberes ora milimetricamente territorializados e atualmente expandidos. São imprevisíveis as conexões que se estabelecem na arte contemporânea, estimuladas pelas contaminações dinâmicas de conhecimentos. Sendo assim, a principal questão dos atos criadores empreendidos pelos *performers* do LAPARC aqui abordados residiu em como poderia ser uma ação colaborativa nas práticas artísticas de fundo cultural em diálogo transversal com procedimentos antropológicos. Essa questão norteadora emerge, sobretudo, porque a colaboratividade se faz presente nos modos de ser, estar, pensar, sentir e agir do mundo contemporâneo.

No que se refere ao termo performance, interessa o campo das artes como foco de estudo. Sendo assim, este texto não abarca a abrangência da palavra em sentido *lato*, mas atravessa os Estudos da Performance shechnerianos para chegar à Performance Arte. Os Estudos da Performance também se debruçam sobre questões artísticas, porém evocam um amplo espectro conceitual e investigativo que se refere, em primeira instância, às manifestações humanas organizadas para "mostrar-se fazendo" (SCHECHNER, 2006). Ao atravessar as noções de corpos que se preparam para alguma ação, o trabalho de criação aqui desenvolvido esteve apoiado na elaboração de obras fundamentadas na Arte da Performance, manifestação própria do campo das artes.

Assim, antes de empreender um mergulho sobre os modos de fazer Performance Arte é imprescindível situar o enfoque teórico voltado para os Estudos da Performance. Segundo Schechner (2002), os Estudos da Performance caracterizam o momento em que se manifestam um ou diversos corpos para apreciação de outros com suas formas e funções definidas. Esse enfoque teórico está enraizado na prática e tem como premissa a interdisciplinaridade e a interculturalidade. As diretrizes transdisciplinares e interculturais são próprias dos Estudos da Performance e constituem uma opção nesta pesquisa. O campo investigativo aqui referido tem o corpo do *performer* como primeira referência em eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e/ou tradição em que se insere. De acordo com o autor, as performances "afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam os corpos, contam histórias" (SCHECHNER, 2003, p. 27). O ato de fazer uma performance está imbricado ao ser, ao fazer, ao mostrar-se fazendo e ao explicar ações demonstradas.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

> Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos entes sencientes e a formações supergaláticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações performadas é o trabalho dos *Estudos da Performance* (SCHECHNER, 2003, p. 26).

O conceito schechneriano de performance é bastante amplo e capaz de absorver os campos das artes, dos rituais, dos esportes e, inclusive, do cotidiano. Nesta reflexão interessa o campo das artes como foco de investigação. Contudo, inseridas no campo das artes, as pesquisas em andamento no LAPARC estão apoiadas na elaboração de obras fundamentadas na Arte da Performance, tipo de manifestação artística que começa a acontecer por volta dos anos 60 nos Estados Unidos da América. Segundo Goldberg (2002, p. 7), o nome passou a ter aceitação como meio de expressão artística por volta da década de 60 e tinha, como pressuposto básico, o entendimento do corpo como obra de arte. Seu caráter experimental emerge de diversas outras manifestações artísticas anteriores com ancestrais recentes reconhecidos nas vanguardas do início do século XX. Assim, no que se refere à Arte da Performance, os estudos estão amparados pelos referenciais bibliográficos que se remetem, principalmente, a autores como Taylor (2012), Phelan (1997), entre outros. Independentemente da transbordante discussão sobre a Arte da Performance caracterizar-se ou não como uma linguagem própria a "performance [...], por ser uma construção social, aponta para artificialidade, uma simulação ou 'encenação', antítese do 'real' e 'verdadeiro'. As suspeitas remetem às mesmas línguas de origem: 'arte' está linguisticamente ligada a **ARTIFÍCIO**" (TAYLOR, 2012, p. 33).

Desse modo, o não enquadramento estético dessas manifestações artísticas tem operado na diluição de fronteiras territoriais sem perder o estatuto de arte, provocando ironicamente as antigas formas autônomas do fazer. Portanto, entre suas proposições está, ainda, a aproximação entre arte e público, que aparece com um viés ao mesmo tempo deselitizante, porque promove o acesso ao destituir os museus e o teatro como únicos lugares da obra, e se torna elitizante, uma vez que se ancora em princípios estéticos da arte contemporânea de difícil compreensão para o público leigo. Há, ainda, as proposições que se aproximam do público não apenas por estarem nas ruas, mas por possibilitarem participação, interação, entre tantas formas de relação, instigando-o a experimentar outros estados de fruição que não apenas o contemplativo. Nesse contexto de aproximação e troca com o público a incorporação do acaso vai se fazendo cada vez mais presente com a abertura para o improviso em graus inusitados. Aqui, o corpo-arte precisa saber lidar com o inesperado, com os acasos, e valer-se do improviso como recurso do ato criador.

O cunho transgressor desse tipo de arte, por sua vez, é intenso, pois as obras comumente carregam um tom subversivo formatado pela construção artística que flerta diretamente com questões culturais. O apelo a outros sentidos para além da visualidade também aparece com frequência nessas obras. São sonoridades, cheiros, toques que podem se fazer presentes nas obras, oferecendo outras formas sensoriais de apreciação estética. Nesses casos, recorre-se a Peggy Phelan (1997, p. 01), que reflete sobre a ontologia da performance. De acordo com a autora, a

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

> única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo de circulação de representações; no exacto momento em que o faz ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser performance, tal como a ontologia da subjetividade que aqui é proposta, atinge-se pela via da desaparição.

Mesmo considerando a lógica coerente da autora, é imprescindível lembrar que, no século XXI, a convivência com as virtualidades tornou-se quase inseparável das formas de organização da vida humana. Artistas trabalham em diferentes grupos e em diversos contextos geográficos facilitados pelos recursos tecnológicos cada vez mais desenvolvidos. Termos como videoperformance, fotoperformance e performances *online* multiplicam-se. As poéticas elaboradas pela via dos processos conjuntos assumem um complexo e, às vezes, um incompreensível ato de interação nos grupos em compartilhamento. Consonante com o pensamento de Glusberg (1987), as performances se apropriam de signos – dos cotidianos aos mais complexos – os quais, complexos ou não, são compartilhados nos percursos dos artistas. seja entre artistas, seja entre eles e outros colaboradores, seja em trocas virtuais.

Outra característica recorrente na Arte da Performance, e de modo mais amplo na arte contemporânea, é superar a plasticidade e a visualidade como categorias intrínsecas às artes. Esses dois valores rediscutem os recentes direcionamentos inclusivos e promovem a apreciação estética para além de seus aspectos primeiros calcados no olhar dirigido a um objeto artístico concreto e presente, apelando para outros sentidos. Além disso, eles recaem também, mas não somente, sobre o fato de que os artistas podem trabalhar em diferentes grupos, em redes e em diversos contextos geográficos bastante facilitados, atualmente, pelos recursos tecnológicos cada vez mais desenvolvidos. Portanto, a visualidade inclui, há algumas décadas, as produções resultantes de dispositivos tecnológicos assim como conquista sua presença nos ambientes virtuais desde o seu processo de criação até a publicação da obra. A passividade foi atacada e passou a ser um dos focos de diversos estudos sobre recepção. Em muitos trabalhos o público é instigado à participação ativa, em outros ele é obrigado a participar, como, por exemplo, em diversas propostas da Fura Del Baus. Desse contexto controverso, surgem questionamentos sobre esse ataque e sobre os usos do termo *passividade* para trabalhos contemplativos. A atitude contemplativa do público gera um tipo de fruição que pode promover sensações e reflexões que não deixam de ser uma atividade, mesmo que invisível.

Em ambos os trabalhos apresentados neste texto há aspectos que tocam as questões abordadas até aqui de maneiras diferentes e peculiares às suas propostas. Nos dois trabalhos expostos a seguir, as afetividades foram inflamadas quando vieram à tona pelo exercício da pesquisa de campo. Os efeitos do mergulho em campo foram assumindo percursos próprios em cada performance enquanto se preparavam para serem lançados ao estado de arte que o corpo dos *performers* assumia. Em um primeiro momento, os artistas passaram a estruturar formalmente as performances, construindo suas matrizes de ações. Assim, o escrutínio laboratorial transbordou em ações que desabrocharam nas Performances *Aqui ou AliXo* e *Rubra Fluidez*.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

A primeira performance, *Aqui ou AliXo*, foi concebida por Gilvani Bortoluzzi durante seu tempo no Mestrado do PPGART da UFSM entre os anos de 2016 e 2018. A obra é uma instalação interativa que consiste numa projeção de imagens capturadas, selecionadas via edição e projetadas em *looping* incessante. As imagens são do lixo da Central de Tratamento de Resíduos que fica no bairro Caturrita em Santa Maria-RS, Brasil. No chão, em frente à projeção, foi colocado um saco de lixo preto com uma cruz em cima feita de fita crepe bege. O público deveria assistir à projeção colocando-se sobre a cruz. Sua sombra na projeção passava a fazer parte do lixo projetado que, por sua vez, parecia escorrer sobre a cabeça do observador. Em seu percurso poético, o diálogo com a antropologia foi determinado pela pesquisa de campo realizada no local como parte das suas investidas de pesquisas. O entendimento subjacente do ato de entrar em contato com os investigados foi referendado pela ideia do "co-habitar" (RODRIGUES, 1997). Rodrigues destaca a potência da experiência cinestésica instaurada na carne dos artistas que se propõe a criar suas poéticas a partir do co-habitar com suas fontes de pesquisa. Outra noção adotada foi o conceito de "observação participante", de Correia (2009). Para ela, a observação participante "é realizada em contato direto, frequente e prolongado do investigador com os atores sociais em seus contextos culturais" (CORREIA, 2009, p. 31). Gilvani frequentou a Central de Tratamentos e a Comunidade Associação dos Recicladores Pôr do Sol. Como ator de formação, sua proposta foi oferecer oficinas teatrais para catadores de lixo a fim de instaurar um tempo suspenso do cotidiano composto por atividades lúdicas em meio ao trabalho tão duro daquelas pessoas. Ao mesmo tempo, ele se aproximava dos sujeitos investigados não apenas entendendo, mas vivenciando e sentindo seu dia a dia, mesmo que temporariamente, consciente de seu papel de pesquisador.



Figura 1. Foto em pesquisa de campo *Aqui ou AliXo*. Fonte: Mateus Scota.

O cheiro forte dos resíduos, a precariedade do trabalho e a insalubridade a que os trabalhadores estavam expostos pela falta de espaço físico e roupas adequadas trazem uma experiência na carne do pesquisador, a qual, por mais considerada que seja por algumas pessoas, evoca uma tomada de consciência visceral não somente pela aproximação com a situação a que aqueles seres humanos estão submetidos, mas pela experimentação *in loco* do contexto. A vivência em campo atenta para a excessiva produção de lixo dos seres humanos nos dias atuais aliada ao péssimo tratamento oferecido a ela e aqueles que trabalham em muitos desses locais (Figura 1). O crescimento demográfico

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

e os processos de urbanização contribuem para o aumento significativo da produção de lixo no planeta. Atualmente, não são poucos pensadores, filósofos, ativistas ambientais, entre tantos, que reclamam atenção para a vida do planeta. Entre suas preocupações está essa absurda produção de lixo. Félix Guattari (1990, p. 8), em sua obra *As três ecologias*, afirma que o "que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico."



Figura 2. Imagem da obra *Aqui ou AliXo*. Fonte: LAPARC.

Para a criação da obra (Figura 2), a partir dos contatos realizados, a convivência com os focos investigativos já estabeleceu as primeiras formas de colaboração transportadas ao laboratório de criação. Esse momento de conceber a obra traz, antes de tudo, a experiência vivida em campo pelo atravessamento das sensibilidades poéticas do artista registradas em seu diário. Os laboratórios de criação realizados pelo LAPARC costumam receber interferências colaborativas dos participantes. Assim, a proposta inicial de Gilvani Bortoluzzi submetida à discussão com outros participantes do grupo resultou na instalação interativa *Aqui ou AliXo*. Essa interferência foi outro contexto de colaboração ao qual a obra foi intencionalmente lançada. Em última instância, o derradeiro momento exposto à colaboração foi o de contato do público com a obra que acontecia mediante seu posicionamento entre o projetor e a projeção. Os procedimentos metodológicos oriundos do saber antropológico lançados ao universo cultural escolhido pelo *performer* foram extremamente férteis enquanto processo dialógico a ser aplicado na construção de outros saberes que diferem da antropologia – nesse caso, o saber das artes performativas viabilizadas pelo corpo.

Rubra Fluidez, de Camila Matezenauer, é a segunda obra a ser discutida neste artigo. O trabalho foi parte de uma poética performativa concebida no Mestrado do PPGART entre os anos de 2017 e 2019. Essa obra aborda a menarca a partir do relato de várias mulheres sobre sua primeira menstruação. A performance começa com a visão de uma tenda vermelha feita de tecido e um bambolê. A tenda remete às tendas da lua, nas quais algumas mulheres de tribos norte-americanas se reuniam no período menstrual. Para elas, o sangue era sagrado e revelava um momento de troca de saberes (GEIGER *apud* SAMS, 2014). O figurino era um vestido vermelho longo que cobria o chão da tenda, unindo-a à *performer* como se seu corpo emergisse dos tecidos da tenda, aflorando seu fluxo de memórias e vivências. A performer está sentada dentro dessa tenda falando sobre a experiência pessoal de sua primeira menstruação. Ao mesmo tempo, o som de um áudio gravado com vozes de mulheres

edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

falando sobre suas experiências individuais se confunde com a fala da *performer*. Para a concepção desse áudio, Camila convidou mulheres para colaborar com gravações de suas vozes relatando sua história. O convite foi postado no Facebook e várias mulheres se dispuseram a colaborar. Durante a organização do material ele recebeu classificações diversas entre as quais estavam culpa, vergonha, desejo ou medo, indiferença, entre outras. Os relatos de várias fontes trouxeram aspectos diferentes e algumas vezes contrastantes sobre a experiência da menarca. As falas traziam fortemente questões de cunho cultural. De modo geral, as falas comportavam a ideia de tornar-se mulher e as de tomar cuidado para não engravidar. Muitas vezes as entrevistadas ainda meninas sequer sabiam como isso aconteceria. As falas machistas eram incontáveis e quase sempre traziam o homem – pai, irmão ou algum parente – como aquele que deveria proteger a mulher do perigo de outros homens.

As falas misturadas suscitam a movimentação corporal da *performer* no interior da tenda. *Rubra Fluidez* materializa-se pelos relatos da artista-pesquisadora e das mulheres que atravessaram seu percurso investigativo. As histórias contadas preenchem o espaço orquestrando a dinâmica que oscila entre os relatos sobrepostos, às vezes mais compreensíveis, às vezes menos. Assim, as intensidades da performance revelam a diversidade dos relatos ora alegres e leves, ora angustiados e tensos, entre tantas sensibilidades transportadas para o áudio. Quando o áudio começa a decrescer em ritmo e volume, a *performer* sai de dentro da tenda, pousando sua mão sobre o púbis, e recolhe vagarosamente o vestido entre as próprias entranhas, abrigando o manancial de memórias compartilhadas. Finalmente, a *performer* sai do espaço caminhando até não ser mais vista.

As memórias que remeteram às menarcas de tantas mulheres nesse momento de transição e as mudanças que o corpo passa nesse período carregam consigo o simbolismo da transição da infância para a fase adulta. Segundo Camila Matzenauer dos Santos (2019, p. 69), esse momento vem com

> a ideia de “virar mocinha” com um corpo que já é capaz de gerar outra vida. [...] Em uma sociedade patriarcal na qual, de modo geral, homens não são educados a respeitar mulheres, torna-se necessário que mulheres sejam ensinadas a proteger-se deles. Todas estas mudanças e conselhos me assustaram, na época em que foram passados, fazendo-me tomar consciência maior das estruturas de uma sociedade machista.

Para obter histórias de vida sobre a menarca de mulheres, Camila distribuiu papéis e lápis em banheiros espalhados pela cidade de Santa Maria acompanhados por um cartaz dizendo: “você lembra de sua primeira menstruação? Poderia escrever sobre?”. Sua proposta consistia numa primeira tentativa para aproximar-se das mulheres que respondessem à pergunta. A materialidade das escritas seria sua primeira ligação com elas. O espaço inicial escolhido por ela foi o Centro de Artes e Letras da UFSM, seguido de outros locais no centro da cidade, e em pouco tempo Camila já tinha muitos relatos da história da menarca de algumas mulheres. Inesperadamente, a proposta tomou outra direção em menos de uma semana. Uma foto do cartaz nos banheiros foi postada em um grupo LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) do Facebook. Logo a postagem tinha em torno de mil comentários de diferentes mulheres que falavam sobre sua primeira menstruação. Além disso, muitas mulheres procuraram-na com o intuito de conversar sobre suas experiências com a menarca.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

Assim, a pesquisa de campo reaparece nessa pesquisa em poéticas visuais como caminho que aproxima o pesquisador de seu foco de estudos. Aqui, as mulheres são valorizadas na dimensão sociocultural dos contextos em questão. Os elementos autoetnográficos trazem a experiência pessoal da *performer*, também mulher, claramente inserida na pesquisa tanto em seu fazer artístico quanto na relação estabelecida com as mulheres no seu percurso em campo. Portanto, tratou-se de um procedimento metodológico que acolheu a experiência da artista e da mulher tanto na pesquisa de campo quanto no processo criador ao estudar as relações culturais com o meio.



Figura 3. Imagem da postagem na internet que gerou *Rubra Fluidez*.
Fonte: LAPARC.

Rubra Fluidez foi uma performance solo concebida por muitas mulheres. As mulheres do papel, a mulher que postou na internet (Figura 3), as mulheres que fizeram parte do compartilhamento virtual, as mulheres que gravaram os áudios, as mulheres que entraram em contato com a Camila, as mulheres que contemplaram a performance, enfim, todas desejaram falar sobre suas menarcas por algum motivo. Trazer todas essas mulheres para o trabalho foi como permitir que elas fizessem parte dele até mesmo indicando percursos que talvez não acontecessem sem elas. É válido destacar que neste trabalho a observação e a descrição seguem presentes, mas aqui, o pesquisador passa a compreender-se também como parte do seu foco de estudos. A experiência do pesquisador é colocada em foco, pois não são desprezadas suas impressões e intenções. Portanto, compreende-se que elementos autobiográficos também fazem parte do procedimento autoetnográfico. Contudo, há uma nítida diferença entre autobiografia e autoetnografia. A autobiografia descreve os acontecimentos daquele que escreve; a autoetnografia, por sua vez, faz a mesma coisa, porém insere o procedimento etnográfico no seu percurso. Em *Rubra Fluidez*, Camila parte de elementos autobiográficos sem deter-se a eles, uma vez que relaciona aspectos pessoais a aspectos culturais advindos dos relatos (Figura 4). Discursos sobre investigações de natureza antropológica não são neutros. Os pesquisadores imprimem suas percepções nos seus discursos. Segundo Cattani (2002, p. 47), as obras devem presentificar-se na pesquisa. Aqui ela foi potencializada pela autoetnografia como meio de valorizar a experiência pessoal e coletiva na criação artística. De acordo com Rey (2002, p. 137), a pesquisa em arte “requer o difícil exercício da razão e da sensibilidade".

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***



Figura 4. Imagem da obra *Rubra Fluidez*. Fonte: LAPARC.

Nesses dois trabalhos desenvolvidos no LAPARC, os pesquisadores-artistas envolveram-se com elementos encontrados nos seus momentos em campo para a construção de seu discurso poético. Os corpos investigadores estiveram em campo acolhendo e absorvendo colaborações de outros corpos investigados. Além disso, esse cruzamento com outros campos do conhecimento multiplicou a investigação do potencial criador da zona de intersecção entre as áreas envolvidas. Esse encaminhamento explora um percurso em performance que propôs "a eliminação de um discurso mais racional" (COHEN, 2002, p. 66), promovendo possíveis leituras polissêmicas das obras. Essa dimensão múltipla escapa da submissão a uma narrativa limitada a estereótipos caricatos. Assim, as performances, ao subverterem esteticamente ideias, valores e comportamentos enrijecidos e tidos como referência, podem provocar posturas investigativas crítico-subjetivas que têm alavancado as pesquisas em poéticas do LAPARC. O artista, quando em estado de arte, assume uma atitude que depende do ato de entender-se enquanto arte, antes de tudo, para que ele possa ser impulsionado pelos processos criadores ilimitados da contemporaneidade.

Considerações instantâneas

As considerações aqui realizadas são instantâneas, porque entendem a transitoriedade das reflexões sobre arte contemporânea. Os debates em curso são móveis, porque falar sobre o momento em que se vive, ainda sem um olhar distanciado no tempo, é uma tarefa árdua, nebulosa e instável. Do mesmo modo, o mundo contemporâneo assume essa mobilidade, muitas vezes aparentemente invisível, e essa instabilidade fugaz sem tanto medo, mas com certa ousadia assumidamente promíscua. Nesse contexto, o LAPARC compõe-se de participantes transitórios

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
*Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022***

como alunos de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado que passam por ele, ficando mais ou menos tempo, dependendo de suas atividades investigativas. Muitos grupos transitórios unem-se por afinidades também transitórias. Nesse lugar as pontes que agregam as pesquisas aqui desenvolvidas são propostas que dialogam com saberes oriundos das ciências sociais, especialmente a antropologia, e ativam proposições conjuntas em seu espectro investigativo como o exposto. Ao percorrer os substratos teóricos que subsidiam as pesquisas desenvolvidas no LAPARC, ficam evidentes as formas de colaboração que aparecem nas pesquisas dos participantes, como foi mostrado nos dois exemplos selecionados. Esse modo de trabalhar também ofereceu ao grupo um modo de ser, pensar e fazer arte que lhes confere autonomia na condução de seu trabalho processual conjunto. Essa sistemática provocou o trabalho laboratorial, pois esteve livre de comprometimentos subjacentes.

Assim, a proposta inicial dos dois procedimentos foi referendada pela experiência em campo, local onde estabeleceu as primeiras formas de colaboração trazidas ao espaço de criação. Posteriormente, cada proposta sofreu o atravessamento das sensibilidades dos outros colegas do laboratório, desdobrando experimentações dos contextos de vida e dos objetos encontrados nos campos investigados e registrados em diários. As experiências vividas pelos artistas permitiram a ampliação das visões sobre os fenômenos abordados ao aproximá-los das interferências dos outros componentes envolvidos nas pesquisas de campo e laboratoriais, respectivamente, bem como suas singularidades lançadas às contaminações. Subsequentemente, as obras tomaram forma e foram a público quando sofreram também sua interferência via contemplação, interação, participação, entre outras. Nesse contexto de trocas sistemáticas, cada *performer* foi elaborando formas inusitadas, algumas vezes incorporando o acaso das circunstâncias vividas. Foi perceptível, nesses contextos, a abertura dos horizontes éticos, estéticos e políticos dos *performers* à perspectiva colaborativa, sanando lacunas discursivas sobre os saberes compartilhados. O fazer esteve calcado no potencial criador de zonas de intersecção que se estabeleceram dinamicamente nas diversas formas de convívio. Essas pesquisas não estiveram simplesmente interessadas em explorar e descrever o *modus operandi* dos grupos investigados, elas buscaram ser fruto dos modos plurais de ser, pensar e agir contemporâneo nos contextos pesquisados.

Os diversos modos de colaboração intercultural, artística e instantânea via contato com o público, por sua vez, também geram um campo mais expandido na arte contemporânea, pois se permitem arriscar em vários níveis de organização e funcionamento. As possibilidades diversificadas oriundas desse processo revelam estados de alienação e massificação aos quais os seres humanos encontram-se submetidos em meio ao bombardeio de informações acríticas que assolam os veículos de comunicação, congelando e padronizando o pensamento. Tanto o ser humano entendido como parte do meio ambiente de Gilvani Bortoluzzi quanto as questões de opressão da mulher face ao domínio masculino de Camila Matzenauer aparecem como (de) formações culturais. As performances buscaram oferecer um olhar sobre o ser humano para si mesmo em contexto sociocultural e artístico. Essa experiência tem demonstrado a grande flexibilidade e transdisciplinaridade decorrentes da abertura aos cruzamentos com saberes e das ações provenientes daqueles que se arriscam ao ato da criação conjunta.

Gisela Reis Biancalana
Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022**

Finalmente, essa prática trouxe questões relacionadas às hierarquias históricas nos ambientes da arte que são, de alguma maneira, dissolvidas nos processos contemporâneos colaborativos. Não se trata de dizer que Gilvani e Camila não são os artistas que conceberam as obras mencionadas. Trata-se de trazer, com eles, tantas pessoas que estiveram também envolvidas no processo criador. Trata-se de dizer que há, sim, certa hierarquia de posição e função nesses dois casos, mas que esta não se pretende autoritária, onipresente, exclusiva, segregadora. Em ambos os casos, trata-se da ação de orquestrar uma proposta inicialmente pessoal que se relaciona e se contamina voluntariamente para emergir dos contatos realizados. A diversidade é reforçada pelo caráter itinerante dos trabalhos performativos que assumem formas particulares a partir dos contatos que se estabelecem nos ambientes em que se apresentam. Os elementos formais selecionados e suas ações performativas se redesenham em decorrência dessas interferências. Portanto, os *performers* que materializaram suas experimentações artísticas orientadas a partir do corpo instaurador da obra apontaram para a construção de uma poética investigativa em arte, na qual os trabalhos corporais de cunho colaborativo em diálogo com a antropologia se inseriram nos pressupostos da arte contemporânea.

Existem muitos grupos que se encaminham para trabalhos que, mais ou menos, adotam essa atitude conjunta nas relações que estabelecem entre si. Cuidado, rigor e respeito equilibrados aos interesses e necessidades pessoais parecem ser imprescindíveis. Por esse motivo, já proliferam-se investigações voltadas para a colaboratividade, se desdobrando em possibilidades diversas de organização e planejamento. A partir do século XXI parece haver uma redefinição contemporânea de noções que absorvem o “CO”, tais como: comunidade, coletivo, conjunto, colaborativo, cooperar, coexistir, co-habitar. Os processos colaborativos, ao recusarem as posturas hierárquicas autoritárias, e a diluição das singularidades desenvolvem uma argumentação afirmativa de que é preciso construir outra noção ou estabelecer um entendimento ressignificado sobre o prefixo “CO” inserido na dinâmica dos trabalhos conjuntos no campo das artes – aqui as artes performativas, que não significam necessariamente cumplicidade. Os indivíduos puderam realizar aproximações e distanciamentos sem comunhão ou unificação a partir do modelo supracitado de colaboração denominado pós-consensual, no qual os participantes da configuração colaborativa podem garantir certa autonomia, preservando sua singularidade nas diversas configurações grupais de que participam. O trabalho colaborativo que preza pela não conformidade ideológica pode apontar para um horizonte de possibilidades.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Gisela Reis Biancalana
Artigo recebido em **11 mar. 2022** e aprovado em **21 mar. 2022**

REFERÊNCIAS

BIANCALANA, Gisela Reis. Fronteiras Porosas e Processos Colaborativos. In **Anais da ABRACE**, 2016.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORREIA, Maria da Conceição Batista. **A observação participante enquanto técnica de investigação**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2009.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, UFRGS, n.7, 2009.

GEIGER, Luciene. **Aprendendo a ser mulher**. Dissertação de Mestrado. PUC-RS. Faculdade de Educação. Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 2014.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas-SP: Papirus, 1990.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: editora Brasiliense, 1996.

LE BRETON, André. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Composição Urbana: surpreensão e fuleragem por Maria Beatriz de Medeiros e Natasha de Albuquerque. Disponível em: http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com/2014/05/composicao-urbana-surpreensao-e.html Acesso em: 23 abr. 2019.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance**. In Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Ed. Cosmos, 1998.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 123-140.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RUHSAM, Martina. I want to work with you because I can speak for myself. The Potential of postconsensual Collaboration in Choreographic Practice. In **Collaboration in performance practice**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

SANTOS, Camila Matzenauer dos. **O corpo feminino como metáfora do tempo em performance arte**. Dissertação de Mestrado, PPGART-UFSM, 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In **Performance studies**: an introduction, Second Edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

_____. **Performance studies**, an introduction. London and New York: Routledge, 2002.

_____. O que é Performance. In **O percevejo**. trad. Dandara, Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, número 12, 2003.

SCHNEIDER, Florian. **Collaboration** – some thoughts concerning new ways of learning and working together. Frankfurt: Revolver Verlag, 2007.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista de dança. Campinas: Papirus,1998.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impresso Ediciones, 2012.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

artigos

Dossiê Artes e Convívio

Processos e saberes poéticos:

Ações nas comunidades



Cartão de vista Pôr do sol no Capão do Leão de Leopoldo Gotuzzo. Fonte: Acervo do Autor

Eduarda 'Duda' Gonçalves
Artista visual, doutora em artes visuais, ênfase em poéticas visuais pelo PPGAVI/IA/UFRGS. Professora Associada dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel)- RS. Líder do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observância e Cartografias contemporâneas - DeslOCC (UFPel/CNPQ). Membro do Comitê de Poéticas Artísticas da ANPAP.
dudaeduarda.ufpel@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5374-9638

Deslocamentos, observâncias e cartografias na arte contemporânea (DeslOCC) para uma cidade múltipla e vívida

Displacements, Observances and Cartographies in Contemporary Art (DeslOCC) for a Vivid and Manyfold City

Resumo: O artigo versa sobre as proposições artísticas do grupo de pesquisa DeslOCC (CNPq/UFPel), revelando as táticas para prospectar a cidade de Pelotas e arredores. As produções propositivas apresentadas no texto partem dos *Cartões de vista mirantes* e os movimentos conjuntos que desencadeiam o ensaio visual *Marambaiar*, a ação *Arte/Rolê no Buzão*, a excursão em Monte Bonito e as cartografias *Cartas Moventes*. Os processos são descritos e são considerados os teóricos Francesco Careri, Michel de Certeau e a produção artística de Gabriel Orozco e Hélio Fervenza, evidenciando as maneiras pelas quais a cidade, a vizinhança, vai sendo reinventada e ampliada, ao instaurar um modo de fazer arte no extremo sul do Brasil.

Palavras-chave: Caminhar junto; Arte contemporânea; Arte propositiva; Deslocamentos.

Abstract: *The article discusses artistic propositions of the research group DeslOCC (CNPq/UFPel), revealing artistic tactics used to prospect the city of Pelotas and surroundings. The art productions presented begin with the* Cartões de vista mirantes *and the movements in group that trigger the visual essay* Marambaiar*, the action* Arte/Rolê no Buzão*, an excursion in Monte Bonito and the cartographies* Cartas Moventes*. Art processes are described, while considering theorists Francesco Careri, Michel de Certeau, as well as art productions by Gabriel Orozco and Hélio Fervenza, highlighting the ways in which the city, the neighborhood, has been reinvented and expanded, by establishing ways of making art in the extreme south of Brazil.*

Keywords*: Walk together; Contemporary art; Propositive art; Displacements.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Eduarda Gonçalves (Duda Gonçalves)
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

Em Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul, artistas, estudantes e professores de artes que integram o Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas – DesIOCC (CNPq/UFPel), desenvolvem o estudo, as proposições e as produções artísticas com o intuito de pensar sobre a arte, fazer arte junto e compartilhá-la. O grupo “leva a cabo” a relação entre arte e convívio, o ‘viver com’, ‘conviver’, verbo transitivo que popularmente nos indica o ‘viver junto’, que agrega os artistas e potencializa suas práticas, assim como a circulação da produção por meio da pesquisa universitária. Nós constituímos um espaço de diálogos sobre a arte contemporânea e seus modos de fazer, como também fomentamos e apoiamos a produção de artistas que se encontram no extremo Sul do país, onde não há um sistema da arte vigente e próspero, tampouco um mecanismo estatal de incentivo ao desenvolvimento da economia cultural local e regional, voltado às manifestações artísticas. Em nossa cidade e região, temos poucos espaços destinados às exposições, um (01) Museu de Arte (Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – MALG/UFPel), vinculado à universidade, e pequenos espaços culturais administrados com a boa vontade de agentes da cultura locais. Devido a essa característica, é mais fácil vivificar a arte contemporânea em nossa cidade se ‘caminharmos’ juntos(as).

Um dos métodos utilizados pelo Grupo de Pesquisa criado em 2011, é caminhar junto, de maneira concreta, a pé, ou excursionar em veículos de passeio e coletivos, com o objetivo de potencializar os modos de ver e dar a ver a urbe e suas facetas. Ao nos reunirmos para dar vazão às nossas motivações, percorremos as ruas, as distintas zonas urbanas, rurais e fronteiriças, com passos lentos e olhos bem abertos. Inicialmente, o que nos incita é a interlocução entre arte e cotidiano, portanto o primeiro passo é em direção a rua e ao encontro de variabilidades. O deslocamento é arte e também seus desdobramentos, os vídeos, os desenhos, as performances, os impressos, os ensaios visuais que são veiculados em diferentes situações expositivas.

Então, saímos das salas de aula da universidade, dos ateliês, em direção ao cotidiano e suas materialidades, com o propósito de encontrar a arte no mundo, uma tendência da arte que foi se constituindo por meio de outras produções e motivações de artistas em seus contextos de vida. Ou seja, este modo de fazer arte nos antecede e se faz presente na arte contemporânea. O artista mexicano Gabriel Orozco relata que, em 1986, iniciou a atividade de coleta dos materiais de suas esculturas pelas ruas e arredores de sua casa, costumava levá-los para seu atelier, onde os utilizava para a realização de suas obras. Entretanto, ao sair um dia para coletá-los, nunca mais voltou. Considera que: “Como os materiais estavam na rua e geralmente na rua a maioria deles ficavam, ocorreu um processo natural de abandono do estúdio” (OROZCO, 2005, p. 183). Orozco é dedicado ao registro sensível de marcas e fenômenos manifestados no espaço público. Em consonância, nós rumamos em direção do espaço comum, como o artista mexicano e outros tantos, anteriores a ele, me refiro aos dadaístas, no início do século XX, que criaram as excursões, os integrantes da Internacional Situacionista nos anos 50, que almejavam humanizar a cidade. Os movimentos que antecedem nossas ações nos concedem subsídios teóricos e motivações para praticar o espaço, conceito apresentado por Michel de Certeau, em *A invenção do Cotidiano* (2009), quando os

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Eduarda Gonçalves (Duda Gonçalves)
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

enunciados pedestres atribuem significados ao lugar, ou seja, atrelando nome e personalidade à rua e à situação vivenciada. Um exemplo de enunciado produzido pode ser indicado quando relatamos o encontro com o outro, ou seja, ao irmos na Praça Coronel Pedro Osório e ao conversar com a Ana Rita, transeunte que passava para ir ao trabalho, e que disse estar cansada e ao mesmo tempo encantada com a luz solar do local. Assim, insistindo em prospectar o espaço da cidade, ao encontro dos fluxos de vida, dos aspectos sociais e culturais, que nos concedem a reflexão poética do mundo, vamos apresentando os relatos, os enunciados e as imagens. E é assim que a cidade nos concede experiências múltiplas e nos enseja as práticas de deslocação.

O deslocamento para o Grupo de pesquisa é o modo pelo qual acionamos um estado de criação na cidade onde residimos. Igualmente, é a tática para fazer arte, tendo em vista que um outro tipo de trabalho diário para adquirir bens materiais, limita o tempo que dedicamos ao encantamento. Os momentos em que estamos juntos, ao nos deslocarmos por aí, sem compromisso, mas com os sentidos atentos(as), nos coloca em estado de contemplação, com ensejo da criação.

As práticas pessoais e coletivas vinculadas ao DESLOCC são em sua natureza consideradas propositivas. Tanto o conceito de arte propositiva como do participante são caros ao processo de criação do grupo. Sendo assim, fomos em direção às reflexões do artista carioca Hélio Oiticica, e o sentido que o termo é atribuído por ele no contexto de sua vasta produção poética. Oiticica (1986) é responsável por grande parte do pensamento acerca da proposição em artes e a adoção da participação no acontecimento da obra.

> A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de ‘proposições para a criação, que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. (OITICICA, 1986, p. 33).

A reflexão redigida em 1966, visando esclarecer sobre as práticas artísticas do próprio Oiticica, como também de Lygia Clark, Rubens Gerchman e demais artistas da época, nos convoca ao entendimento do conceito de proposição na obra. Havia um espírito impositivo de partilha, fundamentalmente porque estas práticas envolviam arte e política, pautavam questões sociais e culturais de grande importância e impacto no contexto que subliminarmente almejava a democracia da arte e do Estado brasileiro. Atualmente, os aspectos que envolvem a proposição na arte contemporânea, possuem outras motivações, mas continuam envolvendo a abertura da arte aos processos libertários e inclusivos.

No grupo, aos nos deslocarmos, ao acionarmos os fluxos cotidianos, nos colocamos em situação inusitada e em “proposição vivencial”, como aponta Oiticica, mas um outro vivencial, pois se antes o artista carioca convidava a entrar no penetrável, vestir o parangolé, nos embrenhamos no contexto da vida, na realidade das ruas, no campo, no espaço. Nós penetramos no mundo de maneira vivencial, e nossos movimentos convocam outros a participar desse estado, um estado de criação.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Eduarda Gonçalves (Duda Gonçalves)
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

Fazemos arte nos deslocando pelas ruas da cidade de Pelotas e regiões próximas, em um piquenique na Marambaia, num 'rolê de Buzão' ou num passeio/excursão pela zona colonial do município, em Monte Bonito. O espaço e as pessoas são mobilizados em nossas ações.

Isto posto, é importante destacar que o Grupo de Pesquisa está balizado em práticas desencadeadas pelo processo de criação resultante da pesquisa de doutoramento e que me conduziu aos continentes urbanos e da arte. A concepção de um pequeno dispositivo me fez sair do ateliê, assim como procedeu Orozco, ele ao encontro dos materiais, e eu das vistas. Em 2006, desenvolvi o *cartão de vista* (Figura 1), e em 2008, *o cartão de vista mirante* (Figura 2), dois cartões no formato de um cartão de visita, múltiplos, fáceis de carregar, que cabem no bolso e são realizados com tecnologia simples, com o desejo de auxiliar outros a olhar com atenção e captar um outro 'ponto' de vista. O 'cartão de vista' tem uma imagem num dos versos e o *cartão de vista mirante* tem um orifício que se transforma em uma mira para olhar as coisas do mundo, sem lentes. O furo é feito manualmente, originando variações de tamanho, e a quantidade de perfurações e o local onde é perfurado. Desde sua criação, proponho caminhadas e miradas, com o cartão.

Os *cartões de vista* enfatizam os enlaces das proposições para o compartilhamento. Isso porque são múltiplos infinitos distribuídos em diferentes situações: em uma Galeria, na frente de um Museu, em uma praça, e para qualquer pessoa que os queira receber e acioná-los. Os cartões têm o formato de um cartão de visita e não é por acaso a escolha de sua forma, pois, me parecia um bom trocadilho visita/vista para

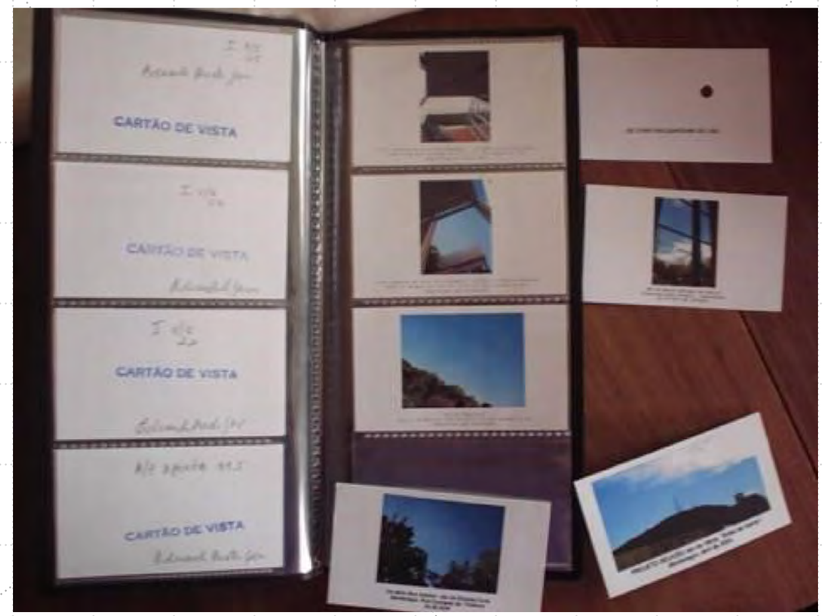


Figura 1. *Cartões de vista múltiplos* confeccionados desde 2008.
Fonte: Fotografia da Autora.



Figura 2. *Cartões de vista múltiplos* confeccionados desde 2008.
Fonte: Fotografia da Autora.

ISSN: 2358-2529

determinar a mudança de conteúdo do continente e o que ele oferece. Por outro lado, entregar vistas num cartão de visita confere uma inusitada troca de conteúdo, fundamentalmente, pelo desvio de funções, e em consequência, a indução ao olhar menos previsível. A proposição tem sido um método para interagir com o mundo e cotejá-lo de outra maneira, acionando as manifestações da imaginação e a recriação da realidade. Os cartões são confeccionados por mim ou podem ser confeccionados por outras pessoas, em situações previstas para isso, assim como outros tantos formatos e funções são incorporados ao trabalho artístico. Em 2015, realizei uma ação para crianças na escola Mario Quintana, em Pelotas, a convite da professora de artes, com o propósito de orientar a realização de *cartões de vista mirantes* e utilizá-los. As crianças foram extremamente receptivas à proposição, realizaram muitas variações do cartão (Figura 3), assim como, observaram e miraram pelo buraquinho; de maneira espontânea desenharam e escreveram sobre o que viam e sentiam. Essa é uma das possibilidades de interação, fazer o cartão, refazê-lo e reinventá-lo como um continente de expressão pessoal. Aqui, na interlocução mediada pelo cartão, abre-se o espaço vivencial, ao qual Hélio Oiticica se refere. Em outros momentos, entreguei em diferentes locais e situações. Em 2018, distribui os cartões na Praça Coronel Pedro Osório (Figura 4), localizada na zona central da cidade, com intuito de dar destaque à rica vegetação, suas folhagens, palavras, sujeitos e cores que encenavam o local, além disso, acionar uma conversa com quem estava por lá, pois ao entregar o cartão, ocorre uma interação.



Figura 3. Cartões de vista mirante confeccionados pelos estudantes do Colégio Mario Quintana, 2013. Fonte: Fotografia Roberta.



Figura 4. Distribuição de cartões na praça Coronel Pedro Osorio - Pelotas, 2015. Fonte: Fotografia Alice Monsell.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Eduarda Gonçalves (Duda Gonçalves)
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

Em 2008, publiquei um texto na 18º Encontro da ANPAP, intitulado *As formas de apresentação da obra em formato de cartão e suas implicações*, em que discorrida sobre as obras em formato de cartão, evidenciando os cartões criados por Hélio Fervenza, artista e meu orientador na época em que elaborei o texto. Em *Apresentações do Deserto* (2001), Fervenza confecciona três cartões, dois cartões são entregues conjuntamente: um com o nome e dados de contato e outro com um nome de um deserto – Atacama; Gobi; Kalahari. O artista revela que:

> (...) desertos me interessam, não apenas por que são grandes espaços relativamente vazios, mas por serem espaços de grande diversidade. Com a entrega do cartão, espaços podem ser configurados: espaço da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome/evocação do deserto. (FERVENZA, 2003, [s.p.]).

O cartão de Fervenza emprega outros sentidos ao cartão de visita e ao deserto. Recebi do artista os cartões numa situação rotineira de troca de contatos, depois de uma conversa sobre arte numa rua de Porto Alegre. Causou-me certo estranhamento o conteúdo do segundo cartão pois o primeiro continha informações como a rua, o número, a cidade, o estado, o país, CEP, fone, fax e e-mail. Entretanto, no segundo dizia em pequena letra "gobi". Guardei os dois juntos e em silêncio, ocorreu um descompasso em meu pensamento, um intervalo, como a figura do vazio branco do papel que envolvia o enunciado e remetia a vastidão do deserto em dúvidas (GONÇALVES, 2008 p. 1699). Aquele cartão me propunha um enigma e foi determinante para que, em outro momento, eu confeccionasse os meus próprios cartões.

O desvio das funções do continente cartão e a provocação evocada pelo mesmo, promovia uma mudança de rumo.

Entregar os cartões na praça incitava outra direção para o pensamento, a afeição e a percepção. Diferentemente da ação na escola, inseri nos cartões distribuídos as imagens do local, que foram fotografadas nas semanas anteriores à realização da ação. Entreguei os cartões às pessoas, aos transeuntes, aos garis, convidando-os a fazer algo inusitado no contínuo diário - olhar novamente, com uma outra intenção, reinventando a forma de olhar e o modo de escrutinar o visível. Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, afirma que "O que torna a cidade habitável não é tanto sua transparência utilitária e tecnocrática, mas antes a opaca ambivalência de suas estranhezas" (CERTEAU, 2009. p. 191). E assim vamos criando táticas para romper com os usos habituais e corriqueiros dos aparatos urbanos, incluindo neles o afeto da arte.

Recentemente, em outubro de 2019, Raquel Ferreira, artista visual e professora do IFRS, distribuiu 'cartões de vista mirante' aos seus alunos, durante uma proposta de caminhada pela Instituição e arredores. As ações resultaram em outros cartões (Figura 5), outras miras e outras vistas (Figura 6). Nos dias seguintes, recebi via e-mail e nas redes sociais, as mensagens e imagens dos estudantes, com depoimentos sobre as experiências e as descobertas promovidas pelo uso do cartão. O estudante Gustavo Quintana me revelou sua surpresa: "Boa tarde! Queria dizer que esta atividade para mim foi uma coisa muito divertida e incrível pois através dessa atividade vimos coisas que na correria do dia a dia nós não percebíamos." (Gustavo Quintana, 24 de setembro de 2019, 20:06).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Eduarda Gonçalves (Duda Gonçalves)
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***



Figura 5. *Cartões de vista* confeccionados pelos estudantes do IFRS, Rio Grande, 2019. Fonte: Fotografia Raquel Ferreira.

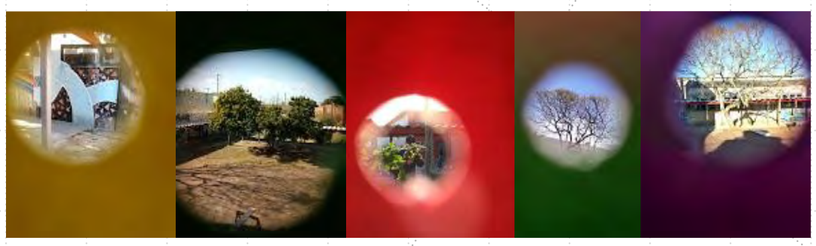


Figura 6. Imagens fotográficas realizadas pela mira do cartão pelos estudantes do IFRS, 2019, da esquerda para direita - fotografia de Rafael Santana, Luiz Martins, Lucas Ferreira, Martins Caurio e Gustavo Quintana. Fonte: Arquivo de Pesquisa.

A surpresa é uma das respostas para o enigma do deserto de Fervenza e a vista no cartão de vista, assim ‘abrimos bem os olhos’. A proposição do *cartão de vista mirante* pode ser realizada por outras pessoas, sem minha presença, refazendo e reinventando o método que tenho utilizado para prospectar o mundo. Rebbeca Solnit, jornalista inglesa, em seu livro *A História do caminhar* revela que:

> o ritmo da caminhada produz uma espécie de raciocínio ritmado, e a travessia de uma paisagem ecoa ou estimula a travessia de uma série de pensamentos, o que produz uma estranha harmonia entre as travessias interna e externa, sugerindo que a mente também é uma espécie de paisagem e que caminhar é uma maneira de percorrê-la. (SOLNIT, 2006. p. 23).

Ou seja, o movimento da caminhada, das andanças e dos deslocamentos ativa o pensamento e a atividade visual, potencializada com o cartão em mãos e o olho na mira, assim as paisagens rotundas vazam pelo olho, e assim o local se torna imaginário, sonho e vívido.

Os cartões são os dispositivos poéticos que disparam outros modos de praticar o espaço. O Grupo de pesquisa surge com o intuito de fomentar modos de movimentar o corpo, a mente e a relação com o local onde nos movimentamos. Em determinado momento de minha prática docente na universidade, elaborei os projetos de extensão e pesquisa, em que eu pudesse me unir a outras pessoas para criar, para me colocar coletivamente em um estado de poesia em meio às demandas didáticas e burocráticas que são atribuições da profissão. O convívio com outros artistas e estudantes de arte, com o propósito de criar, estabeleceu os elos individuais e coletivos, que colaboraram para conceber e partilhar os aspectos plurais dos contextos vivenciados, na cidade de Pelotas, no extremo Sul do Brasil.

Desde a criação dos projetos vinculados ao Grupo de Pesquisa DesILOCC, realizamos distintos deslocamentos que resultaram em exposições, mostras, ensaios visuais, ações e publicações. Entre tantos percursos traçados e percorridos em longas e breves caminhadas desde que o grupo foi criado, fomos à Marambaia em 2012 e em anos seguintes (Figura 7). O estreito de terra está localizado, na orla do Canal São Gonçalo, na divisa entre os municípios de Pelotas e Rio Grande e atualmente conhecida como colônia de pescadores. Ao chegarmos na localidade, encontramos poucas pessoas, moradores locais e trabalhadores de uma fazenda vizinha, alguns caseiros de casas praticamente abandonadas pelos seus proprietários.

Foi o Sr. Ulisses (Figura 8), um morador antigo, que se aproximou do nosso grupo e nos conduziu a uma viagem no tempo, revelando os aspectos históricos de tudo que estava erigido e em ruínas, daquele estreito e do outro lado da margem.



Figura 7. Ação artística *Marambaiar*, 2016. Fonte: Fotografia da Autora



Figura 8. Ação artística na Marambaia. Conversas com Sr. Ulisses, caseiro de uma das casas da orla, morador da localidade desde 'criança', quando a travessia era realizada de barco, não havia luz, na época que tinha traíra em abundância no canal. 2012 (da direita para a esquerda. Sr. Ulisses, Beatriz Rodrigues, Carla Borin e Carla Thiel). Fonte: Fotografia da autora.

Igualmente, Mariane Rosenthal, na época minha orientanda, e integrante do Grupo de Pesquisa, realizou levantamentos históricos, por meio de entrevista com seu pai e investigações bibliográficas.

> Segundo relatos de alguns autores e pesquisadores, é possível destacar que a localidade denominada de MARAMBAIA se apresenta inserida numa região de intensa e marcante importância como área referente a formação estrutural do município de Pelotas (RS) e acontecimentos sociais paralelos. Estes fatos podem assim ser destacados de acordo as obras de artistas viajantes que por aqui passaram e deixaram registros de acordo com a estrutura social e os costumes do período, como por exemplo, a análise iconográfica inserida na obra do artista viajante Jean Baptiste-Debret onde é possível destacar a importância da localidade denominada de MARAMBAIA, circunvizinha a um ponto de trânsito ou comércio de escravos denominada de "Passo do Negros", hoje conhecida também por essa denominação e "Cascalho", devido ter sido sede da Charqueada do Cascalho de propriedade do Coronel Pedro Luís da Rocha Osório, onde se encontram as edificações remanescentes do imóvel, Engenho Coronel Pedro Osório, a margem direita do Arroio Pelotas. O deslocamento do grupo de pesquisa até a localidade denominada MARAMBAIA proporcionou um resgate de momentos relacionados a pessoas que viveram ou vivem uma experiência de vida naquele local em outros períodos, constituindo uma série de depoimentos que chamei de "Lugares de Memória". Foram depoentes, Gilney Rosenthal (Meu pai, aposentado, visitante), Sr. Ulisses (operário e morador da localidade) e Eduarda Azevedo Gonçalves (Professora, Artista Plástica e visitante) (ROSENTHAL, GONÇALVES, 2014, p. 03).

No estudo realizado, Rosenthal identificou que o local era considerado passo dos negros no século XVIII, em decorrência do mercado escravagista que circulava por ali. Os negros desembarcavam no porto de Rio Grande e pela balsa existente no canal, eram enviados ao duro trabalho nas charqueadas pelotenses, essa circunstância está representada em uma gravura de Jean Batiste Debret, intitulada *Cenas da vida*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Eduarda Gonçalves (Duda Gonçalves)
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

cotidiana no Passo dos Negros, de 1825, presente no *Álbum Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Assim, conforme o interesse de cada participante, vão sendo delineadas as ações e diferentes processos vão sendo desenvolvidos, tais como: o lixo, a vegetação, o clima, os objetos, origens do local e moradores, os cães, etc. O histórico levantado pela estudante de arte foi agregado à experiência porque inicialmente fomos à Marambaia somente para passar algumas horas e para desfrutar de um dia de semana incomum. Percorremos as sendas e o campo em direção às carcaças das casas, aos poços, às raízes das figueiras centenárias, com a atenção e o encantamento dos viajantes, munidos com cadernetas de desenho, máquinas fotográficas e os cartões. Após o contato com o que o local nos concedia, sentamos na orla das águas turvas do canal, para ver a vista, olhar Pelotas do outro lado, conversar sobre o que havíamos visto e sobre a experiência de um dia especial. Quando chegamos, nada sabíamos sobre a localidade, aos poucos fomos desvendando sua natureza, sua história e a Marambaia foi ganhando significados. Nos momentos em que estivemos lá, nos colocamos num estado lúdico, em um passeio/arte, num estado contemplativo, que é considerado pelo filósofo norte-coreano Byung-Chul Han (2015), como o antídoto para o cansaço acometido pelo produtivismo mercantil. A experiência desencadeou trabalhos artísticos que foram disponibilizados nas redes sociais, em exposições e mostras, por meio de vídeos, fotografias e desenhos. O passeio, embora tenha conotação depreciativa, no sentido de 'mero' entretenimento na acepção popular da palavra, é interessante para o grupo, considerado um conceito instigante no sentido que o substantivo adquire nos dias atuais, pois passear hoje em dia é um capricho 'improdutivo', se considerarmos a quantidade de dias que dedicamos ao labor. Assim como o passeio necessita de um espírito livre, a arte também, então passear é uma maneira de desviar do estado alienante e é quando a mente e o corpo têm a possibilidade de se abrir para o deleite sensível e a recriação do mundo. Igualmente, o termo, no contexto da pesquisa, nos conduz à obra literária *Passagens* (2009), de Walter Benjamin, referência para o desencadeamento do pensamento e a concessão de um modo de percorrer a cidade sem pressa. A leitura da obra clássica de Benjamim nos torna leitores *viandantes, flanantes, passeantes*, na Paris do filósofo. Um exercício para quem quer pensar e criar.

Em outro momento, nos envolvemos em outra ação artística, intitulada *Arte/Rolê no Buzão* (Figuras 9 e 10), realizada em dois momentos, outubro de 2017 e em junho de 2018. Na ação, embarcamos num ônibus circular interbairros, que percorre a rota centro periferia-centro na cidade de Pelotas, com o intuito de prospectar, conhecer as múltiplas facetas de uma mesma cidade, bem como coletar subsídios para a produção artística do grupo num contexto socialmente plural. Adentramos as vias de acesso aos bairros e as zonas periféricas, o que acarretou numa conscientização da diversidade que compõem a cidade na qual vivemos. Após nos encontramos, como é de praxe, e dialogamos sobre os fatos e o que nos chamou a atenção, falamos sobre o deslocamento, sobre arte, sobre questões distintas; isso nos leva à concepção de outras manifestações artísticas apresentadas em outros contextos. Assim procedemos com os demais deslocamentos. Os trabalhos oriundos das ações são compartilhados em exposições, nas redes sociais,

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Eduarda Gonçalves (Duda Gonçalves)
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

em ensaios visuais, etc. Publicamos o ensaio visual *DesIOCC para Marambaiar: roteiros, narrativas e espaços de artista*, na revista Paralelo 31 (PPGAVI/CA/UFPel) e *Arte/Rolê no Buzão*, no blog Coletivo M.A.L.T.A. – acrônimo de Mapa Alternativo das Artes, coordenado por Mauro Trindade (IART/UERJ).



Figura 9. Vistas das janelas do ônibus interbairros, Pelotas, 2018.
Fonte: Fotografia da Autora.



Figura 10. Imagens registradas no interior do ônibus.
Fonte: Fotografia da autora.

Em 2019, realizamos um deslocamento até o Monte Bonito, 9º Distrito de Pelotas, zona rural, conhecida como região da colônia. A proposição do Grupo de Pesquisa foi incluída nas atividades da disciplina Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas, ministrada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-Mestrado da UFPel. O grupo foi passar uma tarde diferente e em um local que desconhecíamos e que nos forneceria outros pontos de vista. Percorremos os caminhos irregulares de 'chão batido', encontrando pessoas, os hábitos e as práticas singulares da cultura rural (Figuras 11 e 12). Pudemos conviver com a 'dona' do sítio, a 'dona' do Bar, mulheres que cultivam a terra, gerenciavam o mercado local. Elas foram responsáveis pelas narrativas que nos possibilitaram conhecer um pouco mais sobre os costumes, sobre os modos de viver e assim praticar o espaço. Junta-se a isso, a convivência com gentileza das moradoras, a tenacidade da natureza abundante e a lentidão do tempo.



Figura 11. Deslocamento em Monte Bonito, 2019.
Fonte: Fotografada pela autora

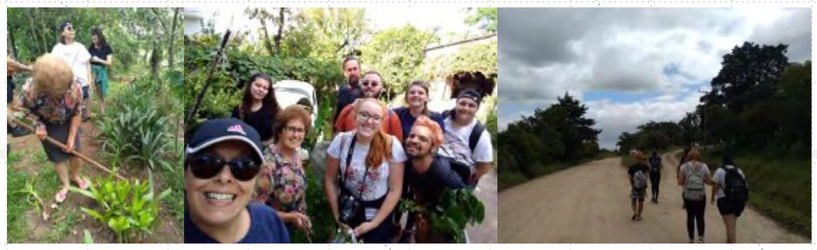


Figura 12. Deslocamento em Monte Bonito, 2019.
Fonte: Fotografada pela autora

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Eduarda Gonçalves (Duda Gonçalves)
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

E assim, em congregação e para estreitar os enlaces entre a arte e a cidade, fomos cartografando as ‘diversas Pelotas’, e nos cartografando nela. Por meio de registros poéticos, nos tornamos artistas geografados sem, no entanto, sermos geograficamente fixados. Em *Mil platôs*, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, (1996, p. 76-77) afirmam que “indivíduos ou grupos, somos todos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos [...]. Ela nos compõe, assim como compõe nosso mapa”. Os mapas abertos conectáveis e modificáveis, vão sendo delineados, alguns são representados por meio da linguagem cartográfica tradicional, e outros reinventados (Figura 13), em vídeos, fotografias, colagens, objetos, etc. A produção artística decorrente dos autores, fundam os territórios nunca antes mensurados, conjugando a geografia aos desejos, as ideologias, e as experiências que necessitam habitar o ilocalizável, ou localizar o que se habita, ou simplesmente habitar. A relação que se estabelece entre os participantes das proposições do DesIOCC, é a ampliação das delimitações espaciais, junto a essa, os limites artísticos, sociais e culturais. O deslocamento dos horizontes a cada novo movimento nos aproxima de outras vizinhanças, amplia o imaginário e a concepção de cidadania. Saímos de nossos bairros, dos locais frequentados cotidianamente, inclusive partimos da ‘casa da arte’ para nos refugiarmos no ‘campo da vida’. Na Marambaia, no Monte Bonito, na rodagem pelo núcleo e bordas da cidade, constituímos novos vizinhos(as), fundamos outras cidades na mesma, empurramos os horizontes a nossa frente, os que estão em nós e na arte, e uma poética sulina, no/do Sul do Brasil vai sendo instaurada.

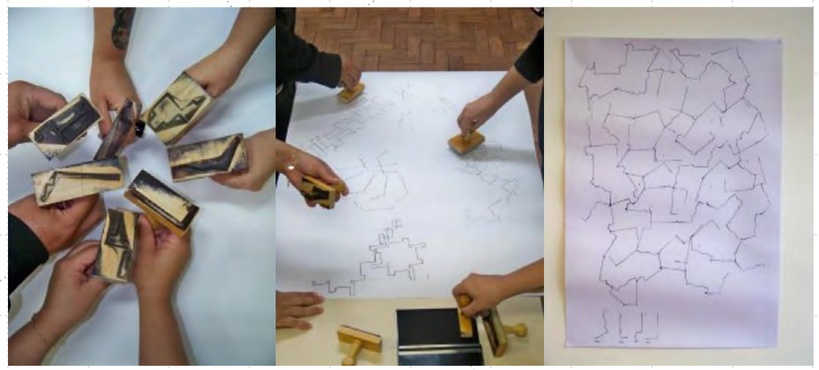


Figura 13. |CARTA...GRAFIAS...MOVENTES|, trabalhos apresentados em ensaio visual na Revista PIXO. O desenho do percurso de um mapa da cidade, percorridos pelos participantes do grupo de suas casas até o Centro de Artes, foi aplicado em carimbos e estes carimbados coletivamente em um papel configurando um novo mapa, Pedro Elias Parente, Eduarda Gonçalves, Fernanda Fedrizzi, Tatiana Duarte, Juliana Chacon, Jahan Leão, Cibele Gil. Disponível em: < https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/17655/11036 > Acesso em 15 maio 2022.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Eduarda Gonçalves (Duda Gonçalves)
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Vol.1, São Paulo: Ed.34, 1996.

FERVENZA, Hélio. O + é deserto. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

GONÇALVES, Eduarda. As formas de apresentação da obra em formato de cartão e suas implicações. In: **Anais da 17° do Encontro Nacional da Associação Nacional de pesquisadores em Artes Plásticas**: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis: EDUSC, 2008. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/153.pdf

GONÇALVES, Eduarda, MONSELL, Alice. DesIOCC para Marambaiar: roteiros, narrativas e espaços de artista. In: **Paralelo 31**, edição 6, junho. V.2, 2016, disponível em https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/10197/6718# acessado em 29 de maio de 2020.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. São Paulo: Vozes, 2015.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de janeiro: Rocco, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSENTHAL, Marianne, GONÇALVES, Eduarda. Marambaia: história, memória e poética In: **XIII Seminário de História da Arte**, 2014 disponível em: file:///C:/Users/Eduarda/Downloads/4810-13791-1-PB.pdf, acessado em 30 de maio de 2020.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

ISSN: 2358-2529



Trilha do Sete Degraus. Fonte: Hermes Renato Hildebrand.

Intervenções urbanas: o processo criativo no contexto artístico contemporâneo

Urban Interventions: Creative process in the context of contemporary art

Hermes Renato Hildebrand
Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUCSP (2001) e Mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP (1994). Professor da UNICAMP e PUCSP e coordenador do Programa de Pós-Graduação do Tecnologia da Inteligência e Design Digital/TIDD/PUCSP. Trabalha nas áreas de educação, comunicação, artes e jogos eletrônicos, com ênfase na produção de instalações interativas e interfaces tecnológicas e sistemas digitais. Obteve Menção Honrosa do Prêmio Sergio Motta (2005) e vencedor do 6º Prêmio Sergio Motta de melhor instalação interativa da Secretaria do Estado de São Paulo com o grupo SCIArts (2007). Parecerista Ad hoc da PUCSP, UNICAMP, FAPESP e FAEPEX (UNICAMP).
hrenatoh@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3714-6295

Adeline Gabriela Silva Gil
Doutorado em Artes Visuais pela UNICAMP, Mestrado em Comunicação Midiática pela FAAC - UNESP. Atuou como coordenadora e docente no Bacharelado em Design com habilitação em Design Digital no Centro Universitário de Araraquara - UNIARA. Professora na Universidade de Araraquara e designer com experiência nas áreas de Design e Comunicação, com ênfase em Design Digital, atuando nas áreas de cultura participativa, processos de codesign, design da experiência do usuário e filosofia do design.
adelinegabriela@gmail.com.br
https://orcid.org/0000-0002-2911-0030

Resumo: Pretende-se investigar as condições criativas que se realizam por meio das artes interativas e contemporâneas, no contexto da complexidade, interação, colaboração e com base nas tecnologias emergentes. Ao acompanhar o processo criativo de vários projetos de intervenções urbanas, busca-se levantar dados, para mapear e cartografar territórios que se vinculam às práticas artísticas, de entretenimento e de gestão pública, enfatizando as emergências de padrões estéticos, poéticos e diferentes formas de significação por meio das narrativas digitais. Serão analisadas três intervenções artísticas: *Air City: arte#ocupaSM-2012-2013*, realizada em Santa Maria – RS, *ZL Vórtice*, na Zona Leste da cidade de São Paulo – SP e *ParaTy - Trilha dos Sete Degraus*, na cidade de Paraty – RJ, todas no Brasil. As obras artísticas foram analisadas com base no "Método Cartográfico", criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que abordam as dimensões da subjetividade, criatividade e elaboração do conhecimento. Acredita-se que a "desprogramação de processos" por meio da incorporação do imprevisível, apresenta componentes estéticos e poéticos que podem ser destacados ao observarmos os aspectos que compõem estas intervenções.

Palavras-chave: Complexidade; cartografia; arte contemporânea; processos de criação; método cartográfico.

Abstract: *The aim is to investigate the creative conditions which occur through interactive and contemporary arts, in the context of complexity, interaction, collaboration and based on emerging technologies. As we follow the creative process of various urban interventions projects, we seek to collect data to map and [cartographically] map territories that are linked to artistic, entertainment and public management practices, emphasizing the emergence of aesthetic, poetic and differing forms of meaning in digital narratives. Three artistic interventions presented in Brazil will be analyzed:* Air City: arte#ocupa-SM/2012-2013*, in the city of Santa Maria – RS,* ZL Vórtice *in the East Zone of the city of São Paulo, SP and* ParaTy-Trilha dos Sete Degraus*, in the city of Paraty, RJ. The art works were elaborated based on the "Cartographic Method", created by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1995) that approach the dimensions of subjectivity, creativity and knowledge elaboration. It is believed that the "deprogramming of processes" through the incorporation of the unpredictable presents aesthetic and poetic components which may be highlighted by observing the aspects that make up these interventions.*

Keywords*: Complexity; Cartography; Contemporary art; Creative processes; Cartographic method.*

Daniel Paz de Araújo
Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Mestrado em Tecnologias de Inteligência e Design Digital pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC/SP. Especialização em E-Management Tecnologia da Informação pela Fundação Getulio Vargas (FGV-SP). Gestor de Laboratório de Fabricação Digital Mescla na Pontifícia Universidade Católica de Campinas/PUC-Campinas. Professor, atua como coordenador nos cursos de Jogos Digitais e Sistemas de Informação da PUC-Campinas e no Curso de Extensão de Design da UNICAMP. Agilista certificado como Scrum Master e Scrum Product Owner. Atua na liderança de equipes no planejamento, design, desenvolvimento e entrega de software para dispositivos móveis, web, IoT e games.
paz.araujo@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0815-4314

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

As intervenções artísticas abordadas neste estudo são: *Air city: arte≠ocupa-SM/2012-2013*, realizadas na cidade de Santa Maria – RS, *ZL Vórtice*, na Zona Leste, em São Paulo – SP e *ParaTy - Trilha dos Sete Degraus*, na cidade de Paraty – RJ, implementadas no Brasil por Hermes Renato Hildebrand, Adeline Gabriela Silva Gil, Andréia Machado Oliveira e Daniel Paz de Araújo. As obras serão analisadas a partir do "método cartográfico" de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Elas são produções artísticas que envolvem comunidades (moradores de uma cidade) que vivem em espaços de convívio, possibilitando o diálogo em que a arte e cultura se apresentam. Também exploram possibilidades de mediação e interação que revelam potenciais criativos e que convidam os interatores a buscarem a expansão dinâmica das memórias, por meio da narração dos costumes, de histórias que apresentam textos, imagens, sons e vídeos que registram acontecimentos dos diversos lugares e territórios existentes.

A partir do diálogo entre a materialidade dos meios digitais e o momento criativo, em que diferentes padrões estéticos e poéticos se revelam, introduzimos o termo "imaterial" que tem sido empregado de maneira equivocada para designar as atuais formas de produzir conhecimento. Segundo Vilém Flusser (2007, p. 24), "o imaterial, ou, para sermos mais precisos, a forma, é o que faz aparecer em primeiro lugar a matéria. A aparência da matéria é a forma" (2007, p. 22). Para o autor, "informar significa dar forma à matéria" e

> com o desenvolvimento das ciências, a perspectiva teórica entrou numa relação dialética com a perspectiva sensória (observação – teoria – experimento) que pode ser interpretada como opacidade da teoria. E assim se chegou a um materialismo para o qual a matéria é a realidade. Mas hoje em dia, sob o impacto da informática, começamos a retornar ao conceito original de matéria como um procedimento transitório de formas atemporais (2007, p. 24).

Segundo Júlio Plaza e Mônica Tavares, a partir do pensamento de Aristóteles, a matéria e forma são princípios correlacionados e são causas dos fenômenos, juntamente com as causas motrizes e finais. Para eles, "(...) na *matéria*, a coisa está em potência; na *forma* ela está em ato" (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 65) No processo de criação de imagens digitais, a *potência* dessas imagens pode estar "representada por esta imaterialidade" (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 66), a partir da qual derivam diferentes formas de visualização, percepção e expressão.

As interfaces que se colocam entre sistemas humanos e "não humanos" (máquinas), são resultado de uma relação sinérgica entre arte e ciência, conceito e técnica, sabedoria e método, imaginação e execução (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 66-67). Para os autores, a criatividade pode ser entendida como uma reorganização de dados de modo original para a solução de problemas: reorganização de um campo de percepção associada à possibilidade concreta de uma ação sobre um fenômeno.

O ato criativo pode ser investigado em termos de etapas, que na prática não se apresentam de modo isolado, pois fazem parte de um processo que admite *feedbacks* e que podem quebrar a linearidade ou a sucessão das etapas. Na investigação dos *modos de operar* envolvidos no ato criativo com as mídias digitais, exploramos diversos métodos. Inicialmente, partimos da ideia de Luigi Pareyson que afirma que "formar significa fazer, inventando ao mesmo tempo o modo de fazer" (1993, p. 12-26). Pesquisar sobre esses modos ou métodos de descobrimento acaba por revelar o caráter do "improvável" sobre o "provável", como manifestação da criatividade.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Hermes Renato Hildebrand, Adeline Gabriela Silva Gil e Daniel Paz de Araújo
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

O método cartográfico

Os processos criativos e as intervenções artísticas foram analisadas a partir "método cartográfico" de Deleuze e Guattari que, aqui, observam os relatos pelas leituras realizadas por Virginia Kastrup (2008). As pistas para a prática do "método cartográfico" não se limitam aos produtos de um processo, mas trabalham com os "fixos"[1] e "fluxos"[2] (SANTOS, 2006) ou as "arestas" e "conexões" das Teorias das Redes, que é definida nas redes processuais. No entanto, antes da explicitação do "método cartográfico", em relação à complexidade do pensamento, vamos introduzir os pensamentos de Edgar Morin que, ao tratar do "conhecimento do conhecimento", afirma que ele existe e permanece no interior da linguagem e da consciência. Para Morin,

> [...] de acordo com a lógica de Tarski, um sistema semântico não pode explicar totalmente a si mesmo. Segundo o Teorema de Gödel, um sistema complexo formalizado não pode encontrar em si mesmo a prova da sua validade. Em resumo, nenhum sistema cognitivo estaria apto a conhecer-se exaustivamente nem a se validar completamente a partir dos seus próprios instrumentos de conhecimento (MORIN, 2012, p. 24).

Após esta concepção do processo de cognição, vamos ao "método cartográfico", ciente de sua "incompletude" e de sua incapacidade de ser algo sintetizado e finalizado. Destacamos então, "o caráter inacabado de todo o conhecimento, de todo o pensamento e de todas as obras", enfim, de todos os sistemas e métodos. De fato, o "método cartográfico" não se apresenta como um conjunto de regras prontas para serem aplicadas, e assim, exige a construção de um procedimento que se faz desde o instante em que o cartógrafo chega ao campo de trabalho, desprendido de expectativas e saberes anteriores e aberto às novas percepções. Desse modo, devemos articular os dados disponíveis no território que pretende cartografar. Para Kastrup, para utilizar o Método, devemos realizar um trabalho de preparação dos dados, não se limitando apenas a coletá-los (2008). Para melhor compreender o "método cartográfico", vamos observá-lo a partir de vetores que indicam caminhos, que ocorrem em diversas ordens e não na sequência que iremos relatar. Kastrup (2009) indicou pistas, sugerindo a ideia de vetores que apontam em determinadas direções e orientações, pois indicam caminhos que podem ocorrer simultaneamente e constituem o todo do método em sua "incompletude".

A *primeira pista indica que cartografar é acompanhar um processo, e não representar um objeto* (KASTRUP, 2008, p. 469). O artista participa ativamente de um processo de atualização de potencialidades que estavam virtualmente presentes no campo da pesquisa. "Toda a pesquisa é uma intervenção" (KASTRUP et al., 2009, p. 17). Na interação com o território, o pesquisador (artista) ordena a percepção de forma multilinear, e não há separação entre o pesquisador e o objeto pesquisado. A intervenção acontece na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de emergência; é o plano da experiência.

Na *segunda pista, verificamos que a cartografia é sempre um conjunto de forças*. São pistas que indicam caminhos. "O objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno, em questão, se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso, é preciso num certo nível se deixar levar por esse campo coletivo de forças" (KASTRUP et al., 2009, p. 57). Segundo a visão do processo de individuação que se faz entre indivíduo e meio,

[1] "Os fixos são econômicos, sociais, culturais, religiosos, etc. Eles são, entre outros, pontos de serviço, pontos produtivos, casas de negócios, hospitais, casas de saúde, ambulatórios, escolas, estádios, piscinas, e outros lugares de lazer. Mas se queremos entender a cidade não apenas como um grande objeto, mas como um modo de vida, há que distinguir entre os fixos públicos e os fixos privados. Estes são localizados segundo a lei da oferta e da procura, que regula também os preços a cobrar. Já os fixos públicos se instalam segundo os princípios sociais, e funcionam independentemente das exigências do lucro" (SANTOS, 2006, p. 142).

[2] "Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modifica" (SANTOS, 2008, p. 62).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Hermes Renato Hildebrand, Adeline Gabriela Silva Gil e Daniel Paz de Araújo
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

a partir de uma condição transindividual, em nossa pesquisa os componentes são as mídias digitais e as relações humanas.
Isso nos leva à *terceira pista: a cartografia seria sempre de certo território existencial*. Para Deleuze e Guattari, os limites desses territórios

> [...] não são espaciais, mas semióticos. Nesta medida, ao cartografarmos um território, buscamos signos. Mas é preciso enfatizar que a cartografia não é um método interpretativo, pois não é o sentido dos signos que é visado. O signo é importante enquanto constitui uma espécie de zona limite, entre o sentido e o não-sentido. A dimensão de sentido revela-se na possibilidade que os signos fornecem de identificar que forças circulam no território em questão, sua importância relativa, as polaridades do território, suas valências e seus pontos de intensidade (KASTRUP, 2008, p. 468).

Quando Deleuze e Guattari falam de território não é apenas espacial, eles consideram que há uma multiplicidade de espaços envolvidos nesse território e lugar. Verificamos essa multiplicidade de espaços nos aspectos dos signos criados, nos fluxos gerados e em suas concepções, assim como nas conexões e movimentos produzidos pelas novas práticas comunicacionais (RHEINGOLD, 2002). Também encontramos esta multiplicidade nas forças que favorecem a criação e emergência de linguagens nos encontros entre produções, intervenções e coletivos interagentes.
A *quarta pista: desenha o campo problemático, composto pelos signos*. "Pois é através dos signos que se dá a transposição dos limites da configuração que se encontra atualizada" (KASTRUP, 2008, p. 468).
O próprio desenho do campo problematizado funciona como dispositivo, que seria um vetor que indica a quinta pista.

Para Michel Foucault, o método da cartografia requer um dispositivo para operar. O dispositivo caracteriza-se como:

> [...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. (FOUCAULT, 1979, p. 244, apud KASTRUP, 2008, p. 469).

Todas as pistas se entrelaçam e a produção de realidade, como função do dispositivo, está relacionada com o desenho do campo problematizado com as atenções às forças que favorecem o processo de invenção e com os diferentes níveis de intervenção que podem ocorrer no decorrer da pesquisa. Aqui cabe destacar que, numa pesquisa-intervenção, o pesquisador não se isola do campo pesquisado e atua nele como um "rizoma".

> Para entender a importância do conceito de rizoma no âmbito dos estudos da produção da subjetividade, é preciso sublinhar também que existe uma distinção que atravessa toda a obra de Deleuze e Guattari. Ela se faz entre dois planos: o plano das formas e o plano das forças, sendo que o segundo corresponde ao plano ontológico do rizoma. Através desta distinção, considera-se que toda forma existente, seja ela subjetiva ou objetiva, resulta de conexões ou agenciamentos que se dão no plano das forças. Sujeito e objeto são formas, mas a categoria de forma não se separa da ideia de formação. [...] não se trata de uma produção meramente histórica, mas de uma processualidade que se mantém e que coexiste com o produto. [...] O que surge como uma forma é em realidade um agregado de múltiplas forças. O que se revela como um indivíduo é resultado de um processo de individualização (Simondon, 1989), é uma forma individuada, configurada por um coletivo de forças. Logo, há uma dimensão coletiva da subjetividade que comparece tanto na cartografia de indivíduos quanto de grupos (KASTRUP, 2008, p. 5).

A *sexta pista indica que a prática da cartografia requer a dissolução do ponto de vista do observador*. "O que orienta a pesquisa são as forças do campo e é nesta direção que a cartografia busca ser um método preciso e rigoroso" (KASTRUP, 2008, p. 469). No plano das formas constituídas, temos o objetivismo e o subjetivismo como "faces da mesma moeda", mas a cartografia se faz no encontro das forças que constituem o mundo das forças e das subjetividades. O cartógrafo deve prestar atenção nas formas que nos conduzem às forças em movimento.

Assim, a *sétima pista* indica que "a prática da cartografia requer o aprendizado de uma atenção concentrada e aberta ao presente" (KASTRUP, 2008, p. 469).

E, por fim, a *oitava pista* indica que "a cartografia é um método que distingue, mas não separa pesquisa e intervenção" (KASTRUP, 2008, p. 470). No encontro entre o campo pesquisado e o pesquisador, podem surgir movimentos que modificam tanto um quanto o outro, bem como o próprio rumo da investigação: "a expansão do campo problemático de uma pesquisa ocorre por suas conclusões, mas também por suas inconclusões" (KASTRUP, 2008, 479).

O tratamento que realizamos no campo das artes digitais interativas deve se dar a partir de problemas colocados por diferenças advindas desse campo, que impulsionam o pesquisador a criar um território que expresse essas diferenças. O "método cartográfico" poderá se compor com outros em um processo de problematização e criação, o que difere de um processo de investigação de um campo de saber já dado e consolidado.

A *desprogramabilidade* pode aparecer como fundamento deste pensamento espacial (PIMENTA, 1995). Na obra que estamos analisando, a desprogramação de processos finalizados, por meio da incorporação do imprevisível, pode se apresentar como um componente poético. A interatividade e o compartilhamento podem estar ligados a uma visão estética. Tem-se como hipótese que as condições de criação e mapeamento poderão ser apresentadas da seguinte forma:

- a partir de uma visão sistêmica e processual e incompleta;
- por meio de estudos de projetos digitais, neste caso artísticos e interativos, que se apresentam como sistemas dinâmicos e evolutivos. São "rizomas" que se auto organizam em que as soluções são provisórias e emergem das interações[3];
- o projeto, entendido enquanto processo, deverá ser evolutivo e adaptável, ou ainda, desprogramável, reprogramável, recombinável;
- As mídias digitais colocam-se como condição e não como determinante de um acontecimento ou de uma situação, sendo uma condição diferenciante (capaz de produzir diferença), que pode aumentar ou diminuir a potência da pesquisa;
- Ao surgir novos processos, estéticas e poéticas, transforma-se o ato de projetar, não apenas nas artes, mas também no campo do design[4].

Diante do levantamento das transformações culturais, tecnológicas e estéticas contemporâneas, e das condições de criação evidenciadas pelas produções que serão aqui analisadas, necessitamos revisitar os conceitos de *projeto* e *programa*[5].

[3] Nesse sentido, citamos como exemplos: o *live coding* – um tipo muito específico de performance audiovisual que pode incorporar, no próprio código de programação, as ações do público, em tempo real – e o *generative* design (ver a apresentação do "Estúdio *Onformative*" e de seus métodos de criação. Disponível em: https://vimeo.com/48858267. Acesso em 14 maio 2019.

[4] Tais mudanças no campo no design (enquanto atividade projetual) apontam também para o conceito de Open Design (uma referência ao termo "open source"). Exemplos esclarecedores dessas novas práticas podem ser conferidos em NEVES e ROSSI (2011), disponível em: <http://heloisaneves.com/2011/09/14/open-design/>. Acesso em 14 maio 2019.

[5] O conceito de programa, em Vilém Flusser (2008), está intimamente relacionado ao conceito de criatividade. De certa forma, a criatividade encontra um "acaso" no programa, capaz de reinventá-lo. Ao mesmo tempo, a programação pode ser entendida como uma preparação, que certamente dará condições para que sejam feitas as ligações entre campos do saber aparentemente separados, favorecendo a criatividade.

Air city: arte#ocupa-SM/2012-2013

As intervenções artísticas *Air city: arte#ocupa-SM/2012-2013*[6] envolvem a utilização de espaço físico, mídias móveis e locativas, rede sem fio, mapeamento e som, todos articulados através de linguagens de programação, especialmente, a linguagem *Processing* e o uso de QR-Code. As propostas exploraram as possibilidades de atingir os limites do visível e do invisível de uma localização física, a partir de uma abordagem estética, social e política. As instalações são sistemas por meio dos quais o público pode explorar diferentes imagens, vídeos e sons na rede de Internet e nos espaços expositivos. Elas criam conteúdos digitais com expansão dinâmica de memória. As intervenções *Air city: arte#ocupa-SM/2012-2013* foram realizadas na Vila Belga, na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, Brasil.

A primeira proposta do arte#ocupa-SM foi um evento internacional de arte, realizado na cidade de Santa Maria, entre os dias 29 de maio e 02 de junho de 2012, ocupando um dos prédios da Vila Belga, considerado patrimônio histórico, local que esteve sem uso definido desde 1997, quando pertencia à Viação Férrea do Rio Grande do Sul (VFRGS), RS, Brasil. A ideia da intervenção era a ocupação artística dos espaços internos e externos da Vila Belga, a fim de denunciar o abandono desta edificação histórica brasileira.

A Vila Belga foi idealizada pelo engenheiro belga Gustave Wauthier, entre 1901 e 1903 e foi construída para ser residência dos funcionários da companhia belga "*Compagnie Auxiliare des Chamins de Fer au Brésil*". A companhia foi concebida como uma linha-tronco para articular o território e as fronteiras do Estado do Rio Grande do Sul com Argentina, Paraguai e Uruguai, visando uma ação estratégica de dominação do território nacional brasileiro. Ela foi transformada em patrimônio histórico e cultural do município em 1988.[7]

A interatividade que essas obras produziram baseiam-se nas tecnologias emergentes e digitais de fácil acesso, possibilitando a produção de narrativas com níveis de relacionamento e com diferentes padrões de qualidade, a partir da memória dos indivíduos e dos elementos do ambiente em que elas estão inseridas. As diferentes dimensões que envolvem o processo criativo, agregação, divulgação e assimilação dessas memórias íntegras ou fragmentadas, são registradas por meio de recursos digitais e nos levam a refletir sobre a maneira como esses conteúdos podem ser elaborados na contemporaneidade.

Considerando as atuais relações espaço-temporais nos ambientes físicos e digitais sobre os quais essas expressões artísticas têm sido desenvolvidas, nossa análise busca problematizar essas experimentações no âmbito de suas concepções e como memórias expandidas individuais, coletivas, materiais e imateriais. Nesse contexto, a potencialidade dos dispositivos móveis para a criação, conexão e amplificação das memórias permitem criar tessituras entre lugares físicos e conteúdos digitais gerando novas formas de "afectos" e "perceptos" (NASCIMENTO, 2012, p. 128).

Além do conteúdo produzido para criar e preservar memórias em suportes móveis interativos, estamos utilizando mecanismos para identificação e captação de conteúdos publicados em diversas ferramentas nas redes que se relacionam com memórias de lugares ou assuntos de interesse. Tais mecanismos são implementados de forma simples considerando tecnologias de geolocalização[8] em conjunto com os atuais padrões comportamentais de comunicação aplicados em ambientes

[6] Veja mais detalhes sobre as intervenções artísticas *Air city: arte#ocupa-SM/2012-2013* disponível em: https://arteocupasm.wordpress.com/ e https://arteocupasm2013.wordpress.com/. Acesso em 7 mai. 2019.

[7] Lei municipal nº 2983/88, de 6 de janeiro de 1988.

[8] Aplicativo do Google Street View disponível em http://www.hrenatoh.net. Acesso em 14 mai. 2019.

virtuais de rede, tais como o uso do caractere “#” (hashtag) para categorizar determinado assunto.

As ações criativas de atualização constante da memória, a partir de práticas contemporâneas, suportadas pelas tecnologias interativas, são aplicadas ao processo de memorização expandida. Exploramos possibilidades para elaboração de narrativas coletivas com o objetivo de dinamizar as memórias produzidas, através de dispositivos móveis e mecanismos de agregação de conteúdo digital, em contextos artísticos, históricos e culturais. Para tal, os aparatos tecnológicos estão sendo utilizados como suportes destas experiências artísticas urbanas, como é o caso das obras que estamos analisando.

As instalações *Air city: arte#ocupa-SM/2012-2013* possibilitavam interações com os registros realizados pela equipe do projeto. Eram entrevistas com moradores da região e com antigos funcionários da ferrovia, captação dos sons produzidos pelos objetos encontrados no ambiente que permitiam contextualizações como telégrafo, sinos e apitos dos trens e imagens produzidas na Vila Belga e na estação, além de outras informações relacionadas ao patrimônio histórico do lugar. As possibilidades narrativas eram muitas e utilizamos os dispositivos móveis e as ferramentas de interação destes dispositivos como os QR-Codes para serem conectadas aos usuários dos aplicativos para contar histórias e narrativas que reconstruíram e mapeavam a Vila. Observamos uma imagem da Sala da Administração da Estação da Vila Belga (Figura 1), em que podíamos interagir com o aplicativo criado para interações que disparava sons que eram registrados em tempo real, a partir da plataforma computacional “mobilitylab” desenvolvida especificamente para a instalação.



Figura 1. Projeção das imagens do aplicativo em uma das paredes do prédio da administração da ferrovia.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Hermes Renato Hildebrand, Adeline Gabriela Silva Gil e Daniel Paz de Araújo
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

Fazia parte da poética da obra a visualização do mapa de pontos ou das áreas que continham os registros representados na imagem (esferas e cubos menores encontrados no aplicativo). Os usuários deveriam ativá-los por meio do percurso, de modo que cada percurso realizado desencadeava narrativas diferentes e imprevisíveis. Assim, optamos por projetar o mapeamento do software desenvolvido em uma das paredes do prédio da administração da ferrovia. Se, por um lado, a visualização do mapa facilitou a busca das localizações por parte dos usuários, por outro lado, o potencial de descobertas por meio da interação foi reduzido. A observação das ações dos usuários serviu de feedback para o avanço da pesquisa mais ampla que envolve o projeto aircity e a plataforma mobilitylab.

A ativação de registros (imagens, sons e textos) aconteciam por meio da movimentação do usuário no espaço físico, criando fluxos que "se tornam cortes móveis, pois elas são determinadas em função de um todo movente que, por sua vez, efetua-se nelas" (NASCIMENTO, 2012, p. 196). Com a concepção da montagem como uma territorialidade vibrante, que opera uma desterritorialização e uma reterritorialização de linguagens, fica mais clara uma certa noção de unidade na obra.

A articulação potencializada pela memória conectada por meio das redes e suportadas por tecnologias digitais emergentes possibilita a expansão da forma como tais relações estão sendo criadas e mantidas. Elas estão dissociadas das dimensões espaço-temporais em que foram criadas sem a perda de suas características e regionalidades. Nesse contexto, o projeto buscou utilizar tais formas de interação com as memórias expandidas para permitir que situações típicas de relações humanas sejam revividas de forma intuitiva, potencializando a elaboração de narrativas dinâmicas.

Com isso, os artistas e colaboradores desenvolvem não apenas os conceitos, a poética, mas também os programas (*software*) que utilizam em suas produções, nas quais o *input* interativo dos usuários é um componente importante para gerar padrões, estruturas e propriedades que não são dedutíveis pela mera referência aos componentes preexistentes do sistema. Esse processo criativo

> (...) faz parte de uma visão processual e relacional do mundo que, cada vez mais, vem se afirmando em todos os campos do conhecimento. Essa ideia faz referência à obra propriamente dita, que não se apresenta, neste caso, como um objeto ou um espaço físico delimitado e visível, mas como um sistema. (HILDEBRAND; OLIVEIRA, 2010, p. 161).

Assim, procuramos mostrar a partir da interação e por meio dessas intervenções que elas são sistemas vivos que criam complexidades, diversidades e emergências, e como isso pode ser recriado por meio de estruturas artificiais. As produções artísticas digitais e interativas contemporâneas são, de fato, "sistema como obra de arte".

ZL Vórtice

A segunda instalação que analisaremos é o projeto *ZL Vórtice*, ainda em desenvolvimento. O vórtice é um conceito matemático que é utilizado na dinâmica dos fluidos. O Vórtice gera vorticidades, que devem ser entendidas como quantidades de circulação ou rotação de fluídos por unidade de área, a partir de um ponto central, que é o campo de escoamento. São movimentos espirais ao redor de um centro de rotação que se revelam como um conceito metafórico interessante que dá nome ao projeto ZL Vórtice[9], desenvolvido numa região periférica da cidade de São Paulo, na Zona Leste.

[9] Disponível em: http://zlvortice.wordpress.com. Acesso em: 07 de maio de 2019.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

O projeto *ZL Vórtice*, coordenado por Nelson Brissac Peixoto, se organiza em diferentes camadas ambientais, sociais e urbanas, em um território entrelaçado por infraestruturas de transportes, hidrográficas, sociais etc., e de ocupação urbana em que as comunidades organizam-se de modo precário. O ZL Vórtice é um vórtice complexo que está localizado entre as avenidas Aricanduva e Jacú-Pêssego, e entre a várgea do rio Tietê e o Parque Ecológico do Carmo. Ele está sendo implementado numa região próxima ao aeroporto de Guarulhos, Rodoanel Sul na cidade de São Paulo, que dá acesso ao Porto de Santos. Essa região passa por grandes transformações, devido aos investimentos em infraestrutura e em equipamentos públicos. Nesse espaço geográfico, emergem novas configurações urbanas, arranjos produtivos e práticas sociais. Lá encontramos bacias fluviais e várzeas afetadas por atividades extrativas, edificações improvisadas, exploração industrial, aterros, depósitos de rejeitos e, também dá lugar às enchentes provocadas pelo rio Aricanduva.

O projeto *ZL Vórtice* concentra seus interesses nas emergências de centros emissores de informação e dados, determinando "fixos" e "fluxos" e também busca estabelecer potencialidades e padrões que pretendemos observar. É um projeto que vem sendo realizado por diversas universidades e instituições públicas e privadas, desde 2013 e, inicialmente, previu um levantamento de dados da região a fim de implantar canteiros de experimentações (Figura 2).

Esses canteiros reuniram artistas, arquitetos, designers, engenheiros, cientistas, gestores públicos e lideranças das comunidades locais que indicaram diferentes aspectos da região: paisagens críticas, moradias, mobilidades, territórios produtivos,

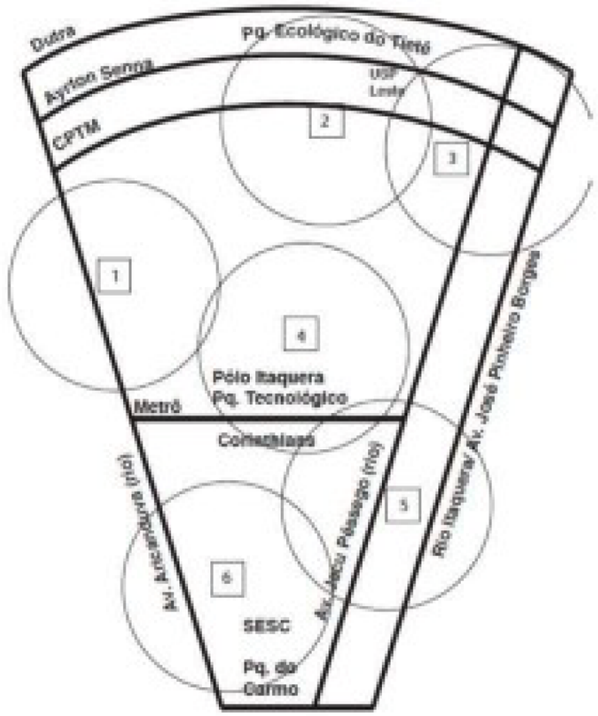


Figura 2. Esquema Gráfico do Vórtice da Zona Leste e dos círculos que representam os canteiros. Fonte: < https://zlvortice.wordpress.com/mapas/ >

eventos artísticos e de reciclagem no espaço público. Cada canteiro é um laboratório para a criação de protótipos que estão servindo para as práticas coletivas e de políticas públicas. Desse modo, visualizamos as potencialidades do projeto *ZL Vórtice* que vem sendo apoiado por diversas agências públicas de planejamento e gestão urbana e com a participação dos pesquisadores são realizadas investigações para reconhecimento do lugar. Nosso

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Hermes Renato Hildebrand, Adeline Gabriela Silva Gil e Daniel Paz de Araújo
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

objetivo está sendo detectar as dinâmicas da paisagem, modos de morar e produzir, dispositivos de mobilidade, formas de comunicação, organizações e práticas comunitárias e, também, os processos urbanos críticos.

A ideia central do projeto é observar, problematizar e intervir em aspectos de interesse ambiental, cultural, social, econômico e histórico, desenvolver um banco de dados e uma Plataforma Computacional que deverá acessar equipamentos móveis e de comunicação dos territórios da Zona Leste. Na prática, pretendemos realizar experimentações de novos materiais, processos de fabricação, dispositivos construtivos e agenciamentos sociais que favoreçam a inovação e a difusão tecnológica em áreas periféricas das metrópoles.

Plataforma computacional do ZL Vórtice

Um dos objetivos do projeto *ZL Vórtice (ZLV)* é a elaboração de uma plataforma computacional que deverá permitir a visualização das dimensões abstratas e configurações sistêmicas com cartografias que deverão apresentar os processos urbanos e sociais e aspectos relevantes de nossa intervenção. Nela, ainda pretendemos articular diferentes camadas do território de ZL Vórtice que devem transitar entre a vida cotidiana e suas configurações. A ideia é articular questões relativas aos contornos e vizinhanças do território e às dinâmicas sociais, econômicas e urbanas da Zona Leste. Nossa intenção[10] é buscar compreender os impactos que esses processos realizam na vida das pessoas, permitindo a cooperação e interação no ambiente em que eles vivem.

A complexidade e as escalas das obras de infraestrutura, de gestão dos recursos naturais, projetos de reurbanização e sistemas de transporte e comunicação, não permitem a visualização das intervenções que estão em andamento e de seus impactos na vida das pessoas da região.

A população tem dificuldade de perceber como esses processos estão sendo implantados. Desse modo, com esta cartografia, pretendemos desenvolver ferramentas computacionais gratuitas para dar visibilidade e permitir a compreensão das complexidades da região e dos locais específicos da Zona Leste no Vórtice. Não estamos apenas georreferenciando eventos, nem mapeando ocorrências, mas buscando enxergar o contexto urbano e revelando características e potencialidades que se mesclam com a cidade de São Paulo.

De fato, as propostas de intervenção urbanas a serem implantadas na região visam ser produções abrangentes que deverão ser utilizadas pela população a fim de permitir o uso pela comunidade que está sendo afetada por essas obras. É um mapa das potencialidades da região e ações que estão sendo realizadas pela comunidade. O dispositivo pretende ser uma base de dados que permitirá encontros com os criadores e com as comunidades locais, registrando suas atividades, experiências, retratos e memórias. Por fim, a ZL Vórtice pretende ser um espaço de inovação; um laboratório para experimentação de tecnologias e design informacionais, em parceria com os centros de pesquisas.

Os objetivos do projeto são instrumentalizar indivíduos e comunidades para participar da elaboração e condução de ações sociais e de políticas públicas na região; capacitar criadores e comunidades para participar de processos inovadores de design e produção, articulando diversas redes e mobilizar criadores e comunidades para participar de intervenções artísticas que atualizem o repertório

[10] O blog do ZL Vórtice apresenta a equipe do projeto, sendo que o responsável para o mapeamento online / resíduos sólidos e lixo é autor deste artigo – Renato Hildebrand (PUC/SP e MIT), disponível em: https://zlvortice.wordpress.com/apresentacao/.

estético e operacional das ações no espaço urbano e que contribuam para a percepção e renovação dos lugares.

O projeto ZLV é um work-in-process que indica caminhos a serem percorridos que devem explorar pistas como indica o "método cartográfico". No início buscamos vivenciar o território por meio de visitas de reconhecimento porque *cartografar é acompanhar um processo e vivenciar territórios sem representar objetos*. Para tanto, visitamos a região do Vórtice na Zona Leste, onde o projeto está sendo realizado, e produzimos vídeos, fotos, textos de reconhecimento e temos contato com o material já elaborado da região, o que permite realizar diagnósticos de reconhecimento do que se pode encontrar lá, através de informações, mapas e cartografias já elaboradas por outras fontes.



Figura 3. Caminhão abandonado na rua depois de ser desmanchado. Fonte: < http://zlvortice.wordpress.com/ >

Encontramos situações peculiares como o cemitério de carros e caminhões em plena rua e entramos em contato com aspectos sociais, urbanos, econômicos e políticos que estão permitindo realizar cartografias (Figura 3). As imagens sobre o projeto estão no site http://www.hrenatoh.net/zlvortice/ e no blog do projeto[11].

Dando continuidade às pistas do "método cartográfico", vemos que "uma cartografia é sempre um coletivo de forças e o que surge como uma forma é na realidade um agregado de múltiplas forças" (KASTRUP, 2008, p.465-489), e assim, passamos a identificá-las. Para comentar apenas uma dessas forças como exemplo, a região é um local que serve de dormitório para as pessoas que lá residem.

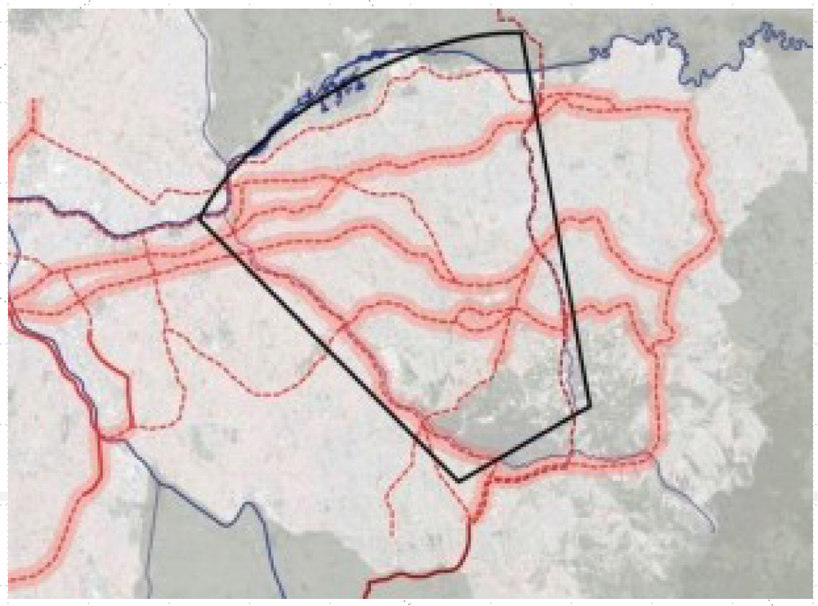


Figura 4. Caminho dos carros e ônibus que mostra o fluxo do transporte da região. Fonte: < http://zlvortice.wordpress.com/ >

[11] O projeto está disponível no endereço eletrônico http://zlvortice.wordpress.com/. Acesso em 30 jan. 2014

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Hermes Renato Hildebrand, Adeline Gabriela Silva Gil e Daniel Paz de Araújo
*Artigo recebido em **15 mar. 2022** e aprovado em **30 mar. 2022***

[12] *Processing* é um ambiente de programação e uma linguagem *open-source* para artistas e designer criarem imagens, animação e interações computacionais. Ela foi criada para ensinar fundamentos de programação e lógica computacional para contextos visuais, (Fonte: os autores).

Os moradores apenas cruzam a região em direção ao centro da cidade de São Paulo. ZLV é um local de passagem. Um dos vetores de fluxos do ZLV são os corredores de ônibus que foram planejados ocupando horizontalmente a área, como podem ser vistos no mapa acima (Figura 4). *A cartografia é sempre de certo território existencial; os limites de território não são espaciais, mas semióticos* (KASTRUP, 2008, p. 468). Uma das frentes do *ZL Vórtice* são as reuniões dos participantes para investigar as possibilidades de uso de ferramentas computacionais para gerar visualizações dos dados cartográficos. Nesse caso, utilizamos o software *Processing*[12] .

Nesses encontros, documentamos os avanços realizados e eles serviram como espaço para compartilhamento de informações e trocas de versões dos arquivos criados. O material foi organizado com duas finalidades: permitir que os pesquisadores do projeto, que não tinham tanta familiaridade com a linguagem do *processing*, pudessem aprender mais sobre ela e, com isso, aprimorar seus conhecimentos e aperfeiçoar o desenvolvimento da plataforma. Geramos repositórios de soluções, apresentamos os desafios para o futuro e identificamos os recursos disponíveis para que os pesquisadores pudessem, progressivamente, ir melhorando a plataforma.

Segundo a postagem *Apontamentos para a Criação de um Mapa em Processing* no sitio do ZL Vortice Intervenções Urbanas -Laboratório, “uma das fontes iniciais [de trabalho ...] foi o livro *Visualizing Data*, de Ben Fry”. As discussões giraram em torno da biblioteca *Unfolding Maps, para criação de mapas interativos e geolocalizados*. Entre eles pudemos visualizar a região e os pontos de ônibus, conforme mapa acima (Figura 5). O texto de Ben Fry, apesar de ser de fácil manipulação, apresentou alguns

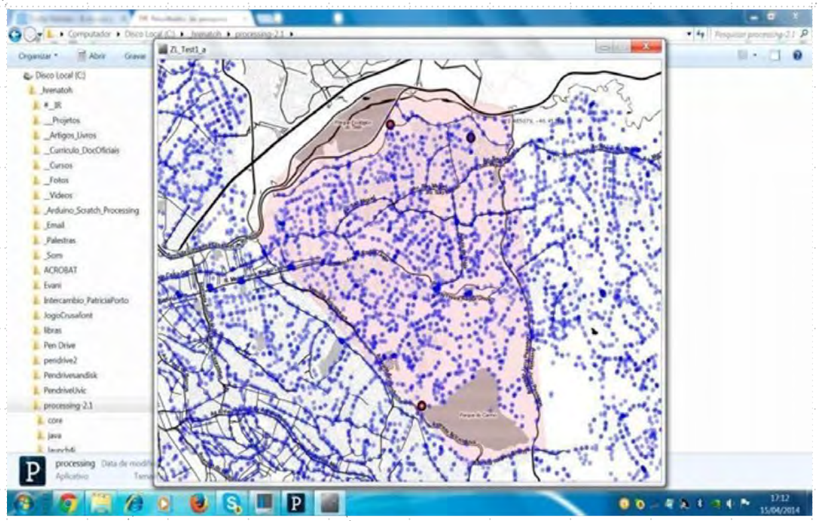


Figura 5. Caminho dos carros e ônibus que mostra o fluxo do transporte da região. Fonte: Os autores. Ver mais sobre *processing* no blog do projeto, *Apontamentos para a criação de um Mapa em Processing*, disponível em: < https://zlvortice.wordpress.com/processing/ >

problemas porque não tem grades reais de geolocalização, algo que é importante em processos de mapeamento.

Este processo revelou que os focos para abordar os mapeamentos são diversos para arquitetos/urbanistas e designers/artistas: o primeiro grupo precisa de informações precisas, comuns em softwares como o QGIS, sua abordagem está ligada à precisão de dados geolocalizados e a densidade de camadas informacionais são possíveis de serem cruzadas em pontos específicos de um sistema de informação geográfica; o segundo grupo precisa de ferramentas de visualização expressivas, sua abordagem está ligada à representação do conteúdo de forma inteligível (o que não depende necessariamente de precisão). Um dos desafios da pesquisa foi adensar formas de cruzamento de procedimentos

de GIS e de visualização com *processing*, de forma a combinar as duas abordagens. Para quem não conhece o *processing* a fundo, vale a pena ler sobre o sistema de coordenadas que ele usa para desenhar.

As pistas do método cartográfico não precisam ser seguidas de forma linear, por isso, a quinta pista também foi considerada neste momento, pois, *o método da cartografia requer um dispositivo para operar* (KASTRUP, 2008) e, nesse caso, estivemos trabalhando com a linguagem de programação *processing*. O *processing* é uma linguagem de programação desenvolvida para ambiente compartilhado e participativo *online*. Ela permite desenvolver programas de visualizações para as artes visuais. Inicialmente foi criado para permitir desenvolver um esboço de software e para ensinar os fundamentos básicos de programação num contexto visual. Atualmente, existem muitos estudantes, artistas, designers, pesquisadores e amadores que utilizam o *processing* para aprendizagem, realização de protótipos e produção.

A quarta pista indica que é por meio dos signos que se dá a transposição dos limites da configuração que se encontra atualizada; portanto, devemos desenhar o campo problemático que é composto pelos signos. A sexta pista requer a dissolução do ponto de vista do observador, a sétima afirma que a prática da cartografia requer o aprendizado de uma atenção concentrada e aberta ao presente e a oitava afirma que a cartografia é um método que distingue, mas não separa pesquisador, pesquisa e intervenção. Assim, continuaremos vivenciando o território ZLV porque, conforme Virgínia Kastrup, no texto *O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção* (2008), habitar o território pesquisado é fundamental para perceber as subjetividades coletivas e as forças do território, pois ele está em constante mutação.

[13] Disponível em: http://www.hrenatoh.net . Acesso em 7 maio 2018.

[14] Documentário elaborado por Lia Capovilla de *Estudo para Projeto de Resgate da Ligação entre Culturas da Serra e do Mar* sobre o trabalho do tropeiro Vicente Cardoso (Mineiro) que está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B3hBw7LGsWA. Acesso em 14 maio 2019.

ParaTy - Trilha dos Sete Degraus

Por fim, temos o projeto *ParaTy – Trilha dos Sete Degraus*,[13] que são registros de memórias digitais expandidas por meio de intervenção artística e plataforma computacional. A interatividade dessa produção está baseada nas tecnologias emergentes e digitais, possibilitando a criação de narrativas com diferentes padrões de qualidade, a partir das informações dos indivíduos e de elementos e fatos do ambiente em que a trilha está inserida. As diferentes dimensões que envolvem esse processo criativo como: criação, divulgação e assimilação destas memórias estão sendo registradas por meio de recursos digitais que nos levam a refletir sobre a maneira como esses conteúdos podem ser disponibilizados hoje.

Nessa proposta também envolvemos as informações dos tropeiros, em particular, Vicente Cardoso – o "Mineiro"[14] que pretende reviver uma trilha construída, aproximadamente, no século XVIII, foi usada para escoar as riquezas brasileiras e para transportar escravos, e que hoje está completamente abandonada. Esse caminho, que é paralelo à "Estrada Real", é uma trilha com quatorze rampas de pedras (cada duas rampas representam um degrau) que permitiu subir e descer a serra que levava as pessoas de Cunha – SP a Paraty – RJ; é um trecho de difícil acesso e, por isso, construíram a rampa. Hoje, a intenção dos tropeiros é reconstruir a trilha que deverá promover intensa troca cultural, compartilhar costumes, realizar comidas típicas, músicas, narrativas e contar "causos"[15].

No século XVIII, muitos eram os caminhos em que se transportavam os diamantes, ouro e café para fora do Brasil, mas também eram muitos os descaminhos utilizados para evitar o pagamento do "quinto"[16] (imposto cobrado pelos portugueses

[15] "Contação de Causos" são narrativas de histórias. Esta é uma arte que nasceu com a tentativa de transmitir, oralmente, conhecimentos entre gerações diferentes, relatando experiências registradas nas memórias das pessoas. Contar e ouvir histórias são tradições orais antigas. De fato, por meio da repetição de falas que um povo preserva e transmite os conhecimentos e as experiências através das gerações. No Brasil, os "causos" receberam a influência dos indígenas, dos africanos e dos portugueses e, na verdade, contar "causos" é a arte de contar histórias que representam uma importante fonte de identidade cultural e social e de preservação da memória.

[16] Os portugueses determinaram que o ouro e os diamantes saíssem de Minas Gerais apenas por trilhas conhecidas e, assim, foi criada a Estrada Real.

para o ouro que saía do Brasil) e o transporte dos escravos. Essa intervenção foi inicialmente denominada “Descaminhos do Ouro”, pois, pensávamos que eram trilhas alternativas por onde os tropeiros “burlavam” o pagamento do “quinto”. No entanto, em função da monumentalidade da obra, percebemos que seria impossível que ela fosse algo clandestino. No “método cartográfico”, a sexta e a sétima pista indicam que o cartógrafo precisa estar aberto às novas possibilidades e ao mesmo tempo requer a dissolução do ponto de vista do observador. Assim, isso acontece quando modificamos nossa opinião em relação a esta bela obra de engenharia realizada no meio da mata.

Além das narrativas a serem elaboradas pelas histórias contadas, verdadeiras ou não, também vêm sendo realizados eventos envolvendo os tropeiros. Ao descobrir a trilha, os tropeiros verificaram a possibilidade de reviver este percurso que revela fatos e aspectos históricos. Um exemplo que percebemos eram expressões brasileiras que foram criadas. Para citar apenas uma, lembramos da expressão “lavar a égua”[17] que significa se dar bem com determinada ação. De fato, esta trilha, hoje completamente em ruínas, foi utilizada como uma das alternativas para o transporte de mercadorias, minérios e escravos.

A *Trilha dos Sete Degraus* é formada por 14 rampas, calçadas com pedras construídas pelos escravos para auxiliar na subida e descida de mercadorias, pedras preciosas e escravos entre as cidades de Cunha – SP e Paraty – RJ. O local é denominado de Caminho do Ouro[18]. Os portugueses determinaram que o ouro e os diamantes saíssem de Minas Gerais apenas por trilhas conhecidas e, assim, foi criada a “Estrada Real” que vai direto de Diamantina para o Rio de Janeiro, passando pela cidade de Petrópolis.

[17] A expressão “lavar a égua”, na região das Minas Gerais em que a exploração de ouro acontecia no séc. XVIII, foi criada pelos garimpeiros que juntavam o ouro em pó em cavalos para o transporte até a capital. Os tropeiros pegavam o ouro em pó e esfregavam no pelo dos cavalos, depois de passar pelas casas do “quinto” descarregavam a carga e iam, literalmente, ‘lavar a égua’ e pegar o ouro roubado.

[18] Disponível em: https://www.google.com.br/maps/@-23.171861,-44.7955969,3a,75y,139.96h,73.86t/data=!3m7!1e1!3m5!1sAF1QipMJ_85lZ8pJAvk7JnG_xFx0GfXWqoDH2CkQTL6m!2e10!3e11!7i4000!8i2000?hl=pt-BR. Acesso em: 07 maio 2019



Figura 6. Trecho da *Trilha dos Sete Degraus* em ruínas. Fonte: Os autores

O primeiro trajeto que era utilizado para enviar ouro e diamante para fora do Brasil ligava a antiga Villa Rica, hoje cidade de Ouro Preto, à cidade de Paraty. Depois de algum tempo os portugueses sentiram a necessidade de criar um novo trajeto, mais seguro e mais rápido, que ia direto para o Rio de Janeiro. Ainda, no século XVIII, surgiram outras trilhas para evitar a cobrança do “quinto”. Com 1600 km de extensão, além de sua importância como eixo principal do ciclo do ouro, a Estrada Real exerceu um papel fundamental no desenvolvimento político, cultural e socioeconômico da região.

Além da criação de narrativas e discussões teóricas, essa proposta de pesquisa visa a criação de uma multiplataforma de realidade mista, que servirá como ambiente de experimentação

e desenvolvimento de simulações e narrativas com base na Trilha dos Sete Degraus. Esse ambiente deverá ser desenvolvido utilizando-se Realidade Aumentada e Mista. O produto final deverá ser desenvolvido em Unity 3D ou simplesmente Unity[19] que é um conjunto de ferramentas capaz de permitir o desenvolvimento de um jogo digital. Esse software possui recursos para a criação de jogos digitais com funções gráficas e opções para acrescentar física aos objetos, trilhas sonoras, entre outras ações.

A narrativa a ser desenvolvida tem como referência a *Trilha dos Sete Degraus*. O projeto *Paraty.io: Jogos de Realidade Mista* é uma das aplicações deste projeto que estamos desenvolvendo a partir das referências do Caminho dos Diamantes ou Estrada Real, como também é conhecida essa trilha. Nessa parte da pesquisa, nossa proposta é a criação de um jogo de realidade mista que propõe mapear essa importante via histórica que foi utilizada pelos tropeiros do Brasil. Por meio dessa estrada, no tempo colonial, tínhamos acesso aos portos brasileiros e escoávamos as riquezas extraídas do Brasil que eram levadas para Portugal e Inglaterra. Como já citamos, essa trilha no meio da Mata Atlântica, também era utilizada para o transporte de escravos que vinham do continente africano.

A proposta desse projeto cartográfico é mapear aspectos da *Trilha dos Sete Degraus* e criar um ambiente computacional em que as imagens modeladas e reais das cidades de Cunha e Paraty serão representadas, reelaborando digitalmente esta trilha. A Estrada Real, em sua completude, liga as cidades de Ouro Preto e Diamantina - MG a Paraty - RJ. As narrativas sobre a Estrada Real são repletas de referências culturais, históricas e artísticas. Iniciamos esse mapeamento da *Trilha dos Sete Degraus* a partir de dois projetos financiados pelos próprios pesquisadores. Eles são encontrados no endereço eletrônico http://www.hrenatoh.net. O primeiro é uma cartografia realizada na plataforma do *Google Street View*, e o segundo é um documentário publicado no website do "YouTube"[20] intitulado *Estudo para Projeto de Resgate da Ligação entre as Culturas da Serra e do Mar*[21], editado por Lia Capovilla.

[19] Motor de jogo 3D que é um ambiente tecnológico foi criado pela Unity Technologies e tem características parecidas com os softwares Blender (Modelagem 3D), Virtools e Torque Game Engine. O motor cresceu a partir de uma adição de um suporte para a plataforma Mac OS X e depois se tornou um motor multiplataforma.

[20] O Youtube é uma plataforma de publicação de vídeos para a internet e foi criado em fevereiro de 2005, por Chad Hurley e Steve Chen. O website foi criado em função da dificuldade de se compartilhar arquivos de vídeo, já que estes ocupam muito espaço. O website permite que os usuários disponibilizem seus próprios vídeos na rede para serem vistos por qualquer pessoa.

[21] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B3hBw7LGsWA&t=7s. Acesso em: 20 maio 2019

Considerações finais

Para Marcus Bastos "o mundo contemporâneo caminha na direção de uma sociedade de geografias mais fluídas e intrincadas, em que a presença não depende do deslocamento físico, mas da amplitude das redes que reconfiguram a trama de relações ao redor do globo" (BASTOS, 2014, p. 87). Uma das características mais evidentes da contemporaneidade é a produção de conteúdo digital como uma expansão dinâmica das memórias. A interação, mediação e compartilhamento de dados nos levam a refletir sobre as maneiras como esses conteúdos estão sendo elaborados e distribuídos.

De fato, as relações espaço-temporais dos ambientes físicos e digitais, nos quais as produções artísticas se instalam, potencializam a criação, conectam e distribuem tais memórias, expressando as tramas e tessituras que conferem legibilidade e visibilidade às relações sociais, artísticas, culturais e políticas entre os indivíduos, os lugares e territórios, possibilitando a scriação de signos que, de alguma forma, nos afetam. Nesse contexto, as intervenções artísticas *ZLVórtice* e *ParaTy: Trilhas do Sete Degraus*, ainda em desenvolvimento, são works-in-process, pois buscam, constantemente, utilizar formas interativas e as memórias expandidas de modo a permitir que situações típicas das relações humanas sejam revividas, potencializadas e possam produzir padrões estéticos e poéticos.

Segundo Morin e Moigne (2000), o olhar do criador transformou-se com o método modelizador de Leonardo da Vinci, para quem o ato de criar é inseparável do conhecimento e da compreensão. Para eles, “O ato modelizador fundador de toda descrição não seria talvez a disjunção, mas a conjunção” (MORIN; MOIGNE 2000, p. 231). Mais do que modelizar formas e seus estados, a organização-método proposta por esses pensadores modeliza ações: “é um outro modo de representação, que privilegia o ato e não mais o ser, o movimento e não mais a substância imóvel” (2000, p. 228). Os procedimentos de representação de uma situação devem ter um componente de abertura ao imprevisível “a fim de poder, a cada instante do processo de modelização, adaptar-se” (2000, p. 224).

Em relação ao paradigma da *auto-eco-reorganização*, conceito utilizado por Morin e Moigne (2000) para designar um “paradigma que se verifica como bastante operacional para a inteligência modelizadora” e que consiste em “manter a autonomia, pelas eco-relações e reproduções” (2000, p. 237), podemos entender uma de suas características sob o conceito de “desprogramabilidade”, conforme sua capacidade de se adaptar. Assim, a codificação da complexidade implica em uma ética da compreensão, assim como para Leonardo da Vinci: desenhar, conceber, é conhecer. “As ciências das quais precisamos são as ciências da concepção (“*the sciences of design*”)” (MORIN; MOIGNE, 2000, p. 252).

REFERÊNCIAS

BASTOS, M. **Limiares da rede**: Escritos sobre arte e cultura contemporânea. São Paulo: Intermeios, 2014.

_____. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRY, B. **Visualizing data**: exploring and explaining data with the processing environment. California – Sebastopol: O'Reilly Media, Inc., 2007.

KASTRUP, V. O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção. In: CASTRO, L. R. de, BESSET, V. L. (Orgs.). **Pesquisa e intervenção na infância e juventude**. Rio de Janeiro: Trarepa/FAPERJ, 2008, p. 465-489.

_____.; PASSOS, E.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. Disponível em < https://labsonar.files.wordpress.com/2015/04/pistas-do-mc3a9todo-da-cartografia.pdf >. Acesso em 30 mai. 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 1ª ed., Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. Narrativas Digitais nas Instalações do Projeto Air city Research. SUZETE, V. (org.) **Anais 12° Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**. Brasília: Midialab - UnB, 2013.

HILDEBRAND, H. R.; OLIVEIRA, A.M. Das Geometrias aos Sistemas como Obra de Arte. In: VALBOM, L.; BAENA, A.; WANDERLEY, M. (Org.). **5th Internacional Conference on Digital Arts**. Guimarães/Portugal: Universidade do Minho/ Leonardo Network, 2010.

MORIN, E. **O método 3**: conhecimento do conhecimento. Trad. J. M. da Silva. 4a edição. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____.; MOIGNE, J. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

NASCIMENTO, R. **Teoria dos signos no pensamento de Gilles Deleuze**. Tese de doutorado, UNICAMP, Campinas - SP, 2012.

PAREYSON, L. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PIMENTA, E. **Arquitectura no espaço em rede**. No domínio do tangível ou do intangível? 1995. Disponível em: <http://goo.gl/yOqT9>. Acesso em: 30 jan. 2014.

PLAZA, J.; TAVARES, M. **Processos criativos com os meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: Tempo e técnica, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **O espaço dividido**: Os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. São Paulo: Edusp, 2008.

RHEINGOLD, H. **Smart Mobs**: the Next Social Revolution. Nova York: Perseus Books, 2002.

PARALELO31

ISSN: 2358-2529



Frame do filme *Travessia*, 2018, de Lilian Maus e Muriel Paraboni. Foto: Marcus Jung

Paragem das conchas – uma travessia por terra, água e ar

Paragem das Conchas - A crossing by land, water and air

Lilian Maus Junqueira
Artista e professora do Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul/ UFRGS. Doutorado em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais e Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/IA/UFRGS). Realiza exposições no âmbito nacional e internacional. Publicações de livros incluem: *A Palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais* (Panorama Crítico, 2014) e *Estudos sobre a terra* (Editora Azulejo, 2017). Atuou como gestora do espaço artístico Atelier Subterrânea (Porto Alegre, 2006-2015).
lilimaus@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0166-0564

Resumo: O artigo apresenta experiências artísticas ocorridas no território da Paragem das Conchas, em Osório-RS, sob a perspectiva da fenomenologia da paisagem, observando a natureza e escutando diferentes grupos e agentes da comunidade local. Emergem ações coletivas a partir da minha atuação como articuladora/propositora, promovendo um diálogo entre arte, biologia, geografia, história e filosofia. Reflito sobre as exposições *Expedição pela Paragem das Conchas, Soçobro, Olho d'água* e *Travessia por terra, água e ar*, nas quais apresentei pinturas, desenhos, textos, fotografias, vídeos e instalações, concebendo paisagens reais e imaginárias. Ao refletir sobre essas experiências, considero alguns pensamentos de Martin Heidegger e Charles Baudelaire, a poesia de Mestre Alberto Caeiro, os processos de Paul Cèzanne, as lendas e os atlas botânicos, que concedem um conjunto de sentidos às obras de arte.

Palavras-chave: Paragem das Conchas-RS; Paisagem; Ação coletiva; Diálogo.

Abstract: *The article presents artistic experiences that took place in the territory of Paragem das Conchas, in Osório-RS, considering the phenomenology of landscape, observing nature and listening to different groups and agents in the local community. Collective actions emerge from my work as an articulator/proposer, promoting a dialogue between art, biology, geography, history and philosophy. I reflect on the exhibitions Expedition through Paragem das Conchas, Soçobro, Olho d'água and Crossing by land, water and air, in which I presented paintings, drawings, texts, photographs, videos and installations that conceive real and imaginary landscapes. As I reflect on these experiences, I consider some thoughts in Martin Heidegger and Charles Baudelaire, the poetry of Mestre Alberto Caeiro, processes of Paul Cèzanne, legends and botanical atlases, which concede certain meanings to these works of art.*

Keywords*: Paragem das Conchas-RS, Brazil; Landscape; Collective Action; Dialogue.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

Só a natureza é divina, e ela não é divina...

Se falo dela como de um ente
É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
Que dá personalidade às coisas,
E impõe nome às coisas.
Mas as coisas não têm nome nem personalidade:
Existem, e o céu é grande e a terra larga,
E o nosso coração do tamanho de um punho fechado...

Bendito seja eu por tudo quanto não sei.
Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol.
(CAEIRO, 2016)

Neste artigo apresento as experiências artísticas que venho realizando em colaboração com outros artistas e moradores da região de Osório desde 2012, sob a perspectiva da fenomenologia da paisagem. Durante esses anos, tenho construído modos de ver e vivenciar o território da Paragem das Conchas, por meio de incursões por terra, água e ar e da colaboração coletiva. Além do exercício de caminhadas, voos livres e de navegações para observação direta da paisagem, venho escutando diferentes grupos e agentes da comunidade, a fim de resgatar suas histórias, lendas e seus arquivos. Esta paisagem, ao mesmo tempo real e imaginária, vem sendo delineada nas ações coletivas em que atuo como articuladora/propositora, buscando colocar a arte em diálogo com os moradores locais e os saberes da biologia, da geografia, da história e da filosofia. Dessa fricção, surgem experiências multidisciplinares que resultam ações coletivas que dão corpo a pinturas, desenhos, textos, fotografias, vídeos e instalações que exibo em mostras de arte. Esta narrativa expedicionária é costurada por trabalhos apresentados em quatro diferentes exposições: *Expedição pela Paragem das Conchas* (2016), *Soçobro* (2017), *Olho d'água* (2018) e *Travessia por terra, água e ar*.[1]

Paragem e Travessia

Mas, afinal de contas, que território é este da Paragem das Conchas? Esta não é uma localidade que reconhecemos facilmente ao ouvir falar ou ler o nome. Se abrirmos o mapa-múndi atualizado, também não a encontramos e, portanto, não conseguimos apontá-la no horizonte com o dedo. Na falta de referências, talvez possamos imaginá-la. De olhos fechados, é possível concebê-la como aquele espaço oco entre a concha e o molusco, ou ainda melhor: como a própria pérola acidentalmente redonda, formada no interior da ostra perlífera que reage, vagarosamente, às sucessivas entradas de grãozinhos de areia no fundo do mar ou dos lagos. No entanto, a Paragem das Conchas não é um lugar por mim inventado e, sim, descoberto. Ao buscar por pistas em enciclopédias e arquivos históricos, o nome aparece registrado como a primeira sesmaria do Rio Grande do Sul – terra concedida por Portugal, em 1732, ao colono lusitano Manoel Gonçalves Ribeiro, para o cultivo e a criação de gado. Hoje, esse território corresponde a um conjunto de municípios do litoral norte gaúcho, dentre os quais está Osório, local escolhido para esta expedição que acompanhou, de 2012 a 2016, a minha pesquisa de doutorado.[2] Com aproximadamente 44 mil habitantes (IBGE/2016), Osório é um corredor ecológico onde o vento sopra com vigor sobre um relevo dividido. De um lado está a Planície Costeira – formada

[1] Em 2016, apresentei a exposição Expedição pela Paragem das Conchas, com curadoria de Bruna Fetter, no Espaço de Artes da UFCSPA, em Porto Alegre. Em 2017, Soçobro, no Espaço Cultural Conceição, em Osório/RS, e também no Paço Municipal de Porto Alegre, texto crítico de Mário Fontanive. Em 2018, apresentei na Galeria Aura, em São Paulo, a mostra Olho d'água (curadoria de Marcio Harum). Em outubro de 2019 realizei uma grande mostra no Porão do Paço dos Açorianos reunindo as pesquisas dos últimos cinco anos com texto de apresentação de minha autoria.

[2] Doutorado em Poéticas Visuais (Bolsista CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação da Profª. Drª. Daniela Pinheiro Machado Kern.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

pelos campos banhados por 23 lagoas, e pelo mar, na qual reside a maior parte dos moradores e onde também está localizado o centro histórico, com sua catedral, hospital e a maior parte dos serviços – e de outro, a Serra Geral – revestida pela Mata Atlântica, preservada nas Áreas de Proteção Ambiental (APAs), além das áreas rurais, onde reside a comunidade do Morro da Borússia e se encontram as vertentes que deságuam nas lagoas da planície. Desde 2006, a cidade recebeu o slogan "Terra dos Bons Ventos", em razão da implantação, na época, do maior complexo de Parques Eólicos da América Latina[3]. Os mais de 425 gigawatts de energia anuais produzidos pelo contato do ar com as pás dos rotores acoplados às torres de concreto dos cataventos de 98 metros vêm repelindo das conversas dos moradores as queixas sobre o vento. Trata-se de um importante projeto de geração de energia para o estado do Rio Grande do Sul e que vem trazendo benefícios à cidade. Apesar da energia dos cataventos ser considerada limpa por não emitir CO_2 na atmosfera, há uma série de impactos ambientais implicados na sua distribuição. A construção das torres de transmissão requer o desmatamento das áreas em que são implantadas e, depois de instaladas, geram ondas eletromagnéticas que afetam o desenvolvimento da fauna e da flora ao seu redor, além de obstruir a rota natural de voo das aves.

Ainda está em curso um empreendimento da Eletrosul que projeta o traçado das linhas de *energia LT 230 KV Gravataí 3-Osório 3* sobre os terrenos mais sensíveis das APAs da Mata Atlântica do Morro da Borússia, protegida por lei. A comunidade, organizada através da AMASB (Associação de Moradores e Amigos da Serra da Borússia), entrou com ação no Ministério Público contra o atual traçado e reivindica um novo trajeto para as torres, solicitando sua relocação para terras de menor impacto ambiental, evitando assim os danos irreversíveis ao bioma da mata já tão devastada. O movimento em defesa da terra e do patrimônio natural da humanidade tem ampliado o diálogo entre a comunidade que vive em cima do morro e aquela que vive abaixo. Em muitas situações eu mesma intermediei essa conversa, pois transito entre as duas zonas. No centro da cidade, está meu ateliê/casa e, no morro, tenho um sítio de 16 hectares que se estende do pé ao topo da montanha, no quilômetro 85,7 da Rodovia Federal BR-101. Desde junho de 2016, venho participando ativamente das ações e discussões comunitárias sobre o empreendimento da Eletrosul. A comunidade não se posiciona contrária à implantação das torres, mas, sim, ao trajeto projetado, que poderia ter outro desenho, passando por áreas que não fossem reservas florestais nem estivessem tão próximas das zonas de apicultura, visto que a frequência eletromagnética das torres interfere no processo de polinização das abelhas. Cerca de 100 famílias serão atingidas se o projeto for levado à frente da forma como foi concebido.

Ao longo desses 10 anos de expedição pela Paragem das Conchas, o vento foi ganhando certo peso e solidez diante do meu olhar e dos outros moradores. Se antes as causas e as consequências da existência dele – que seguirá soprando independente da implantação de cataventos ou do julgamento humano – pareciam não interferir na quietude na montanha, hoje, com a promessa do uso da energia eólica, a história vem mudando e a montanha se vê ameaçada. Tanto o vento como o morro, manifestações naturais que nasceram muito antes de nós, vão sendo redefinidos pela ação humana que

[3] Sobre o assunto, ver o artigo Energia no ar, de Rodrigo Trespach, publicado originalmente na Revista National Geographic Brasil, dezembro de 2010.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

manipula esse horizonte. Gestos que plantam e derrubam árvores; agarram e soltam pedras; brincam e matam; remam e conduzem o volante ou o cavalo; pintam, escrevem e apagam o papel; constroem torres e cataventos ou assinam petições públicas em defesa da mata.

Na exposição *Expedição pela Paragem das Conchas* (2016), apresentei uma série de Estudos sobre o vento, composta por desenhos de observação que representam os modos como o vento se manifesta nas *nuvens* – através da tipologia de L. Howard, 1803 – e nas águas – por meio da Escala Beaufort. O conhecimento da força eólica, além de fazer parte da economia da região, é fundamental para a história geral e prática da navegação, seja ela por água ou ar. No projeto, meus desenhos artísticos funcionam também como estudos para o voo que realizei de parapente, junto com Paulo Jones Vidal, pioneiro do voo livre na região (Figuras 1 a 4). Se o vento me ensinou a ser paciente durante os cinco meses de espera pelas condições ideais para a minha primeira decolagem, o Paulo, meu instrutor, me ensinou a ver os urubus como anjos-mensageiros que trazem a nós a poesia divina do vento, que sopra sem nada dizer.





Figuras 1 e 2. Vôo de paraglider da rampa nordeste do Morro da Borússia por Lilian Maus. Foto: Cinara de Fraga Bandeira, 2016.

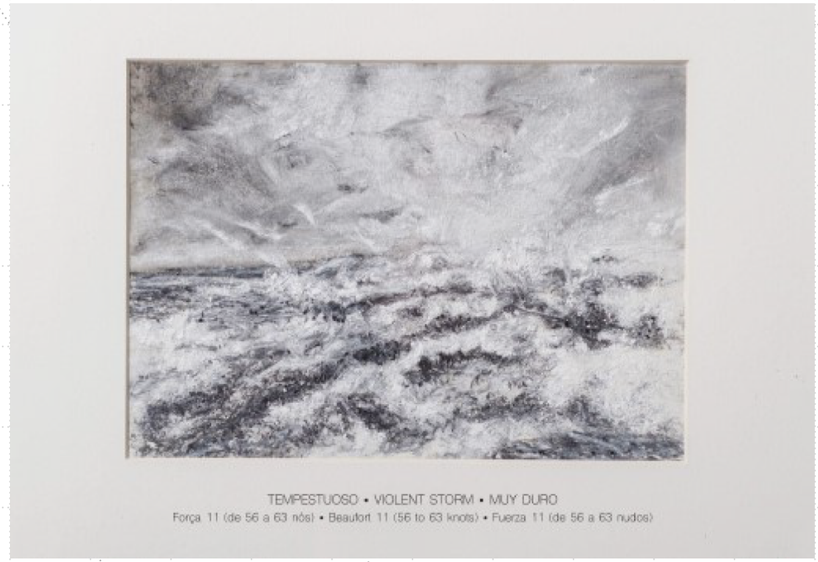


Figura 3. Detalhe da obra de Lilian Maus, *ESTUDOS SOBRE O VENTO II: Tipologia do mar (Escala Beaufort*), aquarela, pastel seco e crayon sobre papel, 2014.

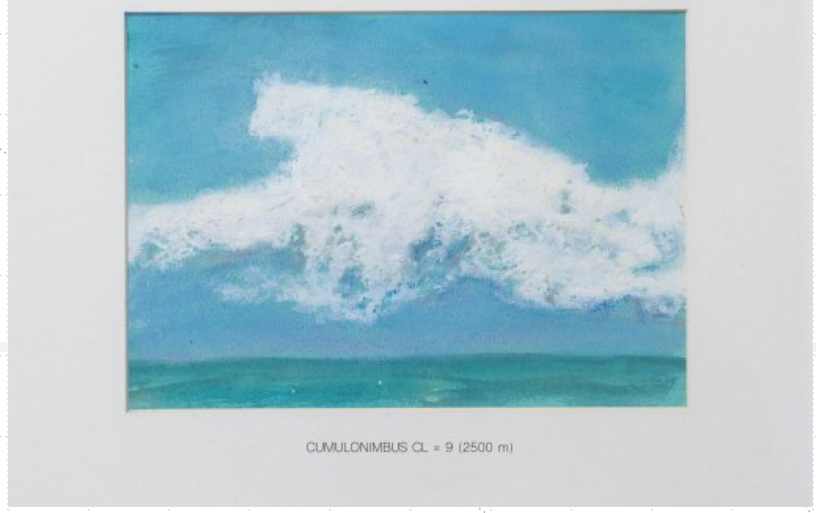


Figura 4. Detalhe da obra de Lilian Maus, *ESTUDOS SOBRE O VENTO I: Tipologia das nuvens (L. Howard, 1803)*, aquarela, pastel seco e crayon sobre papel, 2014.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

No início dessa jornada, tudo que eu tinha era um par de olhos míopes e curiosos que desejavam ver de perto alguns lugares para conhecer melhor a região e, assim, poder criar, com mãos habilidosas, imagens poéticas que apresentassem um ponto de vista sobre o que se (des)velava. Mas nunca parti de um método prévio. O que eu carregava eram pistas e esboços. As rotas e o instrumental utilizados para as observações foram sendo redefinidos no próprio andar, como se fosse um *Caminho de Peabiru*, esse conjunto de trilhas indígenas cultivadas pelos Incas, que ligavam o Oceano Pacífico ao Atlântico e davam também acesso ao litoral gaúcho. Esse trajeto era mantido a partir de sementes glutinosas de gramíneas que grudavam nos pés dos andarilhos. Ao andar, eles as disseminavam, mantendo o caminho aberto[4].

A expedição foi tomando corpo enquanto eu abria trilhas no mato, levando, em uma das mãos, o facão e, na outra, a câmera fotográfica para registrar os encontros que ocorriam tanto na zona-da-mata, como também nas áreas urbana e rural da cidade. No andamento do projeto, foi preciso desaprender a ver o que eu pensava conhecer e aprender a ver o que não sabia que existia. Há um conjunto de ações e reações que nascem como gestos nessa paisagem-argumento aqui compreendida como fenômeno que faz pensar, sentir e sonhar. A formação desse trabalho responde, a um só tempo, às urgências socioambientais da comunidade dentro da qual ele foi gerado e também às questões do campo artístico, buscando estabelecer um diálogo permanente da arte com o mundo. Ele apresenta-se, portanto, como um sintoma – tal qual a pérola –, criado a partir dos encontros com a alteridade. Os entes que foram cruzando o meu caminho atuaram como interlocutores que conduziram a jornada sem que eu tivesse controle absoluto do processo. Dos guias experientes, que vinham carregando sua farta bagagem de conhecimento, eu recebi importantes conselhos e aprendi sobre o que eu via e aquilo que eu não sabia. Dos guias ingênuos, semelhantes ao Mestre Alberto Caeiro, do poeta Fernando Pessoa, que abre este capítulo, eu não ouvi explicações, no entanto, apreendi seus silêncios, espantando-me diante da atmosfera que deles irradiava. Até as pedras do morro, quando soube com elas jogar amarelinha, serviram-me para orientação. Os sentidos a elas atribuídos não passavam pela cabeça, mas eram seguidos imediatamente pelos pés, que iam saltando, com destreza, da terra rumo ao céu.

Na série de *Estudos sobre a terra*, também exibida na mostra *Expedição pela Paragem das Conchas*, construo um *Herbarium* no formato de livro de parede e um *Inventário de Fauna e Flora* do meu sítio particular. Esta última obra é composta por pinturas em aquarela e textos poéticos, enquanto o Herbarium reúne plantas dessecadas e classificadas com auxílio dos biólogos Pâmela Engers e Diego Scheider. Ambos os trabalhos partem de uma regra comum: perambular e observar o ambiente desse terreno particular de 16 hectares, que se estende do pé ao topo do Morro da Borússia. Todos os animais e plantas que uso como referência foram avistados neste lugar. Os registros realizados para os meus estudos foram apresentados em audiência pública promovida em defesa da mata, na Câmara dos Vereadores de Osório, em 2016. No *Herbarium*, os espécimes coletados ajudam a contar um pouco da história da ocupação humana do próprio terreno. No começo do século XX, a terra havia sido totalmente devastada, mas hoje encontra-se revestida por uma mata secundária onde é possível encontrar espécies nativas, tais como o Palmito-juçara, o que indica que a Mata Atlântica está, aos poucos, retornando.

[4] Igor Chmyz foi o arqueólogo que coordenou, na década de 1970, uma equipe que identificou, na área rural de Campina da Lagoa, no Paraná, 30 quilômetros da trilha do Caminho de Peabiru. O caminho indígena ligava o Oceano Pacífico ao Atlântico. O pesquisador defende que os índios Jê, que tinham como prática construir caminhos para a comunicação entre aldeias, são os autores das trilhas, também utilizadas pelos Tupi-guaranis. "Peabiru", em língua tupi, significa "caminho forrado, entulhado"; "Caminho pisado, pegada do caminho, marca do caminho"; "Caminho ralo, caminho sem ervas"; "Caminho que leva ao céu, ou às alturas". Esta última designação vai de encontro às mitologias da busca da tribo pela "Terra sem Mal". Ver entrevista concedida pelo pesquisador em 19 de agosto de 2008 à Gazeta do Povo. Disponível em: http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-verdadeira-autoria-do-peabiru-b6q3y3imm2mat613zvve3g0um. Acesso em: 06 set. 2016.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***



Figura 5. Lilian Maus, *Inventário de Fauna e Flora*, pintura em aquarela e guache sobre papel, 2016. Foto: Fábio Alt.

Para elaborar o *Inventário de Fauna e Flora*, foi necessário mergulhar no universo da zoologia, a partir do auxílio dos biólogos Eduardo Ruppenthal, Fernanda Bobsin Dai-Pra e Marina Todeschini de Quadros. Entre avistar o espécime, fazer estudos preparatórios dele em desenho, vídeo e fotografia, classificá-lo e também descrevê-lo, seja com imagem ou palavra, foram muitas idas e vindas da terra ao ateliê. Nas imagens, há um jogo com a linguagem científica das ilustrações botânicas, em que me permito burlar e brincar com algumas regras compositivas. Nos pequenos poemas em prosa do qual se desdobra a publicação *Estudos sobre a terra* (Editora Azulejo, 2017), busco combinar precisão e sensualidade, utilizando, de um lado, a definição científica e, de outro, a descrição poética. Esse fluxo remete aos *proemas* de Francis Ponge, tais como *A Mimosa*, em que o poeta discorre sobre a planta *Mimosa pudica*, observando também o seu nome especial e atribuindo-lhe sentidos. Os textos vão tramando uma paisagem semelhante à teia da *Nephila clavipes* – uma grande rede de fios muito resistentes e de espessura mínima, entrelaçados em movimentos circulares e ziguezagueantes que servem de suporte à própria aranha ao final do trabalho e com a qual ela captura os seres ao seu redor. No poema “Aranha-do-fio-de-ouro” há referências intertextuais a Alberto Caeiro, o pastor supracitado de Fernando Pessoa, que alude à reflexão filosófica sobre o naturalismo. Além disso, trago todo um imaginário científico do séc. XIX, a partir da visão do maravilhamento proporcionado pelo microscópio, como ocorre nas litografias de Ernst Haeckel em *Formas Artísticas da Natureza*, além de citar o universo taxonômico das ciências naturais, que, de certa forma, também coloca o cientista a preocupar-se em nomear as coisas mundo, como faz, sob uma outra perspectiva, a poeta.



Figura 6. Detalhe da obra: Lilian Maus, *Inventário de Fauna e Flora*. Foto: Fábio Alt.

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022**

Aranha-do-fios-de-ouro
Nephila clavipes (Linnaeus, 1767)
Com o auxílio do vento e de seus cajados, a fêmea *Nephila clavipes* pastoreia no ar. Durante o verão e o outono de 2012, no Morro da Borússia, entre um galho e outro do mato, ela trama seu caminho orbicular com filamentos de ouro e seda. A visão humana tem dificuldades em capturar o desenho excretado embaixo do pé-de-pera – mesmo assim, a olho nu, não o desdenha. Depois de dez centímetros de distância, os fios de proteína apagam-se da vista, mas o olho repara no sutil arco-íris que se propaga e vibra com a luz refratada ao longo de um metro de diâmetro da teia. Por deslumbre, curiosidade ou medo, persiste, olha mais, inventa suas próprias armadilhas. É na lente do microscópio que desnuda os métodos da confiosa equilibrista. Percebe o fio-guia, que nasce líquido no interior das glândulas sericígenas, solidificando-se em contato com o ar, quando as fúsulas fiandeiras o cospem do abdômen da aranha. Desse enredo concêntrico, enxuto e ziguezagueante, o beija-flor, desavisado, não desvia. É o beijo da morte que se aproxima, acompanhado de um abraço pegajoso e delicado, resistente feito aço. Por até um ano, a aranha fêmea mantém seu tear, cercada por um macho pequenino, à espera da próxima presa. Enquanto isso, são expostos, no museu londrino Victoria and Albert, mantos tecidos e bordados com os fios-de-ouro de mais de um milhão de exemplares da *Nephila madagascariensis*, um trabalho de sete anos que envolve 80 homens e mulheres de Madagascar acometidos pela febre de Midas dos estilistas Simon Peers e Nicholas Godley. (MAUS, 2017, [s.p]).

As rotas das incursões por *terra, água e ar* me permitiram *ir (vi)ver* a paisagem e *apre(e)nder* o ver enquanto andava pela mata, navegava pelas lagoas, voava de parapente ou retornava ao ateliê/casa para pintar e estudar. O conjunto de trabalhos aqui apresentados forma um atlas onde procuro transmutar essas vivências por meio da linguagem poética. A ação de expedir é aqui interpretada em seu sentido literal de "liberar os pés das cadeias". As travessias realizadas criam situações de diálogo com o mundo, nas quais busco, a partir da projeção do corpo em direção ao horizonte, compreender esse *olhar-no-mundo* que não se manifesta como pura subjetividade nem objetividade. Os fundamentos do olhar estão ancorados na sua possibilidade de abertura à alteridade e no reconhecimento dos limites da própria inteligibilidade. A observação minuciosa dos fenômenos junto à terra, ao ar e à água provoca não certezas sobre *o que* se está a ver, mas antes dúvidas sobre *como* se olha. Essa desconfiança permanente – que fez o artista Cézanne voltar tantas vezes ao monte *Sainte-Victoire*, em Provença, sua cidade natal, para ir vê-lo e sentir seu cheiro antes de pintar –, exige do observador uma constante correção e adaptação do olhar àquilo que se mostra e também se esconde no horizonte.

Apesar das incursões datarem dos últimos dez anos, minha relação com esse território é ainda anterior, pois Osório foi a primeira cidade em que morei no Rio Grande do Sul, depois de me mudar com a família de Salvador, na Bahia, onde nasci. Não se trata, portanto, de um lugar completamente desconhecido e exótico, como normalmente são representados os lugares que servem de objeto de estudo para as viagens descritas pelo olhar-expedicionário, tanto no campo científico como cultural. Minha posição não é aquela de estrangeiro que vê "de fora" a paisagem e vive a alimentar a sensação de "não pertencer ao todo", tampouco é aquela do nativo que reafirma sua identidade através da busca por uma origem definida e estável. (SÜSSEKIND, 1990, p. 27) A paisagem não está em um lugar externo, nem reside apenas dentro da imaginação do viajante, ela é um espaço de encontro da linguagem com o mundo. Segundo o teórico Michel Collot, "essa troca entre o interior e exterior não diz respeito apenas à percepção

individual, mas também à relação que as sociedades humanas mantêm com seu ambiente." (COLLOT, 2013, p. 27). A noção de paisagem, segundo o autor, envolve pelo menos três componentes, imbricados em uma relação complexa: "um local, um olhar e uma imagem" (Idem, p.17). Nesse projeto, através da abertura fenomenológica da linguagem poética busco estabelecer, por meio da paisagem, um diálogo – ao mesmo tempo sensível e inteligível – que estenda a linguagem artística a outros campos do conhecimento, como a filosofia, a biologia, a geografia e a história.

A expedição na cidade é desenvolvida a partir do olhar itinerante que não se identifica totalmente – embora empatize – com a figura do *flâneur*, cunhada pelo poeta Charles Baudelaire na multidão da Paris modernizada no século XIX. Há aqui uma retomada das experiências do viajante-expedicionário, presente já na Antiguidade e que se fortalece a partir da colonização das Américas. Embora possuam origens e demandas diferentes, ambos os olhares têm em comum a curiosidade, a sensibilidade e o senso crítico, que impulsionam o perambular rumo ao desconhecido, a fim de apreender o que o primeiro chamará de *paisagem* e o outro, *natureza*. Durante o começo do século XIX, merece destaque os documentos gerados pela expedição francesa à região de Osório do botânico e naturalista Auguste de Saint-Hilaire, que relatou detalhes sobre o cultivo dos campos, descreveu alguns espécimes de fauna e flora, além de relatar costumes do povo, firmando um compromisso junto ao Estado com a sistematização do conhecimento produzido.

Desde a Antiguidade, o desenvolvimento do conhecimento caminha *pari passu* com o avanço do homem sobre o território e, nesse processo, a imaginação e a experiência interagem com os instrumentos que, durante o uso, modificam nossa capacidade perceptiva e reconfiguram uma visão de mundo. Não poderíamos imaginar, por exemplo, os tratados filosóficos de Aristóteles sem a observação sistematizada da natureza acompanhada de informações que ele obtinha das expedições de Alexandre, O Grande, educado pelo filósofo. Vejamos outro caso: a enciclopédia *Naturalis Historia*, de Plínio, O Velho. Seria possível a realização de tal projeto caso a erudição de Plínio não tivesse sido também alimentada pelas viagens realizadas durante o serviço militar que prestou a Roma? Paradoxalmente, a mesma curiosidade que impulsionou o erudito em direção ao saber também terminou por levá-lo à morte. Foi diante do espanto com a erupção do vulcão Vesúvio, enquanto tentava, de barco, aproximar-se para descrever o fenômeno, que o naturalista e oficial romano morreu, asfixiado pelos gases expelidos.

Encontramos, nos escritos de Plínio, descrições do mar e dos ventos como a coisa mais violenta, o "caos", onde a humanidade não poderia perdurar. Embora Aristóteles e Plínio tenham sido pioneiros do conhecimento científico, os instrumentos que possibilitaram ao homem atravessar os oceanos só se consolidariam a partir do século XV, com as Grandes Navegações. Até então, o além-mar apresentava-se como um limite intransponível, povoado por bestas perigosas e terras incógnitas. Diante desse terror provocado pela imensidão do oceano, o que teria alimentado o imaginário dos marinheiros portugueses e espanhóis para que enfrentassem os monstros marinhos e chegassem às terras incógnitas? Um dos motivos apontados pelo sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Holanda, é a promessa da visão do paraíso terreal, projetada no olhar dos marinheiros sobre as Américas. Segundo o autor,

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

nas terras recém-conquistadas, onde os nativos ainda não conheciam o ferro, o aço e tampouco a pólvora, a secularização do mito bíblico do Jardim do Éden – simbolizado pela tão almejada esmeralda – foi o ideal que regia a colonização. Essa visão, que entendia a natureza como *firmamento* e não como *paisagem* (HOLANDA, 1998, p. 137), vai, entre o naturalismo português e o idealismo espanhol, transformando o sobrenatural em um lugar onde a experiência, "que é madre das coisas", "desengana" e "toda dúvida" "tira" (HOLANDA, 2000, p. 5).

Quando o paraíso terreal da Paragem das Conchas, após 1732, esteve oficialmente ao alcance dos pés dos primeiros imigrantes lusitanos, não foi esmeralda que eles avistaram na região. É provável, pelo nome a ela atribuído, que tenham encontrado no local amontoados de conchas, *sambaquis*[5] (BELÉM, 2012), hoje considerados tesouros arqueológicos. Esses concheiros, fossilizados por reações químicas resultantes do contato do material orgânico com o calcário, são marcos paisagísticos milenares, construídos pelos indígenas. Ao redor desses locais sagrados, onde cultura e natureza se entrelaçam em rituais fúnebres e sepultamentos, os indígenas construíam suas malocas. Mas onde eles estavam quando esses imigrantes chegaram aqui? Há uma narrativa histórica tradicional que apresenta a chegada dos imigrantes portugueses em terras "vazias", justificando que não havia mais índios devido às incursões, nos séculos XVI e XVII, dos bandeirantes. Grande parte dos Guaranis – que ocupavam a Planície Costeira – realmente havia sido capturada para trabalhar como escrava nas plantações de cana-de-açúcar, já bastante avançadas no nordeste e sudeste da colônia.

No entanto, pesquisas mais recentes, como a do historiador Lauro Pereira da Cunha (2012, p. 58), apontam documentos que comprovam que os indígenas não foram exterminados em absoluto, mas, sim, silenciados pelos discursos historiográficos. Segundo o autor, há registros de 1734 da estância de Manoel de Barros Pereira, pioneiro em Osório, que documentam o uso da mão-de-obra indígena guarani. A miscigenação da população entre índios, brancos e negros está também registrada nos livros de batismo da Igreja Católica, o que comprova a presença indígena e sua inserção social durante o povoamento português. O que a imagem do sambaqui deflagra não é, portanto, a ausência de índios no litoral, mas o silenciamento que lhes foi imposto, mudez estendida também aos negros escravos, durante a interação com o colonizador. Se a planície era ocupada pelos índios agricultores Guaranis, a serra era ocupada pelos coletores Xoklengs. Estes últimos conseguiram se proteger do domínio do homem branco refugiando-se na zona-da-mata até o século XIX, quando foram reprimidos e exterminados pelas bugrerias – milícias que organizavam expedições de caça aos índios, também chamados de "bugres". Com os estímulos às novas imigrações no período imperial, iniciou-se uma forte disputa pelo território da serra gaúcha. Não por acaso, a montanha que corta o horizonte de Osório chama-se hoje Morro da Borússia, que, em latim, significa "Prússia", em homenagem à terra natal dos colonos que vieram, sob precárias condições, atrás do paraíso tropical anunciado pelas cantigas da época.

Parte da história dos povos autóctones, que estava resguardada nos sambaquis distribuídos pelo litoral brasileiro, foi destruída ainda no período colonial com a extração de cal dos concheiros para as construções de palácios e de engenhos de cana-de-

[5] *Sambaqui* em língua tupi designa "acúmulo de conchas". Nesta mesma região geográfica, na cidade de Xangri-lá, estão os dois principais sambaquis do Rio Grande do Sul – o do Capão Alto e do Guará, infelizmente, desprovidos dos cuidados de manutenção que mereceriam. De acordo com a arqueóloga Fabiana Rodrigues Belém, os sambaquis ocorrem em todo litoral brasileiro e são elevações ou colinas resultantes da pesca e coleta de moluscos pelos indígenas. Formaram-se a partir do acúmulo de conchas e ossos que serviam ao trabalho social dos habitantes pré-históricos desde 7.000 anos a.C.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

açúcar. A cultura da cana também esteve presente no litoral norte gaúcho desde meados do século XVIII, associada à agricultura de subsistência e à criação de gado pelos imigrantes lusitanos estabelecidos na região. Eles encontraram no clima ameno termorregulado pelo mar e, nos lugares onde a geada não atinge o pé da serra (entre 50 e 300 metros acima do nível do mar), condições favoráveis ao plantio da cana, apesar da economia de exportação já apresentar declínio nesse período. A produção artesanal de cachaça, rapadura e açúcar mascavo do litoral servia ao mercado interno e também foi estimulada pela presença dos tropeiros, que percorriam a região através dos *Caminhos da Praia e do Sertão* (via Santo Antônio da Patrulha/Campos de Cima da Serra).

No lombo do cavalo e da mula, os tropeiros transportavam mercadorias e gado entre o sertão[6] e o litoral brasileiro e serviam de ponte para as trocas comerciais entre as diferentes regiões. No século XX, entre os anos de 1928 e 1938, funcionava, em Osório, a Usina Santa Marta, a primeira do Rio Grande do Sul a refinar açúcar, inaugurada pelo presidente Getúlio Vargas. Nessa época, o transporte das mercadorias passa a ser realizado pelas hidrovias do Porto Lacustre (SILVA, 2014), a partir da canalização das lagoas. A sede do porto, que conectava as cidades de Osório e Torres, estava construída sobre as margens da lagoa do Marcelino, em Osório, e dali as mercadorias eram levadas a Palmares do Sul pela ferrovia. Chegando em Palmares, embarcavam novamente para serem escoadas em Porto Alegre ou, então, fazer o fluxo inverso e, de Porto Alegre, serem transportadas para o litoral. Com a falta de estímulos e de manutenção somadas à construção das rodovias BR-101 e Freeway, tanto o porto como a ferrovia foram fechados. Em janeiro de 2016, a prefeitura de Osório inaugurou, às margens da lagoa do Marcelino, que está a apenas três quadras do meu ateliê, o Memorial das Águas, onde se expõe essa história.

A exposição Soçobro (2017) buscou criar um enredo a partir da rota de navegação do antigo porto. Foram apresentados, sob a perspectiva da poética do sublime, textos, imagens de arquivos, pinturas, fotografias de minha autoria, bem como materiais encontrados no Arquivo Público Municipal Antônio Stenzel Filho, em Osório, e no Correio do Povo, em Porto Alegre. O ponto de partida do projeto foi o percurso lacustre realizado a remo de taquara com o pescador José Ricardo de Queirós, meu guia corajoso e colaborador local que aceitou repetir a rota de um antigo acidente lacustre da região.



Figura 7. Exposição Soçobro, de Lilian Maus, no Paço Municipal, em Porto Alegre. Foto: Fábio Alt, 2017

A travessia que fizemos é uma homenagem aos náufragos de 20 de setembro de 1947, que se acidentaram na lagoa da Pinguela, em Osório, no maior desastre lacustre do estado, que resultou em 18 óbitos. O barco que soçobrou levava o nome de Bento Gonçalves, um dos líderes da Revolução Farroupilha[7].

[6] O termo "sertão", no período colonial brasileiro era empregado para designar as terras do interior do país ainda não exploradas, onde havia poucos habitantes e o acesso era difícil. Posteriormente, o termo será empregado para designar regiões com clima semi-árido, principalmente do Nordeste brasileiro.

[7] A Revolução Farroupilha (1835-1845), foi o mais longo conflito armado ocorrido em território brasileiro. Através da luta reivindicava-se a autonomia política e econômica do Rio Grande do Sul, na época chamado Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. No dia 20 de Setembro de 1835, as tropas lideradas por Bento Gonçalves tomam a capital gaúcha, marcando o início da guerra.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

Por infortúnio do destino, ele afundou justamente no dia em que se comemora, no Rio Grande do Sul, a Revolução. Um dos dois sobreviventes foi João Clemente Vilar, que relata, no trecho a seguir da reportagem do Correio do Povo (1947, p. 4-16), os momentos de aflição pelo qual passou:

> Eu já estava prevendo que algo ia se dar. Por duas vezes perguntei ao patrão se não estávamos correndo perigo, mas ele me respondeu que não, dizendo: 'Hoje é dia de Bento Gonçalves e nada poderá acontecer a este Bento'. Nisto veio uma rajada de vento e o barco virou. (...) Fui nadando sozinho e quando consegui tomar pé, no junco do Camacho, estava que não aguentava mais nem um minuto. Me deu um tremor de frio e uma falta de ar que eu pensava que ia morrer ali mesmo, como um bicho, sem o socorro de um vivente. Lembrei-me, porém, que estava perto da casa dos Quinca Leandro e fui me arrastando pra lá, como cobra por meio dos taquarais. Durante muito tempo não pude dizer senão que o 'Bento' tinha naufragado e que tinha ficado apenas um homem [Arzemiro Viana] em cima da chaminé.

Arzemiro Viana, o outro sobrevivente, era tio de José Ricardo, pescador que conheci à beira da lagoa do Marcelino e que decidiu enfrentar comigo o vento minuano na vastidão das águas doces litorâneas. Abaixo segue o trecho do depoimento de Arzemiro ao Correio do Povo:

> Saímos do porto (...) às 11 passadas. A viagem ocorreu normal, tanto na Lagoa do Marcelino, como na do Peixoto, e no Canal do Caconde. Mas quando entramos na Pinguela, vi que o vento era bravo. (...) Ficaram no barco apenas João Balsani e eu na chaminé. (...) O Neptuno e o João Clemente lutavam com a tábua do toldo, que de vez em quando o vento tomava das mãos deles. Por mais de três horas eles nadaram para terra, enquanto eu gritava e dava tiros com o meu revólver, do alto da chaminé, para dar algum sinal. Devia ser umas três e tantas quando não vi mais o Neptuno, que havia saído só de cueca e camisa branca. Minha esperança era que o João Clemente chegasse em terra e desse algum aviso para me salvarem. (1947, p. 4-16).



Figura 8. Fotografia do naufrágio de 1947.
Fonte: *Osório – Uma Cidade Enlutada: 18 vidas desapareceram com o "Bento Gonçalves", nas águas da Lagoa da Pinguela.* Correio do Povo, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.4-16. Foto: Santos Vidarte.

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

A pintura *Flor Azul de Novalis (Centaurea cyanus) a Yemanjá* (Figuras 9 e 10) é um Monumento aos Náufragos de 1947. A ideia do trabalho é ofertar simbolicamente cada segmento da flor que serviu de inspiração para o mito romântico da "busca da flor azul" a cada um dos vinte náufragos, cujos nomes estão inscritos manualmente nas placas douradas na margem inferior das prateleiras de madeira que servem de suporte às pinturas. Para chegar à forma final, pesquisei duas lâminas científicas da Flor Azul. Uma delas de autoria do botânico francês Amédée Masclef (*Atlas des plantes de France*, 1891) e a outra do do botânico sueco Carl Lindman (1856-1928), que produziu belas litografias e esteve no Rio Grande do Sul entre 1892-1894.



Figura 9. Lilian Maus, *Flor Azul de Novalis (Centaurea cyanus) a Yemanjá*, pintura acrílica sobre papel, 200 x 30cm cada, 2017. Foto Fábio Alt.



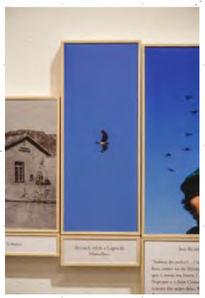
Figura 10. Detalhe *Flor Azul de Novalis (Centaurea cyanus) a Yemanjá*. Foto: Fábio Alt.

edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

Uma semana antes de realizarmos a travessia, o Beija-flor, o barco de José Ricardo, desapareceu. Estranhamente ele foi encontrado pelo pescador Marino, amigo do José, à deriva e vazio, próximo ao ponto do naufrágio histórico. Entendemos, José Ricardo e eu, que ele havia partido antes de nós, talvez pelas mãos de fantasmas ou de aventureiros, de modo a abrir caminho para a viagem. Nessa expedição pela Paragem das Conchas, o sobrenatural e a natureza parecem se encontrar permanentemente nos caminhos abertos pelas mãos dos homens. Nós partimos no dia 30 de abril de 2016, às seis horas de uma manhã gelada, das margens da lagoa do Marcelino, onde funcionava a antiga sede do Porto Lacustre Osório-Torres. Atravessamos a lagoa do Peixoto e, na entrada do Canal do Caconde, nossa travessia foi interrompida pelo forte vento Minuano, o mesmo que soprava em 1947, quando Bento Gonçalves naufragou nas águas da lagoa da Pinguela, logo à frente de onde estávamos.

Aportamos e amarramos o Beija-flor numa árvore costeira às margens da lagoa do Peixoto para esperar a força do vento baixar. Mas ele seguiu soprando forte, varrendo as nuvens do céu e modelando carneiros nas águas. À nossa frente, durante a espera, uma roda de gente se formava. Animados, vestindo túnicas brancas, banhavam-se em um ritual religioso na lagoa, ignorando o frio trazido pelo Minuano. Era dia de batismo. Para eles e para nós. Foi uma viagem pelas águas só de ida, voltamos para casa por terra, mas com os pés molhados. Se realizamos algum tipo de pescaria juntos, não foi aquela em que se pesca um espécime para medir seu tamanho e calcular os quilos de carne branca. Saímos à caça de uma espécie de peixe que não pode ser mensurada, porque ela vive apenas nos olhos acurados dos marrecos e das gaivotas.





Figuras 11 e 12. Detalhes da instalação: Lilian Maus, *Travessia de Beija-flor por águas doces*, fotografias a jato de tinta sobre papel algodão e textos, 2017. Fotos: Fábio Alt.

Esta parceria com José Ricardo estendeu-se e ampliou-se na exposição *Olho d'água* (2018), em que a lagoa dos Barros, com sua forma de coração, seus mitos e suas histórias, passa a ser meu objeto de investigação. A mostra contou com muitos parceiros de trabalho, tanto para a pesquisa histórica, como para a produção dos objetos e a realização de dois filmes. Um deles é uma videoinstalação intitulada *Travessia*[8], cujo roteiro foi escrito a duas mãos com o artista multimídia Muriel Paraboni e no qual me inspirei para o argumento na lenda da Noiva da Lagoa. No filme, José Ricardo e eu atuamos sob direção de cena de Muriel Paraboni.

A ambientação do filme desloca uma praia para dentro da galeria com duas projeções simultâneas: uma delas sobre a parede frontal e a outra projetada no chão arenoso e que traz a vista de topo da lagoa diante do escombro de um barco que partiu durante uma tempestade (Figura 13). Para ingressar na videoinstalação é preciso atravessar uma Pintura-portal a que nomeio também *Travessia* (Figura 14). Em tons de azul e violeta ela nos transporta aos campos de lavanda e nos conecta ao bem-estar da chama mítica que circunda a região.

[8] O filme tem minha produção e argumento, direção, roteiro e edição de Muriel Paraboni, fotografia de Marcus Jung e trilha de Edu Bocchese. A produção da vídeo-instalação em São Paulo foi de Cacá Toledo, luz de Claudemir Santana.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***



Figura 13. Registro fotográfico da vídeoinstalação de Lilian Maus e Muriel Paraboni, *Travessia*, que apresenta dois vídeos, em dois canais de projeção, e também: areia, boias, cadeiras de praia e escombro de um barco, 2018. Foto: Paulo Pereira.



Figura 14. Lilian Maus, Pintura-portal *Travessia*, N85 da série *Área de Cultivo*, 2018, pintura acrílica sobre tela, 282 x 211 cm. Foto: Paulo Pereira.

ISSN: 2358-2529



Figura 15. Filme documentário de Muriel Paraboni e Lilian Maus, *Travessia: processo de criação*, 2018. Foto: Fábio Alt.

O outro filme (Figura 15) é um documentário chamado *Travessia: processo de criação*[9], que funciona como material de mediação para a exposição e documenta o processo criativo, ao contextualizar a lenda da Noiva por meio de entrevistas e documentos históricos que contam também a travessia de Anildo Pereira, um atleta que resolve cruzar a nado a lagoa na década de 1980, desafiando os seus mistérios e perigos. O relato de aparições de mulheres e ninfas pelos visitantes e moradores das margens da lagoa é antiga: há registros de avistamentos e fatasmagorias sobre suas águas antes mesmo do séc. XX. No entanto, com o fato histórico hediondo de 1940 – o feminicídio de Maria Luiza Häussler por seu ex-noivo Heinz Werner e o descarte do seu cadáver na lagoa –, os relatos populares de aparição da noiva ganham intensidade frente à personificação da lenda. Documentos do Instituto-Geral

[9] O documentário *Travessia: processo de criação* está disponível no link: https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=H15Ogi4OGis. A direção é de Muriel Paraboni, montagem de Thaís Fernandes, fotografia de Marcus Jung, Captura de som de Edu Bocchese. Já o filme experiental de ficção Travessia está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bV_AdwgTBwk

edição 18 • junho de 2022
Lilian Maus Junqueira
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **23 mar. 2022***

de Perícias foram agregados à mostra *Travessia por terra, água e ar*, em Porto Alegre, após serem reencontrados ao acaso pelos arquivistas do instituto setenta e nove anos depois do crime.

Na exposição, atuo, como escreve Marcio Harum, com "*a força da narrativa da figura camaleônica de uma escritora-detetive*" (HARUM, 2018, [s.p]). Nesse enredo, convido o espectador a embarcar nessa viagem entre realidade e mito, documento e ficção. A exposição dá ainda acesso a um arquivo material documental de textos e fotografias de imprensa que propõe um resgate histórico do Estado Novo do período Vargas (1937-1946). Nesse caso da lagoa, tanto polícia como imprensa colaboraram mutuamente para a criação de um mito, a partir de um olhar "suspeito" sobre os imigrantes alemães – Srta. Häussler e Sr. Werner – envolvidos nesse crime passional durante o período da Segunda Guerra Mundial, enquanto o governo brasileiro definia de que lado da guerra estava. Ao imergir em vídeos, instalações, pinturas e fotografias o espectador é convidado a realizar, entre rigor e fantasia, uma travessia por essa paisagem sublime e melancólica repleta de mistérios e de beleza.

Nas ações artísticas aqui apresentadas, atuei como articuladora/propositora de um projeto completamente aberto e que foi sendo desenhado e amarrado ao longo de sete anos de vivências e pesquisa e do diálogo com os moradores da região. Fiz uso dos seus expertises a partir da troca de experiências que me possibilitaram aprofundar a experiência com a paisagem em ações que envolviam o coletivo. O trabalho, portanto, é fruto dessa interlocução transdisciplinar que contou, por fim, com a parceria criativa estabelecida com Muriel Paraboni para realização do filme *Travessia*, inspirado na Lenda da Noiva da Lagoa e nos relatos dos avistamentos fantásticos dos moradores da região.

REFERÊNCIAS

BELÉM, Fabiana Rodrigues. **Do seixo ao zoólito** – a indústria lítica dos sambaquis do Sul Catarinense. Aspectos formais, tecnológicos e funcionais. São Paulo: USP, 2012, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo - USP.

CAEIRO, Alberto (heterônimo de Fernando Pessoa). **O guardador de rebanhos**. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/617. Acesso em: 10 de setembro de 2016.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CUNHA, Lauro Pereira da. **Índios Xoklengs e Colonos no Litoral Norte do Rio Grande do Sul** (séc. XIX). Porto Alegre: Evangraf, 2012.

HARUM, Marcio. **Olho d'água**. Texto de exposição publicado em Outubro de 2018. Disponível em: http://www.lilianmaus.art.br/portfolio/olho-dagua/ .Acesso em: 15 de abril de 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

_____. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 137.

MAUS, Lilian. **Estudos sobre a terra**. Porto Alegre: Azulejo, 2017.

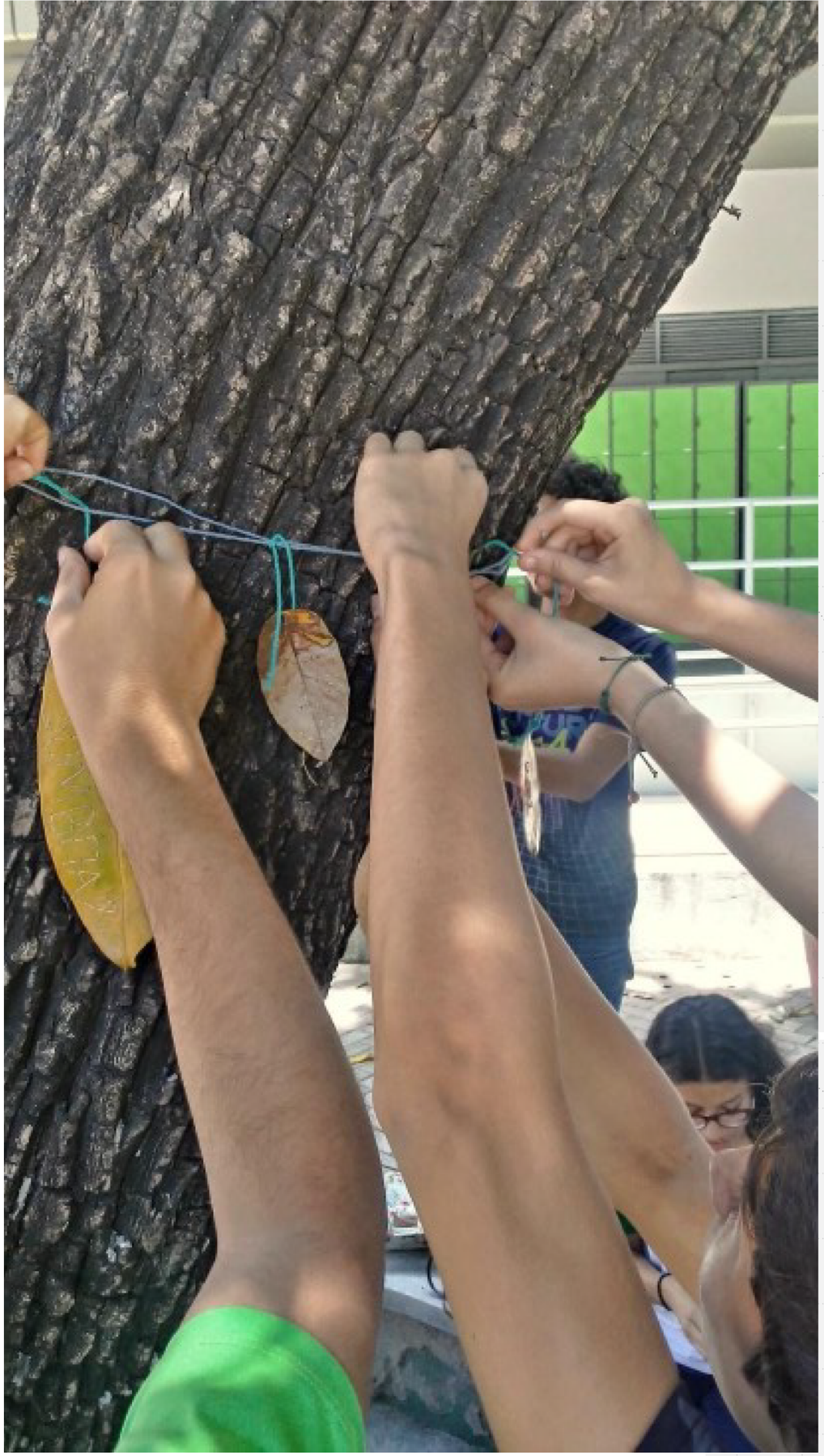
SILVA, Marina Raymundo da. **Navegação lacustre Osório-Torres**. Lacustre Osório-Torres. Porto Alegre: Evangraf, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

OSÓRIO - UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram com o "Bento Gonçalves", nas águas da Lagoa da Pinguela. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.4-16.

PONGE, Francis. **A mimosa**. Brasília: UnB, 2003.

TRESPACH, Rodrigo. **Cidade dos ventos**: Textos selecionados (20 crônicas histórico-jornalísticas). Porto Alegre: Pragmatha, 2014.



Montagem de folhas secas com bordados, na oficina Mensagens para a Terra, realizada em setembro de 2019, em escola de Fortaleza. Fonte: Acervo do autor.

Conviver com as cidades, tornar-se com as plantas

Living together within Cities, Becoming Plants

João Miguel Diógenes de Araújo Lima
Mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará/ UFC. Pesquisador do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas desde 2017 (LAMUR/ PPGArtes/ICA/UFC). Bacharelado em Ciências Sociais da mesma instituição. Atua como pesquisador interdisciplinar, interessado nos encontros entre cidade, meio ambiente, artes e universidade. .
jmlimabr@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4768-7589

Resumo: Este texto compartilha experimentações e proposições entre caminhar e fotografar (n)a cidade, junto a plantas, árvores e folhas secas, num processo de investigação com as artes que teve duração de 2014 a 2019, em Fortaleza, Ceará. Na intenção de mobilizar saberes do corpo e interferir nos modos como somos cidades, no contexto de uma crise ecológica, a pesquisa abrange plantas que brotam pelo concreto – "ocupadeiras" – e a coleta de folhas secas usadas em bordados, que se desdobraram em processos de criação, com convites à experimentação e à partilha, numa poética de encontros, intervenções, oficinas de bordado em folhas e caminhadas.

Palavras-chave: Caminhada; Cidade; Processo de criação; Crise ecológica.

Abstract: *This text presents experiments and propositions in the arts, of walking and photographing (in) the city, along with plants, trees and dry leaves, in a process of investigation in art that took place in Fortaleza, Ceará, Brazil, from 2014 to 2019. With the intention of mobilizing knowledge about the body and interfering in the ways we become cities, in the context of an ecological crisis, the research deals with plants that sprout through the cracks in the concrete – "ocupadeiras"[occupiers] –, and a collection of dry leaves used for embroidery, which then unfold into processes of creation, with invitations to experiment and share in a poetics of gathering, intervention, leaf embroidery workshops and walks*

Keywords*: Walk; City; Process of creation; Ecological crisis.*

No caminhar pela cidade, os sentidos do corpo são intensamente convocados. Este texto compartilha experimentações entre caminhar e fotografar (n)a cidade, junto a plantas, árvores e folhas, num processo de investigação que teve início em 2014, em Fortaleza (CE), movido pela intenção de desenvolver saberes do corpo e interferir nos modos como somos cidades. Com as "ocupadeiras" – plantas que brotam através do concreto – e com as folhas secas que caem e se amontoam, como matéria de poesia, as proposições se desdobraram, lançando convites à experimentação e à colaboração com acervos fotográficos online, expandindo-se em encontros, oficinas de bordado em folhas e caminhadas.

Prelúdio

Em 3 de março de 2002, na primeira dobra da capa do jornal Folha de S. Paulo se podia ver a fotografia de árvores quaresmeiras na Avenida 23 de Maio, em São Paulo-SP. As árvores tinham chamado a atenção de moradores por estarem florindo com mais frequência e com maior intensidade naqueles últimos meses, esbanjando viçosas flores de cor rosa.

Biólogos e engenheiros, entrevistados na matéria, atribuíram a mudança de comportamento na floração a um estresse induzido pela poluição do ar. A chamada da matéria resumia: **Árvores estressadas dão mais flores em SP** [1]. Luiz Rodolfo Keller, um dos biólogos consultados, concluiu que "[...] as plantas estressadas sabem que terão vida mais curta e produzem mais flores para garantir mais sementes" (BIANCARELLI, 2002, p. 11) e, assim, mais descendentes. Mario Mantovani, então presidente da Fundação SOS Mata Atlântica, disse que "A florada das quaresmeiras é como se fosse o último grito do verde da cidade".

[1] A reportagem está disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0303200226.htm >

edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

A imagem das quaresmeiras, mesmo na distância geográfica, também me afetou: recortei o pedaço de jornal e ainda o mantenho. A beleza intrigante das árvores, que ultrapassou o calendário, reverberou nos transeuntes; enquanto a ação humana na cidade de São Paulo reverberou no comportamento da árvore: suas flores eram vontade de viver.

De modo semelhante às quaresmeiras, estresse, preocupação com o futuro também nos ocupam, em decorrência da chamada crise ecológica, porque reverbera de uma vontade de viver. Nas últimas décadas, "[...] encontramos referências à situação ambiental para onde quer que se vire, frequentemente dizendo que temos de fazer alguma coisa a respeito (e rápido!)" (CAO, 2015, p. 1 [2]).

Essa problemática também tem interessado às artes pelas intensidades que ativam, como nas intervenções, ilustrações e nos projetos arquitetônicos de Hundertwasser; no jardim *Time Landscape*, cultivado inicialmente por Alan Sonfist na cidade de Nova York a partir de 1965; na intervenção coletiva *7000 Oaks*, proposta por Joseph Beuys e iniciada em 1982; e no mapeamento Ervas sp, de Laura Lydia, na cidade de São Paulo, em 2010, entre muitos outros. Nesses trabalhos de intervenção, forças, coisas e seres, como a umidade, as rochas e as árvores, "[...] entram no processo de fazer a obra como coautores, trazendo suas especificidades de tempo" (LIMA, 2018a, p. 118). Nesse emaranhado, interferências mútuas se processam na duração, no espaço-tempo, "[...] numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

Com as artes e as plantas, esses espaços – inventados ou reinventados – abrem-se para a visita, a moradia e a caminhada, para a observação e o encontro.

[2] Versão em inglês do texto citado: "[...] we find references to the state of the environment everywhere we turn, often telling us we need to do something about it (and fast!)".

As plantas, nesse aspecto, dispõem da singular sabedoria de criar conexões, "[...] inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo – com o vento, com um animal, com o homem (e também um aspecto pelo qual os próprios animais fazem rizoma, e os homens etc.)" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20). Há sempre uma conexão possível, um encontro a ser feito. Este texto intenciona passear por conexões entre seres humanos e seres não humanos, particularmente as plantas, as árvores e suas folhas, e seus encontros. É uma escrita que inventa enquanto rememora e compartilha modos de estar e conviver com outras pessoas sensíveis a plantas e folhas, interessadas em experimentar com o corpo uma conexão entre plantas, as artes e a cidade.

Que multiplicidades podemos constituir ao conectar árvores, plantas e folhas, as artes e a cidade? O que criam e provocam as poéticas que se constroem com as plantas nas cidades? Considerando ainda que "[...] o porvir da humanidade parece inseparável do devir urbano" (GUATTARI, 1992, p. 170), que transformações suscitam uma árvore que grita, uma planta que ocupa e uma folha que cai na cidade?

Caminha-se por uma abordagem micropolítica, interessada em analisar os movimentos que transbordam e os devires, o desejo e suas afecções (DELEUZE; GUATTARI, 1995; GUATTARI; ROLNIK, 1996). Colaborações e encontros com as artes, que se deram em íntima relação com a cidade de Fortaleza, Ceará, de 2014 a 2019, experimentando modos de ver, ouvir, dizer e sentir com o objetivo de criar um território existencial de encontros transdisciplinares entre as artes e os ativismos e seus fluxos de saberes e fazeres.

Escrevo sobre essas experimentações como quem convida

a caminhar pela cidade. O texto não está organizado numa ordem cronológica exata, pois as experiências estão agrupadas por tema e modo de proposição. Na primeira seção do texto, *Caminhar na cidade: descobrir o chão e voar*, discuto o caminhar na cidade e, particularmente, como uma experiência enquanto ativista despertou o desejo de acompanhar plantas e colher folhas secas. A seção seguinte, *Ocupadeiras e coleções colaborativas*, analisa abordagens fotográficas às plantas ocupadeiras, enquanto a seção *Folhas, bordado e oficinas* se dedica às experiências com folhas secas, abrangendo criações individuais e os momentos coletivos de oficina. Em *Plantas, caminhar-conversar e ConversAções*, a preocupação foi de apresentar andanças e conversas pela cidade de Fortaleza, movidas pelo interesse por plantas, seja na perspectiva ativista ou artística, apontando em seguida algumas considerações.

Caminhar na cidade: descobrir o chão e voar

No caminhar pela cidade, essas "imensas máquinas [...] produtoras de subjetividade individual e coletiva" (GUATTARI, 1992, p. 172), os sentidos do corpo são intensamente convocados. E a cidade de Fortaleza é a imensa máquina com que convivi. Plantas, árvores e folhas chamaram a minha atenção, demandando a produção de sensibilidades com a cidade, ao longo de um processo de investigação com as artes que teve início em 2014[3] e que segue em desdobramentos[4] até o momento desta escrita.

Nessa pesquisa, chamada *Entre árvores e sombra, entre plantas e folhas secas*, os principais movimentos foram de caminhar e fotografar (n)a cidade, coletar folhas e bordar nelas. Mas essas experimentações não começaram como a pesquisa; elas se tornaram pesquisa depois, já em andamento. Na verdade, desdobraram-se de uma experiência ativista anterior, participando de mobilizações ambientalistas em Fortaleza, principalmente em torno do rio Cocó e de seu manguezal, a partir de 2007.

Nos anos de 2013 e 2014, três projetos de remodelação viária[5] foram colocados adiante pela administração municipal como solução para os congestionamentos de veículos. Para a viabilização dessas obras, dezenas de árvores seriam retiradas, e isso despertou críticas e protestos de arquitetos urbanistas, coletivos e associações. Dentre elas, ressalto a construção de viadutos no encontro das avenidas Antônio Sales e Engenheiro Santana Junior, ao lado do Parque Ecológico do Cocó[6], em Fortaleza, que demandava o corte de noventa e quatro árvores para viabilizar a obra.

No dia 12 de julho de 2013, quando uma equipe contratada pela Prefeitura de Fortaleza estava perto de concluir o corte dessas árvores dentro da área demarcada do parque, um grupo de dez manifestantes adentrou o local e se colocou à frente das árvores restantes, paralisando o processo. Jogaram tinta vermelha sobre os troncos cortados e as toras de árvore. Eles também pintaram partes de seus próprios corpos de vermelho e, em seguida, posaram para fotos, performando uma morte coletiva de corpos humanos e arbóreos[7].

A difusão das imagens ampliou a contestação à obra e motivou uma ocupação[8] de manifestantes dentro do parque, com a "[...] emergência do direito à cidade nos discursos do movimento [...] em que pesem as contingências impostas pelo modelo dominante na produção do espaço urbano" (RODRIGUES, 2016, p. 73). A ocupação-acampamento seguiu por oitenta e quatro dias, até uma violenta ação por parte da polícia[9].

[3] Teve início como uma proposição dentro do projeto de pesquisa Arte | Espaço Comum | IntenCidades (2014-2016), coordenado pela professora Deisimer Gorczevski na Universidade Federal do Ceará.

[4] Com essas proposições, atualmente integro o projeto de pesquisa *Fortalezas Sensíveis*, iniciado em 2017, junto ao Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas – LAMUR (UFC).

[5] Refiro-me à construção de viadutos nas avenidas Antônio Sales e Engenheiro Santana Junior, ao lado do Parque Estadual do Cocó de Fortaleza (sobre isso, ver: < https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/prefeitura-inicia-construcao-de-dois-viadutos-na-antonio-sales-com) >; à retirada de canteiros centrais das avenidas Santos Dumont e Dom Luiz para a viabilização de um circuito binário de fluxo de veículos; [...] e à remodelação da praça Portugal, no bairro Aldeota (sobre isso, ver: https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/metro/online/seuma-autoriza-retirada-de-arvores-para-a-implantacao-de-binarios-na-aldeota-1.993172.

[6] Criado por decreto estadual em 1989, o parque abrange um trecho do rio Cocó, sua floresta manguezal e um campo de dunas. Em 2016, passou por um processo de regulamentação e expansão, concluído em 2017, conferindo ao parque 1.571 hectares de área protegida

[7] É possível conferir essas fotografias na galeria online do jornal O Povo: < https://www20.opovo.com.br/app/galeria/2013/07/12/interna_galeria_fotos,971/imagens-de-protesto-contra-derrubada-de-arvores-no-coco.shtml >

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

Além da imagem das árvores “ensanguentadas”, também provocou ressonâncias a fotografia do tronco cortado de uma castanholeira, com um broto renascendo da borda. Essa imagem, a propósito, compôs a capa de uma zine[10], produzida coletivamente na ocupação, por acampados e visitantes, de 3 de agosto de 2013, e com textos, desenhos, fotografias e artigos de jornal. Junto à foto da capa, o recorte de uma frase datilografada: “castanholeira cortada pela prefeitura começa a brotar no parque do cocó”.

Para Wellington Cançado (2017), as árvores urbanas sofrem o mesmo desprezo e a mesma intolerância que os citadinos concedem às florestas nativas, vítimas da tirania da mononatureza reinante. Como trazer para a conversa as árvores que se estressam, gritam, sangram e renascem? Essas questões podem surgir sem o amparo de palavras, questões e respostas podem ser suscitadas no corpo em movimento pela cidade, em andanças, sensível à presença e à ausência de corpos arbóreos e seus despojos.

Nos meses seguintes, observei as árvores com mais atenção, procurei me observar observando e se outros ao meu redor também faziam isso. Em meu habitual ponto de ônibus, por exemplo, contra o sol escaldante da espera, apenas o poste de eletricidade e duas árvores de jasmim-manga propiciavam réstias de sombra. No início de dezembro de 2013, uma das árvores foi cortada. Para minha surpresa, na semana seguinte, já brotava um novo ramo no tronco cortado. Novamente um broto de um tronco cortado.

Ao invés de um desligamento seletivo dos sentidos do corpo frente à profusão de “estímulos” (SIMMEL, 1973), caminhar nas cidades requer a ativação de sensibilidades e a prática do espaço urbano. Tal como o *flâneur* de Walter Benjamin (1989), habitante da cidade que caminha ao sabor das ruas, precisa de espaço livre e quer distância das normas. Entendendo que o ambiente urbano interfere no estado psíquico e emocional das pessoas, a deriva (JACQUES, 2012) emerge como uma prática de rotas que são criadas enquanto se caminha, onde se busca conhecer os motivos que impulsionam o movimento.

Tendo o caminhar como prática estética que configura paisagens e que se torna um modo autônomo de arte (CARERI, 2013), as errâncias revisitam a *flânerie* e a deriva, como “[...] microdesvios da lógica espetacular dominante – e, sobretudo, das narrativas errantes (micronarrativas)” (JACQUES, 2012, p. 308). Caminhando, fomenta-se uma intimidade com a cidade, que só é possível no convívio com ruas e calçadas.

Quem caminha pela cidade com pressa pode não perceber a presença de plantas que brotam de rachaduras das calçadas, que renascem de troncos cortados, que crescem nos cantos das paredes. Caminhar com os sentidos do corpo abre possibilidades de se “[...] fazer botânica no asfalto” (BENJAMIN, 1989, p. 35). Depois que o corpo aprende, parece impossível deixar de vê-las. Elas já estavam lá, mas agora haviam se tornado visíveis, ocupando um lugar, compondo a paisagem urbana: no alto do telhado, de dentro do bueiro, no rejunte de lajotas; às vezes com flores, algumas delas se tornam arbustos e até árvores. Chamei-as de “ocupadeiras”, plantas que abrem passagem e ocupam, no seu tempo, no seu ritmo.

Nessas calçadas também se encontram folhas secas, caídas, que se acumulam no pavimento, impedidas de se decompor no solo. Símbolo de abandono, costumam ser varridas como lixo. Assim, tornam-se despojos, o que não tem serventia, o

[8] A ocupação-acampamento OcupeCocó aconteceu do final de julho ao começo de outubro de 2013, na sequência dos protestos que ficaram conhecidos como Jornadas de Junho no Brasil, inspirado pelos movimentos *Occupy*. Para um apanhado geral da ocupação, das disputas judiciais e da desocupação, ver o trabalho de Rodrigues (2016).

[9] O corte das árvores foi retomado, a obra dos viadutos foi iniciada em 2013 e concluída no final de 2014.

[10] Zines são publicações que podem ser artesanais ou computadorizadas, de autoria individual ou coletiva, com textos, fotografias, desenhos etc. Originalmente chamado fanzine (do inglês *fanatic magazine*), zines são associados à noção do “faça você mesmo”, e costumam ter reprodução em fotocópias. São também fontes documentais, para estudar momentos históricos, relações sociais e afetivas (MEIRELES, 2013).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

que não se quer..., porém “cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia”, como disse Manoel de Barros (2017, p. 12). E foi também Manoel de Barros (2009, p. 11) quem sugeriu que no “achamento do chão também foram descobertas as origens do vôo”.

Em 2014, vagarosamente comecei a fotografar ocupadeiras e coletar folhas secas que observava pelas calçadas onde passava. Essas práticas se desdobraram e se multiplicaram em produções e ações de arte relacional. Junto a manifestações ambientalistas, grupos de pesquisa, intervenções artísticas e redes sociais online, teci uma rede de aproximações com ativistas e artistas-pesquisadores que, de diferentes modos, estabeleciam relações com plantas e árvores, em movimentos pela universidade e espaços culturais, em parques e praças da cidade.

Ocupadeiras e as coleções colaborativas

Arbustos que renasciam de troncos cortados, plantas que brotam de rachaduras das calçadas, que crescem nos cantos das paredes, ocupando locais que nós, humanos, não planejamos para elas – são os assuntos das primeiras fotografias do projeto.

Por conta dessa subversão, desse “contradesign” (LIMA, 2018b), costumam ter vidas efêmeras, abreviadas pelo corte. São também chamadas de ervas daninhas – *weeds* em inglês, *malas yerbas* em espanhol. A elas costuma-se atribuir uma noção de dano, de impacto negativo. Outro termo para se referir a elas é de ruderais, plantas que nascem em entulho, terrenos baldios, construções abandonadas, espaços que passaram por interferência humana. No asfalto, cimento ou concreto, criam fissuras e crescem por essas estruturas.

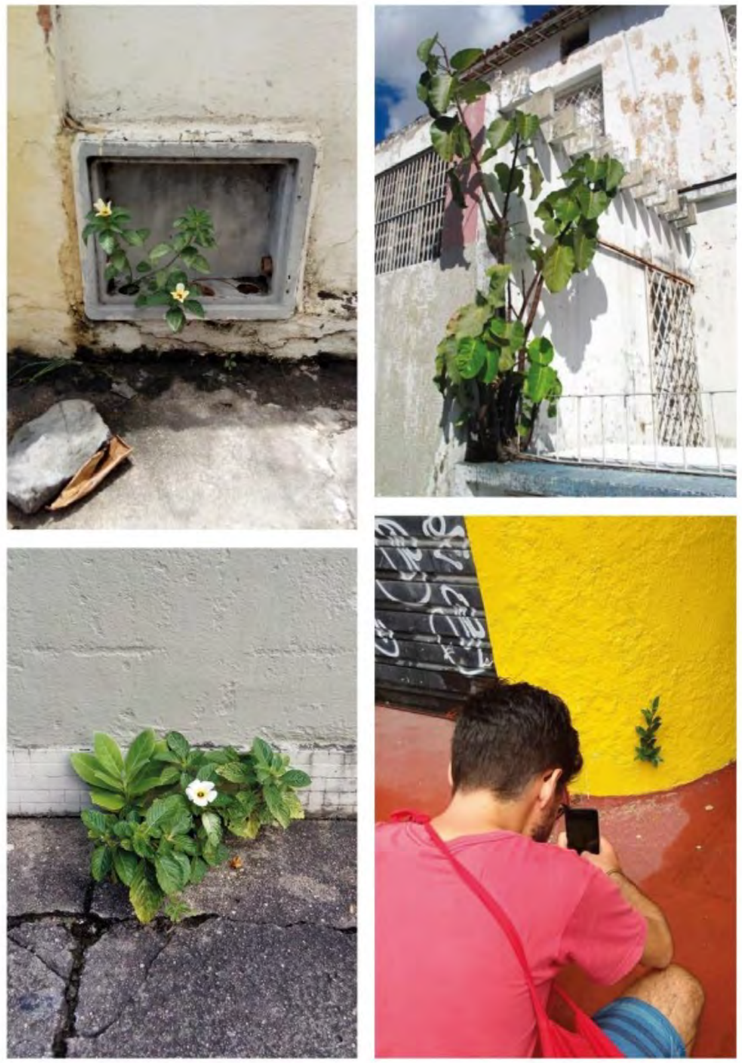


Figura 1. *Ocupadeiras*, 2016 - 2017.
Fonte: Acervo do autor

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

Os termos “ervas daninhas” e “espécies daninhas” são terminologias antropocêntricas e se referem a plantas que vão contra os interesses humanos, crescendo “[...] onde não são desejadas pelas pessoas e seu uso é de sentido bastante prático, e não ecológico. Uma planta desejada em um local pode ser indesejada em outro e, nesse local indesejado, será considerada daninha” [11] (MORO *et al.*, 2012, p. 994). Já “espécies ruderais” é um termo ecológico; podem ser nativas ou exóticas e são “resistentes aos impactos antrópicos e que ocorrem em áreas degradadas” (MORO *et al.*, 2012, p. 994), como aquelas que proliferam em construções e espaços abandonados por humanos.

São plantas que querem viver e ocupam a paisagem. Elas se tornam plantas “ocupadeiras” e fazem crer que há também um ativismo não humano, das plantas, embora mais silencioso. Ocupam o espaço físico e também o espaço imaginário para nos mostrar que as cidades “[...] não são um ambiente inatural, mas sim transformações da natureza selvagem feitas pelo homem” (SPIRN, 1995, p. 20).

Para a ecologista Suzanne Simard, vivemos um paradigma segundo o qual o homem é separado da natureza, e que só o homem é sentiente. Em sua pesquisa, mostra “[...] que plantas e árvores se comunicam e se comportam em modos que geram diversidade florestal, comunidade, saúde, produtividade, adaptabilidade, resiliência – até mesmo equanimidade (ou estabilidade)” (SIMARD, 2015, p. 8, tradução minha)[12], em conexões químicas numa simbiose entre fungos e plantas. Encontros que potencializam a vida.

Desse modo, a agência da natureza está sempre em busca de dar vazão, inclusive na cidade. Era isso que a castanholeira do Parque do Cocó e o jasmim-manga do ponto de ônibus estavam a dizer. As ocupadeiras são a vida que pulsa, que brota, existe e resiste.

Comecei a fotografar ocupadeiras, nos meus trajetos cotidianos na cidade de Fortaleza, principalmente a pé durante o dia, perto de casa ou do trabalho, sacando o celular da mochila, às vezes olhando para os lados com certa cautela.

Assim, teve início o projeto fotográfico Ocupadeiras na plataforma Instagram, a partir do perfil @pireytchons. Nas ruas, o olhar aos poucos se direcionou para essas plantas já quase sem esforço. Havia vida transbordando por toda parte, e o desejo era proliferar, compartilhando as imagens.

A plataforma Instagram, depois que se publica uma imagem com uma *hashtag*, cria uma janela – que pode também ser acessada diretamente, com um link –, congregando todas as imagens que receberam a mesma identificação. Utilizando a *hashtag* #ocupadeiras, lançando um convite aberto a amigos e familiares para quem quisesse se envolver nessa atividade em seus cotidianos, publicando fotos das plantas que encontrassem. Gradualmente houve um retorno positivo dos “seguidores” [13] do meu perfil, que indicaram locais na cidade que haviam percorrido, onde eu poderia encontrar ocupadeiras; enviaram fotografias que haviam feito de plantas; e alguns também publicaram em seus perfis. Envolveram-se, estavam de corpo na rua, com os sentidos ativados. Um colaborador disse que se tornara “impossível deixar de ver” as ocupadeiras; outra colaboradora comentou que via ocupadeiras “em todo canto”. Na medida em que novas fotografias foram publicadas com a *hashtag*, formou-se também uma coleção acessível ao público, construída coletivamente, a partir de encontros cotidianos de humanos e plantas.

[11] Nesse sentido, argumentam que há abordagem equivocada na literatura taxonômica ligada à agricultura, em que espécies consideradas daninhas são tomadas como invasoras. Embora na lavoura muitas espécies sejam invasoras, as plantas nativas, mesmo que contrariem os interesses de agricultores, não poderiam ser chamadas invasoras.

[12] Tradução a partir do inglês: “New scientific research showing that plants and trees communicate and behave in ways that engender forest diversity, community, health, productivity, adaptability, resilience - even equanimity (or stability)”.

[13] Plataforma de publicação de fotografias e vídeos permanentes e temporários em perfis, que podem ser públicos ou privados, permitindo a criação de redes entre “seguidores”. As publicações podem ser “curtidas” e comentadas e, nos perfis públicos, e compartilhadas. Também é possível marcar as publicações com “*hashtags*”, que criam etiquetas comuns para as imagens.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

A partir dessas fotografias, passei a conhecer outros perfis no Instagram pelo mundo que também se dedicam às ervas daninhas/ruderais, e inclusive alguns deles fazem a identificação botânica das espécies. Outras *hashtags* utilizadas são, por exemplo, #arvorexiste, #botanarchy [corruptela em inglês para "anarquia botânica"] e #lavidaseabrepaso [em espanhol para "a vida abre passagem"]. Desse modo, pude me inserir numa rede de conexões com fotógrafos de plantas urbanas em Fortaleza, em outras cidades do Brasil e espalhados pelo mundo. Agregando as *hashtags* #ocupadeiras e #botanarchy, a fotografia de uma pequena *fícus benjamina* num muro de Fortaleza poderia ser mais facilmente conhecida por alguém conhecedor da *hashtag* #botanarchy na França ou nos Estados Unidos.

Em quatro anos, constituiu-se um acervo de mais de cento e trinta fotografias[14] a partir do uso da *hashtag* #ocupadeiras. Uma coleção colaborativa de fotografias de plantas em simbiose com edificações. No meio de onde a cidade acontece, lá está uma planta e lá estava uma pessoa a fotografá-la.

Dessa rede de conexões, surgiram dois desdobramentos. O primeiro foi o *Museu Colaborativo das Ocupadeiras*, um mapeamento online[15] bilíngue (português e inglês) de hashtags e projetos de fotografia de plantas urbanas na plataforma Instagram e em outras plataformas. E o segundo se deu no mês de setembro de 2018, quando aconteceu a miniexposição Museu Colaborativo das Ocupadeiras na Menor Galeria de Fortaleza, que funciona no espaço alternativo Matinê. Em vinte e seis fotografias, das quais oito foram feitas por outras pessoas, colaboradoras do projeto, entre elas outros pesquisadores do LAMUR, o mural materializou olhares que se fizeram atentos para confabular cidades, numa coleção que aproximou Fortaleza e Nova York, Salvador, Natal e a Cidade do México.

[14] O acervo pode ser visualizado pelo buscador do aplicativo Instagram com a *hashtag* #ocupadeiras ou por meio do link https://www.instagram.com/explore/tags/ocupadeiras/

[15] Trata-se de uma pequena página que pode ser acessada por http://bit.ly/museu-ocupadeiras

Folhas, bordado e oficinas

Em paralelo à coleção de fotografias de ocupadeiras, dei início a uma coleção de folhas secas. Sem muito planejamento, em 2014, comecei a coletar folhas que encontrava pelas ruas, enquanto caminhava. Um acervo em decomposição ia, certamente, aos poucos se esvair. As folhas chamavam a atenção pela cor, formato ou pelo modo como se esparramavam pelo chão.

Escondida sob camadas de concreto, na cidade, poucos são os espaços que permitem pisar a terra diretamente. As cidades se projetam sobre dunas, rios e lagoas, constituindo superfícies impermeáveis, e as árvores continuam crescendo e renovando suas folhagens, que se acumulam sobre o pavimento, como sinais de abandono. O nome dessa camada de folhas secas amontoadas é serapilheira (ou serrapilheira), uma camada fértil de material orgânico em decomposição. Esse

> [...] ciclo biogeoquímico (fluxo de nutrientes no sistema solo-planta-solo) [...], juntamente com o bioquímico (circulação de nutrientes no interior da planta), permite que as árvores da floresta possam sintetizar a matéria orgânica através da fotossíntese, reciclando principalmente os nutrientes (SCHUMACHER *et al.*, 2004, p. 30).

Nas cidades, esses ciclos são interrompidos, e elas devem ser varridas como lixo. Despojos, aquilo que não se quer. Despojos urbanos desimportantes. Considerando que se torna matéria de poesia aquilo que não tem valor e que rejeitamos, pisamos e mijamos em cima (BARROS, 2007), me coloquei a coletar essas folhas e aprendi a acompanhar seus processos de decomposição. Recolhi dezenas para acompanhar a mutação delas em casa, de perto. No perecimento, mudam cores, cheiros e formatos, até de um dia para o outro. Com os dedos, é possível sentir as mudanças de

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

suas texturas. Quando caem, sem elos com as árvores ou arbustos, as folhas estão mortas, mas, ainda assim, contêm movimento, retorcem-se, prestes a se tornarem outras coisas. E com elas tenho realizado experimentações até o momento desta escrita[16], principalmente com bordado. A maior dificuldade de bordar em folhas secas é o risco de rasgá-las. Para evitar isso, paciência e cuidado são necessários, com gestos de firme leveza– porém eventualmente rasgá-las também faz parte da experiência.

Uma das primeiras produções foi bordar os verbos “perecer” e “renovar”, elementos de um mesmo movimento de devir, numa folha seca, em 2015 (fgiura. Outro trabalho se chama *Eu espero o tempo que for* (Figura 2) e consiste em acompanhar as transformações e o perecimento de duas folhas de árvores de espécies diferentes, que receberam a frase “Eu espero o tempo que for” costurada com linha vermelha.

O dia número um foi 25 de março de 2015; e, desde então, passou cinco anos. As duas folhas foram acompanhadas com fotografias, em que se percebe o retorcimento e a mudança de cor e da textura das folhas (Figura 3). A atuação de um verme e poeira foram elementos adicionais de transformação das folhas, que aos poucos perdem a frase de promessa de amor, que se desfaz, decompõe-se – e pode se transformar em outras coisas. De início, eram encontros meus com plantas e folhas, que logo se tornaram mais coletivos, baseadas na premissa do encontro para que pudesse acontecer.

Em outubro de 2015, ainda no início dessas experimentações, foi realizada uma sessão de criação[17] de bordados em folhas secas na praça da Gentilândia, bairro Benfica da Fortaleza. Elas sabiam bordar; a novidade para elas foi a folha seca como suporte. Coletamos as folhas na própria praça e sentamos num

[16] Trago como sugestão de leitura o trabalho desenvolvido por Susana Dias (2018) e alunos na UNICAMP, que criaram os cadernos-chão-de-floresta: “Uma proposta de experimentar o chão-de-floresta como parceiro da escrita e criação. Onde escrever é sempre intervir brevemente. Gesto que exige lembrar que a floresta sempre foi nossa aliada, e que, se há uma parceria com ela a ser construída, trata-se de nos desprendermos das presunções de excepcionalidade e superioridade dos humanos, desapegando de tudo que se quer fixo e que paralisa. Um chamado constante a nos lançarmos de improviso ao mundo, transmutarmos formas e hábitos e abrirmos um errância para sabe-se lá o quê”. Fotografias dos cadernos podem ser vistas online

[17] Com Wilma Farias, artista e produtora, e Aleksandra da Nóbrega, professora.



Figura 2. Experimentação: *Eu espero o tempo que for* (2015 -): (acima) Sessão de criação com bordado em folhas, 2015; (no centro) Tecido de folhas, 2015-16, e (abaixo) Experimentações com folhas, 2017. Fonte: Acervo do autor.



Figura 3. Detalhe Figura 2: Folhas bordadas do *Eu espero o tempo que for* (2015 - presente).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529



Figura 4. Detalhe Figura 2: “Tecido” de folhas.



Figura 5. Oficina na Matinê, 2018,
Foto: Utilizada com permissão de Carlos Weiber.

banco, conversando sobre nossas relações com a natureza na cidade. Perguntamo-nos “Como somos natureza?” e “Como somos cidade?”, que se tornaram frases bordadas em folhas e costuradas a uma árvore da praça ao final do encontro.

Naquele mesmo ano, começou a composição de um “tecido” de folhas, coletadas nas ruas, costuradas umas às outras (Figura 4), que se trata de um trabalho em processo durante quase dois anos, somando mais de cento e quarenta folhas de espécies e tamanhos diferentes, algumas pintadas com tinta acrílica. Outras foram sobrepostas e amarradas pela linha da costura, compondo, com as folhas, um tecido. Ao tomar maior proporção, o tecido podia cobrir e vestir o corpo, tal qual uma segunda pele – de despojos urbanos.

Um dos conceitos forjados por Friedensreich Hundertwasser, (artista mencionado acima), é o de que nós somos cinco peles (*five skins*), indissociáveis: a epiderme, as roupas, as casas, as “identidades” (que ele entende como família, país, natureza e outras pessoas), e, por fim, a terra e o universo (RESTANY, 2003). Da primeira à quinta pele, nossas peles vão se tornando compartilhadas, tornam-se mais coletivas, envolvendo humanos e não humanos, água, minerais. Então, eu me vesti, envolvi-me com as folhas e experimentei outra pele, num devir cidade: folhas sobre pele, cidade sobre pele, formando uma frágil composição em decomposição, até rasgar, em 2017.

Ao compartilhar imagens e textos acerca dessas produções na Internet, recebia perguntas interessadas nos procedimentos com as folhas, o tamanho da agulha e pontos de bordado. Por esse motivo, retomei no final de 2018 a ideia do momento presencial e coletivo do bordado em folhas secas. Propus uma

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

oficina para o espaço alternativo Matinê (Figura 5), onde havia realizado a exposição *Museu Colaborativo das Ocupadeiras*, para uma manhã de sábado de novembro. Oito pessoas participaram, e comecei contando minhas histórias com o Parque do Cocó. Em seguida, fiz circularem algumas folhas bordadas, antes de distribuir folhas para que eles fizessem as suas próprias, na proposta de bordarem palavras. Embora cada qual tivesse um nível diferente de destreza no bordado em peças têxteis, todos estavam nivelados pelo mesmo desafio de impor leve firmeza no toque, no gesto de segurar a folha.

Em maio de 2019, propus facilitar uma nova oficina como contrapartida. À época experimentava com Salvia Braga e Deisimer Gorczevski, outras integrantes do LAMUR, uma rede de trocas de plantas, vasos, terra, sementes, dicas e histórias com plantas, chamada Coop.Muse, ou Cooperativa de Mudas e Sementes. Reunindo algumas ocupadeiras em vasos, queríamos colocá-las ao lado de vasos de suculentas e experimentar uma situação de venda. Para a Feira Agroecológica do Benfica, realizada aos sábados, a cada quinze dias, na praça João Gentil, bairro Benfica de Fortaleza, fizemos uma proposta “casada”: a venda de plantas e a oficina de bordado em folhas secas. Abrindo um tecido comprido no chão da praça, rodeados pelas barracas dos feirantes, esperamos interessados (Figura 6). A oficina atraiu 15 participantes, sendo cinco adultos e dez crianças. Além do desafio previsto do manuseio das folhas, a oficina foi bastante singular pelo movimento da feira e sua paisagem sonora, e pelas diferenças de relação com o tempo e com as folhas, por parte das crianças e dos adultos, num momento permeado por conversas e bordados de verbos, nomes e figuras.



Figura 6. Oficina na Feira Agroecológica do Benfica, Fortaleza, 2019.
Foto: Autor.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***



Figura 7. Oficina com turma de Design de Moda, 2019.
Foto: Autor.

As fotografias da oficina, divulgadas nas redes sociais, fizeram surgir dois convites para facilitar oficinas no mês de junho. Uma ocorreu com um grupo de estudos de arte e intervenção urbana, coordenado pela professora Glória Diógenes (UFC). Realizada em sua casa, em torno de uma mesa, a oficina possibilitou trocas com os artistas-pesquisadores e resultou em bordados de palavras em folhas.

A quarta oficina foi convite do professor Mário Felipe, do curso de Design de Moda de uma faculdade particular (Figura 7). O encontro aconteceu num teatro do centro de Fortaleza, durante o encerramento de uma disciplina, mobilizando a turma de 30 estudantes de diversas faixas de idade, quase todos sentados no chão, em roda, para uma vivência do bordado em folhas secas, enquanto eu novamente compartilhava as histórias do rio Cocó que tempos depois dispararam aquelas criações em folha.

Em agosto retornei à praça João Gentil, no Benfica, desta vez articulado com outras pessoas, para retomar o gesto de amarrar folhas bordadas a uma árvore, tal como fizera em 2015, porém com mais folhas. Tratou-se da ação *Árvore de afetos e desejos*, que compôs a programação de intervenções da II Semana de Arte Urbana do Benfica. A ação contou com seis pessoas, durante duas horas, sentadas algumas no chão e outras num banco, bordando palavras de desejos e afetos para a praça e o bairro, no que resultou em vinte e cinco folhas com bordados, amarradas a uma mesma árvore.

Por fim, recebi um convite de Tiago Araújo, professor da Escola do SESI/SENAI de Fortaleza, para facilitar uma oficina durante a semana cultural da instituição, que tinha como tema sustentabilidade. A oficina, intitulada *Mensagens para a Terra*, deu-se na biblioteca e surpreendeu o público de quarenta

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

estudantes. Compartilhei algumas das questões que aproximam artes, árvores e cidade nesta pesquisa, assim como a noção de direito à cidade, e foi bastante positivo o envolvimento dos estudantes. Produziram principalmente bordados com frases ou palavras alusivas à sustentabilidade, a despeito das dificuldades sentidas por alguns. Ao final da oficina, as folhas bordadas foram levadas para o pátio, onde as amarramos ao redor do tronco de uma árvore, semelhante ao que havia sido testado na ação *Árvore de afetos e desejos*.

Cada folha bordada na sua singularidade; todas as folhas juntas, na força do coletivo. Encontros que criam emaranhados de desejos e afetos, junto a árvores localizadas em espaços do cotidiano, como a praça perto da universidade ou o pátio da escola, forjam como somos cidades. As oficinas e as intervenções foram intensos momentos de encontro, dedicados a desenvolver ou aprimorar as sensibilidades do corpo junto à cidade, a partir do fazer em coletivo.

Plantas, caminhar-conversar e ConversAções

Simultaneamente, outro modo desta pesquisa acontecer se deu tecendo conversas com artistas e ativistas. Em 2016, a partir de um convite da professora Deisimer Gorczevski, experimentei com o artista Artur Dória a proposta do "caminhar-conversar" com a turma de uma disciplina do Mestrado em Artes do PPGARTES/UFC. Em outras palavras, *caminhar-conversar* seria um encontro que transcorre com interações em movimento, num lugar específico ou num trajeto por diferentes lugares.

Os encontros "[...] pedem gestos de avizinhamento" (GORCZEVSKI; LIMA, 2017, p. 108), e esses gestos são constitutivos da vida coletiva, "[...] um princípio articulador dos heterogêneos" (ARAÚJO LIMA, 2017, p. 54). Planejar com Artur Dória o *caminhar-conversar*, por exemplo, envolveu reuniões e conversas em prol de um certo "alinhamento" de expectativas. Levando em conta a importância do caminhar para as práticas de fotografar ocupadeiras e coletar folhas secas, o *caminhar-conversar* vem como um modo de se colocar de corpo todo na cidade, desenvolvendo e compartilhando intimidade urbana.

Agenciar encontros transdisciplinares pede iniciativa, gosto pelo risco, uma certa maturidade e a fuga de esquemas pré-estabelecidos, como sugeriu Guattari (1992). Requer, portanto, tentar contato, experimentar aproximações, tentativas nesses gestos de chegar perto, por isso a preferência pelo movimento de caminhar e conversar. Em janeiro de 2017, propus a Thiago Freitas, advogado e colaborador do Movimento Pró-Árvore[18], para caminhar e conversar no Parque Rio Branco, no bairro Joaquim Távora, onde Thiago Freitas havia participado do plantio de mudas meses antes (Figura 8, a seguir). Assim como ele, os participantes da ação também eram moradores das redondezas e tinham o parque como espaço de lazer, toda semana. Desse modo, o grupo não havia simplesmente plantado uma vez e parado de ir ao local; eles estavam regularmente acompanhando os altos e baixos das espécies plantadas.

Em julho de 2017, quando o Parque Ecológico do Cocó estava em processo de expansão e regulamentação, um coletivo de ativistas convidou para uma caminhada em área de dunas do rio Cocó que não constava na poligonal proposta do parque. Guiados por um estudante de Ciências Biológicas e ambientalistas, percorremos uma trilha mais fechada para o alto de uma duna, rodeada por arbustos, árvores e muitas folhas caídas. Nesse encontro, conheci Jonh Alley Gurgel, integrante do Movimento Pró-Árvore, com quem passei a manter contato.

[18] Atuante nos últimos 10 anos, o Movimento Pró-Árvore de Fortaleza-CE já divulgou listas de espécies nativas adequadas para o plantio na cidade de Fortaleza; fez ações diretas de plantio de mudas e alguns de seus integrantes; também fazem incursões pelo interior do estado para coleta de folhas. Para mais informações, conferir https://movimentoproarvore.wordpress.com/

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

E os convites não apenas vão, como também chegam. Em novembro daquele ano, a convite de Jonh Alley Gurgel, visitei o Herbário Prisco Bezerra[19], no campus do Pici da Universidade Federal de Ceará, com António Sérgio Farias Castro, outro integrante do Movimento Pró-Árvore. Mediante parceria firmada com os pesquisadores do herbário, o movimento tem acesso ao local para consultar o acervo e analisar e preparar exsicatas[20]. Outro encontro se deu em junho de 2018, quando visitei com Jonh Alley Gurgel e Yvanna Guimarães, professora de ioga, a Floresta do Curió, no bairro Lagoa Redonda, onde conversamos sobre memórias de infância com bichos e floresta. Para Gurgel, a relação com a natureza perpassa os mais diferentes espaços da cidade; pedia um movimento, um deslocamento entre espaços.

Tendo conhecido Larissa Batalha, à época estudante de Biologia e artista, o interesse se fez em saber mais sobre a pesquisa que realizava em duas praças de Fortaleza – a praça Luíza Távora e a praça Portugal, ambas no bairro Aldeota – a fim de mapear a ocorrência de 'plantas alimentícias não convencionais', ou PANCs. Em agosto de 2018, convidei Larissa Batalha para conversar sobre nossas experimentações entre arte, cidade e natureza. Parte de nossa conversa abrangeu os desafios das trajetórias transdisciplinares, dos percalços que podem emergir para quem passa por uma disciplina das ciências e tenta se aproximar das artes. Um sopro de inspiração se deu em fevereiro de 2019, participando como público da atividade *Planta Ação 1 – Placas de Jardim*, do artista Jared Domício, em área verde do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. A ação era desdobramento do ano anterior, quando Jared desenvolveu o projeto *Vegetocracia e a exuberância dos dias comuns*[21], com subvenção da Escola Porto Iracema das Artes, em que realizou a jardinagem de espécies plantadas e espécies "nascidas", mais espontâneas. Em Planta Ação, Jared Domício apresentou seu trabalho e convidou os participantes a criarem plaquinhas de sinalização de jardim. Nesse encontro, conheci Fabíola Fonseca, bióloga e artista, que também conhecia Larissa Batalha. A rede de conexões, assim, foi se intrincando e sugerindo outros encontros.

Estava prevista a realização de dois encontros *ConversAções: Plantar artes | Colher cidades* no LAMUR, que são encontros que propõem inventar, com as artes, outros espaços-tempos (GORCZEVSKI; LIMA, 2017), trazendo convidados que serão "instigados" por um integrante do laboratório. Intitulada *Plantar artes | Colher cidades*, a programação abrangeu diferentes abordagens à arte, ciência, natureza e cidade. No dia 4 de junho, o encontro contou com Fabíola Fonseca, Sálvia Braga e eu na Livraria Lamarca, Benfica (Figura 8). Fabíola Fonseca apresentou experimentações de laboratório potencializadas na fotografia e na performance, como os trabalhos *Protocolo Fungo*, dedicado aos seres microscópicos na interface com tecnologia, vigilância e cidade, e o *Manual de como fazer sua mosca transgênica*, sobre o qual escreveu:

> Produzimos moscas (supostamente) transgênicas para fazer essa composição entre ciência e arte. Do laboratório à galeria. Pensar nessas moscas é atritar as fronteiras que separam ciência e arte. É aproximar, é compor. É produzir outra ciência e outra arte. Esse encontro desmonta aquilo que está estabelecido e cria outras possibilidades de habitar mundos[22].

Da pesquisa sobre as 'ocupadeiras', plantas que nascem das fissuras de construções e calçadas, conversei sobre narrativas e encontros suscitados a partir da publicação de fotografias da planta chanana e suas flores nas redes sociais

[19] Fundado em 1939 na Escola de Agronomia do Ceará (EAC), o herbário hoje integra a Universidade Federal do Ceará (UFC) no campus do Pici, em Fortaleza.

[20] Nome dado às amostras de plantas tratadas em laboratório a fim de se identificar espécie e habitat.

[21] Projeto desenvolvido no Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes em 2018. Para mais detalhes, ver o Instagram @vegetocracia

[22] Trecho do encarte distribuído na exposição *Moscas transgênicas*, em cartaz na Azougue Galeria, em Fortaleza, no mês de setembro de 2019.

ISSN: 2358-2529



Figura 8. A foto maior (acima) é de uma caminhada com Thiago Freitas no Parque Rio Branco, Fortaleza, 2017, onde Freitas havia plantado mudas. As demais fotos são do *ConversAções: Plantar artes* | *Colher cidades*, com Fabíola Fonseca e Sálvia Braga; e com Larissa Batalha e Jared Domício. Fonte: Acervo do autor; a segunda foto foi usada com permissão de Deisimer Gorczevski.

online. Embora seja nativa, medicinal e de flor, essa planta é retirada de canteiros, praças e calçadas por onde cresce, devido à impressão generalizada na cidade de Fortaleza de que se trata de "mato". Com histórias sobre remédios caseiros e jardinagem de guerrilha, compus a pequena zine on-line *Chananas – itinerários urbanos colaborativos*[23].

Salvia Braga apresentou questões sobre fazer casa, ocupar e resistir que perpassam sua pesquisa no mestrado em Artes[24] quanto aos usos da chamada "Casa do Barão de Camocim", no bairro Centro de Fortaleza-CE, onde realizou, entre outras intervenções, o plantio e o *Replantio* de uma espiral de ervas no jardim externo. Apresentou também outros desdobramentos, como a obra *Casa (Im)própria*, exposta em 2018 no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC/UFC), com fotografias de casas onde morou na infância e fotos atuais delas, demolidas.

O próximo encontro de *ConversAções* ocorreu em 16 de junho de 2019, em movimento de caminhada ao redor da praça Luíza Távora, Fortaleza (Figura 8). Larissa Batalha contou de sua pesquisa sobre as PANCs, e que havia identificado algumas dessas espécies naquele local onde estávamos. Ela também lançou questões sobre o uso e a ocupação de espaços urbanos no sentido de segurança alimentar e lazer, num contexto de desigualdade e crise, e falou também de suas experimentações artísticas recentes, dedicadas a ilustrar pássaros reais e inventados. Jared Domício apresentou questões em torno de uma sociedade vegetal colocada em analogia à sociedade humana, e as quais antecederam o projeto artístico *Vegetocracia e a exuberância dos dias comuns* e perpassam outras obras e projetos seus em residências artísticas. Na sua pesquisa, Domício mergulhou também no desafio de articular arte e ciência com saberes antigos, como a literatura hermética, e saberes rurais.

[23] Disponível em: < http://bit.ly/zinechananas >

[24] Dissertação *Intervenções com a Casa: do Barão, da Vila, das Artes, da Cidade*, orientada por Deisimer Gorczevski e defendida no início de 2019.

O encontro foi permeado por identificações botânicas e dicas de plantio de sementes. Leonardo Mont'Alverne, que esteve nos dois *ConversAções*, levou sementes e ramos de plantas para tentar fazer mudas em sua casa (Figura 8, foto central à direita).

A programação *Plantar artes | Colher cidades* buscou intensificar os fluxos de saberes e fazeres entre cidade e universidade (GORCZEVSKI; LIMA, 2017), aproximando casa, laboratório e praça, no desejo de que possam reverberar em multiplicidades.

Algumas considerações

Com esse conjunto de proposições, de fotografias de ocupadeiras, de bordados com folhas, encontros e conversas, os convites para encontros e oficinas, caminhadas e conversas são gestos de avizinhamento, para que esse movimento se torne coletivo, para trocas e interações, inventando encontros transdisciplinares. Os participantes conhecem um pouco das cidades uns dos outros, seus modos de "ser cidade". Os processos de criação são agenciamentos coletivos.

As artes lançam questões e inventam modos de ver, sentir e ser, criando fissuras nas relações entre humanos e não humanos. A vida perdura e se reinventa, no chão, pelas paredes, no ar, da ruína à reconstrução. Atentos aos recantos dos espaços que ocupamos e percorremos, podemos nos deparar com incríveis redes de vida, como nos trouxe Anna Tsing, com sua pesquisa sobre o cogumelo matsutake, que se origina em troncos em decomposição em áreas degradadas e emite odor muito forte, mas que se tornou uma valiosa iguaria culinária. Dessa pesquisa, Tsing (2015, p. vii-viii, tradução nossa[25]) analisa que:

> Nossa presença tumultuosa enfraquece a intencionalidade moral da masculinidade Cristã do Homem, que separou Homem e Natureza. O tempo chegou para novos modos de contar histórias verdadeiras, para além dos primeiros princípios civilizacionais. Sem Homem e Natureza, todas as criaturas podem voltar à vida, e homens e mulheres podem se expressar sem as restrições de uma racionalidade paroquialmente imaginada. Não mais relegadas a sussurros noturnos, essas histórias podem ser simultaneamente verídicas e fabulosas. De que outro jeito poderíamos explicar o fato de que há qualquer coisa de vivo nesta bagunça que nós criamos?

Nessa bagunça instalada, sigo acompanhando folhas secas e interessado em criar experiências de encontro e convívio com as cidades que habitamos e que somos.

Ao invés de cidade versus natureza, como oposição, falemos da composição cidade-versos-natureza, em que os coengendramentos da vida se dão na forma de um estar-junto, na poética de se tornar com. Humanos e não humanos em encontro bagunçados, outramos, em devir.

As artes incidem nas sensibilidades e nos saberes do corpo, e inventam meios de fazer emergir a agência e a sensibilidade das plantas e das folhas com a agência e a sensibilidade humana. Implicados nesse processo, temos em mão a oportunidade e o desafio de (re)pensar nossas relações com o mundo a partir de encontros potentes e experimentações no cotidiano, reafirmando, com as artes, a potência da vida.

[25] Versão original em inglês do texto citado: "Our riotous presence undermines the moral intentionality of Man's Christian masculinity, which separated Man from Nature. The time has come for new ways of telling true stories beyond civilizational first principles. Without Man and Nature, all creatures can come back to life, and men and women can express themselves without the strictures of a parochially imagined rationality. No longer relegated whispers in the night, such stories might be simultaneously true and fabulous. How else can we account for the fact that anything is alive in the mess we have made?"

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **17 mar. 2022** e aprovado em **25 mar. 2022***

REFERÊNCIAS

ARAÚJO LIMA, E. O. Quando o cinema se faz vizinho. **Revista Significação**, v. 44, n. 27, pp. 51-70, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/125849>. Acesso em: 30 out. 2019.

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **O guardador de águas**. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**, v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BIANCARELLI, Aureliano. Estresse faz quaresmeiras florirem mais. **Folha de São Paulo**. Cotidiano, p. 11, 03 mar. 2002. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0303200226.htm > Acesso em: 13 mar. 2019.

CANÇADO, Wellington. O que diriam as árvores? **Piseagrama**. Belo Horizonte, n. 11, p. 118-125, 2017.

CAO, B. **Environment and citizenship**. Londres; Nova York: Routledge, 2015.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editorial Gustavo Gilli, 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs:** Capitalismo e esquizofrenia, v. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DIAS, Susana (Org.) Serrapilheira – cadernos-chão-de-floresta (oficinas). **ClimaCom** – inter/transdisciplinaridade [online], Campinas, ano 5, n. 13, nov. 2018. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=10234>. Acesso em: 18 jan. 2019.

GORCZEVSKI, D.; LIMA, J. M. D. A. ConversAções: encontros entre as artes, a cidade e a universidade. **Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 96-113. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20499>. Acesso em 10 out. 2019.

GUATTARI, Félix. Restauração da cidade subjetiva. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 169-181.

_____.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4 ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1996.

JACQUES, Paola B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7894/3/Elogio_aos_Errantes_RI.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2019.

LIMAa, João Miguel D. de A. Quando artistas plantam árvores na cidade: abordando o futuro do planeta. **Praça**: Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v. 2, n. 1, p. 108-121. Disponível em: < https://periodicos.ufpe.br/revistas/praca/article/view/236301>. Acesso em: 18 jan. 2019.

LIMAb, João Miguel D. de A. Plants and trees in urban landscapes: the counter-design of non-humans. **Mapping meaning**, Salt Lake City, Utah, EUA, p. 76-84, 15 nov. 2018. Disponível em: <https://www.yumpu.com/en/document/read/62206699/mapping-meaning-the-journal-issue-no-2>. Acesso em: 18 jan. 2019.

MEIRELES, Fernanda. Zines em Fortaleza (1996-2009). In: MUNIZ, Cellina (Org.). **Fanzines**: autoria, subjetividade e invenção de si. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 98-110.

MORO, Marcelo Freire *et al*. Alienígenas na sala: o que fazer com espécies exóticas em trabalhos de taxonomia, florística e fitossociologia? **Acta Botanica Brasilica**, v. 26, n. 4, pp. 991-999, dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/abb/v26n4/29.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2019.

RESTANY, Pierre. **Hundertwasser**: o pintor-rei das cinco peles. Colônia: Taschen, 2003.

RODRIGUES, Higor Pinto. **O ocupe Cocó e a luta popular pelo direito à cidade em Fortaleza**. 2016. 78 f. Monografia (Graduação em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/25476/1/2016_tcc_hprodrigues.pdf>. Acesso em: 24 out. 2019.

SCHUMACHER, Mauro Valdir et al. Produção de serapilheira em uma floresta de Araucaria angustifolia (Bertol.) Kuntze no município de Pinhal Grande-RS. **Revista Árvore**, Viçosa, v. 28, n. 1, p. 29-37, fev., 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-67622004000100005>. Acesso em: 12 jan. 2019.

SIMARD, Suzanne. Conversations in the forest: The roots of nature's equanimity. In: **SGI Quaterly**, n. 79, p. 8-9, jan. 2015. Disponível em: <http://www.sgiquarterly.org/assets/files/pdf/1501_79.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SIMMEL, Georg. [1903]. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 11-25.

SPIRN, A. W. Constructing nature: the legacy of Frederick Law Olmsted. In: CRONON, William (Ed.). **Uncommon ground**: rethinking the human place in nature. Nova York; Londres: W. W. Norton & Company, 1996. p. 91-113.

TSING, Anna Lowenhaupt. **The mushroom at the end of the world**: on the possibility of life in capitalist ruins. Princeton, EUA: Princeton University Press, 2015.



Centro Compacto de Devaneio. Antiga casa da vó Faustina, 2015. Foto: Anieli Martins e Nauita Meireles

Nauita Martins Meireles
Mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVI/CA/UFPel, 2018), sob orientação da Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves. Licenciatura (2012) e Bacharelado (2015) em Artes Visuais pela mesma instituição. Integrante do grupo de Pesquisa Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas (CNPq/UFPel). Professora de Artes Visuais na rede Municipal de Ensino de Pelotas-RS. Desde 2012, Coordenadora e coautora com a artista Anieli Martins, do projeto colaborativo Paisagem Líquida, realizado em Pedro Osório-RS, cidade que possui um histórico de enchentes; na qual desenvolve ações com a participação dos moradores locais.
nauita.meireles@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7771-6774

CENTRO COMPACTO DE DEVANEIO CIDADE – RIO
A casa da avó como espaço alternativo na arte contemporânea

COMPACT DAYDREAMING CENTER City - River Grandma's House as an Alternative Space for Contemporary Art

Resumo: O artigo aborda a pesquisa e a produção poética realizada em coautoria com a artista Anieli Martins, cocriadora do Centro Compacto de Devaneio: laboratório poético, localizado na cidade de Pedro Osório-RS. Discuto os encontros com os moradores e as experiências no Centro e em outros lugares da cidade, como a elaboração e distribuição de impressos múltiplos, panfletos, adesivos e a ação *Propagandeando Poesia*, realizada com uma bicicleta sonora. A instauração deste lugar e de suas ações levanta questões relativas à cidade de Pedro Osório, suas especificidades geográficas e sua condição de região atravessada pelo rio Piratini, que seguidamente transborda. Evidenciamos os laços com uma arte que se realiza em contexto real, no espaço urbano e em situações existentes. O desenvolvimento de minha produção poética emerge da relação estabelecida - junto a Anieli - com a cidade, o rio, as pessoas e as memórias. Levantamos como essa produção inserida em seu corpo social e em locais específicos também possa ser apresentada em outros locais (como galerias), com o interesse de ativar o rio e sua potência de transbordar história e marcas sensíveis.

Palavras-chave: Centro Compacto de Devaneio; Rio Piratini; Arte Contextual.

Abstract: *This article addresses the research and poetic production carried out in co-authorship with the artist Anieli Martins, co-creator of the Compact Center of City Daydreaming: a poetic laboratory, located in the city of Pedro Osório, Rio Grande do Sul (RS), Brazil. I discuss the meetings with residents and the experiences at the Center and actions at other urban locations, such as the elaboration and distribution of multiples, printed matter, stickers and the action* Propaganding Poetry*, performed using a sonorous bicycle. The establishment of this Center and its actions raises questions related to the city of Pedro Osório, its geographical specificities and its condition as a region crossed through by the Piratini River, which often overflows. We highlight the ties with an art that takes place in a real context, in urban space and in existing situations. The development of my poetic production emerges from the relationship established - together with Anieli - with the city, the river, people and memories. We raise the question of this production inserted in its social body and in specific places, also being presented in other places (such as galleries), with the interest of activating the river and its power to overflow history and sensitive signs.*

Keywords*: Compact Daydream Center; Piratini River; Contextual Art.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Nauita Martins Meireles
*Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022***

Centro Compacto de Devaneio constitui uma produção poética em coautoria com a artista Anieli Martins e consiste em um laboratório poético, localizado na Rua das Flores, nº 63, na cidade de Pedro Osório/RS - nossa cidade natal. Neste espaço, antiga casa de minha bisavó e desabitada em decorrência de enchentes, é o local onde realizamos ações comuns como cafés, almoços, projeções de filmes que são compartilhados com os vizinhos, com amigos e a família através de encontros marcados. Igualmente, é um local que acolhe conversas informais ao acaso, pois em algum momento criamos um evento/encontro onde convidamos os moradores das cercanias, mas em outras ocasiões somos surpreendidas pelo interesse dos mesmos em frequentá-la, por meio de uma conversa, uma troca de informação.

No Centro, também elaboramos propostas que são realizadas em outros lugares da cidade e cercanias, como a distribuição de impressos múltiplos: Panfletos, Camisetas, Botons e Adesivos, além da ação *Propagandeando Poesia* - realizada com uma bicicleta sonora guiada por um morador da cidade, que a utiliza habitualmente para veicular propagandas comerciais, anúncios, reclames, entre outras, pelas ruas do município.

Os trabalhos são oriundos de procedimentos poéticos que estamos desenvolvendo desde 2012. No período que antecede esta pesquisa, realizamos uma série de ações que intitulamos *Paisagem Líquida* (2012-2015) projeto experimental que utiliza a cidade de Pedro Osório como campo para a produção poética atentando à sua condição de região atravessada pelo rio Piratini, que em algumas épocas enche e a inunda. Evidenciamos laços com a arte contextual, ou seja, é um trabalho processual que se realiza em contexto real - no espaço urbano e em situações existentes.

Paul Ardenne, no livro *Un arte contextual*, aponta a primeira qualidade de uma arte "contextual": Sua relação direta e sem intermediários com a realidade, deste modo, os projetos de arte contextual possuem uma lógica de implicação que vê a obra de arte diretamente conectada a um sujeito que pertence a uma história imediata. O artista neste sentido se converte em produtor de acontecimentos, lógica que o difere dos artistas chamados realistas que buscam no mundo que os circunda temas para a criação plástica e o destino continua sendo pictórico (ARDENNE, 2002).

Ou seja, o desenvolvimento de minha produção parte da relação que eu estabeleço - junto a Anieli - com a cidade, o rio, as pessoas, e as memórias. Nosso intuito é inserir a produção em seu corpo social, embora muitos trabalhos realizados em locais específicos tenham sido apresentados em galerias. Tanto atuamos no espaço urbano, como em espaços expositivos, o que nos interessa é ativar o rio como algo que transborda história e marcas sensíveis.

Após a experiência em ocupar as ruínas causadas pelas cheias do rio e amplos espaços vazios da cidade, estávamos em busca de um local que possibilitasse a formação de uma relação prolongada com as pessoas, uma habitação com aspecto de casa, palpável e seguro. Encontramos, na Rua das Flores (Figura 1), uma pequena casa, antigo açougue desabitado, pois localiza-se em uma região que é invadida pelas águas quando chove. A morada chamou nossa atenção pela presença de duas portas de entrada sendo a casa muito pequena - compacta, de imediato pensamos: Uma porta para cada uma de nós! (Figura 2).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Nauita Martins Meireles
*Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022***



Figura 1. Placa da Rua das Flores. Fonte: Arquivo da autora.



Figura 2. Nauita Meireles e Anieli Martins. Centro Compacto de Devaneio. Localizado na Rua das Flores, 27 em Pedro Osório-RS. Processo de Pintura da casa. Fonte: Arquivo da autora.



Figura 3. Nauita Meireles e Anieli Martins. Centro Compacto de Devaneio. Rua das Flores, 27, Pedro Osório-RS. Processo de Pintura. Fonte: Arquivo da autora.

O lugar estava vazio, exceto pela presença de um antigo balcão de madeira. Conseguimos um acordo com o proprietário e utilizamos o prédio por mais ou menos um ano sem nenhum custo financeiro. Era uma pequena casa, com pisos hidráulicos que foram surgindo com a limpeza, grandes janelas com vista para o pátio que, de tão extenso e alagado, parecia um rio. Limpamos, pintamos e vivenciamos aquele lugar de *outra maneira*. Habitar aquele lugar possibilitou conhecer melhor a rua e os nossos vizinhos. Pintamos a casa de azul e, no dia seguinte, o vizinho ao lado pintou a sua da mesma cor (Figura 3). Fizemos amizade com aquelas pessoas.

edição 18 • junho de 2022
Nauita Martins Meireles
*Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022***

Depois da desapropriação do espaço, lembramo-nos da pequena casa que fora da minha bisavó Ana Faustina e que há muito tempo encontrava-se fechada, assim como o açougue. A casinha localiza-se na Rua das Flores, nº 63, em frente à casa de minha avó materna Vanda Maria. Como ainda buscávamos um espaço concreto para a realização do projeto, decidimos nos apropriar do lugar.

A casa da avó como espaço alternativo na arte contemporânea

A casa da avó possui quatro dependências; é uma pequena residência localizada na Rua das Flores, nº 63 - uma das ruas mais antigas da cidade; muito estreita, por isso de mão única. É uma morada de aproximadamente meio século, pouco conservada. Apresenta muitos sinais do tempo. Depois da morte da avó, a casa foi fragmentada e distribuída aos meus tios que realizaram algumas mudanças estruturais com objetivo de ampliar o lugar, resultando em significativa interferência na fachada.

A casa possui um extenso pátio nos fundos, lugar de encontro dos primos na infância. As brincadeiras inventadas, o barulho do trem, esse era nosso lugar predileto. Hoje, entrando na casa e abrindo a porteirinha para o pátio, muitas lembranças assomam. O pátio da avó ainda preserva as árvores frutíferas e a mais amada árvore *Manacá-de-jardim* ou *Manacá-de-cheiro*, que vim a descobrir que se chamava assim há pouco tempo, pois sempre a conheci como *arvorezinha da avó*, carinhosamente nomeada pelos familiares. Tenho muitas mudas em minha casa assim como meus tios e primos. A casa ainda possui um jardinzinho frontal e lateral.

Essa pequena casa abriga muitas memórias e histórias que são contadas principalmente por minha mãe, que possui um carinho especial por esse lugar. Era seu refúgio na infância. Quando criança, residia na cidade vizinha - Pelotas. Nas férias de verão, vinha para Pedro Osório de trem e ficava hospedada nessa casa. São muitas lembranças que frequentam esse espaço, os objetos... A penteadeira de madeira que foi utilizada na ação *O Quarto: Paisagem Líquida* (Figura 4), uma pintura do pátio da avó Faustina produzida por minha mãe no ano de 1988 que representa a avó na porta de casa, o poço, os cinamomos e as laranjeiras que ainda hoje resistem.



Figura 4. Nauita Meireles e Anieli Martins. Centro Compacto de Devaneio. Pedro Osório/RS. Rua das Flores, 63. Processo de limpeza. Fonte: Arquivo da autora

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Nauita Martins Meireles
*Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022***

Bachelard, no livro *A Poética do Espaço*, ao se referir à evocação das lembranças da casa, adiciona o valor de sonho: “Nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas”. (BACHELARD, 1888, p. 26). E segue: “a casa abriga o devaneio, a casa permite sonhar em paz (...). Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade.” (BACHELARD, 1888, p. 26).

Segundo o filósofo, a casa não se vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, mas também pelos sonhos que guardam tesouros que nos transportam à infância. “É graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhe seus valores de imagem.” (BACHELARD, 1998, p. 25):

> Se não tivesse existido um centro compacto de devaneios de repouso na casa natal, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças. Afora umas poucas medalhas com a efígie dos nossos ancestrais, nossa lembrança de criança contém apenas moedas sem valor. É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. (BACHELARD, 1998, p. 35).

Para Bachelard, não podemos reviver as durações abolidas, só podemos pensá-las na linha de um tempo abstrato e sem espessura. E continua: “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas.” (BACHELARD, 1998, p. 29).

O reencontro com a morada da avó Faustina e a leitura do livro *A Poética do Espaço*, de Bachelard, nos fizeram elaborar sobre a ideia da casa como Centro Compacto de Devaneio. Lugar de guarida das memórias da infância, e potente para invenção de novas memórias coletivas e pessoais. O espaço ficou por muito tempo desabitado, acabou servindo de lugar de guarda de objetos da família. Encontramos vestígios de armários, camas e pequenos objetos. Alguns achados foram mantidos, como um sofá rosa dos anos 60. Ao abrir a porta e as janelas, permitindo a circulação do ar e das pessoas, a casa ganha vida e se atualiza. Novas gerações agora vão frequentá-la, assim como vizinhos e amigos.

Michel Serres, no texto *Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma*, discorre sobre o livro *O Tempo passa*, da escritora inglesa Virginia Woolf, publicado originalmente como segundo capítulo do livro *O Farol*. No livro, a casa de praia dos *Ramsay* foi abandonada, deixada sozinha. De maneira poética, Woolf nos revela detalhes da degradação do espaço quando ninguém *está ali* para ver: “todos esses livros precisavam ser estendidos na grama, sob o sol; havia o gesso caído no vestíbulo; a calha em cima da janela do escritório tinha entupido deixando a água entrar; o tapete estava arruinado.” (WOOLF, 2013, p. 37). Serres, ao discutir a obra, utiliza o conceito de *neguentropia*[1]:

> Quando ninguém está mais ali presente, cozinhando, jogando cartas, passeando no jardim, pintando, entre a árvore e a sebe, o conjunto formado à janela, tal como em Rafael, pela mãe e o filho... reina a degradação, à qual, muito idosa, fraquejando das velhas pernas, a Sra. McNab, a criada, pano de prato na mão, se opõe muito precariamente, uma vez que ela própria a sofre, num corpo alquebrado, as costas doendo, uma fala confusa. A degradação, a desordem, o desabamento: a entropia. (SERRES, 2013, p. 70).

[1] Entropia negativa, como ficará claro ao longo do texto. O Aurélio e o Houaiss não registram a palavra. O Aulete sim: “Num sistema, a função representativa do grau de ordem e de previsibilidade”. É também utilizada a forma “negentropia”. (SERRES, 2013. p. 94).

Nauita Martins Meireles
Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022**

Apesar do abandono, de tempos em tempos, a Sra. McNab e a Sra. Bast, antigas criadas, detinham a decomposição com baldes e vassouras:

> ao som do chiar das dobradiças e do ranger dos parafusos, do estalar e do espocar do madeirame inchado pela umidade, parecia estar se dando algum nascimento laborioso e renitente enquanto as mulheres, abaixando-se, levantando-se, resmungando, cantando, batiam portas e estalavam panos, ora no andar de cima ora nos porões. (WOOLF, 2013, p. 47).

Serres afirma que a percepção pode ir contra a entropia das coisas: “Como se opor a entropia? Como ir contra a degradação e até mesmo contra a morte? (...) A percepção corta a grama e pega os ratos” (SERRES, 2013, p. 82):

> Engano-me, exagero? Não: a percepção (...) propicia ordem na desordem. Ela vai contra a entropia do mundo; melhor ainda, ela o aperfeiçoa. Ver o mundo nos torna encantados, mas nossas visões também o tornam encantado. Se nossas percepções realmente percebessem, nós faríamos com que o mundo se tornasse encantado. (SERRES, 2013, p. 83-84).

O tempo também passa na casinha nº 63 da Rua das Flores. Com baldes, vassouras e apoio indispensável da família, buscamos nos opor à degradação, à desordem e ao desabamento da casa. Pedro Osório é uma cidade com um histórico de enchentes, e a Rua das Flores, por sua localização, é uma das primeiras zonas a sofrer com as cheias do rio Piratini. Os pátios viram pequenos cursos d’água; nessas situações, os moradores ficam em estado de alerta acompanhando e “*cuidando das águas*”.

Seus objetos vão sendo encaixotados e alocados nas estantes mais altas de suas casas e/ou deslocados para pontos mais seguros da cidade em casas de amigos e familiares. É todo um imaginário que se forma em torno do rio Piratini e das mudanças que provoca na vida das pessoas quando transborda de seu leito. Expressões como: “*Esse tomou água de enchente!*”, quando referido a algum antigo morador que acaba sempre voltando a essa pequena cidade em algum momento da vida.

Sua localização é um dos fatores do pouco interesse em habitá-la. As chuvas mais intensas fazem os pátios transbordarem, mas apesar do risco de inundação, os moradores antigos da Rua das Flores ainda resistem, em estado de alerta, acompanhando o movimento das águas. É muito comum que em dias de chuvas abundantes a população se dirija até o *camping* municipal para acompanhar o movimento do rio.

É em estado de alerta que abrimos a casa! Com essa ação, pretendemos um contato direto com os habitantes da rua e cercanias, transformando os cafés e almoços em dispositivos para compartilhar memórias sobre a rua, a cidade, o rio e seus habitantes.



Figura 5. Símbolo do Centro Compacto de Devaneio que foi utilizado em camisetas, adesivos e botons. Fonte: Arquivo da autora.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Nauita Martins Meireles
*Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022***

A cidade reinventada - Centro Compacto de Devaneio

A casa da avó como CENTRO COMPACTO DE DEVANEIO – laboratório poético e observatório da cidade e de seu rio (Figura 5). A instauração deste lugar levanta questões relativas à cidade de Pedro Osório e suas especificidades no que tange sua geografia e sua condição de região atravessada pelo rio Piratini, que seguidamente transborda seus limites, tomando as ruas e as construções.

As ações que lá ocorrem como: almoços e cafés, possuem a característica de resgatar o diálogo com os habitantes e a história da cidade principalmente no que diz respeito às enchentes municipais, pois muitos documentos como livros, jornais e álbuns de fotografias foram levados com o transbordamento do rio. Muito do que conhecemos sobre os anos de 1959, 1983 e 1992, período das grandes cheias do rio Piratini, é através do diálogo com moradores mais antigos.

Todo um imaginário vem à tona quando pensamos no rio Piratini. As fotografias foram levadas com a correnteza, os objetos, as pessoas e as casas à deriva. Minha mãe sempre conta a história de um colchão que foi deixado por ela e meu pai na frente de nossa casa na tentativa de salvá-lo da água que tomava conta da cidade em 1992. Assim como o colchão, vários objetos foram deixados pelo caminho na ânsia em abandonar a casa.

O que permanece, são as histórias dos habitantes. Lembrança + Invenção. O que resistiu, como objetos, documentos e construções, apresentam a marca das águas. Segundo Frei Cândido Maria: "As águas retiram-se deixando as casas assinadas com faixas pretas." (MARIA, 1960, p. 38).

Encontramos na biblioteca pública municipal alguns documentos sobre a história da cidade, como livros, fotografias e jornais. Manoel Luiz Magalhães morador de Pedro Osório na época da enchente de 1992 publicou um livro intitulado *Guerra Silenciosa*, sobre a enchente do mesmo ano. No livro-diário o autor apresenta imagens vivenciadas por ele durante a cheia do rio. Magalhães finaliza o primeiro capítulo com uma lembrança:

> A última lembrança do domingo de páscoa, de brilhante sol, foi a visão da Av. Alberto Pasqualini toda "embandeirada" (varais de roupas e tecidos da loja do Sr. Lauri Motta, improvisados entre as árvores). Inesquecível cenário que ficará gravado na memória de todos aqueles que viveram a enchente de 1992. (MAGALHÃES, 1992, p. 54).

Sobre a enchente de 1992, também existe um documentário[2] produzido pela RBS TV e transmitido na época. Esse documento fílmico apresenta imagens da cidade submersa, construções em ruínas, estabelecimentos comerciais no centro com as mercadorias expostas ao sol e entrevistas com alguns habitantes.

Em outro livro, publicado em 1960, *Rebelião das águas em Pedro Osório (Ex – Olimpo e Cerrito)*, de Frei Cândido Maria, o leitor é conduzido ao ano de 1959 a partir de narrativas de moradores e imagens do fotógrafo Ramão Barros, que ilustram a reportagem da primeira grande cheia do rio Piratini, cujo nível subiu 28 metros em poucas horas. Quarta-feira, 15 de Abril de 1959:

> A rua fronteiriça à Santa Casa converteu-se em verdadeiro curso d'água... Nem sequer os barcos conseguiam vencer a caudalosa corrente... Dois tripulantes de uma canoa só conseguiram salvar-se passando oito horas agarrados a um frágil cinamomo... Na rua do Sr. Leontes Freitas, mais dois dedos de altura que as águas subissem, e sua residência seria invadida também... Várias casas, no Cerrito, foram presas pelas águas... A avalanche da massa líquida estendia-se numa largura de 4.300 metros. Eram duas vilas quase totalmente submersas. (MARIA, 1960, p. 26).

[2] Documentário disponível no link: < https://www.youtube.com/watch?v=mrceWdnuPGY >

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Nauita Martins Meireles
*Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022***

Sobre a enchente de 1983, encontramos fotografias que foram compartilhadas por moradores em redes sociais e o livro *Pedro Osório, Sim Senhor!*, publicado em 1990 por Pedro Caldas, que dedica um capítulo às enchentes municipais. Segundo o autor:

> Noite de 15 de Fevereiro de 1983, terça-feira de carnaval. A população se diverte em vários locais. Chove já a alguns dias, com pouca estiagem. Os foliões que passam de um lado a outro do rio, observam ao cruzarem a ponte que as águas estão agitadas e sobem a cada hora (...). Naquela noite o dilúvio veio mais uma vez (...) jogou a baixo a ponte ferroviária, umas 300 residências foram atingidas, cerca de 15 demolidas e outras 50 danificadas parcialmente. (...) Algumas casas conservam ainda, assinaladas em destaque sobre uma nova pintura, a marca até onde as águas subiram (...) e são mostradas com certo fascínio, com orgulho: "Olha só! Dois metros e vinte centímetros". (CALDAS, Pedro, 1990, p. 114 -116).

Pedro Osório registra, em sua história, três grandes enchentes que alteraram o modo de vida dos moradores, e fez com que as casas margeadas pelo rio fossem parcialmente desabitadas, fazendo a cidade se expandir para longe da massa líquida. Apesar de registrar três grandes cheias, todo ano, principalmente no inverno, época de maior intensidade de chuva, o grande volume de água avança sobre o *camping* municipal, arrastando os brinquedos de madeira da pracinha e deixando as estruturas das churrasqueiras, bar e banheiros parcialmente submersos. Nos últimos anos, a situação tem se mantido estável, embora algumas localidades ainda sofram com o alagamento.



Figura 6. Enchente em Pedro Osório e Cerrito.
Fonte: Nilvia Porto Feijo. < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1519298674813908&set=pcb.1519300234813752&type=3&theater >

[3] https://www.facebook.com/Centro-Compacto-de-Devaneio-86157741 7220849/

Com o Centro Compacto de Devaneio, propomos a criação de um dispositivo para dar a ver de *uma outra maneira* a cidade, a Rua das Flores e o rio Piratini. Detalhes e ações ínfimas, como um almoço coletivo, pequenos diálogos gravados e exibidos em outros contextos. Elaboramos mecanismos de compartilhamento e circulação de imagens encontradas em um antigo livro na biblioteca pública, como os *Panfletos: Rebelião das águas* - impressos que circulam imagens da cidade alagada e uma página no Facebook[3], onde compartilhamos registros das ações.

São pequenos desvios no cotidiano que partilham *um outro* modo de interagir com o rio, as ruas e a cidade. As fotografias dos objetos e pessoas que fazem parte do Centro Compacto

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Nauita Martins Meireles
*Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022***

de Devaneio passaram a ser expostas em outros contextos, um modo de dar a ver a casa e as ações que lá ocorrem.
Esse outro modo de fazer e viver o ordinário me fez reler o livro *Un Arte Contextual*, do crítico e teórico de arte Paul Ardenne. O autor aborda no capítulo *Igual e de outra maneira* a relação das práticas artísticas contemporâneas e a ação direta que produzem na sociedade através da concepção de micropolítica dos projetos:

> Para el artista contextual modificar la vida social, contribuir a su mejora, desenmascarar convenciones, aspectos no vistos o inhibidos, es como hablar igual (como todo ciudadano al que concierne la vida pública un medio democrático) *y de otra manera* (utilizando medios de orden artístico capaces de suscitar una atención más aguda, más singular que la que permite el lenguaje social). (ARDENNE, 2006, p. 26).

Optamos por "outra maneira" de mobilizar os aspectos poéticos da cidade. Priorizamos por vivenciá-la e acioná-la em seus dispositivos. É possível inventar novos modos de se relacionar com o entorno citadino? De que forma essas novas relações são possíveis? Que táticas são necessárias para esse novo olhar e ação sobre a cidade, levando em conta a própria experiência com o espaço realizada através de deslocamentos, mas também o encontro com documentação histórica, geográfica e política que apresentam novos olhares para o mesmo espaço?
Nas conversas, os moradores são convidados a contar sobre os locais que circulam na cidade, histórias pessoais com o entorno. Alguns vizinhos já haviam anteriormente participado como colaboradores do projeto *Paisagem Líquida*, de modo que também foram questionados sobre a experiência de vivenciar aquele trabalho. Nossa produção, relaciona-se diretamente com a vida e a relação particular que mantemos com certos lugares - buscamos revelar e dar a ver esses pequenos detalhes cotidianos.

PANFLETOS: Rebelião das águas

O Centro Compacto de Devaneio passou a ser o local de encontro e observatório de Pedro Osório. Na biblioteca pública municipal, tivemos acesso ao livro *Rebelião das águas*, de D. Frei Cândido Maria, escrito em 1960, sobre a primeira cheia registrada no município, em 1959. A biblioteca, na época, possuía apenas um exemplar para consulta local, e o bibliotecário emprestou-nos o volume para fazermos uma fotocópia.
As páginas contemplam relatos de moradores além de imagens do fotógrafo Ramão Barros. As fotografias em preto e branco nos revelam as duas pontes devastadas, casas com a marca da água na fachada - sinais que permanecem ainda hoje em algumas construções - casas em ruínas e à deriva no imenso rio que transformou a pequena cidade.
Esse foi o primeiro contato que tivemos com imagens daquele período; todo conhecimento que possuíamos acerca daquela história nos fora apreendido a partir de relatos de familiares e amigos. Pensamos num modo de circulação daquelas imagens que estavam úmidas e empoeiradas na estante da biblioteca e a ideia de um múltiplo como o *Panfleto: Rebelião das águas* veio à tona.
Nesse veículo de circulação, apresentamos uma imagem em preto e branco com a legenda e o número da página retiradas do livro *Rebelião das águas*, além do carimbo com o símbolo do Centro Compacto de Devaneio e o endereço eletrônico[4]. Impressos em papel comum, e em uma tiragem ilimitada, os *Panfletos* foram distribuídos de mão em mão durante uma caminhada pela cidade

[4] https://www.facebook.com/Centro-Compacto-de-Devaneio-861577417220849/?fref=ts

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Nauita Martins Meireles
Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022**

de Pedro Osório, além de serem distribuídos a pessoas próximas para que realizassem a ação em outros lugares.

Em 2017, quando a imagem foi divulgada na rede social Facebook, um amigo, que na época concluía sua pesquisa de mestrado em memória social e patrimônio cultural que versava sobre aspectos históricos e sociais do rio Piratini, demonstrou interesse em descobrir a localização das pessoas retratadas na imagem. Como essa fotografia estava no livro *Rebelião das águas*, tive acesso à legenda que a acompanhava: "A cheia do rio Piratini contemplada da frente da farmácia do Sr. João A. Dias". Essa curiosidade mobilizou certo número de moradores a pesquisar sobre a farmácia do Sr. João A. Dias e sua localização.

Com o *Panfleto* em mãos, saí à procura desse lugar. Descobrimos que a vista que a imagem apresenta encontra-se na cidade vizinha – Cerrito. A farmácia que permanece com o símbolo em alto relevo na fachada, localiza-se em um ponto alto da cidade, proporcionando uma visão singular das cidades de Cerrito e Pedro Osório.

O panfleto como meio popular de comunicação é utilizado por anunciantes de lojas, vendedores ambulantes e políticos em campanha eleitoral. Mas esse impresso popular também é frequentemente utilizado por artistas que pretendem um contato mais direto com as pessoas, pois é tradicionalmente entregue de mão em mão, ação que supõe um diálogo entre quem entrega e quem recebe o impresso.

O grupo de artistas Dadaístas utilizou esse meio popular de comunicação nas suas ações na cidade de Paris como meio de converter e revelar os veículos banais como possíveis veículos da arte. O grupo, na época, propunha a fazer arte com o cotidiano como maneira de aproximação da arte com a vida:

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

> A exploração e a percepção acústica, visual e tátil dos espaços urbanos em processo de transformação não eram consideradas por si próprias como fatos artísticos. (...) A cidade dadaísta é uma cidade da banalidade que havia abandonado todas as utopias hipertecnológicas do futurismo. A presença frequente e as visitas aos lugares banais representam para os dadaístas um modo concreto de alcançar a dessacralização total da arte, com o fim de chegar a uma união da arte com a vida, do sublime com o cotidiano. (CARERI, 2002, p. 72-73).

No dia 14 de abril de 1921, o grupo realizou a primeira de uma série de ações no espaço urbano. Operação estética consciente dotada de muitos comunicados de imprensa, proclamações, panfletos e documentação fotográfica (CARERI, 2002). A primeira visita/excursão acontece na Paris não turística, em um jardinzinho da Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Segundo Careri (2002), é a primeira operação simbólica que atribuiu um valor estético a um espaço em vez de um objeto.

No Brasil, o artista Paulo Bruscky utilizou diversos meios populares e de ampla circulação para a produção e distribuição de seu trabalho, sendo o pioneiro da arte postal no país. Na década de 70, Paulo Bruscky e Daniel Santiago lançam a *arte classificada* por meio de anúncios pagos na imprensa:

> A página impressa de um jornal convencional alinhava várias proposições muito caras aos artistas naquele momento como por exemplo (encontrar outros espaços de exposição para troca de informações artísticas além de galerias e museus, ir ao encontro do público muito mais amplo e diversificado, finalmente, eliminar qualquer possibilidade de fazer obra-objeto-mercadoria. (FREIRE, 2006, p. 46).

edição 18 • junho de 2022
Nauita Martins Meireles
*Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022***

Segundo Cristina Freire, tratava-se, no limite, de fazer poesia marginal e vê-la circular em circuitos alternativos, estratégia orientada para criar ruídos nos mecanismos de controle de informação.

Ainda, segundo Zózimo (2011, p. 38), através do anúncio *Composição Aurorial*, a dupla Bruscky e Santiago buscava patrocinadores para realizar o seguinte projeto: “expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude”

> (...) a potência poética dos anúncios que operam seguindo essa lógica pode estar, muito mais, na imprecisão do pensamento que imagina a ação proposta por Bruscky e Santiago do que no próprio conteúdo anunciado. Assim, o jornal impresso se porta como meio expansivo de inserções ruidosas, muitas vezes invisíveis. (...) No caso de Bruscky e Santiago, a transgressão de certos sistemas de informação e de redes comunicacionais, exemplificada pela arte postal ou pelos anúncios em jornais, pode representar a ampliação do lugar social da arte. (ZÓZIMO, 2011, p. 38).

Artistas atuais, como os que integram o coletivo Poro, de Belo Horizonte, formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, similarmente utilizam meios de comunicação populares em sua produção. A dupla atua desde 2002 com intervenções urbanas e ações efêmeras buscando apontar sutilezas e trazer à tona aspectos da cidade não percebidos pela aceleração da vida cotidiana.

Utilizam constantemente em suas ações: cartazes, postais, panfletos, adesivos, faixas de sinalização que são distribuídos pela cidade e disponibilizados no site[5] da dupla para serem impressos e empregados por outras pessoas em outras cidades/situações. Em um dos projetos realizados pelo Poro, intitulado Propaganda política dá lucro!!! (2002-2010), vários santinhos impressos em tipografia foram distribuídos em locais públicos e afixados em bares, padarias e orelhões por várias cidades e pessoas.

Um projeto de arte contemporânea, no contexto de uma cidade do interior, onde grande parte da população, incluindo os estudantes, possui pouco ou nenhum acesso à arte, apresenta certa relevância e é um dos fatores que nos fazem produzir em Pedro Osório-RS. O CENTRO COMPACTO DE DEVANEIO nos permitiu redescobrir nossa cidade natal, atentando à sua condição de região atravessada pelo rio Piratini que seguidamente transborda seus limites.

[5] http://poro.redezero.org/ver/cartazes/

REFERÊNCIAS

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística em medio urbano, em situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, 2006. (espaçamento entre a vírgula e o ano)

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Editora Leya, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENTO, Genes Leão. **Raízes de nossa história**. Pedro Osório: Ed. do autor, 2005.

BRANDÃO, Ludmila. Deslocamentos contemporâneos: Notas sobre memória e arte. In: **Ciência e Cultura**, vol.64 no.1 São Paulo Jan. 2012. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v64n1/20.pdf . Acesso em: 11/04/2017.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2013.

CARDOSO, Sérgio. **O olhar do viajante** (do etnólogo).In: Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.

CAMPBELL Brígida; Terça-Nada!, Marcelo. **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos** - Ações poéticas do Poro. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis produções, 2015.

COSTA, Luiz Cláudio (org.). **Dispositivos de registros na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORTAZÁR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky**: Arte, arquivo e utopia. São Paulo: Cia Ed. de Pernambuco, 2006.

_____. **Poéticas do processo**: Arte conceitual no museu. MAC/USP. São Paulo: Iluminuras, 1989

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: **CadernoVB02**_p.10-35_ Pdf Disponível em: < http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kester-collaboration_art_and_subcultures.pdf > Acesso em: 08/04/2020.

MARIA, Frei Cândido. **Rebelião das águas em Pedro Osório** (Ex–Olimpo e Cerrito).Porto Alegre: EditoraTipografiaChampagnat, 1960.

MORRIS, Catherine. **Food**: an exhibition by White Columns. New York. White Columns. 2000.

MAGALHÃES, Manoel Luiz. **Guerra silenciosa**. Pedro Osório: Ed. do autor, 1992.

PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina**: Coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

ROCHA, Michel Zózimo. **Estratégias expansivas**. Publicações de artistas e seus espaços moventes. Porto Alegre: M.Z. Rocha, 2011.

REGALDO, Fernanda; ANDRÉS, Roberto. **Guia morador Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora piseagrama,2013.

REY, Sandra. **Da prática à teoria**: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. in Porto Arte, Porto Alegre, v.7. n.13. p.81-95, nov.1996.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. In: **Arte & ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA . Rio de Janeiro: UFRJ, ano XVII, número 19, 2009. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku. php?id=revista:arte_e_ensaios

SALGUEIRO, Valéria. Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol.22, número 44, 2002.

SANTOS, Maria Ivone. Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória. In: **Revista Crítica Cultural**, UNISUL. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/140Acesso em: 08/04/2020.

_____. A cidade, o arroio, o lago e alguns apagamentos: A observação como processo artístico e espaço crítico. In: **Revista AusArt 2**. Disponível em: < https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/12053 > Acesso em: 08/04/2020.

WOOLF. Virginia. Tomaz Tadeu (org.) **O tempo passa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

Sítios

Lotes Vagos. http://lotevago.blogspot.com.br/. Acesso em: 03/02/2017.

Poro. http://poro.redezero.org/. Acesso em: 03/02/2017.

Raquel Stolf. http://www.raquelstolf.com/. Acesso em: 10/03/2017.

http://muvi.advant.com.br/artistas/r/raquel_stolf/grilo.htm. Acesso em 30/04/2018.

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022

Nauita Martins Meireles

*Artigo recebido em **12 mar. 2022** e aprovado em **27 mar. 2022***



Casa Rodante. Coletivo Casadalapa, Bom Retiro, São Paulo, 2017. Fonte: Lilian Amaral. Acervo do Museu Aberto BR.

Lilian Amaral
Doutora e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Universidad Complutense de Madrid UCM (2000/2010). Pós-doutorado em Arte, Ciência e Tecnologia pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA/Unesp); Pós-doutorado em Arte e Cultura Visual pelo PPGACV (bolsista PNPD/CAPES) da Universidade Federal de Goiás/UFG e Universidade de Barcelona (UB/Espanha, 2014). Bacharelado em Artes Visuais pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Curadora, docente e pesquisadora no campo da arte pública, memória e imaginário social. Coordenadora da Linha de Pesquisa R.U.A. Realidade Urbana Aumentada / Arte e Media City – MediaLab UFG/IA/UNESP. Dirige a Rede Internacional de Educação patrimonial contexto ibero-americano www.oepe.es e líder do Grupo de Pesquisa HolosCi(u)dad(e) – Laboratório de Escuta do Território, Diversitas(USP). Membro do Grupo de Pesquisa Barcelona BR :: AC - Barcelona Recerca Arte y Creación – Universidade Barcelona e LabLuz, Universidade Politécnica de Valência, Espanha. http://www.espai214.org/holos/; lilianamaraln@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-5652-4300

Arte, memória e saúde em territórios expandidos: tecendo redes de afetos ou *arte pode não curar, mas sua ausência adoece*

Art, Memory and Health in Expanded Territories: Weaving Affect Networks or Art May Not Cure, But its Absence Sickens

Resumo: A presente discussão propõe estabelecer um diálogo entre os campos da arte urbana contemporânea e saúde pública, em uma perspectiva histórica, a partir da presença dos CECCOS – Centros de Convivência e Cooperativa da cidade de São Paulo e o projeto de arte colaborativa *TOQUE – instalação em processo | autoria compartilhada*, considerando a realização da exposição processual realizada na Universidade de São Paulo, na galeria e espaço expositivo da Biblioteca Brasiliana, Fundação Guita e José Mindlin, em 2019. Olhares Transversos, espaço de memória, copesquisa e cocriação estabeleceram interlocuções entre os campos da criação poética como espaços de vida e potência existencial, ao mesmo tempo que reescreve a história da cultura urbana em suas interfaces interseccionais, interculturais e transdisciplinares.

Palavras-chave: Arte urbana contemporânea, Saúde pública, CECCO - Centro de Convivência e Cooperativa, Toque, Arte colaborativa.

Abstract: *The present discussion proposes to establish a dialogue between the fields of contemporary urban art and public health, in a historical perspective, beginning with the existence of CECCOS – Center of Coexistence and Cooperative in the city of São Paulo, SP, Brazil and the collaborative art project* TOQUE – installation in process | shared authorship*, considering the realization of the processual exhibition held at the University of São Paulo, in the gallery and exhibition space at the Biblioteca Brasiliana, Fundação Guita and José Mindlin, in 2019. Transversals, memory space, coresearch and cocreation establish interlocutions between the areas of poetic creation as spaces of life and existential potency, while rewriting the history of urban culture in its intersectional, intercultural and transdisciplinary interfaces.*

Keywords*: Urban contemporary art; Public health; CECCO – Community and Cooperative Center; Touch; Collaborative art.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
Artigo recebido em ***10 mar. 2022*** *e aprovado em* ***17 mar. 2022***

Transitar entre a autonomia e a instrumentalização parece ser um dos dilemas enfrentados pela arte que incide em dinâmicas sociais, prática contemporânea derivada da arte pública e suas decorrentes hibridizações, como “novo gênero de arte pública” (LACY, 1995), “arte contextual” (KWON, 1997), “estética relacional” (BOURRIAUD, 2006), entre outras reconfigurações. Tais questões podem iluminar um debate sobre as práticas críticas como campos de ação processuais e colaborativos apontando para renovadas formas de experimentação, comunicação, apropriação e pertencimento. Objetiva-se, entre os recortes a serem estabelecidos e articulados, investigar os modos de fazer artísticos como práticas críticas, os processos de transformação no território deles decorrentes e as implicações políticas no tecido social.

Nessas circunstâncias abertas, surgem determinados projetos que permitem aprofundar a compreensão da expansão de limites tensionados pela arte contemporânea, propositores de espaços de encontros entre arte e vida, estética e política e entre artista/criador e sociedade.

Uma das características comuns em relação aos projetos e práticas artísticas em discussão na atualidade é a duração e dilatação do tempo. O tempo mesmo se converteu em conteúdo. Nicolas Bourriaud (2006, p. 130-131) nos informa, ao refletir sobre a estética relacional e seus contextos, que:

> a produção de uma subjetividade que auto enriqueça de forma contínua o mundo, define de maneira ideal as práticas dos artistas contemporâneos que criam e colocam em cena dispositivos de existência que incluem métodos de trabalho e modos de ser; em lugar dos objetos concretos que delimitavam até agora o campo da arte, utilizam o tempo como um material.

Seguindo esta linha de argumentação, e em diálogo com as ideias de Bourriaud, tomamos partido do que se pode nomear como *especificidade relacional*. Mais do que afirmar diferenças, as práticas *site-oriented* atuais, especialmente analisadas por Miwon Kwon em seu artigo *One place after another: notes on site specificity* (1997), herdam a tarefa de demarcar a especificidade relacional a partir de negociações das tensões dos polos distantes e das experiências espaciais, quer dizer, endereçam-se às diferenças das adjacências e distâncias *entre* uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento *ao lado do outro*, mais do que evocam equivalências por meio de *uma coisa após a outra*.

Diante desse panorama que tem caracterizado o lugar da arte contemporânea, seu embate com as diversas temporalidades na implicação dos modos de fazer artístico que operam processual e co-elaborativamente, evocamos algumas ideais do campo da geografia humana propostas por Milton Santos (2000, p. 83), nas quais “as horizontalidades são zonas de contiguidade que formam extensões contínuas”, configurando o que François Perroux (1981) denomina de “espaço banal”, o que corresponderia ao espaço de todos: empresas, instituições, pessoas; o espaço das vivências. Em tal espaço, conforme o geógrafo brasileiro,

> todos os agentes são, de uma forma ou de outra, implicados, e os respectivos tempos, mais rápidos ou mais vagarosos, são imbricados. (...) Em tais circunstâncias pode-se dizer que a partir do espaço geográfico cria-se uma solidariedade orgânica, o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum. Nas horizontalidades funcionam, ao mesmo tempo, vários relógios, realizando-se, paralelamente, diversas temporalidades. (SANTOS, 2000, p. 111-112).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **17 mar. 2022***

Desta forma, temporalidades e territorialidades operam um constante tensionamento entre espaços de fluxo e espaços banais, resultam na readaptação às novas formas de existência. Entendemos que tal processo é também aquele pelo qual uma sociedade e um território estão sempre em busca de um sentido e exercem, por isso, uma vida reflexiva. Assim, ainda segundo Milton Santos,

> o território não é apenas o lugar de uma ação pragmática, (...) comporta, também, um aporte da vida, uma parcela de emoção, que permite aos valores representar um papel. O território se metamorfoseia em algo mais do que um simples discurso e constitui um abrigo. (SANTOS, 2000, p. 115).

No que se refere à relação entre território e experiência, podemos encontrar no campo da geohistória uma possível relação dialética entre espaço e tempo, superando, assim, a visão tradicional que predominou até pelo menos o início do século XX, a qual encarava o espaço geográfico como estático, como mero "marco natural" para a ação humana. A partir de Braudel (1997), contudo, os campos disciplinares da história e da geografia se aproximam, possibilitando o que Braudel chamava de "tempo geográfico" e Alain Musset denomina de "geografia de longa duração" (MUSSET, 2009). A realidade atual é mais facilmente compreendida e/ou apreendida a partir da relação espaço-tempo ou da "geografia de longa duração", que permite conclusões muito mais pertinentes sobre essas diferentes realidades geográficas e urbanas que caracterizam a paisagem ibero-americana e ajuda-nos a compreendê-las no momento presente. A geohistória, em outras palavras, nos possibilita entender a cidade atual, tanto em sua dimensão social quanto espacial, a partir do nosso olhar sobre a cidade do passado.

Com base nas contribuições destes variados campos, entende-se que somente as práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem tomar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes.

Tocar é ser também tocado

Trazemos para nosso campo de experimentação e análise a partilha de vivências desdobradas a partir e ao redor da mostra *TOQUE – instalação em processo | autoria compartilhada*[1], tomando como ponto de inflexão a exposição e série de encontros – *Olhares Transversos | Programas Públicos* – como um conjunto de conversas desencadeadas no espaço expositivo da Biblioteca Brasiliana - Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo, entre os meses de fevereiro e abril de 2019, com a presença de artistas, não artistas, pesquisadores, frequentadores de espaços culturais, de saúde coletiva, estudantes. Por meio de uma expansão espaço temporal que o projeto Toque engendra em seus deslocamentos e matriz conceitual, tem-se configurado como lugar de transversalidade de percepções e abordagens promovendo o entrecruzamento de experiências que ocorrem a partir de encontros dos sujeitos consigo mesmos, com a arte e com o outro cultural. Permeada por uma lógica da coexistência, *TOQUE* tem desenvolvido uma série de ações, encontros, mediações e discussões abertas as quais vêm apontando as possibilidades da arte construir *lugar*.

TOQUE propõe o embaralhamento de categorias e coloca em pauta indagações sobre temas essenciais à vida no contexto contemporâneo, dentre os quais as relações com a diferença, a diversidade e acessibilidade cultural, a participação social

[1] Projeto do artista visual Hélio Schonmann, iniciado em 2016, no Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, São Paulo, com deslocamentos por diversos espaços museológicos e culturais do Estado de SP. Curadoria Lilian Amaral.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **17 mar. 2022***

e as experiências de recomposição da esfera pública e do espaço do comum.

Essa mostra de autorretratos, coautoral e colaborativa, e o ciclo de encontros fazem vibrar as transformações e deslocamentos que vivemos nos últimos 30 anos, na sensibilidade, na cultura e nas políticas públicas, impulsionados por um sem número de experiências e projetos que constituíram e ampliaram o território de interface entre a arte, saúde, cultura, educação e promoção social.

Olhares Transversos | Programas Públicos pautam-se na ampliação dos espaços dialógicos que colocam em relação a potencialidade das experiências entre arte e vida de grupos humanos em contextos e territórios (a)diversos, tendo as problemáticas da memória/esquecimento entre suas emergências e a convivência como dispositivo de (re)existência.

Como política – que tem relação com a vida –, as questões da memória sempre foram negligenciadas das discussões das políticas públicas sobre os direitos que se tem e como deveriam ser. Talvez o esquecimento seja o afeto biopolítico mais perigoso de todos os tempos porque ele captura a memória na era do esquecimento dos direitos constitucionais à vida. Neste sentido, parece-nos adequado resgatar a memória política; em outros termos, discorreremos sobre a produção do comum, da Arte como disparadora de sentidos e conexões e a percepção da urgência na criação de um Memorial da Convivência Criativa analisando e tecendo implicações a partir de suas interfaces com a cultura, saúde coletiva e direito à cidade.

Olhares Transversos propõe uma imersão numa experimentação expandida da arte. O conceito de campo expandido ou ampliado da arte foi forjado pela crítica e historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss para pensar a ampliação das práticas e dos meios de expressão artísticos que estava em curso, no final dos anos 1970. Rosalind Krauss estava mobilizada por problematizar a ampliação que o conceito de escultura vinha experimentando, quando propostas bastante heterogêneas passaram a receber essa denominação embora não se encaixasse muito bem nessa categoria, como se a denominação de escultura tivesse se tornado infinitamente maleável. Conforme nos informa Krauss (1984), a categoria de escultura e várias outras nas artes tinham sido "moldadas, esticadas e torcidas, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo" (KRAUSS, 1984, p. 129). A partir dessa primeira conotação, a expressão começou a ser utilizada com frequência nas artes performativas, para nomear proposições que borram as fronteiras entre linguagens ou meios de expressão. Na teia de sentidos que se constituiu em torno dessa expressão, articulando e derivando problemáticas, evocamos as palavras de Cassiano Quilici, que nos diz que

> fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocam em cheque categorias que se encarregam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido. (QUILICI, 2014, p. 12).

Nesse contexto, Bourriaud, referindo-se à Rosalind Krauss acerca da escultura expandida no campo ampliado, levanta uma questão sobre os acontecimentos nas ruas da cidade, em que não se trata tão somente de ampliar os limites da arte, mas sim, apropriar-se do espaço público e das relações criativas nas derivas pelas ruas

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **17 mar. 2022***

e o viver na cidade em um campo expandido de acontecimentos e potências criativas. “Testar a capacidade de resistência dentro do campo social global aprofunda a função crítica e transgressora da arte contemporânea como invenção de linhas de fuga individuais e coletivas, em construções provisórias e nômades com que o artista modela e difunde situações desestabilizadoras.” (BOURRIAUD, 2009, p. 44).

Considerando a expansão de campos de práticas, a mostra *TOQUE* inicia sua trajetória ao deslocar-se por espaços expositivos, inicialmente apresentada no Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, na cidade de São Paulo, transitando por museus, espaços públicos e centros de cultura na capital, no interior e litoral do Estado de São Paulo, de 2016 até os dias atuais. Neste caminhar, produziu mais de 255 autorretratos em relevo que configuram-se como uma poderosa cartografia do desejo coletivo e de partilha de (auto)reconhecimento – EUTRO.



Figura 1. E-flyer de divulgação do Ciclo de Encontros
Olhares Transversos | *Programas Públicas*, Biblioteca Brasiliana, USP, 2019.
Fonte: Acervo da autora

Na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP, foi apresentada, entre fevereiro e abril de 2019, a mostra TOQUE – instalação em processo | autoria compartilhada, trabalho modular composto por 255 autorretratos em relevo, realizados processualmente desde 2016. Os autorretratos foram criados por pessoas com e sem formação artística, videntes e pessoas sem visão, pacientes psiquiátricos, entre outros. Borrando categorias estéticas, TOQUE traz à tona indagações sobre temas essenciais à vida no contexto contemporâneo: identidade, alteridade, diversidade, acessibilidade, inclusão, colaboração, criatividade social, relação individual/coletivo e esfera pública.

Com o objetivo de ampliar as discussões e diálogos sobre os eixos temáticos propostos por TOQUE, realizaram-se encontros abertos - Olhares Transversos - Programas Públicos, durante o mês de março, compondo um ciclo de debates que ofereceram uma oportunidade para estabelecer entrecruzamentos e colaborações entre artistas, pesquisadores e profissionais no campo das humanidades e saúde coletiva, cultura e educação, refletindo em conjunto e aprofundando a dimensão dialogal entre tais campos, suas interfaces nas políticas públicas e vida urbana. As transformações que nossa sociedade vem sofrendo no âmbito cultural em escala local/global apontam o sentido de urgência desses debates.

Antecedentes

O projeto de Pesquisa Memorial da Convivência Criativa – Centros de Convivência e Cooperativa da Cidade de São Paulo configura-se como um dos desdobramentos de processos de encontros realizados no Arquivo Público do Estado de São Paulo focados no debate em torno da Arte e Saúde Pública/Saúde Mental, em

função da realização da itinerância da mostra *Mais que Humanos. Arte no Juquery* realizada no Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, São Paulo, 2016-2017.

Contando com a pesquisa e curadoria desta autora, que convidou o artista visual Hélio Schonmann para integrar a referida exposição com o projeto *TOQUE instalação em processo|autoria compartilhada*[2] - trabalho modular que tem como coautores dezenas de frequentadores dos CECCOs, dentre 255 coautores, participantes da exposição em processo até o presente.

Em setembro de 2017, como parte de nossa investigação e docência junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/Unesp[3], e da psicóloga sanitarista co-fundadora dos CECCOs Cris Lopes, coordenamos o Encontro Arte, Cultura, Saúde e Territórios na FUNARTE SP, que promoveu a realização de oficinas para produção de novos módulos (autorretratos em relevo) de *TOQUE* - atividade orientada por Hélio Schonmann e voltada para a formação de profissionais atuantes nos CECCOS. Muitos deles realizaram, após essa proposta de experimentação e formação, oficinas com seus atendidos nas 23 unidades atuantes e distribuídas pela cidade de São Paulo, ampliando ainda mais a participação dos CECCOS na rede de criação da instalação colaborativa. *TOQUE | obra em processo*, vem somando mais e mais coautores a cada ano, a cada deslocamento, sendo exposta continuamente em museus e espaços culturais desde 2016, como mencionado anteriormente.

A exposição apresentada na sala BNDES da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin na Cidade Universitária/USP permaneceu aberta à visitação e organizou visitas mediadas pelo artista no espaço expositivo, bem como debates fundamentais entre os meses de março e abril de 2019. Nesse contexto, o ciclo *Olhares Transversos - Programas Públicos*[4] buscou, entre outras perspectivas, ampliar o alcance dos encontros realizados no Arquivo Público do Estado de São Paulo e na FUNARTE, em 2017. A percepção evidenciada a partir de tais antecedentes, apontou para a urgência em se constituir um Memorial da Convivência Criativa, que por 30 anos vem delineando possibilidades outras no campo da inovação social em saúde pública e coletiva, pautada pelos processos de resistência e desmanicomização desdobrados a partir de finais dos anos 80, início dos anos 90.

Em *Olhares Transversos | Programas Públicos* reuniram-se artistas e não-artistas, profissionais de saúde pública/saúde mental, gestores e produtores culturais, professores e pesquisadores de diversas instituições públicas e privadas, museológicas e de ensino superior, visando aprofundar a reflexão e trocas em campos de confluência entre o poético e o terapêutico.

Ao longo do mês de março de 2019, três encontros foram realizados, trazendo para o espaço de discussão e intercâmbio a experiência de profissionais e agentes que atuam nos campos da arte e esfera social.

Com a intenção de destacar que essa escrita se faz em coautoria, no caminhar processual, no encontro de artistas e profissionais que operam nos interstícios entre arte e vida, fomentando lugares onde as mudanças não estão determinadas, em lugares onde o objetivo não está preconcebido, entendemos que este esforço co-elaborativo em meio aos movimentos de co-pesquisa podem originar novas institucionalidades, novos conhecimentos ou linguagens. Sua finalidade é criar memória, criar lugares como observatórios experimentais do território e como laboratórios de aprendizagem, experimentação e desenvolvimento de projetos, inventAções.

[2] O site do projeto: **TOQUE**

[3] PPG Arte e Terapias Expressivas. Instituto de Artes da Unesp, SP, 2016/2017.

[4] Press release sobre o projeto: < http://prceu.usp.br/noticia/debates-olhares-transversos/ >

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **17 mar. 2022***

Desta forma, mais do que apresentar um projeto que caminha sobre postulados e certezas, entendemos que a função social do artista, mediador, pesquisador contemporâneo, deveria ser da gestão e realização de projetos de valores, não somente estéticos, mas também éticos, dentro de comunidades em que desenvolve seu trabalho para converter a arte em veículo de comunicação, de expressão coletiva e de participação. A arte e a cultura permitem a construção de significados compartilhados e integrados à vida cotidiana de um contexto determinado.

Assim, apresentamos, a seguir, as tessituras engendradas por Olhares Transversos, em que as temáticas e os conversadores participantes - aqueles que vêm apostando em processos de transformação do comum, de forma co-elabor-ativa - entendem, assim como nós, que tais processos podem criar campos de confluência e entrelugares existenciais. Como forma de valorizar o campo transdisciplinar de atuação bem como as zonas de contato estabelecidas, apontamos as ideias que nortearam o Ciclo de discussão.

Olhares Transversos* | *Programas Públicos:
espaços propositores de encontros

13/03: Mesa 1
Arte, memória, saúde coletiva e territórios:
diálogos e desafios contemporâneos

O encontro reuniu psicólogos, terapeutas ocupacionais, pedagogos e historiadores, destacando convergências e sinergias entre o campo artístico, o campo terapêutico e o território, pensadas numa perspectiva histórica, contextual e relacional. A mesa debateu, também, o processo de criação e pesquisa do Memorial da Convivência Criativa, em São Paulo. Contou com a curadoria e mediação da Profa. Dra. Lilian Amaral.



Figura 2. Da esquerda para a direita: Andrea Amaral Biella, Fernanda Vieira, Hélio Schonmann e participantes. Fonte: Marcio Silveira.



Figura 3. João Cardoso, curador da Biblioteca Brasiliana, Lilian Amaral e participantes na abertura do Ciclo Olhares Transversos | Programas Públicos. Fonte: acervo Projeto Toque. Fonte: Marcio Silveira.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **17 mar. 2022***

20/03: Mesa 2
Integração, identidades e processos colaborativos: pesquisas e práticas.

O encontro reuniu pesquisadores e agentes no campo da arte, da urbanidade e da filosofia, focando trabalhos colaborativos na contemporaneidade: seus horizontes, suas contribuições em termos de integração e acessibilidade. Mediação: Hélio Schonmann.



Figura 4. Baixo Ribeiro, Léon Kossovitch, Paulo PT Barreto e Lilian Amaral. Fonte: Marcio Silveira.



Figura 5. Tim Neri e Hélio Schonmann. Fonte: Lilian Amaral.



Figura 6. Espaço da Biblioteca Brasiliana, auditório. Acervo do Projeto Toque, < http://projeto-toque.blogspot.com/2019 >/. Fonte: Marcio Silveira.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **17 mar. 2022***

27/03: Mesa 3
Apropriação, pertencimento e transformação:
lugares de mediações

O encontro promoveu o encontro entre arte/educadores, terapeutas, artistas e ambientalistas, propondo uma reflexão sobre relações entre arte, subjetividade, cultura, ambiente/território, discutindo potencialidades e fricções no trabalho que envolve variados âmbitos de mediação cultural, educativa e social. Mediação: Profa. Dra. Lilian Amaral.



Figura 7. Hélio Schonmann, Lilian Amaral, Assucena Tupiassu, Cláudia Pulchinelli e Mirian Celeste Martins. Foto: Marcio Silveira.



Figura 8. Mirian Steinberg e Lucena Rodrigues. Fonte: A autora.



Figura 9. Altina Felício. Fonte: A autora.



Figura 10. Esquerda para direita: Assucena Tuplassu, Cláudia Pulchinelli, Mirian Celeste Martins e participantes. Fonte: A autora.

Urgências, emergências, transcendências:
construção partilhada do comum

Toque vem instaurando um campo de práxis processual que traz para dentro de seu corpo de significação poética em permanentemente mutação, a polifonia e a disrupção resultantes das relações estabelecidas entre e com os territórios humanos e urbanos em seu entorno e pelas redes estabelecidas.

A partir dessas redes, criação, pensamento, pesquisa, cuidado e convivência engendraram experimentações estéticas, em que corpos constroem formas de vida, de encontro, de troca, de enriquecimento mútuo. Produções que buscam fazer corpo com um acontecimento, em configurações semióticas que são ao mesmo tempo produção de território existencial e produção de mundo comum. Elas instauraram uma obra coletiva, marcada por uma associação particular entre pesquisa, arte, saúde e vida, na qual conhecimentos são produzidos em conexão com exercícios de cuidado e compartilhamento de saberes (cf. LIMA et al., 2011). Integrando pessoas das mais diversas procedências e atuações - usuários do sistema de saúde coletiva e atendimento psicossocial, moradores da região conhecida como cracolândia, zona central de São Paulo, pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juquery, estudantes e professores de artes, funcionários de espaços culturais e museus, visitantes, pesquisadores do campo da arte, da saúde, da educação e do urbanismo / cidadania, artistas e não artistas, videntes e pessoas sem visão, pacientes de centros de atenção psicossocial, *TOQUE* estabelece, ao longo de seus deslocamentos, espaços de experimentação e potencialização entre as diferenças, tomando-as como potências existenciais.

Em seus movimentos de partilha do sensível, caminha junto a proposições que fazem vibrar as alterações e atravessamentos que vivemos nos últimos trinta anos, na sensibilidade, na cultura e nas políticas públicas, impulsionados por experiências e projetos que constituem e ampliam o território de interface entre a arte, saúde, cultura, educação e promoção social. Ao deslocar-se, encontra outros movimentos e projetos que atuam nos interstícios da arte e não arte, como os “deslocamentos” propostos pelos CECCOs, Centros de Convivência e Cooperativa da cidade de São Paulo, cuja concepção e desenvolvimento da pesquisa em torno do Memorial da Convivência Criativa encontram-se em pleno processo de delimitação de campo e aprovação pela Comissão de Ética da Secretaria de Saúde do Estado de São Paulo.

Entender o lugar da arte como experiência, da memória individual, do corpo social e da prática artística como prática crítica. Assim como seu papel na mediação com o patrimônio cultural, com o comum, a vida cotidiana, constitui-se em um dos enfoques da pesquisa em processo, da ação poética investigativa, co-elaborativa, dialógica, polifônica com o projeto *TOQUE* e *Olhares Transversos*.

Os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um daqueles que ativamente a tomaram para si. No entanto, no momento em que a proposição começa a tomar forma e o momento em que é ativada, por um e por outro sujeito, deve haver um desejo de alcance público.

Quando se decide apresentar publicamente o resultado ou o processo de um pensamento é porque se acredita que ele pode ser pertinente para outros. E não apenas para aqueles com quem

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **17 mar. 2022***

sabidamente nos entendemos e frequentemente nos encontramos, mas também para outros com quem compartilhamos coisas que talvez ainda não tenham nome.

O corpo – os sentidos – formam a matéria poética para o trabalho de arte processual nesta obra aberta. O patrimônio cultural expresso no conjunto de narrativas tácteis, por seu conteúdo simbólico e significação, funciona como suporte e contexto, movimenta e articula passado e presente para, no encontro com o corpo-mente do espectador-ator, fazê-lo sair da posição de observador indiferente, colocando-o, também em ação, em movimento interior-exterior, percebendo o lugar – espaço praticado, dotado de sentido-, enquanto nele se percebe, performa.



Figura 11. Participantes de *Olhares Transversos* vindos de Botucatu ao fundo, conversadores e em primeiro plano, a artista e arte terapeuta Ana Carmen Nogueira observando objetos mediadores tácteis desenvolvidos pela equipe de educadores do Museu de Botucatu. Acervo: Projeto Toque.
Fonte: Marcio Silveira.

As questões que foram discutidas tornam-se urgentes em um mundo e em um momento em que "o novo capitalismo em rede, que enaltece as conexões e os trânsitos, produz simultaneamente novas formas de exclusão, sobretudo quando o direito de acesso às redes de vida, de sentido, de afeto e criação, migra do âmbito social para o âmbito do mercado" (PELBART, 2003, p. 21). Vivemos o que alguns autores chamam de expropriação do comum, que desarticula o mundo e destrói o espaço público, aquele em que podemos nos encontrar e existir em nossas diferenças, cada um diante dos outros. E o mundo árido no qual nos resta viver é envenenado por um excesso de informação, excitação, conexão.

Por outro lado, sentimos que as coisas estão tocando um limiar do intolerável e não podem permanecer como têm sido, mesmo que ainda seja difícil imaginar uma mudança ou mesmo desenhar suas possíveis formas ou direções. Torna-se, assim, urgente produzir experiências estéticas, estabelecer coletivos pensantes, inventar espaços experimentais nos territórios e comunidades, nas instituições ou nas ruas. São tentativas de produzir comum e preocupar-se com um número cada vez maior de pessoas que estão sendo excluídas das redes de vida e cultura.

Neste contexto de lutas, começaram a brotar, nas últimas décadas, experimentações estéticas e culturais nos mais diferentes ambientes, ocupando os espaços mais inesperados da cidade, construindo nichos de respiro e inventividade.

Em tais circunstâncias, destacamos um dos artistas brasileiros que anteviu a emergência dessas experimentações espraiadas pelo território da cidade, em finais da década de 1960, início de 1970 - Hélio Oiticica. Para ele, a vida em si mesma deveria

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **17 mar. 2022***

ser o seguimento de toda experiência estética. Em carta ao crítico e amigo Guy Brett, Oiticica escreveu sobre seu Projeto Barracão, dizendo que não queria mais separar sua experiência da vida real. Reproduzimos aqui suas palavras:

> Sinto que a ideia – que tenho tido por algum tempo – cresce para a necessidade de uma nova comunidade, baseada em afinidades criativas, apesar de diferenças culturais ou intelectuais, ou mesmo sociais e individuais. Não falo de uma comunidade para 'fazer obras de arte', porém de algo como experiência na vida real – todo tipo de experiências que poderia se desenvolver em um novo sentido de vida e sociedade – uma espécie de construção de ambiente para a vida em si mesma baseada na premissa de que energia criativa é inerente em todo mundo. O ponto objetivo seria construir uma casa de madeira tal como na favela, que as pessoas sentiriam como o lugar delas (...) este espaço seria uma espécie de espaço aberto, um ambiente para a experiência criativa de toda forma imaginável. (OITICICA apud LIMA, 2009, p. 32).

Camadas dessa imagem que Hélio Oiticica cria com seu Projeto Barracão parecem se atualizar em incontáveis experiências que têm proliferado por todo o Brasil nos últimos trinta anos, muitas delas no campo de interface entre Arte e Saúde. Elas constituem espaços que envolvem experimentação artística e diversidade de culturas e formas de expressão, abertos a qualquer um – o que implica criar canais de conversa em ambientes de diferença e pluralidade. Inventar e falar uma língua própria; dançar e se movimentar de um jeito que dá conta da experiência vivida no corpo; invadir os muros e a paisagem da cidade com seus traços e seus rabiscos, suas palavras e seus palavrões.

Interessa, sobretudo, considerar os momentos em que arte e não-arte se provocam e contaminam, colocando em questão a própria existência de uma separação entre as práticas artísticas e a vida cotidiana e problematizando as partilhas do sensível que definem num espaço comum formas de visibilidade, lugares, tempos e tipos de atividades, definindo também para cada um o fato de ser ou não visível num espaço comum, ser ou não dotado de uma palavra. Nesse sentido, além das dimensões estéticas, clínicas e éticas, essas hibridações colocam em jogo também uma dimensão política, ao trazer para os espaços públicos formas e composições que destoam e provocam dissensos, ao mesmo tempo que inventam mundos. Para Rancière (2005, p. 17), a atividade política está presente sempre que algo "desloca um corpo do lugar para ele reservado ou transforma um lugar de destinação". Ela se faz através de ações que alteram a partilha do sensível, embaralhando códigos, definindo novas competências no espaço do comum.

No momento político atual, em que as políticas governamentais e estatais estão abandonando o plano coletivo que constitui o seu fora, as recentes experimentações na interface arte, cultura e saúde que se espraiaram instaurando espaços de convivência e criação, são um patrimônio imaterial de valor inestimável para futuras recomposições mais justas e democráticas da política como instância de prática socialmente compartilhada.

Provocada por essas aproximações, fricções e mutações, nos parece apropriado operar com o conceito de campo expandido, buscando sua maleabilidade para comportar trabalhos e refletir sobre experiências que se inserem nas margens ou nas fronteiras do campo artístico. Nesse sentido, interessa não somente abordar o atravessamento entre disciplinas ou linguagens artísticas, mas sobretudo considerar os momentos em que arte e não arte se provocam e contaminam, colocando em questão a própria existência de uma separação entre as práticas artísticas e a vida cotidiana.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Lilian Amaral
*Artigo recebido em **10 mar. 2022** e aprovado em **17 mar. 2022***

Isso nos leva à problematização do que Jacques Rancière (2005) vem chamando de partilha do sensível: partilha que, estando no cerne das relações entre estética e política, permite ver quem toma parte no mundo comum em função daquilo que faz e define nele formas de visibilidade, lugares, tempos e tipos de atividades, estabelecendo também para cada um o fato de ser ou não visível num espaço comum, ser ou não dotado de uma palavra. Se hoje as torções e tensões nessa partilha deslocam os lugares do artista, da arte e do público, fazendo com que suas fronteiras sejam borradas e multipliquem-se, isso nos convoca a um exercício de entretecer conexões que possam reativar a potência da arte de engendrar outras sensibilidades, outras formas de vida e de associação, outros mundos possíveis.

REFERÊNCIAS

AMARAL, L. TOQUE: do singular ao plural. Narrativas em processo. In: **TOQUE, Instalação em processo**: autoria compartilhada. Amaral, Lilian; Schonmann, Hélio. (orgs). São Paulo: Fundação Butantã / Museu de Saúde Pública Emílio Ribas, 2017.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

BRAUDEL, Fernand. Géohistoire: la société, l'espace, le temps. In: Ayala, Roselyne de; Braudel, Paule (Org.). **Les ambitions de l'histoire**. Paris: Éditions de Fallois. p.68-114. 1997.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, n. I, p. 128137, 1984. Reedição Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_ Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 20 abril. 2019.

KWON, M. **One place after another**: Site-specific Art and Locational Identity. MIT Press, 1997.

LACY, S. **Mapping the terrain**: New Genre Public Art. Seattle, Washington: Bay Press, 1995.

LIMA E.A. **Diversidade na arte, criação na diferença**: mapeando estratégias de resistência e criação. Relatório apresentado à FAPESP. Bolsa de Pós-doutorado no Exterior. 2009.

LIMA, E. M. F. A.; INFORSATO, E. A.; QUARENTEI, M. S.; DORNELES, P. S.; CASTRO, E. D. PACTO: 10 anos de ações na interface arte e saúde e suas ressonâncias no campo profissional. **Caderno terapia ocupacional** UFSCar, São Carlos, v.19, n. 3 p. 369-380, 2011.

MUSSET, A. **Geohistoria o geoficción**. Ciudades vulnerables y justicia espacial. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.

PELBART, P.P. **Vida capital**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PERROUX, F. **Ensaio sobre a filosofia do novo desenvolvimento**. Ed. Calouste Gulbenkian, 1981.

QUILICI, Cassiano S. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta** (USP), v. 14, p. 12-21, 2014.

RANCIÈRE J. **A partilha do sensível**. Estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed.34; 2005.

SANTOS, M. **La naturaleza del espacio**. Técnica y Tiempo. Razón y Emoción. Barcelona: Ed. Ariel, 2000.

Videografia

TOMÉ, Marina. Coautora de TOQUE, produziu um vídeo muito significativo e denso sobre o projeto.

https://www.youtube.com/watch?v=BYrZdLIOwRg&feature=youtu.be

Webgrafia

https://www.youtube.com/watch?v=keAVLRQEk3Y&feature=youtu.be

http://prceu.usp.br/noticia/debates-olhares-transversos/

http://www.funarte.gov.br/funarte/encontro-%E2%80%98arte-cultura-saude-e-territorio%E2%80%99-reune-coletivos-agentes-e-instituicoes-das-regioes-de-santa-cecilia-luz-e-bom-retiro-sao-paulo/#ixzz4sg4geFir

artigos

Dossiê Artes e Convívio

Processos e saberes poéticos:

Ações com as comunidades



Oficina nas Escolas do MST/RS. Fonte: Acervo Felix Palazuelos.

LABINTER: arte e tecnologia em projetos colaborativos

LabInter: Art and Technology in Collaborative Projects

Resumo: O artigo aborda alguns projetos colaborativos do grupo de pesquisa LabInter (UFSM), como: REDE_EM_REDE: cartografias artísticas na produção do coletivo, e Documentários Participativos nos Assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. REDE_EM_REDE propõe relações entre as redes sociais online e as redes ferroviárias regionais físicas quase extintas. Com o objetivo de reativar a rede das cidades ferroviárias, incluí na proposta as cidades de Santa Maria, São Gabriel e Santiago no estado de Rio Grande do Sul, Brasil, e tem como principal referencial a Teoria Ator-Rede de Bruno Latour. O segundo projeto, investiga a utilização de dispositivos móveis digitais para produções audiovisuais em rede dentro dos assentamentos do MST/RS, a partir da ideia de ecologia de práticas de Isabelle Stengers.

Palavras-chave: LabInter; Projeto colaborativo; Redes sociais; Comunidade; Interatividade.

Andréia Machado Oliveira
Artista multimídia e pesquisadora nas áreas de arte, ciência e tecnologia sobre sistemas interativos e subjetivação contemporânea. Realizou pós-doutorado na School of Creative Media na City University of Hong Kong, orientação Prof. Dr. Yuk Hui (2021-2022).Doutora pela UFRGS - Brasil, na linha de pesquisa Interfaces Digitais em Educação, Arte, Linguagem e Cognição, com estágio doutoral na Université de Montreal/UdM - Canadá. Pesquisadora PQ2/ CNPq, Professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, coordenadora do LabInter – UFSM (Laboratório Interdisciplinar Interativo) e líder do gpc-InterArtec (Grupo de Pesquisa e Criação em Interatividade, Arte e Tecnologia)/CNPq-UFSM), desde 2012. Sua produção tem sido publicada em livros, anais e revistas acadêmicas indexadas, e apresentada em eventos nacionais e internacionais. Membro editorial da Revista Contemporânea do PPGART/UFSM.
andreiaoliveira.br@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8582-4441

Felix Rebolledo Palazuelos
Doutorado em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ UFRGS (2019), pesquisa em processos imagéticos. Mestrado em Artes Visuais (Master of Arts-Fine Arts), Programa Interdisciplinar, pela Concordia University (2013), pesquisa em processos heterogêneos de interação; [...] [...] Bacharel em Artes Visuais em Produção Cinematográfica (Bachelor of Fine Arts in Film Production) pela Concordia University (2008); Bacharel em Ciências em Engenharia Civil (Bachelor of Science in Civil Engineering) pela University of New Brunswick (1981). Professor do curso de especialização em Cinema na Universidade Franciscana/ UFN de Santa Maria. Membro dos laboratórios: SenseLab/Concordia University/Canadá e LabInter/UFSM/Brasil. Bolsista CAPES (2015-2019).
rebfel@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7058-9637

Tatiana Palma Guerche
Mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Arte/PPGART da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Especialista em Literatura Brasileira pelo Centro Universitário Franciscano (UNIFRA/2009); Especialização em Gestão Educacional EaD, Bacharel em Artes Visuais habilitação em Desenho e Plástica e Licenciada em Artes Visuais, ambas pela Especialista em Literatura Brasileira pelo Centro Universitário Franciscano - UNIFRA (2009). Membro do Grupo de pesquisa interArtec/CNPq e membro do Labinter/PPGART/CAL/ UFSM. Em 2015 passou a integrar o GEPAEC - Grupo de Estudos e Pesquisa em Arte, Educação e Cultura (CE/UFSM)
tatiguerche@yahoo.com.br
https://orcid.org/0000-0002-7046-5191

Abstract: *The article discusses some collaborative projects from the research group LabInter (UFSM), such as: REDE_EM_REDE: artistic cartographies in the production of the collective, and Participatory Documentaries in the Settlements of the Landless Rural Workers Movement. REDE_EM_REDE proposes relationships between online social networks and the almost extinct physical regional railroad networks. With the objective of reactivating the network of railway towns, I included in the proposal the cities of Santa Maria, São Gabriel and Santiago in the state of Rio Grande do Sul, Brazil, considering, as the main source of reference, Bruno Latour's actor-network theory. The second project investigates the mobile digital devices used for networking audiovisual productions within the settlements of the Landless Workers' Movement (MST), in Rio Grande do Sul, based on Isabelle Stengers' notion of "ecology of practice".*

Keywords*: LabInter; Collaborative project; Social networks; Community; Interactivity.*

Quando falamos em práticas de colaboração, de modo geral, há certa tendência de localizá-las em estudos pertinentes à sociologia, à psicologia, à antropologia, às humanidades digitais; contudo, observamos um número cada vez maior de propostas artísticas colaborativas envolvendo comunidades, tornando a colaboração um termo problematizador e um elemento estético das próprias práticas artísticas (OLIVEIRA, 2017).

Falamos em práticas artísticas transdisciplinares engajadas com a instância social que buscam outras maneiras de convívio, para além de modelos econômicos sustentados na propriedade individual, de padrões morais excludentes, de práticas institucionais de controle, de modelos racionalistas e competitivos. Práticas que almejam por micropolíticas do cotidiano abertas a processos participativos e colaborativos que validam relações afetivas, singulares e coletivas. Movidos pela vontade de estar com o outro, de aprender a escutar, de explorar outras práticas transdisciplinares dentro do campo das artes, temos, no Laboratório Interdisciplinar Interativo - LabInter/UFSM[1], desde 2013, desenvolvido algumas propostas artísticas colaborativas com comunidades. Os projetos realizados no LabInter são desenvolvidos pelo gpc-InterArtec (Grupo de Pesquisa e Criação em Interatividade, Arte e Tecnologia)/CNPq-UFSM), contando com parcerias de outros grupos e instituições, estimulando um trabalho em conjunto entre artistas, cientistas e inovadores em tecnologia, em suas três linhas de pesquisa: Arte e Tecnologia; Arte, Tecnologia, Comunidade e Práticas de Colaboração; e Imagem, Interdisciplinaridade e Interatividade. A equipe interdisciplinar do LabInter abrange as áreas de artes visuais, design, música, letras, arquitetura, cinema, educação, engenharia da computação, engenharia acústica e ciência da computação. Todos os membros do LabInter participam integralmente dos seus projetos, desde a concepção, elaboração, desenvolvimento, criação até sua apresentação, trabalhando de modo colaborativo e lúdico.

Dentre os projetos do LabInter que envolvem práticas de colaboração em comunidade, mencionamos os quatro principais: Ativação da cultura indígena por meio de práticas colaborativas em arte, ciência e tecnologia (2018 – atual)[2], projeto de pesquisa e extensão de Kalinka Mallmann, Joceli Sirai Sales, Andréia Machado Oliveira, Bruno Gottlieb e Eliseu Balduino; *DNA afetivo: Kamê e Kanhru* (2016-2018)[3], dissertação de mestrado de Kalinka Mallmann; *REDE_EM_REDE: cartografias artísticas na produção do coletivo*[4], dissertação de mestrado de Tatiana Palma Guerche (2015-2016); e Documentários Participativos nos Assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra[5] (2013-2014), projeto de pesquisa de Andréia Machado Oliveira e Felix Rebolledo Palazuelos.

Os projetos REDE_EM_REDE: cartografias artísticas na produção do coletivo e Documentários Participativos nos Assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra configuram-se como propostas participativas em que o artista/pesquisador é autor da proposta e a comunidade é instigada a atuar na mesma. Já os projetos DNA afetivo: *Kamê* e *Kanhru* e Ativação da cultura indígena por meio de práticas colaborativas em arte, ciência e tecnologia consistem em propostas colaborativas em que a autoria fica compartilhada horizontalmente entre artista/pesquisador e comunidade. “As propostas do projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* buscam reforçar o senso de identidade e de pertencimento, bem como reduzir a pressão social que incita os kaingang a assimilarem exclusivamente a cultura caucasiana dominante.” (MALLMANN; OLIVEIRA; PEREIRA, 2019, p. 133).

[1] O Laboratório Interdisciplinar Interativo, idealizado e coordenado pela Profa. Dra. Andréia Machado Oliveira, está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na Universidade Federal de Santa Maria. Está direcionado para produções que envolvem as áreas de Arte, Ciência e Tecnologia e que promovem inovação artística e tecnológica via diálogos e práticas interdisciplinares e colaborativas.

[2] O projeto de pesquisa e extensão em andamento tem o apoio da Pró-reitoria de Graduação e da Pró-reitoria de Extensão da UFSM.

[3] Apoio da bolsa CAPES. Está apresentado com detalhes no artigo deste livro *DNA Afetivo Kamê e Kanhru – entre a prática artística e o engajamento social.*

[4] O projeto de pesquisa tem apoio da bolsa CAPES.

[5] Apoio do Edital CNPq / SEC / 2013 MinC.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos e Tatiana Palma Guerche
Artigo recebido em ***08 mar. 2022*** *e aprovado em* ***21 abr. 2022***

O projeto ‘Ativação da cultura indígena por meio de práticas colaborativas em arte, ciência e tecnologia’ decorre do projeto ‘DNA Afetivo’, demonstrando uma tendência dos projetos colaborativos de se desdobrarem em outros projetos diferenciados, ao ganharem autonomia para novas ações. Neste momento, este projeto tem como foco a construção de um jogo digital baseado no mito cultural *kamê* e *kanhru*. As crianças *kaingang* colaboram com o jogo desenhando os personagens, alguns animais e comida, além de ilustrar as atividades que realizam na aldeia, como pescar e caçar. Elas são atentamente escutadas, e esse material coletado (desenhos e anotações), servem de suporte para o desenvolvimento do projeto do jogo. É importante destacar que a cada encontro entre a equipe do LabInter[6] e as crianças *kaingang*[7], é gerado uma aura de afeto e respeito. Nessa perspectiva, é possível sugerir que, em projetos colaborativos na arte, não apenas as tarefas e os estágios de uma determinada ação são compartilhados, mas, de maneira mais significativa, as subjetividades também são compartilhadas. Nesse sentido, há um processo de afetação mútua que acontece em meio ao sentimento de solidariedade e empatia entre os participantes e a comunidade (MALLMANN et al., 2019).

Nessas propostas, consideramos que há uma produção recíproca entre artista/pesquisador e comunidade, há processos de individuação em que ambos se constroem em nível psíquico e coletivo, sendo experiências compartilhadas em níveis diferenciados. “Tais práticas interagem com o público em meio a sua rotina e espaço comum de convivência coletiva. Assim, torna-se necessário rever a noção tradicional de público, vinculada a um processo linear entre artista, produção e espectadores / participantes” (MALLMANN; OLIVEIRA; PEREIRA, 2019, p. 131). Ainda, apontamos que nesses projetos há uma ênfase sobre os usos das tecnologias digitais nas/pelas comunidades, entendo que não são meras ferramentas, mas ativadoras de narrativas e subjetividades locais. Neste artigo, optamos por apresentar, com mais detalhes, os dois projetos colaborativos já concluídos e suas respectivas abordagens teóricas.

REDE_EM_REDE: cartografias artísticas na produção do coletivo[8]

Decorrente das propostas artísticas “aircity:arte#ocupa” desenvolvida pelo LabInter, no evento *arte#ocupaSM*, edições 2012 e 2013, na Vila Belga, Santa Maria, RS, Brasil, surge o projeto de pesquisa em poéticas visuais REDE_EM_REDE: cartografias artísticas na produção do coletivo, de Tatiana Palma Guerche, no Programa de Artes Visuais/PPGART/UFSM. Tal pesquisa caracterizou-se por uma proposta em web arte, produzindo narrativas digitais com a participação e colaboração de comunidades envolvidas com o transporte ferroviário no RS.

As produções em web arte fazem uso da tecnologia, software e hardware, mas também buscam referenciais em outras linguagens artísticas, uma vez que não podemos definir que o artista da web arte trabalha somente com os dispositivos digitais, já que isso seria aprisionar sua condição criadora. Artistas que realizam propostas em web arte trabalham influenciados por diversas áreas e esferas do social, desde arte locativa, ativismo social pela rede, propostas e mapeamentos colaborativos, apropriam-se dessas novas tecnologias para questionar e transgredir cenários sociais.

A sociedade, permeada pela tecnologia, nos transmite a ideia que os aparatos tecnológicos e suas funcionalidades facilitam mais nossos contextos além da rapidez na comunicação e suas problematizações. Ressaltando seu caráter questionador e político, artistas utilizam a rede e de dispositivos digitais para interpelar

[6] A equipe do LabInter está composta por: Andréia Machado Oliveira, Bruno Gottlieb, Eliseu Balduíno, Joceli Sales, Kalinka Mallmann e Hermes Renato Hildebrand.

[7] Crianças da escola Kaingang, Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Augusto Ope da Silva, da Comunidade Kaingang de Santa Maria-RS, e da Escola Estadual da Comunidade Kaingang de Terra do Guarita.

[8] Este artigo tem como referência a dissertação de mestrado *REDE_EM_REDE: cartografias artísticas na produção do coletivo*, de Tatiana Palma Guerche, sob a orientação da Profa. Dra. Andréia Machado Oliveira, no Programa de Artes Visuais/PPGART/UFSM, 2016.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos e Tatiana Palma Guerche
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **21 abr. 2022***

cenários sociais e situações cotidianas e a própria tecnologia, conectando, assim, contexto, arte e tecnologias.

O projeto propôs relações entre as redes sociais *online* e as redes ferroviárias regionais físicas quase extintas. Com o objetivo de reativar a rede das cidades ferroviárias, incluímos na proposta as cidades de Santa Maria, São Gabriel e Santiago (Figura 1), localizadas no interior do Estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Nestes três municípios, temos panoramas totalmente distintos entre conservação das estações férreas e ações realizadas pelos gestores e/ou comunidades. Percebemos como as ações de cada cidade estão ligadas mais à gestão patrimonial pública do que à dimensão geográfica das mesmas. Em relação às estações férreas, na cidade de Santa Maria, existem pequenas ações articuladas pelo poder público, neste momento, enquanto que a maior ação se dá pela mobilização da comunidade da Vila Belga. Santiago tem uma estrutura consistente de projetos culturais disseminados pela cidade a partir da história da rede ferroviária, tendo como princípio a propagação do conhecimento por parte da gestão municipal, sendo um modelo de gestão voltada à cultura. E, em São Gabriel, observamos um descaso e desconhecimento pelo patrimônio histórico ferroviário, tanto por parte da comunidade, como por parte da gestão municipal.



Figura 1. À esquerda, registro fotográfico do atual estado de conservação do antigo prédio da estação de Santa Maria. No centro, está o registro do prédio Estação do Conhecimento Santiago, RS. Fonte: Tatiane Palma. Site Prefeitura Municipal de Santiago, disponível em: https://goo.gl/3BPXLF. Acesso em: 29 mar. 2016. À direita, registro do prédio da antiga Estação Férrea de São Gabriel, atual Museu Gaúcho da Força Expedicionária Brasileira. Fonte: Site Prefeitura de São Gabriel, disponível em: https://t.ly/Hszh. Acesso em: 29 mar. 2016.

Desse modo, o intuito foi restabelecer uma rede entre estas três cidades que foi rompida com a privatização da malha férrea e a extinção do transporte de passageiros. As narrativas sobre determinadas comunidades não foram encerradas com a extinção de suas redes físicas seguem um curso, sem a intensidade dos tempos áureos do transporte ferroviário, porém mantêm-se em fluxo. Ações e conexões ainda estão vivas, necessitando uma nova perspectiva e meios tecnológicos para seu restabelecimento. Assim, surgiu na pesquisa de Tatiana Guerche, o seguinte questionamento: Como a construção de narrativas digitais no ciberespaço, a partir de uma poética artística, pode promover o resgate e registro de histórias sobre a transformação da cidade? Como restituir a rede de comunicação que existia com a rede ferroviária a partir da ativação de uma rede online?

Nesse sentido, essa pesquisa agregou a participação das pessoas que habitam o espaço da Vila Belga, Santiago e São Gabriel, com o uso das tecnologias digitais de comunicação. A utilização de dados produzidos digitalmente sobre os lugares é uma forma de lançar um outro olhar sobre tais espaços, dar visibilidade e voz a uma comunidade, além de registrar/construir um território informacional no qual histórias são registradas, possibilitando a constituição de fluxos informacionais no ciberespaço.

Apontamos as seguintes etapas metodológicas: o mapeamento das cidades a serem cartografadas, optando pelas cidades de Santa Maria, Santiago e São Gabriel, como mencionado anteriormente. Após a escolha das cidades e as respectivas visitas, ocorreu a produção de dados, que consistiu nas entrevistas e registros fotográficos. A partir daí, pudemos ponderar o que existia de diferente em cada cidade e tecer

edição 18 • junho de 2022
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos e Tatiana Palma Guerche
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **21 abr. 2022***

os primeiros esboços sobre como organizaríamos os dados no ciberespaço. Decidiu-se pela utilização de redes sociais como Facebook, Instagram, além do YouTube e produção de um site. Para a troca de informações entre as comunidades físicas, criamos um grupo no Facebook com a finalidade de compartilhamento de ideias entre os indivíduos que coordenam os eventos ligados às estações, nas diferentes cidades.

Durante a produção das entrevistas, nos deparamos com uma diversidade de narrativas. Muitos discursos recaem sobre os tempos considerados como "áureos" da ferrovia, na qual os familiares dos funcionários se beneficiavam da condição ligada a essa classe, relatando que ser ferroviário era um dos *status* sociais mais respeitados na cidade, garantindo inclusive crédito nas lojas da cidade, bastava levar a identificação de ferroviário. A rede ferroviária movimentava toda a cidade na qual estava instalada; a comunidade ferroviária mantinha clubes, associações, times de futebol, tornando o cenário social em constante fluxo. Destacaram também a efervescência social, com todas as entidades sociais que eram responsáveis pelos eventos sociais e de lazer para a categoria ferroviária e seus parentes, bem como a cidade, enfatizando o saudosismo, que não se encaixa mais na atualidade. Com a privatização da viação férrea, a efervescência quase desapareceu, a rede física foi rompida e desmantelada por ações políticas e econômicas, porém o orgulho de pertencer a uma classe reconhecida e politicamente articulada não foi apagado da memória das pessoas.

Nesta proposta em web arte com dispositivos móveis, Tatiana criou um perfil no aplicativo Instagram (@rede_em_rede) (Figura 2), uma página no Facebook, um canal específico no YouTube e na plataforma do Wix.

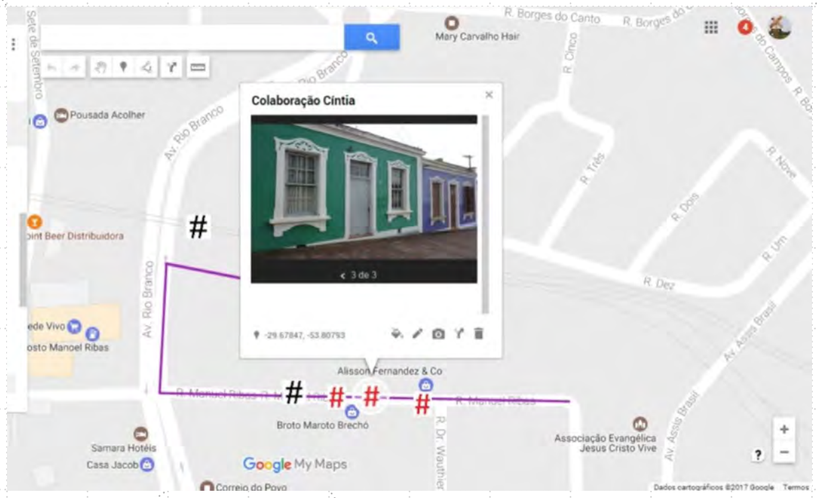


Figura 2. Registro de tela do mapa colaborativo REDE_EM_REDE, com colaboração de Cíntia. Fonte: https://tinyurl.com/39n78zws

Os pontos marcados no mapa com a *hashtag* em cor preta são os registros da autora, os pontos com a *hashtag* em cor vermelha são os registros das pessoas que produziram dados, visualidades e colaboraram com a pesquisa, e dessa forma desenhando o campo investigativo de maneira colaborativa. Tal movimento possibilitou que diferentes pontos de vista fossem contemplados, não ficando restrito apenas ao olhar do pesquisador. Como citado anteriormente, tratando-se de uma pesquisa em artes, a produção de visualidades por outros atores inseridos na rede reforça a multiplicidades de registros, as imagens capturadas se diferenciam muito do ponto de observação do autor da pesquisa (GUERCHE, 2016).

A participação colaborativa no desenho desses mapas virtuais conduz a um movimento de fluxos, conteúdos pessoais que podem ser socializados em contato com o mapa,

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos e Tatiana Palma Guerche
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **21 abr. 2022***

proporcionando a constituição de territórios, no qual os sujeitos agem politicamente, tendo a possibilidade de tornar o invisível visível, de dar voz a suas narrativas visuais ou verbais.

Como fundamentação teórica da pesquisa, utilizamos a Teoria Ator-Rede (TAR) que é considerada uma sociologia das combinações (LATOUR, 2005), debruçada na construção do social mediada pelas inovações tecnológicas. A TAR surgiu dos Estudos de Ciência e Tecnologia nos anos 1990, a partir de Latour, Callon, Law, Bijker. O intuito desses estudos era destacar os limites da sociologia da ciência (Escola de Edimburgo), e da sociologia do "social", de herança estruturalista e durkheimiana. Os pressupostos da TAR estão relacionados aos trabalhos de Serres, Tarde, Stengers, Greimas e Garfinkel. É uma teoria que apresenta um olhar voltado para as práticas que envolvem a ciência, tecnologia e sociedade, não considera o social uma unidade, mas um dinamismo processual e contínuo de associações.

Para Lemos (2012), a TAR segue uma ontologia plana, ou seja, ao analisar o social não separa em hierarquias as associações realizadas entre humanos e não-humanos, o que possibilita identificar as várias redes, bem como as associações entre os vários atores. O autor assinala que:

> Precisamos de uma teoria do social que pense o híbrido, as mediações, as traduções, as purificações e as estabilizações para compreender, fora de estruturas ou frames explicativos *a priori*, a atual cultura digital. Penso que uma teoria social das associações entre humanos e não humanos, associada a uma filosofia orientada a objeto, é requerida para pensar a IoT em todas as suas facetas (hibridismo, automatismo, eficiência comunicativa, vigilância e controle). Essa teoria é a teoria ator-rede (TAR). (LEMOS, 2012, p. 33).

Com a TAR, podemos identificar as redes, os mediadores e os intermediários que operam em uma associação definida. O intuito é detalhar os atores contidos nas ações e evidenciar assim suas características. O social é o originado das associações e não uma coisa que explicaria as associações. Mediadores ou actantes são tudo aquilo que geram ação sobre outros, humanos e não-humanos. Eles constituem as redes e são as redes, partes e todo ao mesmo instante. *Actante* é a consequência de agregações e cada associação influencia também outro *actante*, podendo ser um mediador ou terminar uma atividade transformando-se em intermediário, uma vez que o foco da TAR está nesses vínculos. (LEMOS, 2012).

Na pesquisa 'REDE_EM_REDE', os actantes são as pessoas ligadas às estações, às estruturas físicas das estações e ao trem, que nessa rede é o ponto de partida dos movimentos, e, consequentemente, produz diferenças na interação com humanos. Nesse sentido, cada actante é o resultado de outras mediações e cada nova associação, como os projetos da cidade de Santiago, o Brique da Vila Belga e as ações na estação de Camobi passam a agir também como actantes, pois articulam novas associações. Para que tais associações ocorram, é necessária a presença de intermediários, identificados aqui como os aplicativos *online* utilizados na proposta. O site e as redes sociais implicadas nesse processo são elementos que sozinhos não produzem diferença, e sim realizam o transporte dessas novas associações. (GUERCHE, 2016).

Tais elementos da TAR são trazidos para a poética da web arte. Para Gilberto Prado, dois aspectos devem ser ressaltados na web arte:

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos e Tatiana Palma Guerche
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **21 abr. 2022***

> As diferentes aproximações artísticas de produção em rede não se excluem, elas são algumas vezes complementares e geralmente concomitantes. a) Dispositivo: É uma estrutura em rede estendida em diferentes locais, onde o espectador e/ou artista agem - sem estar em contato com outras pessoas - diretamente sobre o dispositivo, para iniciar uma ação. O trabalho artístico se estabelece com o desencadear da ação que é proposta pelo artista, conceptor da 'obra' e que se inicia com a participação do espectador.[...] b) Interface de contato e partilha: Trata-se também de formações efêmeras de redes, mas nas quais os trabalhos existem somente e graças a diferentes participantes em locais diversos. Não é somente a noção de fronteira que é quebrada, mas também o desejo de estar 'em relação' com os outros. As redes nesse caso são utilizadas sobretudo com a intenção de um trabalho coletivo e partilhado (PRADO, 2003, p. 52).

Primeiramente, precisamos entender que a rede não é a internet, a rede férrea e sim os fluxos, circulações, alianças e deslocamentos criados. São os movimentos executados por humanos e não humanos que produzem ações e, ao mesmo tempo, interferem nesta rede. Os actantes são os agentes envolvidos na rede: o trem, os colaboradores, as narrativas, os dispositivos móveis, os prédios, enfim, tudo que deixa rastro e permite ser acompanhado. Ao escolher a temática da rede ferroviária, buscamos não apenas resgatar memórias, mas sim problematizar como essas memórias podem ser atualizadas e, assim, possibilitar novas associações com elementos da atualidade, materialidade, no tempo e espaço (GUERCHE, 2016).

Para Latour (2015), estamos inscritos no processo de planejamento antes mesmo de sua execução, porém em uma categoria variável, como na estação férrea, em 2016. Ao nos deslocar pela estação, estamos conectados ao engenheiro que planejou tal prédio, aos outros passageiros, ao trem que parou para o embarque e desembarque de passageiros, ao vendedor de passagens no guichê. O que acontece hoje é que estamos conectados a toda essa história por um fio quase imperceptível; já fomos o corpo presente nos papéis e plantas do engenheiro.

> A partir do momento em que se acrescentam objetos, é preciso que nos habituemos a transitar no tempo, no espaço e nos níveis de materialização, sem nunca reconhecer as paisagens familiares nem na interação face a face, nem na estrutura social que nos faria agir – nem, é claro, a paisagem, mais familiar ainda e mais nebulosa, dos acordos feitos entre esses dois modelos de ação. Não se deve nunca abandonar a interação [...] mas caso se siga a dos humanos não se fica no mesmo lugar, nunca em presença dos mesmos atores e jamais na mesma sequência de tempo (LATOUR, 2015, p. 179).

O artista/pesquisador não atua somente como coletor de dados, mas sim como um ser que atua no corpo social e que está conectado em outros espaços e tempos. Essa pesquisa não é um ponto inicial, é uma das diferentes fases de uma história em andamento. Esse movimento talvez não seja fácil, conectar-se a diferentes espaços e tempos, principalmente se pensarmos sobre as interações atuais. Para Bruno Latour: “Se passarmos a seguir as práticas, os objetos e os instrumentos, nunca mais encontraremos este limiar abrupto que devia fazer passar, segundo a antiga teoria, do nível da interação ‘face a face’ àquele da estrutura social, do ‘micro’ ao ‘macro’.” (LATOUR, 2015, p. 181).

> Ora, os objetos não são meios, mas mediadores, da mesma maneira que todos os outros actantes. Eles não transmitem fielmente nossa força – assim como nós somos fiéis mensageiros das forças deles. Imaginando uma sociedade social que tinha, por acaso, um corpo material, eles praticaram novamente, apesar de seu desejo de materialismo, uma nova forma de espiritualismo. (LATOUR, 2015, p. 182).

As narrativas construídas nesta pesquisa só são possíveis e executáveis porque colocamos em mesmo grau de importância atores humanos e não-humanos. Seria possível desenvolver essa pesquisa se não existissem as estações férreas? E se existissem somente as estações férreas? A resposta é não, não podemos desprezar as máquinas, as técnicas e as tecnologias intelectuais, esses não podem ser entendidos como simples próteses isoladas. Na pesquisa 'REDE_EM_REDE', a intenção é provocar diferentes olhares, a partir da noção de social, possibilitando possíveis reconexões. Dessa maneira, é possível enfatizarmos as diferentes vozes contidas na rede. A partir desses diferentes olhares, apontar para associações entre humanos e não-humanos, pois a maioria - principalmente sobre a Vila Belga e a Viação Férrea - dos estudos anteriores, apenas foi analisado a ação dos humanos, e cotidianamente articulamos nossas associações imbricadas também pela materialidade (GUERCHE, 2016).

Segundo Lemos (2013), produzir dados sobre as cidades, sobre as comunidades é uma forma de desvelar as próprias cidades a partir de histórias construídas pelos próprios sujeitos inseridos nelas, disponibilizando informações e significados. As narrações propiciam uma redescoberta dos espaços da cidade e das comunidades. Nesse sentido, as narrativas digitais dialogam em parceria com a arte, tecnologia e a web arte. É relevante destacar que a arte e tecnologia, em especial a web arte, ativam territórios informacionais, proporcionando, aos cidadãos do ciberespaço, um novo território aberto à criação.

Para a criação desse território informacional, as colaborações foram possíveis pelo envolvimento e comprometimento dos participantes tanto com a memória ferroviária quanto com as comunidades que coordenam ações locais recentes, ressaltando que as linhas e fluxos se transformam uns nos outros. Além da colaboração nas ações, na produção de dados, a voz de terceiros se faz presente na escrita também deste artigo.

Dessa maneira, o que artistas da web arte realizam em suas propostas é apontar e reforçar as interligações entre local e global, principalmente em projetos que tenham o espaço das cidades como foco principal. Utilizamos neste projeto de grandes sites e ferramentas gratuitas da internet para construir um novo mapa da cidade, mapa elaborado a partir de percepções locais, de quem está diretamente inserido nesses espaços. Ao ser distribuído em rede, tais propostas adquirem uma característica global, pensando no sentido de estabelecer conexões a longas distâncias e propiciar experiências estéticas.

A presente proposta é norteada por essa conexão entre local e global, pensar como pode ocorrer a comunicação entre pessoas de diferentes cidades, que têm interesses comuns para a produção de um coletivo, no qual a cidade e comunidade a qual pertencem possam ser reconfiguradas por meio de produções e ações desses atores em rede.



Figura 3. Registro fotográfico durante entrevista com Rodrigo Neres.
Fonte: Arquivo pessoal Tatiane Guerche.

Na cidade de Santiago-RS, o cenário se reconfigurou a partir da revitalização da antiga estação. Durante a gravação de entrevistas com Rodrigo Neres, ele narrou que anteriormente à reforma (Figura 3), o local estava abandonado, sem iluminação, já era conhecido como ponto para consumo de drogas e prostituição. Após a reinauguração, no ano de 2011, projetos começaram a ser traçados a partir da Estação do Conhecimento, e a conexão desta com outras, identificadas como Estações do Saber.

Rodrigo Neres apropria-se da imagem do trem, da materialidade do prédio da antiga estação, para colocar em movimento outras associações e dessa maneira ampliar uma rede local, na qual educação, cultura e turismo são o objetivo primordial, o que resgata uma memória ferroviária e permite que outras produções se articulem nesses espaços.

Tais estações funcionam como uma rede de cultura e educação, pois a Estação do Conhecimento é entendida como o nó de uma rede. As Estações do Saber (Figura 4) estão distribuídas pelos bairros da cidade, locais onde funcionam bibliotecas, além de conexão aberta via wi-fi. Essa configuração se estrutura dessa maneira pois para a composição dos acervos das bibliotecas, leva-se em consideração o público que as frequenta a partir de um mapeamento dos exemplares mais retirados, assim, a Estação do Conhecimento compõe o acervo. Além das Estações do Saber, no ano de 2016, foi inaugurado o Memorial da Poesia Contemporânea, que conta a história e a obra de três artistas nascidos na cidade, Caio Fernando Abreu, Cácio Machado e Ney A. Dornelles.



Figura 4. Registro fotográfico da Estação do Saber – Santiago/RS.
Fonte: Arquivo pessoal Tatiane Guerche.

'REDE_EM_REDE' trabalha com esses agenciamentos e produções de narrativa com o intuito de acionar fluxos que contribuam para reforçar a importância da organização de comunidades que participam efetivamente na produção do coletivo e, dessa forma, agregando-as e não as excluindo. A proposta reforça também um dos princípios da cibercultura, reunir comunidades que congregam em torno de um mesmo assunto, e assim possibilitar para que elas ajam e se movimentem politicamente.

Ao longo do projeto, cartografamos outros cenários e se abriu um canal de comunicação para que as trocas, colaborações e novas produções ocorressem. Na cidade de Santa Maria, além da estação no centro da cidade, próxima à Vila Belga, existe uma

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos e Tatiana Palma Guerche
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **21 abr. 2022***

outra estação localizada no bairro Camobi, um pouco menor, que era ponto de embarque e desembarque de passageiros. O antigo prédio estava em situação de abandono, depredado, tornando-se um local vulnerável, como muitas antigas estações localizadas em diversos municípios brasileiros.

Em uma ação local, os moradores se uniram, fundaram e registraram a Associação de Moradores da Antiga Estação Férrea de Camobi, tentando amenizar as depredações do prédio. A fim de regularizar a situação de suas moradias e as devidas escrituras, a associação foi fundada com interesse comum dos moradores da região. Com auxílio de um projeto da Universidade Federal de Santa Maria, os moradores obtiveram assessoria e conseguiram dar entrada ao processo para receber a posse para uso do prédio; o mesmo é patrimônio da prefeitura, contudo, é mantido pela associação de moradores. Em conversa com o presidente da associação, Altair Flores, o mesmo relatou que a fundação da associação se concretizou com a existência de um bloco de carnaval, com mais de vinte anos de existência. Altair sinaliza que a manutenção do prédio demanda tempo e recursos financeiros, sendo necessária uma parceria entre empresas privadas e prefeitura municipal. Mesmo assim, no local já ocorreram dois briques, no mesmo modelo do já reconhecido Brique da Vila Belga.

Diante das colocações do presidente da associação, e sendo o intuito desse projeto, como uma ação do REDE_EM_REDE, foi criado um grupo no Facebook (Figura 5) a fim de estabelecer um canal de comunicação entre as outras cidades pesquisadas, visto que Rodrigo Neres, da cidade de Santiago, e Kalu Flores, de Santa Maria, possuem uma experiência maior na realização de eventos, ações e encaminhamento de documentos.



Figura 5. Registro de tela Grupo Facebook/ Canal de comunicação entre estações.
Fonte: < https://www.facebook.com/groups/617287381815138/?fref=ts >

Com a proposta “REDE_EM_REDE”, constatamos que a desativação do trem ocasionou a própria desativação da vida social, política e econômica daquelas comunidades, restando apenas memórias atualizadas e vigorosas de potencialidades daqueles territórios urbanos. Entendemos que as respostas para tais questionamentos estão agenciadas e engrenadas com certa maquinaria: o próprio trem desativado.

Documentários Participativos nos Assentamentos do MST/RS[9]

Este projeto de pesquisa de cunho interdisciplinar, de Andréia Machado Oliveira e Felix Rebolledo Palazuelos, investiga a utilização de dispositivos móveis digitais para a promoção de outras subjetividades dentro dos assentamentos do Movimento Sem Terra dos Trabalhadores Rurais – MST, no

[9] Este artigo tem como referência o artigo publicado: PALAZUELOS, Felix Rebolledo, OLIVEIRA, Andreia Machado. *O Uso de Dispositivos Móveis em Documentários Participativos nos Assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra no Brasil*. In: **ARJ**, V. 2, n. 2 | p. 141-152 | jul. / dez. 2015.

estado do Rio Grande do Sul, Brasil. Baseamo-nos em práticas estéticas, colaborativas e participativas que fazem uso de dispositivos móveis digitais para estabelecer ligações entre a promoção de subjetividades como identidades emergentes e a concepção de memória como um processo integrador, dentro do movimento social do MST/RS. Para ativar nosso quadro teórico, situamos os dispositivos móveis no cruzamento das ecologias ambiental, social e mental sob a égide do paradigma ético-estético de Félix Guattari (1990).

Como tal, procuramos gerar uma ecologia de práticas permitindo reposicionar as funcionalidades das tecnologias digitais e as potencialidades da arte e das mídias sociais baseadas na web. Examinamos as micropolíticas do cotidiano e a memória como experiência integradora a fim de acarretar experiências singulares através da produção de vídeos, nas quais o emissor e o receptor se tornam somente um, sendo geradores de conteúdos mediados por uma rede de conectividade que fornece valor local singular dentro de conexões globais.

Em nosso projeto com o Movimento de Trabalhadores Rurais Sem Terra no estado do Rio Grande do Sul, Brasil, a mídia não é mera entidade tecnológica, mas está reorientada para a ativação e realização de um *socius* subjetivo sob um paradigma de micropolíticas desejantes de produção. Isso por si só traz uma série de problemas de natureza ético-estético que procuramos investigar através da concepção de ecologias sociais, mentais e materiais de práticas desenvolvidas em uma série de oficinas de produção de documentários hipermídia.

Os objetivos do projeto com o MST/RS consistiram em dois aspectos principais: em primeiro lugar, o reposicionamento teórico de conceitos centrais para os estudos de arte e comunicação, tais como: meios de comunicação, agência, criação, prática estética, memória e relação sujeito / objeto, ao longo das linhas estabelecidas por uma filosofia processual. Em segundo lugar, para elaborar e aplicar um programa baseado neste realinhamento conceitual, utilizou-se uma metodologia de pesquisa-criação para produção de documentários hipermídia para/pelos moradores (crianças e adultos) e técnicos dos assentamentos do MST no RS.

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem uma forma de pensamento que permite trabalhar com elementos constitutivos sem essência fixa e de múltiplas identidades manifestadas sempre em fluxo. Para Deleuze e Guattari (1987), as relações que constituem as ligações entre campos não são estáticas ou permanentes: são seres dinâmicos (não como substantivos, mas como verbos) que criam extensões de campos operacionais que eles chamam de territórios.

Com esses princípios, o projeto foi desenvolvido com as comunidades do MST do RS. O primeiro contato que tivemos foi com o MST em Porto Alegre que resultou na participação da Romaria da Terra 2014, em Tapes no RS. Após esse breve contato, através dos técnicos da Coptec e da Emater, tivemos acesso às comunidades dos assentamentos de Tupanciretã, Jóia, Júlio de Castilhos e Chiapetta. Os participantes do projeto foram os alunos e professores das escolas dos assentamentos, os técnicos da Coptec e da Emater e os agricultores dos assentamentos envolvidos com a agricultura familiar (Figura 6).



Figura 6. Escola EMEF Maria Aleydah de Mendonca Marques, Tupanciretã – RS.
Fonte: Arquivo pessoal Felix Palazuelos.



Figura 7. Still do vídeo de Grupos de Mulheres em Tupanciretã e Jóia.
Fonte: Arquivo pessoal Felix Palazuelos.

O projeto começou com uma breve introdução sobre cinema documentário, produção de vídeo e uso dos dispositivos móveis, para que os participantes pudessem sair das oficinas e produzir seus próprios vídeos. Na produção de vídeo, trabalhamos com diferentes grupos, como: com Grupos de Mulheres em Tupanciretã e Jóia, sobre o papel das mulheres nos assentamentos (Figura 7); com a Família Potter sobre a produção em Agroecológica; e com a família Valsoler sobre a produção de queijo colonial camponês na agroindústria familiar. Esse material foi editado e está sendo disponibilizado *online* pelo YouTube e pelo site do LabInter.

Inicialmente, as oficinas de vídeo documentário partiram sobre a realização de entrevistas com imagens ilustrativas que prestavam um testemunho visual do que estava sendo dito nas entrevistas (entrevistas como *voice-over*). Assim, foi proposto um plano de trabalho de quatro encontros previstos: Oficina 1: Introdução ao vídeo-documentário e à imagem fotográfica; Oficina 2: Trabalho sobre a produção de vídeo (2 sessões); Oficina 3: Trabalho sobre a produção de vídeo; Oficina 4: Como distribuir e divulgar vídeos. Este planejamento foi adaptado conforme cada grupo ao longo do projeto.

Constatado o interesse e disposição da comunidade do MST para gerar produção de documentários e divulgá-los em seus próprios termos, significa que essas tecnologias digitais e técnicas de comunicação podem ser usadas para uma variedade de propósitos: para documentário histórico e arquivístico, como fonte de material para notícias e atualidades documentário, para a manutenção da sua ecologia de práticas técnicas, para a autoafirmação e a apresentação da vida cotidiana, para a promoção da solidariedade e da expansão das redes sociais, para fins educacionais e para a expressão criativa, etc.

O processo de desenvolvimento das oficinas implica uma abordagem em três fases: a primeira enfatiza a obtenção de capacidades técnicas básicas pelos participantes com câmeras de vídeo simples (por exemplo, *tablets* ou telefone); a segunda incide sobre a aquisição de técnicas de produção de documentários e o desenvolvimento de capacidades de expressão; a terceira envolve a distribuição e a divulgação das produções documentais através das mídias sociais baseadas na web.

Nossa metodologia de pesquisa/criação busca investigar o movimento do pensamento que ocorre nos intervalos entre estes passos. O principal impulso do projeto não é chegar a uma grande conclusão, mas sobre a observação, monitoramento e implantação do processo em desdobramento, a fim de gerar outras proposições sobre o cotidiano. Deste modo, as três fases do projeto coexistem como dependentes, mutuamente, em uma ecologia de práticas. (STENGERS, 2005).

Ao trabalhar com as comunidades, ficou claro rapidamente que o pesquisador/propositor/artista tem que saber, inicialmente, qual será seu papel no processo e que tipo de projeto ele está embarcando. Ele deve ter uma ideia muito clara da natureza da relação com os participantes do projeto comunitário baseado na arte. Em nossos projetos, o objetivo do exercício não era observar a comunidade sobre como os participantes se apropriavam das tecnologias, ou relatar como esses dispositivos mudaram sua maneira de pensar, ou interpretar ou avaliar sua produção criativa.

Ao longo de nosso trabalho nas comunidades, procuramos implementar práticas com os participantes das oficinas que promovessem uma ética de afirmação, envolvimento e relação social e criatividade em todos os níveis. Na maioria das situações, colocamos em segundo plano o papel de liderança da experiência de "saber tudo", a fim de destacar o papel de apoio da facilitação do fazer acontecer. Trabalhar nas comunidades em projetos baseados em arte exige que os artistas diminuam o desejo de transmitir conhecimento e instruções e deem liberdade para os participantes da comunidade descubram empiricamente as experiências em si mesmos.

O objetivo aqui não é ensinar algo a alguém, seja teoria ou técnica, mas facilitar as condições propícias para a criatividade, a brincadeira e a descoberta: é mais uma questão de criar condições que permitam restrições que desencadeiam experimentações e levam a insights intuitivos, do que de restabelecer e repetir padrões e protocolos de produção testados e aprovados. Não estamos buscando resultados - o que conta é permitir que as necessidades de expressão se manifestem, a fim de desencadear práticas de invenção e descoberta através do envolvimento dos participantes nas atividades em questão. Procuramos instigar uma emergência de atividades auto organizadas que transformam a oficina em um ambiente criativo. Em termos das oficinas de produção de vídeo, podemos observar algumas possibilidades para o seu desenvolvimento:

1) Para uma apresentação audiovisual informativo, experimental, expressivo, educativo ou de entretenimento que apresenta questões, ideias, eventos, situações de uma forma discursiva não-ficcional, utilizando imagens ilustrativas, entrevistas, cartões de título e gráficos em movimento, música e

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos e Tatiana Palma Guerche
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **21 abr. 2022***

narração de voz que puderam abrir para a questão da memória.

2) Para documentar visualmente um procedimento técnico de forma objetiva ou para se certificar que o procedimento se repete, para sistematizar, a fim de lembrar e preservar uma técnica que de outra forma poderiam se perder.

4) Para documentar um evento para a posteridade, ou seja, como um documento histórico.

5) Para padronizar e uniformizar a memória de um evento: estabelecer como um evento pode ser lembrado e interpretado.

6) Para capturar o desdobramento de um evento para a sua notícia, arquivamento ou valor histórico para futuras análises, interpretação e estudo, ou simplesmente como entretenimento.

7) Para gravar e documentos das pessoas ideias, impressões, atitudes, dúvidas, preconceitos sobre uma questão particular.

8) Para provocar o pensamento das pessoas sobre os problemas por meio de uma mudança provocada por mudança ideológica através do desdobramento racional de materiais audiovisuais "verdadeiros".

9) Para resgatar a memória de algum evento durante o processo de gravação e divulgação de gravações de audiovisual de história oral.

Observamos que há uma diferença entre a produção de vídeo documentário para adultos e adolescentes. A diferença que reflete os dois pontos de vista é a memória. Os adolescentes estão mais envolvidos na dinâmica de identidade do que a memória. Para os adultos, a memória desempenha um papel mais importante. Adolescentes olham para o reconhecimento em termos de quem são, quem serão... eles estão mais preocupados com eles mesmos e tendem a impor a sua identidade nos outros. Ao usar a câmera, eles gostam de usá-la não com a finalidade de tirar fotos, ou seja, a criação de imagens, mas para infringir a privacidade dos outros e intrometer e violar seu espaço. Adultos, por outro lado, estão mais preocupados com o passado e buscam o reconhecimento para o que eles viveram e as dificuldades por que passaram. Eles estão mais relacionados com a memória porque têm um arquivo pessoal de imagens em que podem se lembrar e tocar narrativamente, e fazer conexões com outros eventos em suas vidas e o mundo.



Figura 8. Oficina nas Escolas do MST/RS.
Fonte: Arquivo pessoal Felix Palazuelos.

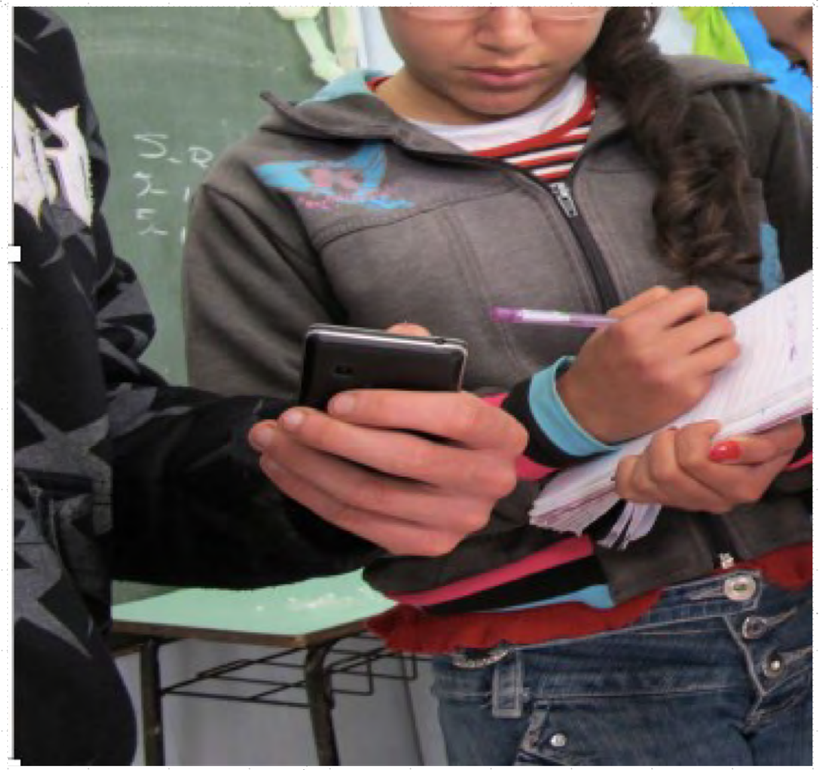


Figura 9. Oficina nas Escolas do MST/RS.
Fonte: Arquivo pessoal Felix Palazuelos.

Do ponto de vista micropolítico, enfatizamos a possibilidade de dar voz às pessoas que não têm, ou seja, tentar levá-los a ver que têm uma força subjetiva, que podem ser expressos e apresentados através de vídeo e que as suas opiniões importam. Outro aspecto da micropolítica do cotidiano foi democratizar as conversas sobre o trabalho do dia a dia e a reificação das aspirações do movimento. O ponto aqui é ganhar reconhecimento pelo movimento social / político onde ele realmente está acontecendo e como ele está sendo levado adiante concretamente.

Quando se trabalha pela primeira vez com mídia digital, há uma tendência de os projetos comunitários se preocuparem indevidamente com questões de identidade. Uma razão para isso é que produções visíveis e concretas são facilmente afirmativas. Os problemas são tratados usando um modo de estrito linguístico que não é apenas o menos interessante esteticamente, mas também replica inconscientemente o construto epistêmico primário que desejamos abandonar: uma figura de autoridade que predomina normatividade - aquele que julga, que define a agenda quando se dirige aos outros. Quando uma definição singular de identidade ocorre, seja no nível individual ou comunitário, às custas de uma subjetividade plural e polifônica, perdemos o socialmente múltiplo e o singularmente diferencial.

Considerações temporárias

Portanto, as práticas colaborativas trazem em si processos recíprocos entre indivíduo/artista/pesquisador e comunidade, ao compartilharem saberes, desejos, hábitos, olhares, gestos, experiências que atravessam e se encarnam nos corpos, uma agregação com o coletivo, um agenciamento coletivo a ser ativado e cartografado.

> Ao observar propostas colaborativas em artes, percebemos que não se trata do artista-indivíduo isolado que entra numa comunidade já substanciada, pretendendo identificar e resgatar identidades/memórias/unidade de certa comunidade. Em outra direção, propostas colaborativas desenvolvem metodologias nas quais o artista encontra-se como um elemento que constitui e se constitui no coletivo em que se agencia. (OLIVEIRA, 2017, p. 50).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos e Tatiana Palma Guerche
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **21 abr. 2022***

> Diferentemente da sociedade, o coletivo é definido através de suas práticas, mais explicitamente, por uma trajetória de aprendizagem. Ou seja, a constituição de um mundo comum é um processo de composição progressiva, não no sentido de um processo linear modernista, mas de um processo de conexões, inclusões e exclusões que vão se operando na própria existência. (ESCÓSSIA, 2014, p. 191).

Falamos não em hierarquia e separação, mas sim em empoderamento pelo respeito à diferença e pela potência do coletivo (OLIVEIRA, 2017).

Em 'REDE_EM_REDE', a maquinaria cumpriu sua finalidade de transportar passageiros quando estava ativa, tornou-se o coração dos fluxos e desenvolveu vetores que determinaram e ainda determinam a força motora destas comunidades. Alguns moradores das comunidades explicitaram, em entrevistas, suas lembranças em relação ao trem e estabeleceram os parâmetros de passagens, ligações, encontros, trabalho, ações políticas, sustentabilidade, sentido de pertencimento e a dignidade de ser ferroviário. Morar na Vila e ser funcionário da Ferroviária Belga consistia em pertencer a uma vida ativa e produtiva da comunidade.

Os moradores/funcionários ao se apropriarem de todo sistema ferroviário, também assumiam uma postura política de reivindicação de autonomia e direitos de trabalho. Observamos um sistema que vai além do modo mecânico de funcionamento de uma ferrovia, todavia um sistema que funciona de modo maquínico nas experiências do cotidiano. Uma fabricação transdisciplinar via agenciamentos de saberes e fazeres coletivos, como produto e produtor de múltiplas subjetividades em que o ser atualiza-se nos virtuais da experiência, permitindo

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

invenções de práticas de vida. Agenciamentos que não se resumem às relações entre sujeitos, ao humano; mas tudo o que acontece em um território, no próprio território. Nessas propostas aqui apresentadas houve a intenção de provocar a comunidade a desenvolver diferentes olhares, a partir da noção social, possibilitando o estabelecimento de novas conexões e reconexões (OLIVEIRA; HILDEBRAND; GUERCHE; PALAZUELOS, 2017).

No projeto "Documentários Participativos nos Assentamentos do MST/RS", o aspecto social do envolvimento e da participação cria as condições transindividuais para o relacional, não como um efeito de massificação, mas como um conjunto coletivo de enunciação, como heterogêneses maquínicas, onde a subjetividade emerge como um corpo social e não de qualquer iniciativa de liderança que persuade, manipula ou coage um grupo a trabalhar em uníssono. A subjetividade é produzida relacionalmente, uma vez que a interatividade recíproca é, em si, uma máquina relacional que leva à experimentação, criatividade e inovação. Para alguns, o termo heterogênese maquínica tem um anel afetivo desfavorável. No entanto, podemos ver prontamente que já é melhor do que a concepção de homogênese mecânica, que exige que todos os participantes trabalhem como elos intercambiáveis indistinguíveis dentro de uma causalidade linear unívoca. Esse último tipo de estruturação organizacional exige que todos os membros estejam vinculados à efetivação de alguma tarefa comum definida e regulada externamente (PALAZUELOS, 2019).

Assim, mesmo quando o produto audiovisual dá voz a um porta-voz da comunidade, ele está replicando o indesejável padrão estrutural de comunicação de cima para baixo que

edição 18 • junho de 2022
Andréia Machado Oliveira, Felix Rebolledo Palazuelos e Tatiana Palma Guerche
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **21 abr. 2022***

é replicado como um motivo social informacional. A doação de voz e visibilidade aos que não têm voz e ao invisível é fundamental para a comunidade e seus membros, mas é preciso sempre estar consciente de como as imagens funcionam independentemente de seu conteúdo, para que a alteridade não seja antecipada ou colonizada. E enquanto as questões de identidade são altamente importantes e pertinentes ao trabalho do ativismo social, precisamos nos lembrar de que a experimentação formal e estética é a principal preocupação, porque é através da experiência estética que podemos escapar dos axiomatismos linguísticos e subjetividades protocolares pré-estabelecidas (PALAZUELOS, 2019).

Em contraste, uma heterogênese maquínica é imanentemente auto-organizada. É denominado maquínico porque é produtivo, transformador e dinâmico. É produtivo de uma subjetividade cuja própria operatividade predicam processo, temporalidade aiônica, afetividade material e veracidade pragmática. A heterogênese maquínica é um processo heterogêneo porque os elementos são confundidos concretamente em sua interatividade relacional com outros participantes - humanos e não humanos. Cada um deles cumpre uma pluralidade de papéis simultaneamente entre si, dentro da matriz social que constitui o corpo maquínico, portanto, sempre ocupando o meio excluído da dinâmica sujeito-objeto polarizado - podemos ver facilmente que o movimento social desse corpo maquínico é de natureza diferente do corpo da máquina cartesiana. Esse corpo nunca é estático nem imutável; está continuamente em construção de forma diferenciada, integrando novos componentes e elementos e desinvestindo do irrelevante e não participativo (PALAZUELOS, 2019).

Esse devir social como subjetividade criativa individualizada não é composto de modos aditivos de acréscimo, de agregação única, mas modos de expansão, propagação, ocupação, contágio, povoamento ... um devir como a concepção de individuação não é um acúmulo ou lista de características que têm algo a ver com antropomorfismo de qualquer tipo: se alguma coisa, a reunião é uma mistura cujos componentes individuais se tornam indiscerníveis em seu efeito singular para produzir uma novidade híbrida como expressão afetiva de outra coisa (PALAZUELOS, 2019).

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles e Guattari, Felix. **Capitalismo e esquizofrenia Vol. 2**: Mil platôs. Trans. por Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

ESCÓSSIA, Liliana. **O coletivo como plano de coengendramento do indivíduo e da sociedade**. São Cristóvão: Edição da UFS, 2014.

GUERCHE, Tatiana. **Rede em Rede**. Disponível em: https://www.facebook.com/RedeemRede. Acesso em: 1 jan. 2016.

HILDEBRAND, Hermes R.; OLIVEIRA, Andreia; FOGLIA, Efrain. Narratives of locative technologies as memory assemblages. In: **Proceedings of 19th International Symposium of Electronic Art** – ISEA2013. Sydney, 2013. Disponível em https://arteocupasm2013.wordpress.com/. Acessado em 01 jun. 2013.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the social**. An introduction to Actor-Network Theory. Oxford: University Press, NY, 2005.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador - Bauru: EDUFBA – EDUSC, 2012.

LEMOS, André. Espaço, mídia Locativa e teoria ator-rede. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 25, p. 52-65, jun. 2013

_____. **A comunicação das coisas. Internet das Coisas e Teoria Ator-Rede Etiquetas de radio frequência em uniformes escolares na Bahia**. 2012. Disponível em: < http://docplayer.com.br/659634-A-comunicacao-das-coisas-internet-das-coisas-e-teoria-ator-rede.html > Acesso em: 16 dez. 2021.

MALLMAN, Kalinka Lorenci; OLIVEIRA, Andreia Machado; PEREIRA, Marcelo Eugenio Soares. Prática artística em comunidade indígena Kaingang: Por uma metodologia colaborativa. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019 Disponível em < https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16119 > Acesso em: 25 mar. 2021.

MALLMANN, Kalinka Mallmann, OLIVEIRA, Andréia Machado, GOTTLIEB, Bruno BALDUÍNO, Eliseu, LIMA, Gustavo, HILDEBRAND, Hermes Renato, SALES, Joceli Sirai. Modos de criação e compartilhamentos: jogo colaborativo em comunidade Kaingáng, (p. 45-53). In: HILDEBRAND, Hermes Renato; OLIVEIRA, Fabiana Martins de; CESTARI, Guilherme; MITTERMAYER, Thiago; SOUZA, Aline Antunes de. (Orgs.). **Estética do jogo**: arte, mecânica e narrativa. São Paulo: Editora C0D3S, 2019.

PALAZUELOS, Felix R. **Becoming-child as imagistic process**. Tese de Doutorado. PPG em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2019.

PALAZUELOS, Felix Rebolledo, OLIVEIRA, Andreia Machado. O Uso de Dispositivos Móveis em Documentários Participativos nos Assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra no Brasil. In: **ARJ**, V. 2, n. 2 | p. 141-152 | jul. / dez. 2015.

PRADO, G. Experiências Artísticas em redes telemáticas. In: **ARS** – Revista do departamento de artes plásticas da ECA-USP. São Paulo: USP, v. 1, n. 1, p. 49-57, 2003.

OLIVEIRA, Andreia M.; HILDEBRAND, Hermes R; GUERCHE, Tatiana P; PALAZUELOS, Felix R. Preservation of Material and Immaterial Heritage through Interactive and Collaborative Artistic Interventions. In: **Proceedings of the 23rd International Symposium of Electronic Arts** – ISEA2017, 2017.

OLIVEIRA, Andréia Machado. Arte e comunidade: Práticas de colaboração implicadas no comum. **PÓS**: Revista do PPG em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.14: nov.2017. Disponível em < https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15496/pdf/42999 > Acesso em: 21 abr. 2021.

STENGERS, Isabelle. Notas introdutórias sobre uma ecologia de práticas. In: **Cultural studies review**, vol. 11, n ° 1, de 2005, p. 183-196.

ISSN: 2358-2529



ConversAções “Brasil, além do Ressentimento” em um dos platôs de um prédio inconcluso. Fonte: Acervo do LAMUR | CNPq

Pesquisar, intervir, inventar com as Cidades

Investigate, Intervene, Invent with Cities

Resumo: Nossas pesquisas propõem intervenções poéticas e políticas com as cidades que somos e com as quais nos inventamos em modos de viver e conviver — atentos às relações, singularidades e agenciamentos entre arte, cidade e vida —, em práticas que exercitam o pesquisar e intervir coletivo e transdisciplinar. Propomos pensar: como a arte pode ativar experiências estéticas com diferentes espaços-tempo das cidades e da universidade? Uma universidade que se movimenta entre as cidades e com as cidades. As artes e a universidade percorrem espaços do fazer cotidiano e da convivência, como ruas, praças, praias, becos, esquinas, casas, construções abandonadas e áreas verdes – espaços não convencionais das artes. Movimentar as artes e a universidade com o cotidiano demanda a invenção de modos de fazer-saber. Um dos desafios desta escrita é pensar acerca das especificidades de um laboratório de pesquisa em artes, de como ele nos solicita protocolos distintos de pesquisa, de pensamento, de visão e de invenção de mundo(s). Nesse breve artigo desejamos instigar os leitores a conhecerem o Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), no Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Palavras-chave: Artes; micropolíticas; pesquisar com; invenção; cartografia.

Deisimer Gorczevski
Professora e pesquisadora no Instituto de Cultura e Arte, na Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes entre 2019 e 2021. Realizou doutorado em Ciências da Comunicação pela Unisinos-RS e doutorado-sanduíche em Comunicação Audiovisual na Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha. Coordena o Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas/LAMUR|CNPq, na UFC. Atualmente, realiza estudos com ênfase em processos de criação coletivos e colaborativos, cartografias e intervenções audiovisuais, micropolíticas urbanas, políticas públicas e metodologia de pesquisa em artes, filosofia e ciências.
deisimer@ufc.br
https://orcid.org/0000-0002-7433-8798

Aline Mourão de Albuquerque
Artista visual, pesquisadora, educadora com experiência em setores educativos de museus, tanto na coordenação como na prática de monitorias. Experiência em produção, manutenção, montagem e desmontagem de exposições de arte, obtida junto à equipe do Museu Lasar Segall (São Paulo-SP) e do Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza-CE), sob a direção de Ricardo Resende. [...]

Abstract: *Our investigations propose poetic and political interventions with the cities that we are, and with which we invent ways of living and living together – attentive to the relations, singularities and agencies between art, the city and life –, in practices that exercise collective and transdisciplinary modes of investigating and intervening. We question: how can art activate aesthetic experiences with the different time-spaces of cities and the university? A university that moves in between cities, and with cities. The arts and the university go through spaces of everyday life and coexistence, with the streets, squares, beaches, alleys, corners, houses, abandoned sites and green areas – non-conventional spaces of arts. To make the arts and the university move with everyday life demands inventing ways of making-knowing. One of the challenges of this writing is to think about the specificities of a research laboratory in arts, how it requires different protocols of research, thinking, vision and invention of world(s). In this piece, we want to instigate readers to become acquainted with the Laboratory Arts and Urban Micropolitics (LAMUR), of the Arts Graduate Program (PPGArtes) at the Institute of Culture and Art (ICA) of the Federal University of Ceará (UFC).*

Keywords*: Arts; micropolitics; investigate with; invention; cartography.*

[...] Assistência de curadorias e vistoria de galerias para manutenção de exposições. Concepção e aplicação de oficinas, planejamento e execução de projetos de arte-educação. É mestra pelo programa de pós graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (PPGArtes ICA - UFC) e membro do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR), coordenado por Deisimer Gorczevski, e vinculado à Universidade Federal do Ceará. Coordena o Laboratório de Artes Visuais da Escola de Criação e Formação do Ceará - Porto Iracema das Artes.
alialbu@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8956-204X

João Miguel Diógenes de Araújo Lima
João Miguel Diógenes de Araújo Lima nasceu em Fortaleza, capital do Ceará, em 1988, e atualmente mora em Brasília. De formação, é sociólogo, com bacharelado em Ciências Sociais e mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, e atua como pesquisador interdisciplinar, interessado nos encontros entre cidade, meio ambiente, artes e universidade. É pesquisador do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas/LAMUR da UFC.
jmlimabr@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4768-7589

“Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo?” (KRENAK, 2019. p.13). O céu há séculos desaba, desde a colonização?

Caímos porque a desigualdade não permite o equilíbrio e a harmonia, porque é impossível erigir sobre condições de vida desiguais. “A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda?” (KRENAK, 2019, p. 14).

A cidade é desigual e instável, e com ela caímos[1]. Caímos com o capitalismo extrativista neoliberal que estrebucha, com o “carrego colonial” [2], com a pandemia do coronavírus, com um governo antidemocrático, com as catástrofes ambientais. Mas a queda é um movimento contínuo. Uma civilização em queda dura o tempo de uma era, não avistamos o chão – e criamos estratégias com as proposições de Krenak (2019, p. 14): “Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos”.

Ao nos propormos participantes de um laboratório que opera com artes e micropolíticas urbanas – LAMUR[3], a inventar com as cidades, nossas Fortalezas Sensíveis, modos de viver e conviver, implicamo-nos com os sentidos da queda, colocamo-nos em movimentos de cair.

Entre as nossas in(ter)venções com os bairros, as praças, as ruas e outros espaços não convencionais das artes, propusemos as Basquianas nº 2 – Construir e soltar pipas, desta vez, em um prédio inconcluso | em ruínas que nos acolheu como espaço-tempo de experimentAções, até que ele mesmo caísse também.



Figura 1. Basquiana n. 2 – Construir e soltar pipas, em um prédio inconcluso. Fotos de Marcos Pardana

edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022***

Basquianas são experimentações sensoriais propositivas coletivas em ambiente específico. O mote de toda Basquiana parte da precariedade que a ruína urbana nos oferece aos sentidos e à razão. Em sua silenciosa eloquência, a ruína, como equivalente sensível de um mundo em crise, fala de urgências locais e globais, individuais e coletivas. Para Walter Benjamin (1987), a ruína é "indício de possibilidades em aberto, concretização de um mundo possível, índice de alternativas do real" e, para Hélio Oiticica (1981), "não existe arte experimental, existe o experimental". Portanto, na sincronia dessas ideias e, ainda, compreendendo o conceito de heterotopia em Michel Foucault (1967), como a possibilidade de invenção de outros espaços ou como proposições de outros modos de viver a condição urbana, realizamos uma tarde de confecção e soltação de pipas na laje.

A estrutura do predinho sugeria-nos platôs, por ser aberta, sem limites físicos que nos protegessem da queda, e intercomunicáveis. As pipas desenhavam esvoaçantes diagonais com a estrutura de concreto, e experimentamos dançar com o abismo sem medo de cair. Outra proposição que nos trouxe sensação parecida foi das bolhas de sabão. Ao soprarmos e soltarmos ao vento essas frágeis estruturas, sentimo-nos leves e coloridos, a dançar com o abismo, pairando oniricamente sobre a cidade. Essas duas proposições dizem um pouco de tantas outras que experimentamos enquanto LAMUR, e assim como bell hooks (2017) e Paulo Freire (1989), celebramos uma educação "(...) que permita as transgressões (...) esse movimento que transforma a educação em prática de liberdade" (hooks, 2017, p. 24).

Celebramos, como propõe Humberto Maturana (2002, p. 97), a convivência que se constitui "na aceitação, no respeito e na confiança mútuos, criando assim um mundo comum. E nessa aceitação, nesse respeito e nessa confiança mútuos é que se constitui a liberdade social".

As pesquisas Fortalezas Sensíveis e Cinema In(ter)venção: Cine Ser Ver Luz[4], bem como a criação de um Grupo de Estudos são proposições do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR) que desejam pensar e viver nossas cidades – como território de fazer|saber, de se aventurar; como território de territórios com os quais pensar, sentir, caminhar, conversar, tatear, atravessar, sonhar, conviver, parar, passear, visitar, ornamentar, jogar, compartilhar, observar, inspirar, expirar, estranhar, intervir, marcar e atualizar marcas, "administrar o à toa, o em vão, o inútil" (BARROS, 2016, p.40), escutar, ressoar, narrar e dizer algumas de suas histórias, reminiscências, seus agoras e devires.

Como a arte pode inventar Fortalezas Sensíveis, ativando experiências estéticas e afetivas e tensionando limites e aproximações entre territórios geopolíticos e existenciais? Nossa pergunta de partida instiga a compreender territórios como Fortalezas Sensíveis com as quais estamos, visitamos e vivemos, sobretudo, as que nos transpassam pelas afetividades e pela vida cotidiana com suas ruas, bairros, praças, praias, terrenos, edificações, paisagens, árvores, animais, pessoas,... Interessa-nos, assim, pensar tanto as Fortalezas que ativam nossos sentidos com boas sensações, que resistem e lutam em tantas frentes pelas vidas, pelas sombras, paragens e passagens, pelos espaços de convivência que respeitam e promovem diferenças e por tantos outros direitos vitais, como as Fortalezas "sensíveis insensíveis", enrijecidas, naturalizadas e talvez convenientemente acomodadas para que se prevaleçam formas do "nada resta fazer". Muitas delas, com isso, desgarradas de nossas existências, de nossos corpos e desejos; algumas delas nutridas por dados

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022**

estatísticos que, intencionalmente ou não, tentam dar conta de representar, explicar e orientar dimensões humanas, sociais, econômicas, políticas, culturais, todas essas que provavelmente sempre extrapolam, de uma forma ou de outra, números, gráficos, perspectivas e previsões.

Contrastes que nos fazem ver na mesma beleza que nos embevece, sendo usada para atrair investimentos que aprofundam o abismo da desigualdade social, esse abismo que nos convida a cair e, ao mesmo tempo, a criar estratégias e dispositivos de queda, e não a tentarmos nos fixar em estruturas que desabam. “Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos” (KRENAK, 2019, p. 63). E, se a condição da nossa civilização for a queda, então que façamos coro com José Miguel Wisnik (2011):

> Se meu mundo cair
> Eu que aprenda a levitar
> Se meu mundo cair
> Então caia devagar
> Não que eu queira assistir
> Sem saber evitar
> Cola em mim até ouvir
> Coração no coração
> O umbigo tem frio e arrepio de sentir

Caímos com uma das cidades mais desiguais da América Latina em nossas pesquisas, com essas possíveis micro intervenções, aprendendo a levitar, flutuando devagar como as pipas e as bolhas de sabão, ao percebê-las tão potentes e sutis, a alcançarem grandes alturas, sobrevoando ruas e quintais. As bolhas de sabão eram também materialidade de pensamentos translúcidos a dizer coisas inventadas com a cidade, silenciosamente. As micro intervenções acontecem como provocações em planos onde fluem as intensidades, os afetos, as intuições etc. e se constituem as invenções desviantes, entre elas, as Basquianas.



Figura 2. IntenCidades – Ocupação Predinho no bairro Bairro Vicente Pinzón.
Fonte: Acervo do LAMUR|CNPq.

Que ciência é essa que inventamos com o cotidiano, ao resistirmos propositivamente com as cidades, sobre as quais pairam tantas ameaças? Sobre todo o litoral paira uma ameaça, sobre o patrimônio histórico, material e imaterial; pairam ameaças sobre comunidades inteiras, sobre a pesca artesanal, sobre vendedores ambulantes, sobre as árvores(!), praças e parques, o mangue e, sobretudo, sobre os grupos dissidentes; pairam ameaças sobre todos nós e, especialmente neste momento em que o Brasil atravessa um

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022***

intenso retrocesso com ameaças à democracia, que tanto lutamos para conquistar.

Atentos à lógica da política governamental e suas "formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte (necropolítica)" (MBEMBE, 2016, p. 146) – que é a lógica neoliberal, a adequar as cidades aos mais ricos, esquecendo as populações que lá habitam antes de reformar, privatizar, higienizar, "requalificar" e derrubar o presente, querendo sempre um futuro –, posicionamo-nos ao lado dos que resistem hoje a tantas ameaças. Entendemos que apenas onde moramos é possível intervir: no fluxo dos dias, nas urgências, nas delicadezas como nas lutas, ocupar as cidades, os bairros, as ruas e praças é ocupar a política, é cuidarmos uns dos outros, aprendermos uns com os outros. E a universidade pública deve participar desse processo, inclusive para se fortalecer, pois que a ameaça também paira sobre ela. É preciso operar os conceitos aos quais tanto nos afeiçoamos, é preciso azeitar nossa máquina de guerra! É preciso estar atento, forte e sensível.

O modo de pesquisar e intervir que experimentamos com o LAMUR aproxima-se do modo como Oiticica se colocou como artista no mundo. Essa aproximação nos é muito cara, pois entendemos que as mais radicais proposições de Oiticica são um salto para a compreensão de uma "arte ambiental", que acontece com o espaço público.

Colocamo-nos no fluxo dos acontecimentos, desejando que os dispositivos de que lançamos mão causem atritos com o real, produzam faíscas de outros possíveis, despretensiosamente intencionados, atentos, fortes, mas que, um tanto distraídos, venceremos[5].

Ao nos apresentarmos como laboratório que realiza pesquisas e intervenções, outras questões emergem e, entre elas, queremos pensar como pesquisar e intervir pode ativar experiências estéticas com diferentes espaços-tempos da cidade e da universidade. Essa questão se desdobra da pesquisa Arte | Espaço Comum | IntenCidades, realizada de 2014 a 2016, trazendo temáticas e experiências que colaboram com o exercício de pensar a relação entre pesquisar e intervir como potência que nos impele a produzir conexões entre arte e cidade, pensando os espaços-tempos da cidade e da universidade, processos de criação e resistência e movimentos artísticos, sociais, históricos e contemporâneos.

Até aqui, falamos dos territórios de nossa pesquisa, a vasta abrangência de seus espaços semoventes e seus deslimites, por entendermos que a cidade é um território vivo, como um rio, no qual não se entra duas vezes do mesmo modo. A partir daqui falaremos de como trilhamos esses territórios, como nos acompanhamos uns dos outros, como convidamos outros a nos acompanharem, o que usamos para caminhar, como cartografamos singularidades, que dispositivos inventamos, que conceitos operamos, que marcas escolhemos para sinalizar, como partilhamos a experimentação dos percursos.



Figura 3. Conviver | Praças. Fonte: Acervo do LAMUR |CNPq.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

Modos de intervir e pesquisar COM

Ateliês, museus e galerias, que foram e continuam sendo espaços dedicados às artes, no século XX foram particularmente desafiados a se abrir – às vezes de dentro para fora, às vezes de fora para dentro.

Esse período também viu o surgimento de formações em artes nas universidades, em cursos de graduação e pós-graduação. Artistas-professores e estudantes-artistas passaram a compor as universidades. Essas instituições, constituídas por redes de conversações (ANDRADE *et al.*, 2002, s/p), comportam não apenas relações de trabalho marcadas por demandas institucionais, como também podem se constituir de conversações acadêmico-científicas dedicadas à aprendizagem e à *poiesis*.

Entre os critérios acadêmicos e os critérios artísticos, qual é o lugar do artista na universidade? Para o artista-professor Ricardo Basbaum (2013),

> Não é tarefa simples [...] construir um espaço de pesquisa em artes, na universidade, que mantenha em aberto os canais com o circuito de arte: há escassez de conexões preparadas para conduzir as ligações entre um e outro setor, com a flexibilidade necessária. (BASBAUM, 2013, p. 200).

Nessa aproximação, "[n]ão há como escapar desta máxima: dentro da universidade, o trabalho de arte se transforma em pesquisa e o artista em pesquisador. Escreve-se 'artista-pesquisador', portanto, e temos aí um outro personagem, com suas peculiaridades" (BASBAUM, 2013, p. 194). Trata-se de um deslocamento entre circuitos, em uma multiplicidade de redes. Nas nossas pesquisas e intervenções atuais, tal como nas pesquisas anteriores, em especial: Arte | Espaço Comum | IntenCidades (2014-2016), Coletivo Audiovisual do Titanzinho – Cine Ser Ver Luz (2014- 2017) e Cinema In(ter)venção: Cine Ser Ver Luz (desde 2017), tomamos o desafio da *UniverCidade*, uma universidade que se movimente entre a cidade e com a cidade. As artes e a universidade percorrem espaços do fazer cotidiano e da convivência, como ruas, praças, becos, esquinas, casas e construções abandonadas e áreas verdes – espaços não convencionais da arte (GORCZEVSKI *et al.*, 2015).

Movimentar as artes e a universidade com o cotidiano urbano demanda a invenção de modos de fazer. Em nosso processo de criação artística, pesquisar e intervir entrelaçam-se intimamente com os modos de viver e conviver, em nossas cidades, instigando encontros e conversas, experimentações com materiais, debates e trocas com outros artistas ou o público mais amplo.

Um dos desafios das nossas pesquisas tem sido pensar acerca das especificidades da arte contemporânea, de como ela nos solicita protocolos distintos de pesquisa, de pensamento, de visão e de invenção de mundo(s).

Acreditamos na "[...] força ácida da arte em flexibilizar impedimentos e afirmar lugares e espaços a partir de passagens e ligações" (BASBAUM, 2006, p. 201). Desse modo, por meio de *caminhadas* e *visitas*, passamos a criar vizinhança[6] com outras disciplinas e saberes, ampliando a pesquisa nas dimensões inter e transdisciplinar, considerando a transversalidade[7] entre a ciência, a abertura para o social, a estética, a política e a ética. Nossa dedicação se põe menos nas fronteiras e mais no que pode se dar "entre" elas. Tendo a inter e a transdisciplinaridade como ênfase teórico-metodológica, cria-se, neste percurso, um espaço-tempo para novas sensibilidades intervirem no social por meio da produção acadêmica.

Nossas expedições/pesquisas operam em duas linhas de pesquisa, priorizando as temáticas que envolvem processo de criação em artes, micropolíticas urbanas e pesquisa e docência em artes, ciências e filosofia. Com a linha *Processos de criação e micropolíticas urbanas*, damos conta do objetivo de acompanhar e cartografar pesquisas e intervenções urbanas, analisando processos de criação que problematizem as relações entre arte e vida, arte e política, arte e natureza e a experiência ética e estética do encontro com modos de existência singulares e coletivos, no cotidiano da cidade e da universidade. Já com a linha *Processos de criação, pesquisa e docência em artes, ciências e filosofia*, a intenção é de problematizar os modos de pesquisar e intervir em processos de aprendizagem, evidenciando os desafios presentes desde a constatação da complexidade das mutações nos modos de conhecer e se relacionar com a arte, a ciência e a filosofia na contemporaneidade, em especial, considerando questões que rompem com as metodologias e linguagens clássicas e a emergente hibridização de métodos, na perspectiva de um pensamento inter e transdisciplinar.

As nossas pesquisas e intervenções se apresentam como exercícios teórico-metodológicos permeados por um diálogo permanente com os recentes estudos da epistemologia, das Artes, da Filosofia, das Ciências Humanas e Sociais, ao mesmo tempo em que problematizamos questões transversais, tais como as relações entre pesquisa, ensino e extensão, o exercício coletivo de construção de conhecimento e a experiência transdisciplinar.

Em vez de se referir a conhecimento, Maturana (1999; 2001) afirma o verbo "conhecer", que vai apresentar novas implicações, próprias do caminho teórico seguido pelo cientista. Ele está empenhado na compreensão de processos e relações. Tal atitude está marcada em sua recusa aos substantivos linguagem, cognição, conhecimento, emoção, vida, substituindo-os por linguajar, conhecer, emocionar, viver, etc.

Investigar as implicações epistemológicas e éticas propostas pela "Biologia do Conhecer" leva-nos a observar, entre seus pressupostos básicos, a produção do conhecimento como inseparável da produção de subjetividade; o próprio ato de perceber e conhecer constitui o percebido numa relação indissociável.

Percorrer trilhas que impliquem olhar não mais para a dicotomia do "um ou outro", mas com a perspectiva de atentar ao "entre", a mútua interdependência do dentro e do fora, leva-nos aos estudos de Francisco Varela (1992; 1994). O autor questiona a concepção de representaçãolcognição, em que pensar a representação é pensar um mundo que já está dado, determinado. E conhecer é inventar, é dar corpo a alguma coisa, é conceber um mundo que não tem forma estabelecida, nenhuma verdade ou essência que deva ser desvendada.

Nos estudos relacionados ao conceito de "enação", o autor afirma a ideia de que existe uma cognição do corpo e considera o "[...] fenômeno cognitivo e o fenômeno da vida inseparáveis, pois desde o começo da vida celular do fenômeno autopoiético[8], vida e conhecimento são duas coisas inseparáveis" (VARELA, 1993, p. 87).

Entre as possibilidades de modos de pesquisar e intervir com, o coletivo de pesquisa considera relevantes as contribuições da cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 1996; DELEUZE, 1997; ROLNIK, 1989, entre outros) como uma das estratégicas do pesquisar e intervir com a cidade, com o bairro, as praças, as ruas

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022***

e todos que habitam, ocupam e convivem. O cartógrafo compõe mapas dos afetos que lhe acontecem a partir da convivência e da relação que se cria com a pesquisa (GORCZEVSKI; GOIS, 2014). Afetar-se faz parte do processo da pesquisa, e é mais ainda, nesse momento, que percebemos que nossas questões são feitas de vida (LAZZAROTTO; CARVALHO, 2012, p. 27). É importante frisar que, na pesquisa cartográfica, acompanhar processos e habitar o território são alguns dos modos de inventar mapas com os trajetos e devires.

> Os mapas não devem ser compreendidos só em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos. Existem também mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço, ao que subtende o trajeto. (DELEUZE, 1997, p. 86-87).

Também nos interessa a relação da cartografia com a pesquisa intervenção (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2010) e a aproximação com a etnografia (KASTRUP, 2008), bem como as contribuições de Jacques (2012) e Britto e Jacques (2009) na corpografia urbana, que problematizam as relações entre corpo humano e o urbano como relação de mutualidade, em que o corpo inscreve a cidade percorrida, bem como as memórias dessa cidade inscrevem e configuram o corpo que a percorre. A composição metodológica sugere um exercício artístico-científico que afirma o pesquisar como ato político. E, nesse processo de compor métodos e procedimentos de pesquisa e intervenção, nós nos deparamos com questões abertas, ou seja, perguntas que demandam estar em pesquisa, como: que combinações/analisadores poderão se tornar balizadores de transformações éticas, estéticas e cognitivas na vida?

Sem pretender trazer respostas rápidas, propomos modos de operar a pesquisa de si e do mundo, tomando como marcadores (PELLANDA, 2008; PELLANDA, GUSTSACK, 2015) os conceitos de atenção – esse problematizado por Kastrup (2012) – e observação, como apresentado nos estudos de Maturana (1999; 2001). Também contamos com alguns verbos|conceitos, entre eles, inventar, intervir, resistir, afetar, desejar e coletivizar, presentes em "Pesquisar na Diferença: Um Abecedário", livro organizado por Tania Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento e Cleci Maraschin (2012). E, ainda, outros verbos|conceitos: "caminhar" e "parar", considerando os estudos de Francesco Careri (2013; 2017), e "conversar e conviver", inspirados na abordagem de Maturana (1999).

Apresentamos, a seguir, um conjunto de ações e microintervenções propostas e realizadas nas pesquisas Fortalezas Sensíveis e Cinema In(ter)venção: Cine Ser Ver Luz. Atentamos para as duas primeiras proposições – ConversAções e Arte de Bairro –, pois iniciaram ainda nas pesquisas Arte | Espaço Comum | IntenCidades e Coletivo AudioVisual do Titanzinho – Cine Ser Ver Luz, ambas realizadas no LAMUR e que seguem como desdobramentos, bem como a possibilidade de fortalecermos a aliança com os participantes do Coletivo AudioVisual do Titanzinho e a Associação dos Moradores do Titanzinho, no bairro Serviluz, em Fortaleza. São trilhas por nós desbravadas, no decorrer da pesquisa/expedição, e reinventadas a cada nova travessia.

As **ConversAções** são convites ao encontro com as IntenCidades, que tomam corpo e inventam afetos, trazendo à tona os processos de criação e as pesquisas e intervenções nas artes em diálogo com a cidade, com questões que nos

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022***



Figura 4.Encontros ConversAções de 2014 a 2019. Fonte: Acervo do LAMUR.

instigam a pensar e partilhar experiências com as Fortalezas Sensíveis. Encontros para conversar, no sentido de *dar voltas com* colaboradores e convidados e outro, que de algum modo percebemos ao nosso redor, nas cercanias de nossa vizinhança, por também realizarem ações de pesquisa e intervenção com espaços-tempos urbanos.

Na pesquisa concebemos o “conversar”, as “conversações” e as “redes de conversação” no sentido de distinguir os espaços e as modalidades de expressão, circulação e partilha, considerando as conversações no âmbito das ações e relações entre acadêmicos e não acadêmicos, artistas e não artistas, oficineiros e não oficineiros. Uma de nossas referências para pensar em “redes de conversação” foram os estudos de Humberto Maturana, nesse caso, principalmente, sua teoria denominada Biologia do Conhecer (2001; 1999; 1995-1996). Nessa proposição, o autor analisa e conceitua o termo “conversar” como sendo o fluir que entrelaça o “linguajar e o emocionar”:

> [...] estamos en el lenguaje cuando nos movemos en las coordinaciones de coordinaciones de acciones en cualquier dominio que sea. Pero, el 'lenguajear' de hecho ocurre en la vida cotidiana entrelazado con el emocionar, y a lo que pasa en este entrelazamiento llamo conversar. Los seres humanos siempre estamos en la conversacion, pero el lenguaje, como fenomeno, se da en el operar en coordinaciones de coordinaciones conductuales consensuales recurrentes. Lo que pasa es que nuestras emociones cambian en el fluir del 'lenguajear', y al cambiar nuestras emociones cambia nuestro 'lenguajear'. Se produce un verdadero trenzado, un entrelazamiento de generacion reciproca del 'lenguajear' y del emocionar[9].

Ao longo dos anos de 2016 a 2019, foram realizados dez ConversAções, ligados a diferentes pesquisas do LAMUR

e, nesta escrita, apresentamos um breve mapeamento dos encontros, iniciando com os três ConversAções, realizados em 2016, ao longo do projeto Arte | Espaço Comum | IntenCidades[10] , sempre em espaços diferentes: o primeiro, em um local pouco utilizado do pátio do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFC; o segundo, no jardim da Casa do Barão de Camocim, um casarão tombado pelo patrimônio histórico e vinculado ao equipamento municipal de cultura Vila das Artes, embora fechado e sem reparos naquele momento[11]; e o terceiro em uma calçada do Pavilhão Atlântico, um equipamento em reforma na região do Poço da Draga, no bairro Praia de Iracema.

Com o desejo de seguir experimentando com os encontros, realizamos o quarto ConversAções em maio de 2016, de forma ampliada, com o Coletivo AudioVisual do Titanzinho, a Associação de Moradores do Titanzinho e o PPGArtes. Ao longo de uma manhã e uma tarde, cinco conversas sobre o Titanzinho, tecidas a partir de investigações e criações artísticas[12], ocuparam a Associação de Moradores do Titanzinho e a Praça Tiago Dias, no bairro Serviluz. Pela manhã, três convidados, David Oliveira, Fabíola Gomes e Nataska Conrado, *instigaram* – este é o verbo que dá movimento às ConversAções – os participantes com suas experiências de investigação com o cinema, envolvendo afeto, amizade e cineclube. À tarde, Cecília Shiki e André Aguiar trouxeram para a roda uma proposta de criação coletiva entre artistas e não artistas e um mapeamento do patrimônio cultural do litoral da cidade, respectivamente.

No ano seguinte, realizamos outro dois ConversAções com convidadas que vivem em outras cidades. Em maio, com a professora Maria Clara Faria Costa Oliveira mora na cidade de Braga, Portugal, e trabalha na Universidade do Minho. Com ela a conversa fluiu disparada pelo tema “Aprendizagem Autopoiética e Cibernética” [13]. Em agosto, com Carmen Silveira Oliveira[14], o convite, o encontro e o desejo foram no sentido de conversarmos e partilharmos o que estávamos/estamos sentindo com o que vem acontecendo em nosso país. Como propôs a convidada, o tema instigador foi “Brasil, além do ressentimento” [15]. Os encontros trazem à tona os processos de criação, pesquisas e intervenções nas artes em diálogo com a cidade. No ano de 2018 não foi diferente. O ConversAções com a Praia do Vizinho, em abril, contou com Fabíola Gomes, Iara Andrade e Nataska Conrado, instigadas por Deisimer Gorczevski a partilharem suas pesquisas, aventuras, invenções e experiências com o Titanzinho, no bairro Serviluz. E, no final do ano, mais precisamente, em dezembro, a convidada foi a professora Andreia Machado Oliveira[16] trazendo para o ConversAções o tema: Individuação, Meio e Imagem, apresentando o pensamento de Gilbert Simondon[17].

Também realizamos ConversAções, em 2019, esses fazendo parte da programação Plantar artes | Colher cidades[18], com abordagens de pesquisa nas artes com a biologia, natureza e cidade: um encontro reuniu os pesquisadores Fabíola Fonseca, João Miguel Lima e Salvia Braga; e o outro aproximou os artistas e pesquisadores Jared Domício e Larissa Batalha, instigados por João Miguel Lima.

Por fim, ConversAções com Arte Urbana ocorreu na Praça Tiago Dias, no Serviluz, aproximando os artistas e pesquisadores Alíria Duarte, Bruno Spote (Servilost) e Ceci Shiki para partilharem seus estudos e intervenções com o caminhar e cartografar a arte urbana, em diferentes espaços | tempos, na cidade de Fortaleza.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022***

As escolhas dos espaços da cidade onde acontecem esses encontros recebem atenção especial justo por tornarem visíveis questões como o abandono e o descaso com os espaços públicos em nossa cidade, questões que ardem em nós, pensando nas palavras de Mia Couto (2011) quando traz o incendiador de caminhos, que cartografa, desenhando na paisagem a marca de sua presença. Escreve com fogo a narrativa que é seu trajeto e, assim, sobrevivemos como "[...] eternos errantes, caçadores de acasos, visitantes de lugares que estavam por nascer" (COUTO, 2011, p. 71).



Figura 5.Arte de Bairro – Descadastramento. Fonte: Acervo do LAMURICNPq.

Diante da complexidade da cidade, agir a partir do entorno de onde se habita será sempre um bom começo. O filósofo alemão Martin Heidegger, na conferência "Construir, habitar, pensar", de 1951, fala do homem essencialmente como ser que habita. Recorre à etimologia das palavras para demonstrar a intrínseca e bela relação entre as três ações.

Habitar nos define enquanto seres mortais sobre a terra e, no entanto, habitamos cidades alheias. Sentimo-nos incapazes diante da complexidade dos problemas urbanos. Reaver a cidade é reaver a política, e pode ser possível se nos dispusermos a tomar nosso cotidiano, nosso entorno, como espaço-tempo por onde reinventar modos de habitar. A palavra hábito e a palavra habitar são cognatas, o que nos faz pensar que o exercício simples e cotidiano de cultivar hábitos conscientes, criativos, afetivos, aponta-nos um caminho propositivo, crítico e autônomo diante de uma realidade na qual desejamos intervir. Assim, o bairro se torna espaço ideal para resistirmos inventando.

Pensar uma "**arte de bairro**" nos remete às proposições de Hélio Oiticica, já citadas anteriormente: arte ambiental, mundo museu, crelazer. Implica também pensarmos a arte como comportamento, como também sugere o artista Cildo Meireles. Quando questionado sobre como seriam os museus no futuro, Meireles respondeu que não sabia ao certo, mas que, talvez, os museus viriam a ser o próprio comportamento das pessoas, seus hábitos, seus modos de viver.

A ideia de uma estetização da vida, de uma ritualização dos gestos, a ideia de atribuir sentido às práticas cotidianas, coaduna-se com a de "arte de bairro" ao aproximar a dimensão estética da arte dos gestos cotidianos. Esse movimento é prenhe de possibilidades inventivas e transformadoras, é um movimento que aproxima arte e vida, é, portanto, um comprometimento estético e social com o entorno de onde se habita. É fazer micropolítica.

Uma das ações de arte de bairro realizadas no âmbito de nossas pesquisas foi o "Descadastramento". Trata-se de uma reação à iniciativa da Prefeitura de Fortaleza, que, com o objetivo de marcar as casas passíveis de remoção no Bairro Serviluz, lançou um cadastramento, marcando essas casas com letras e números que nada significam para os moradores, transformando-os em índices e estatísticas sem ao menos conhecerem suas histórias com o bairro. O "Descadastramento"

foi uma ação simbólica, realizada durante assembleias, reuniões e encontros que aconteceram no auge das ameaças de remoção. Nas falas dos moradores, era frequente a expressão "nasci e me criei aqui" e, com a escuta atenta, propusemos a ação, que consistia no simples gesto de conversar com os moradores e perguntar-lhes sobre sua relação com o bairro. Perguntávamos especialmente há quanto tempo moravam ali e anotávamos em plaquinhas de papelão. O gesto simples não deixa de revelar a profunda importância da escuta que se traduz em sentimento de pertencimento ao bairro, à cidade, à condição de cidadão atuante. As plaquinhas elaboradas com os moradores proporcionaram maior visibilidade em situações como grandes assembleias, eventos e exposições em que nem todos podiam falar, mas suas vozes e seu afeto pelo bairro estavam presentes nas plaquinhas que portavam.

Elas também compuseram a "instalação coletiva em movimento" denominada AGITPROP, experiência que vem sendo construída por Aline Albuquerque e coletivos desde 2016, tendo participado de diversas exposições, e que foi apresentada na exposição "Que vai chover amanhã", no Sobrado Dr. José Lourenço, em Fortaleza, e teve curadoria de Ana Cecília Soares e Junior Pimenta, no período de 10 de agosto a 21 de setembro de 2019.

A proposição de pesquisar a relação entre cinema e cidade emerge como desdobramento de experiências com intervenções audiovisuais e urbanas, iniciadas em pesquisas anteriores[19], que envolviam a área das artes (cinema e audiovisual, teatro, dança e artes visuais) em interface com a comunicação, arquitetura, urbanismo, ciências sociais, letras e políticas públicas, entre outras, onde alargamos as relações com diferentes processos de criação, aproximando-nos de coletivos que atuam no urbano enquanto plano das intervenções.



Figura 6. Cine Ser Ver Luz na PontaMar. Fonte: Acervo do LAMUR|CNPq.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022***

O cinema pode inventar um bairro? Que cinema é esse que inventa e é inventado com o Serviluz? Que bairro é esse que vive, cotidianamente, as ameaças das políticas de remoção, em uma região da cidade considerada Zona Especial de Interesse Social (ZEIS)[20]? Como fazer pesquisas produzindo aprendizados coletivos e transdisciplinares **com** a cidade, **com** o bairro, **com** os moradores, **com** as associações, **com** o Cine Ser Ver Luz?

Essa rede de questões apresenta algumas das inquietações que compõem a pesquisa Cinema In(ter)venção: Cine Ser Ver Luz com o Coletivo AudioVisual do Titanzinho, desde a criação da primeira Mostra AudioVisual do Titanzinho[21], das oficinas[22] e do cineclube Cine Ser Ver Luz. O estudo vem se constituindo no encontro com moradores / artistas / pesquisadores / estudantes na perspectiva de intensificar as escutas e análises de como os moradores vivem, convivem e resistem às constantes ameaças das políticas de remoção nessa ZEIS, na cidade de Fortaleza, onde um milhão de pessoas – entre os mais de dois milhões e seiscentos mil habitantes[23] – vive em assentamentos que apresentam o mais variado grau de precariedade de moradia[24].

Nesse processo de realizar escutas, ressaltamos a noção de "atenção", nos estudos sobre a "experiência estética", apresentada por Kastrup (2012) ao procurar tornar visível a potência de transformação da arte, tanto para o artista como para o "percebedor". Nas palavras de Kastrup (2012, p. 28), a "[...] experiência estética surpreende pela beleza ou pelo estranhamento, mas sempre por seu caráter de enigma, que mobiliza a atenção e desativa a atitude recognitiva natural. Ela instala um estado de exceção".

O **Cine Ser Ver Luz**[25] realiza sessões com programação temática, entre outras ações que visam aproximar a produção audiovisual cearense, nacional, internacional, bem como proporcionar um reencontro com filmes clássicos. Visa, principalmente, encontrar meios para partilhar a produção audiovisual local, entendendo-a como possibilidade de inventar outros modos de visibilizar o bairro e seus moradores, considerando a promoção da expressão artística de suas singularidades.

As temáticas das sessões e as escolhas dos filmes, no processo de curadoria, são modos de dialogar com as práticas cotidianas em busca de entender como as pessoas ocupam o espaço e se inventam em processos de singularização (GUATTARI, 1992).

As caminhadas e o convite do Cine aos moradores, que acontece às vésperas das sessões, com cortejo acompanhado do Carrim das Artes[26], ao som de vinhetas, com distribuição de zines criados por colaboradores e colagem de cartazes, potencializam os encontros com as ruas e praças do bairro e nos aproxima dos modos de existência de uma região da cidade, ainda desconhecida de muitos de seus habitantes[27].

Entre as intervenções urbanas e audiovisuais, destacamos os modos como o cinema feito por/com moradores vem inventando o bairro, em especial, nas mostras e na intervenção audiovisual VendoMar, realizadas com as ruas, praças, praias e o Farol do Mucuripe, entre outros espaços comuns, do bairro Serviluz.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022***



Figura 7. Mostra AudioVisual Itinerante. Fonte: Acervo do LAMUR|CNPq.

A **Mostra AudioVisual do Titanzinho** é um espaço de encontro e partilha das criações e produções sonoras, visuais e audiovisuais feitas com o bairro Serviluz por moradores, artistas, estudantes, educadores e pesquisadores, com o objetivo de mobilizar a circulação das produções e a conversa em torno dos processos de criação e das experimentações artísticas, políticas e comunitárias.

No acervo online[28] do Cine é possível acompanhar o que aconteceu em cada uma das Mostras realizadas, desde 2011, e conferir os filmes feitos com o Titanzinho, Estiva, Farol do Mucuripe, Rua Leite Barbosa, Rua Titan, Rua Pontamar, Rua Murilo Borges, Rua Vicente Castro, Pracinha da Nezita Pereira, Praça Tiago Dias, Praça São Francisco, Campo e tantos outros espaços comuns, no bairro Serviluz.



Figura 8. *Vendo Mar*. Fonte: Acervo do LAMUR|CNPq.

Pensar cidades com seus abismos e contrastes nos leva a questionar quantas Fortalezas coexistem na mesma cidade. Essa foi uma das inquietações que disparou um processo de criação proposto pela então estudante de Cinema e Audiovisual, Ana Paula Veras, bolsista de iniciação científica, e acolhido pela orientadora, profa. Deisimer Gorczevski. O processo coletivo de criação da intervenção foi constituído em conversas, comentários, perguntas e sugestões de colaboradores que vivem no bairro e frequentam o local para lazer ou que, de algum jeito, relacionam-se com o bairro[29]. Nesse percurso permeado por saberes e fazeres, buscamos compor um modo de intervir que transpareça modos de vida e maneiras de se relacionar presentes na construção desse território sensível.

A proposta consiste em uma intervenção audiovisual na Praia das Pedrinhas, no Serviluz, espaço com pequenas piscinas naturais, ameaçado por políticas de “remoção e revitalização” que promovem especulação imobiliária. A intervenção **Vendo Mar** mapeou imagens lúdicas, de lazer e afeto que os moradores vivenciam com o mar, contrastadas com a campanha publicitária do principal parque aquático do Ceará. Nas narrativas visuais e sonoras que foram cartografadas ao acompanharmos o

movimento das ruas, dos becos, das praças, no contato com o mar e no farol, o bairro Serviluz é afirmado, por seus moradores, como espaço-tempo de encontro e partilha, que oferece a força de quem resiste, diariamente, inventando outros modos de vida, onde o sentido ético-estético encontre um lugar preponderante.

Como seria pensar a cidade e o cinema desde os bairros? Pensar a cidade e o cinema desde os vizinhos mais próximos, desde os afetos?

Entre o cinema e seus espaços de encontro e convivência, o bairro experimenta sua força e (re)inventa a si mesmo, sua memória. “Essa geração local de novas sociabilidades, vividas na emoção, permite soluções locais e globais através do que fazemos todos os dias” (SANTOS, 2006, p. 24).

Nos estudos de Fabíola Gomes, moradora do Serviluz, ao pensar em audiovisuais que colaboram para a criação da resistência do bairro, nos fala de um “regime de cumplicidades” com o qual o bairro opera,

> [...] como se cada pessoa de cada família fosse a ‘molécula numa rede, uma rede molecular’. Nossas idas e vindas fortalecem e criam constantemente novas formas de estar juntos. Nossa resistência – que para alguns, apesar de toda a luta, ainda é imperceptível – tem sido o que nos mantém unidos apesar das adversidades (GOMES, 2017, p. 24).

Um bairro que tece suas redes, tramando com mais força os laços de amizade e vizinhança ao viver na pele as segregações e incertezas que criam marcas, como estrias profundas, ao mesmo tempo que se revigora ao inventar memórias alegres, aprendendo a gingar e deslizar com os movimentos das ondas do mar.

> Somos um povo com muitos gestos, trejeitos populares, expressões marcantes e brincadeiras. [...] Migramos e aprendemos, nos adaptamos e vivemos. Não paramos de produzir memórias, e temos urgência para que as memórias que fazemos hoje nos definam melhor que as marcas que já nos foram impostas por causa da época em que funcionavam meretrícios no entorno do Farol, ou pelo tráfico recente. [...] Podemos pensar que nós, habitantes do Serviluz, selecionamos os aprendizados que seguem com a gente, desmistificando constantemente as características com as quais os noticiários sensacionalistas marcam o povo, e nisto temos autonomia (GOMES, 2017, p. 24-25).

O cinema que se inventa com o bairro aposta na dissolução das demarcações geográficas, midiáticas e existenciais, que segregam o Serviluz, investindo na heterogeneidade e multiplicidade de narrativas audiovisuais como ações micropolíticas.

Seguimos a pesquisar e intervir

Ao pensar os modos de pesquisar e intervir com a cidade, evidenciam-se desafios presentes, desde a constatação da complexidade das mutações nos modos de conhecer e se relacionar com as artes na contemporaneidade, em especial, considerando questões que rompem com as linguagens clássicas e a emergente hibridização de gêneros, na perspectiva de um pensamento transdisciplinar da arte.

As relações entre artista e participador, que movimentam os trabalhos de Hélio Oiticica, e as tensões com o “lugar” do artista, do público e da arte, trazem questões potentes que instigam os modos com que as artes inventam cidades.

E é com esse desafio que propomos dar continuidade aos estudos e intervenções, enunciando alguns desdobramentos: em 2019, um grupo de estudos propôs inventar cidades e discutir, a cada encontro, algumas adjetivações: cidades

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022***

sensíveis, anacrônicas, inventadas e insistentes; e, em especial, a proposição mais recente com a pesquisa Fortalezas Sensíveis: Escritas com a Cidade – apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará – e a criação do Ateliê de Escrita Inventiva, instigando experimentações com o escrever em devir (DELEUZE, 1997) e a partilha dos processos de criação individuais como proposição de processos coletivos e singulares.

O segundo semestre de 2021 também foi marcado pelo retorno de eventos abertos ao público, como foi o caso das três edições do ConversAções com a Escrita, uma extensão dos processos internos iniciada pelo Ateliê de Escrita Inventiva, em que foram convidados o poeta e pesquisador Rômulo Silva, a artista e pesquisadora Alice Dote, e Luciano Bedin da Costa, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo o último realizado uma oficina no dia do lançamento do site | acervo do LAMUR. Num ateliê que visa a experimentação com a escrita e a escritura, os três convidados apresentaram seus processos com escrita, atravessados por suas vivências e propostas interventivas com a cidade e suas políticas e poéticas de sobrevivência, de maneira a instigar as pessoas presentes a outras percepções das palavras e das imagens que criam.

Nos encontros também estamos estudando os nossos processos de escrita inventiva, considerando a noção de escritura, inicialmente, nos estudos de Barthes (2004) e Costa (2017), pois interessa à pesquisa problematizar o que se entende por escrita e escritura na perspectiva de mapear os agenciamentos entre texto e contexto, assim como marcas e intensidades nos modos de pesquisar com e habitar espaços.

Notas de fim

[1] Parte desta escrita foi abordada no artigo “Artes de Intervenção, Inventar Cidades” (GORCZEVSKI, ALBUQUERQUE, LIMA, 2021) sendo retrabalhada e ampliada nesta proposta com outras proposições do Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR).

[2] “Carrego colonial” expressão usada por Rufino (2019) em “Pedagogias da Encruzilhada” para designar a obra e a herança colonial.

[3] Amparado no Programa de Pós-Graduação em Artes, vinculado ao Instituto de Cultura e Arte (ICA), na Universidade Federal do Ceará – UFC. Mais detalhes em https://www.lamur-ufc.com/ e instagram.com/lamur.ufc/.

[4] Agradecemos a Nataska Conrado e Salvia Braga, com quem escrevemos o projeto Fortaleza Sensíveis; a Pedro Fernandes, Fabíola Gomes e Sabrina Araújo com que escrevemos o projeto Cinema In(ter)venção: Cine Ser Ver Luz; e também a Raul Soagi, criador de duas das imagens do texto.

[5] Também inspirados em Leminski (1990).

[6] Na coletânea “Vocabulário político para processos estéticos”, Enrico Rocha (2014, p. 30) pensa a relação de vizinhança como aquela em que “você negocia o que é comum, as aproximações e também as distâncias necessárias”.

[7] O conceito, para Guattari (1987, p. 96), apresenta “uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade; ela tende a se realizar quando uma comunicação máxima se efetua entre diferentes níveis e sobretudo nos diferentes sentidos”.

[8] Ver conceitos e especificidades sobre o termo “*autopoiético* – autopoiese” em Maturana e Varela (1997).

[9] Entrevista disponível em http://www.matriztica.org/. Acesso em 30 de novembro de 2004.

[10] Para conhecer mais das experiências com ConversAções, recomenda-se a leitura do artigo “ConversAções: encontros entre as artes, a cidade e a universidade”, de Gorczevski e Lima (2017).

[11] Artistas e coletivos demandam a reforma do prédio para utilização por parte da Vila das Artes. Ao menos duas ocupações já foram realizadas no local nos últimos oito anos.

[12] O convite para o ConversAções realizado no Titanzinho pode ser visualizado por este link [http://bit.ly/2gBJWW1] e apresenta resumos das apresentações e informações sobre os convidados. Fotos do encontro podem ser vistas na página do Cineclube Ser Ver Luz [http://bit.ly/2gjr3GJ].

[13] Esse encontro foi realizado pelo LAMUR em aliança com o Jornadas Urbanas e Comunicacionais (JUCOM), grupo de pesquisa da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), e o apoio do Porto Iracema das Artes. Mais informações: http://goo.gl/7LDVtD

[14] Psicóloga, doutora em Psicologia Clínica e atuou como professora da Unisinos (RS).

[15] O Encontro aconteceu no Predinho, no bairro Vicente Pinzón e, desta vez, a aliança na realização foi com o Laboratório de Arte Contemporânea (LAC), também vinculado ao PPGArtes ICA|UFC Mais detalhes no link: http://m.facebook.com/lamurufc/about/?ref=page_internal&_rdr

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Deisimer Gorczevski, Aline Mourão Albuquerque e João Miguel Diógenes de Araújo Lima
*Artigo recebido em **09 mar. 2022** e aprovado em **18 mar. 2022***

[16] Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes e do LabInter, na UFSM (RS).

[17] Realizado no Museu de Arte da UFC (MAUC).

[18] Para mais detalhes desse processo, conferir o artigo “Conviver com as cidades, tornar-se com as plantas” neste dossiê, ou a página https://www.lamur-ufc.com/conversacoes-9-plantar-artes

[19] Pesquisas: In(ter)venções AudioVisuais com Jovens em Fortaleza e Porto Alegre (2011-2013) e Coletivo AudioVisual do Titanzinho – Cine Ser Ver Luz (2014-2017) realizadas no Instituto de Cultura e Arte, na Universidade Federal do Ceará (UFC). Mais detalhes em: <http://pesquisaintervencoes.blogspot.com/> e <https://titanzinhodasinvencoes.tumblr.com/>.

[20] “Em 2009, foi aprovado o Plano Diretor Participativo de Fortaleza (PDPFor), e neste Plano temos as Zonas Especiais de Interesse Social – ZEIS, consideradas como porções do território destinadas, prioritariamente, à recuperação urbanística, à regularização fundiária e à produção de Habitações de Interesse Social – HIS ou do Mercado Popular – HMP, incluindo a recuperação de imóveis degradados, a provisão de equipamentos sociais e culturais, espaços públicos, serviço e comércio de caráter local”. (ASSOCIAÇÃO É DAS LUTAS, E O SERVILUZ É ZEIS!, 2019, p. 27). Texto publicado no Livro_Catálogo Cine Ser Ver Luz: Cinema que inventa o bairro, escrito por participantes da Associação de Moradores do Titanzinho.

[21] As mostras realizadas anualmente, desde 2011, no bairro Serviluz e de modo itinerante desde 2013, foram suspensas nos anos de 2021 e 2022 em função da pandemia. Entre março e abril de 2022, o Coletivo AudioVisual do Titanzinho, em aliança com o LAMUR, preparou e realizou uma Mostra com a temática “Farol do Mucuripe pelo direito à moradia digna”, retomando as ações com o bairro.

[22] As oficinas, realizadas desde 2011 em diferentes temas (entre eles: fotografia, edição audiovisual, cineclube, graffiti, stêncil, lambe e fanzine), foram suspensas nos anos de 2020 e 2021 em função da pandemia. Em abril de 2022 foram retomadas algumas oficinas envolvendo o Coletivo AudioVisual do Titanzinho, o Coletivo Servilost, o LAMUR, entre outros, integrando o II Fórum de assessoria técnica do Nordeste, realizado em Fortaleza.

[23] Segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Fortaleza teria uma população de 2.643.247 de habitantes em 2018.

[24] Mais detalhes podem ser encontrados no relatório Plano Integrado de Regularização Fundiária (PIRF) para a Zona Especial de Interesse Social (ZEIS) Serviluz.

[25] No processo de realização das sessões, o Coletivo aprovou dois projetos para o fortalecimento do cineclube no Edital de Cinema e Vídeo da Secretaria de Cultura do Ceará-Secult, em 2014 e 2015.

[26] Um carrinho que circula nas ruas e praças do bairro com tecnologias/equipamentos que viabilizam a projeção de audiovisuais do Cine Ser Ver Luz. O projeto do carrinho, integrado à pesquisa Artes | Espaço Comum | IntenCidades (2014-2016), coordenada pelo LAMUR | PPGArtes | UFC, foi elaborado em aliança com o projeto de extensão Varal – Laboratório de Iniciativas em Design Social, vinculado ao Canto – Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo da UFC, na 1ª fase de encontro entre pesquisas e comunidades, com oficinas de prototipagem junto aos cursos de Arquitetura e Design da UFC e a Associação de Moradores do Titanzinho.

[27] Em um breve levantamento, com estudantes que se candidataram à Bolsa PIBIC, desde 2013, vimos que a grande maioria não conhecia o bairro Serviluz, ou melhor, nunca tinha ido até o bairro.

[28] O Coletivo está presente na Internet, no blog https://cineclubeserverluz.wordpress.com; no Facebook: https://pt-br.facebook.com/cineclubeserverluz/; e no Instagram: @mostratitanzinho e ainda no canal de vídeos https://www.youtube.com/channel/UCA_LiAlH6AxDTGlqAqKrdSg/videos

[29] A intervenção contou com a colaboração de Pedro Fernandes, Priscilla Sousa, Sabrina Araújo, Bruno Ribeiro, Nataska Conrado, Aline Albuquerque, Emilia Schamm e Yuri Peixoto, e pode ser vista em: https://www.youtube.com/watch?v=fkvbQlWKbPQ

REFERÊNCIAS

ANDRADE, L. A. B.; SILVA, E. P.; LONGO, W. P. E.; PASSOS, E. A utopia da poiesis universitária. **Revista Educação Brasileira do Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras - CRUB**, v. 24, n. 48 e 49, pp. 61-78, 2002. Disponível em: <http://www.waldimir.longo.nom.br/artigos/106.doc>.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. São Paulo: Alfagarra, 2016.

BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. **Concinnitas**, v. 1, UERJ, 2006, pp. 70-76.

_____. **Manual do Artista-etc**. 1 ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, v. II. Rua de mão única. Tradução: R. R. Torres F. e J. C. M. Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. **Fractal**: Revista de Psicologia, v. 21, n. 2, p. 337-350, maio/ago. 2009.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2013.

_____. **Caminhar e parar**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: G. Gili, 2017.

COSTA, Luciano Bedin. **Ainda escrever**: 58 combates para uma política do Texto. São Paulo: Lumme Editor, 2017.

COUTO, Mia. Incendiador de Caminhos. In: _____. **E se Obama fosse africano?** E outras intervenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 69-76.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pal Perbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **O ato de criação**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** - Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. V. 5. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. V. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FONSECA, Tania M. G.; NASCIMENTO, Maria L.; MARASCHIN, Cleci (Orgs). **Pesquisar na diferença**. Um abecedário. Porto Alegre, Editora Sulina, 2012.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edicoes, 2013.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 19a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1989.

GOMES, Maria Fabiola. **Audiovisuais que inventam o bairro**: o Serviluz que insiste em fazer a sua história. 2017. 92 f. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Cultura e Arte. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

GORCZEVSKI, Deisimer (Org.). **Arte que inventa afetos**. 1. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária - UFC, 2015.

GORCZEVSKI, D.; ALBUQUERQUE, A.; ARAÚJO, S.; SHIKI, C. Sobre poéticas e políticas: micro intervenções na cidade de Fortaleza. In. **Arte e Política**: IV Diálogos Internacionais em Artes Visuais e I Encontro Regional da ANPAP/NE [organizadores]: COSTA, R. X.; CARVALHO, L. M.; ZACCARA, M.; SILVA, M. B. E. (Orgs.); Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. – Recife: Editora UFPE, 2015.

GORCZEVSKI, D.; ALBUQUERQUE, A. M.; LIMA, J. M. D. de A., Artes de Intervenção, Inventar Cidades. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 22, n. 56, p. 23-53, junho, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/112374/pdf>.

GORCZEVSKI, D.; LIMA, J. M. D. de A. ConversAções: encontros entre as artes, a cidade e a universidade. **Revista Vazantes**. v.1 n. 2. p. 96-113. 2017.

GORCZEVSKI, Deisimer; RABELO, Gerardo; GOMES, Maria Fabíola; FERNANDES, Pedro; SOUSA, Priscilla; ARAÚJO, Sabrina. (Org.). **Nossas ruas com cinema**: Cine Ser Ver Luz. 1 ed. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2019.

GORCZEVSKI, Deisimer; GOMES, Maria Fabíola; FERNANDES, Pedro; ARAÚJO, Sabrina. (Org.). **Cinema que Inventa o Bairro**: Cine Ser Ver Luz. 1 ed. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2019.

GORCZEVSKI, D.; GOIS, W. F. . Pesquisar e inventar: experiências com a observação e a cartografia. In: FRANCISCO, D. J.; GORCZEVSKI, D.; DEMOLY, K. R. A.. (Org.). **Pesquisa em perspectiva**: percursos metodológicos na invenção da vida e do conhecimento. 1ed.Mossoró: Editora UFERSA, 2014, p. 121-156.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. Tradução de Suely Rolnik. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KASTRUP, Virgínia. O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção. In: CASTRO, L. R.; BESSET, V. L. (Orgs.). **Pesquisa-intervenção na infância e juventude**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nau, 2008, v. 1, p. 465-489.

_____. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. **Revista TRAMA Interdisciplinar**, v. 3, p. 23-33, 2012.

_____. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, da Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa - intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulinas, 2010. p. 32 – 51.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAZZAROTTO, G. D. R.; CARVALHO, J. D. Afetar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L.; MARASCHIN, C. (Orgs.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012, pp. 25-27.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos Venceremos**. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense,1990.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **El árbol del conocimiento**: Las bases biológicas del entendimento humano. Santiago de Chile: Editora Universitária, 1990.

_____. **De Máquinas e Seres Vivos**: Autopoiese – A Organização do Vivo. Porto Alegre: Artmed, 1997.

MATURANA, Humberto. **Ontologia da Realidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Tradução: José Fernando Campos Fortes. 3ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**. n. 32, p.122-151, dez.2016.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental (1972). **Arte em Revista**, n. 5, 1981, p. 50-52.

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virginia. ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs) **Pistas do método da cartografia**. Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade. V. 1. Porto Alegre: Ed, Sulina. 2010.

PELLANDA, Nize Maria Campos. Sofrimento escolar como impedimento da construção de conhecimento/subjetividade. **Educação e Sociedade**., v. 29, n.105, p. 1069-1088, dez 2008.

_____; GUSTSACK, Felipe. Autonarrativas e invenção de si. In: GORCZEVSKI, Deisimer (org.). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015, p. 39-54.

ROCHA, Enrico. Vizinhança. In: RIBAS, Cristina (Ed.). **Vocabulário político para processos estéticos**. Rio de Janeiro, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

_____. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas** - Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Milton. Por uma epistemologia existencial. In: LEMOS, Amália Inés Geraiges de; SILVEIRA, María Laura; ARROYO, Mónica. (Orgs.) **Questões territoriais na América Latina**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales – CLACSO; São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 19-26.

VARELA, Francisco. Entrevista concedida a Rogério da Costa. In: COSTA, Rogério da (Org.) **Limiares do Contemporâneo**. São Paulo, Escuta, 1993.

_____. **Conhecer**: as ciências cognitivas: tendências e perspectivas. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

_____. THOMPSON, E.; ROSCH, E. **De Cuerpo presente**: las ciencias cognitivas y la experiencia humana. Barcelona: Gedisa, 1992.

WISNIK, José Miguel. CD Indizível. (2011).



Descaminnhar. Fonte: Arquivo da Autora.

Um jogo cooperativo artístico. A experiência do descaminhar em Salvador

A Cooperative Art Game. The Experience of Wandering in Salvador.

Karla Brunet
Doutorado em Comunicação Audiovisual pela Universitat Pompeu Fabra (UPF/Espanha) e mestrado em Artes (Master in Fine Arts Fotografia -MFA) pela Academy of Art College (AAC/Estados Unidos). Professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – IHAC e do Mestrado Profissional em Artes - Prof-Artes da UFBA. Coordenadora do grupo de pesquisa Ecoarte -IHAC/UFBA. Pós-doutorado em Arte pela Universität der Künste (UDK/Berlin, Alemanha). URL: http://www.karlabru.net; karlab@ufba.br https://orcid.org/0000-0002-0908-2546

Andressa Melo
Bacharelado Interdisciplinar de Artes pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/2019). Foi bolsista do grupo de pesquisa Ecoarte-IHAC/UFBA e integrante (2016-2019). andressaifet@gmail.com

Resumo: Tendo psicogeografia e a arte de andar como ponto de partida, produzimos um jogo de tabuleiro artístico de criação colaborativa. O jogo é baseado na experiência de mover-se por um lugar, neste caso, a cidade de Salvador, e sentir seu ambiente. É um jogo de arte baseado na colaboração, no vagar e no experimentar a cidade como arte, como jogo. Trata-se da topofilia difundida por Yi-Fu Tuan (1990), de apreciar o lugar, amando-o. Diferente de uma mera contemplação do lugar, este jogo pretende levantar questões de mobilidade, urbanismo, ambiente, estética e poluição.

Palavras-chave: Caminhada; Cidade; Arte; Salvador; Jogo.

Abstract: *Having psychogeography and the art of walking as a starting point, we created a collaborative artistic board game. The game is based on the experience of moving around a place, in this case, the city of Salvador, and getting a feeling for its environment. It's an art game based on collaboration, wandering and experiencing the city as art, as a game. It is about the topophilia disseminated by Yi-Fu Tuan (1990), about appreciating the place, loving it. Different from a mere contemplation of the place, this game intends to raise questions of mobility, urbanism, environment, aesthetics and pollution.*

Keywords*: Walk; City; Art; Salvador; Game.*

Tendo a psicogeografia e a arte de andar como ponto de partida, produzimos um jogo de tabuleiro artístico de criação colaborativa. O jogo é baseado na experiência de mover-se por um lugar, neste caso, a cidade de Salvador, e sentir seu ambiente. É um jogo de arte baseado na colaboração, no vagar e no experimentar a cidade como arte, como jogo. Trata-se da topofilia difundida por Yi-Fu Tuan (1990), de apreciar o lugar, amando-o. Diferente de uma mera contemplação do lugar, este jogo pretende levantar questões de mobilidade, urbanismo, ambiente, estética e poluição.

Caminhada e a cidade

Com o passar dos anos, cada vez mais, caminhamos menos, passamos horas do dia sentados no trabalho, no transporte, no entretenimento, em casa, online. Nosso corpo deixou de ser musculoso e ativo para ser um corpo sedentário. Precisamos guardar uma hora do dia para nos exercitar, fazer esportes, já que não nos movimentamos grande parte do dia. As cidades ficaram grandes e as distâncias longas. A violência urbana em grandes centros no Brasil é outro empecilho para a caminhada; é mais seguro ir de carro, fechado na cápsula de transporte, do que solto pela rua. Francesco Careri (2016), em *Walkscapes*, afirma que:

> Na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medo de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo dos outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos potenciais. Simplesmente, o caminhar dá medo e, por isso, não se caminha mais; quem caminha é um sem-teto, um mendigo, um marginal. (CARERI, 2016, p. 170).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

Essa afirmação é forte, incomoda e, ao mesmo tempo, é realista. Muitos dizem não caminhar por ter medo de sofrerem alguma violência. Nosso intuito com o projeto *Descaminhar* é desmistificar esse medo. Tirar dele o poder de nos congelar e não nos deixar caminhar, é ir para a rua e sentir a cidade com nosso próprio corpo. Os outros já não são mais possíveis inimigos, não irão nos roubar, mas sim nos contarão histórias e relatos da cultura oral esquecidos no ruído da cidade. O caminhar será uma forma de interagir com a cidade.

Caminhar é algo tão simples – e social – quanto falar, faz parte da vida do ser humano, aprendemos sem nos dar conta já nos primeiros anos da vida (INGOLD; VERGUNST, 2008). O ponto de partida do jogo foi resgatar o caminhar como forma de ser parte ativa da cidade. Muitas vezes, no carro ou no ônibus, não nos integramos com os acontecimentos de nosso bairro. O caminhar, nesse projeto, entra como uma forma artística e política de pensar a cidade. É, também, uma forma de desacelerar, pois precisamos de mais tempo para ir de A a B. Do mesmo modo, esse tempo usado na caminhada é um momento para si, único de cada um. Um momento para pensar, para conhecer, para sentir a cidade. E, igualmente, para se conhecer e se reconhecer.

Muitos filósofos usavam da caminhada para poder pensar (COVERLEY, 2015: SOLNIT, 2016). A história está repleta de exemplos como Rousseau, Kant, Nietzsche e Thoreau. Eles caminhavam na cidade ou na natureza, alguns filosofavam durante a caminhada, outros usavam a caminhada para exercitar o corpo e poder escrever na volta ao trabalho. Nossa proposta aqui é fazer algo similar mas aplicado ao jogo, caminhar como parte do processo de criação.

O primeiro passo para a concepção do jogo foi uma chamada aberta onde convidamos os participantes para caminharem pelo seu bairro ou local de trabalho e anotarem pontos de interesse. Poderiam ser coisas positivas ou negativas referentes a lugares, histórias, edifícios, ruas, praças, etc. Nossa proposta era fazer cada um tentar de alguma forma apreciar e conhecer um pouco mais seu bairro. Foi solicitado que todos, se possível, gravassem seu percurso de caminhada com o GPS[1], para podermos analisar posteriormente no mapa por onde cada um caminhou (Figura 1). Pensamos o caminhar aqui como um caminhar no labirinto (INGOLD, 2015), onde não importava a intenção do lugar da chegada, mas sim a atenção na trilha, uma prática de exposição ao lugar.

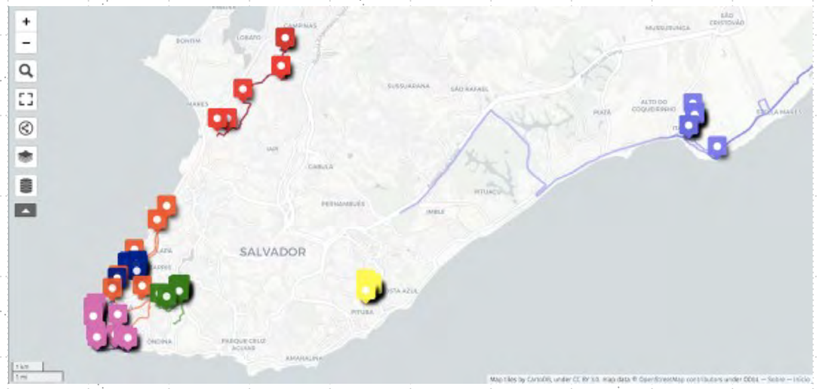


Figura 1. Mapa das caminhadas com cada ponto de interesse sinalizado. http://umap.openstreetmap.fr/pt/map/jogo-arte-e-cidade_82523#13/-12.9662/-38.4416
Fonte: As autoras.

Na volta dessa caminhada, criamos um mapa no uMap[2] com essas rotas e pudemos visualizar que áreas da cidade foram caminhadas e quais ficaram de fora. Listamos um número de bairros importantes da cidade que não foram contemplados

[1] GPS - sistema de posicionamento global

[2] Plataforma livre para criação de mapas baseada no Open Street Maps. URL: http://umap.openstreetmap.fr/en/

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

pela caminhada. Com essa lista em mão, tivemos um dia com a van da Universidade Federal da Bahia (UFBA) para podermos percorrer essas grandes distâncias entre cada um. Paramos em cada lugar e fizemos breves caminhadas.

Tanto no caminhar pela cidade, como no caminhar pelo movimento no tabuleiro, cada casa é como se fosse uma quadra a ser caminhada. Para agilizar na mobilidade, em alguns casos, o jogador pode usar algum de seus itens de poderes especiais, que ganham no início da partida ao cumprir um dos desafios do jogo. O item bicicleta, carrinho de rolimã e jangada são itens que dão rapidez no movimento – o jogador pode pular casas economizando as suas horas.

Primeiramente, os colaboradores foram convidados a fazer um *brainstorm*, pensar sobre sua cidade e decidir quais as partes da cidade eram importantes para estar no jogo. Mais tarde, realizamos saídas de campo a estes lugares para recolher materiais / experiências. As trilhas de GPS destas saídas nos ajudaram a criar o mapa do tabuleiro do jogo. Os participantes do projeto fotografaram/desenharam objetos que encontraram nestes percursos e tornaram-se parte do tabuleiro do jogo.

Muitos jogos de tabuleiro têm o conceito de um caminho, de ir em um movimento. Uma grande quantidade deles tem o "movimento" como a ação principal. No jogo *Descaminhar*, usamos a ideia de andar como o movimento nesse jogo. O jogador precisa "andar" determinado número de casas e cumprir desafios existentes nas casas para desbloquear determinado módulo.

Colaboração no *Descaminhar*

Colaboração aparece no *Descaminhar* em diversas formas, tanto na forma de desenvolvimento do jogo quanto na forma de jogar, nos objetivos que são cooperativos. O processo de criação do jogo foi todo colaborativo. Fizemos chamadas online nas redes sociais e panfletos que distribuímos em grupos de jogos, estudantes universitários e lojas de venda de jogos de tabuleiro. Em nossos primeiros encontros, vieram estudantes da UFBA e outras universidades de Salvador, além de interessados em jogos e pesquisadores da temática. Primeiramente, os colaboradores foram convidados a fazer um *brainstorm*, pensar sobre sua cidade e decidir quais as partes da cidade eram importantes para estar no jogo. Surgiram diversas experiências e relatos, sendo que a maioria era negativo. A cidade é suja, é violenta, é abandonada, é pobre, o transporte público é ruim, alaga quando chove, faz muito calor, etc. Tentamos, então, instigar os participantes, também, a pensarem os pontos positivos da cidade. Então, surgiu o mar, a música, as festas, o sorriso das pessoas. Foi interessante perceber que o negativo veio primeiro, como se fosse uma auto-crítica. Uma visão bem realista da cidade onde vivem.

Mais tarde, realizamos saídas de campo a diversos lugares de Salvador para recolher materiais/experiências. As trilhas de GPS destas saídas nos ajudaram a criar o mapa do tabuleiro do jogo. Os participantes do projeto fotografaram/desenharam objetos que encontrarem nestes percursos e tornaram-se parte do tabuleiro do jogo. Fizemos novos encontros para debater que elementos desses seriam importantes estarem presentes no jogo. Todos opinaram sobre a importância do material que trouxeram. A partir de cada encontro, fomos definindo como seria o tabuleiro do jogo, como seriam os objetivos, que itens teríamos e quais seriam suas funções.

Como era um projeto colaborativo, a cada encontro surgiam novos participantes e outros não voltaram a participar. Mesmo que

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022**

em nossos encontros tínhamos uma média de 20 participantes, somente um grupo muito reduzido – de 4 pessoas – ficou do começo ao fim trabalhando no desenvolvimento do jogo. Aqui, pudemos aplicar o princípio de Pareto (IQBAL & RIZWAN, 2009; KOCH, 1998), no qual o economistas italiano Vilfredo Pareto analisou que 80% da riqueza da Itália procedia de 20% da população, concluiu que, para cada acontecimento, 80% dos resultados vem de 20% dos agentes. Esse princípio foi aplicado a diversas outras áreas como: economia, gestão, política, criação de software livre... Aqui no projeto de criação colaborativa do jogo, também, funciona a regra 80/20, foi colaborativo mas 20% fez 80% do trabalho de produção. Embora 80% dos colaboradores não tenha ficado no processo todo, eles foram de extrema importância para o desenvolvimento do jogo, pois aportaram ideias e técnicas essenciais para a finalização do jogo. Por exemplo, a ideia do tabuleiro ser modular, surgiu de um desses colaboradores que só veio numa das reuniões. Ou a revisão dos textos de todas as cartas, foi feita por quem apareceu somente nos últimos encontros do jogo. E assim por diante, cada colaboração, mesmo que pontual, fez com que esse jogo fosse realizado.

Vivemos numa sociedade individualista e competitiva, nosso direito a estudar uma carreira é baseado numa competição, nossa forma de conseguir um emprego, também. Em diversos setores do dia a dia vemos a competição se sobressair enquanto que a cooperação parece ser pouco necessária. Os seres humanos, como diversos outros animais, são seres colaborativos por natureza. Howard Rheingold (2002) e John H. Lienhard (1998), usaram o trabalho de Kropotkin, um cientista russo, para exemplificar a cooperação. Kropotkin estudou como os animais se ajudam a sobreviver e acabam concluindo que a ajuda mútua e a cooperação são intrínsecas à nossa natureza. Lienhard (1998, online) vai ainda mais longe dizendo:

> *That's what technology is. Techni--ology is the lore -- the ology, the science -- of technique. Technology is our primary act of sharing. Technology shapes us into one body instead of a thousand subspecies. We're bound in a unique and instinctive tether of generosity with our technologies right at the core of that generosity. We are bound into one system. Kropotkin was right. Generosity and mutual aid is our primal survival mechanism.* (LIENHARD, 1998, [s.p.]; *Tradução nossa*[3]).

Essa cooperação natural, esquecida no dia a dia, é que queremos resgatar com o jogo *Descaminhar*. Você deve ajudar os outros participantes para que todos possam ganhar a partida. Não são apenas experiências ou sensações, elas são formas de sobrevivência, formas de manter, por exemplo, a cidade limpa se todos colaborarmos para não jogar lixo no chão. Se começamos a caminhar e outros também fizerem o mesmo, a cidade será mais segura pois haverá mais gente na rua.

Agora o que faz com que as pessoas estejam pré-dispostas a colaborarem está relacionado a acreditarem que os outros também o farão. Esse tipo de cooperação acontece como no Dilema do Prisioneiro, quando surge o dilema de colaborar se o outro também está pré-disposto a colaborar. Como o jogo trata das problemáticas e prazeres da cidade, como questões ambientais e de segurança, é necessário pensar sobre o dilema do prisioneiro como um modo em que as pessoas colaboram para uma cidade melhor.

Ao teorizar sobre cooperação, alguns autores (AXELROD 1997; FEIOCK 2004; HARDIN, 1982; HEAP e VAROUFAKIS, 2004; KOLLOCK, 1996; OSBORNE, 2004; TUOMELA, 2000; WILDAVSKY,

[3] Nossa versão em português do texto em inglês é o seguinte: “Isso é o que é tecnologia. A tecnologia é o conhecimento - a ologia, a ciência - da técnica. A tecnologia é nosso principal ato de compartilhar. A tecnologia nos molda em um só corpo, em vez de mil subespécies. Estamos ligados a uma ligação única e instintiva de generosidade com nossas tecnologias, exatamente no centro dessa generosidade. Estamos ligados em um sistema. Kropotkin estava certo. Generosidade e ajuda mútua é o nosso mecanismo de sobrevivência primordial.”

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

CHAI e SWEDLOW, 1998) usam o Dilema do Prisioneiro (DP) como ilustração para dilemas em cooperar ou não. É o dilema do que é melhor para o indivíduo e o que é melhor para o coletivo. Bem conhecido na teoria dos jogos, o DP é um jogo de soma não-zero, isto é, um jogo em que o ganho de um não é igualmente correspondente à perda de outro. Ao contrário de muitos jogos em que um participante ganha e outro perde, os resultados do DP podem ser: ambos ganham, ambos perdem ou um perde mais do que o outro.

O dilema é cooperar tendo a chance de ganhar ou perder drasticamente, ou não cooperar e perder um pouco, sem chances de ganhar ou perder drasticamente. O jogo envolve um crime e dois suspeitos são presos em células diferentes, eles podem confessar o crime ou negar. Se ambos confessarem o crime, terão um castigo “leve”; se alguém confessa e outro não, um tem um castigo “leve” e o outro um castigo “duro”; se ambos disserem que são inocentes, ambos ganham, tendo uma punição “leve”. (KAUL, GRUNBERG e STERN, 1999).

O dilema está no que dizer quando não se sabe o que o outro fará. Envolve muita confiança; se confiar e cooperar, ambos vencerão. No entanto, se alguém tem medo da resposta do outro, poderá preferir confessar e garantir uma punição “leve”, que não corra riscos de perder completamente. Ao ajudar a entender as escolhas e probabilidades de cooperar ou não, esse dilema é usado para estudar casos de cooperação. Isso mostra que a confiança nos outros é um elemento importante para o processo de cooperação.

No *Descaminhar*, a colaboração não está somente na criação do jogo mas, igualmente, na forma de jogar. É um jogo cooperativo, chamado *non-zero-sum game* (jogo de soma não zero), onde o ganho de um não é igualmente correspondente a perda de outro. No jogo de soma zero, o ganho de um está relacionado a perda de outro (BINMORE, 2007; WRIGHT 2001).

Posteriormente, os objetos escolhidos por cada colaborador foram pensados como peças do jogo. Fizemos reuniões abertas para discutir que itens seriam importante fazer parte do jogo. Ao final, fechamos com 12 itens em 4 categorias:

- Movimento: são itens que dão poderes para agilizar a locomoção no jogo. Exemplos são a bicicleta, o rolimã e a jangada.
- Controle: são itens que dão poderes para controlar fichas, desafio ou posição do tabuleiro no jogo. Exemplos são a câmera fotográfica, a figa e a bússola.
- Cooperação: são itens que dão poderes de ajudar ou fazer trocas com outros jogadores. Exemplos são a moeda, ampulheta e máscara de teatro.
- Clarividência: são itens que dão poderes de ver uma carta ou fichas do jogo antes pegar/escolher o caminho. Exemplos são os búzios, tarô e bandeira branca.

Esses itens representam poderes de locomoção, formas de apreciar a cidade, sorte, religiosidade. Todos estão ligados ao dia a dia em Salvador e suas identidades. As peças (itens) foram modeladas e impressas em uma impressora 3D. Para tal trabalho, tivemos parceria com o IHACLab-i usando a impressora 3D e o espaço do laboratório. Em *Descaminhar*, temos objetivos

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

competitivo-cooperativo e os movimentos de um jogador pode privar ou dar recompensas a todos os jogadores. O jogador deve perceber esta noção do todo, e também ser capaz de ajudar outro jogador, distribuir seus ganhos, doar seus objetos/experiências na cidade.

Mapa e o Jogo *Descaminhar*

Tendo em vista nossos espaços geográficos, cartografia e mapas cognitivos da cidade de Salvador, criamos o desenho principal do tabuleiro, onde as ações e movimentos do jogo acontecem. Optamos por usar o mapa como forma de representação do espaço físico da cidade. Mapear tem sido preocupação de artistas durante anos, especialmente nas últimas cinco décadas cresceu o interesse artístico pela produção de mapas (HARMON, 2009). Esses – mapas artísticos – são formas de pensar política e esteticamente o que queremos contar de nosso território.

Um mapa conta uma história, serve para orientar, para minimizar o medo do desconhecido, do perder-se. Aqui no *Descaminhar*, o mapa serve como forma de desorientar, de fazer perder-se pela cidade.

Depois das caminhadas e da visita a bairros distantes por transporte motorizado, reestruturamos o mapa da cidade de Salvador. Dividimos a representação da mesma em 31 módulos, sendo estes bairros da cidade. Os bairros retratados no jogo são: Comércio, Pelourinho, Barra, Ribeira, Dique do Tororó, Plataforma, Liberdade, Baixa de Quintas, Pirajá, Itapuã, Paripe, Bonfim, Vasco da Gama, Costa Azul, Engenho Velho da Federação, Amaralina, Santo Antônio, Largo 2 de Julho, Cajazeiras, Paralela, Sussuarana, Barbalho, Barroquinha, Paralela, Cabula, Brotas, Nazaré, Garcia, Pituba, Campo Grande e Ondina. Englobam tanto regiões centrais da cidade quanto do subúrbio.



Figura 2. Módulo do bairro Campo Grande. Fonte: Arquivo das autoras.

Cada bairro – ou módulo – é um pedaço do mapa da cidade (Figura 2). À medida que o jogo é jogado, vamos construindo modularmente essa cartografia. Nessa nova geografia apresentada no *Descaminhar*, bairros muito distantes fisicamente podem ficar lado a lado. Em cada partida, um novo mapa é criado. É uma forma de cartografia radical da cidade (MOGEL & BHAGAT, 2008) que a desconstrói e reconstrói em cada partida.

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022**

Os módulos aqui são representados por desenhos dos pontos importantes de cada lugar e também por uma camada do mapa das ruas daquele bairro. Cada um possui 16 quadrantes (ou casas) por onde o jogador pode se locomover. Essa mistura de uma cartografia orgânica do desenho misturada com a cartografia dura de um mapa cartesiano de ruas traz ao jogo uma sobreposição de visões da cidade.

Buscamos não somente pontos de interesse com importância turística ou institucional, nosso interesse também estava no conceito de *post-it-city* (PERAN, 2008), naquilo que é colado na cidade como um *post-it*, como uma camada no que foi planejado urbanisticamente. Buscamos por esses dispositivos não convencionais que favorecem a dinâmica da cidade e estão fora do planejamento urbano institucionalizado.

Qualquer decisão de criação de mapa envolve deliberações sobre o que contar, o que faz parte e o que não faz parte. Envolve decisões sobre apresentação, cor, tamanho, escala, tipo (TURCHI, 2004). Nosso mapa modular do *Descaminhar* – o tabuleiro – apresenta cuidados com a natureza da cidade, o mar, os lugares históricos, o subúrbio, as atividades culturais e as diferentes identidades que convivem na cidade.

Juntamente ao tabuleiro, pensamos sobre as estratégias, objetivos e problemas a serem resolvidos durante o jogo. Os objetivos podem ser individuais ou coletivos. E as tarefas podem ser relacionadas a desfrutar da cidade, resolvendo um problema, melhorando a situação ou criando um

Narrativas no *Descaminhar*

No jogo *Descaminhar* usamos a narrativa para compor as cartas de evento e as cartas de missão. Essas narrativas são baseadas nas histórias da cidade de Salvador, contos antigos, heróis históricos e situações do cotidiano. Todas as cartas de missão iniciam com uma história, que caracterizam o ambiente do jogo e a sua condição de vitória ou missão, apesar do objetivo do jogo ser o desbloqueio dos módulos indicados, essas histórias dão sentido ao "porquê" dos desbloqueios dos módulos escolhidos. Por exemplo, uma das cartas de missão fala do festejo de 2 de julho, neste festejo comemora-se a Independência da Bahia, um evento muito importante para os moradores de Salvador. A missão é desbloquear 4 módulos específicos, mas o motivo dos desbloqueios desses módulos faz parte da história contada no início da carta de missão. Essas histórias que compõem as cartas são chamadas de narrativas do jogo.

A narrativa é um elemento importante para os jogos, é possível jogar um jogo apenas por saber seu objetivo sem a existência de uma história, como, por exemplo, no jogo digital Tetris. É a história existente no jogo que chamamos de imersão narrativa. Segundo Ernest Adams (2004), a imersão narrativa em um jogo é semelhante ao dos filmes e livros, os jogadores se conectam com o jogo através da sua história, se preocupam com os personagens e em como o jogo irá se desencadear. Apesar do jogo *Descaminhar* não ter personagens específicos, os jogadores se conectam com o jogo a partir do seu enredo, ao ver as questões do cotidiano que são discutidas e se familiarizando com elas. Um exemplo de jogo com imersão narrativa são os jogos de RPG (*Role-Playing Games*), nesta modalidade de jogo, o enredo, a caracterização dos personagens, do cenário são os elementos mais importantes, os jogadores de RPG conectam-se com os personagens que estes representam. No

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

jogo de RPG – além dos personagens –, existe o mestre, que é o narrador da história. Apesar da existência de uma estratégia para vencer a partida, o sentido principal do jogo é dado por meio da história.

Pensando na importância da narrativa em um jogo, Vinícius Hengles Monteiro e Guilherme Ranoya (2014), analisam a narrativa do jogo de xadrez no artigo *A NARRATIVA DO XADREZ: um projeto de jogo imersivo narrativamente*, e apresentam três prováveis histórias da criação do jogo de xadrez. Nessas histórias, o criador, o local de criação e o motivo de ter criado o jogo divergem, mas a estética da narrativa não. Nos três casos, o jogo de xadrez simula uma guerra medieval, o seu tabuleiro é o campo de batalha e as peças são os dois grupos que guerreiam entre si. Ao passar do tempo essa narrativa perdeu a força, e a estratégia para vencer o jogo se tornou o elemento mais importante, por isso Monteiro e Ranoya propõem um resgate dessa narrativa. Este e outros exemplos mostram a importância da narrativa no jogo, vai muito além de ser apenas uma história, ela dá sentido ao jogo, faz com que seus jogadores se conectem e em alguns casos podem ser educativas. No caso do jogo *Descaminhar*, a narrativa conta trechos da história da cidade de Salvador, relembram alguns personagens que podem ter sido esquecidos na memória e muitas vezes podem nem ser conhecidos pela população mais jovem.

Narrativa nas cartas de missão

A narrativa do jogo *Descaminhar* é mais evidente em duas cartas: as cartas de missão e as cartas de eventos. As duas cartas têm objetivos diferentes durante a partida, uma conta o enredo da partida e qual o objetivo do jogo, enquanto a outra pode mudar o curso do jogo através de seus eventos. As cartas de missão do jogo *Descaminhar* dão início a partida (Figura 3). Antes de ser feita qualquer movimentação, os jogadores retiram uma carta de missão e esta carta norteará o jogo. Cada carta de missão vem com uma história, esta pode ser uma festa local, acontecimento histórico ou situações do cotidiano. Também está presente na carta o objetivo da partida, e um trecho de poema ou música que se relacionam com o enredo central. Por exemplo, em uma das cartas temos o seguinte enredo:

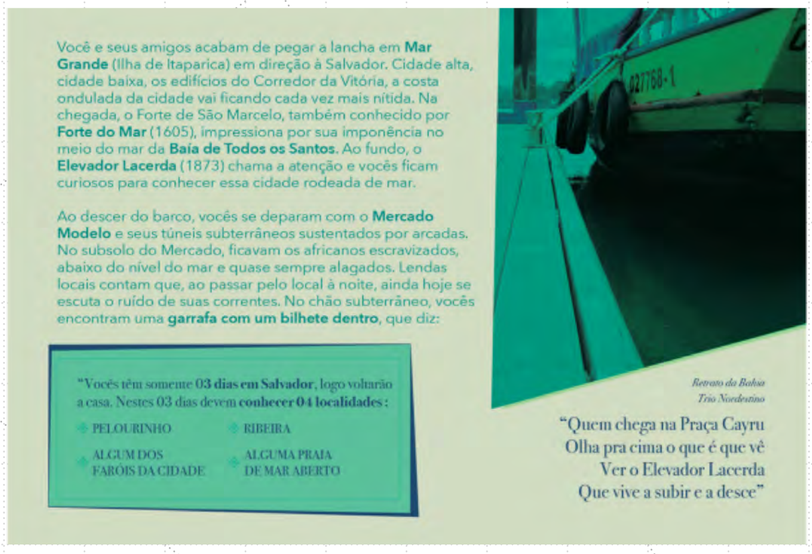


Figura 3. Exemplo de Carta de Missão. Fonte: Arquivo das autoras.

Você e seus amigos acabam de pegar a lancha em Mar Grande (Ilha de Itaparica) em direção à Salvador. Cidade alta, cidade baixa, os edifícios do Corredor da Vitória, a costa ondulada da cidade vai ficando cada vez mais nítida. Na chegada, o Forte de São Marcelo, também conhecido por Forte do Mar (1605),

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

> impressiona por sua imponência no meio do mar da Baía de Todos os Santos. Ao fundo, o Elevador Lacerda (1873) chama a atenção e vocês ficam curiosos para conhecer essa cidade rodeada de mar. Ao descer do barco, vocês se deparam com o Mercado Modelo e seus túneis subterrâneos sustentados por arcadas. No subsolo do Mercado, ficavam os africanos escravizados, abaixo do nível do mar e quase sempre alagados. Lendas locais contam que, ao passar pelo local à noite, ainda hoje se escuta o ruído de suas correntes. No chão subterrâneo, vocês encontram uma garrafa com um bilhete dentro, que diz: Vocês têm somente 03 dias em Salvador, logo voltarão para casa. Nestes 03 dias devem conhecer 04 localidades: Pelourinho, Ribeira, algum dos faróis da cidade e alguma praia de mar aberto. (DESCAMINHAR, 2022, [s.p.]).

Nesse enredo podemos ver a descrição de arquiteturas importantes da cidade de Salvador, como o Forte de São Marcelo e o Elevador Lacerda. Essa caracterização do local é importante para ambientar a narrativa do jogo. Um dos conceitos do jogo é levar o jogador a caminhar pela cidade de Salvador, conhecer seus bairros, locais históricos e importantes para identidade da cidade e de seus moradores, por isso todas as cartas de narrativas trazem elementos característicos da cidade de Salvador. O objetivo do jogo também se relaciona à cidade, nesta carta que usamos como exemplo os jogadores encontraram um bilhete que dizia:

Vocês têm somente **03 dias em Salvador**, logo voltarão a casa.
Nestes 03 dias devem **conhecer 04 localidades**:
PELOURINHO
RIBEIRA
ALGUM DOS FARÓIS DA CIDADE
ALGUMA PRAIA DE MAR ABERTO.

Essa carta de narrativa coloca como missão o percorrer de Salvador, conhecendo seus pontos turísticos e históricos que fazem parte da essência da cidade. O objetivo do jogo incentiva os jogadores a conhecer a cidade, como a missão é o desbloqueio de módulos, para vencer a partida os participantes têm que encontrar e cumprir os desafios destes módulos. O jogo “obriga” os participantes a desbravarem a cidade de Salvador, por fim, na carta temos um trecho da música Retrato da Bahia da banda Trio Nordestino. O trecho fala "Quem chega na Praça Cayru olha para cima o que é que vê, ver o Elevador Lacerda que vive a subir e a descer”. O Trio Nordestino é um trio de forró pertencente à cidade de Salvador e tem em seu repertório, músicas sobre a Bahia. Acrescentamos os trechos de poemas e músicas que falam sobre a cidade como forma de reafirmar a cultura local, tentando focar em músicas e poemas de artistas regionais.

Entre as cartas de missão, temos duas que falam de festejos: o de 2 de julho e o da Lavagem do Bonfim. Essas duas festas são muito importantes para os moradores de Salvador. São festejos que caracterizam a cidade e contam sua história e ancestralidade. No caso do festejo de 2 de julho, é contado um pouco sobre a história da Independência da Bahia, homenageia-se os heróis e heroínas locais como Maria Quitéria, Joana Angélica e tem como símbolo a figura do caboclo, um dos personagens da história indígena e, por conseguinte da história do povo brasileiro. A outra festa é a Lavagem do Bonfim, um evento que homenageia o Senhor do Bonfim (Oxalá), sua comemoração conta com uma procissão por diversos bairros da cidade. Nessas duas cartas, o objetivo é ir em bairros históricos da cidade que compõem a identidade

do povo local. As outras cartas incluem histórias do cotidiano como estudantes que se juntam para criar um jogo, ida ao prédio do Arquivo Público da Bahia, etc.

Consideramos importante colocar personagens locais que fazem parte do imaginário e história de Salvador, dentre esses personagens, contamos um pouco da história da mulher de roxo. A mulher de Roxo é uma personagem folclórica de Salvador; muitas são as histórias contadas dessa mulher, mas não se sabe a veracidade delas. Na carta de missão, contamos um pouco sobre ela:

> Todos os dias lá estava Florinda Santos, a caminho da Slopper, na Rua Chile, realizando seu ritual de andar de um lado a outro falando sozinha e educadamente pedindo dinheiro. Suas vestes roxas que lembravam um hábito de freira, a fizeram ser conhecida como A Mulher de Roxo, hoje uma figura mitológica de Salvador. Não se sabe sua real história, os rumores são diversos. Então, você e seus amigos tomados pela curiosidade decidem esclarecer essa história e conhecer melhor a mulher de Roxo. Para isso, vocês precisam conhecer 5 localidades de Salvador em 4 dias:
>
> Pelourinho – Converse com moradores locais que possam ter conhecido Florinda, para isso, direcionem-se ao Centro Histórico.
>
> Comércio – Visitem o Comércio, que segundo alguns rumores, era onde ficava a casa dela.
>
> Ribeira - Visitem a Ribeira, onde dizem que Florinda já foi professora.
>
> Campo Grande – Passeiem pela Praça do Campo Grande, local onde Florinda teria passado algumas suas noites.
>
> Paralela - Vocês precisam observar a obra Galeota Gratidão do Povo, a qual Florinda foi retratada, para isso, devem ir à Assembleia Legislativa, na Paralela. (DESCAMINHAR, 2022, [s.p.]).

Essa icônica personagem existe no imaginário das pessoas de Salvador. Moradores antigos afirmam ter visto e conhecido essa mulher. Essa e outras histórias são passadas entre familiares, em rodas de conversa, perpetuando assim não só a personagem, mas também a tradição oral. Ao mesmo tempo, a missão leva os jogadores a percorrerem e refazerem os passos da mulher de roxo, visitar os locais que ela viveu, embora durante a partida o jogador não precise ir literalmente a esses bairros, e sim conseguir cumprir os desafios dos módulos indicados. O fato do jogo falar sobre esses locais e o que eles representam na história da mulher de roxo, não só repassa uma informação sobre essa mulher, mas, também atiça o desejo das pessoas de conhecerem melhor a cidade. No final da carta temos um trecho da música A Mulher de Roxo da banda de rock Cascadura: “Já veio louca, um salmo na boca, coma roupa roxa, toda roxa A Chile é a casa que tem” (CASCADURA, 2012, [s.p.]). O grupo musical Cascadura era uma banda de rock formada em Salvador, dentre suas músicas tinha uma dedicada a essa personagem. Aqui, novamente, utilizamos de trechos de músicas sobre Salvador e seus personagens para compor a narrativa das nossas cartas.

Tempo no jogo

Como uma parte importante do caminhar é o tempo – é o tempo que levamos para ir de A a B, é o tempo que tomamos para nós mesmos, é o tempo desacelerado do dia-a-dia. Resolvemos representar esses conceitos com um relógio. Os movimentos de cada partida são regidos por esse marcador, um relógio que marca as horas de cada jogada (Figura 4). Aqui no *Descaminhar*, esse relógio de um dia tem oito (8) horas, já não mais vinte e

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

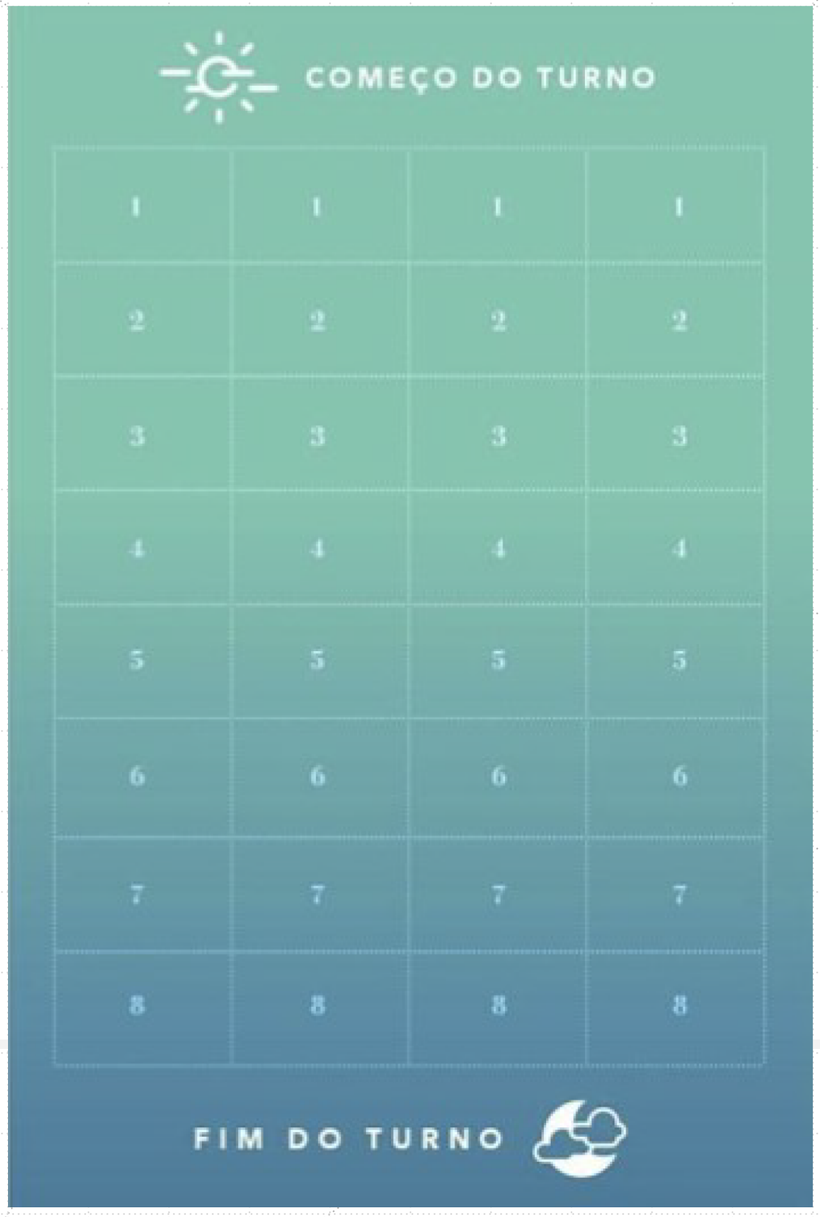


Figura 4. Marcador de horas. Fonte: Arquivo das autoras.

quatro (24) horas. Geralmente os jogos de tabuleiro utilizam dados para decidir o número de movimentos aleatórios que devem ser feitos na rodada, em *Descaminhar* o poder de decisão da movimentação não é ao acaso. A moeda de troca do jogo são as horas, os jogadores decidem quantas casas caminharão e qual caminho percorrerão. A partir da observação e análise de outros jogos de tabuleiro, decidimos que não usaríamos o dado para manipular os movimentos, e sim o tempo, assim como na vida real os jogadores têm um tempo para cumprir seus objetivos. Eles decidem quanto tempo gastarão andando pela cidade, até onde irão e estrategicamente pensam se é vantajoso ou não executar essa ação.

A utilização do tempo também contribui para a cooperação, apesar da quantidade de horas serem individuais (cada jogador tem oito horas (8h) por rodada para executar suas ações) a forma que esta será utilizada é uma decisão tomada em grupo. Algumas vezes, durante a partida, um jogador tem que sacrificar-se para que outro obtenha sucesso. Por exemplo, em cada módulo são dispostos quatro (4) desafios, a serem cumpridos pelos quatro (4) jogadores. Esses desafios são ordenados pela habilidade especial do jogador – jogadores com habilidade de controle fazem desafios destinados a sua habilidade e assim por diante. Apesar de saber da existência do desafio a ser cumprido, os jogadores não sabem em qual casa está o seu desafio. Desse modo eles têm que percorrer o tabuleiro até uma das fichas de desafio e descobrir se esta é a sua, sendo que muitas vezes os jogadores acabam revelando onde está o desafio de outro participante. Se *Descaminhar* fosse um jogo competitivo, seria desvantagem descobrir o desafio de outro jogador, mas como este é um jogo colaborativo, o cumprimento

edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

de todos os desafios por parte dos jogadores, colaboram para a vitória de todos. Assim, é comum um jogador sacrificar suas horas descobrindo onde está o desafio do seu parceiro para que este consiga cumpri-lo, assim, todos se aproximariam da vitória. Quando todos os jogadores atingem as oito (8) horas, um novo dia (rodada) surge e uma nova carta de evento deve ser usada.

Narrativa nas cartas de evento

As Cartas de Evento (Figura 5), como o próprio nome diz, adicionam um novo evento ao jogo, mudando assim o curso da partida. Quando as cartas de evento são ativadas, elas modificam algo do jogo. Este evento pode ser positivo ou negativo, ajudar ou não os jogadores, em casos que o evento aumente a dificuldade da partida os participantes têm que traçar uma estratégia para conseguir vencer. As Cartas de Eventos são elementos muito importantes do jogo, elas possibilitam reviravoltas durante a partida, aumentando o nível de dificuldade da partida, exigindo dos jogadores estratégia e trabalho em equipe. Ela torna o jogo mais dinâmico, para que este não fique monótono. A carta acrescenta ao jogo o elemento surpresa, não tem como prever o que acontecerá na partida, mesmo que o jogador – ao jogar duas partidas diferentes – retire a mesma carta de missão e os mesmos módulos, quando for ativada uma carta de evento, o jogo mudará totalmente. Elementos surpresas no jogo são aspectos importantes para se ter uma imersão, estes elementos surpresas podem variar, pode ser algo que mude a narrativa do jogo ou force os participantes a mudar a estratégia. Em nosso caso, os eventos modificam circunstâncias de jogabilidade, fazendo com que os jogadores modifiquem sua estratégia causando assim uma imersão estratégica.



Figura 5. Exemplos de Cartas de Evento. Fonte: Arquivos das autoras.

A imersão estratégica é quando o jogador está envolvido com a forma de jogar e como ele pode ganhar, ele estuda cada aspecto do jogo para poder achar uma forma de utilizar suas habilidades para vencer. Diferentemente da imersão narrativa, na imersão estratégica o jogador não se importa com a história do jogo, o enredo e seus personagens, ele foca na análise das possibilidades, de como deve se movimentar para obter a vitória. Um exemplo de jogo de imersão estratégica é o xadrez, os jogadores de xadrez não se importam se o cenário do jogo é um campo de batalha, se os nomes das peças remetem a personagens medievais, eles direcionam sua atenção e esforço em calcular a melhor forma de fazer seus movimentos. Para combater, por assim dizer, o efeito da imersão estratégica, e chamar atenção dos jogadores para a história, configuramos as cartas de evento de uma forma diferente. Cada carta vem com uma curta história sobre o motivo deste evento, um trecho de música ou poema que tem a ver com a história, e a explicação clara do que é o evento. Por exemplo, algumas cartas de evento fazem com que os jogadores percam horas:

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

> Você está no ponto escutando a música Baiana. Seu ônibus atrasou muito porque tinha sido assaltado no ponto anterior. Comece o momento do dia com 02 horas a menos. (DESCAMINHAR, 2022, [s.p.]).

Logo no início, temos a curta história sobre porque este evento ocorreu, essas histórias geralmente estão relacionadas com eventos do cotidiano daqueles que moram em Salvador. Neste caso, um assalto ao ônibus fez com que o jogador se atrasasse, por isso suas horas foram afetadas. Em seguida, temos um trecho de poema ou música relacionados a carta:

> Baiana é bom de ter aqui Na Salvador de cá, Salvador dali Maria pela mão de mestre Didi Do sol de escurecer de Kariri É o mito em Orubá, bonito pode pá Água de Amaralina, gota de luar Deleite ocular, rito de passar". Esta música é cantada por Emicida, cantor de rap que embora não seja natural de Salvador, tem como personagem a "baiana". (DESCAMINHAR, 2022, [s.p.]).

As cartas de evento podem favorecer o jogador, dando a ele mais horas, como nesse exemplo:

> Você acorda às 4h da manhã para assistir aos pescadores tirando a rede de peixes do mar em Itapuã e aproveita para tomar café da manhã na feira do bairro.
> Comece o turno do dia com 01 hora a mais. (DESCAMINHAR, 2022, [s.p.]).

Nesta carta, o evento ocorrido favoreceu ao jogador e está relacionado com atividades do cotidiano, como ver os pescadores. Além disso, menciona o bairro de Itapuã, um importante bairro histórico da cidade. No final, tem a música *Lição de Vida* composta por Reginaldo Souza que fala sobre pescadores. Outro efeito importante das cartas de evento é induzir o jogador a usar suas habilidades, por exemplo:

> Hoje é manhã de domingo a orla da cidade está engarrafada e todos querem aproveitar o dia de sol na praia!
> Você perde 02 horas no trânsito, a não ser que possua uma bicicleta ou rolimã. (DESCAMINHAR, 2022, [s.p.]).

A história fala de algo bem típico nas ruas de Salvador, engarrafamento na orla aos domingos. Essa aproximação que o jogo faz com a realidade conecta os jogadores com o enredo do jogo. Neste caso, para não perder as 02 horas, algum dos jogadores precisam ter ou uma bicicleta ou um rolimã, essas duas habilidades possibilitam o jogador a "andar mais casas" durante a partida. Nesta carta, temos o trecho de uma das músicas do Olodum, que fala sobre o plano inclinado e o Elevador Lacerda, elementos importantes de Salvador:

> Plano inclinado, Elevador Lacerda Vão se locomovendo em prol da nossa terra Domingo de sol tem muita coisa boa vamos curtir uma praia para não ficar à toa. (DESCAMINHAR, 2022, [s.p.]).

As fotografias das cartas

A fotografia aparece em todas as cartas de missão e de evento. Algumas vezes como mera ilustração da narrativa, como nas cartas de missão, ou como uma forma de lembrar o que sentimos e as alegrias que a cidade proporciona, como nas cartas de evento. Todas as imagens das cartas foram fotografadas pelos integrantes do Grupo Ecoarte[4] e possuem licença livre. Optamos por não usar fotos de arquivo ou livre da internet, preferimos criar nosso próprio material visual.

[4] O grupo Ecoarte se refere ao Grupo de Pesquisa sediado no IHAC/ UFBA. Url do site do grupo: http://ecoarte.info/ Link do grupo no diretório do CNPq http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8930320012197238#indicadores

Nas cartas de evento, as imagens funcionam como as músicas citadas, estão no imaginário do habitante da cidade. E quando a partida é jogada por quem não conhece aquele lugar, é uma forma de seduzir o jogador a querer conhecer, a estar naquela paisagem. Em geral, são imagens mais abstratas com coqueiros, mar, barcos, paredes, fachadas de casas, portões, ruas... Tudo que nos remete a "sonhar" a cidade.

Nas cartas de narrativa, as fotografias são mais ilustrativas, têm referência ao que está escrito no texto. Se o texto fala de um determinado bairro, a fotografia é daquele bairro. Se a missão é conhecer lugar x ou y, a fotografia pode ser de um desses lugares. Em outras cartas, a fotografia remete à música que é citada na carta. Nossa proposta foi usar tanto as imagens como essas pequenas citações para atrair e convidar as pessoas, neste caso os jogadores, a conhecerem melhor a cidade, a irem visitar os bairros que não conhecem, a sair para vagar pela cidade.

Considerações sobre Jogo *Descaminhar* e arte

No último século, as manifestações artísticas envolveram diversas modalidades além das clássicas como pintura, escultura e teatro. De performances e *ready-made* a *land art* e arte digital, percebemos que na atualidade tudo pode ser arte, até mesmo jogos. E por que não seriam?

Nossa proposta com o jogo *Descaminhar* foi criar uma experiência artística fora do museu ou do espaço expositivo. É uma obra site-specific (FROCK, 2015), feita para um lugar e pensada em ser jogada nesse lugar que é a cidade de Salvador. A arte aqui pode ser percebida em duas instâncias do projeto, na criação do jogo e durante a jogada. A criação, como descrito anteriormente, foi um trabalho colaborativo baseado na caminhada, na colaboração e na criação de mapas.

Durante as partidas jogadas do *Descaminhar*, a produção dessa experiência é de uma experiência artística, diferente de um jogo comercial que o foco está no lúdico. Aqui a arte é lúdica, mas, ao mesmo tempo, é uma experimentação que atua diretamente nos corpos dos participantes como uma metamorfose, transformando-os. Vemos, do mesmo modo, "um apagamento das fronteiras entre produção, execução e apreciação" (KRAUS, 2015, p. 125).

Ao começarmos o trabalho do jogo, não tínhamos um resultado esperado nem um objetivo totalmente pré-definido, nossa proposta era compartilhar inquietações sobre a cidade e construir junto um jogo que falasse artisticamente sobre as questões abordadas em grupo. O inesperado e imprevisível eram parte do processo.

> o artista que trabalha com a criação coletiva, diferentemente de seus colegas tradicionais, cultiva uma abertura para o exterior, para os outros artistas e para as correntes artísticas marcantes, passadas ou presentes. O fato de colocar no centro da obra o processo de comunicação implica para o artista uma atenção particular em relação aos seus parceiros no intuito de captar os mínimos instantes criativos que possam dar uma nova direção à ação. (VENTURELLI, 2004, p. 146).

Essa abertura para o mundo exterior, para outros artistas, para outras correntes artísticas, para outros tempos, para outras culturas, para outros signos, para outras formas de pensar, é o que nos interessa na criação de uma obra colaborativa aberta. O jogo Descaminhar é aberto à sua forma de colaboração e como resultado, pois esse resultado pode ser modificado,

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Karla Brunet; Andressa Melo
*Artigo recebido em **07 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

copiado, (re)apropriado. O Descaminhar está disponível para download com licença livre na internet, qualquer um pode baixar e construir sua própria versão do jogo. É possível, também, criar um novo jogo sobre uma nova localidade e interesses usando nosso DDD (Game Design Document), tendo como base a mecânica que criamos para o Descaminhar.

Primeiramente, nosso plano era jogar na cidade de Salvador e levantar questões sobre a cidade. Porém, fomos convidados a apresentar o jogo para adolescentes na cidade de Florianópolis. Lá descobrimos uma nova forma de apreciar o jogo. Tudo era novidade sobre a cidade, pois eles nunca estiveram em Salvador. Diferente das versões jogadas em Salvador, em que os participantes cantam as canções das cartas, comentam e discutem sobre determinado local, em Florianópolis, as narrativas funcionaram com histórias de um lugar longínquo. Como cada jogada é uma performance, aproveitamos para instigar discussões sobre a cidade deles. A cada carta de evento ou missão, perguntava qual seria uma história ou missão equivalente por lá. Por exemplo, quando liam sobre Lavagem do Bonfim ou sobre a festa de Iemanjá, indagávamos sobre as festas populares na cidade deles quando liam. Criamos, assim, uma plataforma de discussão sobre a cidade, sobre os problemas locais, sobre a festividade. Uma plataforma para descaminhar, para sair do caminho usual, para instigar errâncias pela cidade.

REFERÊNCIAS

ADAMS, E. **Postmodernism and the three types of immersion**. Disponível em: <http://www.designersnotebook.com/Columns/063_Postmodernism/063_postmodernism.htm>. Acesso em: 3 mar. 2019.

AXELROD, R. M. **The complexity of cooperation**: agent-based models of competition and collaboration. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.

BINMORE, K. **Playing for real**: A text on game theory. New York: Oxford University Press, 2007.

CARERI, F. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2016.

COVERLEY, M. **A arte de caminhar**. O Escritor Como Caminhante. São Paulo: Martins Fontes - Selo Martins, 2015.

FEIOCK, R. C. **Metropolitan governance**: conflict, competition, and cooperation. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2004.

FROCK, C. **Unexpected art**. Serendipitous installations, site-specific works, and surprising interventions. San Francisco: Chronicle Books, 2015.

HARDIN, R. **Collective action**. Baltimore: Published for Resources for the Future by the Johns Hopkins University Press, 1982.

HARMON, K. A. **The map as art**: contemporary artists explore cartography. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

HEAP, S. H.; VAROUFAKIS, Y. **Game theory**: a critical text. 2nd. ed. New York: Routledge, 2004.

INGOLD, T. **O Dédalo e o labirinto**: caminhar, imaginar e educar a atenção. Horizontes Antropológicos, v. 21, n. 44, p. 21–36, 2015.

INGOLD, T.; VERGUNST, J. L. Introduction. In: INGOLD, T.; VERGUNST, J. L. (Eds.) . **Ways of walking**: Ethnography and practice on foot. Burlington: Ashgate Publishing, 2008.

IQBAL, M.; RIZWAN, M. **Application of 80/20 rule in software engineering waterfall model**. Karachi, Pakistan: IEEE, 2009.

KIREMIRE, A. R. **The application of the Pareto principle in software engineering**. p. 1–12, 2011.

KAUL, I.; GRUNBERG, I.; STERN, M. A. **Global public goods**: international cooperation in the 21st century. New York: Oxford University Press, 1999.

KOCH, R. **The 80/20 principle**: the secret of achieving more with less. New York: Doubleday, 1998.

KOLLOCK, P.; SMITH, M. **Managing the virtual commons**: Cooperation and conflict in computer communities. Disponível em: <http://research.microsoft.com/~masmith/Vcommons.htm>.

KRAUS, K. A beleza é questão de experiência. In: LANUSSI PASQUALI (Ed.). **Arte como jogo**. Salvador: Blade, 2015.

LIENHARD, J. H. **The Subtle Texture of Cooperation**. Disponível em: <http://www.uh.edu/engines/hisd.htm>.

MOGEL, L.; BHAGAT, A. An Atlas of Radical Cartography. Los Angeles, CA: **Journal of Aesthetics & Protest Press**, 2008.

MONTEIRO, V. H.; RANOYA, G. A Narrativa Do Xadrez: Um Projeto De Jogo Imersivo Narrativamente. **Anais do 11o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, v. 1, p. 1236–1245, 2014.

OSBORNE, M. J. **An introduction to game theory**. New York: Oxford University Press, 2004.

PERAN, M. **Post-it city**: ciutats ocasionals. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 2008.

RHEINGOLD, H. **Smart mobs**: the next social revolution. Cambridge, MA: Perseus Pub., 2002.

SOLNIT, R. **A história do caminhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

TUAN, Y.-F. **Topophilia**: a study of environmental perception, attitudes, and values. New York: Columbia University Press, 1990.

TUOMELA, R. **Cooperation**: a philosophical study. Dordrecht ; Boston: Kluwer Academic Publishers, 2000.

VENTURELLI, S. **Arte**: Espaço_Tempo_Imagem. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

WRIGHT, R. **Nonzero**: The Logic of Human Destiny. New York: Knopf Doubleday Publishing, 2001.

WILDAVSKY, A. B.; CHAI, S.-K.; SWEDLOW, B. **Culture and social theory**. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1998.

ISSN: 2358-2529



Caminhada,
Comunidade do Quadrado,
Pelotas, RS, 2017.
Foto: Alice Monsell.

Alice Jean Monsell
Doutorado e Mestrado em Artes Visuais com ênfase em poéticas visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharelado em Pintura (UFPel) e em Liberal Arts/ Literatura inglesa pela Universidade de Rutgers (Douglass College, EUA). Artista e Professora Associada dos cursos do Bacharelado e do Mestrado em Artes Visuais (PPGAVI) do Centro de Artes da UFPel. Coordenadora Adjunta do Curso de Artes Visuais-Bacharelado (2018-2022). Editora da revista Paralelo 31 do PPGAVI/CA/UFPel (2016-). Líder do Grupo de pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas (CNPq/UFPel) e integrante do Grupo de pesquisa Veículos da Arte (UFRGS).
alicemondomestico@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-5146-9536

Deslocamento do artista e seu público para a comunidade: práticas dialógicas no espaço cultural Instituto Hélio D'Ángola

Displacements of artist and public towards community: Dialogical Practices at the Cultural Space Institute Hélio D'Angola

Resumo: O artigo apresenta ações que acontecem na comunidade do 'Quadrado', em Pelotas, RS, Brasil, sede da ONG Instituto Hélio D'Angola, as quais engajam os jovens em atividades artísticas que promovam a consciência ecológica e situações de colaboração e convivência entre as crianças e pais desse bairro e os alunos do Bacharelado em Artes Visuais e os integrantes do grupo de pesquisa Desl.O.C.C. da Universidade Federal de Pelotas (UFPel/CNPq). O texto discute o deslocamento, em termos literais - como o ato de caminhar e observar em grupo -, bem como deslocamentos contextuais - questionando como as práticas comunitárias operam outras formas de conceber a arte, o papel do artista e a noção de 'público', e aborda questões relativas ao ambiente e ecologia em Mires (2012) e arte como uma prática socialmente engajada e colaborativa em Kester (2004) e Lacy (1995).

Palavras-chave: Deslocamentos; comunidade; Arte e ecologia; Práticas dialógicas; Caminhar.

Abstract: *The article presents actions which take place in the community of the 'Quadrado', in Pelotas, RS, Brazil, location of the headquarters of the NGO called Instituto Hélio D'Angola, which engage young people in artistic activities that promote ecological awareness, and situations of collaboration and coexistence between the children and parents who live in this neighborhood and Bachelor of Arts students and members of the research group Desl.O.C.C. of the Federal University of Pelotas (UFPel/CNPq). The text discusses displacement, in literal terms - as the act of walking and observing in group -, as well as contextual displacements - questioning how community practices operate other ways of conceiving art, the role of the artist and the notion of 'public', and addresses issues concerning the environment and ecology in Mires (2012) and art as a socially engaged and collaborative practice in Kester (2004) and Lacy (1994).*

Keywords*: Displacements; Community; Art and ecology; Dialogical practices, Walking.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

Consideramos o relacionamento que emerge entre o artista e seu público quando a arte é proposta como situação de colaboração e convivência com uma comunidade. Este modo de fazer a arte põe em dúvida o que entendemos pelas noções tradicionais de público, obra, objeto de arte, entre outros conceitos relevantes para a arte contemporânea. Uma proposta de arte na comunidade implica que tudo que é produzido é uma colaboração entre os artistas e as outras pessoas participantes. A noção de arte também se desloca porque o que é produzido emerge por meio de situações dialógicas, performáticas e processos que nem sempre incluem a produção de obras objetuais. Isto, por sua vez, muda o caráter relacional entre artista e seu público e a ideia de público, no sentido convencional de 'audiência' ou 'espectador'. Este ensaio foca na relação entre o artista e seu público e como isso muda no contexto de uma arte comunitária.

Abordo as ações artísticas desenvolvidas desde 2016 com a comunidade do 'Quadrado', localizado na zona do Porto, em Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, especificamente, com as crianças e jovens desse bairro, e com estudantes dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais, Licenciatura em Dança, Curso de Filosofia e do Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), que formam uma equipe discente chamada, informalmente, o *grupo Sobras*. Este grupo inclui bolsistas de iniciação científica, de extensão e voluntários da UFPel: Aida Alves Oliveira, Gustavo de Campos (bolsista do Plano de Bolsas Acadêmicas-PBA-extensão/UFPel), Bruno Schuch, Cássio Cavalheiro, Eduardo Toledo Silva (bolsista PIBIC), Francisco Furtado Camargo (bolsista PBIP/UFPel, bolsista ProExt), Gabriela Farias Muniz Kacelnikas, Liége Eslabão, Maíra Pereira Makiyama, Mara Regina da Silva Nunes, Milena Cristal Moreira de Oliveira, Patrícia dos Santos (bolsista PBIP/UFPel), Patrícia Khalil, Pietra Vasconcellos Koschier, Raquel Santana Betun, Vivian Parastchuk, Graziela Cecília da Silva Canez Broda, Rafael Santos da Rosa (Bolsista PBA-Ext/UFPel) e Rogger da Silva Bandeira (bolsista PIBIC/UFPel).

Essa equipe colabora com dois projetos, um de pesquisa: Sobras do Cotidiano e Contextos de atuação dx Artista em Deslocamento, e outro de extensão: Contextos de Atuação do Artista da UFPel, os quais são vinculados ao Grupo de pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas (CNPq/UFPel), que chamamos o Grupo de pesquisa Desl.O.C.C., o qual é liderado por minha pessoa e a Profa. Dra. Duda Gonçalves, vinculadas ao Centro de Artes da UFPel. Em relação ao grupo de pesquisa, nossas produções artísticas partem de alguns procedimentos de base: o ato de caminhar e a observação direta do entorno.

As ações discutidas incluem a *Caminhada no Quadrado* (2017) e as *Oficinas de reaproveitamento artístico de materiais* (desde 2016) realizadas com as crianças da comunidade que mora na zona portuária da cidade, e com o apoio da líder comunitária e discente do Curso de Licenciatura em Dança da UFPel, Aida Oliveira, que disponibiliza o local para as ações. O Espaço Cultural Katangas Nova Geração, em 2019, mudou seu nome para Instituto Hélio D'Ángola, embora a sede da ONG continue sendo conhecida pela maioria de Pelotas como Katangas. Uma das primeiras dúvidas que emerge quando o artista atua numa comunidade é a relação

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022**

totalmente diferente entre o artista e um público comunitário, em comparação com o público que visita uma galeria, que é um espaço de arte que conduz, tradicionalmente, certa relação entre *o espectador e a obra*, sem cultivar uma relação *entre o público e o artista*, simplesmente porque, tradicionalmente, o artista não está presente neste espaço. O desejo de propor uma arte como prática social e dialógica conduz-me a cultivar modos de trabalhar com as crianças e os jovens deste bairro e pensar em produções alternativas e contemporâneas que acontecem no contexto da comunidade, das quais emergem situações colaborativas e relações interpessoais de aproximação e convivência.

Ao contextualizar as ações e produções realizadas no Katangas, abordarei alguns termos utilizados na arte contemporânea nos Estados Unidos desde os anos 90 que levantam questões relevantes acerca do deslocamento da atuação do artista para a comunidade, tais como: Arte Pública, Arte Dialógica, Arte Pública Nova (*New Public Art*) e Arte Pública Novo Gênero (*New Genre Public Art*). Relato as ações e as experiências intersubjetivas que aconteceram durante as oficinas e que aproximam duas comunidades: a comunidade universitária e a comunidade do Quadrado.

Relações em deslocamento: artista, público e comunidade

Ao trabalhar com propostas de arte numa comunidade, emergem dúvidas sobre a relação entre o artista e as pessoas que poderiam ser chamadas de seu público. A arte pode ser vista como uma produção objetual, a apresentação de uma instalação, uma intervenção na rua, ou seja, como uma forma construída usando objetos, imagens, vídeos e performances, os quais são apresentados num espaço de exposição ou na rua. O artista, na maioria destes casos, está ausente, (com exceção de seu aparecimento na abertura de sua mostra ou no caso de performance). Esse artista não se comunica com o público diretamente. Mesmo ao apresentar uma performance, uma comunicação concreta nem sempre se estabelece. A relação entre artista e público é mediada pela obra no espaço de exposição de uma galeria ou um museu. No caso da intervenção urbana, mesmo participativa, a proposta não inclui a presença do artista. Este público que se desloca de sua casa é uma *audiência* que não conhece o artista pessoalmente. É um público *visitante* e transeunte da cidade que se desloca até o espaço privado da galeria ou do museu, ou até o site público da intervenção urbana para ver e vivenciar *a obra*.

Em contraponto, numa prática comunitária, o artista vem ao encontro de seu público, um *público específico*, seja aquele que o artista encontra em trânsito pela cidade, um que podemos chamar de a *comunidade que o artista visita*, permanecendo nesse ambiente por um tempo a fim de trabalhar e conviver com as pessoas no lugar onde vivem, moram, trabalham e dormem. A *presença* do artista na comunidade possibilita encontros lúdicos, amizades e diálogos que crescem com um tempo que dura e que solidifica a aproximação.

Ao escrever este ensaio, percebi que, como artista e pesquisadora, busco trabalhar em situações e locais diversos, bem como me comunicar com comunidades diversas. Ao cursar o Doutorado em Artes Visuais na Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, entre 2006 e 2009, e atuando posteriormente em Pelotas, como docente

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022**

da Universidade Federal de Pelotas/UFPel, trabalhei com procedimentos de visitar as pessoas em suas casas, focando minha investigação na documentação do espaço doméstico e nos modos de organizar esse espaço. Essa aproximação entre a arte e a vida revelou um espaço outro, fora da galeria, do encontro entre artista e um público colaborador num espaço cheio das vozes desse 'público' feminino que, entre 2006 e 2009, colaborou com meu projeto, falou comigo sobre seu cotidiano, e mostrou suas coisas e documentos pessoais nos armários. A *união entre artista e seu público, entre eu e essas mulheres, criou um espaço outro e um tempo para conversar* que possibilita a minha produção. A relação dialógica entre artista e colaborador não era mera 'consequência' da visita, mas constituía uma produção poética.

A comunidade do Quadrado

Em um dia de outono de 2016, estava visitando o Quadrado, antigo atracadouro da zona portuária pelotense, também chamada Doquinhas, que abriga barcos de pescadores do bairro. Lá vive uma pequena comunidade na beira do canal São Gonçalo com vistas de uma paisagem privilegiada e aberta. Ao olhar sobre a superfície luminosa da água verde do canal, percebem-se gramíneas pampeanas, a passagem de um aguapé e, à distância, a Ponte Léo Guedes que leva os carros e caminhões em direção à cidade de Rio Grande, RS. Naquele dia, estava com a turma do Ateliê de Arte Propositiva, que ministro no Centro de Artes da UFPel. Os alunos realizavam uma proposta ao ar livre e olhavam uma grande pilha de madeira que parecia ser parte das preparações para uma fogueira de São João. Percebi, não muito longe, no gramado perto de Katangas, uma mulher alta recolhendo galhos do chão. Naquela época, eu já estava pensando em criar um projeto de extensão para realizar ações artísticas no local e decidi me aproximar. Assim, conheci Aida Oliveira que, nos últimos anos, vem transformando o grande galpão Katangas (Figura 1), num espaço cultural. Nesse local, as crianças, jovens e adultos do bairro participam de eventos e festas culturais, havendo aulas de reforço escolar nas quintas e sábados de manhã e uma área de lazer e de esportes, bem como aulas de zumba para toda faixa etária, ministradas por Oliveira. Conversávamos sobre o lugar, a Festa de São João e a possibilidade de realizar um projeto.



Figura 1. A área de lazer e galpão do espaço cultural *Katangas*, que é sede da ONG *Instituto Hélio D'Angola* e que promove eventos comunitários e ações educativas. Foto: Alice Monsell.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

Alguns meses depois, voltei no Quadrado com a proposta do projeto *Contextos de Atuação do Artista* e conversamos sobre a realização de *oficinas de reaproveitamento artístico de materiais* com um grupo de jovens e crianças da comunidade, dialogando sobre a possibilidade dos encontros ocorrem aos sábados de manhã.

Em 2016, comecei a organizar as oficinas com Chico Furtado Camargo, estudante do Bacharelado em Artes Visuais, que colaborou com o projeto em sua concepção e realização das primeiras propostas. Planejamos oficinas artísticas com aspectos performáticos e atividades fora do galpão, trabalhos individuais e coletivos de construção de objetos, colagens, desenhos e *assemblages* a partir de *sobras* materiais.

Propomos atividades que visam despertar a consciência ecológica por meio da percepção do entorno e dos materiais reutilizáveis, por exemplo, planejamos caminhadas e ações de limpeza em rios e praias, que seriam praticadas com a comunidade. Nas oficinas, a vontade de experimentar com a *matéria não prima* e escolher materiais que não exploram diretamente os recursos da natureza nos leva a juntar papéis velhos, cartolinas rasgadas, tintas doadas, fios, cordas e tecidos que apresentamos na primeira oficina no Katangas (Figura 2). Ao ver as sacolas cheias, a curiosidade se desperta e os jovens inventam seus próprios meios para reaproveitar esta *materialidade de segunda mão*, a qual tem uma potência de ser transformada e, por isso, no projeto, ganha a designação conceitual de *sobras do cotidiano*.

Para contar um pouco sobre como nosso trabalho surgiu, é necessário retroceder minimamente no tempo e rever como muitas ideias surgiram por meio de conversas, enquanto eu e



Figura 2. *Oficina de reaproveitamento artístico de materiais*, no dia 4 de novembro de 2016, com Chico Furtado, bolsista PBIP/UFPel, e Mara Nunes, aluna do Mestrado em Artes Visuais da UFPel. Foto: Alice Monsell.

Chico caminhávamos nas ruas de Pelotas. Propomos perceber o entorno e entender os modos em que o lixo se desloca da casa para a rua, para o aterro sanitário e, por vezes, para os jardins. As ações de caminhar, observar, e nossa parceria geraram várias produções em conjunto. Na minha produção individual, o ato de caminhar é um procedimento que me conduz a cartografar e documentar *Os caminhos do lixo*[1], que é uma proposta em andamento que emerge deste processo de se deslocar em Pelotas e registrar o lixo em imagens fotográficas digitais e desenhos, que venho desenvolvendo desde 2012.

Durante as caminhadas, paramos para falar com as pessoas na rua ao longo do trajeto entre os bairros de Pelotas - o

[1] Um portfólio da produção da série de trabalhos chamado *Caminhos do Lixo* está disponível em: https://issuu.com/alicemon/docs/portofolio_alicemonsell-os-caminhos-do-lixo1-9-20e

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

Centro, a zona do Porto e o Campus Anglo da Reitoria da UFPel, o qual se localiza no lado extremo do Centro na margem do canal São Gonçalo. O ato de caminhar gerou o processo de criação das oficinas. Os trajetos percorridos pelas ruas de Pelotas forneciam um tempo para dialogar com Chico e falar com as pessoas na rua. Estes percursos nos levaram na direção de novos rumos para imaginar atividades artísticas, enquanto observávamos a cidade.

Propor um caminho para a consciência ecológica

Ao refletir sobre os modos de trabalhar com os jovens no Katangas, procurávamos um termo adequado para definir nossos objetivos visuais, ambientais e sociais e os métodos para despertar a *consciência ecológica*, termo discutido no livro de Fernando Mires (2012), *O discurso da natureza, ecologia e política na América Latina*. Segundo Mires, a Ecologia como campo de conhecimento científico "demorou" na América Latina (MIRES, 2012, p. 13-14), para "se projetar nas esferas do político" (MIRES, 2012, p. 20). Enquanto "tema cultural" a consciência do público sobre a Ecologia, entendida como *as relações dos seres vivos entre si ou com seu meio*, "está longe de ser um tema imposto por um grupo mais ou menos organizado de intelectuais" (MIRES, 2012, p. 15), porque o tema ecológico "já se estava fazendo presente naqueles complexos processos que constituem a comunicação cultural" (MIRES, 2012, p. 15). Mires nota que foi crucial para o surgimento do campo da Ecologia que houvesse uma "ruptura do consenso industrialista" e um questionamento em torno dos mitos modernistas de progresso, particularmente, sobre o "crescimento econômico sem limites" (MIRES, 2012, p. 16). Foi somente em 1972, quando o *Relatório do Clube de Roma* circulou um documento chamado *Os limites do crescimento* (1972), na qual publica, pela primeira vez, uma crítica contra o mito do crescimento industrial sem limites, ou seja, do capitalismo desenfreado – elaborada por este grupo organizado de intelectuais, o dito *Clube de Roma*. E este texto começa a despertar, pela primeira vez, a conscientização do público sobre possíveis ameaças da destruição ambiental (MIRES, 2012, p. 16). O documento, traduzido em trinta línguas, foi divulgado com circulação global e "vendas que superavam os quatro milhões de exemplares" (MIRES, 2012, p. 17).

Mesmo depois de tantos anos, a maioria das pessoas na cidade de Pelotas não está ciente dos modos adequados para tratar o lixo e o meio ambiente, devido à falta de *alfabetização ecológica* (FERNANDES, 2017) que educa os jovens sobre a reciclagem e a necessidade de descobrir as "relações de intercâmbio nos organismos vivos, e entre eles e em relação ao mundo que os rodeia." (MIRES, 2012, p. 21) e sobre as 'articulações' entre processos naturais e as práticas humanas, econômicas e sociais (MIRES, 2012, p. 21). Pois as atividades mais banais do dia-a-dia, dentro de nossas casas, requerem questionar como nossas ações afetam o resto do mundo. Conversar é um meio para despertar uma consciência ecológica que emerge - não de uma atitude moralista -, mas de uma vontade de perceber e mudar. Essa vontade é a base do projeto que visa potencializar modos de perceber o entorno ambiental e suas relações com as práticas do cotidiano, seus aspectos materiais, sociais e subjetivos.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

Contextos de atuação do artista como arte comunitária

Há várias considerações que emergem quando penso na relação entre a comunidade e os artistas que colaboram com o projeto de extensão *Contextos de atuação do artista* realizado no *Katangas (atual Instituto Hélio D'Angola)*. Em primeiro lugar, a palavra *comunidade* merece ser definida, sem limitar o que é simples e gratificante nos relacionamentos de convivência que emergem com as pessoas, dentre as quais participaram de nossas ações como Aida Oliveira e as crianças que conhecemos em 2016. A palavra *comunidade* implica também aspectos complexos deste projeto artístico realizado num espaço público, que é, ao mesmo tempo, um espaço geográfico e social.

Historicamente, desde os anos 1990, nos Estados Unidos, os projetos artísticos realizados em comunidades têm sido vistos como rupturas em relação à arte pública tradicional. Alguns teóricos criaram novas denominações para designar esta '*new public art*', também denominada, por Suzi Gablik, um *novo gênero* de *arte pública*. Esta última designação é discutida na coletânea de ensaios, organizada por Suzanne Lacy (1995, p. 11-47) que mapeia onze artistas associados ao novo gênero artístico: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Lacy aborda alguns traços desse *novo gênero de arte pública*, termo que se refere às práticas artísticas realizadas em contextos sociais e políticos diversos, enfatizando as estratégias de participação da comunidade e a relação entre o artista, a comunidade e o quadro institucional da arte; questionando a relevância social da arte, a responsabilidade do artista, bem como o valor de colaboração no contexto social de propostas artísticas realizadas em comunidades.



Figura 3. Alice Monsell e os participantes de uma oficina na qual propusemos uma caminhada no Quadrado, sábado de manhã, dia 24 de junho de 2017. Foto: Rafael Santos da Rosa (bolsista PBA-extensão/UFPel).

Procedimentos dialógicos e aproximações

Com as oficinas, uma relação de convivência emerge entre os artistas-pesquisadores da universidade, isto é, entre o *grupo Sobras* e o 'público' colaborativo constituído pelas pessoas jovens e suas famílias que vivem no Quadrado. Tento entender o que implica esta mudança de relação entre 'o artista' e 'seu público', que não é mais uma 'audiência' e nem é mais um público distante e desconhecido, ou um público tradicional da galeria - o observador contemplativo. Nesse caso, é possível compreender a relação entre artista e as pessoas do bairro como *colaborador*: aquele que caminha junto, que trabalha

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

junto (Figura 3). A relação do artista no contexto comunitário se desloca daquela relação com tal *audiência* que visita sua obra na galeria, assim, emergem relacionamentos mais pessoais e intersubjetivos entre artista e os moradores do bairro. Observa Lacy (1995):

> As fortes relações pessoais forjadas por meio do novo gênero de arte pública são frequentemente mantidas pelos artistas ao longo do tempo e à distância. Parte de seu estilo humanista, essa característica tem implicações políticas óbvias para continuar e aprimorar as mudanças postas em movimento pelo trabalho (LACY, 1995, p. 21, tradução nossa).

O aluno de Licenciatura em Artes Visuais, Rafael Santos da Rosa, em 2017, relatou sua experiência de sentir "momentos divertidos" naquele dia em junho de 2017, em que realizamos uma proposta coletiva de caminhar (Figura 4). Antes de sair do galpão de Katangas, o grupo criou uma corda longa a partir de sobras de fios de lã, cordas e pedaços de barbante atados juntos. Propomos caminhar segurando esta corda, um laço simbólico:

> O ato uniu o grupo e estabeleceu laços, desde que a proposta partiu de um ato de fabricar uma corda coletiva-linha-desenho que abriu caminhos lúdicos para o grupo. Sentimos uma sensação de felicidade ao caminhar por volta do Quadrado segurando a corda construída. Essa proposição parecia aguçar os sentidos de todos, ao observar seu meio ambiental, suas belezas tanto quanto os resíduos e lixo no entorno do bairro e perto do canal São Gonçalo. Ao caminhar, enunciei algumas frases e comentários para provocar a observação e a conversa, focando em questões ecológicas (SANTOS; MONSELL, 2017, p. 174).

A relação entre os alunos da UFPel e os participantes da oficina também despertou uma reflexão sobre a responsabilidade do artista. Desde o início das ações, conversávamos sobre modos de evitar impor nossas ideias ou fornecer modelos para a criação artística nas *Oficinas de reaproveitamento artístico de materiais*. Ao mesmo tempo, havia preocupações pedagógicas de procurar métodos lúdicos com a finalidade de ensinar sobre a arte e o meio ambiente e facilitar a percepção do sujeito em *seu* mundo, para qual propusemos a *Caminhada*.

Rafael Santos comentou sobre os diálogos e suas experiências de ouvir as opiniões das crianças sobre o que gostariam de fazer durante as oficinas:

> Todos participam ativamente no projeto como protagonistas de suas próprias atividades que discutimos em grupo, que é um alvo do artista que busca tal reciprocidade mútua com seu público, [...] Até as palavras espectador e público se apresentam como inadequadas e distantes para descrever os relacionamentos que emergem por meio de experiências que vivemos juntos e que nos aproximam (SANTOS, MONSELL, 2017, p. 174).

A *prática dialógica* é outro termo da arte associado aos projetos artísticos em comunidades que circula nas publicações da área nos EUA com fonte teórica no livro de Grant H. Kester (2004), *Conversation pieces: Community + communication in modern art*. Kester desenvolve a noção de *estética dialógica* para abordar propostas de arte que envolvem uma série de conversações e encontros, por um longo período (meses ou anos), entre um artista (ou Coletivo) e uma comunidade no contexto urbano ou rural. Podemos entender a prática dialógica como um aspecto da "arte-com-base na comunidade", também chamada as práticas artísticas em comunidades. Para Kester (2004), o artista que trabalha numa comunidade se torna um facilitador que potencializa o

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

diálogo, inclusive entre uma comunidade e outras instituições públicas a fim de apoiar melhoramentos sociais para a mesma. Por outro lado, o artista que trabalha numa comunidade pode ter uma agenda própria, que não deve ser imposta, mas pode ser cultivada por meio da colaboração recíproca. Em nosso caso, o objetivo de desenvolver a consciência ecológica da comunidade levanta questões sobre os limites de intervenção social. Kester (2004) levanta, também, questões subjetivas e identitárias implícitas no termo *comunidade* que devem ser levadas em conta e respeitadas:

> As tentativas de redefinir a comunidade revertem à forma complexa de identificação que existe entre indivíduos e entidades coletivas maiores (nações, religiões organizadas, etnias e assim por diante). A comunidade contém uma dimensão positiva e uma negativa. Por um lado, as identidades coletivas nos encorajam a quebrar nosso isolamento defensivo e o medo dos outros. Além disso, eles servem para honrar e sustentar uma consciência compartilhada moldada por experiências comuns de vida e trabalho. Por outro lado, a identidade coletiva é frequentemente estabelecida através de um princípio abstrato e generalizador ("a nação", "o povo") que faz tanto para reprimir diferenças específicas quanto para celebrar pontos de experiência comum. Estes debates podem ajudar a esclarecer as implicações políticas mais amplas da arte [contemporânea], especialmente sua preocupação com o cliché, o estereótipo e a abstração em nome de um compromisso com a especificidade única da percepção e experiência individuais (KESTER, 2004, p. 15, tradução nossa).

O desenvolvimento de ações pelo grupo Sobras, desde 2016, no espaço cultural Katangas, permite que o grupo de alunos/artistas/integrantes do projeto se envolva com uma nova geração de jovens. Esta aproximação vivencial também permite prestar atenção às suas necessidades. Um exemplo é a necessidade de limitar o número de registros fotográficos durante as oficinas e controlar as postagens na Internet. Esse compartilhamento de imagens das oficinas através das redes sociais pode ser importante para as finalidades de uma pesquisa em arte e, ainda, pode manifestar-se enquanto uma vontade interna de compartilhar a felicidade vivenciada coletivamente através do desenvolvimento deste trabalho. Por outro lado, tirar fotos durante uma conversação pode interferir com o trabalho ou até ferir as leis que protegem os menores de idade e os direitos de uso de sua imagem. Para respeitar a todos, a maioria das imagens que registramos mostra as crianças de costas e não foca em seu rosto.



Figura 4. Gustavo de Campos (primeiro plano) e Milena Cristal Moreira de Oliveira (no fundo) fazem *selfie* com as crianças com as máscaras feitas na oficina do dia 13 de outubro de 2018. Foto: Gustavo de Campos.

Ao buscar temáticas que são interessantes para todos, Gustavo de Campos, o bolsista de extensão de 2018, afirma que a conversa é essencial para o trabalho em grupo (Figura 4).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

> De início, o uso da colagem com recortes de revistas para colorir desenhos ou representar figuras não pareceu muito atrativo para as crianças, porém, no desenvolvimento das atividades e vendo os resultados de suas produções, elas passaram a entender melhor o porquê de usar, por exemplo, revistas usadas e não tinta já pronta e comprada. Entretanto, na primeira atividade ministrada, conversamos com as crianças sobre o que elas entendiam por colagem, reaproveitamento, etc. e o que gostariam de produzir nas próximas oficinas. Com isso, conseguimos compreender melhor o que elas achavam sobre a relação entre a arte e o reaproveitamento de materiais e nós nos aproximamos dos participantes. Isso foi feito nas oficinas posteriores e levou o grupo a construir objetos, como porta lápis, colagens e imagens que falassem sobre suas vidas. (CAMPOS, 2018, p. 38).

A atitude propositiva inclui os jovens no processo de criação e nos leva a procurar táticas para evitar a interferência no seu processo. O uso de cartões na arte dos anos 1960 para estimular a participação individual e coletiva numa atividade criativa é bem conhecido no contexto da arte contemporânea e, por exemplo, no movimento Fluxus, é fundamental para certos artistas cujos procedimentos artísticos instauram espaços e situações de participação, por exemplo: as *instruções* de Sol LeWitt; as *partituras* de John Cage e os eventos partituras de George Brecht; e ainda, as *rotinas, também traduzido como 'roteiros' (routines)* de Allan Kaprow, que são *roteiros*, uma lista de propostas criada em colaboração coletiva com estudantes durante conversas na sala de aula de Kaprow no California Institute of the Arts-CalArts, em 1972, e utilizados em grupo para realizar uma série de *atividades* (NARDIM, 2011, p. 106) no campus universitário ou na cidade.



Figura 5. *Cartões para colagem*. Rogger Bandeira, 2018. Modelos disponíveis em: http://aprendizagemcriativa.org/. Foto: Autora.

Os cartões das oficinas (Figura 5) têm referência na Rede Brasileira de Aprendizagem Criativa, que conhecemos por meio das colaborações entre o membros do grupo de pesquisa Desl.O.C.C. e o grupo de ensino, pesquisa e extensão CoCTec - Comunicação, Cultura e Tecnologia da UFPel, em 2018. Esta aproximação nos levou a desenvolver cartões com sugestões sobre modos de trabalhar com a colagem, usadas durante as oficinas, os quais foram elaborados pelo bolsista de iniciação científica PIBIC/CNPq Rogger Bandeira a partir de modelos disponíveis no site da Rede (http://aprendizagemcriativa.org/). Gustavo de Campos (2018, p. 38) afirmou que, ao usar os cartões, os participantes das oficinas "se sentem mais seguros para variar e sair da utilização dos materiais mais comuns, amplificando muito mais as possibilidades da colagem".

O artista na comunidade

A relação entre o artista e a comunidade é também abordada pelo historiador da arte e professor na University of California San Diego (UCSD), Grant H. Kester, que pesquisa sobre práticas de arte socialmente engajadas. No texto, *Aesthetic Evangelists:*

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022**

Conversation and Empowerment in Contemporary Community Art, Kester (1995) distingue diferenças entre um artista público e o artista que atua em comunidades nos Estados Unidos a partir da década de 1990. No texto, ele se refere ao termo de Suzi Gablik - o novo gênero de arte pública (*new genre public art*); mas propõe outro termo - arte com base na comunidade (*community-based art*). Esse termo é seu modo de distinguir as práticas da arte pública tradicional que enfatizam a relação do artista com uma instituição pública, e que implica um artista dedicado mais a questões do *espaço* (*no contexto institucional* - i.e. do planejamento urbano). Em contraponto a isso, o artista que trabalha numa comunidade é mais dedicado às necessidades da comunidade e ao relacionamento com o próprio *público (num contexto social)*.

> Os termos "público" e "comunidade" implicam duas relações muito diferentes entre o artista e o aparato administrativo da cidade. O artista público interage mais comumente com planejadores urbanos, arquitetos e agências municipais preocupados com a administração de edifícios públicos e espaços, enquanto o artista público comunitário interage mais comumente com agências de serviço social e assistentes sociais (abrigos de mulheres, defensores dos sem-teto, vizinhança grupos, etc.). Em cada caso, a interação entre o artista e o "público" ou comunidade é mediada por uma rede discursiva de instituições profissionais e ideologias que o artista colabora e, em alguns casos, procura radicalizar ou desafiar. (KESTER, 1995, p.1, *tradução nossa*).

Neste trecho, observo a possibilidade de certas ambiguidades que podem ocorrer devido à tradução e ao fato que Kester utiliza o termo “público” com sentidos diversos. Primeiro, a ideia de um artista público, no sentido tradicional de arte pública, enfatiza a relação de um artista com o espaço público *físico e institucional*, que poderia remeter à criação de um monumento celebrativo, tanto quanto à intervenção urbana (quando o contexto social deste espaço não é levado em conta pelo artista). Na segunda instância, Kester se refere ao “público” do artista, que alude à noção de sua ‘audiência’ que, de certa forma, se dissipou e se deslocou para outra relação interpessoal e colaborativa nas práticas comunitárias dos artistas que pensam e trabalham neste espaço público *outro* que é *social* - e este espaço comunitária *pública* sempre foi um espaço de convivência social, porque cada espaço público possui sua dimensão sócio-cultural, que potencializa um contexto específico em que o artista possa ser propositor poético (mas, na arte, nem sempre os artistas perceberam ou trataram o espaço público *como um espaço social*).

Neste novo gênero da arte pública, aka social e comunitária, acontece uma ruptura com a arte tradicional porque *o artista visual começa a vir ao encontro de sua audiência* e dialogar com as pessoas no espaço público. Sua *presença na comunidade* é a semente que faz brotar uma série de implicações sobre a natureza dessa nova possibilidade da arte e dos modos em que os artistas podem se relacionar com as pessoas que transitam e moram em *contextos sociais específicos*.

Ao refletir sobre artistas que trabalham em comunidades nos EUA dos anos 90, percebo que a situação brasileira é historicamente diversa. Nos Estados Unidos, artistas com propostas de arte em comunidades podem pedir e receber recursos públicos do *National Endowment of the Arts* (NEA/ ABOUT, 2019), uma agência federal norte-americana que seleciona projetos de artistas e distribui uma porcentagem do orçamento nacional anual para viabilizar sua realização. Atualmente, os fundos do

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

NEA sofreram cortes federais e, com dificuldade, permanece ativa, embora desde que o ex-presidente Trump assumiu o poder em 2017, a agência tenha sido ameaçada de ser extinta várias vezes (DEB, 2019).

A instituição federal brasileira que apoia projetos culturais das artes e do ensino das artes é a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). No Brasil, entretanto, poucos artistas recebem recursos federais, estaduais ou locais. Não obstante, a suposta "falta" de recursos não interfere com a invenção de estratégias de coletivas de artistas, sem vínculo institucional, que viabilizem a realização de projetos e propostas vinculados a comunidades. Outra fonte de verbas federais para as artes é a Lei Rouanet, administrada em Pelotas pela Prefeitura Municipal, e estas verbas beneficiaram os projetos de artistas e produtores culturais locais, bem como projetos de patrimônio cultural. Entretanto, durante a pandemia, esta Lei de Incentivo à Cultura sofreu alterações, inviabilizando sua eficácia, época em que surgiu outra: a Lei de Aldir Blanc.

O projeto Contextos de Atuação do Artista não recebe recursos públicos ou privados, exceto na forma das duas bolsas de extensão concedidas a dois alunos da UFPel em 2017 e 2018. Em 2019, todos os alunos do projeto colaboram voluntariamente, sem remuneração. Os materiais que utilizamos nas oficinas são *sobras*, materiais reutilizáveis e gratuitos ou doados. Katangas (atual Instituto Hélio D'Angola) é próximo ao Centro de Artes, portanto, os colaboradores não necessitam de transporte para a realização do projeto.

Considerando as colocações de Kester (1995), nossas ações no Katangas constituem uma "interação entre o artista e o "público" ou comunidade [que] é mediada por uma rede discursiva de instituições profissionais e ideologias" (KESTER, 1995, p. 1). As verbas fornecidas para bolsas, o projeto formalmente aprovado pela instituição e a equipe universitária implicam que trabalhar nessa comunidade constitui uma "interação mediada" por instituições, pela universidade e pelo Estado. Existe outro modo de pensar esta mediação, como um encontro entre duas comunidades.

Katangas como espaço de encontro de duas comunidades

Existem, a meu ver, duas comunidades que se aproximam no projeto e, também, uma rede de instituições que atua de forma menos evidente. De um lado, há a comunidade universitária de estudantes e de professores que colaboram no projeto *Contextos de Atuação do Artista* e, do outro, a comunidade que mora no Quadrado, formada pelas famílias e seus filhos, o que inclui os jovens que participam em nossas oficinas, sendo Aida Oliveira uma agente importante por ceder o espaço cultural Katangas, possibilitando o desenvolvimento de nossas ações. O que existe no meio destas duas comunidades é o espaço *Katangas*, que é nosso *contexto de atuação* como artistas, um espaço público sujeito às realidades urbanas e às mediações institucionais do Estado do Rio Grande do Sul e da Prefeitura de Pelotas.

Katangas, situado na beira do canal São Gonçalo, funcionava, antigamente, como um bar, gerenciado pelo pai da Aida, Hélio Oliveira. Segundo o repórter Carlos Gogoy (2016, p. 1): "Nos anos noventa, com autorização da Marinha, [Hélio] estabeleceu pequeno quiosque nas Doquinhas." Inicialmente, era um lugar para as pessoas do bairro relaxar, tomar uma cerveja e jogar sinuca, bem como local de encontro para muitos estudantes do

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
Artigo recebido em 08 mar. 2022 e aprovado em 15 mar. 2022

Centro de Artes e UFPel que frequentavam Katangas (salienta-se que continuam frequentando o ambiente em virtude da distância de apenas dois quarteirões). Inicialmente, Hélio Oliveira mantinha o espaço de convívio coletivo com recursos próprios. Em um segundo momento, Aida Oliveira conseguiu reunir recursos através do apoio da Prefeitura Municipal de Pelotas e de auxílio financeiro de empresas locais do setor privado, transformando, assim, o grande galpão num espaço cultural.

Segundo o Diário da Manhã de Pelotas, em agosto de 2017, Katangas formalizou suas atividades que "beneficiam mais de 300 crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social" (O ESTADO, 2017). A reportagem confirma o estatuto oficial da ONG, *Instituto Hélio D'Angola*, e do Termo de Cessão de uso da área do Quadrado na beira do canal São Gonçalo, cedido pela Superintendência do Porto de Rio Grande-RS (SUPRG) para a Prefeitura de Pelotas, que deu à prefeita Paula Mascarenhas o poder de "formalizar a cessão do uso de parte da área pelo Instituto e fazer um acordo de cooperação para estimular as atividades educativas e culturais promovidas pela ONG", notando que "O Termo tem validade de 15 anos [a partir de 2017], renovável por outros 15, e se condiciona ao uso sem fins lucrativos e de cunho social" (O ESTADO, 2017,online, n.p).

É importante observar que nossas oficinas e ações com as crianças existem com este pano de fundo social de relações institucionais e profissionais diferentes, e esta diversidade é inerente à situação de aproximar duas comunidades, a da universidade e a do Quadrado. Assim como a Universidade, Katangas - hoje chamado *Instituto Hélio D'Angola* - é outra instituição pública, uma ONG, organização não governamental, em fase inicial de construção, a qual possibilita a realização de nossas ações, por ser um espaço cultural aberto e acessível ao público, que promove eventos, festas e atividades que contemplam a comunidade local e a comunidade universitária, possibilitando trocas valiosas para nossas práticas artísticas, sociais e ecológicas.

As propostas do projeto Contextos de Atuação do Artista têm o objetivo de descobrir modos de aproximar estas duas comunidades, como, por exemplo, as atividades poéticas e a proposição de uma exposição coletiva no Katangas, em 2019, que apresenta produções das crianças da comunidade do Quadrado, dos alunos e dos professores do grupo de pesquisa Desl.O.C.C. - proposta que foi realizada no final do ano[2] na Garagem Experimental em Pelotas. As ações visam tornar presente, no dia a dia das crianças, os objetos e os lugares no entorno, por meio de atividades que visam despertar interesse em reaproveitar os materiais presentes em suas vidas, ao produzir o que querem imaginar e fazer - um desenho, uma boneca, um avião, um carrinho, uma colagem coletiva ou outra construção.

O convívio é o meio para potencializar uma ponte mais acessível entre universidade e comunidade, abrindo caminhos na direção da educação superior para os jovens do Quadrado, que vivem uma realidade muito diferente em comparação com a comunidade acadêmica dos alunos do Centro de Artes (CA/UFPel), localizado a apenas cinco minutos a pé do Katangas. Para os universitários que atuam no projeto, é muito fácil caminhar do Centro de Artes ao longo da Rua Alberto Rosa nº. 62, do Centro de Artes até o Katangas, situado na mesma rua. A relação subjetiva entre os grupos nos mostra diferenças econômicas e sociais, e também revela a vontade em comum

[2] O catálogo da exposição coletiva *Sobras do Cotidiano II: Deslocar. Re(ver)* e *Transformar* é disponivel em: https://issuu.com/alicemon/docs/catalogo_dia_31-12sobras_do_cotidiano_ii_finaldivu

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Alice Jean Monsell
*Artigo recebido em **08 mar. 2022** e aprovado em **15 mar. 2022***

de repensar o mundo a partir de pequenos gestos, tais como o gesto de construir uma boneca com uma garrafa Pet ou confeccionar um carrinho com tampinhas metálicas de garrafas, cola e caixas de papelão, ou o gesto de compartilhar saberes simples durante as oficinas, nas quais reaproveitamos as embalagens de leite e de outras mercadorias que compramos e consumimos todos os dias... e no trabalho em grupo de juntar um monte de pedaços de corda, para fazer um grande cordão que usamos enquanto caminhávamos juntos ao longo do canal. Fazemos pequenas ações de reutilizar materiais e caminhamos e olhamos a paisagem em grupo. Essas atividades nos mostram que a *natureza* e a *cultura* estão presentes em nosso dia a dia, nos diálogos, nas amizades. Os estudantes do curso de Artes Visuais que colaboram com este projeto disponibilizam sua presença que implica que a universidade pública não está longe da realidade cultural dessas crianças. O caminho entre o Centro de Artes e o Instituto Hélio D'Angola é curto, mas percebe-se um paradoxo, pois o percurso no sentido inverso continua sendo muito longo para a comunidade do Quadrado, que se beneficiaria de outros projetos que facilitariam aproximações com a universidade. A curta distância física entre o Centro de Artes e o Quadrado está ao alcance de todos; como um poder social a ser atravessado; como uma opção de caminhar em direção a universidades cada vez mais acessíveis.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO HÉLIO d'Angola amplia atendimento comunitário no Katanga's. In: **Satolep Press**, Pelotas, 24 mar. 2017. Disponível em: < https://satoleppress.wordpress.com/2017/03/24/associacao-helio-dangola-amplia-atendimento-comunitario-no-katangas/ > Acesso em: 12 mar. 2019.

CAMPOS, André Gustavo de; OLIVEIRA, Milena Cristal Moreira de; KACELNIKAS, Gabriela Farias Muniz; SILVA, Eduardo Toledo; BANDEIRA, Rogger da Silva; MONSELL, Alice J. A Conscientização ecológica por meio da colagem. In. **Anais do V Congresso de extensão e cultura da UFPel**, vol. Cultura. (5.: 2018: Pelotas) org. Francisca Ferreira Michelon... [et al.]. [recurso eletrônico], Pelotas: Ed. da UFPel, 2018. – 2101, p. : il.p. 37-40. Disponível em: < https://wp.ufpel.edu.br/congressoextensao/files/2018/12/Cultura.pdf > Acesso em: 15 fev. 2019.

COGOY, Carlos. Katangas Nova Geração: Espaço para atividades culturais e solidárias. **Diária da Manhã**. Notícias, 30 mar. 2016. Disponível em: < http://diariodamanhapelotas.com.br/site/katangas-nova-geracao-espaco-para-atividades-culturais-e-solidarias/ > Acesso em: 25 fev. 2019.

DEB, Sopan. Despite Trump threat, N.E.A and N.E.H are spared in spending bill. **New York Times**. Arts, March 23, 2018. Disponível em: < https://www.nytimes.com/2018/03/23/arts/nea-and-neh-spared-in-spending-bill.html < Acesso em: 15 jan. 2019.

FERNANDEZ, Fernanda. Alfabetização ecológica e a importância da relação entre criança e natureza. In. **MultiRio**. Rio de Janeiro, 03 de abr. 2017. Disponível em < http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/12224-alfabetiza%C3%A7%C3%A3o-ecol%C3%B3gica-e-a-import%C3%A2ncia-da-rela%C3%A7%C3%A3o-entre-crian%C3%A7a-e-natureza > Acesso em: 13 mar. 2019.

HÉLIO "KATANGAS" transformou o Quadrado em cultura urbana. **Diário da Manhã**. Notícias, 2 de out. 2015. Disponível em: < http://diariodamanhapelotas.com.br/site/helio-katangas-transformou-o-quadrado-em-cultura-urbana/ > Acesso em: 21 fev. 2019.

KAPROW, Allan (1993). Just doing. In. KELLEY, Jeff (ed.). **Essays on the blurring of art and life**. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 101-106. Disponível em: < https://coyotziculturia.files.wordpress.com/2011/05/kaprow_justdoing.pdf > Acesso em: 13 mar. 2019.

KESTER, Grant H. **Conversation pieces**: Community + communication in modern art. Berkeley: UCLA Press, 2004.

_____. Aesthetic evangelists: Conversation and empowerment in contemporary community art. In. **Afterimage**: The journal of media arts and cultural criticism. UCLA Press, v. 22, Jan., 1995. Disponível em: < https://slought.org/media/files/grantkester_aestheticevangelists.pdf > Acesso em: 12 mar. 2019.

LACY, Suzanne (ed.). **Mapping the terrain**: New Genre Public Art. Seattle, WA: Bay Press, 1995.

MIRES, Fernando. **O discurso da natureza**: ecologia e política na América Latina. Florianópolis. Ed. da UFSC, Bernuncia Editora, 2012.

NARDIM, Thaise. As atividades de Allan Kaprow. In. **Revista-valise**. v., n. 1, ano 1, julho, 2011, P. 105-117. Disponível em: < file:///E:/Dados%20Usu%C3%A1rio/Downloads/19892-80992-1-PB%20(3).pdf > Acesso em: 15 mar. 2019.

NEA/ABOUT. National Endowment for the Arts. Site do NEA/About. Disponível em: < https://www.arts.gov/about-nea > Acesso em: 17 mar. 2020.

O ESTADO cede área do Quadrado para a Prefeitura de Pelotas. **Diário da Manhã**, Pelotas, Notícias, 07 ago. 2017. Disponível em: < http://diariodamanhapelotas.com.br/site/estado-cede-area-do-quadrado-para-a-prefeitura-de-pelotas/ > Acesso em: 20 fev. 2021.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In. **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p.81-95. nov. 1996. Disponível em: < https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713 > Acesso em: 20 jan. 2021.

ROSA, Rafael Santos da; MONSELL, Alice J. O desenho como agente de ação social e Ambiental. In. **Anais do IV Congresso de extensão e cultura da UFPel**, v. Meio Ambiente. (4.: 2017: Pelotas) org. Francisca. F. Michelon... [et al.]. [recurso eletrônico], Pelotas: Ed. UFPel, 2017 : il., p. 173-178. Disponível em: < https://wp.ufpel.edu.br/congressoextensao/files/2018/07/Meio-Ambiente.pdf > Acesso em: 24 fev. 2019.



Laboratório de mapeamento do território da aldeia, Terra Indígena do Guarita, 2017. Fonte: Arquivos da autora.

DNA Afetivo Kamê e Kanhru – entre a prática artística e o engajamento social

Affective Kamê and Kanhru DNA – Between art practice and social engagement

Kalinka Lorenci Mallmann
Doutoranda em Artes Visuais, ênfase em arte e tecnologia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestrado em artes visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/2018). Bacharel em Artes Visuais (UFSM/2010). Integrante do LabInter/PPGART/CAL/UFSM. Coordenadora do projeto de extensão Ativação da cultura indígena por meio de práticas colaborativas em arte, ciência e tecnologia (apoio LabInter, da Pró-Reitoria de Graduação e do Observatório dos Direitos humanos da UFSM. Membro do gpc InterArtec - Grupo de Pesquisa e Criação em Interatividade, Arte e Tecnologia (CNPq) desde 2015; foi membro do grupo de pesquisa Objeto e multimídia (CNPq) de 2014-2018. Atua em projetos experimentais de arte que fomentam a criação de redes colaborativas atreladas a grupos sociais.
kalinkamallmann@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6597-3925

Resumo: O projeto DNA Afetivo Kamê Kanhru se torna plano de fundo para discorrermos sobre as práticas artísticas colaborativas, socialmente engajadas, as quais vem ganhando cada vez mais visualidade e destaque na arte contemporânea. Esse projeto, desenvolvido com comunidades indígenas kaingáng, promove pensarmos na colaboração, no contexto artístico, enquanto potência de transformação social. Embora o alcance desses resultados seja discreto, não deixam de reverberar experiências positivas na trajetória de quem está envolvido.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Arte socialmente engajada; Prática artística colaborativa.

Abstract: *The Affective DNA Kamê Kanhru project is background for discussing collaborative, socially engaged art practices, which have been gaining more and more visibility and prominence in contemporary art. This project, developed with Kaingáng indigenous communities, promotes thinking about collaboration, in the art context, as a power of social transformation. Although the scope of these results may be discreet, they do not fail to reverberate positive experiences for the trajectory of those involved.*

Keywords*: Contemporary art; Socially engaged art; Collaborative art practice.*

Atualmente, é notável uma grande abertura nas produções artísticas estabelecidas entre artistas e comunidades. Os modos relacionais humanos acabam por ser o foco principal desses projetos, que em níveis distintos, mantém um vínculo direto com questões sociais, culturais e políticas. Assim, aponta-se a relevância para abordagens transdisciplinares sobre os fazeres colaborativos emergentes na arte contemporânea, os quais demandam um olhar diferenciado, sob novas referências e investigações críticas, a fim compreendê-los enquanto produção artística.

Nesse sentido, as práticas artísticas colaborativas realizadas nas últimas décadas proporcionaram discursos em que a dissolução da autoria individual do artista, as características transdisciplinares e o distanciamento de um objeto artístico como resultado foram intensificados. Instaurando assim, outras abordagens para se pensar em outros fazeres estéticos. Ainda, em ações colaborativas em arte, também é perceptível que as questões de ética atreladas ao meio social demonstram-se como elementos primordiais do próprio processo criativo.

E nessa perspectiva é possível considerar a arte como um campo que suporta as necessidades e as proposições de cunho político, social, cultural, uma vez que a arte vem a fornecer um espaço indefinido para experienciar, dar voz e resistir. Ao instigar a produção de narrativas nas comunidades, faz-se com que a própria comunidade se apodere do que lhe é comum, desconstruindo auto-imagens estereotipadas.

Práticas artísticas colaborativas e engajamento social

O surgimento das práticas artísticas coletivas e colaborativas, parte dos anos 60 e 70, com a atuação dos situacionistas, ativistas e grupos feministas (KESTER, 2011); (LADDAGA, 2006);

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

(HELGUERA, 2011); (BLANCO, 2001). No entanto, é durante os anos 80 e 90 que se prolifera uma geração de coletivos emergentes[1] no campo artístico. Esses grupos intensificaram as questões de múltipla autoria, oriundas de um fazer compartilhado (KESTER, 2011). Dentre esses grupos, Grant Kester destaca os coletivos Border Art Workshops, Group material, Repo History, Guerrilla Girls, Gran Fury, Platform, Wochenklausur e Grupo Etcetera. Visto que o foco principal desses artistas estava atrelado à utilização dos espaços públicos através de ações artísticas de caráter político, permitiu-se dessa forma, uma ligação importante entre as tradições da arte conceitual, da arte pública e do ativismo. (KESTER, 2011).

Suzanne Lacy, artista do movimento feminista dos anos 90, sugeriu o termo "o novo gênero da arte pública" para designar propostas colaborativas em arte (LACY, 1995). A artista discorre sobre esse "novo gênero", que define os trabalhos artísticos colaborativos como propostas que se apropriam "dos meios tanto tradicionais quanto alternativos com um público amplo e diversificado sobre questões de extrema relevância a estas pessoas" (LACY, 1995, p. 19). Lacy, também revela a existência de uma forma inovadora de atuação dos artistas, a qual potencializa as relações, "as estratégias sociais" e a "afetividade" (LACY, 1995, p. 20). Segundo Claire Bishop (2008, p. 146),

> Esse domínio expandido de práticas atualmente é conhecido por uma grande variedade de nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa.

Nesse artigo[2], reflete-se sobre as práticas artísticas colaborativas em comunidades que possuem um engajamento social como propósito para os fazeres em arte. Para Pablo Helguera (2011), artista e crítico no contexto das práticas artísticas socialmente engajadas, toda arte à medida em que é criada para ser comunicada ou experimentada por outros, é social. Porém, afirmar que toda arte é social não dá conta para distinguir entre um objeto como uma pintura, e uma interação social que se proclama como arte, por isso a denominação de "arte socialmente engajada." (HELGUERA, 2011).

Esses projetos colaborativos e socialmente engajados possuem em suas raízes uma real intenção de problematização e compartilhamento. E nesse sentido acredita-se que, não é possível separar essas ações artísticas de práticas sociais, culturais e ativistas. Embora essas propostas artísticas colaborativas possam atuar sob contextos culturais, políticos e sociais distintos, há um conjunto de especificidades comuns que podem ser citadas, além da transdisciplinar como:

- Trocas efetivas com a comunidade – possibilitadas por encontros informais, reuniões, oficinas, laboratórios de criação, etc.
- Autoria compartilhada – acontece principalmente por processos não hierárquicos entre artista e outros colaboradores.
- Descentralização – é possível ocorrer diversas ações em locais distintos, simultaneamente ou não, onde muitas delas são autogestionadas pelos seus colaboradores.
- Engajamento com questões sociais locais – há uma relevância ao fomento local, à sabedoria e cultura local, e ao espaço/território das comunidades.
- Tempo alargado – são práticas que necessitam de um tempo muito maior do que o compreendido em outros fazeres em arte (performances, intervenções, etc.).

[1] O termo *emergente* se refere ao termo do livro *Estética da emergência*, de Reinaldo Laddaga (2006), que discorre a partir do esgotamento das práticas tradicionais em arte, em meio a novos processos artísticos, deslocados das instituições legitimadoras e que instauram novas formas de intercâmbio, o que requer outras abordagens críticas para se pensar em arte.

[2] O presente artigo tem como referência parcial: MALLMANN, L. Kalinka. *DNA afetivo kamê e kanhru – Prática artística colaborativa em comunidade Kaingáng*. Dissertação (Dissertação em Artes) sob orientação da prof. Dra Andréia Oliveira do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFSM. Santa Maria (RS), 2018.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Kalinka Lorenci Mallmann
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **03 abr. 2022***

- Práticas desviantes – são propostas que buscam desviar de objetivos e resultados que relacionam-se diretamente e exclusivamente com o mercado das artes. Dentre outras características que possam ser situadas é relevante perceber que, todo esse "padrão" é construído a partir da premissa de serem propostas em arte atrelada ao outro (comunidade e/ou grupos sociais) e que possuem um posicionamento ético envolvido. Fator que diferencia esses projetos de outras práticas que também possam ser compreendidas como colaborativas em relação aos fazeres (autoria) compartilhados.

DNA Afetivo kamê e kanhru

O projeto DNA Afetivo Kamê e Kanhru (2016-2020) é uma prática transdisciplinar entre a artista Kalinka Mallmann e o estudante de história Joceli Sirai Sales, que acontece de modo colaborativo com a comunidade *kaingang* Terra do Guarita, localizada no noroeste do estado do Rio Grande do Sul (RS), Brasil. O projeto também conta com a parceria do LabInter (UFSM)[3] e da Pró-reitoria de graduação da UFSM. As práticas propostas em comunidade do projeto DNA A.K.K[4] visam ativar as marcas exogâmicas (*kamê* e *kanhru*) que dividem a sociedade *kaingang*, por meio de ações em arte que utilizam-se das tecnologias emergentes.

As ações do projeto DNA A.K.K partem da concepção de laboratórios experimentais de criação audiovisual no território da aldeia, que ativem as questões locais e permitam uma colaboração efetiva da comunidade no projeto em geral. Por meio desses encontros, foi desenvolvido um mapeamento afetivo que localiza as famílias *kamê* e as famílias *kanhru*, residentes na aldeia. Além disso, está sendo desenvolvido um jogo para Android baseado no mito *kaingang* das metades, que se encontra em processo de finalização (Figura 1).

[3] O LabInter é o Laboratório Interdisciplinar Interativo sob a coordenação da profa. Dra. Andréia Oliveira: https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter/

[4] DNA A.K.K é a sigla para o nome do projeto: DNA Afetivo *Kamê* e *Kanhru*



Figura 1. Tela de início do jogo "kamê kanhru", (2016-2020). Ilustração: Vicent Solar.

Os kaingang são povos originários que ocupam as regiões mais ao Sul do Brasil, especialmente os campos do planalto sul e as áreas de pinheirais. Atualmente, encontram-se nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e Sul de São Paulo (JACODSEN, 2013). Essa população diz respeito a cerca de 30 mil indivíduos kaingáng habitando 32 terras indígenas demarcadas (JACODSEN, 2013); sendo que, no século XX, o extermínio dos povos indígenas no Brasil resultou no menor índice populacional desde o século XVI. (JÓFEJ, 2013). Nesse contexto, grande parte dos costumes culturais desses povos foram se deteriorando, porém, o artesanato produzido pelas famílias kaingang ainda é umas das fontes de subsistência dessas comunidades. Contudo, a sociedade "não indígena" por mais que conheça os formatos geométricos dos desenhos kaingang, pois eles fazem parte das cestarias comercializadas nas zonas urbanas das cidades, a maioria não sabe o fato dessas geometrias estarem "intimamente ligadas ao dualismo clânico da sociedade dos kaingáng" (JACODSEN, 2013, p. 15).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Kalinka Lorenci Mallmann
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **03 abr. 2022***

Desse modo, através dessa escrita, proponho um breve mergulho na concepção kaingang sobre a origem do mundo e de sua sociedade, dando ênfase na produção textual de indivíduos kaingang, que buscam na oralidade, passada de pais para filhos, a principal fonte de sabedoria. Sendo que essa aproximação com a cultura kaingang vem agregar reflexões concernentes a esse artigo, que promove, de certo modo, a união entre os indivíduos em um fazer colaborativo. Segundo contam os kaingang mais velhos, Deus (Topẽ) criou o primeiro homem no entardecer do dia, e os animais os chamaram de kamê, “pois estava sumindo o sol no horizonte e seus raios representavam linhas retas (retéj)”. Porém, esse kamê não poderia ver nada na escuridão, pois “seus olhos tinham sido abertos durante o dia”. Sendo assim, Topẽ criou outro indivíduo kaingang para caminhar durante a noite, que logo foi adorado pelos animais noturnos que o chamaram de kanhru, “pois tinha sido criado na luz do luar, e sendo sua marca a lua de forma arredondada (reror)”.

Cada um desses kaingang foram criados “em par”, sendo um homem e uma mulher, porém esses pares tinham afinidade de irmãos, por serem criados juntos. Ao perceberem a procriação dos animais e que o mesmo não acontecia com eles, trocaram suas irmãs, o kamê com o kanhru e desse modo aumentaram seus povos “do dia e da noite”, “ficando assim desde esse dia decidido que kamê só pode casar com kanhru, e kanhru só pode casar com kamê”, pois se um dia houver um casamento de partes iguais, a lua (kysã) e o sol (rã), transformarão todos os filhos desses casais em bichos (miso). Para alegrar o dia a dia desses kaingang, os animais os ensinaram a cantar e dançar os ritmos da floresta. Cada animal apresentou seu canto e sua dança, ao “kamê de dia” e ao “kanhru de noite”, e até hoje “os kaingang dançam e cantam imitando os animais, seus irmãos e protetores”. Um dia, um kanhru se perdeu em sua caminhada noturna e quando o sol nasceu, acabou morrendo; bem próximo de onde ele morreu, um kamê estava brincando com seus filhos e esposa e acabou encontrando o kanhru morto e o enterrou em um buraco. Quando anoiteceu, o povo da noite foi procurar o kanhru perdido, mas não encontraram. Assim, logo que o dia amanheceu, o kamê que havia enterrado o kanhru morto foi verificar se o corpo permanecia lá. Foi então que escutou uma voz sussurrando para que cantassem e dançassem com os animais para o Tope e o kysa, para que seu espírito pudesse descansar. E então o mesmo acontece com o kamê, quando o pediram para ficar perto do buraco onde tinha morrido o kanhru, para poder avisar seus parentes. O kamê morre assim que anoitece, por não estar acostumado com a noite. Dessa forma, os kanhru que o encontraram morto, enterraram um buraco e dançaram e cantaram para que descansasse. Assim surgiu o chamado ritual do kiki, como uma “celebração” relacionada à morte.

A definição de kamê e kanhru, para os kaingáng, influencia também em suas características físicas e traços psicológicos, já que, de acordo com a lenda, esses primeiros kaingáng trilharam trajetos opostos. Assim, os kanhru têm o corpo mais fino e são de menor estatura, são inteligentes e rápidos em decisões, porém são considerados inconstantes e não persistentes; os kamês são mais robustos, com mãos e pés grandes e pensam mais lentamente, são vagarosos e ao mesmo tempo seguem com determinação tudo aquilo que iniciam (JACODSEN, 2013). Os grafismos relacionados a essas marcas, as metades (rá), são utilizados também como pintura corporal em rituais e em apresentações culturais (JACODSEN, 2013).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Kalinka Lorenci Mallmann
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **03 abr. 2022***

Lucia Fernanda Jófej, kaingang e uma das autoras do livro *Eg Rá Nossas Marcas*, relata como acontece a perpetuação dessa cultura, passada de geração após geração:

> Sentamos na fogueira para comer, compartilhar experiências e ouvir os referenciais mais importantes para a nossa cultura: os velhos. A educação tradicional kaingáng acontece ao redor da fogueira, ali crescemos ouvindo os mitos de criação; aprendemos a comer e a preparar as ervas que brotavam à beira dos mananciais de água ou cresciam à sombra das matas de araucária que demarcavam nossos antigos territórios tradicionais. Ao redor do fogo, enquanto trançávamos nossos primeiros cestinhos fomos ensinadas que deveríamos respeitar a organização tradicional kaingáng, dividida em duas metades: kanhru e kamê, que cada metade tinha seus próprios valores e papéis a exercer dentro de nossas comunidades, a começar pelo casamento: não poderíamos nos casar com membros da mesma metade que a nossa, porque eram considerados nossos irmãos. (JÓFEJ, 2013, p. 54).

Em julho de 2017, acontece o primeiro laboratório de criação audiovisual na escola EEIEF Gomercindo Jete Tenh Ribeiro[5]. A ação na aldeia inicia com um encontro com as crianças em sala de aula, para uma conversa sobre as marcas kamê e kanhru e seus elementos simbólicos. Também, foram produzidos desenhos digitais, que tratassem dessa mesma temática (Figura 2). Num segundo momento, Joceli Sales e as crianças caminham, reconhecendo o amplo território da aldeia. Nesse deslocamento, as crianças ficaram livres para fotografar, filmar e intervir digitalmente nas fotos, mapeando de forma espontânea a comunidade (Figuras 3 e 4).

Em novembro de 2018, finalizaram-se as ações de mapeamento afetivo do território, bem como inseriu-se a participação das crianças da aldeia na construção do jogo para Android, por meio de encontros, palestras e oficinas de produção audiovisual.

[5] Sobre a escola EEIEF - Escolas de Educação Infantil e Ensino Fundamental Gomercindo Jete Tenh Ribeirover:https://www.escol.as/250330-gomercindo-jete-tenh-ribeiro

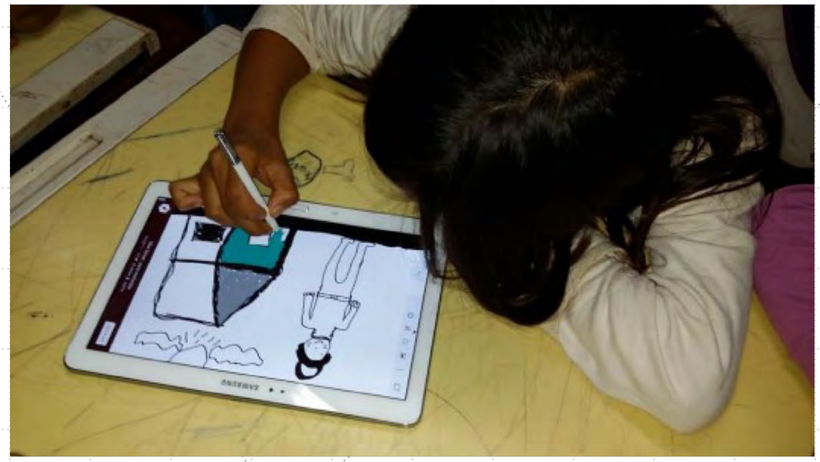


Figura 2. Participante desenhando. Laboratório de criação audiovisual. EEIEF Gomercindo Jete Tenh Ribeiro. Terra Indígena do Guarita. 2017. Fonte: Arquivo da Autora.



Figura 2. Laboratório de mapeamento do território da aldeia. Terra Indígena do Guarita. 2017. Fonte: Arquivo da Autora.



Figura 3. Intervenção nas fotografias digitais por parte das crianças participantes. Terra Indígena do Guarita. 2017. Fonte: Arquivo da autora.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

As crianças, juntamente com os professores da escola, Joceli Sales e alguns integrantes do LabInter, dividem-se em grupos, com a missão de entrevistar cada família da aldeia, assinalando as famílias *kamê* e as famílias *kanhru*. Desse modo, constrói-se um mapa analógico, com anotações realizadas pelos alunos, em que se visualiza a grande incidência de famílias *kanhru* na aldeia. Porém, o objetivo maior é possibilitar que essas crianças passem a reconhecer-se de um "modo *kaingang*", em que o parentesco se define de forma cosmológica e não biológica: *kamê* são irmãos de *kamê* e *kanhru*, irmãos de *kanhru*.

Posterior a essa ação, aborda-se em sala de aula as inúmeras possibilidades de se construir o jogo para Android, baseado no mito das metades (*kamê* e *kanhru*), e nos costumes da cultura *kaingang* em geral. Sendo assim, as crianças colaboram desenhando os personagens, alguns animais e alimentos, além de atividades que realizavam no dia a dia da aldeia, como pescar e caçar. Os alunos são atentamente ouvidos e esses materiais (desenhos e anotações) servem de apoio para os bolsistas que desenvolvem o jogo, os quais estiveram presente em toda a ação no território da aldeia.

O projeto DNA A.K.K iniciou em 2016 e, ao longo de quase 4 anos, vem tecendo uma relação de confiabilidade entre artista, profissionais envolvidos, escola e comunidade. É relevante atentar que o convívio do grupo do projeto DNA A.K.K com as crianças da aldeia, através do tempo estendido dessas ações, vem gerando uma aura de afeto e respeito. Nessa perspectiva, é possível sugerir que em projetos colaborativos é compartilhado não apenas as tarefas e etapas de uma determinada ação, mas em maior significância, são compartilhadas subjetividades.

Porque estamos falando de arte?

No momento em que se dissolve o conceito de obra de arte relacionada a um objeto, passamos a compreendê-la como um sistema amplo de acontecimentos e relações. Desse modo, é importante que possamos apreender as transformações ocorridas no contexto da história da arte. Pois permitem assimilarmos as modificações atreladas ao entendimento sobre o que é a arte, as quais ocorreram principalmente através da diluição das barreiras estilísticas, das linguagens artísticas específicas e da aproximação da arte à vida. Assim, o discurso artístico passa a legitimar qualquer ação/situação/prática enquanto arte. Nessa perspectiva, as práticas artísticas colaborativas em comunidade situam-se num pensar estético emergente, que é ativado a partir das relações entre os indivíduos em um processo colaborativo.

Assim, os elementos compositivos de uma prática artística, como o processo, o contexto, a colaboração e participação do público, possibilitaram pensar em múltiplas possibilidades de formalização da arte (FERREIRA, 2009). Segundo Glória Ferreira, as performances e a arte corporal permitiram que o artista e o espectador estivessem "em pessoa", implicados na própria obra, alterando o próprio conceito de obra (FERREIRA, 2009, p. 35). Glória Ferreira discorre que as linguagens artísticas que emergem a partir dos anos 60/70 como os *happenings*, multimídia, performance, *body art*, intervenções e instalações, fazendo com que a arte adquirisse o caráter de "prática social sublimatória". Allan Kaprow, no contexto dos *happenings*, sugeriu que qualquer ação poderia ser considerada arte, nivelando a arte à vida. Se tornando, desse modo, difícil discernir entre uma ação cotidiana, um acontecimento e uma proposta em arte (FERVENZA, 2005).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Kalinka Lorenci Mallmann
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **03 abr. 2022***

Nesse pensamento, a arte atuaria como uma aura poética que permitiria dar sentido a qualquer tipo de ação humana. Em suma, acredito que as práticas artísticas colaborativas atuais e socialmente engajadas, dão conta para ilustrar com propriedade o que Allan Kaprow já sugeria em final da década dos anos 60 (HELGUERA, 2011), por "atuarem em contextos não artísticos, gerarem gestos e comportamentos" (FERVENZA, 2005 p. 81). Enfim, o que nos interessa por meio desses apontamentos é refletir em torno das práticas artísticas colaborativas em comunidades, e como podemos diferenciá-las de outras ações de cunho também social. O artista brasileiro Hélio Fervenza, nessa abordagem, questiona se o campo de atuação da arte deveria ficar restrito, permanecendo como algo separado das outras atividades sociais (FERVENZA, 2005). Em resposta a isso, observa-se que não há separações em relação aos fazeres em ações artísticas ou não artísticas, e sim como se pensa a partir desses fazeres, instaurando um discurso em arte.

Essas questões são fundadas na percepção de que o trabalho social e a arte socialmente engajada seriam "intercambiáveis", em que uma ação em uma área poderia se tornar significativa em outra (HELGUERA, 2011, p. 35). Podendo, muitas vezes, um projeto social ser apreendido enquanto uma obra de arte. Do mesmo modo, um artista poderá ter o engajamento e valores semelhantes a de um assistente social, se tornando assim, complexa a diferenciação entre as duas áreas (HELGUERA, 2011). Porém, embora essas práticas sejam semelhantes e atuem nos mesmos "ecossistemas sociais", distinguem-se em seus objetivos:

> O trabalho social é uma profissão baseada no valor baseada em uma tradição de crenças e sistemas que visam a melhoria da humanidade e apoiar ideais como a justiça social, a defesa da dignidade e do valor humano e o fortalecimento das relações humanas. Um artista, ao contrário, pode subscrever os mesmos valores, mas fazer um trabalho que ironize, problematiza e até aumenta as tensões em torno desses assuntos, a fim de provocar a reflexão (HELGUERA, 2011, p. 35).

Sendo assim, por mais que as práticas artísticas colaborativas em comunidades sejam práticas socialmente engajadas, as quais muitas vezes se aproximam de outras atividades sociais, essas práticas tendem mais à problematização, à subversão, à ativação de questões em torno da esfera social e política, por meio da arte. Dessa forma, o discurso artístico sobre essas práticas em arte atua de modo peculiar às outras áreas do conhecimento, à medida em que se promove uma produção também simbólica. Helguera, no contexto da arte socialmente engajada, acrescenta que o sistema artístico legitima esses fazeres não apenas pelo que foi realizado, mas pelo que é evidenciado o caráter simbólico dessas ações, "adentrando em um debate artístico mais intenso" (HELGUERA, 2011, p. 36). No momento em que cada situação decorrente dessas práticas compartilhadas e socialmente engajadas passam a ser atribuídas de sentido, qualquer desvio e tentativa é validado enquanto parte do processo artístico, o que acarreta um fazer mais experimental, porém de forma comprometida. Para Kester, considerar essas ações como práticas livres e experimentais, não abandonaria o critério de serem práticas engajadas e também rigorosas (KESTER, 2006).

Em suma, permear entre práticas eficientes (socialmente engajadas), e considerar as subjetividades e o acontecer elevado à produção simbólica e de experiência em arte, é uma

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Kalinka Lorenci Mallmann
Artigo recebido em 18 mar. 2022 e aprovado em 03 abr. 2022

das características desses trabalhos artísticos emergentes. Sendo que a experiência em arte não deixa de ser atribuída a um discurso estético, o qual em fazeres artísticos colaborativos estaria presente com maior relevância, na interação entre os indivíduos, tornando tal interação também um elemento estético. Desse modo, a própria troca entre os participantes se tornaria a "práxis criativa" (KESTER, 2006, p. 31).

Pensar nas relações entre os indivíduos a partir de uma abordagem estética não é um discurso do momento atual. Em meados dos anos 90, Nicolas Bourriaud revelava, através de seus escritos, uma forma de estética relacional. Kester, ao introduzir seu discurso sobre as práticas artísticas colaborativas em comunidades, se refere aos projetos de Bourriaud como ponto de partida para "reorientar a prática artística para longe da expertise técnica ou da produção de objetos", fomentando assim, as trocas intersubjetivas entre os indivíduos (KESTER, 2006, p. 15). O crítico também discorre que, segundo Bourriaud, a subjetividade só poderia ser definida pela presença de uma segunda subjetividade. E nessa concepção primeira da estética relacional, considera-se de extrema relevância para os estudos subsequentes sobre práticas artísticas colaborativas. A partir dos projetos artísticos colaborativos, é possível pensar também no conceito de "estética dialógica", referenciada pelo crítico Grant Kester no livro *Conversation pieces* de 2004. Para o autor, a estética dialógica diz respeito a uma estética fundada em meio "ao diálogo, encontros e compartilhamentos" (KESTER, 2006, p. 31). Reinaldo Laddaga (2006, p. 21), discorre que "a arte de hoje está contaminada de processos abertos, intensificados pela conversação, dilatando o tempo e o espaço das experiências entre os sujeitos". Assim, permite-se refletir que as relações de troca entre os indivíduos são substanciais em propostas artísticas colaborativas.

Grant Kester, ao entrevistar a artista Navjot Altaf (2005)[6], revela que o valor estético das práticas artísticas realizadas com comunidades se torna evidente não apenas nos registros, porém englobaria como estética "todo processo de trabalho de forma consultiva e participativa"[7]. Diante da mesma questão, Navjot (ALTAF, 2005) complementa que os compartilhamentos, a participação e o processo de inclusão (referente aos indivíduos das comunidades) em si é estético. Sendo possível, então, elaborar uma reflexão estética presente nos encontros, nos compartilhamentos, em que o processo colaborativo se encontre a priori de qualquer resultado que retorne ao sistema artístico, como os registros audiovisuais (fotografias, vídeos, gráficos), além de sites, exposições, documentações, etc.

Outro aspecto que circunda esses fazeres colaborativos em arte, vinculados às comunidades, é a interação com o meio cultural distinto, promovendo um processo de mútua aprendizagem. Navjot, em relação à prática artística nas comunidades indianas, discorre sobre a significância da experiência e aprendizagem do artista, quando imerso em outra cultura, também como "parte da arte".

> [...] Aprendendo com eles sobre o significado dos sinais, símbolos que há séculos continuam a ser parte de sua vida, bem como objetos, materiais, instrumentos, sons que eles usam durante rituais e funções sociais, tem sido extremamente significativo e nós consideramos todo o processo como parte da arte [...] (ALTAF, 2005, [s.p]).

Podemos pensar também em outras aprendizagens comuns, as que são geradas a partir das experiências compartilhadas de um projeto colaborativo. Nota-se que em projetos artísticos em comunidade, as reflexões estão mais voltadas aos fazeres

[6] Navjot é integrante do coletivo Dialogue (Índia) que trabalha com comunidades locais por meio de práticas artísticas colaborativas. Se destacam os projetos Nalpar e Pilla Guddis, ambos atrelados a comunidades nativas indianas.

[7] Entrevista disponível em: http://www.dialoguebastar.com/correspondence-between-grant-kester-and-navjot-2008. html.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Kalinka Lorenci Mallmann
*Artigo recebido em **18 mar. 2022** e aprovado em **03 abr. 2022***

compartilhados do que aos possíveis resultados. Essa característica não apenas está presente com maior relevância no discurso em arte, mas se configura no decorrer do processo artístico em meio aos encontros e as trocas mútuas que emergem entre os indivíduos. Em que os modos de afetação e de envolvimento com o outro, tornam-se a principal estrutura de uma prática artística colaborativa.

Através desse apanhamento crítico, embasado a partir das experiências proporcionadas pelo projeto DNA afetivo kamê e kanhru, é possível conceber que as práticas artísticas com engajamento social acontecem sob um terreno híbrido entre o interesse do artista na criação de subjetividades e a conscientização do mesmo de uma necessidade de práticas efetivas e verdadeiras, direcionadas ao outro. Atenta-se que o discurso estético não deverá ser afastado em detrimento a um engajamento social, e sim integrado e absorvido em todas suas esferas possíveis: das relações entre os sujeitos às produções simbólicas atreladas aos mesmos. Sendo assim, as práticas artísticas colaborativas em comunidade se tornam um espaço possível para tais efetivações.

REFERÊNCIAS

ALTAF, Navjot. In: **Conversation with Grant Kester**. [Entrevista concedida a Grant Kester em 2005]. Disponível em: DIAA Dialogue (sítio): < http://www.dialoguebastar.com/correspondence-betweengrant-kester-and-navjot-2008.html >. Acesso em: 10 out. 2017.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**: revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v.1, n.12, p.145-155, jul. 2008. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284> Acesso em: 15 out.2017.

BLANCO, Paloma. Explorando el terreno. In._____.(Orgs. et al). **Modos de hacer**: arte crítico, esfera pública Y acción direta. Universidad de Salamanca, 2001, p.5 - 37. Disponível em: < https://ciudadcomentada.files.wordpress.com/2015/04/modos-de-hacer.pdf > Acesso em: 30 mar. 2021.

FERREIRA, Glória. Debate crítico!? **Porto Arte**: revista da UFRGS, Porto Alegre, v.16, nº 27, p. 31-41, 2009. Disponível em:< https://doi.org/10.22456/2179-8001.18186 >. Acesso em: 14 out. 2021.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. In. **Porto Arte**: revista da UFRGS, Porto Alegre, v.13, nº23, p.73-83, nov. 2005. Disponível em:< https://doi.org/10.22456/2179-8001.27922 >. Acesso em: 15 out. 2021.

HELGUERA, Pablo. **Education for socially engaged art**: a materials and techniques handbook. New York, Jorge Pinto Books, 2011.

JACODSEN, Joziléia Daniza JAGSO Inácio. A importância do grafismo para a preservação e valorização da cultura kaingáng. In: **Eg Rá nossas marcas**, Organização de Susana Fakój Kaingáng. São Paulo, 2013.

JÓFEJ, Lucia Fernanda. Tradição e inovação nos grafismos kaingáng: as marcas do futuro que queremos. In: **Eg Rá nossas marcas**, Organização de Susana Fakój Kaingáng. São Paulo, 2013.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. **Caderno Brasil arte sustentabilidade**: Associação Cultural Vídeo Brasil, v.2, n.2, p.11-35, São Paulo, 2006. Disponível em: < https://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/02 > e em: <http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kester-collaboration_art_and_subcultures.pdf >. Acesso em: 02 out. 2021.

_____. **The one and the many**: contemporary collaborative art in a global context. DURHAM: Duke University Press, 2011. 320p. Disponível em: <www.portoiracemadasartes.org.br/wp-content/uploads/2018/12/the-one-and-the-many.pdf >. Acesso em: 30 mar. 2021.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain**: new genre public art. Seattle. Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. **Estetica de la emergencia**. Ed. Hidalgo, Adriana. Buenos Aires. 2006. 293p.

LIPPARD, Lucy R. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. In. BLANCO (Orgs. et al). **Modos de hacer**: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca, 2001, 488p. p. 51-72. Disponível em: <http://estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard_mirando%20al%20rededor.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021.

MALLMANN, L. Kalinka. **DNA afetivo kamê e kanhru**: prática artística colaborativa em comunidade kaingang. 2018. 110f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFSM, Santa Maria, 2018.

_____.; OLIVEIRA, A. M. . Práticas artísticas colaborativas em comunidade: por um discurso poético socialmente engajado. In: **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. São Paulo: Unesp, 2018. V. 1. P. 3391-3402.

PARALELO31

ISSN: 2358-2529



Gustavo Deslandes, *Banheiros*, 2014.
Fonte: Acervo do Autor.

Marcelo Wasem
Doutorado em Poéticas Interdisciplinares pela Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ); mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) e Graduação em Design Gráfico (UFSC). Professor adjunto na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Coordenador do projeto de pesquisa D.E.L.I.R.A.: Ações em Arte Pública, do curso SIM - Som, Imagem, Movimento e do grupo de pesquisa OCA: Outreidade, Colaboração, Artes. Coordenação do OcaLab - Laboratório de Artes Visuais e Sonoras. Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/EBA/UFMG). Docente do Instituto de Artes da UERJ (2014–2018). Participou de projetos de arte no Museu da Maré e Circuito Interações Estéticas (Rádio Interofônica) em 5 cidades do país. Em 2016 participou da obra-restaurante Restauro, na 32a. Bienal de São Paulo.
amiantus@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8600-8980

Fricções no cotidiano: a descontinuidade como proposição para um ensino da arte

Everyday Frictions: discontinuity as a Proposition for Teaching Art

Resumo: Esse trabalho traz inquietações acerca da arte e do ensino da arte destinado à formação de artista, evidenciando outros modos de operar o ensinar, ou seja, o ensinar a desfazer-se artista. Aponta o processo e as noções de arte e artista a partir de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Allan Kaprow, entre outros, a fim de tecer uma rede de pensamentos e obras que tensionam o fazer próprio da arte e a própria noção do que se entende por ser artista. Refere-se às concepções de ensino do autor belga Thierry de Duve e ao conceito de descontinuidade desenvolvido por José Luiz Kinceler. E a partir de ações de descontinuidade, propõe aos estudantes de arte que operam metodologia e processos colaborativos e relacionais.

Palavras-chave: Ensino da arte; Descontinuidade; Des-artista; Processos colaborativos e relacionais.

Abstract: *This paper raises concerns about art and teaching art aimed at educating artists, highlighting other ways of operating teaching, that is, teaching to undo oneself as an artist. It points out the process and the notions of art and artist in Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Allan Kaprow, among others, in order to weave a network of thoughts and works that tension the making of art and the very notion of what is meant by being an artist. The article discusses the teaching concepts of Belgian author Thierry de Duve and the concept of discontinuity developed by José Luiz Kinceler. Thus, discontinuity actions may be seen as a starting point for proposing, to art students, to operate by means of collaborative and relational processes and methodology.*

Keywords*: Art teaching; Discontinuity; Un-artist; Collaborative and relational processes.*

PARALELO31
ISSN: 2358-2529

edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***

Venho me dedicando ao ensino de arte há alguns anos e existe uma questão que me inquieta: Como é possível o ensino de arte? Não me refiro ao conjunto de historicidades, conceitos, teorias que configuram um campo estabelecido. Proponho pensar sobre a possibilidade do ensino de uma qualidade de saber-fazer muito específica – o fazer poético único que é próprio de cada ser humano influenciado pelo contexto que se habita. Não somente ensinar a experienciar o campo das artes, mas pensar em processos artísticos que desestabilizem o papel (e mito) do artista-criador-todo-poderoso. Existe um senso comum que reforça a figura do artista como aquele que domina um certo código de operações para a criação de objetos denominados "obras de arte" - operações estas que geralmente são definidas por uma certa habilidade técnica, mas são, em última instância, efetivamente mentais.

Desde a década dos anos 60, diversos artistas e movimentos expandiram os limites de suas ações e trouxeram novas possibilidades para seus processos poéticos. Obras que contaminaram o campo da arte não somente abordavam temas diversos, mas com radicais modos do fazer em si. alargando, assim, as próprias regras daquele período. Hélio Oiticica investigando a cor, chega em um corpo-outro, pelos *Parangolés* a partir do convívio com a comunidade do Morro da Mangueira, Rio de Janeiro. Lygia Clark expande o neoconcretismo brasileiro com *Bichos* que saem da moldura, trepam pelos pedestais e se tornam *Objetos Relacionais*. Proporcionam uma percepção para o corpo a partir de dentro, através de experiências sensoriais que levam o outro – fruidor que se torna agente ativo – para vivenciar uma obra de arte com o corpo presente. Mesmo artistas que seguem uma poética voltada aos espaços tradicionais das artes, como Cildo Meireles, apontam para um fazer artístico impregnado de questões pessoais e políticas. A série *Inserções em circuitos ideológicos*, de 1970, é composta por projetos que subvertem os limites do campo das artes, promovendo, cada um à sua maneira, determinado ato de dissidência em algum sistema de circulação de ideias e símbolos: *projeto Coca-cola*, a inserção, em garrafas retornáveis, de frases contra a colonização ou mesmo com explicações para se fazer um coquetel molotov; *projeto Cédula* (Figura 1); carimbando uma pergunta incômoda ao regime militar vigente no período (*Quem matou Herzog?*) ou mesmo descrevendo o projeto para que qualquer um possa realizar a mesma ação. No trabalho *Inserções em circuitos antropológicos*, de 1971, a investigação segue, em fotografias que ensinam como tirar o molde de uma ficha telefônica e realizar cópias de barro, burlando a telefonia de orelhão. Cildo comenta: "(....) tomar uma coisa individual, isto é, tomar a escala do indivíduo e inseri-la num mundo mais amplo. O trabalho é uma operação e não os objetos" (CILDO, 1999, p. 48).



Figura 1. Cildo Meireles, *Projeto Cédula*, 1970.

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022**

Estes são alguns exemplos de artistas que trouxeram elementos importantes para repensar os lugares da arte, do artista e sua obra, em processos que buscavam ultrapassar as fronteiras do contexto da arte de sua época – o que também estava acontecendo fora do Brasil. O artista Allan Kaprow é considerado criador dos *happenings*, acontecimentos performáticos em que o artista joga com a efemeridade, a participação do público e o improviso. Em seus procedimentos, sempre existiu um ideal de subversão em relação à obra como coisa fechada. O *happening* deveria ser gerado na ação, sem sobras ou restos e, por isso, não poderia ser reproduzido. Em seu texto *A educação do des-artista*, 1971, Kaprow é ainda mais radical acerca do fazer artístico:

> Só quando artistas ativos deixem voluntariamente de ser artistas poderão converter suas habilidades, como dólares em ienes, em algo que o mundo pode empregar: em jogar. O jogar como moeda corrente. A melhor forma de aprender a jogar é com o exemplo, e os des-artistas podem dá-lo. No seu novo papel como educadores, tudo o que eles têm que fazer é jogar como antes o faziam sobre a bandeira da arte, mas entre aqueles aos quais não lhes interessa dita insígnia.[1] (KAPROW, 2007, p. 68).

As propostas colocadas por Kaprow apresentam paradoxos interessantes. O ato mais radical em ser artista seria optar por deixar de sê-lo e se apropriar de novas ações, como o ato de jogar para desestruturar o fazer artístico. Ele comenta, no mesmo texto, sobre este deslocamento do papel de artista em direção a uma visão ampliada:

> Um professor *atua* como professor, e soa como tal. Um artista obedece certos limites herdados de percepção, que determinam como se vive e constrói a realidade. Porém novos nomes podem ajudar nesta transformação social. Realocar *artista* por jogador, como se adotara um pseudônimo, é uma maneira de alterar uma identidade fixada. E uma identidade transformada é um princípio de mobilidade, de ir de um lado a outro[2]. (KAPROW, 2007, p. 69, *grifo nosso, tradução nossa*).

Este "princípio de mobilidade" acrescenta uma nova possibilidade ao papel do artista: poder mover-se entre identidades[3]. A capacidade da arte de se tornar agente ativo de transformação na cotidianidade reside no aprofundamento de suas competências específicas na produção de obras-dispositivo que não somente falam de si, mas que buscam a alteridade, o contato e troca com o outro. Ao mesmo tempo, no potencial criativo de reinventar seus campos de ação, o artista sai das suas zonas habituais de atuação e acontecimento.

Neste sentido, um exemplo a ser citado é o caso do artista chinês Ai Weiwei, com a obra *Straight (Reto)*, que foi exibida pela primeira vez em sua forma completa na Oca do Parque Ibirapuera, em São Paulo, em 2018 (Figura 2). Trata-se de uma instalação feita com 164 toneladas de vergalhões de aço recuperados dos escombros de escolas de Sichuan (China) após o forte terremoto que abalou o país, em 2008. O trabalho de Weiwei começou quando quis saber mais informações e o governo se recusava em divulgar números oficiais. O artista recrutou voluntários e fez uma pesquisa em campo para levantar estes dados, compilar nomes e informações das vítimas, documentando toda esta ação. No espaço de exposição, a instalação conta com uma lista com os nomes das 5.385 crianças mortas.

[1] A tradução para o português é a partir da versão espanhol: *"Sólo cuando artistas activos dejen voluntariamente de ser artistas podrán convertir sus habilidades, como dólares en yenes, en algo que el mundo puede emplear: en jugar. El jugar como moneda corriente. La mejor forma de aprender a jugar es con el ejemplo, e los des-artistas pueden darlo. En su nuevo papel como educadores, todo lo que tienen que hacer es jugar como antes lo hacían bajo la bandera del arte, pero entre aquellos a los que no les interesa dicha enseña."* (KAPROW, 2007, p. 68).

[2] A tradução para o português é a partir da versão espanhol: "Un profesor actúa como profesor, y suena como tal. Un artista obedece ciertos límites heredados de percepción, que determinan cómo se vive y construye la realidad. Pero nuevos nombres pueden ayudar al cambio social. Reemplazar artista por jugador, como si se adoptara un pseudónimo, es una manera de alterar un identidad fijada. Y una identidad cambiada es un principio de movilidad, de ir de un lado a otro."(KAPROW, 2007, p. 69).

[3] Sobre o *princípio da mobilidade*, ver: (WASEM, 2015).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***



Figura 2. Ai Weiwei, *Straight (Reto)*, 2018.

Ser artista é deixar de ser somente artista, envolver-se com diversos papéis simultaneamente, podendo habitar, inclusive, este trânsito entre ações e ampliando, dessa forma, a própria noção do que se entende por “ser artista”.

O conjunto de rupturas acerca do fazer artístico e como deve se comportar possibilitam um certo desprendimento sobre sua formação. O ensino de como se tornar artista deveria estar centrado em uma busca interna, e não em seguir padrões trilhados anteriormente. Estaríamos, então, diante de um movimento paradoxal: o ensino para alguém se tornar artista também operaria em ensinar a não sê-lo, em se desfazer artista (ou, pelo menos, diminuir a intensidade mesmo que temporariamente).

O autor belga Thierry de Duve no livro *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*, afirma acreditar que o ensino de arte deva ser uma prática libertadora e não uma replicação de modelos já usados no passado. O autor acredita que ser artista não pode ser ensinado (2012), mas propõe o seu sistema de ensino, partindo da crítica que faz sobre os modelos em uso, como por exemplo o modelo academicista. Neste caso, há uma busca pelo fazer em direção à uma representação mimética (imitação), pensando o ofício como uma prática a ser aprimorada e complementada pela ideia de “talento”. Outro modelo seria o da escola Bauhaus[4], no qual a criatividade e a invenção seriam estimuladas, valorizando mais os meios de produção das obras, mas também incentivando o isolamento do estudante de arte em um processo fechado e, assim, fortalecendo também o mito do artista como único agente da criação. Thierry de Duve propõe que o ensino de arte seja compartilhado, ou seja, que os processos de pesquisa poética de cada estudante aconteçam em instâncias coletivas, para que depois sejam individualizados, em uma relação mais próxima entre docente e estudante. Ele ainda pontua três máximas: simulação, tradição e julgamento. A simulação seria um método de aprendizagem que, ao contrário da cópia e do exercício da imitação, sugere ao estudante que compreenda o contexto, simulando que pertence à determinada cultura, para assim estudar e realizar práticas. A tradição, para Duve, deve surgir dentro desta metodologia da simulação, ou seja, menos subjugada a uma única história da arte, levando ao desenvolvimento de um senso de julgamento mais autônomo – o que o autor também denomina de “transmissão”.

Apesar de toda a crítica a formações com ênfase formalistas ou conteudistas, a abordagem que o autor traz não dá conta de algo que acontece no ensino da arte, para além de exercícios de simulações. Algo que diz respeito ao dilema que enfrenta a/o[5] docente diante de estudantes, entre transmitir não só uma, mas muitas historicidades das artes e dos povos, por um lado, e

[4] A Bauhaus é a escola alemã de arte, arquitetura e design fundada em 1919 por Walter Gropius e que teve sua primeira fase de atuação até 1933, quando foi fechada pelo governo nazista.

[5] A opção por apresentar o gênero em duas versões é proposital para chamar a atenção da/o leitor/a às regras presentes em nossa língua, mesmo que ainda se recaia no binarismo entre os gêneros feminino e masculino.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***

por outro, fomentar a construção do processo poético singular de cada um/a.

Os próprios exemplos citados inicialmente trazem esta encruzilhada: são obras e artistas que se tornaram conhecidos e entram, de certa forma, em uma linha histórica da arte brasileira e mundial. Poderíamos reformular este desenho trazendo a imagem da rede que, formada por pontos móveis, próximos e distantes entre si, não estão fechados e podem ser redesenhados a partir de outros eixos, além do pensamento linear cronológico. Mesmo assim, interessaria mais analisar os modos de operação e criação realizadas nas obras do que a simples transmissão de dados e informações.

Os artistas e professores bascos Peio Mitxelena e Iñaki Imaz (2000), em seu texto *Construir a intermediação – ser artista*, acreditam em um ensino que trabalha conjuntamente prática e teoria sem, no entanto, restringir esta última à função de interpretação ou simples contextualização. A reflexão teórica é necessária para se aproximar sobre o que se supõe "fazer, criar, construir, expressar, inventar, etc. do que entender, interpretar, criticar etc." (MITXELENA; IMAZ, 2000, p. 26). A teoria relacionada ao ensino da arte estaria, neste sentido, mais ligada à uma teoria da necessidade, focada na identificação de desejos, ideias, conceitos, materiais, procedimentos, etc. e direcionada menos ao objeto resultante e mais ao "porquê", "para quê" e "como" fazemos.

O trabalho da arte, e consequentemente do ensino de arte, seria o de transformar os sentidos das matérias cotidianas, domesticadas e colonizadas, em processos abertos de significação, ou significância, conforme aponta o teórico Roland Barthes (1986, apud IMAZ; MITXELENA, 2000). Para Barthes, a significância é uma característica particular do modo de transmissão do sentido da arte; mais do que com o signo, tem a ver com o transbordamento do mesmo (IMAZ; MITXELENA, 2000, p. 24). Enquanto o signo se detém à formação de um sentido por repetição, carregado de uma função (ideal) de comunicar plenamente significados, a significância abre a possibilidade de formação de sentido através de linhas de fuga diante do já estabelecido.

O fazer em arte consistiria, deste modo, em manipular materialidades com a intenção de inventar modos de experiência que construam uma suspensão dos significados e percepções – uma experiência de descontinuidade.

> A arte tem a ver com tornar visível o que é diferente, tem a ver com a tentativa de abrir brechas ou estabelecer intervalos-descontinuidades na realidade (ou, pelo menos, com apontar a existência de tais ausências no presente), tem a ver com a necessidade de enriquecer o imaginário a partir de pequenos vislumbres do irrepresentável.[6] (IMAZ; MITXELENA, 2000, p. 25).

Portanto se conclui que o ensino de arte não se resume ao ensino de técnicas formais para construção de objetos, nem tão pouco à passagem de conteúdos teóricos ou históricos (até porque tais conteúdos devem ser contextualizados, criticados e não aceitos como verdades únicas – uma abordagem alternativa ao pensamento colonizado de pensar apenas em uma história da arte). Não se resume à criação de uma identidade fixa, ligada a um estereótipo superficializado do que o artista deve fazer, mas justamente do seu oposto: aprender a se desfazer este papel esperado, desatuando-se e propondo situações que podem ser enquadradas na categoria "arte" ou não – afinal isso sempre depende do contexto onde nos colocamos.

[6] O trecho foi traduzido do texto em espanhol: *"El arte tiene que ver con hacer visible aquello que se siente de otra manera, tiene que ver con tratar de abrir resquicios o establecer intervalos-discontinuidades en la realidad (o cuando menos, con señalar la existencia de tales ausencias en lo presente), tiene que ver con la necesidad de enriquecer lo imaginario a base de pequeños atisbos de lo irrepresentable"*. (IMAZ; MITXELENA, 2000, p. 25).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***

Descontinuidade em aulas de arte

Venho utilizando este conceito de descontinuidade há alguns anos em sala de aula com estudantes do ensino superior de artes e outros cursos das humanidades aplicadas (arquitetura, produção cultural, educação), como uma metodologia potente diante da complexidade colocada no ensino de arte, conforme apresentado na primeira parte do presente texto.

Trazer este conceito para um exercício de aula possibilita aos estudantes que abordem questões particulares, mas sem a necessidade do domínio de uma técnica de expressão artística. O conceito abre o campo de possibilidades de atuação da arte, ("desatuando", conforme coloca Kaprow), inclusive nem precisando "ser" aquele tipo de arte que gera objetos artísticos a serem expostos. Ou seja, são procedimentos poéticos que não tem o objeto como finalidade. Não raramente, as pessoas que participaram da experiência de cada estudante não souberam que a ação "estranha" presenciada ou se tratava de um experimento artístico.

O exercício que utilizo como metodologia consiste no seguinte: primeiro a/o estudante deve observar a rede de lugares, pessoas e ações que compõem seu cotidiano. A partir desta análise de continuidades, deve recortar um tema, assunto ou preocupação que queira abordar, independente da motivação, seja por lhe causar algum tipo de incômodo ou simplesmente por ter algum interesse. Esta pauta se transforma no eixo onde será criado a ação que promova uma descontinuidade nesta rede. Uma ação perturbadora, que suspenda os sentidos, provoque espanto, insira uma pequena brecha delirante no cotidiano. Para isso, precisa necessariamente do outro para que aconteça, de alguma forma, esta suspensão do que está em andamento, esta fricção no tecido do cotidiano. Não que a pessoa que realiza a descontinuidade não passe por um situação fora do "comum" – e este pode ser um grande desafio e aprendizado –, mas é justamente no contato com um público externo que a ação acontece com maior intensidade.

Com este eixo definido e com a observação do próprio cotidiano, a descontinuidade precisa acontecer em algum espaço público e/ou compartilhado, partindo do/a propositor/a, se colocando protagonista na ação ou mesmo instalando intervenções com o objetivo de permanecer expostas por mais tempo. O exercício possui um alto grau de performatividade (muitas vezes o corpo do/a propositor/a precisa se colocar diante do outro), mas não deve ser confundido com uma ação de performance. Nem tão pouco com um programa de humor no qual o público passa por situações constrangedoras que buscam um resultado supostamente hilário.

De modo geral, sempre há um risco envolvido: o risco de não acontecer conforme o planejado, o risco de não haver participação, o risco de ser visto como ridículo. É um exercício que necessita de envolvimento pessoal, coragem para se experimentar em um lugar novo, em uma ação não usual – ou seja, é uma vivência de descontinuidade, primeiramente, consigo mesma/o.

Para trazer a experiência para a sala de aula e coletivizar a reflexão acerca da ação, sempre realizei o pedido para que a ação fosse documentada em fotografia, registro audiovisual, áudio ou relato escrito. Em muitos casos, o auxílio de um/a colega colaborador/a poderia interessar, mas não era uma condição.

A seguir farei a descrição de quatro exercícios realizados por estudantes de artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)[7], deixando de fora exercícios tão interessantes

[7] Fui docente no Instituto de Artes desta instituição entre os anos de 2014 e 2018. A UERJ possui cursos de graduação em Bacharelado em Artes Visuais, Licenciatura em Artes Visuais e Bacharelado em História da Arte, e nos dois primeiros anos estudantes dos três cursos fazem disciplinas juntos. O exercício da descontinuidade, desta forma, era realizada por todas/os estudantes do Instituto de Artes.

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***

quanto estes. A escolha por relatar estes exercícios se deu pela diversidade de direcionamentos que cada estudante levou seu tema, pelo aprofundamento em suas pesquisas, e pela permissão que recebi para realizar este relato neste texto, após alguns anos de suas execuções. Ao exemplificar, não busco que a metodologia seja replicada como fórmula, mas traçar pontos em um campo de possibilidades sobre o fazer artístico desenhando, assim, um entre muitos caminhos metodológicos no ensino da arte.

Deslocando espaços íntimos e privados

A ideia do estudante Gustavo Deslandes foi propor sua ação no prédio onde morava. Segundo Deslandes, espaços de habitação compartilhados com muitas pessoas tendem a gerar relações impessoais ou automatizadas na cordialidade: "bom dia, boa tarde, boa noite!". Sua intenção foi encontrar uma brecha para conseguir entrar no espaço da intimidade e estabelecer outra qualidade de conversa, vivenciando histórias das vidas alheias a partir de pequenos objetos e ações, sem precisar explicitar que se tratava de uma investigação artística.

A ação de descontinuidade consistia em bater à porta de algum/a um/a vizinho/a e pedir para tomar um banho no banheiro da habitação. A explicação do motivo não era importante – geralmente inventava que estava com problema de infiltração. Ele teve boa recepção e conseguiu realizar algumas experiências ao longo dos dias. Ao aceitar o pedido, cada vizinha/o tinha que falar sobre o funcionamento do chuveiro assim como outras instruções, gerando um pequeno roteiro de explicações. Cada explicação acabava revelando uma informação nova – vestígios daquele universo particular.

Uma vez dentro do banheiro, Gustavo Deslandes fotografava detalhes singulares deste espaço: brinquedos, frascos de cosméticos, itens de decoração, barras de metal para se apoiar (ver a imagem no início do texto). A instrução de como regular a temperatura da água era um elemento constante, mas também surgiam outras histórias: os brinquedos do filho pequeno que residem dentro do box; a barra de metal que não é mais usada, pois a esposa já estava falecida e o viúvo não havia retirado; o sabonete que não é para ser usado, pois está velho (essa aconteceu no banheiro compartilhado dos porteiros do prédio). Os relatos foram adicionados aos registros fotográficos e formaram um conjunto de imagens que foram expostas, ao final do semestre, dentro de um dos banheiros do Instituto de Artes da UERJ. Histórias do espaço privado retornando ao *site specific* de outro banheiro – este público e dentro da universidade, igualmente com outras histórias.

Com a estudante Mayara Louzada, a proposta foi um pouco alterada. Primeiro, o conceito de descontinuidade foi usado para analisar a obra de uma/um artista reconhecida/o e propor uma conversa. Não para imitar ou tentar continuar o resultado material da obra, mas sim analisar o modo de construção ou alguma questão que chamasse a atenção e propor algo novo, desdobrando a obra conhecida em outra direção.

Mayara Louzada escolheu a série do artista japonês On Kawara denominada *Today*. Nela o artista fez o registro da data e local em pintura, buscando realizar um quadro por dia, a partir de 4 de janeiro de 1966 e finalizando em 12 de janeiro de 2013. Cada um dos quadros exibe a data na qual a peça foi finalizada, escrita em branco sobre um fundo cinza, azul ou vermelho, na língua do país em que On Kawara se encontrava naquele momento.

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***

A partir da obsessão de Kawara pelas datas, Louzada elegeu uma data significativa para ela: o dia do falecimento de seu pai. Ela escreveu a data em uma parte do corpo no qual havia uma ligação especial – no seu caso, na região do coração –, e fez uma fotografia.

Em um segundo momento, a descontinuidade foi usada como forma de criar uma conexão entre este processo poético da estudante e outras pessoas. Ela iniciou com uma amiga e expandiu para outras pessoas no espaço público: pedia que a pessoa lembrasse de uma data significativa, sem precisar falar o porquê. Depois pedia para que a pessoa escrevesse no seu próprio corpo, posicionando a data no lugar que mais tivesse relação com o fato e, em seguida, tirava uma fotografia da data escrita. Algumas pessoas se sentiam à vontade e revelavam o motivo da data escolhida, outras não. Mas todas tinham suas rotinas afetadas, levadas a rememorar algo significativo e transportá-la para o próprio corpo. Esta era a potência da ação: corporificar uma memória, seja um nascimento de uma/um filha/o, seja a morte de um ente querido. O corpo físico e o corpo da memória se aproximando. Primeiro: lembrar de fatos importantes, com data específica, dentro da sua própria linha do tempo. Segundo: escolher somente um acontecimento e reinserir no corpo, falando sobre o evento ou só lembrando, tecendo outra costura entre estas duas corporalidades que coexistem em nós.

Em sala de aula, Mayara Louzada escolheu trazer as fotografias das datas nos corpos em uma apresentação que passava automaticamente enquanto ela relatava todo o processo artístico. O resultado não era tanto da ordem da performance, mas sim uma narração que promovia empatia ao ouvir os detalhes da ação e ver as fotografias dos fragmentos de corpos, com as datas escritas sobre diferentes peles.

Sobre prisões e o retorno de agressividades

A estudante Carolina Lopes desenvolveu duas ações de descontinuidade abordando o machismo, através de algo recorrente tanto em sua vida, quanto na vida cotidiana de outras mulheres: as “cantadas” recebidas na rua. A primeira ação tinha o objetivo de romper com a situação que passava habitualmente nos trajetos que percorria pelo espaço público. Ao receber uma cantada de um homem cisgênero ela olhava para o interlocutor e emitia uma opinião negativa sobre ele, devolvia o comentário que se pretende elogioso, mas que é recebido como agressão, uma vez que configuram o exercício de poder de gênero. A estudante partiu da premissa de que em nossa sociedade o homem cisgênero, geralmente heterossexual, se apropria de uma permissão velada que lhe dá direito de assediar mulheres com identidade sexual oposta. Com estas experiências ela produziu um texto que compartilhou em redes sociais, denominando-o *Manual de como estabelecer uma relação cantada*, no qual descreve passo a passo deste processo de interação.

Em sala de aula, conversamos sobre esta primeira etapa, sobre as potências de produzir esta resposta em tempo real. Certamente é uma descontinuidade no *modus operandi* machista de gerar situações de aproximação. Porém, nesta atitude, há um risco constante de acontecer uma reação violenta, ameaçando sua própria integridade física. Dessa forma, propus que ela pensasse em uma mudança de direcionamento e, assim, foi criado o trabalho *Não se meta comigo*. A ação consistia em pregar cartazes no espaço da rua e na porta de banheiros masculinos com a frase em letras garrafais: “Não se meta comigo”, seguido de

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***

“Assinado: A garota que você mexeu na rua hoje”, um pouco menor. Na parte de baixo do cartaz a seguinte inscrição: “Tem coragem de falar sobre isso?”, e, em seguida, o número de seu telefone celular.

Na reflexão que fizemos em sala de aula, no encerramento do semestre, conversamos sobre esta característica do fazer artístico: a possibilidade de abordar temáticas que nos inquietam, incomodam, perturbam, irritam ou mesmo que nos agridem em algum grau e transformá-las em matéria-prima para ações devolutivas. Esta foi a linha que Carolina Lopes escolheu. Mesmo não tendo muitas respostas ao seu chamado (seu telefone não teve nenhuma ligação de denúncia, por exemplo), seus cartazes habitaram espaços de trânsito da cidade e comunicaram sua mensagem. Não é possível mensurar qual impacto a descontinuidade teve e como reverberou nas pessoas que leram a mensagem. Mas a finalidade do trabalho não é ter sucesso ou resolver problemas, mas provocar perguntas, tensionar situações e questionar normas ou hábitos. Enquanto o trabalho de Lopes teve, na sua primeira etapa, uma interação direta com pessoas, o estudante Tailan Coelho seguiu uma direção oposta.

Diante do exercício de pensar uma descontinuidade a partir da própria vida, Tailan Coelho refletiu sobre as prisões que ele acreditava viver: a falta de liberdade e dificuldades financeiras em se manter. Diagnosticado com a síndrome de Asperger desde a infância, esta condição o levou a criar uma ação na qual ele não interagia diretamente com as pessoas e, ao mesmo tempo, deixava as pessoas livres para responder à sua inquietação.



Figura 3. Tailan Coelho, *Gaiola*, 2014.

Tailan Coelho instalou uma gaiola de madeira em um andar do prédio da UERJ e um cartaz com as seguintes frases: “Você é totalmente livre? O que te prende? Escreva e cole na gaiola” (Figura 3). Dentro da gaiola foram disponibilizadas um maço de papéis e canetas para as pessoas escreverem suas respostas e devolvê-las para a gaiola. Tailan Coelho ficou admirado com a variedade de respostas assim como surpreso por constatar que outras/os passavam por situações semelhantes. Coelho foi organizando os bilhetes e compondo fotogramas com esta seleção. Um exemplo é a composição onde aparecem as seguintes respostas: “Dinheiro”, “A sociedade heteronormativa. Liberte-se! Dê pinta! Seja fabuloso”, “Minha mãe! Te amo mãe” e “Ser gay” (Figura 4).

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***

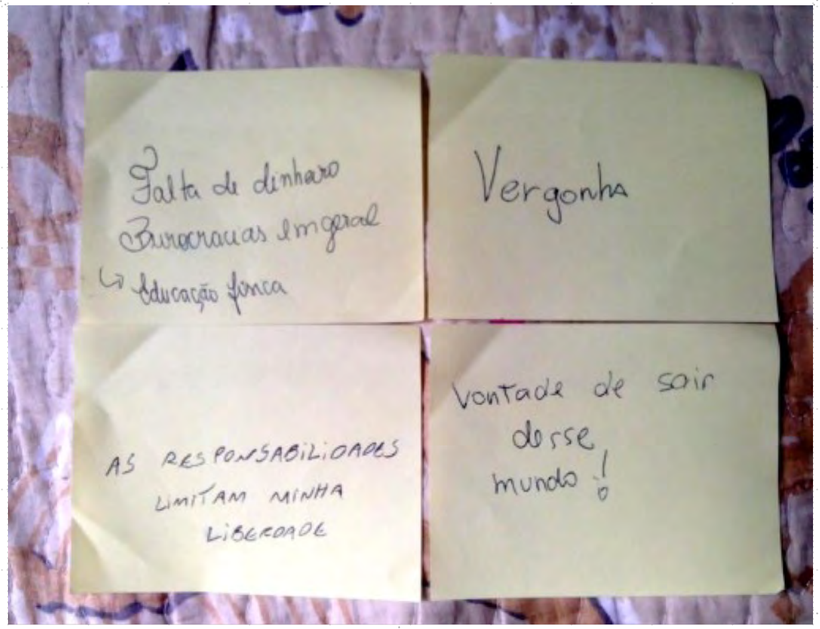


Figura 4. Tailan Coelho, bilhetes integrantes de *Gaiola*, 2014.

No dia do encerramento do semestre, Tailan não estava com a gaiola e teve que improvisar: refez o cartaz com os mesmos dizeres e o colou em outra estrutura que representasse nossa relação com o medo e insegurança, em substituição à gaiola: a grade de ferro instalada na frente de uma porta de madeira. A grade foi apropriada e transformada em um painel, sendo instalados novamente o cartaz com o convite para interação junto com os bilhetes já respondidos na primeira instalação com a gaiola.

Os dois objetos apropriados pelo estudante – gaiola e grade de ferro – possuem características formais similares e se configuram como uma metáfora para abordar os dualismos – *liberdade X aprisionamento, proteção X insegurança* – dualismo proposto pelo pensamento construído do estudante. Porém, não se trata aqui apenas diante de uma apropriação e transformação de um objeto do cotidiano em um objeto artístico (reverberações do *ready-made* proposto por Marcel Duchamp), mas na criação de dispositivos que buscam um outro tipo de relação com o espectador. O objetivo é atrair a atenção do público transeunte, retirá-lo do seu fluxo cotidiano, propiciar uma experiência de outra ordem através de uma interação com o objeto provocador de descontinuidades. Este tipo de obra-dispositivo é definido pelo crítico e curador Nicolas Bourriaud nos seguintes termos: "Uma obra pode funcionar como um dispositivo relacional que contém certo grau de variáveis aleatórias, uma máquina que provoca e administra os encontros individuais ou coletivos." (BOURRIAUD, 2006, p. 33).

Esta definição é a base para o conceito *estética relacional*, tema do livro de Bourriaud de 1998, no qual o autor apresenta artistas com atuação principalmente na década de 1990, para fundamentar uma nova proposta artística. Ele cita artistas da década de 1960, mas tenta fazer uma distinção entre esta "nova" geração e seus antecessores, conforme aponta Lais Myrrha:

> o que ele diz ser a principal diferença entre a arte (participativa) produzida nos anos de 1960 e da arte (relacional) dos anos de 1990 é que a primeira estava comprometida em definir, ampliar, testar e tensionar os limites da arte, ou seja, convidava a uma subversão pela linguagem; enquanto a segunda, a arte relacional dos anos 1990, privilegiava as relações externas de uma cultura eclética, na qual a obra de arte resiste ao rolo compressor da "sociedade do espetáculo" e estaria voltada sobretudo à criação de novos modelos de sociabilidade. (MYRRHA, 2010, [s.p]).

O que destaco nesta crítica é o fato de Bourriaud atribuir às obras atuais um maior grau de "resistência" em comparação aos

PARALELO31
ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***

trabalhos e artistas anteriores. Vale lembrar que nos anos 1960, no contexto brasileiro, tivemos uma ditadura militar que promoveu um silenciamento brutal da sociedade e, por consequência, na arte. Mesmo aqueles artistas que eram contra o regime político tiveram que encontrar novas formas de viver, como Hélio Oiticica afirma em carta do dia 23 de dezembro de 1969, para a amiga Lygia Clark: “no Brasil não quero aparecer nem fazer coisas públicas, pois seria uma compactuação com o regime; além disso, se eu não ficar quieto prendem-me.” (2010, n.p). Mesmo assim, a obra de Oiticica é extremamente relacional, política, engajada antes do termo ser criado.

Lygia Clark foi também uma das artistas que contribuiu na transformação do estatuto da obra de arte em direção a uma proposta relacional. Na série *Nostalgia do corpo* sua investigação está voltada para a criação de objetos e situações nos quais corpos são fotografados usando máscaras, luvas, roupas que estabelecem formas diferentes de contato. Com a série *Objetos Relacionais* dispositivos proporcionam que o público experimente o próprio corpo por outra via ou, como aponta o crítico Guy Brett, “estabelecem relações sensuais com o corpo por intermédio de seu peso, tamanho, textura, elasticidade, liquidez, temperatura e assim por diante, tornando-se “alvos” para impulsos afetivos ou agressivos do espectador.” (BRETT, 2005, p. 21). Considero que esta série caracteriza um marco importante para a configuração da obra de arte enquanto dispositivo relacional, na busca por criar uma relação outra entre artista e público, entre os próprios espectadores – agora mais participantes do que observadores de fora. Estas proposições artísticas abrem linhas de fuga no campo da arte e reconfiguram o elo entre arte e vida. Segundo a pesquisadora e artista Mariana Novaes (2017, p. 97).

> Os procedimentos dão mostra do mergulho de Lygia no Outro, na constituição mesma das pessoas. E estas experiências de fragmentação do corpo, referência à morte e reorganização, demonstram como seu processo criativo foi se voltando para a experiência interna, pessoal. E o fato de coletivizar estes momentos demonstra a intenção de fazer do nivelamento relacional um exercício ético para a vida.

A obra de arte enquanto dispositivo relacional não trabalha com o ideal que haverá um nivelamento entre artista e público de maneira pacífica e completamente horizontal, mas como um disparador de proposições sem resposta pré-definida, que com potencial para escancarar as diferenças.

Em 2018, Tailan Coelho pôde retomar este projeto expondo uma nova gaiola na exposição Lugares do Delírio, realizada no SESC Pompéia, entre 10 de abril e 10 de julho de 2018[8]. Mais uma vez, o objeto gaiola entrou em ação e foi instalado. Desta vez, dentro do espaço expositivo – diferente das instalações anteriores, que jogava o objeto em espaços não convencionados para arte, dotando-o com diferente potencial para seguir provocando descontinuidades (Figura 5).



Figura 5. Tailan Coelho, *Gaiola*, 2014-2018.

[8] Para ver as obras que compõem a exposição *Lugares do Delírio*: http://www.artes.uff.br/taniarivera/curadoria-de-lugares-do-delirio-sesc-pompeia/

ISSN: 2358-2529

Por último mas não menos importante: descontinuidade e contaminações

A base deste exercício foi aprendida durante minha formação na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com o artista e professor José Luiz Kinceler, que define o conceito da seguinte maneira:

> Uma descontinuidade em arte consegue materializar um complemento imaginário capaz de gerar uma forma diferente de praticar o cotidiano. Quando materializada a partir das relações com o outro, num plano mais crítico e participativo, gera vivências capazes de promover contaminação. (KINCELER, 2008, p. 1793).

Nesta conceituação feita por Kinceler, a descontinuidade em arte está configurada não só como um ato que diferencia e se destaca, mas que busca estabelecer um engajamento com outros agentes. O termo usado – contaminação – se refere à conceituação proposta por Suely Rolnik, sintetizando este caráter de se relacionar com o outro por uma via mais profunda. Segundo Rolnik (2003, p. 6)

> (...) contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. O encontro se constrói – quando de fato se constrói – a partir dos conflitos e estranhamentos e não de sua denegação humanista.

A proposta que Rolnik traz com o termo contaminação é de suma importância para pensarmos em uma arte que se coloca preocupada com o contexto. Para realizar processos artísticos que permitam que as diferenças se apresentem, que os conflitos surjam e passem por transformações, é necessário um componente fundamental e que torna tudo mais complexo: tempo de envolvimento. A complexidade se dá, pois não tratamos apenas do desejo isolado em materializar algo, realizar um processo criativo de modo solipsista, mas em abordar múltiplos desejos e variáveis para que aconteça uma criação coletiva e, de fato, realmente colaborativa.

Os exercícios relatados neste texto não chegam a propor espaços de nivelamento relacional ou de contaminação, conforme os apontamentos de Kinceler e Rolnik. Entretanto, a metodologia de provocar descontinuidades, que partam de uma inquietação própria e que são levadas ao espaço do outro, pode proporcionar ao estudante um amadurecimento em se perceber no mundo e para onde sua poética pode caminhar. Uma forma de escuta interna para que algo surja, se torne dissonante diante das normalidades consonantes e reverbere nas pessoas que nos cercam: relações de vizinhança, amizades, família, habitantes de uma mesma cidade, e por aí segue.

O experimento de propor uma descontinuidade que atravessa o cotidiano (e ser atravessado por ela também) pode dar início à uma busca pelo seu próprio processo artístico, uma forma de revolução pessoal, conforme aponta o escritor português José Gil. Em seu texto sobre a obra do artista Joseph Beuys, Gil fala de um outro entendimento de revolução e de transformação social através da arte. O sentido de artista revolucionário colocado por Beuys seria aquele que consegue "a adequação perfeita entre o interior e o exterior, entre o seu pensamento e os seus gestos, entre a sua vontade e o movimento do mundo" (BEUYS, 1996, p. 213). Esta condição limítrofe, de permanência entre os dois pólos, seria um possível caminho para o sentido de revolução que Beuys inaugurou, menos colocado como uma postura

ISSN: 2358-2529
edição 18 • junho de 2022
Marcelo Wasem
*Artigo recebido em **14 mar. 2022** e aprovado em **04 abr. 2022***

político-partidária e mais como um ato entre a reflexão e a ação. Posição meditativa e, ao mesmo tempo, consciente de onde se está no mundo e nossas capacidades de atuação. A transformação que se almeja através da revolução deixa de adquirir uma conotação radical e de total ruptura com o que se quer descartar. Ela passa a ser incorporada como um processo de mudança lento e contínuo, que acontece no nível da micropolítica, encadeada com instâncias maiores – que, por mais que discordemos, compõem este corpo coletivo do qual também fazemos parte.

As descontinuidades da arte estão aí: geram fricções no cotidiano e atuam nesta fissura. Promovem contaminações a partir da singularidade de cada um/a. Tensionam os limites entre o eu e o outro. Despertam possibilidades de mudanças em nós e em nosso contexto começando por aqui: o que posso descontinuar em mim?

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. 144 p.

BRETT, Guy. Uma cronologia de encontros. 1964-2005. In: **Brasil experimental**. Arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo; HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac Naify. 1999.

DUVE, Thierry de. **Fazendo escola** (ou refazendo-a?). Tradução: Alexândria Ripoll. Chapecó: Argos, 2012. 345 p.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**: estética metafenomenologia. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de vinho saber: arte relacional em sua forma complexa. In: **Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**, 17. Florianópolis: ANPAP, 2008.

KAPROW, Allan. **La educación del des-artista**. Tradução Armando Montesinos e David García Casado. Madrid: Árdora Ediciones, 2007.

MITXELENA, Peio. IMAZ, Iñaki. Construir la intermediación - Ser artista. In: **Zehar**: revista de Arteleku-ko aldizkaria, ISSN 1133-844X, n.42, 2000. pp. 22-7.

MYRRHA, Lais. Cosmococas e objetos relacionais: a participação na encruzilhada entre o público e o privado. **Canal contemporâneo**. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/002875.html > Acesso em 15 jul 2019.

NOVAES, Mariana. **Argila, corpo, encontro**: processos de arte para outreidade. (Tese doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes. 2017.

RASSY, Gabriela. Arte e ativismo do chinês Ai Weiwei ocupam Oca do Ibirapuera. **Hypeness**. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/11/arte-e-ativismo-do-chines-ai-weiwei-ocupam-oca-do-ibirapuera/ > Acesso em 15 ago 2019.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: **Posiblemente hablemos de lo mismo**, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

WASEM, Marcelo. Aberturas na reinvenção de si: o artista como propositor-educador-nômade em práticas de arte colaborativa. In: **Anais do VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação**. Rio de Janeiro: UERJ, 2015.

¶

Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

PARALELO31