

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JOSÉ RICARDO CARVALHO DE MACÊDO

**CONFLITOS NA ARTE COLABORATIVA:
dissensos, fissuras e enfrentamentos**

Belo Horizonte

2022

José Ricardo Carvalho de Macêdo

**CONFLITOS NA ARTE COLABORATIVA:
dissensos, fissuras e enfrentamentos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Elisa Campos

Coorientadora: Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

Linha de pesquisa: Artes Plásticas, Visuais e

Interartes: Manifestações Artísticas e suas

Perspectivas Históricas, Teóricas e Críticas.

Belo Horizonte

2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

701 M141c 2022	Macêdo, José Ricardo Carvalho de, 1975- Conflitos na arte colaborativa [manuscrito] : dissensos, fissuras e enfrentamentos / José Ricardo Carvalho de Macêdo. – 2022. 218 p. : il. Orientadora: Maria Elisa Martins Campos do Amaral. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia. 1. Arte – Teses. 2. Artes – Aspectos sociais – Teses. 3. Administração de conflitos – Teses. I. Campos, Elisa, 1964- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.
----------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE POS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **JOSÉ RICARDO CARVALHO DE MACÊDO** - Número de Registro - **2017684494**.

Título: "**CONFLITOS NA ARTE COLABORATIVA: dissensos, fissuras e enfrentamentos**"

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral- Orientadora - EBA/UFMG

Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel- Coorientadora - EBA/UFMG

Profa. Dra. Rizzia Soares Rocha - Titular- EBA/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus - Titular - UFMG

Profa. Dra. Cristina Antonioevna Dunaeva- Titular - Universidade de Brasília

Prof. Dr. John Fletcher Couston Junior - Titular - Universidade Federal do Pará

Belo Horizonte, 27 de abril de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Lucia Gouvêa Pimentel, Professora Magistério Superior-Voluntária**, em 25/08/2022, às 20:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento, no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Martins Campos do Amaral, Professora do Magistério Superior**, em 26/08/2022, às 18:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rizzia Soares Rocha, Usuário Externo**, em 26/08/2022, às 19:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543. de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antônio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 27/08/2022, às 09:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543. de 13 de novembro de 2020](#)



Documento assinado eletronicamente por **John Fletcher Couston Júnior, Usuário Externo**, em 29/08/2022, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543. de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristina Antonloevna Dunaeva, Usuária Externa**, em 26/08/2022, às 09:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543. de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=dornmento.conferir&id_orgao_aces.so_extemo=0, informando o código verificador **1700646** e o código CRC **EE1ABDE2**.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus. Em segundo lugar, exponho aqui meu sincero reconhecimento a algumas pessoas, que sem o convívio que pude manter durante esses anos na academia, eu não teria chegado onde cheguei: à minha mãe Joana de Carvalho Castro, pela mulher corajosa, lutadora e exemplo de vida como pessoa; ao meu pai José Raimundo Macêdo, pela ajuda e conversas sempre proveitosas; à minha analista Marta Izabel Ruiz, pelos anos de acompanhamento em uma estrada difícil de seguir, a do autoconhecimento, à minha orientadora Dra. Elisa Campos e à minha coorientadora Dra. Lucia Gouvêa Pimentel, pela paciência, desvelo e carinho com que souberam acompanhar e encaminhar a minha estadia na Escola de Belas Artes da UFMG.

Também gostaria de tecer agradecimentos ao corpo técnico da secretaria da Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, Natália, Thiago, aos amigos e amigas Luiza Vitareli, Márcia Almeida, Maria Clara Rocha, Maria Luisa, Greyce Sampaio, Prof. Dr. Neder Charone, Dra. Leopoldina Araujo, Prof. Dr. Eduardo de Jesus, Profa. Dra. Ida Hamoy, Prof. Dr. Alexandre Sequeira, Tarcísio Ferreira (Coletivo *Puraquê*), Florence Jouce, Rachel Falcão, Tereza Gabarra, Alejandro Meitin (*Ala Plástica*), Bruna Suelen (Coletivo *Rede Aparelho*), Fábio Tremonte (Escola da Floresta), Fernando Carvalho, Lindarifa Corrêa, Deusarina Carvalho, aos amigos dos grupos de estudos *Esquizoemas*, *Variações: estudos sobre a imagem* e *LEVE – Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade*.

RESUMO

Esta tese de doutorado sobre Arte Colaborativa visa demonstrar a importância dos modos de agenciamento dos conflitos grupais. Para abordar esse tema partimos das seguintes questões: Qual a importância de visualizarmos a organização e a estrutura implícitas em tais iniciativas artísticas? Quais dispositivos e táticas de agenciamento são utilizados como suportes para mediar conflitos? Qual a importância destes para a constituição das proposições colaborativas? Dado que, se as negociações e as maneiras de apaziguamento das diferenças socioculturais e dos conflitos não aparecem nos registros documentais dessas proposições, temos como consequência uma ausência de informação visual e teórica de situações que, em se tratando de proposições artísticas convivíveis, são partes constituintes dos trabalhos. Nesse sentido, é imprescindível mapear as “tipologias dos conflitos” (DEUTCH, 2009), as “estruturas e as organizações” (MATURANA, 1998), a noção de “desvio” (BECKER, 2001) e como essas estruturas teóricas ajudam a dar transparência a camadas insuspeitas dos conflitos no campo da Arte Colaborativa. A partir desse panorama, constata-se que o conflito não só pode ser desmembrado em uma rica tipologia, mas configura em si uma tipologia nas artes da colaboração. O reconhecimento dessas tipologias nos dá acesso a outros paradigmas de reflexão em torno do tema, ampliando possibilidades em sua abordagem crítica, ética e política. Ao dar visibilidade aos processos conflituais inerentes a essa categoria artística, espera-se abordar aspectos surpreendentes na sua compreensão e enfrentamento.

Palavras-chave: Conflito, Arte Colaborativa, Espaço Social.

ABSTRACT

This doctoral thesis on Collaborative Art, aims to demonstrate the importance of the ways in which group conflicts are managed. To approach this theme, we started with the following questions: What is the importance of visualizing the organization and structure implicit in such artistic initiatives? What agency devices and tactics are used as supports to mediate conflicts? What is the importance of these for the constitution of collaborative propositions? Given that, if negotiations and ways of appeasing socio-cultural differences and conflicts do not appear in the documentary records of these propositions, we have as a consequence an absence of visual and theoretical information on situations that, in the case of convivial artistic propositions, are parts constituents of the works. In this sense, it is essential to map the “typologies of conflicts” (DEUTCH, 2009), the “structures and organizations” (MATURANA, 1998), the notion of “deviation” (BECKER, 2001) and how these theoretical structures help to give transparency to unsuspected layers of conflicts in the field of Collaborative Art. From this panorama, it appears that the conflict can not only be broken down into a rich typology, but configures itself a typology in the arts of collaboration. The recognition of these typologies gives us access to other paradigms of reflection on the theme, expanding possibilities in its critical, ethical and political approach. By giving visibility to the conflictual processes inherent to this artistic category, it is expected to address surprising aspects in its understanding and confrontation.

Key words: Conflict, Collaborative Art, Social Space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Funcionários de Murakami em uma das etapas do processo de suas obras, 2015...	34
Figura 2 - Participantes em uma das oficinas do Huit Facettes, 2008.....	35
Figura 3 - <i>The Oakland projects</i> , Suzanne Lacy, (1991-2001)	41
Figura 4 - <i>The Oakland projects</i> , Suzanne Lacy, (1991-2001)	42
Figura 5 - <i>Democracy: Education, Group Material</i> , 1988.....	51
Figura 6 - EXU, Jean Michel Basquiat, 1988.....	51
Figura 7 - <i>Park Fiction</i> , 2011	52
Figura 8 - <i>Group Material</i> , 1988	52
Figura 9 - Cineclube, Rede Aparelho, Belem, 2010.....	53
Figura 10 - Self-service Pajé, Opavivará, 2010.....	53
Figura 11 - <i>Flamme éternelle</i> , Thommas Hirschhorn, 2014	54
Figura 12 - <i>Ala Plástica</i> , 2013.....	54
Figura 13 - <i>Por enquanto ainda não sei [ARTE. DE. SOU(L). VIDA]</i> , Rede Aparelho, 2010	57
Figura 14 - AA Project (<i>Isleños unidos</i>), Ala Plástica, 2003	624
Figura 15 - O Eu e o Tu, Lygia Clark, 1967.....	67
Figura 16 - Máscaras sensoriais, Lygia Clark, 1969	68
Figura 17 - <i>Proun Room</i> , El Lissitzky.1920.....	68
Figura 18 - <i>Merzbaun</i> , Kurt Schwitters, 1923	70
Figura 19 - <i>New World Summit</i> , Jonas Staal, 2012	76
Figura 20 - <i>New World Summit</i> , Jonas Staal, 2012	76
Figura 21 - <i>Dodgem</i> , Minerva Cuevas, 2002.....	77
Figura 22 - Bombas de água. Navtoj Altaf, 2007.....	78
Figura 23 - <i>Park Fiction</i> . 2011	80
Figura 24 - Crônica de uma morte anunciada, Rede Aparelho, 2017	82
Figura 25 - <i>The Between the waters: The Emscher Community Garden</i> . Marjetica Potrč, 2010	82
Figura 26 - Divisor, Lygia Pape, 1968.....	83
Figura 27 - <i>Tilted Arc</i> , Richard Serra, 1981	84
Figura 28 - Bipartitura II [performance culinária]. Agnes Farkasvolgyi, Nida Negromonte e Shima, 2012	8

Figura 29 - <i>Lanchonete <> Lanchonete</i> . Rio de Janeiro, 2019.....	
Figura 30 - <i>Ruangrupa</i> . Aichi Triennale, Nagoya, 2016.....	95
Figura 31 - <i>Ruangrupa</i> , 2019	95
Figura 32 - <i>Ruangrupa</i> , Setembro de 2020	96
Figura 33 - <i>Ruangrupa</i> , junho de 2020.....	97
Figura 34 - <i>Mapping the terrain: new genre public art</i> . Suzanne Lacy, 1995.....	101
Figura 35 - Moeda Social Muiraquitã, Coletivo Puraqué.....	107
Figura 36 - Oficinas, Coletivo Puraqué.....	107
Figura 37 - Instalação de uma das antenas da rádio livre, Coletivo Puraqué, 2006.....	109
Figura 38 - <i>A Escola da Floresta</i> no Ateliê397, São Paulo, 2019.....	111
Figura 39 - <i>A Escola da Floresta</i> e uma das propostas de ocupação temporária de espaços. São Paulo, 2017	111
Figura 40 - Experiência nº 3. Flávio de Carvalho, 1956	123
Figura 41 - Espaços Autônomos, Bruno Cantuária e Ricardo Macêdo, 2008.....	124
Figura 42– Mito da benevolência, Titus Kaphar, 2014	127
Figura 43 - 24h Ditadura nunca mais, 2009	145
Figura 44 - Criados-mudos, 2009	146
Figura 45 - Sangria desatada. Arsenal de Guerra 4º Distrito Naval, Quartel da Polícia Militar, Quartel do 2º Batalhão de Polícia Militar, 2009.....	149
Figura 46 - A Revolução do Palácio, Voina revirando carros de polícia em São Petersburgo, 2010.....	157
Figura 47 - Rola capturada pela KGB, Voina, 2011	159
Figura 48 - Segregação, Pyotr Pavlensky, 2014.....	163
Figura 49 - Manicômio. Francisco de Goya (1812-1814).....	166
Figura 50 - Cenas da prisão. Francisco de Goya (1793-1794).....	167
Figura 51 - Fuzilamento de três de maio. Francisco de Goya, 1814.....	168
Figura 52 - <i>Lorsbruch</i> , Kathe Kollwitz, 1902	185
Figura 53 - Faixas, Rivanne Neuenschwander, 2020	186
Figura 54 - Cartazes, Rivanne Neuenschwander, 2021	187
Figura 55 - Registro fotográfico do processo de produção das placas, e a fixação das mesmas em uma das árvores no bairro da Pampulha em Belo Horizonte, Vecana, Marimbondo, 2011	192
Figura 56 - <i>Made for you</i> : tatuagem sobre homem mal remunerado. Ducha, 2004.....	19
Figura 57 - Desculpe o Transtorno, Estamos em Obras. Urucum, 2002.....	19

Figura 58 - Nildo da Mangueira com Parangolé, Mangueira, César Oiticica, Hélio Oiticica e Reinaldo Jardim na abertura da exposição Opinião 65, no MAM Rio, 1964	200
Figura 59 - Hélio Oiticica e integrantes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira com Parangolés, na área externa do MAM, Rio de Janeiro, durante a abertura da exposição Opinião 65, 1964	201
Figura 60 - Cartas-fósforo (queime o acervo), parte do trabalho de correspondência da artista Graziela Kunsch, integrante do projeto Rejeitados, para os funcionários do MAM-Bahia, 2002	202

SUMÁRIO

PRÓLOGO	12
1. INTRODUÇÃO.....	15
2. METODOLOGIA.....	17
3. DO SOCIAL AO ARTÍSTICO: A IMPORTÂNCIA DA COLABORAÇÃO.....	24
3.1 CONTEXTUALIZANDO AS ORIGENS DAS AÇÕES COMUNITÁRIAS E COLABORATIVAS	24
3.2 AÇÕES COLABORATIVAS E OS MODOS DE PRODUÇÃO E SEU FUNCIONAMENTO NO SOCIAL.....	29
3.3 ARTE COLABORATIVA.....	41
3.3.1 Definições.....	41
3.3.2 Toda arte é colaborativa?.....	65
3.3.3 Quando os grupos agem.....	91
3.3.4 Ações colaborativas de longa duração.....	98
4.SOCIOLOGIA DO CONFLITO E SUAS TIPOLOGIAS.....	115
4.1 ESTRATÉGIAS E TÁTICAS: FERRAMENTAS DE REGULAÇÃO, MANUTENÇÃO OU ESTÍMULO AO CONFLITO	131
4.2 UM CONVITE AO DESASTRE.....	141
4.2.1 Sociologia do conflito, piqueniques e desordem	152
5. O CONFLITO NA ARTE: MUDANÇA DE PARADIGMA	165
5.1 POR UMA CONFLITOLOGIA DA ARTE?.....	181
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
REFERÊNCIAS.....	211

PRÓLOGO

No início de 2005, eu estava caminhando pela cidade de Belo Horizonte - era final de semana, o dia estava ensolarado e quente, com muitas pessoas nas ruas. Atravessando uma grande praça, deparei-me com uma cena bem interessante: vários jovens tinham montado uma piscina de borracha no meio da praça e estavam tomando banho e brincando. Achei que aquilo poderia ser uma intervenção artística e fui lá conferir. Conversei um pouco com os jovens e confirmei ser mesmo uma ação artística. Eu estava indo para uma reunião e até hoje me culpo por não ter pulado naquela água e tomado um banho com aquelas pessoas que pareciam estar se divertindo muito.

Demorando-me um pouco por lá, percebi a chegada de um mendigo, todo esfarrapado, com roupas muito sujas e carregando sacos plásticos pretos com, sabe-se lá o quê dentro. Ele parou para olhar a brincadeira dos jovens na piscina e acho que deve ter pensado umas três vezes antes de pular na água, mas pulou e começou a se divertir. No decorrer da brincadeira, a água começou a ficar turva com a sujeira do corpo e da roupa do mendigo que, sentiu-se à vontade para participar da intervenção artística. A partir desse acontecimento, um por um dos jovens saiu da piscina e alguns chegaram a discutir com o mendigo, mas não adiantou. Afinal, eles se retiraram da água. Achei aquilo meio estranho, dado que uma intervenção deveria abraçar os imprevistos e o que sai fora do roteiro, até mesmo os conflitos provenientes disso.

Depois de alguns meses, vi fotos dessa intervenção em uma exposição, contudo, a situação vivenciada com o mendigo não estava lá. A partir daí passei a me perguntar o porquê dessa edição aplicada ao evento, invisibilizando a cena de conflito, constatação que me mobilizou a esta pesquisa que ora apresento.

Já ciente da importância dessas nuances das proposições participativas e/ou colaborativas e de seus bastidores, em 2008, propus um trabalho chamado *Nosce te ipsum*, para o *Salão Pequenos Formatos* na cidade de Belém (PA). Um *work in progress* que consistia em acompanhar a pré-produção do salão, desde o recebimento das obras, seleção dos artistas, pelo júri, seleção dos premiados, montagem dos trabalhos, curadoria do salão, até o *vernissage*. Esse acompanhamento, por etapas, seria registrado em fotografias para serem integradas ao evento como instalação de parede.

O trabalho tinha como objetivo mostrar o processo e o trajeto que as obras percorriam, para chegar até as paredes da galeria: os canais de comunicação, as agendas, a montagem, as convenções e os papéis sociais, os personagens que constituíam aquela pequena parte do

sistema¹ de arte local, invisibilizada para muitos de nós, artistas e pesquisadores. Tais subcamadas constituíam o salão, eram seus alicerces, mas chama-me a atenção o fato de que tal conjuntura nunca aparece no corpo das obras canceladas pelo júri do evento. Seria curioso expor tais situações, pensei naquele momento.

Em relação a seleção do trabalho *Nosce te ipsum*, que entrou como obra premiada no Salão Pequenos Formatos, precisei da colaboração de várias pessoas do evento. Lembro-me de ter firmado acordos, negociações e conversado muito com o curador, Sr. Emanuel Franco, com a equipe de montagem, artistas e, depois, com o júri de seleção, constituído por Luiz Fernando Carvalho, Leda Catunda e Armando Sobral. Foi muito importante ter obtido a compreensão e anuência deles, tanto quanto da equipe de montagem, pois o meu olhar era de fora (um *outsider*²), efetivando registros das ações dessas pessoas em meio ao seu ofício: eu era um observador participando da ação e isso pedia preparação de terreno, delicadeza nas aproximações e muito diálogo, para explicar a proposta.

Naquela época, eu estava acostumado a trabalhar em comunidades periféricas. Atuei cerca de dez anos junto a crianças e jovens e isso demandava uma forma específica de me inserir, de colaborar, de dividir responsabilidades, seja para instalar um canteiro de plantinhas na esquina da rua, seja para a pintura no muro da casa do vizinho: todas as mudanças eram lentas e provinham de ações colaborativas, já que não havia recursos e o poder público não fazia seu papel, a comunidade não tinha escolas públicas no bairro e nem centros poliesportivos, por exemplo.

O modelo de inserção nesses agrupamentos sociais obedecia a alguns códigos: tínhamos de ser conhecidos pelo líder comunitário do bairro e tínhamos de deixar clara nossa intenção, um respaldo importante para sermos aceitos. Foi a vivência nessas comunidades que me instigou a considerar a possibilidade de inserção nos bastidores do Salão Pequenos Formatos, estimulando-me a perguntar: por que determinadas camadas dos salões de arte são invisíveis aos olhos dos artistas e do público leigo? Ou melhor, por que, por vezes, fazemos de tudo para não dar visibilidade a elas? Quais são os mecanismos que nos fazem laborar em conjunto com o outro? Quais as zonas de interesse comum?

¹ Admitiremos aqui a ideia de que um sistema é uma rede onde as partes não funcionam se estiverem isoladas e onde “a natureza do todo é sempre diferente da mera soma de suas partes” (CAPRA, 1996, p. 40-41).

² Para o sociólogo estadunidense Howard Becker (1928): “Todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como 'certas' e proibindo outras como 'erradas'. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um *outsider*” (BECKER, 2008, p. 15).

É importante, desde já, deixar claro o que defenderei aqui como sistema da arte: um complexo que abriga subsistemas (o das curadorias e suas equipes, o dos montadores e suas equipes, o da publicidade e suas agências, o das galerias e museus, entre outros.) e cuja inter-relação em rede, evidencia o continente que engloba, influencia e mantém a produção da Arte Contemporânea em termos locais, nacionais e globais; é a partir dessa compreensão que me faço as perguntas acima explicitadas.

Evidentemente, ao observar as condições locais do universo artístico em minha cidade e em Belo Horizonte, eu mantinha o foco de atenção nos canais de comunicação, na forma como eles se articulavam, nas etapas de sua realização e não nos seus dissensos e conflitos. Hoje, vejo que isso é de suma importância para o andamento de um trabalho colaborativo, pois, por vezes, é da resolução ou aceitação dessas fricções que a proposição ganha potência e descobre novos caminhos. Essa problemática trouxe-me o questionamento sobre o que leva um grupo a se engajar em um trabalho coletivo, tendo de enfrentar determinadas condições, negociações, adaptações, além das regras do estar junto, submetido a um conjunto de códigos, comportamentos e valores.

Passados quase vinte anos percebo que, tanto o trabalho *Nosce te ipsum*, quanto a situação da intervenção na praça de Belo Horizonte fizeram-me olhar para ações que antecedem a obra de arte pronta e acabada e seus processos: as negociações, os pactos, a coesão social³ e grupal; assim como as, por vezes ingênuas expectativas de unidade⁴ grupal com seus naturais conflitos. Saber como nomear tudo isso, encontrar suas definições, seus porquês, entre outras coisas, é o que me proponho realizar nas páginas seguintes.

³ “É a coesão social que possibilita as solidariedades orgânicas (nas sociedades complexas) e mecânicas (nas sociedades simples). A solidariedade, por sua vez, amplia a coesão social. Em outros termos, um indivíduo só colabora com a sociedade, envolvendo-se em uma atividade econômica, por exemplo, porque está ligado ao grupo e ao colaborar fortalece essa ligação em um estado de reciprocidade. Claro que esse interesse em colaborar é também fruto de coerções sociais, tais como as determinações jurídicas, da consciência coletiva que direciona, em grande medida, o agir e pensar dos indivíduos e da necessidade psíquica de viver em grupo” (BODART, 2016). O conceito de coesão social. Blog Café com Sociologia. Disponível em: <https://cafecomsociologia.com/para-entender-de-uma-vez-o-que-e-coesao-social/>. Acesso em 4 jan. 2019.

⁴ O sociólogo Georges Simmel afirma que, por vezes, negamos o conflito por acreditar que a humanidade deve viver sem perder a *unidade* e o conflito para muitas pessoas seria a negação dessa unidade. Para outros pensadores mais radicais, como os do *Comitê Invisível*, a ideia de unidade está associada à ilusão “Certo é que a ilusão da unidade não consegue mais *iludir*, alinhar, disciplinar” (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 25).

1. INTRODUÇÃO

Em uma de minhas viagens ao interior do Pará, ao chegar no município de Tracuateua, na comunidade Quilombola de Jurussaca⁵, a primeira situação que presenciei ao descer do carro veio a partir de uma agitação de crianças em grupo, brincando e brigando ao mesmo tempo. Elas estavam em círculo, muito juntinhas, em torno de algo que eu não conseguia ver. As crianças iam e vinham no círculo formado pelo grupo e, em alguns momentos, xingavam, em outros, diziam: "sim, é assim que tem de ser!" ou "não faz assim, não é assim!".

Ao me aproximar do grupo olhei bem no centro do mesmo e vi o que elas estavam fazendo: era um daqueles carrinhos de lata de sardinha, com tampas de refrigerantes servindo de rodas e arames de guarda-chuvas eram usados como eixos das rodas. A briga era pela maneira como o processo de feitura deveria ser efetivado, o ritmo de trabalho (crianças eram mais lentas do que outras para resolver algum problema que aparecesse) e a divisão desse trabalho. Fiquei próximo ao grupo, conversando com um nativo da comunidade, disfarçando meu interesse no que as elas estavam fazendo, para não intimidar os pequenos com meu olhar de adulto, intruso e forasteiro, até então.

As crianças estavam naquele momento juntas, criando métodos de trabalho e formas de produzir, tendo em vista um objetivo comum: fabricar um brinquedo. Nesta tese, proponho atravessar grupos e práticas, para observar escritos sobre arte colaborativa, suas teorias e, em alguns momentos, as ausências de reflexão sobre determinados assuntos. Dispus-me a embarcar num lugar estranho e desconhecido, perguntando-me em vários momentos da pesquisa: quem poderia sustentar que o conflito pode produzir elementos construtivos em um trabalho de Arte Colaborativa? Como as crianças que brigavam, retornavam felizes ao trabalho de fabricação do carrinho, eu acreditei que, no interior dos grupos que eu queria analisar, existia alguma coisa que eu não estava, novamente, conseguindo divisar.

Tendo em mente esse paralelo, algumas questões me vinham em mente: podemos entender as proposições de Arte Colaborativa como um convite à cosmologia de situações

⁵ Segundo alguns moradores de Jurussaca, a comunidade teria surgido a partir de quatro escravos, que, fugidos do Maranhão, se instalaram na região. Em relação ao nome da comunidade, há duas versões: uma é de que Jurussaca seria o sobrenome de um de seus fundadores; a outra teria origem em uma tradição, segundo a qual, quando uma pessoa prejudicava outra, para pedir perdão, deveria entrar em uma saca e prometer, jurar que não a prejudicaria mais, ou seja, jurar na saca, daí o nome Jurussaca. Disponível em: <https://malungupara.wordpress.com/>. Acesso em: 12 out. 2017.

que ocorrem em um trabalho em grupo? Tal como uma invocação à vivência das variadas situações que gravitam em torno de um ajuntamento de pessoas?

Procurando abarcar questões como estas que apresento acima, organizei o texto desta tese dividindo-o em cinco capítulos. A princípio, no capítulo 1, realizo pontuações acerca de minha participação em grupos, e quais estratégias de inserção acompanharam minhas ações em comunidades, no capítulo 2, realizo algumas considerações sobre o processo e o método de escrita dessa tese, no capítulo 3, pontuo algumas reflexões relativas ao contexto histórico e social, da década de 1990 e seu vínculo com a Arte Colaborativa. Em seguida, achei necessário também focalizar as mudanças no decorrer das décadas, buscando compreender se toda e qualquer ação artística é colaborativa e como, a partir de uma noção mais expandida de colaboração e da análise sobre como os grupos efetivaram suas práticas entre as décadas de 1990 até 2020. A partir disso proponho analisar, como eles (os grupos, coletivos artísticos, etc) oportunizam a necessidade de traçar novas definições, a guisa de distinguir categorias para o termo colaboração.

No capítulo 4, observei a necessidade de focalizar os necessários convites a participação incluindo a perspectiva possível do conflito, considerando condições que nos instiguem a reelaborar a ideia de conflito nos corpos, emoções e mentes. Sem o objetivo de construir um projeto, como no caso das crianças em torno da realização do carrinho, esse convite parece vago e sem sentido: por que participar de uma ação que não traz nenhum retorno, a não ser o trabalho de fazê-lo e o incômodo da vivência de possíveis conflitos? Precisei então, do aporte da Sociologia do Conflito entrecruzada aos conhecimentos sobre Arte Colaborativa e ao universo de questões que foram se revelando em torno desses dois campos de estudo.

Estudando as características e a natureza dessas ações conflituais, cheguei a algumas problemáticas: haveria sentido em naturalizar os conflitos em trabalhos colaborativos? Quais as motivações possíveis para evidenciá-los como partes constituintes dos trabalhos? Quais são as “ferramentas” que podem, junto ao outro, constituir uma chave de abertura desse outro *logos* (ou anti-*logos*) que possibilita empatia para a experiência, mesmo que dentro de um processo que se revela conflitual?

Além disso, percebo hoje a necessidade de nomear essa prática, de buscar neologismos visando um afastamento dos condicionamentos e nomenclaturas anteriores. Percebi também a urgência de me aprofundar na ciência do conflito para analisar a necessidade real de se pensar seriamente essas ações ignoradas e mal vistas (os conflitos nas proposições colaborativas), que apontam para uma futura área ainda a ser estudada, pesquisada e talvez mesmo, fundada.

2. METODOLOGIA

No dia em que acompanhei a situação da intervenção da piscina na praça, em Belo Horizonte, perguntei-me se o correto não teria sido registrar tudo em um caderno na mesma hora (um pequeno caderno de notas, mais discreto que câmeras de fotografar); refleti, contudo, que seria estranho alguém com caderneta e caneta na mão, olhando e escrevendo enquanto as pessoas tomavam banho. Isso me levou a pensar (e em vários momentos na coleta de dados, imaginei isso), que conflitos ocorrem como estilhaços de uma explosão, ou seja, nunca se sabe onde e quando eles vão surgir e, de repente, eles explodem ao lado e são percebidos quando fragmentos ainda quentes, caem sobre nós; às vezes, consegue-se registrar algo no bloco de anotações (quando estamos com ele), mas na maioria das vezes, fica-se apenas com a memória do acontecimento.

As análises para a pesquisa levaram e ainda levam em consideração a frequente impossibilidade de uma observação fria, objetiva e lógica dessas situações de conflito que, mexendo a todo momento com o emocional, instigam a vir à tona reações e registros de afetos em situação de exaltação. Na ânsia de tentar registrá-las, anota-se nas cadernetas, mesmo em linhas tortas, tremendo as palavras e errando o português, sem atenção especial em relação à estrutura e ao registro gráfico, ou à coerência dos acontecimentos.

Assim, observar *in loco* como se davam essas situações em grupos e coletivos artísticos para perceber seus desdobramentos em termos de como e porquê provocavam mudanças nos contextos de comunidades ou agrupamentos, deu-se de forma muito intuitiva. Meu objetivo primário era identificar quais são os modos de agenciamento⁶ do convívio e dos conflitos grupais, nas proposições colaborativas artísticas, para analisar em que implicam na elaboração e no andamento da proposta artística. O objetivo secundário era detectar de que maneira as situações de conflito são importantes, quando estão vinculadas a fatores *interpessoais*, *intergrupais* e *intercoletivos* nas relações artísticas colaborativas, e como isso contribui na mudança de paradigmas relativos à Arte Colaborativa.

Contudo, uma dúvida me vinha sempre em mente: como saber onde me posicionar, em meio a uma proposição artística colaborativa? De onde observar e participar? Qual o meu lugar ali? Em um determinado momento, eu havia esquecido dessa fronteira entre pesquisador e participante e estava fluindo junto com o grupo, ou com o artista; em outros momentos, eu

⁶ Entende-se aqui agenciamento como a maneira em que a técnica e o modo de fazer operam na produção e execução de uma tarefa ou atividade, que pode ser grupal ou individual. A técnica, por exemplo, seria um agenciador das formas de fazer surgir uma situação ou um objeto, no campo das Artes Colaborativas.

estava ciente do meu papel, mas tinha lapsos momentâneos de consciência desse papel, mais à frente; eu deveria me colocar como participante desinteressado, ou apenas como um observador acompanhando o andamento da proposta de algum amigo artista?

Nesse sentido, comento uma experiência pontual do sociólogo estadunidense William Foote Whyte (1914-2000), em sua pesquisa que, em determinado momento, posicionou-se junto ao grupo que desejava analisar (em uma esquina em um bairro italoamericano em Boston). Whyte passou meses interagindo com a comunidade de Corneville, iniciou amizades, fez parte de grupos, e até se mudou para o bairro. O intuito dele era rever a história da colonização italiana no bairro, entender como o fluxo de imigrantes se constitui a partir de suas histórias pessoais, e não somente, a partir de dados demográficos, incidência de crimes (muito comuns no bairro) e índices de desemprego, pois o foco de Whyte era pautado em “contextualizar a história e as condições de produção de sua investigação” (VELHO, 2005, p. 10), mais do que expor dados ofertados por tabelas e gráficos.

Também tive de me posicionar em várias esquinas (guardando as devidas e imensas proporções em relação a Whyte), para fazer uma análise dos conflitos na Arte Colaborativa, e foi elucidador a possibilidade de buscar uma abordagem sociológica, mais especificamente a partir da Sociologia do Conflito, para esse enfrentamento. Evidentemente, não está no escopo da pesquisa efetivar um trabalho sociológico, não é essa sua intenção. Mas, dispor de ferramentas provindas do campo da Sociologia dos Conflitos e da Observação Participante, as quais trouxeram importantes chaves de análise sobre a natureza dos conflitos face às distintas elaborações que se configuram no campo das proposições artísticas colaborativas, sabendo, como já foi dito, que trata-se de situações invisibilizadas e editadas quando relatadas ou apresentadas nas diferentes instâncias expositivas, documentais e mesmo críticas.

A concepção do observador participante, apresentada no livro *Sociedade da Esquina* de Whyte, não constitui um método ortodoxo, já que o método em si, nem existia na época de Whyte que, segundo o antropólogo brasileiro Gilberto Velho (1945-2021), foi um pioneiro nas pesquisas de Observação Participante. As ações expostas no livro mostram-se como um conjunto que se torna "exemplo magistral de como o trabalho de investigação científica pode ser um instrumento precioso para a crítica de estereótipos e preconceitos." (VELHO, 2005, p. 9). Muitas das reflexões contidas no livro, devem-se ao fato do autor inscrever-se em uma prática transdisciplinar muito cara à minha pesquisa: a importância dada à interação, seja com autores diversos (guardadas as devidas proporções e variações entre cada caso) e a interação entre indivíduos e grupos. O campo da Arte Colaborativa é visto aqui como um contexto em movimento, não a partir do que está posto no sistema da arte (capitais sociais, sistema de valores,

estratégias de manutenção dos sistemas etc), legitimadores das relações, mas justamente a partir do que parecia ocultado: as relações subterrâneas, os subsistemas, os desvios⁷, as transgressões e tudo o mais que poderia ir além desse sistema em si, buscando respostas alternativas a determinados conflitos nesse campo e mais especificamente nas sub-áreas da Arte Colaborativa. Busquei justamente fugir dos estereótipos e preconceitos que envolvem a palavra *conflito*.

Em determinado momento, comecei a me perguntar se existiria outra estratégia que me ofertasse interações mais informais, soltas e leves para dialogar com os grupos, artistas e agentes envolvidos nas proposições. No segundo ano de pesquisa, descobri que o documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (1933-2014) tinha uma concepção bem diferente do que seria uma entrevista, pois ele partia do que chamava *conversa*. Para conversar com alguém, havia a aceitação de que "não temos nada a perder" (COUTINHO *apud* OHATA, 2011, p. 32). Para Coutinho, por exemplo, um acadêmico tem muito a perder em seus diálogos travados com outros acadêmicos, mas quando se conversa com pessoas desconhecidas, por exemplo, não se está defendendo uma ideia, não há perdedores e nem ganhadores, há duas ou mais pessoas trocando informações, e por isso, não temos nada a perder. Comecei a perceber que, quanto maior a informalidade nas conversas, mais rico ficava o material que eu levava para casa e, apesar de não ter estabelecido um método de arquivamento e ordenação desse material, ele hoje consiste em três cadernos A5 cheios de anotações.

Uma cena em especial do documentário *Edificio Master* (2002), remete à prática das conversas de Coutinho em cena. Ele se aproxima de uma moradora do prédio e pergunta sobre o passado e sobre o presente, como se estivesse em uma cadeira de bar, tomando uma cerveja: era visível o quanto era legítimo o seu interesse naquilo que o interlocutor lhe falava. Não estou dizendo que o pesquisador é ilegítimo fora dessa postura, contudo ela parece informalizar (ou distencionar) o processo de interação e deixá-lo mais fluído, como pude confirmar depois, na prática, já que eu o utilizei tanto em abordagens com grupos e com indivíduos, quanto em sala de aula com alunos, em *lives*, em reuniões com professores etc. Percebi que, se os conflitos nos grupos e nas proposições ocorrem de forma espontânea, os instrumentos de pesquisa deveriam ter essa mesma natureza; além disso, se possível, deveriam demonstrar seus erros, falhas e lacunas ao entrevistado, possibilitando com isso uma identificação entre o pesquisador e o entrevistado, interlocutor, grupo ou coletivo. Essa percepção, de que eu deveria me movimentar, tal como o objeto de minha pesquisa que focaliza as relações conflituais nas proposições artísticas colaborativas, diziam-me que:

⁷ O sociólogo estadunidense Howard Becker define *desvio* como tudo aquilo que difere do mais comum, e todo aquele que viola as regras de um grupo. Vamos aprofundar um pouco mais este conceito no capítulo 4.

O estudo da ação social lida com as interações entre indivíduos, vistos não como mônadas isoladas, mas como sujeitos ativos, atuando dentro de redes e grupos sociais, num processo contínuo de mudança e reinvenção social. Assim, opõe-se a modelos teóricos mais estáticos, nos quais os indivíduos desempenham papéis predefinidos dentro de uma estrutura social abrangente, e a mudança social quase sempre aparece disruptiva (VELHO, 2005, p. 35).

Por outro lado, quando eu isolo o conflito (por meio da observação e da escrita) da situação onde ele surgiu, percebo suas variantes, sua natureza e sua relação com o contexto da arte colaborativa e mais à frente, o que ele causará ou não, em termos de mudanças no sistema da arte, ou no contexto comunitário, por exemplo. Nesse sentido, ele é, como afirma Velho na citação acima, uma ação sempre disruptiva e inventiva e, na maioria das vezes, irá propor mudanças na previsibilidade das estruturas dos grupos e na natureza de suas proposições.

Eu mantive um cronograma que dividiu em etapas minha pesquisa, a saber: 1. Pesquisa bibliográfica; 2. Participação e observação em proposições de artes da colaboração; 3. Entrevistas e conversas com coletivos que trabalham com artes da colaboração, sendo que todas as etapas foram acompanhadas pela escrita dos textos da tese. Dentro desse percurso, a pesquisa acabou se bifurcando em duas fases: a primeira delas envolveu, inicialmente, a observação participante, como método para recolher, através da vivência e convívio com grupos e artistas, dados sobre as proposições. Contudo o inesperado fez uma surpresa, a pandemia de Covid-19 impossibilitou todo o aprofundamento convivial que tais proposições abrangem, assim como a produção de laboratórios (experiências e proposições previstas, *à priori* como produtos desta tese), para além do texto.

Minha produção, meus contatos e experiências com os outros foram interrompidos. Contudo, a interrupção, por outro lado, marca a necessidade de mudança. A pandemia interrompeu drasticamente sistemas financeiros, sociais, industriais, corporativos e culturais, em uma semana⁸. Evidentemente, a interrupção já faz parte de nossa cultura: os antigos editores de vídeo (*Final Cut*, *Movie Maker* e *Premier*, por exemplo), que no passado eram *off-line*, estavam disponíveis para compra e com isso bastava comprá-los e os teria em casa por tempo ilimitado. No *YouTube* podíamos assistir a videoclips, filmes, e documentários sem interrupção de comerciais, no *Napster* escutávamos música sem tempo programado. Hoje qualquer tipo de arquivo só será armazenado na nuvem e permanecerá conosco, se pagarmos por mês, pelo espaço reservado a eles. Não “perdemos mais nossas memórias” mas, se as quisermos realmente,

⁸ Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/impactos-sociais-economicos-culturais-e-politicos-da-pandemia>. Acesso em: 23 mar. 2022.

teremos de pagar por elas.

Entretanto, a interrupção causada pela pandemia foi verdadeiramente bem mais trágica do que isso. O filósofo francês Bruno Latour (1947) nos diz que o vírus da COVID 19 "suspendeu em todo o mundo e ao mesmo tempo um sistema econômico que até agora nos diziam ser impossível desacelerar ou redirecionar"⁹, ou seja, interrompeu processos e também, sob esse ponto de vista, desacelerou e redirecionou o fluxo de ações, pausando a produção seja ela qual for, retendo forças para, depois, reecaminhá-las. Fomos forçados a interromper tudo para repensar as formas de produção e redirecionar o processo criativo, as problematizações e estratégias de busca por informação. E foi isso que ocorreu com a pesquisa dessa tese: houve a interrupção de um modo de fazer e o imediato deslocamento para outra forma de produção reflexiva.

Houve portanto o imperativo de um redirecionamento e adaptação ao contexto pandêmico para análise de experiências já realizadas [Coletivo Diametral (Belo Horizonte), Cine Clube Andarilho (Ouro Preto) e Encontro de Livros (Ouro Preto)], proposições já experienciadas [tal como algumas ações na casa do artista Shima (Belo Horizonte), ações do Conjunto Vazio (Belo Horizonte), ações da Rede Aparelho (Belém)] e uso do material bibliográfico que eu já possuía e havia escrito (tais como as conversas com o Coletivo Puraqué (PA), com a Rede Aparelho (PA), com Fábio Tremonte (SP), *Huit Facettes* (Senegal), *Ala Plástica* (Argentina), *Park Fiction* (Hamburg), entre outros). Deste modo, senti a necessidade de fazer distinções entre esses dois grupos: o das experiências que observei de perto e aqueles das experiências analisadas por meio de situações registradas em livros, catálogos e entrevistas.

Aquelas que observei/efetivei/participei¹⁰ de perto, valeram como uma introdução ao assunto, mas não se constituíram como primeiro plano da problemática em si, dado que eu estava iniciando a pesquisa e com poucos instrumentos teóricos em mãos; inviabilizados os contatos com os grupos, por conta da pandemia, passei a dedicar-me mais aos textos e reflexões a partir do que eu já tinha coletado, apoiando a análise em literatura já existente sobre cada um dos grupos.

Após dois anos de pesquisa, anteriores a pandemia, realizei uma triagem e escolhi aqueles grupos onde eu sabia ter havido situações que evidenciaram conflitos abertos, ou que

⁹ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-04-08/o-futuro-pos-coronavirus-ja-esta-em-disputa.html>
Acesso em: 4 mar. 2022.

¹⁰ Refiro-me às ações fora de galerias e salões, ativadas em Ouro Preto e Belém, tal como o *Cine clube Andarilho*, o *Encontro de Leituras*, Oficinas em Penitenciárias, Foto varais etc. Tidas por mim, como proposições, pois nelas pude utilizar muitas das ideias de autores como o historiador estadunidense Grant Kester e o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho.

expunham a estrutura do grupo, suas estratégias de aproximação com o outro ou seus modos de produção e a relação com instâncias de poder em cada caso: [*Voïna* (Rússia), Arthur Leandro (Belém) e os vários coletivos e grupos em que atuava, o artista Ducha (RJ), Coletivo Puraqué (Santarém), Rede Aparelho (Belém), Conjunto Vazio (Belo Horizonte), *Ala Plástica* (Argentina), *Huit Facettes* (África), *Park Fiction* (Hamburg), Coletivo Urucum (Macapá), Hélio Oiticica (RJ), Rejeitados (vários Estados brasileiros), *Pussy Riot* (Rússia) por exemplo].

Ressalto que, ao procurar textos que tratassem especificamente do conflito em proposições artísticas, desde o início da pesquisa percebi um enorme vazio. Encontrei reflexões próximas a isso, no livro *Artificial Hells: Participatory Art and Politics* (2012), da crítica de arte estadunidense Claire Doherty (1965) e alguns textos sobre dissenso do filósofo francês Jean-Luc Nancy (1940-2021). Contudo, tanto Doherty quanto Nancy tratam da questão em âmbitos diferentes daquele que eu estava investigando: a aceitação dos conflitos e as mudanças provocadas por eles no paradigma da Arte Colaborativa.

Como contexto de pesquisa, delimito a escolha dos grupos e artistas a partir dos seguintes critérios: seriam artistas ou não artistas que trabalham com arte socialmente engajada ou práticas sociais artísticas; pessoas que trabalham constantemente em grupo e em regime de colaboração, coletivismo e regime de grupo.

Ainda em relação ao material bibliográfico, revisitando o que eu já havia escrito e observado antes da pandemia, percebi que alguns relatos e declarações não poderiam ser utilizados por questões óbvias: eram muito problemáticos para serem expostos na tese, já que os autores das ações, estavam vivos e pediam para que essas histórias não viessem a público, pois isso os afetaria dado estarem vinculados à dinâmica de valores, contratos e pactos do sistema da arte atual de suas cidades e do sistema da arte nacional. A partir dessa problemática, ficou evidente que alguns textos críticos referentes a esses bastidores só expunham tais questões, quando os envolvidos estavam mortos ou já fora do sistema da arte brasileira. Acredito que admitir essa postura seja mais seguro para o autor do texto ou livro, esperar que o protagonista (artista, crítico de arte, galerista etc) saia de cena, para assim poder ter mais liberdade para tratar de determinados assuntos delicados. Percebi isso no livro *Crachá – Aspectos da legitimação artística* (2008), da crítica de arte e professora Clarissa Diniz.

Durante esse segundo momento, minha hipótese foi ampliada, trazendo algumas premissas já mencionadas, mas que reforço aqui: 1. As situações de conflito nas proposições artísticas colaborativas, por vezes, não são encaradas como partes das proposições, sendo menosprezadas e até mesmo, invisibilizadas nos registros das proposições. A percepção de outras possibilidades de análise a esse respeito tornou possível a próxima hipótese. 2. A

existência de conflitos, especificamente no âmbito das Artes Visuais, oportuniza e desencadeia mudanças significativas nos paradigmas vigentes em cada contexto histórico artístico e 3. A assunção dessas camadas instigou a criação de termos para darem conta de definições e especificidades da Arte Colaborativa.

Depois da etapa de qualificação da tese, os dados coletados ainda pulverizados em relatos e textos que tratam das proposições colaborativas, foram sistematizados e serviram para amparar as hipóteses iniciais permitindo então três constatações: 1. Não há uma História da Arte que trate, especificamente, dos conflitos que modificaram as estruturas de pensamento e as práticas artísticas ao longo do tempo; 2. Não existem menções na História da Arte à importância da observação e aproveitamento do conflito em termos construtivos, enquanto ferramenta, visando a mudanças no contexto artístico de cada época; 3. Há uma tendência notável em proposições artísticas, que instigam o conflito como provocador de mudanças, estimulam uma pedagogia do choque, legado, como fui perceber mais adiante, dos filósofos cínicos chegando até os anarquistas na atualidade e, por meio deles, aos grupos artísticos mais radicais, como *Voyna* (Rússia), *CrimethInc* (EUA), *Pussy Riot* (Rússia), Arthur Leandro (Brasil), só para citar alguns; 4. A existência de conflitos no âmbito específico das Artes Visuais, oportunizou e desencadeou mudanças significativas no contexto da Arte Colaborativa, até chegar a surpreendentes modos de articulações entre teoria e prática, envolvendo conflitos, novas terminologias e formas de enfrentamentos. É isso que veremos nas páginas a seguir.

3. DO SOCIAL AO ARTÍSTICO: A IMPORTÂNCIA DA COLABORAÇÃO

3.1. CONTEXTUALIZANDO AS ORIGENS DAS AÇÕES COMUNITÁRIAS E COLABORATIVAS

Neste subcapítulo, analisaremos algumas proposições artísticas do início da década de 1990, em seu íntimo vínculo com o contexto social daquele período, para refletir a respeito de como tal contexto configura os modos de produção das obras de arte, especificamente, no caso das proposições artísticas colaborativas. As ferramentas de reflexão aqui serão as pesquisas do teórico argentino Reinaldo Laddaga (1963) e da curadora espanhola Paloma Blanco (1969). Assim, tentaremos compreender como, de 1990 em diante, as produções artísticas afinaram seus discursos colaborativos entrecruzados às demandas sociais, grupais e comunais. Numa conjuntura que favorecia mudanças significativas nos alicerces do capitalismo mundial, essa nova década inicia com mudanças drásticas no panorama mundial, com significativos efeitos em nosso país.

A década de 1990, no Brasil, foi um momento de consolidar parcerias, ampliar inserções, firmar acordos a partir da lógica da globalização e da multilateralidade econômica. Entretanto, é impossível afirmar que houve alinhamentos entre interesses sociais e a lógica neoliberal. O que houve a partir dessa evolução de um capitalismo linha dura, foi uma quase ausência de políticas públicas, de diálogo entre o poder público e a sociedade brasileira.

Houve redução da participação do Estado em políticas públicas, em prol de maior capacidade do Estado para promover o desenvolvimento do país e a sociedade começou a se movimentar no sentido de compensar essa ausência. Se existe um aumento da governabilidade em direção aos seus próprios interesses (como as privatizações por exemplo), logo o Estado começa a mediar com mais ênfase seus desejos, cabendo à sociedade adequar-se às vontades estatais. Contudo, quem mediará os interesses dos grupos societários?

Há então, no início da década de 1990, um aumento dos movimentos sociais sendo possível destacar também um aumento exponencial das Organizações Não Governamentais¹¹ e sem fins lucrativos, as ONGs. Elas buscam através da autonomia e gestão financeira, efetivar ações sociais, no campo das políticas públicas, surgem para suprir demandas da população que

¹¹ Segundo a pesquisadora e professora da UFRJ Hebe Gonçalves, na década de 1990 ocorreu o *boom* do surgimento das ONGs, seu estudo revela que 62% das organizações foram criadas a partir de 1990 e entre 1996 e 2002 essas entidades cresceram 175% - foram de 105 para 276 mil. Disponível em: www.camara.leg.br/radio/programas/281045-especial-ongs-1-a-historia-das-entidades-do-teceiro-setor-no-brasil-0401/. Acesso em: 30 nov. 2021.

não estão sendo atendidas adequadamente, realizando portanto, em parte, o trabalho do Estado, cumprindo funções para responder às necessidades de grupos sociais específicos. No início da década de 1990, segundo a pesquisadora e professora da UFRJ Hebe Gonçalves:

Na verdade o que a gente tem hoje (2002), e em particular, no Brasil, é um número expressivo de organizações não-governamentais, que atua fazendo aquilo que é eminentemente público. Essa expansão coincidiu, no Brasil, com a expansão da face neoliberal do Estado, e muitas ONGs passaram a cumprir aquilo que fosse função precípua do Estado.¹²

Vale destacar que na década de 1990, houve também e consecutivamente um aumento dos fóruns de ONGs e movimentos sociais visando a Eco/92¹³. E é nesse período, que vários movimentos (alguns existentes desde a década de 1970) estruturam e organizam suas práticas (O Movimento dos Sem-Terra¹⁴, o Movimento dos Pequenos Agricultores¹⁵, o Movimento das Mulheres Agricultoras¹⁶, O Movimento dos Atingidos por Barragens¹⁷, entre outros), organizando formas de inserir demandas sociais nas pautas dos governos locais, frente à inoperância do Estado e construindo, segundo a pesquisadora e professora da UFSC Ilse Scherer-Warren, “articulações em redes interorganizacionais mais horizontalizadas” (SCHERER-WARREN, 2007, p. 4), para pautar suas demandas frente ao novo cenário democrático que vinha surgindo no Brasil após a transição política para democratização do

¹² *Ibidem*. Acesso em: 30 nov. 2021.

¹³ Muitos fóruns e ONGs surgiram visando a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, também conhecida como Rio-92 ou Eco-92, dada a importância desse evento para o mundo.

¹⁴ O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) surgiu oficialmente em 1984, dentro do Encontro Nacional de Trabalhadores Sem Terra, no Paraná. Tem como objetivos básicos: lutar pelo direito a terra, lutar pela reforma agrária e lutar por mudanças sociais no país. Disponível em: <https://www.politize.com.br/mst-voce-entende-o-que-e-esse-movimento/> Acesso em: 6 mar. 2022.

¹⁵ O Movimento dos Pequenos Agricultores – MPA é um movimento camponês, de caráter nacional e popular, de massas, autônomo, de luta permanente, cuja base social é organizada em grupos de famílias nas comunidades camponesas. O MPA busca resgatar a identidade e a cultura camponesa, na sua diversidade, e se coloca ao lado de outros movimentos populares do campo e da cidade para a construção de um projeto popular para o Brasil baseado na soberania e pelos valores de uma sociedade justa e fraterna. Disponível em: <https://mpabrasil.org.br/quem-somos/> Acesso em: 6 mar. 2022.

¹⁶ O MMA é formado por mulheres camponesas: agricultoras, arrendatárias, meeiras, ribeirinhas, posseiras, bóias-frias, diaristas, parceiras, extrativistas, quebradeiras de coco, pescadoras artesanais, sem terra, assentadas... Mulheres indígenas, negras, descendentes de europeus. Ele é a soma da diversidade país, pertencem à classe trabalhadora, e lutam pela causa feminista e pela transformação da sociedade brasileira. Disponível em: <https://mmcbrasil.org/home/quem-somos-e-nossa-missao/> Acesso em: 6 mar. 2022.

¹⁷ O Movimento dos Atingidos por Barragens tem uma longa história de resistência, lutas e conquistas. Nasceu na década de 1980, por meio de experiências de organização local e regional, enfrentando ameaças e agressões sofridas na implantação de projetos de hidrelétricas. Mais tarde, se transformou em organização nacional e, hoje, além de fazer a luta pelos direitos dos atingidos, reivindica um Projeto Energético Popular para mudar pela raiz todas as estruturas injustas desta sociedade. Disponível em: <https://mab.org.br/quem-somos/> Acesso em: 3 mar. 2022.

Estado, ou seja, a implementação de um diálogo entre Estado e população por meio das representações grupais.

O crescimento das ONGs deve-se também a uma assunção e tomada de consciência em relação à importância, em termos mundiais, da autonomia (relativa à busca de direitos, mas também relativo à demarcação de terras, ao direito de fala e, sobretudo, aos modos de financiamentos coletivos). Ou seja, não se trata apenas de um fenômeno local, relativo ao contexto brasileiro, mas global, com a assunção de um paradigma de afirmação da importância das ações coletivas; sobre isso, os pesquisadores Sylvia Vergara e Victor Ferreira, afirmam que “se trata de um fenômeno mundial, não estando restrito aos países que recentemente passaram por reformas de tendências neoliberal no aparato estatal” (VERGARA; FERREIRA, 2005, p. 1153). Assim, quando tratarmos nos capítulos mais à frente, de algumas proposições artísticas do início da década de 1990, que visavam assumir em suas ações artísticas, funções estatais, podemos entender que não é uma coincidência ocorrerem tanto nos Estados Unidos da América, quanto no Brasil, pois constituem, como foi dito, uma mudança de paradigma, que não é local, mas efetivada concomitantemente em vários pontos do planeta.

Percebe-se que, após a queda do muro de Berlim e, simbolicamente, com a amenização da Guerra Fria e das dualidades políticas do Socialismo versus Capitalismo, uma promessa de que o modelo liberal poderia salvaguardar a vida econômica da sociedade dando conta dos interesses dos grupos societários como um todo. E quando o modelo capitalista foi implantado junto àqueles que antes acreditavam em um modelo socialista, ou pelo menos mais democrático, evidenciou-se um conflito de interesses de paradigmas: uma grande parcela de pessoas, grupos e comunidades reagiram de forma a manter seus interesses grupais, respondendo com valores coletivos e colaborativos, já que o paradigma “oficial” (democracia liberal) era contrário a uma postura e propostas mais humanistas.

Esse modelo e essa promessa tomaram a queda do muro de Berlim como símbolo da nova estabilidade, tendo por base a chamada *nova ordem mundial*¹⁸ acompanhada de perto por transformações internacionais. Nesse contexto, segundo alguns pesquisadores de conflitos e

¹⁸ Durante a Guerra Fria, existiam duas nações principais que dominavam e polarizavam as relações de poder no globo: Estados Unidos e União Soviética. Essa ordem mundial era notadamente marcada pelas corridas armamentista e espacial e pelas disputas geopolíticas no que se refere ao grau de influência de cada uma no plano internacional. Este era o mundo bipolar. A partir do final da década de 1980 e início dos anos 1990, mais especificamente após a queda do Muro de Berlim e do esfacelamento da União Soviética, o mundo passou a conhecer apenas uma grande potência econômica e, principalmente, militar: os EUA. Analistas e cientistas políticos passaram a nomear a então ordem mundial vigente como unipolar. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/nova-ordem-mundial.htm>. Acesso em: 6 mar. 2022.

guerras, houve na década de 1990, um embate entre a paz (ou consenso) promovido pela *nova ordem* e os conflitos civis e, junto a isso, o discurso esperançoso de que o fim da Guerra Fria tivesse amenizado os conflitos civis em várias partes do globo. Segundo a professora e pesquisadora Maria da Saudade Baltazar, tais conflitos sofreram uma diminuição dado que:

As orientações normativas dos estudos para a paz foram ocorrendo progressivamente com vistas a acompanhar as transformações do Sistema Internacional, fato que se pode ilustrar com o ponto de viragem deste tipo de estudos, o final da Guerra Fria, que desde os anos 90 do século XX têm contribuído de modo direto para a resolução do crescente número de conflitos civis, longos e violentos, que teimam em desafiar a estabilidade da nova ordem mundial (BALTAZAR, 2010, p. 177).

Da implantação desse modelo liberal, já no final da década de 1980 surgiram reações. No campo da arte, os coletivos artísticos aparecem justamente no momento em que o discurso “oficial” primava pelo individualismo e, entre outras questões, pelas privatizações e consequente aumento das tarifas de serviços públicos (luz, gás, telefone e água), competição empresarial, ações em prol do livre mercado.

Por isso, se faz necessário esse aporte do cenário contextual e social da década de 1990, para mostrar que, antes disso, havia um individualismo acompanhado por certas noções dualistas de um lado o socialismo, e do outro o capitalismo. Quando o muro cai, essas noções caem e são substituídas gradativamente por um capitalismo salvacionista e “preocupado” com o bem-estar social. Contudo, sabemos que o neoliberalismo do início da década de 1990, que se constitui dentro desse discurso, não tem interesse nas políticas públicas, priorizando o setor privado como aporte esperançoso para resolução de problemas sociais, justificando, portanto, o fortalecimento dos coletivos, movimentos sociais e das ONGs, ocupando como foi dito, o espaço vazio deixado pelo Estado.

Tais reações coletivas, em um caminho contrário, provocam ações identitárias, comunais, grupais, solidárias e modos de fazer bem específicos. A artista e pesquisadora brasileira Claudia Paim (1961-2018), afirma que na América Latina, mais especificamente no Brasil, muitas ações da década de 1990 em diante tornaram-se mais ativistas, como consequência da pressão exercida pelo mercado, cujas prerrogativas eram de imposição de suas diretrizes, mercantilizando as relações, dos valores e das interações com o meio ambiente.

Sobre a reação dos coletivos artísticos a esse contexto, o historiador americano Grant Kester afirma que a grande ocorrência desse tipo de prática mais questionadora e contrária ao modelo hegemônico, dá-se em razão da escassez, ou ausência do poder do Estado, sob a enorme pressão do mercado.

Nesse sentido, ocorre uma tensão, uma fricção entre os dois modelos (um modelo que preza lucros, individualismo e a competição e um outro que valoriza ações coletivas, compartilhamento, partilha e bens comuns), tendo como consequência um afastamento das iniciativas democrático-liberais e a desconfiança das suas promessas, assim como a assunção de ações independentes e interdependentes, comunais e coletivas, retomando o “faça você mesmo”, como mola propulsora de mudanças na esfera das micropolíticas. Nas palavras de Kester:

Enquanto as narrativas políticas perdem sua legitimidade, o espaço se abre para novas histórias, novos modelos de organização política e novas visões para o futuro. É esse senso de possibilidade, eu acredito, que anima a notável profusão de práticas artísticas contemporâneas preocupadas com a ação coletiva e engajamento cívico, não apenas dentro dos Estados Unidos, mas globalmente (KESTER, 2006, p. 25).

Ainda na década de 1990, muitos artistas caminhando já pela estrada deixada pelos *sites específicos*¹⁹, em uma postura contrária à mercantilização ligada ao retorno da pintura na década de 1980, responderam com outras proposições: *ativismo midiático tático*²⁰, a atenção ao outro, à comunidade e ao entorno, e uma crítica ao sistema da arte enquanto mercadoria²¹. Redirecionada e não mais tutelada somente pela galeria e pela institucionalidade do espaço expositivo, priorizaram-se outras maneiras de fazer e outras formas de ocupar os espaços físicos, levando em conta seus históricos sociais, políticos e geográficos²². Contudo, as privatizações que davam força maior às empresas e às corporações dentro de uma economia global,

¹⁹ A definição do termo *site* na arte é atravessada por um histórico que engloba uma constelação de reflexões amparadas por uma extensa fala de teóricos e artistas (Robert Morris, Richard Serra, Daniel Buren, Mion Kwon, etc), dentre elas, uma em especial, trás considerações pertinentes ao escopo dessa tese. Sobre *site*, o teórico e professor Stephan Huchet, afirma a partir das reflexões de Richard Serra, que “Relacionar um trabalho com um *site* é aprender, antes, a olhar o lugar. Ao mesmo tempo, a reflexão sobre o espaço não depende inteiramente dessa relação com os lugares, a escultura tendo a possibilidade de gerar sua própria espacialidade” (HUCHET, 2012, p. 115-116), e ainda complementa que “essa concepção crítica obriga a proceder a uma análise complexa do lugar – é a questão da relação com o contexto” (*Ibidem*).

²⁰ Podemos apontar como exemplo, os artistas do coletivo estadunidense *Critical Art Ensemble*, fundado em 1987, praticantes de mídia-tática que inclui computação gráfica, registros em vídeo/fotos, arte textual, etc, e o coletivo *Group Material*, criado em 1989 que declarava e manifestava seu desencanto com a relação de dependência dos artistas ao mercado de arte.

²¹ Tal crítica já estava posta na década de 1980: o neo expressionismo confrontava-se com as obras que demandavam pensamento reflexivo político na década de 1960/1970, como o caso da arte conceitual brasileira, política por excelência. Ver mais sobre essas questões no livro “Retorno do real” do crítico americano Hal Foster.

²² Para a pesquisadora coreana Mion Kwon, os *sites específicos* atuais, não se valem somente da escala, do conhecimento da topografia do terreno, dos componentes ambientais. Entre outras coisas, atualmente, eles valorizam o conhecimento dos grupos humanos e sua cultura, como material indissociável do *site*.

esmagaram tentativas de se pensar o social e foi justamente isso que estimulou frentes práticas de viabilização de propostas como o *copyleft*²³ e o *software* livre²⁴, por exemplo.

O sociólogo Manuel Castells (1942) já dizia que identidades coletivas são sempre reações a tentativas de processos hegemônicos globais. E é nesse sentido que se pode abrir uma discussão sobre a entrada de uma ideologia do trabalho grupal e colaborativo nas Artes Visuais, tratando não só de outro paradigma no modo de produção de trabalho, mas de uma forma de relação com o outro, menos individualizante. Despossuídas das noções representativas e partidárias, é que as micropolíticas insurgem como ferramentas muito úteis, bolhas espalhadas pelo planeta, não como representações de poder, mas na inauguração das reflexões de como a sociedade, em termos moleculares, pode gerar outras formas de gerenciamento desse poder, de inteligências coletivas e de lideranças distribuídas, de redes comunais, colaborativas e criativas por excelência. Nesse sentido, da ocupação do espaço deixado pelo Estado, seja nas redes sociais, ou na esfera pública, que os trabalhos colaborativos inserem-se juntamente à política ativista e à Arte Colaborativa configurando-se dentro de uma lógica de sociedade em rede²⁵, conectada visando a produção de outras esferas de ação.

3.2. AÇÕES COLABORATIVAS E OS MODOS DE PRODUÇÃO E SEU FUNCIONAMENTO NO SOCIAL

Democracy: Education foi uma proposição do coletivo estadunidense *Group Material*, nela eles efetivaram durante quatro meses (entre 1988 e 1989), a transformação de espaços do Dia's no SOHO, em fóruns abertos para a comunidade, problematizando questões sobre a democracia nos Estados Unidos “Identificando educação, política eleitoral, participação

²³ “A popularização do uso do termo *copyleft* ocorreu em 1988, ele é uma forma de inversão da lei de direitos autorais, conhecida pelo termo inglês *copyright*. Em vez de o usuário pagar uma quantia referente ao valor do produto ao revendedor ou criador, o *copyleft* assegura o acesso de qualquer pessoa à informação, contanto que a fonte original sempre seja citada”. Disponível em: <https://www.infoescola.com/comunicacao/copyleft/> Acesso em: 2 dez. 2021.

²⁴ *Software* livre é o *software* que concede liberdade para que o usuário possa mexer, modificar e reestruturar sempre que quiser, os códigos que constituem um determinado programa, assim como fazer cópias e distribuí-las. Essa prática surgiu em meados da década de 1980 e foi se aperfeiçoando durante a década de 1990.

²⁵ Nesse contexto da década de 1990, vemos o aparecimento de uma cultura das redes de comunicação, estimulada pelo uso da internet, possibilitando outras formas de levantes, reivindicações e ações grupais, segundo o sociólogo Manuel Castells “foi pela internet que o subcomandante Marcos, líder dos zapatistas de Chiapas, comunicou-se com o mundo e com a mídia, do interior da floresta Lacandon. E a internet teve papel instrumental no crescimento da seita chinesa *Falun Gong*, que desafiou o partido comunista da China em 1999, bem como na organização e na difusão do protesto contra a Organização Mundial do Comércio em *Seattle*, em dezembro de 1999” (CASTELLS, 1996, p. 44).

cultural e a epidemia do HIV como as quatro falhas críticas do processo democrático dos EUA”²⁶.

De que maneira a proposição *Democracy: Education*, do *Group Material*²⁷ mobiliza os tempos e os espaços, materiais, objetos e comunidades? Como as maneiras de fazer²⁸ articulam-se em torno da materialização de situações (compra de equipamentos, terceirização da mão de obra, uso de tecnologia disponível etc.), que dão corpo ao fazer artístico? Em relação a isso, o teórico argentino Reinaldo Laddaga em seu livro *Estética da Emergência*, afirma que essas articulações ocorrem “de um modo diferente, é claro, da forma particular de associação de tempos e de espaços, de coisas e sujeitos que a obra de arte moderna propunha” (LADDAGA, 2012, p. 137), ou seja, existe um modo específico em relação as articulações no processo de materialização de uma obra de arte moderna, assim como deve haver em relação aos outros períodos da história da arte, relativo a outras épocas e outros modos de produção distintos. Em relação aos modos de fazer, podemos ponderar que existem obras e processos ligados ao individualismo ou coletivismo, à artesanania ou terceirização dos modos de materializar as obras, à produção hierárquica ou produção em redes flexíveis em constante mudança de sede, de cidade, Estado ou país, para especificar algumas possibilidades.

Essas distinções, geram entrelaçamentos com uma lógica de apropriação de espaço e tempos específicos, ajustando materiais, formas, assim como a mencionada terceirização dos modos de fazer e lidar com os materiais, se forem lembradas, por exemplo, as esculturas criadas pelos minimalistas Robert Morris (1931-2018), Donald Judd (1928-1994), ou as obras de Chris Burden (1946-2015), de Jeff Koons (1955), de Thomas Hirschhorn (1957), artistas que frequentemente se ausentaram da realização técnica de seus projetos, contratando empresas e mão de obra para executá-los. São lógicas que “(...) desenvolvem formas de trabalho pós-fordistas” (LADDAGA, 2012, p. 138); onde entrecruzavam “certa economia dos espaços e das empresas e das imagens a certo estado do social, à organização do trabalho nas empresas” (LADDAGA, 2012, p. 138).

²⁶ Disponível em: <https://www.diaart.blog/home/groupmaterialdemocracy> Acesso em: 2 dez. 2021.

²⁷ *Group Material* foi um coletivo de artistas ativo em Nova York entre 1989 e 1996, formado por Julie Ault, Tim Rollins e Mundy McLoughlin, entre outros, e mais tarde acompanhado por vários outros artistas, incluindo Felix Gonzalez-Torres. Seus membros geralmente expressaram um desencanto com o domínio contemporâneo da pintura neo-expressionista e a crescente dependência dos artistas em relação ao mercado de arte e consequentemente, a realização de obras de arte como mercadorias facilmente consumíveis.

²⁸ As maneiras de fazer vale ressaltar, também tem uma estreita ligação com sua regulação. Citando o historiador francês Michel de Certeau “as maneiras de fazer – de caminhar, ler, produzir, falar, etc. [...] Esses estilos de ação que intervêm num campo que os regula num primeiro nível (por exemplo, do sistema da indústria)” (CERTEAU, 1996, p. 87).

É importante lembrar que existem alguns modos de produção, como o *Taylorista*, criado por Frederick Winslow Taylor (1856-1915), que propunha normas rígidas aos trabalhadores, onde cada um executava uma única função. Tal estratégia produtiva foi muito criticada pelos movimentos sindicais, pela desumanização nas relações de trabalho e pela hiperexploração e alienação nas condições de produção. Nessa mesma perspectiva, temos o *Fordismo*, criado por Henry Ford (1863-1947), que introduziu em 1914, equipamentos como a esteira, na linha de produção, ajudando a intensificar e agilizar os processos repetitivos de produção nas indústrias. Tal racionalização do processo capitalista de fabricação, vincula a produção em massa com o consumo em massa²⁹.

Na década de 1970, impulsionado pelos avanços da tecnologia, surgiu o *Toytismo*, este, elaborado por Eiji Toyoda (1913-2013), propunha a diversificação das tarefas realizadas pelo trabalhador na linha de produção, já não se esperando que ele soubesse fazer uma tarefa, mas várias. A proposta era não mais produzir em massa, mas adequar a produção à demanda.

O último modelo que pontuarei para realizar esse paralelo entre modos de produção artística e contexto de produção industrial é o sueco. Desenvolvido na década de 1990 pela Volvo, conhecido como *Volvismo*, este modelo estimulava o trabalhador à máxima produção, a partir de uma elevada capacitação e atualização. O *Volvismo* objetiva a excelência na qualidade do produto, sem exigir quantidade, ou velocidade em seu processo de produção.

A partir de uma problematização pontual em relação ao produto (ou ao objeto), até chegar a uma preocupação relativa às relações entre as pessoas e a consequência dos prolongamentos, adensamentos e intensificações dessas relações na arte, tomaremos como estudos de caso, alguns exemplos da década de 1970: o Restaurante *Food* (1957) fundado em 1971 pelo artista estadunidense Gordon Matta-Clark (1943-1978); as ações do grupo internacional *Fluxus*³⁰, e trabalhos, como *Parangolé* (1960) do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980). Entendo-os como reações aos modos de produção modernos que visam à repetição e lucro como objetivos fundamentais que, moldaram durante muito tempo nossa forma de perceber o mundo, voltada sempre ao produtivismo alienado e ao capital.

²⁹ Segundo o filósofo russo Boris Groys, esse contexto levou o filósofo alemão Walter Benjamin a enxergar vínculos entre o modo e posteriormente a mentalidade de reprodução capitalista implícita nas indústrias e o modo de reprodução das obras de arte. Segundo Groys “O capitalismo como Benjamin com razão afirmava é um culto sem teologia. O capitalismo é um trabalho silencioso de repetição, reprodução.” e “Benjamin demonstrou que a cultura de massas é uma cultura de reprodução” (GROYS, 2013, p. 92-93).

³⁰ O grupo *Fluxus* foi um movimento artístico libertário, caracterizado pela interdisciplinaridade, essencialmente entrecruzado às Artes Visuais, mas também à literatura e a música. Teve um protagonismo mais preponderante entre a década de 1960 e a década de 1970, proclamando-se como uma prática antiarte.

As proposições artísticas e artistas citados no parágrafo anterior compõem uma pequena fração dessa implosão que reorienta os modos de produção vinculados a uma vanguarda, a movimentos, e manifestos, de artistas que agora se colocam mais junto ao fluxo da vida. Um exemplo disso é o Restaurante *Food* (1971), criado por Gordon Matta-Clark em parceria com sua namorada à época, a bailarina e cozinheira Caroline Goodden e os artistas Tina Girouard, Suzanne Harris e Rachel Lew. O restaurante funcionou na cidade de Nova York em um antigo edifício. A proposta era que o local pudesse ser vinculado à vida comunitária, tendo a comida como mediadora social e um meio de criticar o consumismo estadunidense desenfreado.

O local promovia um encontro entre amigos, curiosos e artistas, tornando-se um ponto de encontro para poetas, músicos, bailarinos e cineastas. Oportunizou emprego para artistas com dificuldades financeiras auxiliando-os também, junto a algum projeto autoral. Durante o período de funcionamento do empreendimento, Matta-Clark utilizou a comida como material e processo de suas obras, fritou fotografias *polaroid* (*Photo-Fry*, 1969), preenchendo o interior do restaurante com fumaça e cheiro de fotos queimadas; e cultivou microrganismos (*Incendiary Wafers*, 1971), misturados com a alga marinha *Agar Agar*, enfocando o processo de fermentação da mistura. Diante dessas experimentações, o restaurante se tornou um lugar-laboratório, onde os modos de produção da obra de arte, seguiam o fluxo da matéria.

Outro exemplo, são algumas experiências sensoriais de Hélio Oiticica que propunham ao público uma obra-ação-multisensorial, como no caso de seus *Parangolés* (1960). Os *parangolés* são capas para vestir, confeccionadas com tecido, bandeiras, plásticos coloridos e outros materiais maleáveis, com palavras de ordem ou frases políticas, costuradas ou coladas. Os *Parangolés* nasceram das idas e vindas de Oiticica à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e a necessidade de desintelectualizar as obras de arte, tornando-as mais próximas do público, feitas para dançar, pular e retirar o espectador (agora participante) da função contemplativa. Com os *Parangolés*, o público participava de forma ativa, constituindo-se a obra no momento em que eram vestidos e performados em dança.

Tais trabalhos, trazem importantes questões, pois também demonstram uma certa ruptura dos limites espaciais em que as obras artísticas tradicionais se encontravam (ateliês, galerias, etc), além de também visibilizarem o tipo de estrutura onde eles se encaixavam antes (do ateliê para a rua, das galerias para os estabelecimentos comerciais, ou do ateliê para a fábrica, etc). Nesses trabalhos, como bem pontua Laddaga “(...) se reserva ao participante um máximo de possibilidades de redefinir as tarefas que realizam no curso de sua execução: os

campos de atividade em que consistem são, sobretudo, de aprendizagem” (LADDAGA, 2021, p. 154).

Laddaga ainda afirma que “Um número crescente de artistas e escritores parecia começar a se interessar menos em construir obras do que em participar da formação de ecologias culturais” (LADDAGA, 2012, p. 11), na busca por compreender mais “da substância e do significado da comunidade” (WILLIAMS *apud* LADDAGA, 2012, p. 11), do que da apreciação da obra e de seu resultado final.

Quero dizer com isso que, independente desse “modo de fazer” destinar-se à contemplação, visar um trabalho para a comunidade, ou exercer alguma função no cotidiano (a fabricação de utensílios domésticos, de carros, de aviões, etc), o que importa é o modo como esse fazer ocorre; e no caso da arte, o que importa perceber é o modo como o artista materializa seu projeto. Os trabalhos artísticos contemporâneos em seu modo de produção hiperindustrializado, onde a tecnologia informatizada das indústrias entra como elemento-chave no processo de produção, como no caso do artista japonês Takashi Murakami³¹ (1962-), diferem radicalmente dos modos de produção artesanal e improvisados de coletivos como o *Huit Facetes*³² e o *Coletivo Rede Aparelho*³³.

Tanto os coletivos, quanto o artista Murakami filiam seus modos de produção a determinadas maneiras de fazer (acelerado, desacelerado, artesanal, repetitivo, tradicional, etc), todos atravessados por modelos, e formas de agenciamentos, como o *Taylorismo* (Murakami), ou práticas pré-industriais (*Huit Facetes*). Murakami resgata também a prática *Toyotista* nos trabalhos em sua Fábrica Hiropon e oficinas no Brooklin e em Paris. Contabilizando cinco locais de produção, o artista conta com quase 500 funcionários, entre gestores, contabilistas e trabalhadores da pintura que, antes de serem admitidos, passam por uma série de testes, para “o fabrico em massa das *t-shirts*, brinquedos, adesivos e almofadas para mouses de computador, que se juntaram à linha de produção de pinturas, esculturas, vídeos e instalações” (HOLZWARTH, 2009, p. 398).

Por outro lado, o coletivo *Huit Facettes* recupera modelos de produção pré-industrial, que evocam dentre outras coisas, a desaceleração, o contato manual com a matéria-prima dos trabalhos, o faça você mesmo, processos lentos de produção, produção individual e coletiva ao mesmo tempo, tendo como suportes *workshops* que possibilitam trocas culturais e

³¹ Takashi Murakami é um artista japonês contemporâneo cujo trabalho abrange tanto a pintura, o desenho e o design, quanto as mídias digitais.

³² *Huit Facettes* é um coletivo de artistas plásticos que organiza *workshops* em áreas rurais do Senegal.

³³ Rede Aparelho é um coletivo hackertivista que atuava em Belém (PA), mais especificamente entre 2006 e 2016.

formação de redes entre localidades distantes no Senegal, com o intuito também de “compartilhar habilidades artesanais ou técnicas agrícolas [...] com a copresença de artistas de diferentes vilarejos e diferentes origens tribais e étnicas, compartilhando conhecimento, cultura e alimentação” (KESTER, 2011, p. 97), ou seja, outra forma de agenciamento. Sobre o processo de criação individual e coletiva concomitante, o historiador estadunidense Grant Kester, nos diz:

Esta relação ambivalente entre a identidade individual e coletiva - a obra de arte como processo experiencial e produto final - é sintomática. Não se trata de privilegiar um termo sobre o outro, o coletivo sobre a soberania autoral, ou a auto-expressão sobre as restrições da cultura popular, mas sim de reconhecer a interação desses termos ostensivamente como um nexo-chave da ação criativa (KESTER, 2011, p. 21).



Figura 1 - Funcionários de Murakami em uma das etapas do processo de suas obras, 2015
Fonte: Arquivo do autor, 2015.



Figura 2 - Participantes em uma das oficinas do *Huit Facettes*, 2008
 Fonte: Arquivo do autor, 2008.

Nas figuras 1 e 2 é possível perceber modos de produção distintos: na figura 1, os funcionários de Murakami e na figura 2, os senegaleses participantes de um dos *workshops* do *Huit Facettes* realizando seus trabalhos. De um lado, funcionários em uma das etapas do processo e do outro, coautores, em regime de intercâmbio e diálogo, tal como na figura 2, são projetos artísticos que, por vezes, se articulam em redes de comunicação, entre comunidade e artistas, tornando a produção da obra ou sua proposição, processo coletivo e colaborativo. A pesquisadora e artista Priscila Arantes, sobre isso, afirma:

São projetos que implicam, muitas vezes, a implementação de formas de colaboração que permitem colocar indivíduos de diferentes proveniências e lugares operando em relações de alteridade em um pensamento de troca de saberes e em processos de aprendizagem coletiva voltados, muitas vezes, para situações concretas da realidade cotidiana (ARANTES, 2018, p. 313).

São formas que enunciam maneiras de colaborar, modos de fazer que instigam outros regimes de praticidade na realização da obra/proposição. Nesse ponto, começa-se a perceber os enlaces com outro paradigma mais voltado para algumas características, ligadas às ideias de cooperação, redes de relações, multiplicidade de participantes, diversidade na organização de trabalho em equipe, mutabilidade e indeterminação. Laddaga, para facilitar a compreensão desse entrelaçamento, diz: “As formas pós-fordistas no mundo do trabalho não são um fenômeno isolado, mas índices de uma transformação mais geral nos imaginários da organização que tem lugar em outros âmbitos além daqueles das empresas” (LADDAGA, 2012, p. 142). Tal modelo, segundo o autor, está para além das empresas, ele se refere às

novas formações de redes de comunicação vinculadas à internet e ao fomento de ações descentralizadas e desierarquizadas.

A partir da década de 1970 as práticas pós-fordistas, nos EUA, por exemplo, vão rumando para o apogeu, vão se moldando às mudanças nos contextos sociais, políticos e econômicos das décadas seguintes. Contudo, não somente nesses contextos industriais, no início da década de 1990 esses modos de produção tornam-se mais óbvios e impulsionados por outros fatores. Segundo a pesquisadora espanhola Paloma Blanco:

Outros fatores significativos também devem ser observados, como a emigração e deterioração da situação econômica ininterrupta e política dos “países do Sul”, o renascimento dos nacionalismos, o desenvolvimento da biotecnologia, do ciberespaço, a desestabilização ecológica do planeta, a cultura de controle e vigilância ou alteração irrefreável dos direitos sociais (BLANCO, 2005, p. 188).

Estou citando tais contextos econômicos e os fatores acima indicados para demonstrar que as contradições existentes no modelo econômico neoliberal geraram reações na coletividade e gerariam no decorrer da década de 1990, uma participação do público comprometido com processos de trabalho colaborativo, em contraposição à privatização da vida, ao individualismo, à luta pelos direitos sociais e à mercantilização das relações, e isso vai ficando cada vez mais patente nos trabalhos colaborativos que acessam essa esfera de atuação. Esse contexto descortina um novo cenário político e econômico, evoca problematizações no tocante à participação do público nos trabalhos de arte, no início da década de 1990. As inserções do público nesses trabalhos são cada vez mais moldadas a partir de utopias comunais e engajamento social. Em relação a esse último, pode-se dizer que há uma preocupação em criar projetos³⁴ a partir de demandas das comunidades, onde o coletivo passa a ser visto como potencial colaborador, já que são as próprias demandas da comunidade que entram em cena. Nesse sentido, é difícil separar ações artísticas dos contextos sociais emergentes naquele momento.

Outros exemplos de trabalhos de arte conduzidos na década de 1990 podem ser lembrados, com o surgimento de coletivos importantes como o *Ala Plástica* (Argentina) em 1991, o *SUPERFLEX* (Dinamarca) em 1993 e o *ParkFiction* (Hamburg) em 1994 (a serem melhor descritos oportunamente), em que os artistas se tornam então agenciadores. Como nos explica o historiador brasileiro André Mesquita: “O artista torna-se um agenciador de processos de percepção crítica em colaborações com comunidades ou um grupo específico de pessoas,

³⁴ A palavra “projeto” ganha ascensão como um termo específico para descrever a arte em 1990. Denota uma valorização do projeto e do processo em detrimento da obra acabada.

transformando os participantes em possíveis co-criadores e co-produtores de um projeto” (MESQUITA, 2008, p. 51).

Se na década de 1990, por um lado, ocorrem as privatizações e a contenção do indivíduo a seu grupo específico, a seu nicho próprio, particular e separado, por outro, temos uma reação a esse modelo pautado por valores coletivos.

Exemplos basilares desses valores coletivos efetivados na prática podem ser vistos nas proposições da artista estadunidense Suzanne Lacy (1945), que não só ressignifica a ideia de trabalho coletivo e colaborativo artístico, mas também, como veremos, reelabora estratégias tendo por base valores comunitários. Sua proposição *Oakland projects* (1991-2001) permitirá discutir algumas questões relativas à especificidade desses trabalhos, que operam não somente em torno de questões ativistas, ecológicas, políticas, econômicas, ou geopolíticas, por exemplo, mas realocam no cenário da Arte Contemporânea, problemas *interrelacionais*, ligados às tensões das relações no cenário urbano, por exemplo, as crises relacionais entre aparato policial, preconceito e comunidade negra, entre comunidade e ambiente ecológico, entre direitos humanos e leis governamentais, relações que atravessam todo e qualquer ambiente de trabalho, espaços públicos e de lazer, reações aos fatores listados e citados por Blanco, parágrafos atrás. Então, o que está em jogo é o cenário de fundo (ecologia, política etc.) onde se dá a relação (conflitual, ou não), e principalmente, o próprio *meio*: a relação com o outro.

O *meio* é um aspecto sempre discutido e recorrente na História da Arte, para citar apenas alguns artistas e teóricos que o pontuaram, da arte moderna até a década de 1960: há a discussão sobre a realidade da abstração geométrica para Kazimir Malevich (1879-1935), o cubismo de Pablo Picasso (1881-1973), as formulações do teórico estadunidense Clement Greenberg (1909-1994) e do teórico canadense Marshall McLuhan (1911-1980)³⁵, o *meio* ou *medium*, aparece de forma mais explícita na modernidade e é positivado (já que historicamente, na grande maioria das produções artísticas através dos séculos, ele é invisibilizado e negativado em prol da ilusão da representação). Nas vanguardas históricas, os artistas tornam visível o *meio*, mostram a tinta, mostram com qual matéria a escultura é feita, ofertam transparência ao *meio*, em termos de uma linguagem midiática a ser explorada. Assim, resignificada, trabalha-se sobre a estrutura³⁶ das obras, mais do que somente nos seus suportes, ou plataformas de ação (suas

³⁵ Respectivamente, a natureza interna (de natureza mística e filosófica) da pintura em Malevitch, o *meio* (tintas, papéis, objetos, colagens etc) não representacional como conteúdo da obra em Picasso, o *meio* como “norma (...) com sua superfície mais ou menos impermeável” (GREEMBERG, 1996, p 180-181) nas formulações de Greenberg, e o *meio* como mensagem em McLuhan.

³⁶ Utilizamos durante a pesquisa os conceitos de *organização* e *estrutura* vinculados às pesquisas do biólogo chileno Humberto Maturana. Segundo o autor, conhecemos uma mesa através de sua *organização*: ela tem um

organizações). Em relação às ideias desses artistas e teóricos, o crítico alemão Boris Groys diz que:

O mundo deve ser forçado à confissão para que mostre seu interior – o artista deve, primeiramente, reduzir, destruir e distanciar o aspecto exterior da imagem, revelando, assim seu interior. Essa figura do olhar para o interior, como efeito de uma demolição violenta do exterior, produz, do mesmo modo, os estados emergenciais da guerra, da arte e da filosofia, que buscam revelar suas próprias verdades, e se diferenciam radicalmente da verdade ‘pacífica’ e ‘superficial’ do caso regular (GROYS, 2011, p. 202).

Os escritos de Groys sobre esse assunto não têm um viés romântico, mas analítico, esforçam-se para explicitar a importância do *meio* nas novas formulações e nos modos de fazer das obras de arte, principalmente no contexto moderno, contudo, Groys avança suas reflexões até chegar ao as pinturas do pós-guerra e a contemporaneidade. Em suas pesquisas, o autor percebe que na metade da década de 1940, no pós-guerra, os artistas estadunidenses Ad Reinhardt (1913-1967) e Barnett Newman (1905-1970), evidenciam um interesse pela superfície da pintura, muito teorizada por Clement Greenberg, e nos diz que eles “demonstraram a verdade da superfície da pintura – a verdade do *medium* – através da demolição radical de tudo que era exterior, mimético e temático” (GROYS, 2011, p. 202). Mais à frente, nos diz que o espectador aprendeu a olhar o “espaço intermediário” (GROYS, 2011, p. 208) que existe em cada imagem (um espaço oculto que merece ser desinvisibilizado), citando filmes como *O Show de Truman*³⁷ e *Matrix*³⁸, por exemplo.

A partir da pintura e da superfície da tela, da escultura e do desenho e a evidência de seus *meios* nas vanguardas modernas e a continuação dessas reflexões décadas mais à frente, por sua vez, tensionaram as formas de materialização das obras bi e tridimensionais, até por fim, modificarem-nas, chegando-se à importância dos espaços físicos, para as obras de arte, ou proposições artísticas como prefiro nomear. Nesse campo, a interação entre público e obra começa a ser repensada³⁹ e a relação entre os indivíduos que participam da ação começa a ser

tampo e quatro pernas, isso nos faz reconhecer o objeto mesa e não uma cadeira, mas não conhecemos sua *estrutura*, ou seja, de que material é feita a mesa, quantos parafusos, quantas porcas, etc. Em outras palavras, “para se conhecer algo é necessário conhecer a *estrutura* desse algo, mais as *relações* entre os seus *componentes*” (MATURANA, 2001, p. 76).

³⁷ É um filme de 1998 de Peter Weir, que se tornou um clássico do cinema, tendo Jim Carey como protagonista. Mostra a vida de um homem que é a estrela de um programa de TV no estilo *reality show*, sem que ele tenha conhecimento.

³⁸ É um filme australo-estadunidense de 1999, dos gêneros ação e ficção científica, dirigido por Lilly e Lana Wachowski e protagonizado por Laurence Fishburne e Carrie-Anne Moss. O filme descreve um futuro distópico no qual a realidade, como percebida pela maioria dos humanos, é, na verdade, uma realidade simulada chamada Matrix.

³⁹ O antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini em seu artigo “Públicos promiscuos”, reflete sobre a

levada em conta e junto a isso, os consensos e os porquês dos dissensos, a comunidade e suas demandas, tornando-se o *meio* a ser desinvisibilizado.

Aqui retorno à questão pontuada anteriormente: o que está em jogo é o próprio meio, o modo de se relacionar com o outro, o modo de produzir e as maneiras de fazer com o outro. Nesse sentido tensiona-se e problematiza-se a relação e não somente o contexto contingencial que envolve a experiência: em situações políticas, geopolíticas, ecológicas, entre outras, problematiza-se as relações, pois elas são o *meio*, dentro do contexto da Arte Colaborativa. O *meio* é a relação e tudo que ocorre nela merece ser desinvisibilizado.

As relações são trabalhadas e agenciadas, através de dispositivos como os diálogos⁴⁰, a duração⁴¹ e a permanência, que aparecem em algumas dessas proposições nesse período, como o gérmen das reflexões futuras sobre o uso consciente desses tipos de expedientes, para trabalhos colaborativos.

As relações travadas nessas proposições passam a ser mediadas por uma consciência de qual o espaço é o melhor, o que é mais adequado, o que é mais estimulante, para receber grupos de pessoas e prover esquemas de relações e trocas entre elas. As performances adquirem outras características, pois não somente mobilizam um pequeno público que *participa*, mas mobilizam um grande público, agora, coautor, constituindo os primeiros eventos de arte performática colaborativa em grande escala, como o *Oakland projects* (1991-2001), de Suzanne Lacy.



Figura 3 - *The Oakland projects*, Suzanne Lacy, (1991-2001)

Fonte: Site da artista.

reconfiguração dos vínculos entre criadores, distribuidores e público a partir do *meio*, da internet, segundo ele “Vemos que o espaço cultural é rearticulado principalmente em conversas entre pesquisadores e gestores culturais pelo Zoom” (CANCLINI, 2021, p. 153), reafirmando a importância do *meio* para mudanças no paradigma da arte.

⁴⁰ Os diálogos são uma peça chave do pensamento do teórico estadunidense Grant Kester e, serve para delimitar o que ele chama de arte dialógica, uma arte pautada em diálogos.

⁴¹ A *duração* é um conceito utilizado por Grant Kester. Ele remete a proposições artísticas que efetivam um convívio de longo prazo com as comunidades onde as proposições ocorrem.

Assim, retomaremos o trabalho *The Oakland Project* para melhor desenvolvê-lo aqui. Trata-se de uma série de oito grandes proposições que ocorreram entre os anos de 1991 e 2001, em regime de colaboração com dezenas de crianças, jovens e adultos na cidade de *Oakland* (EUA). Tais proposições envolveram aulas para jovens, oficinas, desenvolvimento de projetos, visando a melhor qualidade de vida da comunidade local e valorização de suas vozes, participação nas mídias locais, bem como produção de conteúdo para elas. Além disso, houve a efetivação de documentários, a partir de parcerias com outros artistas, coleta de depoimentos de jovens e adultos, arquivamento desses registros em *sites* e disponibilização desse material on-line⁴².

Se antes, nessas proposições, o foco era na relação mantida com o entorno e de como ele poderia ser *descrito* em imagens, objetos e textos na exposição, nos trabalhos de Lacy, havia uma preocupação com a relação em si, o ponto nodal sendo: como as pessoas que participam e colaboram com a ação sairão dali, após seu término? Ou, que mudanças ocorreram/ocorrerão em sua percepção, sobre o que foi discutido e em quê isso vai ajudar a transmutar sua realidade imediata? Não se trata de operar mudanças sobre o espaço físico, mas sim, que cada um opere mudanças em si, para que possa um dia operar mudanças em seu entorno. A problematização não está lá fora, mas dentro daquele que vai tentar mudar algo no contexto em que vive; é uma questão também ontológica, talvez até mais do que sociológica, que vai ao encontro do que Laddaga chama de fertilização cruzada: eu fertilizo o outro e o outro me fertiliza:

Das transferências estruturais, de um campo a outro, das conversas, das colaborações, dos empréstimos, das amizades, do entrelaçamento de desejos e competências, da bricolagem de ideias e produções que, em sua agregação, deveria apontar para a criação de uma forma particular de desenvolvimento subsistente (LADDAGA, 2012, p. 101).

⁴² Podemos ver alguns desses vídeos no canal da artista, no Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/39865636><https://vimeo.com/39865636>



Figura 4 - *The Oakland projects*, Suzanne Lacy, (1991-2001)

Fonte: Site da artista.

A partir do próximo capítulo, será mostrado que isso vai-se aprofundando, até chegar ao estudo das problemáticas que interferem na execução de um trabalho em grupo, levando em conta estratégias relacionais para o centro das discussões. Essas mudanças pedem outras definições e exigem que olhemos com mais acuidade para os processos e procedimentos que efetivam uma proposição colaborativa.

3.3 ARTE COLABORATIVA

3.3.1 Definições

Em termos práticos, pode-se dizer que, de certa forma, sempre houve produções artísticas executadas em colaboração, entre elas, por exemplo, os grupos de fotógrafos da Associação dos Artistas de Hamburgo, formada em 1832. Aquela Associação, tida como o “centro da vida cultural do lugar” (HACKING, 2012, p. 39), promovia, através do esforço coletivo, doações de obras de arte para o domínio público, exposições bienais, organização de debates sobre questões artísticas etc. A casa de um de seus membros era o ponto de encontro da Associação que teve importância decisiva frente à reconstrução da cidade, após a devastação causada pelo incêndio de 1842. Entretanto é importante que se faça a distinção entre trabalho coletivo e trabalho colaborativo, dado que, neste contexto (dos grupos de fotógrafos) citados acima, não existia a ideia de uma obra em colaboração com o público, mas sim, estratégias coletivas que visavam benefícios mútuos, partilha de técnicas, de equipamentos, *ateliers*, temas, discussões e experiências. O termo *colaboração* ainda não era usado no universo das Artes Visuais, ou das Artes Plásticas.

As fotografias realizadas na floresta de *Fontainebleau* (1855), pelo fotógrafo francês Gustave Le Gray (1820-1884), estavam ligadas a estratégias coletivas. Mais precisamente, à

escola de *Barbizon*, na floresta de *Fontainebleau*, numa iniciativa de pintores e fotógrafos. Nessa escola, eram realizadas saídas fotográficas coletivas, momento em que havia o compartilhamento de equipamentos, como é possível constatar em algumas fotos do grupo, onde aparecem tripés e câmeras de uso comum, assim como o laboratório para as revelações.

Não se pode deixar de citar também os construtivistas russos, futuristas e os surrealistas, marcados por ações protocolaborativas emblemáticas, cujos manifestos eram criados em grupo, e as autorias das ações e das obras se davam a partir da ideia de autoria coletiva, problematizando a noção de “artista gênio isolado” e trazendo uma importante experiência dentro do que Walter Benjamin (1892-1940) nos anos trinta já intuía sobre a desmitificação aurática do artista. A busca por espaços expositivos alternativos (como o Cabaré Voltaire e as exposições realizadas no atelier do fotógrafo Félix Nadar⁴³) fora do *métier*, artístico consolidado e legitimador da produção na época, assim como a constituição de outras estratégias de divulgação das obras já se tornavam recorrentes. Sabemos hoje que, entre os construtivistas, havia noções que indicavam uma relação estreita entre a arte e o social, pois no século XIX as teorias vinculadas à cultura eram bastante influenciadas pelas teorias socialistas (especialmente pelo marxismo), e por isso tendiam a resultar em obras ditas realistas, por se dedicarem à denúncia social, concepções que atravessaram muitas práticas e processos criativos artísticos naquele momento.

Novas formas de entender a realidade social se tornaram presentes através de teóricos, professores e artistas como, Piet Mondriam (1872-1944) Wassily Kandinsky (1866-1944) e Kazimir Malevich (1879-1935), que defendiam a ideia de que a 1ª guerra mundial era um filtro, uma situação que separaria a velha e ultrapassada realidade social de uma futura e esperançosa sociedade ainda por vir.

A guerra para aqueles artistas era a promessa futura de recondução do paradigma ligado às ordens clássicas e modernas, à burguesia e ao individualismo; e mais à frente, para os construtivistas, após a 1ª Guerra Mundial, ela determinaria outra forma de ser e estar no mundo.

Em relação ao Futurismo e ao Dadaísmo, é importante frisar que tanto um movimento quanto o outro eram de caráter internacional, ou seja, eram abertos a participantes de vários países, tendo entre seus membros artistas dos Estados Unidos da América, Bélgica (Bruxelas), Tchecoslováquia (Praga), Dinamarca, Japão e Londres. O Surrealismo, especificamente “(...)

⁴³ A primeira mostra independente impressionista na Europa, ocorreu no Boulevard des Capucines, em Paris, no estúdio de Félix Nadar de 15 de abril à 15 de maio de 1874, rejeitada duas vezes (1867 e 1872) pelo *Salon* de Paris. A mostra ocorreu graças aos esforços dos artistas como Camille Pissaro (1830-1903), Edgar Degas (1834-1917) e Claude Monet (1840-1926), por exemplo. Foram expostas e colocadas à venda, 165 pinturas.

desde o começo herdava o caráter internacional do dadaísmo” (READ, 1998, p. 136), além é claro, de se abrirem ao público em geral.

Entre os Surrealistas, para além do *cadavre exquis*, traduzido livremente como jogo do cadáver exótico, inventada em 1925 na França, produzia mais uma experiência de cunho coletivo. O movimento surrealista francês criou essa brincadeira inicialmente para subverter o discurso literário tradicional. O método consistia em construir textos de forma compartilhada, utilizando como estrutura a sequência de artigo, substantivo, adjetivo e verbo, mas cada parte dessa sequência era escrita por um dos jogadores que ocultava sua palavra dobrando o papel para que os próximos não tivessem acesso. Ao final, o papel era todo desdobrado para se proceder a leitura. Esse processo evidencia um certo tipo de desprezo à autoria, pois cada qual intervinha à sua maneira fazendo com que a sequência final da frase fosse sempre surpreendente. A brincadeira era efetivada também com a participação dos passantes e não somente dos artistas envolvidos e foi também experimentada com a construção de desenhos a partir de linhas que eram deixadas como pistas após a dobra.

Em outro extremo, um tanto quanto menos lúdico, algumas ideologias de fundo, como o anarquismo⁴⁴, influenciaram uma parte do movimento surrealista de forma visceral, em direção a um contato mais proximal com o mundano, com o povo nas ruas, com o sofrimento e a pobreza, evocando sentimentos de mudanças revolucionárias que surgiram mediadas pela ação direta⁴⁵ e em grupo. O filósofo Walter Benjamin diz sobre o surrealista André Breton (1896-1966) que ele “foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nos objetos que começam a extinguir-se, (...) nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los” (BENJAMIN, 1987, p. 25).

O próprio André Breton no jornal anarquista *Le Libertaire* em 11 de janeiro de 1952 diz que “Foi no negro espelho do anarquismo que o surrealismo se reconheceu pela primeira vez, bem antes de se definir a si mesmo e quando era apenas associação livre entre indivíduos, rejeitando espontaneamente em bloco as opressões sociais de seu tempo” (BRETON, 1952, p.

⁴⁴ A Anarquia (do grego *anarkhia*) é a ausência de governo, a ausência de autoridade instituída, a ausência de chefes permanentes num grupo humano. Pode-se interpretar a Anarquia de modo negativo ou positivo. Ela é amiúde condenada sob o pretexto de que conduz ao caos, que a liberdade depende da autoridade, que a sociedade depende do Estado, que a ordem depende de outras ordens, as regras de governantes e a lei de legisladores. Ela pode, bem ao contrário, ser positivamente esperada, pois permitiria à sociedade libertar-se do jugo do Estado e à humanidade da autoridade, ao mesmo tempo encorajando a espontaneidade, a autogestão, o apoio mútuo e a liberdade autêntica.

⁴⁵ Segundo o grupo anarquista estadunidense *CrimethInc* “A ação direta pode ser um complemento de outras formas de ação política de diferentes maneiras. Se não por outro motivo, serve para sublinhar a necessidade de reformas institucionais, dando aos que os pressionam mais poder para negociar” (CrimethInc, 2010, p. 3).

89). Foram as concepções e práticas anarquistas que provocaram entre os artistas surrealistas e dadaístas outros modos de interação com o público.

Nas décadas de 1960 e 1970, esse tipo de postura que viabiliza a quebra de fronteiras entre plateia e artistas, também influencia o punk⁴⁶. O teórico do movimento punk Craig O'Hara em seu livro *A filosofia do punk: mais do que barulho* afirma que “esse envolvimento da platéia é um importante ponto de ligação entre a arte e o movimento punk, pois ambos tentaram quebrar as barreiras normais presentes na relação artista/espectador” (O'HARA, 2005, p. 39). E algumas décadas à frente, a vocalista e ativista estadunidense Kathleen Hanna criadora do movimento feminista punk *Riot Grrrl*, convocava para frente do palco as mulheres, coisa incomum para a época (décadas de 1990 e 2000), pois as mulheres geralmente eram relegadas às laterais dos shows punks.

Em relação a isso, Kester pontua que tais ações podem ser pensadas como “tradições subterrâneas de autoria difusa ou coletiva, interação colaborativa e formas processuais de produção” (KESTER, 2006, p. 57), ligadas por vezes a questões sociais e políticas, revelando até mesmo o envolvimento com o Anarquismo, como ocorreu com boa parte da vanguarda moderna, que foi influenciada pelo ideário anarquista, com alguns artistas frequentadores assíduos de reuniões anarquistas, dentre os quais: Wassily Kandinsky (1866-1944), Kazimir Malevich (1879-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), Liubov Popova (1889-1924), Aleksandra Ekster (1882-1949), Olga Rózanova (1886-1918), André Breton (1896-1966), Benjaminn Péret (1899-1959), Jean Schuster (1929-1995), Jean- Louis Bédouin (1929-1996) e Adonis Kyrrou (1923-1985).

O anarquismo é entendido nesta tese como um agente que possibilitou a mistura explosiva entre Artes Visuais e ativismo, sob um ponto de vista anárquico e violento⁴⁷. Pois, se existiam, por um lado, grupos que se organizavam em torno de atividades coletivas, de outro lado, existam no mesmo período, ideologias políticas de cunho beligerante; o diálogo entre essas duas esferas oportunizou *novas formas* societárias de instigar e reivindicar, por meio do trabalho coletivo, da arte e de espaços fora do *métier* das artes, transformações reais no tecido social. Isto nos levará, nas décadas de 1990 e 2000 em diante, a proposições específicas que

⁴⁶ Lembremos que na origem do surgimento do punk, na década de 1960 e 1970, os shows de bandas punks não tinham palco para apresentação. Havia um entrecruzamento orgânico entre bandas e público, não havia divisão entre ambos, mas sim contaminação e dissolução de fronteiras.

⁴⁷ Este termo é utilizado pelo fato de que, alguns dos grupos e artistas aqui analisados não se imiscuem em aceitá-lo e mesmo o utilizam em suas entrevistas. Já que não estamos tratando de uma arte apenas provocativa, mas sobretudo, violenta, que causa entre outras coisas, detenções, prisões e mortes, logo a reação a essas situações não podia ser outra, os grupos e artistas são violentos e buscam nesse expediente, por vezes, ferramentas de desmonte das ações estatais e repressivas.

têm por base, como as que serão apresentadas no capítulo 4, ações artísticas reinventando os modos de agenciamentos colaborativos, seja por meio de posturas mais violentas e viscerais, seja por meio de outras estratégias envolvendo o diálogo, a empatia, a desaceleração e o convívio prolongado.

No período entre 1940 e 1960, no Brasil, houve alguns grupos como o Grupo do Utinga (1944-1960), no norte do país, mais especificamente em Belém do Pará, que atuaram desta forma mencionada. Nascendo informalmente e sem nenhum princípio pré-estabelecido, além da prática da peregrinação nas matas do Utinga, esse tipo de ação foi em um primeiro momento, uma norma do grupo que, enfim, identificou-se com o nome desse território.

O Grupo do Utinga estabelece um diálogo com práticas coletivas semelhantes, tanto aos pintores quanto aos fotógrafos da Escola de pintura de *Barbizon*, ou seja, realizavam suas idas às matas mencionadas valendo-se de *ações coletivas*. Na mesma linha a pesquisadora Maria Angélica Almeida de Meira nos conta que, aos domingos entre as décadas de 1940 e 1950, o pintor paraense Ruy Meira (1921-1995) saía de sua casa, oferecendo carona aos amigos pintores. Em suas palavras “Nos domingos pela manhã, Ruy Meira colocava a funcionar seu velho caminhão e, de casa em casa, percorria as ruas recolhendo os amigos que, carregados com seus pincéis, telas, tintas, cavaletes e banquinhos, seguiam para as cercanias da cidade em busca de sítios aprazíveis para suas atividades artísticas” (MEIRA, 2018, p. 152).

Em outra cidade brasileira, no Rio de Janeiro, existiam as ações do Centro Popular de Cultura (1961-1964)⁴⁸ ligado à União Nacional de Estudantes (UNE), que reunia artistas de distintas áreas: Teatro, Música, Cinema, Literatura, Artes Plásticas etc, estimulando práticas de cunho coletivo e experimental. O eixo do projeto do CPC consistia na tentativa de construção de uma cultura nacional, popular e democrática. A ideia norteadora do projeto dizia respeito à noção de arte popular revolucionária. Ações de cunho didático e coletivo, no tocante à produção de ações ou obras de arte, levando em conta o papel engajado do artista militante, impulsionaram várias iniciativas: “a encenação de peças de teatro em portas de fábricas, favelas e sindicatos; a publicação de cadernos de poesia vendidos a preços populares; a realização pioneira de filmes autofinanciados”⁴⁹.

Em São Paulo, o Grupo Rex (1966-1967) teve a curta duração de um ano e funcionava como uma cooperativa, onde os projetos aconteciam como criações coletivas. Entre seus

⁴⁸ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc> . Acesso em: 2 mar. 2020.

⁴⁹ Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/centro-popular-de-cultura-da-une-uma-experiencia-de-arte-revolucionaria/> Acesso em: 23 mar. 2021.

fundadores estão: Wesley Duke Lee (1931-2010), Geraldo de Barros (1923-1998) e Nelson Leirner (1932-2020), juntando-se ao grupo, em seguida, José Resende (1945), Carlos Fajardo (1941) e Frederico Nasser (1945), alunos de Wesley. O *Rex* era uma mistura de ludicidade, irreverência e crítica ao sistema da arte, com influências diretas do dadaísmo em suas manifestações, pautando o choque e o escândalo como agentes propiciadores de reflexão. Suas ações, entre palestras, performances, projeções de filmes, *happenings* e um jornal chamado *Rex Time*, tinham por base a interdisciplinaridade, lembrando muito, neste sentido, o grupo *Fluxus*.

É possível dizer que os artistas e os movimentos citados acima filiavam suas práticas subterrâneas ao que alguns autores, como a professora da Universidade de Cornell Jelena Stojanovic chamam de “coletivismo experimental” (STOJANOVIC, 2007, p. 20), ou uma “ação coletiva”, como diria o sociólogo estadunidense Howard Becker (1928). Respectivamente, a ideia de “coletivismo experimental” visa fundir um ambiente propício - com indivíduos dispostos ao trabalho coletivo, onde a diversidade geográfica é celebrada, vinculando pessoas de variadas partes do globo - a uma postura de abertura ao estranho visando uma quebra do engessamento das ideias que circundam em produções ainda pautadas nos modos modernistas, ou seja, onde o individualismo na produção era muito patente. Em outro sentido, a sociologia, por meio dos escritos de Becker, salienta a importância de se observar os trabalhos coletivos, no tocante à necessidade de compreender o que filia as pessoas a atividades realizadas em comum, suas formas de organização e coordenação, questões caras a esta pesquisa.

Alguns exemplos de coletivos, como o *Huit Facettes* e o *Park Fiction*, mencionados anteriormente evidenciavam, de certa maneira, modos de trabalho pautados em características *adjacentes*. O indivíduo ou grupo pode ser desfavorável a uma prática, de uma instituição pública, por exemplo, mas não deixaria de trabalhar nela por esse motivo. Não estando engajado nos princípios que ela promulga, este sujeito não está fora da instituição, mas adjacente a ela “eles permaneciam fora das, mas adjacentes às, instituições” (KESTER, 2011, p. 23). Essa presença adjacente seria uma espécie de presença junto à instituição, onde a motivação poderia ser, por exemplo, fazê-las “prestar contas dos ideais políticos democráticos que tantas vezes eram sacrificados em nome dos interesses dos ricos e poderosos” (*Ibidem*, p. 25). Para Kester, *adjacentes* são práticas colaborativas que dão andamentos a práticas institucionais que, por vezes, ficaram incompletas, fazendo com que saiam do papel, dos discursos e das promessas junto às demandas das comunidades, tendo em mente que, de outro jeito, elas nunca aconteceriam. Nem sobre elas, nem abaixo delas, mas ao lado, tais como as parcerias com ONGs, grupos ativistas e cooperativas, por exemplo, em que as práticas sociais são efetivadas por participantes das comunidades.

Evidentemente, os modos de fazer no Brasil, incluem diferenças contingenciais pautadas em sua geografia, política, economia e cultura. A artista e pesquisadora Claudia Paim constatou em sua tese *Coletivos e iniciativas coletivas – modos de fazer na América Latina Contemporânea* que é possível “estabelecer relações entre os coletivos e as transformações do trabalho na sociedade capitalista” (PAIM, 2009, p. 102).

Paim evoca a importância de se olhar para cada ação coletiva e sua forma de ativação em cada contexto histórico, vinculada às características do modo de produção, em cada uma dessas épocas. A autora diz ainda que, sendo a América do Sul cheia de contrastes, é possível compreendermos que existe uma ênfase, nas produções e modos de fazer dos artistas, “na resistência, no processual e no contextual” (PAIM, 2009, p. 102), o que mobiliza ainda mais a ideia de um fazer essencialmente colaborativo, por parte dos artistas, grupos e público. Segundo a autora:

Há um modo de fazer que diversos coletivos já praticaram, podendo ser encontrado por toda a América Latina e identificado pela instauração de situações para conversar, para dialogar. Isto se refere à idealização e produção de situações onde o foco não é na difusão da produção propriamente dita, mas na reflexão e no diálogo sobre estes fazeres (PAIM, 2009, p. 102).

Quando Paim nos convida a refletir sobre as maneiras de fazer dos coletivos e grupos e sua relação com o público, parte da ideia de “grupo aberto” do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980), em práticas ligadas a um tipo específico de participação do público na obra. Segundo Oiticica:

Posso imaginar um grupo em que participem pessoas “afins”, isto é, cujo tipo de experiências seja da mesma natureza, mas, numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição dos participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida ‘participação coletiva’ (PAIM, 2009, p. 53).

A partir disso, vemos que o trajeto desse fazer coletivo, ou dessas maneiras de fazer, exibem especificidades que valem a pena serem pontuadas para que possamos visualizar um pouco da estrutura dessas interferências imponderáveis. Como já foi dito, para esta pesquisa, interessa o período que vai da década de 1990, até 2021, contexto em que vários grupos e teóricos começaram a dar corpo e ampliar determinadas ideias ligadas à colaboração, em termos práticos e teóricos, problematizando-as.

Para o historiador Grant Kester, a colaboração *adjacente* gera processos artísticos que ocorrem em parceria com o ativismo. Em determinado momento a ação se inclinaria para um dos polos (arte) e em outro momento para o outro (ativismo), causando um curto-circuito na compreensão do estatuto das proposições artísticas que trabalham com essa vertente. Em outros

momentos, elas ficariam *entre* a arte e o ativismo. Em relação à compreensão do termo, Kester subdivide a ideia de colaboração em três formas: o outro como coadjuvante, o outro como coprodutor e o outro como extra⁵⁰.

O outro como *coadjuvante* é aquele que auxilia em um trabalho já estabelecido pelo autor, no caso, o artista, ou o grupo. Ele assessoria o artista em um objetivo seguindo um plano estabelecido por ele, sem muito espaço para produção conjunta. Já o *coprodutor* é aquele que não só auxilia, mas a produz de forma compartilhada, tendo, assim, uma participação mais efetiva no processo de criação, sendo convidado a interagir e se tornando, por isso, mais ativo na materialização da ideia. O *outro como extra* é o elo mais fraco da corrente que une o outro à colaboração, pois ele é alguém que pode ajudar, ou não, que participa de forma passiva e distanciada da proposição artística, é uma presença que contempla, não engajado numa ação conjunta.

Tais trabalhos artísticos em colaboração têm, evidentemente, significados políticos, segundo Kester, “especificamente em relação a uma geração mais jovem de artistas nos últimos 10 ou 15 anos, que tem cada vez mais se voltado para o trabalho em grupo”⁵¹. Esses trabalhos colocam-se em um contexto político neoliberal e em contraposição a ele, junto a uma política de desenvolvimento, mais especificamente em ambientes rurais, onde Kester foca sua atenção. Mas, o autor considera também projetos no espaço urbano, analisando a forma como o artista relaciona práticas artísticas e urbanismo que visando a uma renovação dos modos de fazer.

Outro ponto no pensamento de Kester a ser levado em conta, referente às dinâmicas colaborativas é a importância do diálogo como estratégia de manutenção das práticas e de preservação da ideia comunal em arte: trata-se do reconhecimento do papel e do lugar do público convidado a ser coautor na elaboração da proposição artística, o que ocorre por meio do diálogo. Segundo Kester (2005, p. 5):

A diferença entre um modelo estético dialógico e outro convencional diz respeito à relação específica entre identidade e experiência discursiva. No modelo iluminista da estética, o sujeito é preparado para participar do diálogo por meio de uma experiência essencialmente individual e somática de gosto. Em uma estética dialógica, por outro lado, a subjetividade se forma por meio do discurso e da própria troca intersubjetiva.

⁵⁰ Essas denominações foram escolhidas para esta tese a partir da leitura que o artista e pesquisador estadunidense Gavin Adans fez dos escritos de Kester. Disponível em: <http://biosphera21.net.br/APOIO/CULTURA-CONTEMPORANEA/2006-ADAMS-Coletivos%20de%20arte%20e%20a%20ocupa%C3%A7%C3%A3o%20Prestes%20Maia%20em%20S%C3%A3o%20Paulo.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁵¹ Frase proferida por Grant Kester na videoconferência “Grant Kester – *Delivers the Keynote adress @ Art Colaboration Symposium* – Parte 1”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cwioJXc_8_o. Acesso em: 23 abr. 2019.

Esse cenário torna-se mais compreensível se pararmos para pensar nas novas configurações de interações por meio dos aparatos comunicacionais, que criam outras possibilidades de viabilizar discursos, seja em grupos, ou entre indivíduos, por meio das redes sociais e aplicativos para esses fins. Logo, temos uma arte que se adequou a esse paradigma e não só os utiliza, mas viabiliza a conversação por meio deles, de encontros presenciais, agendados primeiramente nas redes sociais, que funcionam como ferramentas.

Entretanto é importante estabelecer diferenças entre esses modelos de produção, para visualizar as especificidades processuais e nesse sentido é interessante fazer um paralelo temporal. Kester apresenta como exemplo algumas produções realizadas na década de 1980, como Kester sugere, pontuando uma diferença bem clara nos paradigmas que as acompanham. Focalizando o *modo de produção artístico* e para o *modo de apresentação dessa produção*, em exemplos como os do *Group Material* (EUA), em comparação com artistas como Jean Michel Basquiat⁵² (EUA), tem-se uma noção mais exata dessas diferenças. Se um dos objetivos do *Group Material* era o envolvimento com grupos e comunidades, para gerar suas proposições e, por fim, instalações, o mesmo não se dava com o artista novaiorquino Jean Michel Basquiat e os artistas da pintura expressionista da cena novaiorquina, em alta naquela década.



Figura 5- *Democracy: Education, Group Material, 1988*
Fonte: Dia Art Foundation, NYC.

⁵² Jean-Michel Basquiat (1960-1988) foi um grafiteiro e pintor neo-expressionista e norte-americano, conhecido como o primeiro afro-americano a fazer sucesso nas artes plásticas de New York.



Figura 6 - *EXU*, Jean Michel Basquiat, 1988
Fonte: WikiArt : Visual Art Encyclopedia.

Para Kester, no primeiro exemplo (*Group Material*) há uma inserção no social e uma constância de sua presença no processo de constituição das proposições artísticas, pois para ele:

Primeiro, há uma mudança na direção de abordagens colaborativas ou coletivas na arte contemporânea. Segundo, há uma mudança na direção de experiências participativas baseadas no processo, distantes do que eu descreveria como um modo “textual” de produção no qual o artista realiza um objeto ou um evento que é posteriormente apresentado ao espectador para decodificação (KESTER, 2017, p. 1).

No segundo caso (exemplificado pelas obras de Basquiat), os trabalhos são, sem dúvida, objetos sociais mas, é posteriormente à sua feitura que serão decodificados pelo público nas exposições onde forem apresentados. Evidentemente, tal como Basquiat, *Group Material* também exibia em exposições as suas obras, contudo é o seu *modo de produção*, no tocante à necessária presença do outro, que estabelece a diferença entre as duas propostas, uma é processo pictórico (Basquiat), exigindo do espectador uma postura mais contemplativa e retiniana, e a outra é mais dialógica e colaborativa (*Group Material*), necessitando da presença do outro para se efetivar. Como Kester propõe, ao coimplicar o outro no processo, ele se torna um *coprodutor*, enquanto a partir dos trabalhos de Basquiat, o outro é um *extra*. Os trabalhos do *Group Material* constituem-se como uma unidade conceitual integral que, através da interação social, incorpora o outro.

Uma outra característica que começa a diferenciar os modos de produção desses trabalhos é relativa ao tempo de execução das propostas, que, por vezes, necessitam de um longo prazo para sua efetivação. Eles são da ordem do *duracional* e não das intervenções

efêmeras, tipo *Zonas Autônomas Temporárias* (TAZ)⁵³. Esses trabalhos comparam-se mais a uma *Zona a ser Defendida* (ZAD)⁵⁴ que, segundo os franceses do *Comitê Invisível*, é uma “porção de terra que se destaca do *continuum* nacional para entrar em secessão e aí permanecer de forma durável” (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 51). Sendo assim, proposições de cunho *duracional* para Kester são:

[...] um tipo de co-laboração que se dá na *práxis* compartilhada e que tem a capacidade de transformar a consciência de seus participantes e de revelar novas formas de estar juntos. Ela ocorre através das trocas hápticas e discursivas que se desdobram nesses projetos, muitas vezes ao longo de um período de meses e até mesmo anos (KESTER, 2014, p. 10).

Esse colabor, evidencia a presença inerente do outro no trabalho e, também, formas e modos diferentes de laborar, o que leva a pensar em artes (no plural) da colaboração, ou seja, tipos diferentes de colaboração dentro da arte colaborativa. Utilizando de outros exemplos no campo das artes da colaboração (como os argentinos do *Ala Plástica*, por exemplo), é possível separá-los em dois nichos e dizer também que, se por um lado existe a visualização de problemáticas das comunidades por meio das proposições artísticas colaborativas, por outro, existe uma abordagem utópica dessas situações sociais. No primeiro caso, há uma inserção do artista ou grupo em situações sociais onde não só a constituição da obra, mas também do conceito, por vezes, são elaborados adjacentes à comunidade, mesmo que seja sua representação, ainda assim, almeje materialidades para se expor na galeria. Como experiências menos voltadas para a exposição de Artes Plásticas e mais vinculadas ao aprofundamento dos processos adjacentes (temporalidades diferenciadas, coprodução, tercerização, etc), Kester evoca o grupo dinamarquês *Park Fiction* para deixar claro o que seria trabalhar nesses termos, durante semanas, meses ou anos⁵⁵, onde o artista, ou grupo se inseriu:

Eles não começam por assumir uma posição agonística ou de enfrentamento baseada no confronto direto: marchando nas ruas ou demarcando espaço, chamando o inimigo. Em vez disso, eles operam através do deslocamento do político através do cultural. Eles não aparecem na cena para anunciar sua intenção de lutar contra os

⁵³ Hakim Bey procura não definir o que seria uma Zona Autônoma Temporária, contudo, o que mais se aproximaria de uma definição, segundo o próprio Bey seria: “A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la” (BEY, 2004, p. 17).

⁵⁴ Uma ZAD é uma ocupação que objetiva repelir ou até mesmo cancelar uma construção em determinada área ocupada, defendendo essa área.

⁵⁵ A exemplo disso os trabalhos da artista e teórica Suzanne Lacy que, na década de 1980 e 1990 realizou várias proposições de cunho colaborativo, dialógico e duracional, tais como: *Whisper, the Waves, the Wind* (1984), *Whisper Whisper Minnesota Project* (1983-1984) e *Mapping the terrain* (1991), por exemplo.

empreendedores imobiliários ou para desafiar a propriedade privada, mas seu trabalho, ao final, acaba por ter esse efeito (KESTER, 2014, p. 5).

Isso já estipula duas formas de práxis da colaboração: a primeira ativista e complexa, a partir das demandas comunitárias (*Park Fiction*), em oposição a uma outra, mais lúdica e/ou utópica e plástica, ou mais representativa e textual (*Group Material*).



Figura 7 - *Park Fiction*, 2011

Fonte: Arquivo do autor.



Figura 8 - *Group Material*, 1988

Fonte: Arquivo do autor.

É a partir dessa perspectiva que as definições do que é colaboração no contexto presente vão se complexificando, subdividindo-se em nichos, em extratos terminológicos e tipológicos, estimulando o engajamento do artista e do público em um ou em outro tipo de colaboração, a ponto de ser difícil, também, encontrar uma fronteira entre trabalhos contemporâneos que lidam

com a participação do público em suas obras, e a arte socialmente engajada⁵⁶, como os de Rede Aparelho (Belém) e o Opavivará (São Paulo), por exemplo, ou os de *Thomas Hirschhorn* (Suíça) e *Ala Plástica* (Argentina). Tais trabalhos, à primeira vista, parecem ter muito em comum, mas é importante realizar as devidas distinções.

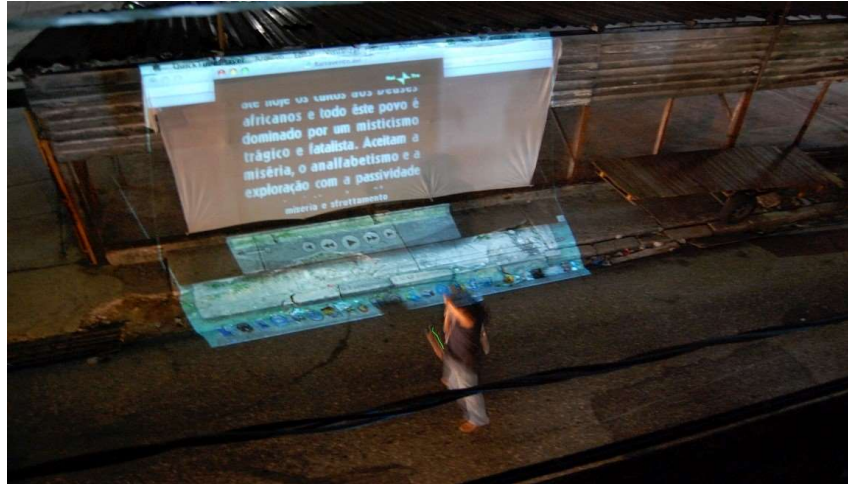


Figura 9 - Cineclube, *Rede Aparelho*, Belem, 2010
Fonte: Arquivo do autor.



Figura 10 - *Self-service Pajé*, Opavivará, 2010
Fonte: Arquivo do autor, 2010.

⁵⁶ A Arte Socialmente Engajada estipula que, todo trabalho artístico realizado em comunidades que, de alguma forma tencionam a natureza das relações entre política e contexto social e com isso, visam uma mudança concreta neste contexto, é tida como Arte Socialmente Engajada.



Figura 11 - *Flamme éternelle*, Thomas Hirschhorn, 2014
Fonte: Arquivo do autor.



Figura 12 - *Ala Plástica*, 2013
Fonte: Arquivo do autor.

Grupos como *Ala Plástica* e *Park Fiction*, *Huit Facettes*⁵⁷ têm uma inserção presencial na temática social e oferecem a possibilidade de imersão vivencial nas demandas da comunidade, oportunizando a coautoria. Outras ações, como as de Hirschhorn, não viabilizam o envolvimento do artista com demandas sociais presenciais e de autoria coletiva, configurando o outro como um *coadjuvante* ou *extra*. No trabalho *Flamme éternelle* (2014), Hirschhorn criou no subsolo do Museu Palais de Tokyo uma espécie de centro cultural, um espaço livre, com microfone aberto para acolher o público e demais pessoas que quisessem intervir com sua fala, independente da programação normal do museu. Era possível realizar uma palestra ou tomar uma cerveja vendida no local a um preço módico.

⁵⁷ Estes grupos serão vistos com mais detalhes no capítulo 3.

Entretanto, é importante frisar aqui que não se está defendendo que a ausência de uma colaboração *coautorial* seja negativa. Analisa-se aqui a *estrutura* dessas ações colaborativas, visando criar um ponto de inflexão para separar esses nichos e, assim, melhor observá-los. Propõe-se nesta pesquisa uma apropriação crítica dos conceitos de *organização* e *estrutura* vinculados às pesquisas do biólogo chileno Humberto Maturana. Para isso, farei um paralelo didático, sempre utilizado pelo autor em seus textos, para esclarecer o que é *organização* e o que é *estrutura*, e quais as diferenças entre elas.

Segundo Maturana, conhecemos um objeto através de sua *organização*: um copo, por exemplo, é um receptáculo cilíndrico, sem alça e sem tampa, utilizado para beber líquidos. Esse modo de organização entre as partes faz reconhecer o objeto copo e não uma xícara, contudo, sua *estrutura* não é visível, ou seja, de que material ele é feito, se é de vidro, louça, alumínio, qual sua altura e largura. Segundo o autor, “para se conhecer algo é necessário conhecer a *estrutura* desse algo, além das *relações* entre os seus *componentes*” (MATURANA, 2001, p. 76). Esse é o caminho aqui seguido para ofertar transparência a algumas camadas que constituem os processos de agenciamento das proposições colaborativas.

A partir desse ponto de vista, é importante que possamos refletir sobre o termo transparência, pois entendemos que para alguns autores como o filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007), ela tem um sentido negativo: para ele “a transparência é, em última instância, a ‘total promiscuidade do olhar com aquilo que ele vê’; a saber, a ‘prostituição’” (BAUDRILLARD, 1992, p. 71), e para o coreano Byung-Chul Han (1959), ela se expõe “às irradiações permanentes das coisas e imagens” (HAN, 2017, p. 36). Entretanto, o termo transparência, nesta tese, será compreendida como a possibilidade de obter visibilidade dos fenômenos que a primeira camada (a dos papéis sociais, por exemplo), não permite, por vezes, perceber. Normalmente não se visualiza as *estruturas* e as *organizações* dos sistemas e, sendo camadas que se tornam *opacas*, servem muito bem como estratégia dos sistemas de poder. Estamos focalizando essa questão da transparência, portanto, não em relação às imagens, mas às *estruturas* e suas formas de *organização* dos papéis sociais e das representações sociais.

O artista brasileiro Jota Mombaça (1991) e o escritor J. D. Sallinger (1919-2010) valorizam a *opacidade* e sua capacidade de resistir ao *logos* cartesiano através, respectivamente, da rasura e da opacidade nas palavras e ações, frente às normativas impostas na sociedade, na política, na economia e na cultura em si. Contudo, nesta tese proponho instigar a reversão desse processo, mostrando que não só teóricos que resistem às normativas, utilizam-se da opacidade como instrumento de resistência, mas os próprios criadores das normativas (instituições, empresários e corporações) também a utilizam como elemento estratégico para inibir a

mudanças em seu meio, propondo ocultamento e adulterando a seu favor, tudo aquilo que possa provocar ruídos no bom andamento dos sistemas.

Estruturas e organizações compõem o mundo em que habitamos, seja ele objetual (componentes de um copo) ou relacional (grupos que integram uma comunidade ou pessoas participantes de um grupo), e é lícito que possamos ofertar visibilidade a esses elementos. Nesse sentido, os exemplos citados por Maturana, em seu livro *A árvore do conhecimento*, ilustram de forma didática (tal qual o livro, como um todo), a maneira como as *estruturas e organizações* se “mostram” a nós, sejam elas a partir de objetos, elementos da natureza, ou partir de experiências sociais, são frequentemente invisíveis à primeira vista. No caso das proposições colaborativas, é preciso compreender os bastidores e as entranhas dos processos que constituem cada um desses modos em que a colaboração se evidencia.

A pesquisadora espanhola e diretora do Museu Guggenheim Bilbao, Maria Mur Dean, diz que “As estruturas de poder nas relações acompanham qualquer associação entre as pessoas. Negá-las é escondê-las” (DEAN, 2016, p. 10). O exemplo a seguir servirá para ilustrar esta questão.



Figura 13 - *Por enquanto ainda não sei [ARTE. DE. SOU(L). VIDA]*, Rede Aparelho, 2010

Fonte: Arquivo do autor.

Em termos de ações ativistas, duracionais, colaborativas e dialógicas nas comunidades, a Rede Aparelho é um coletivo que atuava em Belém (PA), mais especificamente entre 2006 e 2016, realizando várias ações junto às comunidades daquela cidade. A partir de contatos com movimentos sociais e comunidades locais, foram efetivadas ações como encontros, cineclubes, hacktivismos e performances, que objetivavam formações de redes entre propositores e público em geral. Sobre a *Rede Aparelho*, a integrante e pesquisadora Gisele Vasconcelos, diz:

A Rede Aparelho vem ao longo dos anos realizando encontros e espaços de lazer, imbuídos pelo interesse em compartilhar informação nas ruas para os que circulam no entorno {na comunidade} a fim de veicular a produção de uma cultura livre e aberta, possibilitando um convívio entre comuns (GISELE *apud* SUELLEN, 2013, p. 34).

No trabalho intitulado *Por enquanto ainda não sei [ARTE. DE. SOU(L). VIDA]* de 2010, o artista e ativista dos direitos afro-religiosos Arthur Leandro (1967-2018) e a pesquisadora e artista Bruna Suelen (1982) escolheram como suporte para a ação uma rádio, a princípio, a *resistência* FM 90,1 MHz⁵⁸, localizada no bairro da Terra Firme, periferia da cidade de Belém. No programa veiculado pelos dois propositores, a ideia era discutir o entrecruzamento entre arte e vida. Nas palavras de Suelen, o objetivo era evocar: “Formas de arte que estivessem à margem do sistema oficial de salões e grandes teatros e academicismos, tentávamos conversar com as pessoas da periferia de Belém para descobrir que tipo de arte elas praticavam, qual era sua compreensão sobre arte” (SUELLEN, 2013, p. 78).

No programa, mais do que a autoria dos propositores, casos e histórias de vida dos artistas da comunidade faziam parte da programação e ficavam em primeiro plano. Eles eram convidados a tecer uma rede entrecruzada com a proposta, ampliada posteriormente para os ouvintes, por meio da transmissão radiofônica. Uma ferramenta efetiva de inserção na estrutura da comunidade, através de um dispositivo comum ao paraense: o rádio.

⁵⁸ Com seu fechamento pela Polícia Federal, foram para a Rádio 88,9 MHz.

Para Leandro, em trabalhos coletivos e processos de colaboração, deve existir o que ele chamava de *Hidrosolidariedade* ou *solidariedade úmida*, conceito gerado no Rio de Janeiro, no espaço *Rés do Chão*.⁵⁹ Para compreender melhor o conceito, é imprescindível filia-lo ao contexto da cidade de Belém do Pará.

O belenense é hospitaleiro, recebe bem quem vem de fora da cidade, abre sua casa, convida para almoçar e, por vezes, até para dormir no primeiro dia de contato com o forasteiro. É uma intimidade imediata - forçada, às vezes - que impulsiona o outro a se despir de suas formalidades e convenções, para se misturar ao contexto em que é convidado a participar. São os dois beijos no rosto para cumprimentar, são abraços longos, são toques no braço durante as conversas, é o roçar de braços e corpos dentro dos ônibus lotados, nos passeios cheios de pessoas indo e vindo do trabalho, onde os corpos se encostam – sem querer –, em uma intimidade brejeira⁶⁰, mediada por uma proximidade corpórea exagerada e tátil. O pesquisador Fábio Fonseca de Castro afirma que a Amazônia (e Belém em específico) parece assinalar um fenômeno de “vitalismo social. Um vitalismo tátil, talvez, hesitante talvez, cheio de subterfúgios” (CASTRO, 2011, p. 86), cheio de estratégias de proximidades e intimidades, onde o consenso parece diluir-se em uma *cum sensualis*, ou mais especificamente, um sentir coletivo, próprio do *corpus* social caboclo, indistinto das águas dos rios, dos períodos de marés cheias que invadem o comércio da capital e das chuvas torrenciais que varrem os passeios da cidade de Belém.

Isso tudo mergulha o belenense em um cosmos afetivo que interliga intimidade e solidariedade, por meio das distâncias mínimas entre os corpos. Sobre esse cosmos afetual⁶¹ que interliga os seres em comunidades. O sociólogo francês Michel Maffesoli sublinha “a ligação íntima que existe entre a proxemia⁶² e a solidariedade”, em um “processo de correspondência, de participação, que privilegia o corpo coletivo” (MAFFESOLI, 2010, p. 59),

⁵⁹ *Rés do Chão* nas palavras de Luis Andrade, era “A rigor, um apartamento com fins residenciais. Na real, um lugar destinado à experimentação. Com agenda periódica, mas nem por isso sistemática, desde o início de 2002 dedica-se a rearticular os procedimentos que norteiam o presente movimento da arte: ser centro de discussão, espaço à disposição, agregação de esforços mútuos, editora com independência gerencial - esses são alguns predicativos da proposta do Rés, que funciona ‘como estabelecimento artístico não-comercial e vem cavando um lugar autônomo no meio institucionalizado das artes’. Como o nome insinua, coisa [rés] do nível da rua, do chão, - onde a validação social da empreitada se dá como decisão coletiva”. Luis Andrade, Revista Nós Contemporâneos, nº 20. Disponível em: https://issuu.com/globalbrasil/docs/global_03/56. Acesso em: 10 mar. 2021.

⁶⁰ Para os moradores do Norte do país, essa palavra está ligada a ideia de malícia, ordinário e gaiato.

⁶¹ Para Maffesoli, *afetual* é a força incontida dos afetos, juntamente à valorização do presente em momentos de efervescências. Se constituiu também como uma solidariedade orgânica, que expressa um querer estar junto do outro, de forma espontânea.

⁶² Para Maffesoli, a proxemia está interligada à história de um lugar e assim “a história de um lugar se torna história pessoal”, pois o espaço físico “nos ensina o que é preciso dizer, fazer, pensar, amar” (MAFFESOLI, 2010, p. 198).

que anuncia a comunhão dos corpos a partir do rompimento das convenções e distâncias sociais. Os corpos, pode-se dizer, ganham transparência.

A *Hidrosolidariedade* reúne em si essas potências subterrâneas, essas banalidades cotidianas, dos toques, dos gestos, das proximidades e das intimidades imediatas, mas mediadas pelo afeto também direcionado ao estranho, aquele que é de fora, ao forasteiro. Junto aos moradores das comunidades, marginais, afrodescendentes e periféricos de toda ordem, a água estabelece a metáfora necessária que serve de elo para uma solidariedade fácil de executar para, assim, deixar-se diluir nas práticas cotidianas de toda ordem, não só aquelas ligadas à academia e ao sistema da arte, locais que Leandro conhece muito bem, mas sobretudo, aos lugares do *comum*⁶³, do cotidiano que irradia potência.

A definição do conceito ainda carrega em si um esquema de entendimento mais exato. Segundo Suelen, *Hidrosolidariedade* é:

- 1) Solidariedade solúvel: a) Oportunidade de sistematizar as ações realizadas e apresentar o resultado daquilo que pensamos e executamos b) Processo de colaboração e associações entre artistas ou agitadores culturais c) Encontros d) Parcerias e) Envolvimento, 2. Use e Não Estrague (SUELEN, 2013, p. 53).

Nesse sentido, a colaboração ocorre por meio de dois dispositivos ativos: a solidariedade por um lado e, por outro, a metáfora visual própria ao contexto da cidade, ou seja, a água. Força ativa e resistente, além de flexível, transparente, poética e resiliente.

As inserções artísticas colaborativas até aqui pontuadas não surgem no cotidiano como meras intervenções urbanas, elas despontam como um redesenho de práticas artísticas sociopolíticas, que vêm de uma estrada percorrida desde as décadas de 1960 e 1970⁶⁴. Esse redesenho pode ser visto, por exemplo, na Arte Socialmente Engajada, que opera uma mudança de postura na colaboração, não mais com relação ao objeto artístico em si e à maneira de executá-

⁶³ Entendemos que existem vários autores tratando desse conceito no presente momento, contudo, para esta tese, escolhemos as definições dos teóricos Michael Hardt e Antônio Negri, que podemos entender como um ajuntamento de recursos e processos que são efetivados em contraposição a dicotomia acirrada entre público e privado, pois são constructos diretos de procedimentos coletivos e colaborativos. Deixando claro também que para Hardt e Negri, tais procedimentos são positivados por novas práticas sociais conjuntas, que surgem nesses processos, são também resistência aos moldes de controle estatal e mercantil.

⁶⁴ Surgem, como foi mencionado antes, um redirecionamento social das proposições que se ocupavam de espaços públicos e de espaços privados, que eram abertos à comunidade, tais como o restaurante *Food* de Matta Clark, proto artevismo alimentar, inspirado por questões políticas e sócio ambientais. Podemos evocar também os ambientes de Helio Oiticica, os *sites oriented*, modelos que aos poucos foram se mesclando as demandas contextuais dos locais onde são acionados. Podemos ler um pouco sobre essa história no livro *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, da curadora e educadora coreana Miwon Kwon. Ou no livro *Collectivismo after modernism – the art of social imagination after 1945*, dos professores e pesquisadores estadunidenses Blake Stimson e Gregory Shillete.

lo, mas uma mudança de postura do sujeito que remodela sua interação com o sistema da arte, em relação aos colaboradores, problematizando campos de ação tais como os *intragrupais* e os *intergrupais*, resultado das interações nas comunidades onde artistas e coletivos atuam. Campos de ação *intragrupais* tratam das relações internas aos coletivos ou grupos e os *intergrupais*, trazem a dimensão das interações possíveis entre os coletivos ou grupos de artistas, quando, porventura, criam ou vivenciam projetos e experiências comuns.

Nesse sentido, outras problemáticas surgem no sistema das artes, nos anos 2000, tais como: as problemáticas de ordem territorial (geopolítica), de pertencimento (identitária) e, atualmente, as reivindicações de políticas de gênero. São alguns exemplos, que levam em conta os alicerces das políticas de bases mais conservadoras versus políticas mais progressistas. Entretanto, essa preocupação com os grupos sociais e as comunidades faz surgir outras maneiras de pensar a colaboração ligadas ao ativismo e que evidenciam maior atenção às situações das comunidades, ou seja, geram uma arte com engajamento social.

Segundo o pesquisador mexicano Pablo Helguera (1971), a Arte Socialmente Engajada encontra-se em um campo difícil de definir: seu estatuto é incerto, ela é interdisciplinar e acaba por diluir-se em outras áreas de conhecimento, com que, por necessidade (e por sua natureza), escolhe trabalhar. Contudo, um ponto nodal para compreendê-la e caracterizá-la, segundo Helguera “é sua dependência das relações sociais como um fator essencial à sua existência” (HELGUERA, 2011, p. 35). É preciso lembrar que, no início da década de 1990 um termo começou a ser utilizado para definir de maneira seminal, esse tipo de prática: “novo gênero de arte pública” (BLANCO, 2003, p. 191), gênero associado à politização das práticas de arte pública realizadas no espaço citadino ou rural, e também incluindo o público e suas demandas nesses espaços.

É importante falar um pouco sobre esse termo e sua história. Suzanne Lacy no início da década de 1990, sugeriu o termo *novo gênero de arte pública*, em meio à efervescência e da interação entre arte intervencionista e movimentos sociais, ativistas, com métodos diferentes, com consensos e dissensos entre seus participantes, e segundo a autora, designa propostas colaborativas em arte, tratando destes trabalhos como ações 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), contudo, ainda sem a preocupação de apresentar em galerias esses processos e questionamentos. Já segundo a pesquisadora espanhola Paloma Blanco:

Como qualquer prática artística deste tipo, o novo gênero de arte pública foi projetado para chamar a atenção do público para problemas inevitáveis, como lutas urbanas, injustiças trabalhistas, sexismo, racismo, ataques ao meio ambiente, etc. No entanto, foi diferente porque seu processo de criação ocorreu em ambiente público - isto é, a princípio não foi criada para ser exibida em museus ou galerias - e, na maioria dos casos, envolveu a participação ativa da comunidade para qual foi dirigida (BLANCO, 2003, p. 191).

Tais proposições artísticas vão impulsionar outras, décadas à frente, que operam em meio a várias áreas do conhecimento, pela necessidade intrínseca no seu fazer, abarcando demandas sociais e ter que saber como gerenciá-las, em vez de dedicar-se à produção de objetos artísticos. Segundo o pesquisador brasileiro Marcelo Wasen “Esse deslocamento temporário para um intervalo entre disciplinas - uma zona híbrida - é considerado muito positivo, pois é a partir de tal suspensão que outros desconfortos e situações mais complexas se tornam visíveis” (WASEN, 2015, p. 253). São desinvisibilizados por práticas intervalares, entre uma disciplina e outra, pedindo outra postura do artista, mais transdisciplinar, indisciplinar e menos individualista. Lembremos que o termo transdisciplinar conota não só aproximações interdisciplinares de áreas diferentes do conhecimento, mas gera, outros conhecimentos, outros métodos de trabalhos inexistentes até então. Segundo o professor titular do Departamento de Filosofia/FAFICH/UFMG Paulo Roberto Margutti Pinto, a transdisciplinaridade:

Pode ser entendida em pelo menos dois sentidos principais. Em primeiro lugar, ela corresponde a um tipo de interdisciplinaridade em que as fronteiras entre as disciplinas envolvidas são superadas, gerando-se uma integração de seus diversos conceitos e metodologias. (...) Em segundo lugar, a transdisciplinaridade corresponde a uma atitude inovadora na solução de problemas, uma atitude que procura estabelecer formas de cooperação entre as diferentes partes da sociedade para enfrentar os complexos desafios do mundo contemporâneo (PINTO, 2005, p. 154-155).

Em relação ao segundo ponto, é importante frisar que ele se interliga a atitudes políticas, à presença civil e ao engajamento, pois se o primeiro ponto nos remete “à atividade de pesquisa e que encontra na universidade seu ambiente natural” (PINTO, 2005, p. 155), nos grupos e coletivos artísticos, nas etapas da pesquisa de campo etc, a práxis integra-se a pesquisa de forma notória. Segundo Pinto, ela “convém mais à atitude política que se recomendaria para a solução seja de problemas internos de um único país, seja para problemas gerados pelas relações de grupos de países” (*Ibidem*).

Na década de 1990, vê-se alguns grupos agindo dentro desse *métier* ativista transdisciplinar/interdisciplinar, contudo, diferente dos grupos da década de 1960/70, apresentando ao público suas proposições e reflexões, seja através de palestras, exposições, livros, catálogos ou vídeos. Sabe-se que os artistas argentinos do *Ala Plástica*, já citado aqui,

identificam-se como uma organização de arte e meio ambiente⁶⁵, e têm inúmeros parceiros internacionais operando em rede. Desde 1994, atuam junto ao movimento *Littoral Art*⁶⁶, uma rede independente de críticos, artistas e curadores, entusiastas e pesquisadores de novos métodos entrecruzados a práticas artísticas contemporâneas híbridas, tendo como base, a teoria crítica de Ian Hunter e Celia Lerner (pesquisadores do *Littoral Art*). Segundo os integrantes do *Ala Plástica*:

Buscamos relacionar o modo de pensar do artista ao trabalho no campo social e ambiental. Desde 1991, *Ala Plástica* desenvolve projetos focados em problemas locais e regionais, atuando em contato e em colaboração com outros artistas, cientistas e grupos ambientalistas.⁶⁷

O grupo já promoveu, entre outros projetos, a constituição de plataformas de comunicação entre alunos e famílias de uma escola (*AA Project*, 2003), investigação artística sobre o massacre de trabalhadores rurais de *Curuguay* (*Arquivo caminhante*, 2012), efetivaram vários experimentos e a plantação de juncos com a comunidade na Bacia do Prata (*Junco Espécies Emergentes*, 2012) e propõem a produção interdisciplinar, envolvendo ecologia, arte, arquitetura e geologia, combinando essas esferas, visando a resolução de problemas nas comunidades, sem abrir mão do potencial simbólico da arte. Segundo o *site Urban Matters*:

Ala Plástica é uma organização de arte e meio ambiente com sede em Río de la Plata, Argentina, que trabalha na ligação rizomática da metodologia ecológica, social e artística, combinando intervenções diretas e conceitos precisamente definidos para um universo paralelo sem abrir mão do potencial simbólico da arte. Eles se preocupam em relacionar a maneira de pensar do artista e trabalhar com o desenvolvimento de projetos nas esferas social e ambiental. Desde 1991, a *Ala Plástica* desenvolve uma variedade de obras de arte não convencionais, focadas em problemas locais e regionais e em estreito contato e colaboração com outros artistas, cientistas e grupos ambientais. *Ala Plástica* trabalha biorregionalmente, dentro da Argentina, bem como internacionalmente em relação a outros praticantes de artes transformadoras.⁶⁸

⁶⁵ Disponível em: <http://urban-matters.org/organisations/ala-plastica>. Acesso em: 10 mar. 2021.

⁶⁶ *Littoral art* se configura como uma rede independente formada por artistas, curadores, críticos e acadêmicos interessados em novas maneiras de refletir sobre a teoria e a prática artística contemporânea.

⁶⁷ Disponível em: <http://www.latinart.com/spanish/faview.cfm?id=959>. Acesso em: 29 set. 2021.

⁶⁸ Disponível em: <http://urban-matters.org/organisations/ala-plastica>. Acesso em: 12 jan. 2021.



Figura 14 - AA Project (*Isleños unidos*), *Ala Plástica*, 2003

Fonte: Arquivo do autor.

É possível dizer que o foco de atenção dos artistas que trabalham com arte e engajamento social não é somente uma interação com o meio e com a comunidade ali presente, mas, acima de tudo, segundo a pesquisadora Bruna Suelen, onde se torna necessário “não uma resistência, mas uma insistência”⁶⁹. Ao lidar com um determinado contexto específico tais coletivos procuram/escavam/prospectam formas de provocar mudanças, procuram sempre ativar estratégias pensadas em grupo e modelos de pesquisa diversos. Em relação a esses estrategemas, Helguera apresenta cinco aspectos importantes nos projetos de Arte Socialmente Engajada, relativos à colaboração:

- 1) a construção de uma comunidade ou grupo social temporário por meio de uma experiência coletiva; 2) a construção de estruturas participativas com multicamadas; 3) o papel da mídia social na construção da comunidade; 4) o papel do tempo; e 5) suposições sobre o público (HELGUERA *apud* WASEN, 2011, p. 38).

Tomando liberdade de utilizar esses mesmos aspectos apontados por Helguera, propõe-se aqui detalhá-los um pouco mais:

1. Uma comunidade, ou grupo temporário, por meio de experiências coletivas, entrariam em cena, na realização de ações práticas - políticas, ou não - entrariam em cena. Algumas ações colaborativas como as da *Escola da Floresta*⁷⁰ seriam exemplos disso: efetivadas em locais temporários, instalam ações efêmeras, como a biblioteca nômade, no *Galpão Ateliê 397*⁷¹ que,

⁶⁹ Registro de conversa ocorrida com Bruna Suelen em um Fórum de Pesquisa em Artes realizado em Belém, em dezembro de 2019.

⁷⁰ A *Escola da Floresta* segundo seu criador, o artista e educador Fábio Tremonte, “É uma proposição, não obra. É um projeto eminentemente colaborativo o qual convida outros artistas que contribuem seja com a apresentação de trabalhos em exposições, falas, *setlists* ou outras proposições surgidas dos interesses tratados coletivamente”. Disponível em: <https://www.select.art.br/escolas-de-artistas-escola-da-floresta/> Acesso em: 28 dez. 2021.

⁷¹ *Ateliê 397* está sediado em São Paulo e “é um espaço de intervenção cultural no circuito das artes, promovendo ações, projetos e experiências que incentivam a formação de outros olhares para a produção contemporânea”.

segundo o idealizador Fábio Tremonte (1975) objetiva “ter cada vez mais apoiadores, pessoas físicas e instituições que viabilizem a existência do espaço”⁷²;

2. Estruturas de voluntariado, contando com o que cada um pode agregar, a partir de suas habilidades, repertórios e vocações, como saber lidar com computadores, fazer cartazes, zines, abrir letras, e organizar a biblioteca do espaço e que pregam o modo de produção pós-capitalista, de reaproveitamento, de recombinação e reinvenção, tal como nas ações do coletivo paraense *Puraqué*⁷³ (PA), o qual, será analisado com mais atenção no subcapítulo 3.3.4.

3. Os canais midiáticos de amplificação desses modos de fazer, através do papel específico da mídia em cada comunidade (como acessá-la; que outros tipos de mídias poderiam ser criadas?). Daí o importante papel das rádios livres e dos jornais (Rádio Livre e Jornal Cidadania Digital do Coletivo Puraqué) e da Rede Aparelho, além do uso do *Instagram* pela *Escola da Floresta* e para a *Lanchonete* <> *Lanchonete*, como veremos também adiante, ou das revistas especializadas, como a Revista *Select* que há alguns anos se dedicou em uma de suas edições, ao tema dos coletivos artísticos.

4. O papel do tempo: seria o papel do tempo: quanto tempo duraria a proposição? Qual o cronograma de ações temporárias efêmeras ou duracionais? Há trabalhos que iniciem sobre comunidades e acabam tornando-se parte delas, em um modelo simbiótico, é o caso de algumas ações do *Ala Plástica* seja por exemplo, por uma melhoria no complexo de distribuição de água como ocorreu no *Proyecto Wandse / Actitud Bypass*, 2004, ou em pesquisas sobre técnicas de produções tradicionais, no caso do *Estuary Initiative*, 1999.

5. O perfil do público: qual público se quer afetar? Quais signos visuais utilizar? Com qual fatia do social se quer comunicar, ou se misturar? Quais questões evocam a identidade do grupo, ou dos sub-grupos dentro do grupo, como é o caso do *Ruangrupa*⁷⁴, que mobiliza uma série de pessoas, não só artistas, mas profissionais de várias áreas, com o intuito de produzir

Disponível em: <https://cortex.art.br/fase-2/mapeamentos-2/o-sistema-da-arte-de-sao-paulo/a-cena-independente/>. Acesso em: 22 jan. 2021.

⁷² Disponível em: <https://premio-select.com.br/tag/escolas-de-artistas/>. Acesso em: 22 jan. 2021.

⁷³ O *Coletivo Puraqué* é um espaço de fomento da cultura digital e livre, iniciado em 2001 com uma iniciativa de oficinas de informática para jovens em condições de risco da periferia de Santarém (PA). Ao longo do tempo, com a entrada de novos membros, aumentou sua abrangência para a região, oferecendo diversas oficinas como: produção gráfica, estúdio de gravação, rede de blogs locais, rádio comunitária (*Rádio Livre* e *Jornal Cidadania Digital*) e formação em ferramentas educativas. Disponível em: <https://dossie.comumlab.org/?mini>. Acesso em: 22 out. 2020.

⁷⁴ *Ruangrupa* é um coletivo indonésio sediado em Jacarta, criado em 2000. Eles compreendem suas práticas a partir da ideia de ecossistema, constituindo relações comunais e mutualísticas com outros coletivos. Em 2018 decidiram que virariam também, uma escola, a *GUDSKUL* com outros dois coletivos. A escola concentra-se na construção de coletividades e ecossistemas, basicamente. Atualmente foram convidados pela Documenta 15, para atuar na curadoria da mostra, prevista para 2022.

uma espécie de ecossistema, “um coletivo de coletivos”⁷⁵ que cria seus próprios mecanismos de geração de renda para os projetos e para questões que atravessam suas relações com a comunidade. Como mencionado no ponto 4, essas maneiras de fazer, diferentemente das práticas anteriores já citadas, exigem um tempo específico de aprofundamento nas experiências diretas de troca.

3.3.2 Toda arte é colaborativa?

Em termos genéricos, pode-se dizer que toda obra de arte é colaborativa, todo trabalho que produz algo e seu processo é erigido por um ajuntamento de pessoas, tem o *colabor*⁷⁶ em suas premissas, portanto, Arte Colaborativa é arte do colabor. E toda obra de arte é colaborativa se acreditamos que ela jamais pode abdicar do público que a percebe, a transmite e, principalmente, atribui-lhe significados. O que seria de uma exposição de pintura e o que seria do pintor se o público não a visitasse e se não houvesse críticos para escrever sobre ela, mediadores para problematizá-la, professores e estudantes para discuti-la? Todos esses atores contribuem e colaboram direta ou indiretamente para a circulação da obra em vários nichos sociais. Poderíamos nomear esse tipo de “colaboração” como mediação, para usufruir de mais precisão ao designarmos o conceito de colaboração que vamos utilizar aqui. Muitas reflexões envolvem um tipo específico de colaboração e de trabalhos, que por seu cunho coletivo, interessa desenvolver melhor.

Esses dois termos - colaboração e coletivo - andam de mãos dadas, entretanto um coletivo de artistas, por exemplo, é um agrupamento de pessoas esforçando-se para chegar a um objetivo comum; já a colaboração é algo mais amplo, é o modo como se dá esse esforço, associado ao contexto que a cerca, sendo um conjunto de experiências que atravessam a práxis de um grupo e as maneiras que ele encontrou para dar corpo e resultado às suas ações, podendo inclusive ser desmembrado em uma tipologia. Segundo o dicionário anagramático do Museu Reina Sofia:

A colaboração é muito mais do que simplesmente fazer algo com os outros; não se trata de somar o trabalho ou o poder de diferentes atores, mas sim de um método de produção conjunto, onde (idealmente) controvérsias, questões e desacordos são

⁷⁵ Disponível em *Revista Select* “Coletivos” jul/ago 2019. Ano 8, edição 43.

⁷⁶ Contudo, existe diferença entre a palavra labor e a palavra trabalho, o labor é geralmente usado quando se fala em uma atividade onde a pessoa sente o peso do trabalho, é uma atividade mais sofrida. Já o trabalho, pressupõe uma atividade racional, onde o indivíduo tem que pensar, raciocinar, é um trabalho baseado em métodos, estratégias e não apenas um trabalho braçal, operacional e sofrido. Disponível em: <https://www.significados.com.br/labor/> Acesso: 10 jun. 2022.

continuamente compartilhados e incorporados ao próprio processo, reunindo todas as diferentes sensibilidades envolvidas em um novo plano de agenciamento.⁷⁷

A partir desse ponto de vista, podemos perceber que a colaboração não é sempre harmônica, mas, sim, produção conjunta que deve levar em conta os desacordos em seu processo. Todavia, qual compreensão temos da ideia de colaboração nas Artes Visuais? Quais as diferentes formas de colaboração poderiam ser identificadas no campo artístico? Que tipo de relações constitui entre seus agentes e no campo em que atua? A partir dessas questões percebemos a importância de olhar para o contexto social que cerca essas proposições artísticas e os termos que definem a colaboração, para assim, melhor analisá-la. Uma das justificativas para essa busca por respostas, seria o fato de que, sem sabermos ao certo qual é o terreno e qual a natureza desse terreno em que artistas, público e proposições se encontram, não temos como analisar as relações de dissenso e os conflitos que provêm deles. Tal questão parece óbvia a princípio, entretanto, lembremos que a natureza de cada um dos tipos de conflitos é sempre muito específica, como veremos no capítulo 4, e considerando essas especificidades, precisaremos compreendê-las em relação a demandas não resolvidas, apagadas e silenciadas em cada comunidade ou grupo que, por vezes, ganham visibilidade (e dão visibilidade e transparência a demandas coletivas) através das proposições colaborativas. Nos parágrafos a seguir serão apresentadas diferentes concepções de Arte Colaborativa, buscando compreender e analisar de forma mais consistente essa manifestação artística em sua complexidade teórica e crítica.

Uma artista brasileira emblemática que se empenhou em aprofundar essas questões de ordem participativa ligadas à ideia de colaboração, foi Lygia Clark que, na década de 1960, procurou através de seus “objetos relacionais” (*Máscaras Sensoriais* de 1969 e *O Eu e o Tu* de 1967, por exemplo), criar outras formas de produção, mais acessíveis a artistas e ao público, remetendo a uma ideia clara de voluntariado nas proposições. A natureza dessas ações, evidenciava e convocava, cada pessoa do público, a aproximar-se da experiência por um interesse pessoal nas propostas da artista, e dessa forma conectava-se à obra de forma livre e espontânea. Sobre isso, o crítico estadunidense Guy Brett diz que:

Lygia chegou até eles por meio do questionamento das relações tradicionais entre sujeito e objeto, artista e espectador [...] em vez de um objeto em que sua própria expressividade estivesse codificada, ela propôs um objeto que não tivesse identidade própria. Esse objeto adquiria um significado apenas em relação à fantasia do

⁷⁷ Colaborativo, no abecedário Anagramático (*Anagramatic ABC*). Disponível em: <http://subtramas.musecoreinasofia.es/en/anagrama/collaborative>. Acesso em: 21 mar. 2020.

participante, e apenas no ato de uma relação estabelecida com o corpo (BRETT, 2005, p. 115).

Guy Brett nos chama a atenção para o fato de que Lygia questiona o modelo relacional entre público e obra, diz que Lygia redimensiona o raio de ação do objeto artístico, introduzindo-o na esfera das relações e diz que o mesmo só estaria completo a partir do contato com o corpo do outro a interagir de forma sempre única com o objeto.

As *Máscaras Sensoriais* são objetos que são construídos a partir de materiais simples, ligados à esfera cotidiana: borrachas, arames e tecidos, efetivando um conjunto de elementos que conectam o participante ao fluxo da vida, a objetos da rotina diária e não somente a materiais provindos do campo da arte: tinta, pincéis, telas, lápis e papel. Lygia também procurava tensionar os lugares de cada indivíduo frente ao objeto artístico, sua função e local de exposição, convocava o participante a ser *coprodutor* da experiência.



Figura 15 - *O Eu e o Tu*, Lygia Clark, 1967
Fonte: Museu de Arte de Nova York.



Figura 16 - *Máscaras sensoriais*, Lygia Clark, 1969
 Fonte: Arquivo do autor, 1969.

Máscaras Sensoriais se tornam adereços provocadores de ações que ocorrem por um dos modos possíveis de agenciamento, ou seja, uma maneira específica da artista de ativar, dinamizar e interconectar suas intenções coletivas aos participantes e aos espaços de suas obras sendo, nesse caso, um convite à colaboração voluntária. Esses modos de agenciamento têm um passado e evidenciam uma trajetória histórica das práticas artísticas passíveis de serem mencionadas nesse rico campo das artes da colaboração que exigem a presença física do outro e da vivência espacializada da obra, como, por exemplo, na *Proun Room* (El Lissitzky, 1920), e na *Merzbau* (Kurt Schwitters, 1923).



Figura 17 - *Proun Room*, El Lissitzky.1920
 Fonte: Site do Museu de Arte de Nova York



Figura 18 - *Merzbau*, Kurt Schwitters, 1923
 Fonte: Site do Museu de Arte de Nova York

Dois trabalhos que a princípio não eram vistos como uma obra para ser atravessada, mas sim como uma imagem, uma fotografia, eram vistas de fora pelo observador e não de dentro. Ao contrário das obras de Lygia Clark, pareciam ser contemplativos, e sobre isso a pesquisadora brasileira Elaine Tedesco, citando o crítico de arte Brian O’Doherty, diz que:

Brian O’Doherty aponta para esta limitação no texto sobre a *Merzbau*, no qual revela-nos que essa construção era vista como um plano, observada de fora como uma imagem fotográfica. Segundo o autor, as testemunhas não falam de dentro da *Merzbau*. Olham para ela, ao contrário de se sentirem dentro dela, isto porque a ideia de um espectador rodeado não era ainda consciente (O’DOHERTY, 2002, p. 43). O sentimento de estar dentro da obra e possuir a consciência dessa percepção corporal só veio a ser explorado pela arte anos depois (TEDESCO, 2015, p. 23).

Ou seja, a consciência de que existia um espaço para ser entendido como obra e ocupado ainda não era corrente, a relação entre obra e público postulava os modos de interação tradicionais: de um lado o observador passivo e do outro a obra de arte. Contudo, tanto a *Proun Room* quanto a *Merzbau* foram sementes do que viria a ser chamado de *instalação* na década de 1960, incorporado ao léxico das Artes Visuais, e considerando a importância do público, agora sim, atravessando e percorrendo a obra, numa experiência imersiva.

E é nesse sentido, que podemos citar o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) e algumas de suas obras espaciais, tal como *1200 sacos de carvão* (1938), uma protoinstalação que cobriu o teto inteiro de uma galeria em uma exposição coletiva na qual o artista participou. Nesse trabalho, o público era instigado a olhar para o teto da galeria, deslocando o olhar do lugar expositivo habitual, a parede. Aqui vemos um prenúncio de um tipo de relação diferenciada entre obra e público. Como diz o crítico de arte Brian Ó Doherty:

Com essa inversão, foi a primeira vez em que um artista subsumiu uma galeria inteira com uma única intervenção – e o fez quando ela estava lotada de outras obras. (Ele

conseguiu isso invertendo no recinto o chão e o teto. Poucos se lembram de que nessa ocasião Duchamp também opinou a respeito da parede: ele concebeu as portas de entrada e saída da galeria. Mais uma vez com restrições da polícia, ele fez portas giratórias, isto é, portas que confundem o que está dentro e fora ao girar o que elas apanham. Essa confusão entre dentro e fora é coerente com a inclinação da galeria em seu eixo). Ao expor o efeito do contexto na arte, do continente no conteúdo, Duchamp percebeu uma área da arte que ainda não havia sido inventada. Essa invenção do contexto deu início a uma série de intervenções que ‘desenvolvem’ a ideia de recinto da galeria como uma peça única, boa para ser manipulada como um balcão de estética (O DOHERTY, 2002, p. 75).

Duchamp não somente realocou a obra na galeria, mas inventivamente, redirecionou a maneira como o público interagiria com sua proposta, reacomodou o corpo em uma relação mais ativa com o espaço físico da galeria, inaugurando o teto como suporte para as obras, coisa que vemos muito frequentemente nos trabalhos da *Minimal Art*⁷⁸.

As obras passam a ser experimentadas, tocadas, quebradas e rasgadas, tal como em alguns *environments* do artista lituano Allan Kaprow (1927-2006), que efetivou a partir do legado deixado por Jackson Pollock (1912-1956), desdobramentos sucessivos da *Action Painting*⁷⁹, seja a partir de seus *happenings*, ou de seus ambientes; buscando por uma participação mais ativa do público.

Kaprow convocou os artistas a levarem em conta aquilo que ele chamava de *lifelike art*, que pode ser interpretado como “uma arte da vida”, “arte que nos faz lembrar de nossas vidas” (KAPROW, 1990 *apud* BASBAUN, 2004, p. 67): trocar um pneu, arar um campo, fazer um café, preparar um almoço, etc, nesse sentido, o mundo torna-se um *playground*. Mas, levando em conta nesses afazeres uma postura lúdica, religada à concepção de ritual, instigando outra percepção para com relação ao nosso entendimento das noções de trabalho, lazer, competição, participação, educação e ética (MACÊDO, 2014, p. 91).

Kaprow, a partir de conceitos próprios, construídos tendo por base sua atuação como professor, artista e teórico, buscava realizar em seus trabalhos artísticos uma diluição da fronteira entre arte e vida. Seus *environments* eram acúmulos de objetos cotidianos em estreita relação com acúmulos de situações cotidianas, ambas, por vezes, constructos dos participantes convidados. Os objetos eram espalhados e rearranjados em determinados espaços físicos, não só galerias, mas galpões, espaços ao ar livre, quadras, praças, escolas e restaurantes. Destaca-

⁷⁸ O minimalismo se refere a uma tendência das Artes Visuais que ocorre no fim dos anos 1950 e início dos 1960 em Nova York. Os trabalhos são objetos materiais e não veículos portadores de idéias ou emoções. Um vocabulário construído de ideias como despojamento, simplicidade e neutralidade, manejado com o auxílio de materiais industriais - vidro, aço, acrílico etc.

⁷⁹ Pintura gestual que valoriza e permite observar o gesto gravado na tela e o processo sem esquemas prévios. Surgiu em Nova Iorque na década de 1940.

se aqui a efemeridade dos materiais utilizados nos *environments*, que inclusive, empregava lixo em suas composições. Segundo o pesquisador Alejandro Quinteros:

O lixo representava mais do que material efêmero e cotidiano. Comunicava também a mensagem de que se tratava de uma arte radicalmente nova, não tradicional e consumidora, havia uma crítica implícita no uso dos restos ociosos e excessos dessa cultura. O uso de lixo pode ser visto como um ataque à arte erudita e ao público de elite a que tradicionalmente servia.⁸⁰

Kaprow efetivou uma cruzada cultural⁸¹ para problematizar aspectos referentes ao consumismo na cultura estadunidense, assim como também, remodelar e erradicar a audiência passiva, transformando-a em participantes ativos por meio de seus *environments*.

Já nos trabalhos da *Minimal Art*, temos não só artistas preocupados com a relação das obras com o espaço físico, mas em como essa relação poderia, em termos fenomênicos, acionar a percepção espaço temporal do público. Os objetos, peças e esculturas para os minimalistas, presentes no espaço físico dos galpões e galerias, não cumpriam somente a função de ocupar espaços ou reaproveitá-los de outra maneira, reinaugurando outro tipo de expografia. Eles buscavam realizar novas formas para seus trabalhos serem percebidos pelo público, estimulando a percepção do visitante da exposição, através do tempo em que o corpo gastava para percorrer os espaços entre as obras e se relacionar com elas. Era uma operação corpórea que viabilizava o vínculo entre corpo do público e corpo da obra, enfatizando a presença do público no espaço da galeria. Sobre isso Tedesco diz que:

A experiência da percepção corporal passou a ser explorada por muitos artistas em suas proposições plásticas a partir dos anos 60. Durante essa década, os convites à participação física dos observadores nas propostas dos artistas difundiram-se e, ao mesmo tempo, diversificaram-se. A arte não era mais só para ser vista, passou a ser experimentada, vivida. A consciência desse outro modo de perceber a arte influenciou as poéticas dos artistas, os observadores e a crítica (TEDESCO, 2015, p 45).

A experiência corpórea⁸² funda um tipo de presença do público que, podemos dizer, é diferente daquela do *Proun Room* e da *Merzbau*. E é assim que o público começa a fazer parte

⁸⁰ Disponível em: <https://alejandroquinteros.files.wordpress.com/2012/02/environments.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2021.

⁸¹ Mais informações: no texto *environments* do pesquisador Alejandro Quinteros, disponível em: Acesso: 25 dez. 2021.

⁸² Um contraponto a esse ponto de vista vem a partir do filósofo francês Didi-Huberman no livro “O que vemos o que nos olha”, onde segundo o autor, os minimalistas não estavam interessados na dimensão corpórea, mas na sua negação, sobretudo por uma fatura que dispensava o trabalho manual do artista. As obras minimalistas inauguram de alguma forma a terceirização do fazer, em encomendas a indústrias que tinham os recursos técnicos e tecnológicos para sua realização.

das obras expostas não somente como coadjuvante, mas como coprodutor, coautor, implicado nos processos, do surgimento matérico das obras. Contudo, antes de dedicar mais algumas linhas a essas questões, é importante que tratemos ainda da instalação e por fim, dos *sites specifics* que, abrem espaço para a comunidade e é uma arte de cunho social e implicada não somente na presença das pessoas, mas nos acordos, negociações e nas demandas geográficas e sociais.

A instalação tem uma história bastante específica e ampla sobre a relação entre público e espaço instalativo, entretanto, a intenção não é problematizar, neste texto, a discussão em torno dessas variantes do termo *instalação*. A intenção aqui é deixar claro que existem diferentes tipos de experiências que, se por um lado, são ativadas pelos objetos presentes em uma instalação, por outro, estão centradas no público que acessa a obra, e partindo deste foco, algumas reflexões servirão para aclarar a questão, tendo em vista as reflexões da teórica e crítica de arte Claire Bishop (1971), em relação à *instalação*:

É um termo contestado que recebeu muitas interpretações diferentes nas mãos de muitos filósofos diferentes. No entanto, toda teoria da experiência aponta para uma ideia mais fundamental: o ser humano que constitui o sujeito dessa experiência (BISHOP, 2004, p. 8).

Em seu texto *Installation Art and Experience*, ela ainda diz que “Instalação é um termo que se refere vagamente ao tipo de arte em que o espectador entra fisicamente na obra, e que é frequentemente descrita como 'teatral', 'imersiva' ou 'experimental'” (BISHOP, 2004, p. 6). Ou seja, a obra é em si, composta pela ocupação de duas fisicalidades: o espaço físico da galeria, e a dos corpos do público visitante da exposição. Há nisso uma necessidade da integração entre obra distribuída da num determinado espaço e público presente num momento específico. Sobre isso a pesquisadora Luciana Bosco e Silva diz que: “a Instalação é por excelência uma obra que só se materializa quando instalada. Praticamente toda Instalação ‘acontece’ em espaço e tempo determinados. Toda vez que uma Instalação é montada é como se ela se renovasse e na verdade fosse uma nova obra” (SILVA, 2011, p. 52).

No entanto, ela parece ser uma racionalização dos *environments* de Kaprow, ela é um esfriamento dos ambientes dinâmicos efetivados pelo artista e atualmente ela cumpre outros papéis, fazendo com que objetos espalhados em uma parede possam também ser entendidos como uma instalação de parede. Sobre isso, Bishop diz que “A palavra 'instalação' agora se expandiu para descrever qualquer arranjo de objetos em qualquer espaço, ao ponto em que pode ser felizmente aplicada até mesmo a uma exibição convencional de pinturas em uma parede”

(BISHOP, 2006, p. 6). Assim, os modelos instalativos abrangem diferentes tipos de relações entre espaço, público e obra (das relações fenomênicas da *Minimal Art*, às relações interativas das atuais instalações imersivas tecnológicas às mega instalações das atuais bienais de arte), com resultados distintos a partir de distintas propostas de trabalho.

Um outro aspecto das obras que se misturam à fisicalidade dos espaços e fazem deles seu conteúdo plástico e conceitual, levando em conta a presença do público, como parte significativa e integrante da obra em um espaço-tempo outro, é a ideia de *site specific*. Podemos analisá-los em dois momentos: num primeiro momento, segundo a curadora e crítica de arte coreana Miwon Kwon (1961), temos o vínculo incontornável entre local, obra e público. Em um segundo momento, temos a constituição de vínculos maiores com fatores para além daquilo que o espaço físico dispõe, com com as questões sociais, políticas e econômicas que ocorrem nas localidades escolhidas como suporte. Tais fatores começam a ser levados em conta, antes da implantação física do trabalho no local. O local assim, justamente tomado por suas especificidades, fala de suas demandas (econômicas, sociais, políticas, etc) e o *site* torna-se conteúdo de sua plasticidade, de seu conceito, de suas ações, provocações, experiências e construções de situações junto à comunidade ou à instituição em que elas se estabelecem. Nesse sentido, segundo Miwon Kwon:

O *site* inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam, entre eles o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas (KWON, 2004, p. 169).

Mas vai além, pois o *site* torna-se sensível aos diferentes mundos que o contornam, entrecruzando o *sistema da arte* das galerias e instituições com as tensões extra-muros. Isso pode ser visto como uma constante, para entendermos que a medida em que as décadas foram se sucedendo, as obras de *site specific* foram cada vez menos se apoiando “nos parâmetros físicos da galeria/museu ou em outras áreas de exibição para articular sua crítica” (KWON, 2002, p. 170), para começar a se apoiar em demandas e situações fora do cubo branco. Um exemplo disso seria a experiência artística do alemão Hans Haacke (1936), famoso por sua obra *Condensation Cube*⁸³ (1970), uma metáfora potente das incontornáveis relações de troca que temos com o meio em que nos encontramos. Haacke nos anos seguintes à realização desse

⁸³ É um dos primeiros trabalhos de Hans Haacke, onde o artista propõe uma discussão sobre processo e sistema enquanto realidade física. Para o artista, o sistema vivo é aberto e muda continuamente em interação com o meio.

trabalho, passa a dedicar-se mais especificamente à crítica institucional e ao sistema da arte. Sobre Haacke, Kwon explica que:

Na prática paradigmática de Hans Haacke, por exemplo, o *site* passou da condição física da galeria (tal como em *Condensation Cube*) para o sistema das relações socioeconômicas dentro das quais a arte e seu programa institucional acham suas possibilidades de existência. Sua exposição baseada em fatos ao longo da década de 1970, que deflagrou as amarras inextricáveis da arte com o poder ideologicamente suspeito senão moralmente corrupto da elite, repensou o *site* da arte enquanto moldura institucional em termos sociais, econômicos e políticos, e enfatizou esses termos como o próprio conteúdo do trabalho artístico (KWON, 2002, p. 170).

Essa moldura da qual fala Kwon, vale dizer, é a realizada pelo mundo. A autora traz a imagem da moldura, elemento recorrente nas galerias de arte, para compreendê-la como contexto fora da galeria (trazendo temas mais ampliados), provindos do exterior, do social, do político, etc, sendo, portanto, o *site*, essa realidade do mundo que se impõe como matéria da obra de arte.

Os *environments*, os trabalhos da *Minimal Art*, os *sites específicos* e as instalações, referendados constantemente na História da Arte surgem nesta pesquisa, vez por outra, pois precisaremos recorrer a alguns pontos históricos nodais, para definir contextos e assim diferenciá-los do período que vai de 2010 a 2021, refletindo também sobre o surgimento de outros paradigmas, como podemos perceber em relação à noção de arte colaborativa, que rompe em determinado momento com a postura individualista e autoral, a partir da ideia do trabalho coletivo (não autoral em alguns casos) em suas subcamadas.

Tais categorias da Arte que trabalham com a fisicalidade dos espaços e as relações com as pessoas e seus corpos em movimento, explicitadas nos parágrafos anteriores, trazem pistas para a compreensão sobre a arte que avança em direção a uma interação com a esfera pública e o contexto social. Alguns parágrafos mais à frente, veremos categorias específicas que lidam somente com um nicho desse aparato histórico: as proposições artísticas que lidam com formas de *inserção social*. Para a Sociologia, a inserção social funciona como um convite à sociedade para redesenhar seus modelos, e assim, adequá-los às suas demandas específicas de ação nas comunidades humanas, afim de, efetivamente, ampliar a prática dos direitos dos cidadãos e estar à disposição de todos.

Nesse nicho, as proposições artísticas entrecruzam a inserção social com outras áreas do conhecimento e da prática grupal e social, tais como: o ativismo, a comunicação, a estética, a terapia, entre outros. Buscando esclarecer melhor tais proposições, será apresentado a seguir,

um exercício de categorização relacionado sobretudo aos *modus operandi*, que se diferenciam, formando uma tipologia voltada ao trabalho coletivo/colaborativo e às artes da colaboração:

1. Arte útil – O sentido da Arte Útil é imaginar e criar, é potencializar formas de desenvolver algo por conta própria ou em parceria com os outros, e produzir na prática ações que revelem a potência do estar junto, em claro benefício ao outro. Segundo a pesquisadora e artista Tania Bruguera (1968-) a Arte Útil “é arte porque é a elaboração de uma proposta que ainda não existe no mundo real e porque é feito com a esperança e a crença de que algo pode ser feito melhor” (BRUGUERA, 2019, p. 74), logo, podemos dizer que a Arte Útil é a intenção do artista indo para além da estetização, ou da representação da obra, sendo um instrumento de aplicabilidade da arte no fluxo da vida, oportunizando e construindo na prática mundos possíveis e mostrando como eles podem ser erigidos. Bruguera diz ainda que a arte “Deve ser mostrada/compartilhada com aqueles que podem fazê-la funcionar em um formato de longo prazo, quer dizer, as pessoas que se beneficiam da proposta e que podem levá-la a um estado de existência mais permanente” (*Ibidem*, 2012, p. 194). A Arte Útil, deve funcionar se emancipando do estado de proposição, a uma apropriação por parte daqueles que se tornaram agentes do acontecimento/obra, mesmo que o artista não esteja mais presente no local onde foi executada, funcionando como parte integrante daquele contexto. Exemplo de artistas que trabalham com Arte Útil: Tania Bruguera (Cuba) e Jonas Staal (Holanda).

Tomaremos o projeto *New World Summit* (2012) do artista holandês Jonas Staal (1981) para ilustrar aqui uma proposta de Arte Útil. Iniciado em 2012 na 7ª Bienal de Berlim, *New World Summit* é um parlamento extra-oficial, organizado pelo artista. Nesse parlamento, o espaço é aberto para discussões daqueles que foram excluídos das conversações democráticas. Nesse trabalho o artista materializa um espaço utópico, dando fisicalidade a um parlamento, para em seguida convidar o público e representantes políticos, ativistas e líderes comunitários a apropriar-se dele, a fim de tratar de questões não explanadas nas demais assembleias mundiais.



Figura 19 - *New World Summit*, Jonas Staal, 2012
 Fonte: Revista SELECT. Imagem: Lidia Rossner.



Figura 20 - *New World Summit*, Jonas Staal, 2012
 Fonte: *Site* do artista.

No primeiro dia de discussões, foram tratadas questões sobre a sociedade fechada, sobre a falta de liberdade nos estados autocráticos. Nesse dia, segundo Staal “os representantes políticos e jurídicos falaram sobre as histórias das organizações que representavam, seus objetivos políticos e seu enfrentamento aos ‘limites’ da democracia ao serem classificados como ‘terroristas.’”⁸⁴ O trabalho se constitui (em suas variadas versões, desde 2012 até 2017), nesse caso, como uma ferramenta útil e potencialmente criativa, instigando soluções para embates diversos ocorridos na política mundial.

2. Arte Socialmente Engajada é uma prática que se distancia das produções artísticas voltadas para o mercado, para o consumo e que revitalizam o papel das representações simbólicas e ilustrativas no contexto da arte em comunidades. A Arte Socialmente Engajada interliga-se a ações artísticas que interajam com problemáticas sociais e que a partir dessa interação, cause alguma mudança no tecido da realidade dos grupamentos humanos. Em termos

⁸⁴ Disponível em: <http://www.jonasstaal.nl/projects/new-world-summit-berlin/> Acesso em: 8 mar. 2022.

de definição, conforme Pablo Helguera “SEA (*socially engaged art*) é uma atividade híbrida, multidisciplinar que existe em algum lugar entre arte e não-arte, e seu estado deve ser permanentemente não resolvido. SEA depende da atual - não imaginada e hipotética - ação social” (HELGUERA, 2011, p. 9). São exemplos de artistas que trabalham nesse campo: Minerva Cuevas (México), Suzanne Lacy (EUA), Paul Ramirez (EUA), *Peninsulares* (Espanha) e Pablo Helguera.

No caso da Arte Socialmente Engajada, o trabalho *Dodgem* (2002) da artista mexicana Minerva Cuevas (1975) servirá como um exemplo para ilustrar esse tipo de proposta. Nesse trabalho, Cuevas intervém em um parque de diversões, com logotipos de empresas multinacionais de petróleo, em carrinhos de bate-bate. Em seguida os carrinhos são liberados para que as pessoas possam brincar com eles.

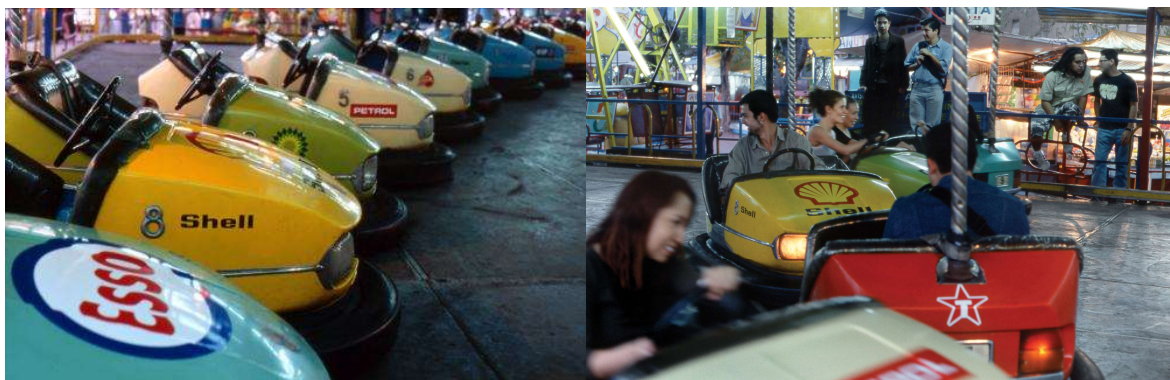


Figura 21 - *Dodgem*. Minerva Cuevas, 2002

Fonte: *Art Building Community*.

Cuevas utiliza a imagem dos carrinhos competindo entre si e entrando em choque uns contra os outros, para tratar de um tema específico: as políticas energéticas e a competição constante entre empresas petrolíferas, que lutam pelo controle do mercado internacional tendo como objetivo final o lucro. Nos trabalhos de Cuevas “consciência e dissidência tornam-se médiuns de expressão. Ela questiona e problematiza ativamente o consenso e as coisas que são tidas como certas.”⁸⁵ E no trabalho *Dodgem*, a ação de incorporar a dissidência a uma atividade (um carrinho bate-bate) e redirecioná-la de forma objetiva e lúdica para um problemática global é uma forma muito efetiva de engajar sua produção crítica no cenário público.

3. Arte Comunitária, que se refere a práticas geradas nas comunidades, cujas obras têm como principal característica o envolvimento com os moradores. Esse tipo de proposta artística também é conhecida como Arte Dialógica e Arte Baseada na Comunidade e propõe produzir

⁸⁵ Disponível em: https://minervacuevas.org/wp-content/uploads/2019/08/MC-Mishkin_64pp_22082019.pdf
Acesso em: 8 mar. 2022.

um amalgama entre o desejo da comunidade e ações legítimas, levando em conta as atividades locais, as identidades culturais, os pactos entre os moradores, os capitais simbólicos (entendidos na maioria das vezes, por quem é da comunidade). Visa em última instância, a reconfiguração de futuras alianças entre política, cultura e demandas locais, realizando com isso formas conjuntas de produção artística marginalizada, nos morros e favelas. São exemplos de artistas ou grupos que trabalham nessa vertente: *Huit Facettes* (Senegal) e Navjot Altaf (Índia).

Nesse caso, o trabalho da indiana Navtof Altaf (1972) pode servir como referência de processos colaborativos realizados junto à comunidades. Com a ajuda de voluntários, vendedores, estudantes, professores e nativos da comunidade de Bastar, na Índia, a artista construiu em 2007, bombas de água manuais com esculturas ao redor, tendo por base, ícones e símbolos da cultura Advasi. Os Advasi têm um histórico de discriminação social, apesar de serem, parte da população nativa da Índia. A água torna-se o ponto nodal que une demandas da comunidade e intenção do artista em ativar um trabalho colaborativo/comunitário via conversações e muitas trocas de informações sobre o processo de realização.



Figura 22 - *Bombas de água*. Navtoj Altaf, 2007
Fonte: *Art Building Community*.

A artista implementa signos visuais nas estruturas das bombas de água e, o que chama atenção nas formas de negociação com essa comunidade de Bastar, em específico, é o esforço que a artista teve para integrar a multiplicidade identitária dos nativos, o hibridismo cultural em torno da coleta de água e o local enquanto ponto de encontro de mulheres e crianças. A relação entre esses fatores, segundo a artista “estimula uma rede de comunicação entre artistas de diferentes culturas e disciplinas” (NAVTOF *apud* KESTER, 2012, p. 31), formando, necessariamente, uma rede de interação entre nativos, artesãos e artistas locais, desde o esboço dos desenhos para as bombas até a construção delas, propriamente dita.

4. A Estética Dialógica, que faz uso de um conjunto de métodos de conversação, por meio da produção artística, sendo um modo de ação, diferente da Arte Comunitária, já que as

relações são essencialmente pautadas nessas trocas e estratégias. Segundo Kester, “as práticas dialógicas requerem uma matriz discursiva comum (linguística, textual, física etc.) por meio do qual seus participantes podem compartilhar ideias e forjar um senso provisório de coletividade” (KESTER, 2005, p. 7), ou seja, a partir dessa prática é firmado um consenso em torno de ações que partem das experiências dos interlocutores. Segundo Kester são “trocas densamente texturizadas, hápticas e verbais que ocorrem nos processos de interação colaborativa” (*Ibidem*, 2011, p. 31). São exemplos de artistas e grupos que trabalham nessa vertente: o *ParkFiction* (Hamburg), o *Huit Facettes* (Senegal) e o *Ala Plástica* (Argentina).

O *Park Fiction* é um grupo sediado em Hamburg, e suas ações ocorrem em um antigo bairro que iria sofrer gentrificação, contudo, a comunidade se reuniu e decidiu após várias assembléias entre lojistas, artistas, arquitetos, líderes comunitários e pequenos comerciantes locais, transformar o bairro em um local onde os sonhos seriam possíveis. A comunidade *Park Fiction* criou entre outras coisas, uma rádio para informar a comunidade sobre problemas locais além de realizar publicidade dos empreendimentos locais, produziu um jardim levando em conta o desejo das crianças do bairro, realizou reuniões abertas ao público, com exibição de filmes, troca de livros, espaços de convívio e jogos comunitários.



Figura 23 - *Park Fiction*. 2011
Fonte: Site do *Park Fiction*.

O *Park Fiction*, com esses expedientes (exibição de filmes, espaços de convívio etc) citados no parágrafo anterior, desenvolveu um modo divertido de convite ao engajamento, utilizando como mediadores de interação, oficinas, *workshops*, e encontro para as exibições de filmes, produzindo uma forma específica de interação pautada no diálogo, na interação e na troca de saberes. Segundo Kester, os projetos “possuem uma dimensão pedagógica explícita, evidente no uso frequente da oficina como um mediador de interação que se desdobra através de gestos e processos de trabalho compartilhado” (KESTER, 2011, p. 11).

5. Arte Contextual: segundo o curador e crítico de arte francês Paul Ardenne (1956-), “o contexto lista o léxico, designa o ‘conjunto de circunstâncias em que um fato é inserido’. Uma arte chamada ‘contextual’ escolhe, portanto, estabelecer uma relação direta, sem intermediário, entre o trabalho e a realidade em que se encontra” (ARDENNE, 2002, p. 75). O trabalho se insere na tecitura do cotidiano, na concretude das situações diárias, sejam elas banais, burocráticas, singelas, complexas etc. A Arte Contextual, portanto, consiste na junção entre trabalho do artista e a realidade do *locus* específico em que está, sendo uma condição para que a obra exista. Os fatos e situações concretas que promovem a tensão entre maneiras de incorporar, fazer e adequar o trabalho artístico à realidade propriamente dita. Em relação ao artista contextual, Ardenne afirma que ele “escolhe assumir a realidade de maneira circunstancial, como diz Guy Sioui Durand, o trabalho está concluído ‘no contexto real de maneira paralela a outras formas de arte mais tradicionais’” (DURAND *apud* ARDENNE, 2006, p. 11). São exemplos de artista ou grupos que trabalham nessa vertente: *Ala Plástica* (Argentina), *Park Fiction* (Hamburg) e Rede Aparelho (Brasil).

Para ilustrar a Arte Contextual, vale citar a ação *Crônica da morte anunciada* (2016) da Rede Aparelho, uma das últimas ações do grupo, antes do falecimento em 2018, do artista e ativista Arthur Leandro, um de seus integrantes. A ação ocorreu dentro do evento Ecosistema Tropical 2.0, da artista chilena Rosa Apablaza Valenzuela, e contou com a participação dos coletivos: Opivivará, Bijari, GIA (Grupo de Interferência Ambiental), Grupo EmpreZa, Coletivo Madeirista, Ocupeacidade, HUB Livre e EIA (Experiência Imersiva Ambiental).

Nessa ação, o Aparelho convida alguns artistas, grupos ativistas e coletivos artísticos para participarem de uma ação pública na Praça Frei Caetano Brandão/Cidade Velha - Belém (PA), em repúdio ao assassinato constante de líderes de comunidades de matriz africana tradicionais locais, à morte de pais de santo na cidade e à acentuada violência contra seus lugares de culto, seus símbolos e suas práticas na cidade de Belém.



Figura 24 - *Crônica de uma morte anunciada*, Rede Aparelho, 2017

Fonte: Site da Rede Aparelho.

O processo se inicia com a produção coletiva de estandartes para que, em determinado momento, sejam levados às ruas da cidade, em forma de ato público, como uma marcha, um cortejo ativista atravessa boa parte da cidade, chamando a atenção para a problemática das mortes dos pais de santo. Convocando com isso, a mídia belenense e utilizando os demais canais disponíveis, fazendo com que a ação reverbere nos jornais da cidade além de outros desdobramentos.

6. Comunidades Experimentais: é uma iniciativa que se efetiva nas lacunas do Estado, quando ele falha, quando as demandas de uma determinada comunidade não são atendidas, e quando a arte possibilita maneiras experimentais de fazer, se redesenhando em comum a partir de acordos com os moradores de um bairro por exemplo, tratando não só de arte socialmente engajada, mas de comunidades que experimentam formas de solucionar ou amenizar seus problemas em direção a uma melhor qualidade de vida. Exemplo de arte ligada à ideia de comunidades experimentais pode ser visto em alguns trabalhos da artista e arquiteta eslovena Marjetica Potrč, associada ao arquiteto israelense Liyat Esakov, que propuseram, a instalação de dois banheiros secos em Caracas e arredores⁸⁶. Entretanto, não se pode dizer que comunidades experimentais dedicam-se a acabar com os problemas das comunidades, “As ‘soluções’ de Potrč, então, são soluções apenas na medida em que restauram a autonomia daqueles que as adotam”⁸⁷.

O projeto *The Between the waters: The Emscher Community Garden* (2010), da mesma artista eslovena é um bom exemplo de arte voltada para Comunidades Experimentais. O projeto

⁸⁶ Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/27_bienal_de_sa_o_paulo_2006_-_m Acesso em: 11 fev. 2022.

⁸⁷ *Ibidem*.

consiste em um sistema de tratamento e abastecimento de água completo e sustentável. Ele está situado na cidade de Essen (Alemanha), acima do rio Emscher. Os visitantes são convidados a acompanhar todo o processo de captação da água (seja por meio do rio Emscher), ou por meio da chuva (a partir de um telhado para coleta de água) e também usufruir, colaborando com o processo de irrigação da horta comunitária ou bebendo a água coletada por meio de duas fontes públicas. Os visitantes podem também utilizar os banheiros comunitários.



Figura 25 - *The Between the waters: The Emscher Community Garden*. Marjetica Potrč, 2010
Fonte: *Site Archdaily*.

O projeto ainda tem um viés pedagógico ao ensinar ao visitante sobre as diversas fases do processo, relativas ao abastecimento de água que pode ser utilizada, mas que está nas camadas do subsolo. Tal empreendimento envolve questões críticas, como a mudança de postura em relação à forma como percebemos o solo, a água e o consumo diário de água e alimentos provindos da terra. Potrč propõe soluções experimentais para problemas comunitários e agrega profissionalismo às demandas utópicas da comunidade. A experiência e a vivência desses projetos encaminham a subjetividade do visitante/colaborador a um passo a mais para além do sonho, dado o alto grau de eficiência, funcionalidade e objetividade do projeto.

7. Arte Participativa é um tipo de produção que envolve de forma intensa o público no processo de criação do trabalho necessitando dessa interação para estar completa. Em relação a isso, nos diz a pesquisadora brasileira Cláudia Zanatta nos diz que “As modificações na concepção da participação do público na obra de arte, levam-no a tornar-se um partícipe ativo, a ponto de, em muitas poéticas da atualidade não ser mais possível identificar quem é o autor dos trabalhos propostos”. Essa participação ativa, implementa algumas questões nos processos de realização da obra: a desaceleração dos modos e maneiras de fazer, a interrupção dos automatismos cotidianos e articulam modelos alternativos de sociabilidade. Vários artistas

desenvolveram trabalhos nesse campo, entre eles: Lygia Clark (Brasil), Lygia Pape (Brasil) e Hélio Oiticica (Brasil) que, podem ser vistos como expoentes de tal prática no Brasil;

O trabalho *Divisor* (1968), da artista carioca Lygia Pape (1927-2004), servirá aqui como exemplo de uma arte de cunho participativo, na qual o público entra como um *coadjuvante* no processo de execução/apresentação da obra. *Divisor* consiste em um grande tecido branco com muitos furos dispostos para os participantes colocarem suas cabeças e assim seguirem em grupo um determinado trajeto, escolhido em comum acordo com o grande corpo, formado pelo tecido preenchido de pessoas.



Figura 26 - *Divisor*. Lygia Pape, 1968
Fonte: Site Archdaily.

Divisor busca refletir sobre a liberdade do indivíduo em sociedade por meio da participação orquestrada pela artista. Um grupo de pessoas interage de forma lúdica, mas também sensorial visando uma comunicação direta entre os corpos. A experiência de participar visando um ato de liberdade coletiva também instiga a reflexão sobre o limite espacial em relação ao outro, sua direção (dependente do grupo como um todo) e as negociações (para dar direção e movimento ao grupo).

8. Arte Intervencionista é uma arte de caráter eminentemente urbano, dialogando com a própria arquitetura da cidade, suas estruturas, problemas, soluções e equipamentos. Uma arte cujo público, por vezes, é instigado (às vezes, até obrigado) a atravessar e interagir e conviver com intervenções permanentes em praças, ruas e bosques. Busca produzir relações efetivas e significativas com os problemas das grandes metrópoles, ou buscar novas formas de percepção da realidade urbana. Podemos citar alguns artistas que trabalharam nesse nicho: Gordon Matta Clark (EUA), Christo e Jeanne Claude (França), Richard Serra (EUA), são alguns exemplos;

A escultura *Tilted Arc* (New York, 1981, destruída em 1989) do artista americano Richard Serra (1939-) nos servirá aqui para exemplificar o que seria um trabalho de Arte

Intervencionista. Esse trabalho de Serra consiste em uma placa de aço cortada, curva e enferrujada, de 36,58 metros de comprimento, 3,6 metros de altura e 63,5 mm de espesura, instalada na *Foley Federal Plaza* em Manhattan (EUA). A escultura, segundo Serra, serviria para “trazer o espectador para dentro da escultura”⁸⁸, indicando que a intervenção tinha não só o objetivo de integrar-se ao espaço, mas integrar o observador à escultura.



Figura 27 - *Tilted Arc*, Richard Serra, 1981
Fonte: Site do Museu de Arte de Nova Iorque.

Contudo, para o artista, o ato de interagir com um espaço público não era um simples processo de escolha do local. Segundo Serra:

O mais demorado do processo é o tempo para me familiarizar com o espaço. Raramente você descobre um jeito de lidar com o espaço em uma primeira visita. Geralmente é assim quando se concebe uma peça, é quase sempre um processo de visitar o terreno, trabalhar com fotografias, trabalhar com modelos, distanciar-se, construir maquetes, voltar e testá-las, confrontando-as com aquilo que você achou que seria uma experiência coerente, para então descobrir que não era o caso e daí mudar o projeto.⁸⁹

O espaço interventivo urbano em Serra era crivado por articulações, preocupações, como vimos na citação, com medidas, com modelos, imagens etc, não somente a partir da arquitetura (sua profissão), mas a partir da relação entre concepção da escultura e reflexão sobre o espaço que iria recebê-la.

Entretanto, a escultura foi removida no dia 15 de março de 1989, após uma batalha judicial que durou quatro anos, o órgão responsável pela obra concluiu que ela exercia um papel opressor no espaço onde estava alocada.

⁸⁸ Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Harriet_Senic.pdf. Acesso em: 9 de mar. 2022.

⁸⁹ *Ibidem*.

9. Estética Relacional: segundo o teórico e curador francês Nicolas Bourriaud (1965-), pode ser entendida como “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado, versão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna” (BOURRIAUD, 2009, p. 19). Nisso, constitui espaços de encontros, onde a tônica é a ressignificação desses espaços em termos simbólicos e autônomos à categoria de micro-utopias. Tem por base a qualidade da relação, a montagem de esquemas, cenários, instalações e plataformas para encontros entre diferentes atores, produção de alianças entre diferenças, contudo, sem os aportes sociológicos e críticos da Arte Socialmente Engajada, por exemplo. Isso levou alguns pensadores (Grant Kester, Claire Bishop, Nestor Garcia Canclini, Pablo Martínez e outros) a vê-la como uma prática de relações acríicas. São exemplos de artistas que trabalham com essa prática: Rirkrit Tiravanija (Tailândia), Philippe Parreno (Argélia), Douglas Gordon (EUA), Félix González-Torres (EUA), Shima (Brasil), entre outros.

Um trabalho que pode ser utilizado para falar da Estética Relacional é o do artista brasileiro Shima (1978), especificamente, seus trabalhos de arte culinária. Na performance intitulada *Bipartitura II [performance culinária]* (2012) as artistas Agnes Farkasvolgyi (1967), Nydia Negromonte (1969) e Shima (1978) realizaram no Espaço Centoequatro, na cidade de Belo Horizonte, uma ação que tinha por base o convívio, a socialização e o encontro, a partir de um desafio culinário que consistia na escolha de ingredientes para o outro criar uma receita a ser improvisada na hora e em seguida compartilhada com o público.



Figura 28 - *Bipartitura II [performance culinária]*. Agnes Farkasvolgyi, Nida Negromonte e Shima – Espaço Centoequatro, 3ª Semanária de Artes Gráficas da Escola de Belas Artes, UFMG. Belo Horizonte, 2012
Fonte: Arquivo do autor.

O trabalho de Shima ocorre por meio dessas contribuições, colaborações e visitas ao processo de realização dos trabalhos de colegas artistas. No caso da *Performance Culinária* realizada em seu ateliê à época, o artista produziu algumas receitas em uma mesa improvisada, com utensílios para o cozimento e fritura de alimentos e, a partir da interação com o público,

recriou e improvisou algumas receitas, assim como possibilitou trocas de receitas e informações sobre culinária.

Assim identificadas essas nove práticas específicas, tipificando categorias dentro do campo da Arte Colaborativa, interessa reconhecer que existem maneiras de colaborar, com diferentes naturezas, ligadas a variados *modus operandi*, havendo, naturalmente, óbvias interações entre elas. Enfatiza-se, entretanto, a importância de que sejam abordadas, relatadas e analisadas de forma transparente, externando seus processos e as mudanças referentes aos impactos verificáveis em cada experiência.

Nesse sentido, vê-se que as definições desses termos servem como prospecção de um terreno, para visualizar as várias camadas que ele subentende e os elos que as interligam para que venham a ocorrer as colaborações, as negociações, as trocas, os compartilhamentos e, principalmente, um outro expediente que revele nos processos das práticas colaborativas, a existência de ajustes e contratos sociais permitindo a circulação de ideias com mais desenvoltura. A partir do aceite da comunidade em trabalhar com estranhos, pactos implícitos às vezes são necessários. Contudo, como eles se dão? O que constituiu a aceitação do pacto nas proposições colaborativas em arte? Existe uma trajetória que oferece uma lógica para pensá-los em termos mais práticos?

Para responder a essas questões, seria oportuno outra tipologia, específica, dessa vez, relativa às formas de colaboração em sentido ampliado, que não abarque todas as artes da colaboração que foram aqui elencadas, mas, especificamente, seus modos e maneiras de fazer, respeitando suas especificidades. É importante, essa análise, pois cada prática colaborativa também transmite ou evoca um tipo de mensagem, decodificada em uma prática, logo, faz-se necessário poder diferenciar e dar transparência ao conteúdo dessas mensagens.

Consideramos, pois, sete categorias que respondem às práticas analisadas nesta tese, sendo outra forma que verificamos ser pertinente para abordar os âmbitos de colaboração, a saber: 1. Colaboração em centros urbanos; 2. Colaboração em ambientes rurais 3. Colaboração a partir da tríade coautoria, coadjuvância e extra; 4. Colaboração *desde* o outro e não *sobre* o outro; 5. Colaboração por meio de alianças; 6. Colaboração por meio da pedagogia e dos recursos da área da Educação e por fim, 7. Colaboração por meio da aceitação do conflito e da provocação como estratégia.

1. Colaboração em centros urbanos está afiliada à estrutura espacial e temporal citadina e, conseqüentemente, às problemáticas urbanas. Tem em sua *práxis* realizações aceleradas ligadas às estratégias das Zonas Autônomas Temporárias e as operações relâmpagos realizadas em meio urbano, ataques invisíveis, intervenções lúdicas, como as do Coletivo *Conjunto*

*Vazio*⁹⁰ em Belo Horizonte, por exemplo. Tais práticas levam em conta ações efêmeras e por vezes, de guerrilha, dado o alto grau de risco que correm ao ativá-las no meio urbano por meio de intervenções sem permissão. Outra ação emblemática, foi a executada no final da década de 1990, quando o *Coletivo Sabotagem* em um dos arranha-céus de São Paulo, danificou em um grande painel de neon, quatro das letras da palavra *Panasonic*, deixando apenas as letras para compor a palavra *Panic*. Outros grupos trabalham neste nicho específico: *Esqueleto Coletivo* (São Paulo) com suas práticas cidadinas bem-humoradas e críticas anti-propagandas), ou o coletivo *Sem Rosto* (Belo Horizonte) e a ação de cobrir propagandas na capital belorizontina. Esses modos de efetivar trabalhos em centros urbanos levam em conta modos de produção industriais, semi-industriais, pós-industriais e terceirizados, mas sobretudo uma grande dose de risco;

2. Colaboração rural está atrelada a demandas de comunidades que vivenciam um modelo de vida pré-industrial e desacelerada, levando em conta a artesanania em suas práticas diárias. Os modos de ação dos grupos tendem a se adequar a esse modelo. Vemos a questão dessas produções sob dois pontos de vistas: 1. Uma produção vinculada às possibilidades materiais locais, o improvisado, o uso de material plástico presente nas comunidades (em que as propostas do *Coletivo Puraqué* seria um exemplo desse tipo de prática), a reciclagem e a crítica às demandas locais. Em outras palavras, o que se propõe aqui é a ideia de que, grupos como os senegaleses do *Huit Facettes* (Senegal) e o coletivo *Puraqué* (Santarém) por exemplo, têm como ferramenta e base de articulação, modelos de pensamento e práticas pré-industriais encontrados em condições rurais: em tribos aborígenes, grupamentos indígenas e comunidades ribeirinhas, tendo no modelo pré-industrial instrumentos para o desenvolvimento de trabalhos lentos, visando ativismos identitários, como propõem o *Huit Facettes*, quando elaboram oficinas como plataformas para ações criativas coletivas, tratando de temas escolhidos em conjunto com as comunidades, onde o artesanal e a identidade entram como molas propulsoras da proposta criativa grupal. Da mesma forma, o ecoativismo dos Puraqueanos, investigando entre outras questões, a relação entre descaso político ambiental no norte do país e o sistema de produção *faça você mesmo*, assim como o esgotamento das florestas, e as consequências desses fatores na soberania das culturas locais. Tais grupos procuram esse cenário (ou fazem parte dele) e se mesclam a ele, de forma a dialogar e executar suas propostas a partir desse *modus operandi*.

⁹⁰ *Banco Imobiliário Auri Sacra Fames*, por exemplo, foi uma ação do coletivo que se propôs escrever em envelopes bancários a frase de Bertold Brecht “Qual o maior crime: fundar um banco ou assaltar um banco? Em seguida, depositaram os envelopes e jogaram banco imobiliário dentro de um caixa eletrônico do Banco do Brasil, em comemoração ao *Dia Sem Compras* (evento internacional anti-capitalista)”.

2. Análise sob o prisma da problematização da notória urbanização dos espaços rurais, que passam a trabalhar a partir da lógica urbana, nos meios de produção, comunicação e mesmo abastecimento, constituindo uma outra esfera de relações também submetidas à economia neoliberal, sendo totalmente, em alguns casos, industrial.

3. Colaboração a partir do modelo triádico criado pelo historiador estadunidense Grant Kester: coautoria, coadjuvância e extra. Nessa categoria, os grupos efetivam suas ações tanto no espaço rural, quanto no meio urbano e ela é também chamada de dialógica. Aqui incluímos também aspectos ligados à participação e ao voluntariado por meio do diálogo, o qual entra como um meio de se efetivar alianças, negociações, organizações e a ponte, como diz o autor, para interligar indivíduos e grupos de subculturas sociais e políticas diferentes. No sentido aqui apregoadado, efetivam-se distinções dos níveis de relação com a autoria e com a organização do que está sendo realizado em grupo. O autor, distingue três níveis de relação (o outro como coautor, como extra e como coadjuvante) dos colaboradores com a proposição, os quais, também propõem em outro sentido, níveis diferentes de proximidades entre sujeitos partícipes das ações, situações de prolongamento ou não dessas proximidades. São exemplos dessas práticas os trabalhos do *Park Fiction* e *Ala Plástica*;

4. Colaboração *desde* o outro e não *sobre* o outro está atrelada à maior ou menor inserção dos grupos, ou de artistas nas comunidades. Respectivamente, o primeiro modo preza pela inserção mais incisiva e engajada presencialmente *desde* o local, levando em conta o convívio e vivência com a comunidade. É estar na comunidade e falar *desde* o mundo vivido pela comunidade, com suas variações, mudanças culturais, estratégias de sobrevivência frente à alimentação, ao transporte, à educação, à higiene, entre outros fatores, levando a um modo específico de estadia na comunidade, que pede por meses ou anos de convívio com sua realidade e estrutura social. Então, falar *desde* uma comunidade é vivenciar sua realidade única. O oposto disso é a leitura que se dá *sobre* o outro, ou seja, é falar sobre algo que observamos na comunidade, em um tempo mínimo de estadia, ou a partir de fontes secundárias: textos, vídeos, jornais e entrevistas, sendo uma visão distanciada do convívio com a comunidade e que perpetua a prática contemplativa das produções artísticas bi e tridimensionais, relativo a produção da obra: reproduzir o que o olho vê, reproduzir a obra sobre um tema que se pesquisou à distância ou mediado pela intuição. É um exemplo de práticas que conformam este nicho e realizam suas proposições *desde* a comunidade, as ações do Coletivo *Urucum*⁹¹ (Macapá).

⁹¹ Fundado em 1997 em Macapá (AP) com o nome de *CONART* (consciência artística) por Agostinho Josaphat, Nonato Reis e José Ribas, o *URUCUM* (inicialmente nome do espaço), depois se tornou um coletivo agregando a ele Arthur Leandro. Disponível em: <http://experienciamazonia.org/site/grupo-urucum.php#prettyPhoto>. Acesso

5. Colaboração por meio de alianças. Ela está atrelada a uma postura atual muito em voga nos grupos de política da diversidade: o de atuar ao lado da diferença, mesmo que não concorde com ela, admitindo tensões, crises e desacordos em prol de um trabalho em comum, visando a um objetivo. Nesse nicho, suporta-se o conflito e as crises em prol de uma crítica comum à intolerância e preconceito, de determinados grupos e ideologias. Se lembrarmos bem, termos como *pacto*, *horizontalização das práticas*, *acordo*, *coalização* e, *sociedade*, fazem parte do repertório linguístico dessas práticas grupais. O termo *aliança*, vem ganhando espaço entre grupos com diferentes bandeiras ideológicas. Fala-se por exemplo, em alianças entre grupos que lutam pelos direitos humanos, como o LGBTQIA+ e anarquistas, ou petistas e anarcopunks, feministas e *blackblockers*, ONGs, artistas, religiosos e políticos. A ideia de aliança atravessa essas práticas remodelando as dinâmicas grupais e criando outras produções de saberes em torno também da ideia de coletivo artístico, como vimos, por exemplo, no Coletivo de coletivos chamado *Ruangrupa*. Evidentemente, essa prática não é nova pois, em 2011, tivemos como exemplo o Movimento Indignados do 15 M de Madrid, que teve como base, o ajuntamento de milhares de cidadãos de vários espectros da política partidária e não partidária espanhola, tendo como objetivo, demarcar novas formas de participação institucional, objetivos, discursos, projetos que incluíssem a agenda municipalista⁹², pautadas em escolhas partilhadas entre os cidadãos espanhóis. Tudo isso, visava, no fim das contas, a uma ruptura com os modelos tradicionais político-partidários. No caso dos grupos artísticos, essa prática vem ganhando espaço dado seu alto grau de resiliência à diferença, ao acolhimento de ideias de fora do campo das artes visuais e da aliança transdisciplinar com ONGs, Instituições e mesmo corporações. Esse é o caso de grupos de artistas ou coletivos que desenvolvem suas propostas em comunidades a partir de financiamentos de empresas como a Vale, por exemplo.

6. Colaboração por meio da Pedagogia ocorre por meio de processos e teorias ligadas à área da Educação. Está atrelada a planos de ação moldados por métodos, ou antimétodos de trabalho, afiliados a um planejamento educacional prévio, tanto para os artistas, quanto para a comunidade, plano esse que pode ser construído em comum acordo, como acontece em algumas ações da *Escola da Floresta* ou da *Lanchonete*<>*Lanchonete*, por exemplo. Visa também à transformação de realidades junto à comunidade, pesando o bem comum a partir de um olhar crítico. Essa categoria aparece como a mais desestabilizadora, por estar ligada ao campo crítico

em: 10 mar. 2021. No capítulo 4 analisarei uma das ações desse grupo.

⁹² Mais informações sobre o que foi o 15 M e a aposta municipalista, no livro *La Apuesta Municipalista*, disponível em: <https://www.traficantes.net/libros/la-apuesta-municipalista> Acesso: 24 jan. 2022.

da Educação, onde o repasse de informação e a circularidade críticas ocorre com mais frequência. Geralmente, administram espaços físicos e incorporam a eles uma função pedagógica, com atividades abertas às comunidades, oficinas e *workshops* como ferramentas para efetivar propostas artísticas. Há uma pretensão à mudança por meio da educação, de ações educativas e propostas pedagógicas, nisso, há também a inserção dessas ações em locais onde o Estado falha, seja com o intuito de chamar a atenção para determinadas problemáticas da comunidade, ou mesmo, para abarcar essa demanda por uma educação e ações de ensino da arte nas comunidades (como faz o *Lanchonete < > Lanchonete*, por exemplo), com baixa prioridade para o Estado. Outros exemplos de grupos e artistas que trabalham nesse nicho são Fábio Tremonte (São Paulo), Lúcia Gomes (Belém) e Graziela Kunsch (São Paulo).

7. A colaboração por meio de provocações e processos conflituais, que parece ser o mais fronteiro e transdisciplinar entre todas as categorias anteriores, pois filia-se a cada uma delas, tendo-as como dispositivos. Contudo, seu processo de trabalho ocorre por meio da ativação de provocações, dissensos e dos conflitos, vistos como estratégias para operar mudanças no social. São processos cuja tônica é o conflito, e só ocorrem se estiverem interligados a ele. Alguns grupos e artistas que utilizam dessa prática: Rede Aparelho (Belém), *Voina* (Rússia) e Coletivo Sabotagem (São Paulo). Trata-se da aceitação de que deve haver uma ação que conduza a uma modificação da realidade, em qualquer espaço geográfico ou território ideológico, o que nos lembra as antigas *propagandas pelo feito*⁹³ anarquistas, ou mesmo a *pedagogia do choque* e a *ação direta*, de origem anarquistas. Anteparos de motivação orquestrada de mudanças no social, ferramentas de desmonte dos condicionamentos que, não somente ocorrem por meio de projetos e da conceitualização da ação, mas essencialmente, através do gesto, da criação de situações e do embate corpo a corpo. São ações que funcionam como convites ao engajamento: ações radicais, pedagógicas, educacionais (educação anarquista), ligadas a arte contemporânea e crítica ativista política. Onde seus feitos são realizados para serem mostrados enquanto afrontas ao instituído, em sites como o do Conjunto Vazio⁹⁴, da Rede Aparelho⁹⁵ e *CrimethInc*⁹⁶, por exemplo.

⁹³ A propaganda pelo feito não tem um autor, ela é uma expressão espontânea da ação revolucionária. Não necessariamente tem de ser uma explosão ativada por um artefato em vias públicas - tal como ocorria no século XIX em meio as lutas dos proletariados antes e depois da queda da Bastilha - mas sim, uma ação que ultrapasse os limites do discurso. Através do “gesto exemplar”, os anarquistas acreditam poder exemplificar melhor o pensamento anarquista.

⁹⁴ Disponível em: <https://conjuntovazio.wordpress.com>. Acesso em: 7 fev. 2022

⁹⁵ Disponível em: <https://www.guerakinamboji.com/rede-aparelho>. Acesso em: 7 fev. 2022

⁹⁶ Disponível em: <https://pt.crimethinc.com>. Acesso em: 7 fev. 2022

Contudo, como essa tipologia específica toma corpo no cotidiano das proposições artísticas colaborativas? Quais as formas e os modos de efetivação? O próximo subcapítulo apresentará algumas reflexões sobre essa questão.

3.3.3 Quando os grupos agem

Neste subcapítulo serão discutidos os modos de agenciamento das proposições artísticas colaborativas, no contexto onde atuam, assim como seus *fios condutores* e *estratégias* relativas ao convívio com as comunidades, as *formas de manutenção* (efêmeras, ou duracionais) das relações, *ritmos de produção* (frenético, ou desacelerado), e métodos para driblar a *ausência de apoio estatal* (mutualística, ecossistêmica, entre outros), para desenvolvermos a ideia de que as práticas colaborativas, em algum momento do convívio, podem se tornar conflituais, em meio às ações de longa duração e às fricções com o social, o político e o econômico.

A partir da década de 2000, a ideia de interdependência nas Artes Colaborativas é bem constante, como é possível ver ao se analisar as práticas de alguns coletivos (e coletivos de coletivos) que entrecruzam arte e questões sociais, como veremos a seguir.

O *Huit Facettes*, já mencionado aqui algumas vezes, é um coletivo de artistas criado em 1996, baseado em Dakar no Senegal e organiza oficinas e *workshops* em áreas rurais, visando estabelecer laços sociais a partir de práticas coletivas, cooperativas e colaborativas. Em 1999 criaram o Centro Sociocultural de Criatividade, junto à comunidade local e em específico, com o fazendeiro e pintor autodidata Maat Hamdallaye Samba M'Baye. Juntos produziram uma forma nova de alfabeto, uma maneira para evidenciar a identidade coletiva da comunidade por meio de recursos gráficos. Nesse sentido, *Huit Facettes* oferta corpo a mensagens cifradas no seio de várias comunidades em Dakar com a revalorização da identidade e dos fazeres coletivos e comunitários e a posterior documentação dessa revalorização. Em relação a isso, Amadou Kane Sy, um dos integrantes do coletivo, nos dá uma ideia sobre em que baseiam os vínculos que eles estabelecem com as comunidades e em como a coprodução é intrínseca às tradições culturais locais, diz ele:

No Senegal, como em outros lugares da África, cumprimentar uma pessoa, estar consciente da presença do outro, como interlocutor, é testemunhar sua existência como ser humano no sentido mais verdadeiro da palavra. Aquele que 'sente' que você existe (ao respeitar você) legitima até certo ponto sua humanidade (KANE SY *apud* KESTER, 2011, p. 31).

As maneiras de fazer desses grupos, no caso do *Huit Facettes*, estabelecem maneiras distintas de colaborar, pautadas na integração e reconhecimento da humanidade de cada um, transformada em processo recíproco de troca, de conhecimentos e técnicas tradicionais. Nesse sentido, diz Kester que:

Seu objetivo não é a violenta extração de valor ou a supressão da diferença, mas uma coprodução (literalmente, colaborar) de identidade nos interstícios de tradições culturais, forças políticas e subjetividades individuais existentes. Esses projetos nos desafiam a reconhecer novos modos de experiência estética e novas grades para pensar a identidade através de trocas densamente texturizadas, hápticas e verbais que ocorrem nos processos de interação colaborativa (KESTER, 2011, p. 31).

Esses processos pedem, acima de tudo, um prolongamento das relações “estendido na duração das trocas” (KESTER, 2011, p. 31), e um prolongamento vivencial das tradições culturais, políticas e identitárias de uma dada comunidade.

No Brasil, atualmente, o projeto *Lanchonete <> Lanchonete e a Escola da Floresta* (respectivamente no Rio de Janeiro e em São Paulo), realizam experiências em regime de mutualismo, criando colônias para gerenciar demandas comunitárias diante da ausência de políticas públicas do Estado e não só por essa ausência, uma vez que tais grupos agem, na busca de outro paradigma, tendo como ferramenta processos educativos, que possam diferir das lógicas público/estatais.

Quando se fala em colônias, termo técnico provindo da biologia e utilizado em várias outras áreas, é importante lembrar que se tratam de agrupamentos de indivíduos da mesma espécie, que se inter-relacionam com o intuito de criar laços de benefício comum. Nesse sentido, podemos falar em colônias isomorfas, do latim, *iso* que significa “mesmo”, “igual” e *morfa* que é “forma”. Tais colônias são aquelas que reúnem seus iguais, diferentemente das colônias heteromorfas, do latim *hétero*, que significa “diferente”. Nesse sentido, os processos de interação com o outro são mutualísticos, ou seja, definem um tipo de associação entre populações diferentes, por meio de alianças em que ambas se beneficiam.

Há, nesse caso, um paralelo interessante com o trabalho colaborativo, no cenário contemporâneo: é possível dizer que ele segue um modelo estratégico heteromorfo, onde indivíduos com culturas diferentes e funções diferentes interagem nos coletivos com outros indivíduos distintos, também em termos culturais, de funções, valores, objetivos e técnicas, variando os níveis de complexidade das colônias, variando também, a divisão de tarefas de seus componentes dentro delas.

Pode-se dizer, então, que os coletivos se reúnem em colônias (como veremos com mais detalhes no caso, já citado, do coletivo de coletivos indonésio, *Ruangrupa*), como *forma*

estratégica de constituir outros modos relacionais que impulsionem e ajudem em seus objetivos, com vistas a responder à falta de incentivo governamental para seus projetos. Servindo-se dessa estratégia de constituição de colônias a partir de indivíduos com especialidades diferentes, os coletivos criam espaços de encontros dentro das comunidades, em prol dessa aliança com a diferença, como é o caso da *Lanchonete <> Lanchonete*⁹⁷. Segundo os críticos, Thelma Vilas Boas e João Paulo Quintella, a cooperativa-escola:

Surge de dentro para fora, não se querendo um estranho no ninho, mas sim um dispositivo verdadeiramente local, que fala a linguagem do seu território, que não violenta seu capital cultural, que não faz somente uma entrega de qualquer natureza. Ele é antes de tudo um processo de aprendizado coletivo desde o início, de troca e de escuta entre todos os seus interlocutores: articuladores, crianças, jovens, adultos, artistas, trabalhadores, professores, pesquisadores, vizinhos, amigos e parceiros nos propósitos de bem-estar social (BOAS; QUINTELLA, 2019, p. 32).

Os participantes da cooperativa falam a partir da *estrutura* de um determinado mundo, eles não se colocam como visitantes sem nenhum vínculo com a comunidade, e a manutenção das relações, é realizada organicamente, visando a colaboração *desde um mundo*⁹⁸, com a participação da comunidade “de dentro para fora”, já que a *Lanchonete <> Lanchonete* vem sendo desenvolvida há três anos no bairro África, área que engloba os bairros da região central do Rio de Janeiro: Gamboa, Saúde e Santo Cristo, onde a comunidade pode ter acesso a mudanças paradigmáticas no terreno movediço da Arte Contemporânea, tendo “como objetivo tanto avistar gestos de resistência diante da desumanização do presente, como contribuir na estruturação de um pensamento sobre as mudanças no campo expandido da arte.”⁹⁹

⁹⁷ *Lanchonete <> Lanchonete* é uma cooperativa-escola, um espaço comum e outras definições que, talvez ainda assim não deem o sentido do que ocorre no lugar onde acontecem oficinas, aulas abertas, práticas artísticas, cozinha coletiva, entre outras ações. Na página desse espaço no *Facebook*, podemos ler: “É um trabalho coletivo mobilizado pela artista Thelma Vilas Boas desde 2015, uma cozinha comunitária e política, desenvolvendo-se com e para a comunidade da Pequena África, Gamboa, Rio de Janeiro”. Disponível em: <https://www.facebook.com/lanchonetelanchoneteocupacaobardelas>. Acesso em: 8 de out. 2020.

⁹⁸ Refiro-me a frase “É que uns falam do mundo e outros falam desde um mundo” (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 12) retirada do livro “Motim e destituição agora”, do *Comitê invisível*, em que elaboram a ideia de que, precisamos estar no aqui e agora para encarar as situações e não produzir apenas meras ilustrações das mesmas. Falar *desde um mundo* é ter vivenciado (ou vivenciar) este mundo e não só teorizar sobre ele.

⁹⁹ Entrevista concedida a Thelma Vilas Boas e João Paulo Quintella, na Revista SELECT em agosto de 2019. Ano 08, edição 43. Disponível em: <https://www.select.art.br/tag/lanchonete-lanchonete/> Acesso em: 28 fev. 2022.



Figura 29 - *Lanchonete <> Lanchonete*. Rio de Janeiro, 2019
 Fonte: Revista Select, n. 43. 2019.

Os participantes da *Lanchonete* elaboram não só formatos diferenciados para projetos artísticos sociais, mas estratégias para dar conta da inoperância do Estado em diferentes frentes socioculturais, visando substituir o Estado em suas funções, ou ausência de apoio. Sendo assim, tais ações em suas práticas e reflexões, fomentam propostas pedagógicas e artísticas, atravessadas por vários processos educativos e críticos, de educadores e pensadores como: Paulo Freire (1921-1997), Grada Kilomba (1968), Antônio Negri (1933), Michael Hardt (1960), dentre outros. Quanto ao uso da noção de interdependência, esses espaços são flexíveis a ponto de modificarem, atualizarem e reverem suas formas discursivas e suas práticas, como diz Nunes:

Como também são formadores de opinião, esses espaços estão continuamente se repensando e se posicionando em meio à sociedade e ao circuito do qual fazem parte. É comum que seus gestores assumam muitas funções, além de serem artistas. São também pesquisadores, críticos, curadores, jornalistas e, naturalmente, estão interessados em conhecer o outro, em compartilhar dinâmicas de gestão e em criar redes de colaboração, com o intuito de manter uma autonomia diante dos sistemas de produção cultural ao qual estão imersos (NUNES, 2013, p. 49).

É preciso repensar a maneira como artistas articulam os mecanismos de fomento à cultura, utilizando outros formatos colaborativos de institucionalização diferentes dos tradicionais (promovido somente por editais, leis de incentivo, via tutela do Estado).

Destaca-se aqui o coletivo *Ruangrupa* por conectar outros coletivos a projetos não somente ligados ao campo das Artes Visuais, mas também a projetos publicitários, como o lançamento de uma banda, ou projetos de arquitetura, projetos comunitários, projetos curatoriais. Segundo os integrantes: “O objetivo é que as pessoas concentrem sua energia para construir o ecossistema, em vez de ter de fazer trabalhos de merda que pagam em dinheiro, mas exaurem a energia” (SELECT, 2019, p. 54). Está baseado em Jacarta (Indonésia), cidade tão grande e diversa como São Paulo, mas que guarda suas especificidades, como a de, por exemplo,

estar dividida em várias sub-regiões, com organizações administrativas próprias em cada uma delas. Isso parece refletir na forma como o coletivo se apresenta, tal como um organismo vivo, ou um ecossistema, como afirma um dos integrantes, o artista Farid Rakun, criando com isso seu próprio formato de institucionalização. “É como se estivéssemos nos institucionalizando...à nossa maneira...o que é engraçado porque é algo que muita gente do mundo da arte europeia parece ter medo – a institucionalização. Além disso, começamos em novembro a nos pagar mais adequadamente” (SELECT, 2019, p. 54).



Figura 30 - *Ruangrupa. Aichi Triennale, Nagoya, 2016*
Fonte: Arquivo do autor, 2021.



Figura 31 - *Ruangrupa, 2019*
Fonte: Revista Select, n. 43, 2019.

O coletivo “aproveita as oportunidades que surgem das dinâmicas culturais existentes - respondendo ao que acontece ao seu redor”¹⁰⁰ e, para além da noção de coletivo, podemos

¹⁰⁰ Texto de apresentação do coletivo *Ruangrupa* na 31ª Bienal de São Paulo. Disponível em

entendê-lo como uma organização que pretende dar suporte aos artistas na Indonésia, realizando exposições, *workshops*, publicações, festivais, arquivos e plataformas de eventos.

Uma de suas ações junto com os grupos *Serrum* e *Grafis Huru Hara* (outros dois coletivos que, junto com o *Forum Leteng*, realizaram muitos projetos entre 2015 e 2018), foi a escola *GUDSKUL*. A escola reflete uma das práticas já mencionadas do *Ruangrupa*: o estímulo à construção de coletividades e ecossistemas. A partir desse foco, algumas disciplinas foram criadas, ministradas por integrantes do coletivo: sustentabilidade coletiva (ministrada por Julia Sarisetiati), educação e arte coletiva (ministrada por MG Pringgtono), ética coletiva e política (ministrada por Ade Darmawan) e curadoria coletiva ministrada por Leonhard Bartolomeus seriam exemplos dos conteúdos estudados na *GUDSKUL*.

Uma concepção que guia os processos educativos é o aprendizado orientado pelo participante e sempre pautado em experiências voltadas para a intervenção direta na realidade das comunidades; para o grupo “é necessário que a arte não seja apenas a produção de objetos, mas também a investigação ou a produção de conhecimento”¹⁰¹.



Figura 32 - *Ruangrupa*. Setembro de 2020

Fonte: Arquivo do autor.

<http://www.bienal.org.br/post/1197>. Acesso em: 8 out. 2020.

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.select.art.br/faca-amigos-nao-arte/>. Acesso em: 8 out. 2020.



Figura 33 - *Ruangrupa*, junho de 2020

Fonte: Arquivo do autor.

As colaborações por meio de processos críticos-educativos são uma forma, em pequena escala, de contestar e “desafiarmos constantemente as instituições e questionarmos como vivemos juntos”¹⁰². Para eles, é importante questionar como são construídas as instituições em Jacarta: o Estado, a religião, as crenças e a ética e tais produções de conhecimento, por vezes, vêm de experiências que o grupo chama de “ações suicidas”, ou seja, contra a estagnação, ou a institucionalização de uma concepção, ou ideia, a multidimensionalidade, as combinações complexas, enquanto espécie de colônia heteromórfica, que tensiona e fricciona a diferença em seu meio.

E é nesse sentido que esses grupos agem, tendo por base suas próprias estratégias e uma bateria de conceitos e práticas que os interconectam: união de coletivos em um coletivo (uma colônia de colônias heteromorfas), criação de um esquema de autogestão econômica interna ao grupo, gerenciando o espaço de um galpão de forma curatorial, ou mesmo desenvolvendo escolas abertas como proposição artística, ou uma lanchonete política como no caso da cooperativa *Lanchonete <> Lanchonete*. Tais ações funcionam, como dissemos, de maneira mutualística e ecossistêmica, levando em conta diferentes formas de executar a colaboração.

Em relação à colaboração voltada para a educação, pode-se dizer que tanto a *Lanchonete <> Lanchonete* (a cooperativa escola), quanto a *GUDSKUL* do *Ruangrupa*, constituem dispositivos de manutenção das relações (criando, remodelando e renegociando maneiras de agenciar grupos e projetos), *estratégias* de fricção dos limites disciplinares, formas orgânicas de estar na comunidade e da comunidade estar no projeto, como parte constituinte dele, buscando formas possíveis de transformação dos contextos sociais.

¹⁰² Disponível em: https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_itv_e/zob8pc1mz3ltl7ntkgdy Acesso em: 8 out. 2020.

3.3.4 Ações colaborativas de longa duração

Duas formas de se estar em grupo chamam a atenção em especial, e constituem diferentes experiências: uma, mais efêmera e outra mais duradoura. A mais efêmera é aquela em que os propositores passam poucas horas, ou dias em contato com grupos, constituindo zonas temporárias, lembrando a já mencionada concepção da TAZ do teórico anarquista Hakim Bey¹⁰³. Como inserções relâmpagos, sobram poucos vestígios de quem ali entrevistou e conviveu. A ideia nestas intervenções é ir embora antes que ocorra algum tipo de conflito com a polícia, por exemplo; o segredo, sugere Bey “é permanecer móvel, apoiando-se na clandestinidade e na capacidade de se esconder nas sombras num piscar de olhos. Antes que a TAZ seja notada e reconhecida pelo Estado”¹⁰⁴.

O nome já diz: temporária, ou seja, uma operação localizada e com tempo limitado. E é dentro desse contexto, que se por um lado, tem-se uma temporalidade efêmera para uma dada proposição, ou intervenção (como os *flash mob*, por exemplo), temos por outro, uma contínua intenção de criação de novas zonas autônomas temporárias, pois uma de suas é que elas possam sumir para em seguida, reaparecer em outro local. Essa postura é a única coisa que dura em uma TAZ, a intenção de criar constantemente, acúmulos de energias, bolhas prestes a explodir e reivindicações de mais espaços livres, desimpedidos (ao menos por um tempo), na ordem cartesiana urbanística. A experiência do inesperado reivindicado momentaneamente, pode ocorrer simplesmente para curtir um café da tarde oferecido na calçada, como no caso do *Chá da Thereza* na calçada do Instituto Undió¹⁰⁵, no almoço do projeto *Banquete (2008)*¹⁰⁶ dos artistas Louise Ganz e Breno Silva, num encontro para dançar no quarteirão do *soul*, na Praça da Sete, assim como numa pista de skate improvisada aos finais de semana embaixo do Viaduto Santa Tereza, todas essas iniciativas ocorreram e ocorrem em Belo Horizonte. Contudo, essas ações e outras, mais marginais, não podem se demorar, não podem sustentar a ofensa ou o prazer por muito tempo, elas devem desaparecer assim como surgiram por estarem em local

¹⁰³ Hakim Bey é Peter Lamborn Wilson, poeta, escritor e historiador, pesquisador das organizações piratas do século XVII, teórico libertário e amante do sufismo. Seus escritos têm influenciado imensamente os movimentos anarquistas das últimas décadas do século XX e início do século XXI.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://medium.com/@EAativismo/teoria-zonas-autonomas-temporarias-zat-dcc9dd8ab73c> Acesso em: 24 de out. 2020.

¹⁰⁵ Fundada em 1982, pela educadora e artista plástica Júlia Portes, a Oficina de Artes (mais tarde Instituto Undió) iniciou seu trabalho com alunos de escolas públicas, reabilitando através da arte, jovens adolescentes moradores do Aglomerado Santa Lúcia. Disponível em: <https://institutoundio.org> Acesso em: 3 mar. 2022.

¹⁰⁶ Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/banquetes_breno_silva_e_louise_ganz.pdf Acesso: 25 jan. 2022.

“público”.

Em um sentido mais *underground* e ativista, a TAZ investiga e investe em cenários possíveis, microutopias piratas, onde o protesto relâmpago toma corpo por meio de cartazes, pichações, grafites, bombas de efeito moral e tudo mais que possa servir como anteparo a algum tipo de provocação de cunho político. O importante é saber se deslocar em uma TAZ (se deslocar para não ser preso, se deslocar para não ser morto), evitando a qualquer custo bater de frente com as autoridades repressoras. Em relação ao confronto direto, Bey nos ensina que “absolutamente nada, além de um martírio inútil, poderia resultar de um confronto direto com o Estado terminal esta megacorporação/Estado de informações, o império do Espetáculo e da Simulação. Todos os seus revólveres estão apontados para nós” (BEY, 1991, p. 54).

Absolutamente nada se conseguiria a partir de um confronto com órgãos de repressão, a não ser o martírio. Por isso, uma TAZ é da ordem do lampejo e das estratégias ninjas, sem autoria, tendo revitalizado a ação direta, mas evitando os possíveis conflitos diretos resultantes dessa ação. Ela dá um passo à frente, mas em seguida, dá um passo atrás, estrategicamente “a TAZ pressupõe um certo tipo de ferocidade, uma evolução da domesticidade para a selvageria, um ‘retorno’ e, ao mesmo tempo, um passo adiante” (BEY, 1991, p. 84).

E em outro extremo os grupos que perduram no espaço físico e no convívio relacional com as comunidades, estabelecem uma duração, um prolongamento de sua esfera de trabalho nesses locais específicos, atravessando semanas, ou meses em proposições de arte colaborativa de cunho *duracional*.

As obras duracionais, às quais se refere Kester, são pautadas por processos dialógicos, onde o prolongamento do tempo é um forte aliado na articulação de ações, fazeres e conhecimentos em uma comunidade, sendo ferramenta interacional fundamental. Grupos como *Ala Plástica* (Argentina), *Huit Facettes* (Senegal), *Park Fiction* (Hamburg), citados por Kester em seu livro *The one and the Many*, ou mesmo as proposições-aulas realizadas na *Escola da Floresta* em São Paulo, Brasil, percebe-se que o prolongamento das atividades segue outra temporalidade ligada, nesse último exemplo citado, às concepções indígenas guaranis, expediente usado em seus *workshops* e oficinas, como parte articuladora do processo e intrínseca à proposição.

Essas situações podem ser interpretadas também a partir daquilo que o teórico argentino Reinaldo Laddaga chama de “modos experimentais de coexistência” (LADDAGA, 2012, p. 28). Os propositores ao chegarem em uma região, vinculam-se a outros tipos de organizações (chefes de comunidades, ONGs e centro comunitários, dentre outros), para junto com eles e durante um longo período de tempo experimentarem outras maneiras de fazer, em uma

estratégia colaborativa por meio das alianças, colaborações e da aceitação das diferenças, articulando táticas, por meio da improvisação. Segundo Laddaga, esses trabalhos são pontos de partida para:

Iniciar processos abertos de conversação (de improvisação) que envolvam não artistas, durante longos períodos de tempo, em espaços definidos, onde a produção estética se associe ao desenvolvimento de organizações destinadas a modificar estados de coisas em tal ou qual espaço, e que apontem para a constituição de “formas de vida social”, modos experimentais de existência (LADDAGA, 2012, p. 28).

Ao constituir outros modos experimentais de existência também são constituídas outras maneiras de se estar com outro, objetivando comportamentos, ritmos diferentes de produção e o acolhimento de imprevistos, a partir de um convívio prolongado que resulta também facilmente em conflitos de várias espécies. Nesse caso, haveria a seguinte sequência nesse tipo de experiência: 1. Um ritmo de produção lento e de uma duração maior junto à comunidade; 2. Provocação de convívio maior entre todos; 3. Oportunidade de maior transparência nas *estruturas* sociais e informais entre todos; 4. Produção de vivências que favorecem trocas mais consistentes, mas também o surgimento de conflitos de variados tipos 5. Criação e articulação de estratégias de resistência, estratégias de convívio e aceitação das diferenças em meio ao conflito.

Essa lógica descrita foi observada e vivenciada em situações nas quais essas dinâmicas foram utilizadas. Nesse sentido, percebe-se a fluidez de uma prática que é, por vezes, invisível aos olhos sendo possível avaliar sua eficácia em termos metodológicos. Conversando com os artistas sobre como se deu essa ampliação do tempo de convívio em iniciativas colaborativas e o que resultou disso, evidenciam-se os fatos que corroboram a ideia de que o tempo de execução e a vivência grupal instigam o aparecimento de conflitos de toda ordem. Como lidar com essa realidade? A princípio, será apresentado um exemplo de modos experimentais de coexistência distantes da realidade brasileira, para depois analisar de que maneira essas e outras concepções adaptam-se, ou como são geradas no Brasil, sem perder o fio condutor, ou seja, os tipos diferentes de colaboração.

Esse enlace entre propositores, comunidades e colaborativismo em arte como um modo de existir, está intimamente ligado a um comprometimento maior com questões sociais. Uma das primeiras discussões, em torno de uma nova arte pública, ou de uma arte comprometida socialmente foi o projeto *Mapping the terrain: new genre public art*, da artista Suzanne Lacy. O projeto surgiu de uma série de apresentações públicas a partir de 1991, que implicaram reuniões e participações ativas de teóricos, intérpretes e artistas, tais como: Allan Kaprow, Ann Hamilton, Anna Halprin, Carlos Villa, David Mendoza, Estella Conwill Májozo,

Hung Liu, Houston Conwill, Jennifer Dowley, Jo Hansen, Juana Alicia, Judy Baca, Mel Chin, Patricia Fuller, Helen Harrison e Lynn Hershman, Sheila Levrant de Bretteville e Suzi Gablik, e muitos outros. O pesquisador brasileiro Marcelo Asth, comentando o trabalho de Suzanne Lacy, afirma:

Mesmo que seus esquemas montados para a ação sejam de extrema importância, a grande atração está no acontecimento de uma conversa comum entre participantes específicos. Para a artista atingir trabalhos interativos desse tipo num projeto de longa duração, ela deve também se utilizar de técnicas pedagógicas de comunicação para instaurar um plano de ação. (ASTH, 2015, p.45)

Tal como comentado anteriormente, a *conversa* é um poderoso meio de desinvisibilização das estruturas sociais, das camadas que as recobrem, para assim entrar em contato com o outro, com os grupos, com as comunidades e com os representantes comunitários. O que Lacy propõe é a sistematização desse expediente dentro de um projeto de longa duração, utilizando de técnicas de comunicação e procedimentos ligados à pedagogia, visando um modo específico de ação voltado às proposições artísticas colaborativas.

Após essa etapa, as discussões depois foram parar em uma publicação com o mesmo título do projeto e contaram com reflexões sobre o papel atual do artista em meio às comunidades, “estratégias sociais” e “uso da afetividade” (LACY, 1995, p. 20), visando repensar o espaço das cidades, seus problemas sociais, políticos e econômicos. Para Lacy, o artista aparece nesse cenário como um catalisador, um organizador multidisciplinar que atua junto aos participantes, para repensar táticas de cooperação e colaboração, promovendo diálogos desvinculados dos tradicionais aportes da relação entre público e obra de arte. Segundo Paloma Blanco:

Entre os elementos comuns a todos eles, Lacy destacou o seguinte: o papel multidisciplinar do artista, cujo trabalho foi basicamente orientado a promover a comunicação e o engajamento ativo com as comunidades ou grupos com os quais ele trabalhou; o desafio ao estabelecimento baseado em natureza inclusiva de sua prática, seu envolvimento com um público ativo, participante e co-autor do trabalho, e de natureza temporária ou transitória em si, ou seja, sua rejeição ao *status* da arte-mercadoria e o desenvolvimento de estratégias para prevenir sua colonização pelo mercado onipresente de arte; e, acima de tudo, a capacidade de comprometer o público em uma prática colaborativa capaz de estabelecer redes, estabelecer *links* e cumplicidade ao explorar novas formas operacionais de incorporação das comunidades e grupos, como partes integrantes do processo artístico (BLANCO, 2003, p. 191).



Figura 34 - *Mapping the terrain: new genre public art*. Suzanne Lacy, 1995

Fonte: Arquivo do autor.

Evidentemente, dá-se aqui a retomada de alguns aportes utilizados na Arte Conceitual, entre eles a rejeição da arte enquanto mercadoria e a revalorização do processo, em detrimento do objeto, sem esquecer da ideia de *escultura social*¹⁰⁷, que estendia o processo criativo para o mundo, utilizando materiais corriqueiros (borracha, entulhos de construção, plásticos, gordura, mobiliário etc), abarcando gestos e o trabalho humano como matéria-prima em ações e instalações realizadas por Joseph Beuys (1921-1986). Tais concepções apresentam o processo e o conceito revigorados e redirecionados nas práticas artísticas de cunho colaborativo, como “estratégia para prevenir sua colonização pelo mercado onipresente de arte” (BLANCO, 2005, p. 191), viabilizando, dessa forma, as relações, travadas, alianças, discussões e as negociações, as *conversas* como estratégia de conexão com o contexto, o diálogo como mantenedor das relações e seu prolongamento em termos de convívio.

É importante pontuar que nessas ações também existe uma temporalidade expandida alargando o tempo de convívio entre propositores e comunidades, entre teóricos e propositores, o que dá oportunidade de repensar o ritmo que essas junções solicitam, levando em conta as fricções e atritos que possam derivar desse tempo de convívio, no intuito de gerar outras maneiras de estar junto e outras ferramentas conceituais voltadas à compreensão do social, utilizando um repertório interdisciplinar entrecruzado a arte. Segundo Blanco:

Aqueles que começam a analisar situações sociais através de sua prática artística assumem uma série de habilidades que normalmente estão mais associadas ao trabalho das Ciências Sociais, do jornalismo investigativo ou da filosofia. Tais práticas, sempre de acordo com Lacy, situam estes artistas em colaboração com atividades intelectuais muito diversas e desviam a nossa apreciação estética para a valorização da forma ou do significado de suas construções teóricas (BLANCO, 2001, p. 34).

¹⁰⁷ Sobre o conceito de escultura social, o artista alemão Joseph Beuys que o cunhou (p. 19) nos diz que “meus objetos têm sido estimulados para a transformação da ideia de escultura ou da arte em geral. E Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos pensamentos ou, como podemos formar nossos pensamentos em palavras ou, como nós moldamos e damos forma às palavras nas quais nós vivemos: a escultura como um processo revolucionário; todos como artistas” (BEUYS *apud* BORER, 2001, p. 19).

Tais práticas pedem o recurso do *diálogo* com profissionais de outras áreas do conhecimento e, principalmente, o uso da *conversa*, termo bastante utilizado pelo documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (1933-2014) que servirá para iluminar essa questão. Entretanto, qual a diferença entre diálogo e conversa? O diálogo é a fala entre duas pessoas ou mais, alternando-se, é a troca de informações entre elas, levando em conta a defesa de pontos de vista, em um diálogo, defendem-se discursos, de forma organizada, com vistas a chegar a um entendimento. Já a conversa é algo que não necessariamente carrega informações direcionadas, e nem visa a uma troca com o outro ou nem sequer visa a chegar a um entendimento.

O escritor brasileiro Milton Ohata organizou a biografia “Eduardo Coutinho”, em que discorre sobre a *conversa*. Em vários textos e entrevistas presentes na publicação, o termo *conversa* é utilizado por Coutinho que não o coloca como um método, mas como uma maneira corriqueira de se aproximar do outro, respeitando suas pausas e a coloquialidade presente nas interações. Segundo Coutinho “se há uma coisa que acho que aprendi, por razões obscuras, é conversar com os outros” (COUTINHO, 2007, p. 4).

As conversas são conversas porque falo com pessoas anônimas – ninguém é anônimo, mas enfim... – relativamente comuns, ordinárias no sentido antigo do termo. Têm pouco a perder e por isso são interessadas. Um intelectual ou um político de esquerda ou direita têm muito a perder. Então eles se defendem. E as pessoas mais comuns têm pouco a perder. Talvez na vizinhança. Essa é a primeira razão pela qual as pessoas ditas comuns são mais interessantes (COUTINHO *apud* FROCHTENGARTEN, 2007, p. 4).

Logo, a *conversa*, para esse autor parece contracenar com o ordinário no sentido do *comum*, com o outro que colabora sem nos exigir tanto, quando nossa fala não precisa estar carregada de argumentos em um cenário de defesa e mesmo quando a fala está em discordância e gera dissenso, não há nada a perder, nada a defender, logo o dissenso é parte da conversa e não o fim da conversa. Para o autor, a conversa contracena também com a colaboração: “Eu acho que as relações dão certo quando não são pergunta e resposta, mas um ato colaborativo” (COUTINHO, 2007, p. 5). Se a *conversa* não estabelece pergunta e resposta, não é defesa de pontos de vistas, o conflito que advém daí não inviabiliza a relação, mas a reorganiza, a redireciona e enriquece. E é nesse sentido que a distinção entre diálogo e conversa será empregado nesta tese.

Tal postura perante o outro pode ajudar a repensar questões referentes ao contato com o outro nas proposições artísticas, pois, se as reuniões entre grupos e propositores favorecem um

tempo de duração extenso para o convívio, a *conversa*, no sentido postulado por Coutinho, pode ser entendida como estratégia de início de processo e de manutenção das relações em comunidades; diferente das entrevistas e da observação participante, ela se coloca como um meio mais simples e fluido para se comungar com o que é criativo no outro. Esse tipo de vínculo corrobora um tipo específico de postura frente ao outro. Em relação a isso, Paloma Blanco, falando sobre Sussane Lacy, comenta:

Lacy sugere começar a investigar a capacidade de mediação e interação que os artistas visuais têm para contribuir com a agenda pública, valorizando estas capacidades como uma maneira de relacionar-se com públicos mais amplos. Nas obras que se colocam dentro do domínio da experiência, em um sentido ampliado, o artista penetra no território do outro e apresenta a suas observações sobre as pessoas e os lugares através de denúncias que procedem de sua própria interioridade (...) Deste modo, se converte em um meio para a experiência de outros e a obra em uma metáfora desta relação (BLANCO, 2001, p. 33).

Tendo essas reflexões por base, serão apresentados dois exemplos de proposições que prolongam o convívio e a colaboração e estão em situação de provocação às instâncias políticas, não se negando a situações onde o dissenso aparece na natureza dessas relações. As duas proposições se dão em nosso contexto brasileiro, uma delas no norte do país e outra no Sudeste. Exemplos de proposições que carregam em si posturas ligadas à ideia das *conversas* e de tempo expandido (obras duracionais), enquanto ações conjuntas.

O primeiro desses exemplos provém de Santarém, um município no Pará, local conhecido como “Pérola do Tapajós”, a 800 km da capital Belém, sendo o terceiro município mais populoso do estado. Em 2003, Santarém atravessou uma situação muito delicada: a incidência frequente de jovens participando de gangues na cidade, enfrentando junto a isso, outro desafio: conscientizar os moradores, por meio de encontros e muita conversa, a não jogar lixo nos rios.

Nesse contexto surge o *Coletivo Puraqué*, em 2004 na cidade de Santarém (PA). Seus idealizadores foram os dois estudantes de computação, Jader Gama e Tarcísio Ferreira, que em seguida juntaram-se a professores, técnicos em computação, *hackers*, ativistas e artistas da cidade. Autoproclamando-se ativistas, eles discutem tecnopolítica e têm em suas práticas, o envolvimento direto com a comunidade, em ações de longo prazo, com ações multidisciplinares, discutindo questões referentes ao meio ambiente, à tecnologia informacional, pirataria e prática *hacker*, fazendo uso constante do improvisado como ferramenta de trabalho. Em algumas de suas

ações, visam buscar novas maneiras de gerar renda para a comunidade, através de alguns expedientes, como a moeda social Muiraquitã¹⁰⁸.

Por meio do convívio com a comunidade e tendo ciência de alguns de seus problemas, os integrantes do coletivo realizaram o seguinte projeto: confeccionaram em grupo algumas moedas sociais, que nomearam *Muiraquitã*, em seguida, divulgaram pela cidade que cada uma dessas moedas seriam trocadas por vinte garrafas pets. Após a troca, as moedas puderam ser utilizadas no comércio local, pois alguns proprietários sensibilizados com a ideia, começaram a aceitar em seus estabelecimentos, acreditando no projeto. Com essa estratégia, conseguiram um relacionamento de confiança com um público mais amplo: os comerciantes e antigos moradores da cidade, além dos jovens.

¹⁰⁸ Para o historiador francês Michel de Certeau, moedas comunitárias podem ser entendidas como táticas e um fazer que “é a vitória do fraco contra os mais fortes” (CERTEAU, 2011, p. 46). Palma, Maracanã, Castanha, Cocal, Guará, Girassol, Pirapirê, Tupi. Existem variados tipos de moedas comunitárias no Brasil, que circulam em bairros ou pequenas cidades onde existem bancos comunitários, criados para fortalecer a economia de comunidades socialmente carentes. Lembremos também que o nome Muiraquitã provém da antiga lenda indígena sobre as esculturas em jade no formato de sapinhos, que eram confeccionados pelas índias que habitavam as margens do rio Amazonas. Disponível em: <http://www.sunnet.com.br/home/Noticias/Moedas-sociais-crescem-e-fortalecem-economias-locais-em-todo-opais.html> Acesso em: 23 mar. 2020.



Figura 35 - Moeda Social Muiraquitã, *Coletivo Puraqué*, 2004
Fonte: Arquivo do autor.

Nessa ação, percebe-se a capacidade estratégica do coletivo que, através de uma ação colaborativa pautada em urgências sociais, contribuiu com a agenda pública, chegando a um público mais amplo e, em regime de cooperação, respondeu de forma positiva para amenizar os impactos ambientais que ocorriam na cidade.



Figura 36 – Oficinas, *Coletivo Puraqué*
 Fonte: Arquivo de Jader Gama.

Outro projeto do *Puraqué* pautado nas *conversas* e no ensino aprendizagem, foram os *workshops* de computação, que depois se transformaram em uma série de *workshops* e oficinas, em várias outras cidades, visando a parcela jovem da população. Eles aconteciam na garagem da casa de Jader Gama e, a princípio, funcionou com apenas dois computadores. Segundo a pesquisadora Marie Ellen Sluis, as aulas nas oficinas tinham como objetivo maior ocupar os jovens “por meio de cursos e oficinas de informática e provê-los com um espaço alternativo à rua” (SLUIS, 2011, p. 132). Nas aulas aprendia-se não só sobre informática, mas por meio de processos que incentivavam a criatividade, ocorria recombinação de partes de computadores antigos e novos, mesclagem de *softwares*, criação de *softwares* livres e oficinas multimídias, processos que utilizavam muito do improvisado e da gambiarra¹⁰⁹ como ferramenta de trabalho, algo típico da região Norte que não se resume ao desvio de luz elétrica sem o consentimento da operadora, mas a todo tipo de material ou situação que possa ser desviada, redesenhada, transfigurada e transgredida em sua forma de uso, uma gambiarra respondendo e buscando soluções de forma criativa a problemas variados, lançando mão da gambiarra.

As oficinas e *workshops* não só forneceram capacitação por meio da informática, como também potencializaram a criatividade no tocante ao uso da imaginação, nos processos de recriação e recombinação a partir de sucatas computacionais, realocando a intenção criativa através da ação pedagógica, em meio a certos contextos sociais marginalizados. Sobre isso, comenta Kester: “Esses projetos possuem uma dimensão pedagógica explícita, evidente no uso

¹⁰⁹ O termo gambiarra no norte do país não se refere somente ao desvio indevido de luz elétrica, mas a todo e qualquer invenção, objeto e conserto que seja realizado de forma precária e improvisada.

frequente da oficina como um mediador de interação que se desdobra através de gestos e processos de trabalho compartilhado” (KESTER, 2007, p. 11).

As ações do coletivo são pautadas na ideia de troca, de compartilhamento como já foi dito, com o uso do improviso e da gambiarra e do uso da palavra simples e aberta em meio aos grupos: cada qual traz sua ideia de como improvisar a partir do que vê em casa, ou na comunidade. Além disso, ocorrem também trocas subjetivas, de alianças, negociações e relações de confiança entre propositores e comunidade. Kester diz o seguinte sobre a questão da troca e da instrumentalização:

Essa forma de *insight* ético e estético não pode ser gerada através do substituto de um objeto de arte ou através de um deslocamento ontológico que simplesmente reflete a experiência de instrumentalização de volta no observador. Ela requer, ao invés disso, um processo recíproco, estendido na duração da troca. É o produto de uma forma intensamente somática de conhecimento: a troca de gesto e de expressão, a complexa relação com *habitus* e hábito, e a maneira pela qual o conflito, a reconciliação e a solidariedade são registrados no corpo. O efeito da prática de arte colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de auto-reflexão; chamar a atenção para a própria troca como práxis criativa (KESTER, 2007, p. 31).

A partir dessa lógica, o autor nos convida a refletir sobre a necessidade de repensar os engessamentos, as maneiras de fazer e a forma como se dão os encontros “estendidos na duração da troca” (*Ibidem*), também questiona o quanto fomos habituados nas sociedades contemporâneas, ao trabalho individual (ou fomos forçado a ele, tal como vimos no contexto da pandemia, mediante o trabalho em *home office*). Um ponto central nessa reflexão é que essas práticas nos impulsionam a uma mudança de hábito, para uma perspectiva de trabalho coletivo, de troca e de redesenho das noções individualistas referentes à produção da obra de arte em termo de autoria, criação, agenciamento de dissensos durante o processo criativo etc.

A ação das moedas *Muiraquitãs* é de 2004 e ocorreu em paralelo a ações que alguns grupos europeus estavam realizando na época, como as ações dos dinamarqueses do *SUPERFLEX*¹¹⁰. O grupo tem entre seus conceitos a ideia de *TOOLS*, entendidas como ferramentas que podem ser desenvolvidas se conhecermos as situações contextuais, sendo usadas de diferentes formas. É possível entender a partir dessa ideia que o coletivo *Puraqué*

¹¹⁰ O *Superflex* é um grupo dinamarquês, cujos integrantes não são ativistas políticos, nem formam uma ONG, mas, mediante proposições colaborativas, desenvolvem um trabalho de crítica ao sistema capitalista e à sociedade de consumo, propondo um “capitalismo ético”. O grupo foi fundado em 1993 por Rasmus Nielsen, Jakob Fenger e Bjornstjerne Christiansen.

fazia uso de ferramentas (*workshops* e moedas comunitárias, por exemplo), como estratégias para propor mudança na realidade da comunidade, a partir de uma ação conjunta.

Voltando então ao coletivo *Puraqué*, a partir dos *workshops*, do uso da gambiarra e das ações *hackers*, outra ação realizada foi a rádio livre, já citada antes, mas que falaremos aqui, de forma mais detalhada.

Quem mora no Norte do país sabe o quanto é difícil desenvolver filtros pessoais para distinguir qual o melhor canal para se adquirir informação e nas cidades de interior é ainda mais problemático, pois são poucos os canais disponíveis. Os principais canais de repasse de informação ainda são os programas televisivos e as informações que chegam via rádio, apesar das redes de internet, pois naquela região as conexões são muito precárias.

Os *Puraquean@s*¹¹¹ “um dia criaram uma antena de rádio utilizando latas de óleo. E, em diversas cidades e vilas, foram construídos transmissores de rádio FM a partir de velhos componentes e peças de uma fonte de PC” (SLUIS, 2011, p. 132), tendo em mente a ampliação do raio de ação do projeto e por meio da extensão temporal, pois tanto os *workshops* quanto as oficinas tinham um tempo de duração alargado que possibilitava a criação de laços entre oficinairos e participantes.

As rádios eram a forma como as comunidades se comunicavam e se informavam sobre as ações políticas da região e em cada localidade onde as rádios eram instaladas elas ganhavam um nome: rádios livres, rádio comunitária, mas nunca rádio pirata.



Figura 37 - Instalação de uma das antenas da rádio livre, Coletivo *Puraqué*, 2006
Fonte: Arquivo do autor.

Segundo o pesquisador e ativista paraense Arthur Leandro, a cooptação do que vem de fora por alguns grupos e artistas da região norte (isso inclui as tecnologias aqui citadas), pode ser vista também como “uma inversão da ótica da exploração, já que propõe apropriação da herança cultural do colonizador, para que se ‘capture o capturante’” e a partir de um olhar de quem mora na região, ela “passa a ser vista por dentro, como quem olha ‘da região’ e não como quem, mesmo de dentro, olha ‘a região’” (MACÊDO, 2014, p. 59).

¹¹¹ “Eles se denominam assim em vez de *Puraqueanos* e *Puraqueanas*, pois não querem fazer a distinção entre homens e mulheres” (SLUIS, 2016, p. 130).

Afirmar que se “captura¹¹² o capturante”, ao nos apropriarmos daquilo que vem de fora, leva à noção de “Pedagogia Canibal”¹¹³, termo cunhado pelo artista e educador paulistano Fábio Tremonte. Para Tremonte, a ação de canibalizar, “busca estabelecer situações em que se possa aprender com o outro, desde a troca de pesquisas, projetos colaborativos entre artistas, ou experiências culinárias e de deriva”¹¹⁴. Esses e outros conceitos são postos em prática na chamada *Escola da Floresta*, lugar que tem como referência as ocupações dos secundaristas em 2015 e suas formas de gerenciamento das Escolas, nosso segundo exemplo. Lembrando que as Escolas de Arte remontam a várias referências, de *Black Mountain College* (1933)¹¹⁵ nos Estados Unidos da América, que tinham como uma de suas metas, a educação e o ensino da arte como guia e, ao *Torreão*¹¹⁶ e à *Escola da Floresta* no Brasil.

Todavia, no caso da *Escola da Floresta*, o que se vê também é uma proposição artística, um espaço que incorporou procedimentos artísticos às aulas (ou “encontros”, como bem prefere o coordenador da Escola, o artista Fábio Tremonte), articulando propostas, encontros-proposição. A Escola tem cunho libertário, não estando ligada a planos de cursos, grades de conteúdo ou mesmo sede fixa, colocando-se como uma escola nômade e, a partir de 2021, como “uma escola temporária”¹¹⁷. Neste sentido, público e artistas assimilam procedimentos da arte

¹¹² O sentido do termo “captura” utilizado na fala de Leandro, vem das reflexões dos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992). Para eles, o Estado cria formas de incentivar a livre expansão das subjetividades, podemos, por exemplo, através do consumo de roupas, entrar em uma loja de grife e comprar um vestuário de punk, de skatista ou de surfista. O consumo dessa forma, libera fluxos para depois capturar por meio dos desdobramentos da moda, o consumidor, agora refém, da próxima tendência. As capturas ocorrem quando o Estado ou o capitalismo coopta objetos, situações e experiências cotidianas as direciona, impondo outro modo de funcionamento, com vistas a distorcê-los, nunca criando, mas distorcendo a vida visando o lucro.

¹¹³ Aqui percebemos uma forte conexão com o conceito de Antropofagia, caro ao modernismo brasileiro que, nesse ano de 2022, está sendo bastante lembrado em função dos 100 anos da Semana de Arte Moderna.

¹¹⁴ Entrevista concedida a Revista SELECT em 2019, disponível em: <https://www.select.art.br/escolas-de-artistas-escola-da-floresta/>. Acesso em: 25 mar. 2020.

¹¹⁵ “Entre 1933 e 1957, o *Black Mountain College* funcionou como espaço de formação integral no qual o ensino de arte era central para o aprendizado de outras disciplinas. A escola foi uma incubadora de experimentações da arte do século 20 e propunha um modelo inovador tanto nos conteúdos tratados nas aulas, quanto na organização da grade, na forma de sociabilidade entre alunos e professores e na estrutura administrativa e operacional”. Disponível em: <https://www.select.art.br/escolas-de-artistas-black-mountain-college/>. Acesso em: 24 out. 2021

¹¹⁶ O Torreão surgiu da experiência de Jailton Moreira em uma escolinha para crianças e adolescentes, somado à parceria com a artista Elida Tessler e ao interesse dos pais dos alunos em também exercerem e discutir arte. Mais informações em: <https://www.select.art.br/escolas-de-artistas-torreao/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

¹¹⁷ Em uma live para a Fundação de Arte de Ouro Preto, em 11 de novembro, tive uma conversa com Fábio Tremonte, idealizador da *Escola da Floresta* e ele me disse que a *Escola* estava em greve, em parte por conta da pandemia provocada pela Covid 19, o que fez com que imaginasse uma escola temporária, para além de uma escola nômade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iFYUAIRk2Fg&t=1542s&ab_channel=RicardoMacêdo. Acesso em: 25 fev. 2021.

contemporânea e de um tipo de colaboração voltada para a educação em arte, não filiados a modelos institucionais rígidos, segundo Tremonte:

A *Escola da Floresta* é proposição, não obra. É um projeto eminentemente colaborativo, no qual convida outros artistas que contribuem seja com a apresentação de trabalhos em exposições, falas, *setlists*¹¹⁸ ou outras proposições surgidas dos interesses tratados coletivamente. Aula é algo que foge da proposta da escola. Prefiro encontros, sem um conteúdo programático.¹¹⁹



Figura 38 - A *Escola da Floresta* no Ateliê397, São Paulo, 2019
Fonte: Revista Select, nº 43, 2019.



Figura 39 - A *Escola da Floresta* e uma das propostas de ocupação temporária de espaços. São Paulo, 2017
Fonte: Arquivo do autor.

¹¹⁸ *Setlist* é uma lista que organiza e normatiza as canções que uma banda musical pretende tocar em um show.

¹¹⁹ Entrevista concedida a Leandro Muniz, Revista SELECT, disponível em: <https://www.select.art.br/escolas-de-artistas-escola-da-floresta/>. Acesso em: 25 mar. 2020.

A *Escola da Floresta* é acima de tudo, um lugar de encontro, com sua biblioteca nômade (em 2019 a Escola deslocou sua biblioteca para o *Galpão397* em formato de proposta artística), numa ação conjunta entre Tremonte e a curadora independente Thais Rivitti, uma das responsáveis pelo *Galpão397*. O espaço engloba com isso propostas de cunho artístico, mas também político pedagógico e mutualístico. Segundo Tremonte:

Durante os três primeiros anos, a escola funcionou através de parcerias com artistas, projetos independentes, instituições. A ideia era usar esses espaços e suas estruturas. Mas, este ano, a Escola da Floresta ganhou um espaço físico financiado coletivamente. É um projeto de arte e grande parte do comportamento dele é de acordo com o meu investimento no aluguel dos espaços ou convites para projetos. A ideia é ter cada vez mais apoiadores, pessoas físicas e instituições que viabilizem a existência do espaço.¹²⁰

As ações do *Coletivo Puraquê* e dos artistas da *Escola da Floresta* levam a algumas questões: 1. Ambos pontuam a importância da *conversa* como estratégia de estímulo e manutenção das relações na comunidade, em torno de aprendizagens coletivas (um dos porquês das aulas abertas na *Escola da Floresta* e das muitas oficinas e *workshops*, em ambos casos, funcionarem como estratégias de troca de informações e produção coletiva), sendo plataformas para formação de redes de solidariedade 2. Instigam e naturalmente corroboram com a proximidade, a resiliência a fricção e o atrito, pois são zonas de permanência em propostas de longa duração que necessitam dessas disposições 3. Recuperam acima de tudo, formas desaceleradas de se estar junto e dos modos de produção artística em um determinado local 4. Percebe-se nas ações, uma autonomia do *meio* (relações na comunidade) que ganha visibilidade através de ações mutualísticas, e não através de seus produtos (obras de arte, artesanatos, entre outras coisas), assim, o *meio* ganha importância 5. Por fim, essas ações enquadram-se no que Laddaga chama de *regime prático das artes*, um “paradigma” como nos diria o físico e filósofo estadunidense Thomas Kuhn (1922-1996), ou seja, “um marco geral que é o fundo sobre o qual as operações particulares adquirem perfil e significado” (LADDAGA, 2012, p. 29), que não isola sua prática do domínio *comum* e não mais o utiliza apenas como campo cenográfico, mas age adjacente a ele.

Um último paralelo que eu gostaria de realizar é que essas ações são da ordem das ZADs e não das TAZs. Uma Zona a Ser Defendida opera por estratégias que se opõem àquelas utilizadas pela Zona Autônoma Temporária, pois propõe o embate, não se negando a colocar

¹²⁰ *Ibidem.*

cada um de seus integrantes em conflitos abertos em prol da manutenção de suas concepções e dos objetivos de cada projeto em específico.

O importante, por hora, é perguntar: qual o papel do colaborador junto a estas proposições duracionais? Ele se tornaria um colaborador ativista ao aderir a propostas de artistas engajados socialmente, que propõem posicionamentos críticos por meio de um ativismo lento¹²¹? Ao se tornar ativista, estaria aberto a resolver, enfrentar e aceitar dissensos? Como se daria esse processo?

O artista ativista, segundo a concepção de Suzanne Lacy, posiciona-se através de práticas artísticas que se inserem em contextos locais, nacionais ou globais e convocando o público a se converter em participante ativo ou ativista também. Deste modo, os artistas posicionam-se sobretudo como cidadãos ativistas, e necessitam desenvolver práticas que normalmente não são associadas à arte para atuar em colaboração com as pessoas a partir de uma compreensão dos contextos, demandas, sistemas e instituições locais. Segundo Paloma Blanco, o artista ativista:

Deve aprender táticas completamente novas: como colaborar, como desenvolver públicos específicos e de múltiplos estratos, como cruzar com outras disciplinas, como eleger locais que ressoem com um significado público e como deixar claro o simbolismo visual e o processo para pessoas leigas em arte (BLANCO, 2001, p. 35-36).

E, para além da colaboração e da cooperação, há que entender que em meio a elas, sempre e obviamente, ocorrerão os dissensos. Logo, tanto o *Coletivo Puraqué* quanto a *Escola da Floresta* margeiam e são *adjacentes* à política e ao enfrentamento ativista, ou seja, eles não estão pautando seus fazeres em confrontos diretos com políticos, ou empresários “Em vez disso, eles operam através do deslocamento do político através do cultural” (KESTER, 2006, p. 5). Deslocam-se em comum acordo a essas duas esferas, visando uma caminhada lado-a-lado.

Apresento essas questões, com o intuito de compreender de que modo as práticas tomam corpo em meio aos enfrentamentos de problemáticas que possam vir a surgir nas interrelações, no caso do *Coletivo Puraqué*, por exemplo, em meio a um cenário de gangues e violência ou embates com a lógica de empresas mineradoras da região. Como se deu a resolução, ou negação dos conflitos? De que modo eles foram enfrentados? Quais estratégias serviriam não só para mim, enquanto pesquisador e artista, mas para vários outros grupos? A visualização dessas camadas insuspeitas gera outra cosmologia no campo das Artes Colaborativas, que necessita

¹²¹Ativismo lento é um termo cunhado pela ativista e ecologista Wallace Heim, para designar todo projeto ativista que, necessite de um tempo maior e que envolve negociações com as comunidades ou demande uma lentidão no processo para se chegar ao seu objetivo.

ser compreendida. Como se dá o ativismo nessas situações? Como a *Escola da Floresta* evoca a resistência frente a situações que pedem por ações efetivas ou ações diretas? Em outro sentido também poderíamos perguntar: quando a Escola retoma uma postura efêmera junto a espacialidade que ocupa em 2020/2021, tornando-se *Escola efêmera*, e regula o tempo de permanência nos locais e no contato com a comunidade desses locais, procurando com isso evitar as fricções e os dissensos, tal como ocorre nas TAZs? Para além do Covid-19 que nos obrigou a evitar o contato com as pessoas, porque o retorno às ações efêmeras?

As negociações, colaborações e ações conjuntas com as comunidades são realizadas, sendo proposições de longa duração e em territórios a serem defendidos, mas os possíveis conflitos ainda assim permanecem invisibilizados, não aparecendo nos textos, nas entrevistas e nem nos discursos conceituais. Eles são, talvez, evitados, não comentados e a *estrutura* junto à *organização* desse modelo ainda não é observável. Por isso é preciso pesquisar, nas entrelinhas, nos relatos de bastidores ou em outras formas de aferição, para apurar-se como se dão os modos de agenciamento dos conflitos com essas comunidades. Como lidam com a natureza crua do dissenso? Como as negociações são direcionadas nesse sentido? Como seria, sem descartar os modelos estratégicos aqui vistos, lidar com o confronto direto? Quais as estratégias que determinados grupos hoje utilizam no sistema da arte? E como são essas proposições? Começarei a apresentar esses e outros assuntos que abordam esse terreno um tanto quanto pantanoso, a partir do próximo capítulo focalizando outros grupos que se encaixam nessa vertente, desenvolvendo inicialmente para a construção de um arcabouço teórico que sustente a reflexão.

4. SOCIOLOGIA DO CONFLITO E SUAS TIPOLOGIAS

Este capítulo abordará aspectos da sociologia do conflito, especificamente ligadas às teorias clássicas do sociólogo Georg Simmel (1858-1918) e abordagens mais atuais, a partir do psicólogo social estadunidense Morton Deutsch (1920-2017); serão igualmente utilizadas as ideias do sociólogo Howard Becker (1908), para aprofundar especificamente o significado da palavra *desvio* que apareceu como um ponto focal importante dentro desta reflexão. Recorrerei também a outros pensadores do conflito, como o pesquisador e investigador espanhol Mário Lopes Martínez (1931), do Instituto da Paz e Conflitos da Universidade de Granada, para investigar o sentido da palavra conflito. Por fim, sinalizarei as implicações sociais das mudanças provocadas no campo social e no sistema da arte, evocando algumas situações conflituais ocorridas na História da Arte. O intuito ao trabalhar com situações provindas do social, é discutir de que modo o conflito e as mudanças vinculadas a ele (mudanças que, por vezes, fogem do campo da arte colaborativa e se inserem em demandas comunitárias, políticas, ambientais, ecológicas, geológicas, econômicas etc), podem provocar mudanças na realidade, o que requer essa abordagem sociológica, para, então, poder repensar a importância e complexidade das experiências de conflito no campo da arte.

Para tanto, foram analisadas as relações pessoais ligadas a situações sociais triviais, que envolvem questões de fundo (1) *intrapessoal* (situação em que existem, pelo menos, duas necessidades simultâneas, em que a satisfação da primeira implica a insatisfação da segunda, impelindo a ação da pessoa para direções diferentes, acarretando desconforto), (2) *interpessoal* (situação em que a opinião de uma, ou mais pessoas dentro de um grupo, ou não, divergem sobre um mesmo assunto), (3) *intragrupais* (situação em que duas, ou mais pessoas divergem dentro de um grupo) mas também (4) *intergrupais* [situação em que um grupo entra em divergência com outro (os) grupo (os)]¹²². Tais conceitos não implicam *a priori* em conflito, contudo, eles constituem parte da estrutura dos grupos e das proposições, e especificam a natureza das relações efetivadas por eles.

O que é o conflito nessas situações? Quais seriam suas definições? Quais são suas causas?

Podemos iniciar a discussão pela definição etimológica da palavra conflito: ela vem do latim *conflictus*, que significa estar em desavença, bater de frente. Sua raiz no particípio passado *confligere*, onde *flicto* vem de *fligere* que significa colisão, ou choque e o prefixo *co* refere-se à interação. Portanto, a palavra *conflito* guarda em seu sentido as ideias de esbarrar no outro e

¹²² Disponível em: <http://www.rotavirtual.com.br/prova.pdf> Acesso em: 4 set. 2019.

colidir com o outro. Percebe-se com isso o quanto está presente e inscrita em nossa linguagem diária a conotação negativa da palavra *conflito*.

Analisando sua etimologia reconhecem-se também relações com determinadas situações em que o indivíduo, ou um grupo, entra em choque pela revelação de opiniões contrárias. Para Simmel, o mecanismo da oposição – da ideia contrária – (que pode ou não gerar um conflito), tem dois vieses: um deles aponta que quanto mais opressão, quanto mais alguém é submetido a alguma injunção, sem protestos, ou proposições, mais a tensão tende a aumentar; outro viés revela que a oposição propicia “satisfação íntima, distração, alívio, assim como, sob condições psicológicas diferentes, nos dá humildade e paciência. Nossa oposição nos faz sentir que não somos completamente vítimas das circunstâncias” (SIMMEL, 1983, p. 127). Simmel também diz que:

A oposição de um membro do grupo a um companheiro, por exemplo, não é um fator social puramente negativo, quando muitas vezes tal oposição pode tornar a vida ao menos possível com as pessoas realmente insuportáveis. Se não temos nem mesmo o poder e o direito de nos rebelarmos contra a tirania, a arbitrariedade, o mau humor e a falta de tato, não poderíamos suportar relação alguma com pessoas cujo temperamento assim toleramos (SIMMEL, 1983, p. 127).

Para a maioria das pessoas, situações de conflito são sempre indesejáveis, pois a causa dos conflitos provém, na maioria das vezes, da indisposição de um dos lados em aceitar a opinião, ou modo de ver e fazer do outro lado envolvido, tido a partir daí como oponente. A causa dos conflitos vem também da falta de abertura de espírito, de não se abrir mão do próprio ponto de vista, com relação a uma visão diferente da nossa. Segundo o pesquisador e investigador espanhol Mário Lopes Martínez, em sua *Enciclopedia de paz y conflictos*, o conflito designa “um contraste de interesses, necessidades, sentimentos, objetivos, comportamentos, percepções, valores e/ou afetos entre indivíduos ou grupos que definem seus objetivos como incompatíveis entre si” (MARTÍNEZ, 2004, p. 149). E é este embate entre forças diferentes, movimentadas por interesses antagônicos que tornam o conflito para a maioria das pessoas, algo desgastante e indesejável; portanto, a ter de dispender energia com sua resolução, o melhor, dizem, é evitá-lo. A esse respeito, nos diz Martínez que:

Confrontar um conflito geralmente envolve um fator de desgaste consumindo tempo e energia em esforços e situações desagradáveis. Finalmente, há um componente importante de resistência à mudança nos seres humanos; portanto, é comum preferir manter inalterada a situação, em vez de assumir o cargo e o risco de se envolver em um processo de regulação ou transformação de pessoas em um conflito (MARTÍNEZ, 2004, p. 150).

Apesar disso, é possível dizer que conflitos são sempre agentes de mudanças, pois a partir desta lógica dual (interesses que diferem: percepções, sentimentos, valores e objetivos), é possível elencar na história acontecimentos, concepções, ideias e maneiras de fazer e pensar que, a partir de seus confrontos e das relações travadas entre seus protagonistas, causaram mudanças cotidianas substanciais no tecido da realidade social. Quero dizer com isso que, em termos *intrapessoais*, sempre ocorrem em nossas vidas conflitos em torno das diferentes opções, dos diferentes caminhos que podemos ou não, trilhar: ir/não ir, falar/não falar, casar/não casar e comprar/não comprar, entre outros, contudo, nem sempre pesamos ter de encará-los.

Para Simmel que empreendeu essa busca, o conflito é algo benéfico, pelo fato de haver uma tomada de consciência daquilo que ele pode vir a possibilitar. Simmel interpretou conceitualmente o conflito e mantendo com ele uma relação analítica, pensando-o à luz da ideia de *sociação*, ou seja, uma observação atenta das maneiras e modos com as quais os indivíduos se relacionam. Esse sociólogo naturalizou o conflito pensando-o ligado à fluidez das relações cotidianas. Para Simmel, todo conflito é resultado da interação entre indivíduos, e é uma forma de *sociação*. Logo, o conflito seria uma *sociação* mais intensa, pois seria “afinal, uma das interações mais vivas” (SIMMEL, 2011, p. 568). Mas, se o conflito é *sociação*, os fatores de dissociação, que são: o ódio, necessidade, desejo e inveja, por exemplo, são as causas das quais, em muitos casos, irrompem os conflitos. Logo, podemos dizer que a dualidade (*sociação* e *dissociação*), oportunizam visibilidade a natureza dos conflitos e, portanto, desejo de resolução ou sua aceitação.

É importante frisar que o conflito é frequentemente causado por dualismos, contudo, tal dualidade para Simmel não é negativa e nem algo depreciativo (enquanto paradigma já ultrapassado); o dualismo para o autor é o que permite a visualização de um quadro mais abrangente. Segundo Simmel, “os elementos negativos e dualistas desempenham um papel inteiramente positivo nesse quadro mais abrangente, apesar da destruição que pode desenvolver sobre as relações particulares” (SIMMEL, 2011, p. 573).

O conflito está assim destinado a resolver dualismos divergentes; é um modo de conseguir algum tipo de unidade, ainda que através da aniquilação de uma das partes conflitantes (SIMMEL, 1983, p. 122).

Este quadro abrangente envolve elementos (além de *sociação*, *dissociação*, também causas, sentimentos e emoções) que não são levados em conta na maioria das problemáticas que envolvem questões de conflito. Uma observação mais ampla e atenta, nos mostra que, para além dos dualismos (que envolvem a ideia de que conflitos são negativos e de que à conciliação

é positiva), existe a concepção menos comum de que, para se chegar à conciliação, o conflito é, inclusive, necessário. Segundo um exemplo apontado por Simmel, em um corpo que adoece vários sintomas mais violentos da doença surgem, mas esses sintomas são, por vezes, reações do organismo lutando a favor da preservação da vida neste corpo.

É possível dizer também que essas sociações não são fruto somente da interação entre indivíduos, elas sofrem influências dos espaços físicos onde ocorrem, elas são especializadas, quer dizer, ocorrem em determinados locais físicos: lares, instituições (públicas ou particulares), comunidades, bairros, cidades, estados ou nações. O conflito pode ocorrer em um contexto cooperativo ou competitivo e os processos de aceitação, resolução e visualização mais prováveis de aparecerem, serão fortemente influenciados por esses contextos, por isso é interessante que possamos especificá-los. Se temos sociação entre indivíduos e essas sociações ocorrem em determinados espaços físicos, temos outro elemento em cena: o espaço, o palco, a plataforma onde essas sociações ocorrem. Se formos ampliar mais ainda a perspectiva, partiremos das relações *intergrupais* para pensar em relações *intranacionais*, por exemplo, ir do micro ao macro, do grupal ao global.

Conforme comentado anteriormente, é possível distinguir formas de interação social que auxiliam o estudo sobre o conflito sendo apontado aqui pelo psicólogo social estadunidense Morton Deutch:

Um conflito existe quando atividades incompatíveis ocorrem. As ações incompatíveis podem se originar em uma pessoa, em uma coletividade ou em uma nação; tais conflitos chamam-se *intrapessoais*, *intra-coletivos* ou *intranacionais*. Ou podem refletir ações incompatíveis de uma ou mais pessoas, coletividades ou nações; esses conflitos são chamados *interpessoais*, *intercoletivos* ou *internacionais* (DEUTSCH, 1973, p. 35).

Tem-se, nesse caso, uma belíssima ferramenta de enfrentamento das estruturas invisíveis que abarcam a natureza de cada problemática social gerada por desentendimentos e discórdias, a partir de uma perspectiva positiva do conflito, no macro (nações, estados, regimes políticos, megacorporações, etc) ou no microcosmos social (ONGs, comunidades, grupelhos, coletivos etc), já que atividades incompatíveis ocorrem a todo momento, sejam em nosso condomínio, em nosso bairro ou em nosso estado ou país.

Sendo assim, diversificadas atividades incompatíveis especializadas ocorrem: nos lares e nas brigas de família, nos bairros entre vizinhos, nas praças públicas entre gangues de pichadores, nas cidades em suas guerras civis, nos estados em suas disputas por poder, todos esses conflitos ocorrem em um espaço físico e materializam formas e modos de conflitos que

moldam esses espaços físicos: famílias se separam e com isso separam a casa por meio de novas paredes, pichadores expressam sua arte apropriando-se de paredes de propriedades privadas, guerras civis destroem prédios e órgãos públicos, grupos criam ZADs, ocupações, novas instituições, entre outras situações. Essas atividades incompatíveis, ocorrem a todo momento, em dupla de indivíduos ou trios, e quanto maior for o grupo, maior a possibilidade de atrito, dependendo do contexto, do espaço físico e dos valores que o grupo carrega consigo, juntamente com seus aspectos ideológicos.

Contudo é imprescindível estabelecer a distinção entre conflito e competição. Segundo Deutsch, “apesar de toda competição produzir um conflito, nem todo conflito reflete uma competição” (DEUTSCH, 1973, p. 35), ou seja, uma competição sempre tende a ter alguém se impondo ao outro e, às vezes, o objetivo que leva a pessoa a querer o sucesso na competição não é o mesmo do seu oponente. No conflito sem competição pode haver um mesmo objetivo a ser alcançado, mas as posturas e maneiras de fazer em relação a ele divergem; pode-se ter um conflito em meio a um contexto cooperativo, onde todos estão lutando pelo mesmo objetivo, mas maneiras de fazer divergem, segundo Deutsch: “Nomeadamente, o conflito pode ocorrer em um contexto cooperativo ou competitivo, e os processos de resolução de conflito mais prováveis de aparecer serão fortemente influenciados por esse contexto” (DEUTSCH, 1973, p. 35).

Insistimos que esse tipo de reflexão e de diferenciação é importante para esta pesquisa, pois geralmente, como já foi dito, tende-se a negar a presença de posturas conflituais e competitivas, em meio a ações artísticas que envolvem cooperação e colaboração; tende-se a neutralizando-se tais posturas, sem dar tempo para a análise de sua natureza e o que elas indicam.

Como aceitar o conflito sem olhar para sua natureza e o que ela orienta em termos de mudanças para o grupo e para as ações colaborativas do grupo? Ter uma percepção equivocada dessas situações pode levar ao engessamento de um trabalho artístico colaborativo ou seu abandono. Portanto, é interessante dar continuidade às discussões sobre outros contextos conflituais e desenvolver a conexão dessas teorias com o cotidiano para, mais à frente, estendê-las às proposições artísticas colaborativas.

A cena clássica do hominídeo utilizando uma tibia como arma, para em seguida, derrubar no chão o inimigo pertencente a um grupo de hominídeos rivais, no filme *2001 Uma odisseia no espaço* (1968), do diretor norte americano Stanley Kubrick (1928-1999), ilustra e demonstra uma ideia de que as formas de resolução de conflito, seja por meio do diálogo e, por fim, da violência são uma constante nas relações da natureza e entre humanos. Tais situações sempre ocorreram nos grupos de indivíduos e os objetos de mediação, os dispositivos e

processos, sempre mudaram com o passar do tempo, passando de uma tábua, às armas, negociadores, diplomatas, educadores... e hoje, às redes sociais.

Presente em organizações sociais, desde os grupamentos indígenas ou aborígenes em espaços naturais aos homens das megalópoles, o conflito e suas formas de resolução, negação, aceitação ou não, sempre estiveram no cotidiano, dado que, cada indivíduo, ou grupo de indivíduos, tem convicções, e elas podem, por força das circunstâncias, atritar e colidir em determinado momento, dada as condições de diversidade cultural, contextual e social. A noção clássica dualista sobre os conflitos está comumente em vários agrupamentos sociais. Segundo a pesquisadora e o pesquisador mediadores de conflitos Ana Paula de Almeida e Dante P. Martinelli:

Existem então duas maneiras de encarar o conflito: uma negativista, que encara o conflito como apenas prejudicial, devendo ser evitado a todo custo e, não se podendo evitá-lo, ou que pelo menos dever-se-ia buscar minimizar seus efeitos. A segunda alternativa é a de encarar o conflito de maneira positiva, procurando verificar aquilo que pode trazer de benéfico, em termos de diferenças de opiniões e visões, bem como de possibilidades de aprendizagem e enriquecimento em termos pessoais e culturais. Nesse caso, já que existem também aspectos negativos, deve-se buscar minimizar seus efeitos, reforçando-se, por outro lado, todos os aspectos positivos que possam advir do conflito (ALMEIDA; MARTINELLI, 2009, p. 46).

Sabemos hoje que os movimentos de afastamento e repulsão, assim como de aproximação e aceitação, são hábitos adquiridos e essenciais ao convívio em sociedade¹²³. Os ritmos que eles engendram formam alicerces para o convívio, mas nem sempre será encontrada harmonia nessas junções, nem sempre o desejo de convívio harmonioso e a ideia de grupo absolutamente coeso ocorrerá, pois essa porção idealizada – a busca pela harmonia grupal – é apenas uma parte da realidade social e é importante pensar de que modo essas concepções inserem-se no universo das artes colaborativas.

Na perspectiva de avanço positivo da sociedade, por meio do reconhecimento dos conflitos enquanto molas propulsoras de mudanças é imprescindível distinguir alguns tipos de conflitos e suas definições em nossa atualidade. Para isso, escolhi a tipologia elaborada pelo psicólogo Morton Deutsch e sua definição da função do conflito. Nela, ele afirma que a função dos conflitos está ligada à prevenção de estagnações, acrescentando que ele “estimula interesse e curiosidade, é o meio pelo qual os problemas podem ser manifestados e no qual chegam às soluções, é a raiz da mudança pessoal e social” (DEUTSCH, 2003, p. 7). Segundo sua

¹²³ O sociólogo George Simmel nos diz que sem “as distâncias e as aversões não poderíamos, em absoluto, realizar a vida urbana” (SIMMEL, 1983, p. 128).

abordagem social-psicológica¹²⁴, existem seis tipos de conflitos: 1. o conflito verídico; 2. o conflito contingente; 3. o conflito deslocado; 4. o conflito mal atribuído; 5. o conflito latente; e 6. o conflito falso. Vejamos como ele os define, realizando um paralelo com algumas situações do universo artístico e outras situações específicas.

Conflito Verídico

O *conflito verídico* segundo a ótica de Morton Deutsch é sempre difícil de ser resolvido sem que uma das partes envolvidas na situação tenha a disposição de ceder. De todos os conflitos que aqui vamos abordar este talvez seja o mais problemático em termos sociais, dado que, quando ele surge torna-se perceptível por todos ao redor (grupos, comunidades etc), pois ele existe objetivamente e é difícil de resolver sem um acordo onde as duas partes trabalhem juntas para resolvê-lo, tendo como mediador, um dispositivo institucional ou não. Vamos a um exemplo ligado ao campo das Artes Visuais.

Um homem caminha pelas ruas de São Paulo em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi em 1931; ele usa um boné de veludo verde e, em seu caminhar, mantém uma postura de enfrentamento e de provocação face à multidão de religiosos. O homem é o artista carioca Flávio de Carvalho, e tal proposição é a que ele denominou de “Experiência nº 2”. Ela consistia, segundo Carvalho, em “provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente” para assim, “desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer”¹²⁵. Um *reagente* segundo as definições da química é algo que provoca reações, ou serve para determinar a presença de um elemento que se deseja observar especificamente. Aplicado aqui enfatiza a ideia de uma ação, que fatalmente produz uma reação. O artista utiliza esse termo que será retomado a partir de agora para frisar um procedimento específico relativo ao estímulo a uma ação peculiar no outro. Como consequência, a “Experiência nº 2” resultou em um conflito entre o artista e a multidão que, em determinado momento, acuou Carvalho com um coro crescente gritando “Lincha...mata! Mata!”¹²⁶

¹²⁴ Para acessar mais informações sobre essa abordagem, indico a leitura do artigo do mesmo autor, intitulado “Estudos em Arbitragem, mediação e negociação”, in Azevedo, André Gomma de (org.) - Universidade de Brasília – Faculdade de Direito. Companhia das Letras: Brasília, 1997.

¹²⁵ CARVALHO, Flávio de. Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p.16.

¹²⁶ SCOVINO, Felipe. Antecedentes de uma massa enfurecida: Flávio de Carvalho e a ironia do absurdo. Comunicações. XIV Encontro do PPGAV/EBA/UFRJ- Arte Ambientações Híbridas Espaço.

Na época, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou a seguinte nota sobre o caso: “[...] um rapaz muito bem-posto que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça. Os crentes que acompanhavam o cortejo revoltaram-se com essa atitude e exigiram em altos brados que ele se descobrisse.”¹²⁷. Com essa ação, naquele determinado espaço físico e em um determinado contexto ideológico específico, Carvalho desencadeou o que Deutsch classifica de *Conflito Verídico*, um conflito de proporções reais, de natureza difícil de ser solucionada amigavelmente, pois, nesse caso, para ser resolvido seria necessário que uma ou outra parte tivesse a disposição de ceder.

Deutsch afirma que “Conflitos verídicos são difíceis de serem resolvidos amigavelmente, a menos que haja cooperação suficiente entre as duas partes para que trabalhem juntas em resolver seu problema mútuo, de estabelecer prioridades, ou que eles possam concordar sobre um mecanismo institucional imparcial aceito por ambos para resolver o conflito” (DEUTSCH, 2011, p. 37). No caso de Carvalho, o conflito só cessou quando o artista fugiu do linchamento para a rua São Bento, no centro da capital paulista, escondendo-se na leiteria Campo Bello, para em seguida ser preso. Ou seja, um dos lados cedeu por imposição, sob ameaças de sofrer violência física. Vê-se aqui também uma demonstração do quanto um conflito define grupos e conota identidades coletivas, oferecendo transparências a essas identidades, individuais (do artista) e coletivas (grupo de fiéis), e evidencia como tais grupos resolvem suas diferenças, isso tudo tendo como *reagente* uma ação realizada pelo artista.

Se o objetivo de Carvalho era *provocar* para “ver alguma coisa do inconsciente”, ele obteve êxito, pois desnudou e em suas palavras *desvendou* comportamentos para além das práticas católicas, por meio de um *reagente qualquer* (ele mesmo e sua performance).

Conflito Contingente

Este conflito oferece margem de resolução para as partes envolvidas, ele difere do conflito verídico, por propor uma segunda opção para a resolução, mas se uma das partes for muito rígida, a resolução falha. Ele pode ou não ocorrer, caso as partes envolvidas forem flexíveis o suficiente para rearranjá-lo e assim, redesenhar as opções para ambos na situação conflitual. Ele ocorre a partir de certos fatores específicos e por isso é contingencial. Segundo Morton ele é “dependente de circunstâncias prontamente re-arranjáveis, mas isso não é

¹²⁷ Uma experiência sobre a psicologia das multidões da qual resultou sério distúrbio. O Estado de São Paulo, 9 de junho de 1931. In: CARVALHO, Flávio de. Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001, contracapa.

reconhecido pelas partes conflitantes” (DEUTSCH, 2011, p. 37), contudo, ele pode tornar-se de difícil resolução, se as partes envolvidas forem inflexíveis o que pode ser resultado de “recursos insuficientes de cognição e de solução de problemas ou excessiva tensão emocional” (DEUTSCH, 2011, p. 37).

Assim, retomando as ações do artista Flávio de Carvalho, vamos a um outro exemplo que nos servirá para ilustrar esse paralelo. Na ação “Experimento nº 3” (1956) evoca a utilização do espaço físico urbano, onde Carvalho sai pelas ruas de São Paulo vestindo seu *New Look*, que é o *traje de verão do novo homem dos trópicos*. O modelito de roupa criado por ele consistia em uma saia com pregas e meia arrastão e sandálias de couro, somado a uma blusa com aberturas debaixo do braço e um chapéu transparente. O que a princípio poderia causar violência e comoção no espaço público, tornou-se uma cena cômica, que foi facilmente acolhida pelo público; não se configurando como confronto aberto, foi assimilada com humor e surpresa. Deutsch, nesse sentido, diz que “O conflito contingente desapareceria se os recursos alternativos para satisfazer as necessidades 'conflitantes' fossem reconhecidos” (DEUTSCH, 1973, p. 10). O humor nesse caso, foi o recurso alternativo para que ambas as partes entrassem em um consenso, em relação à compreensão da obra. Neste tipo de conflito, se as partes estiverem abertas e flexíveis, a opção que contempla as duas postula uma solução para ambas e evita-se, ou agencia-se, nesse caso, um potencial conflito.



Figura 40 - *Experiência nº 3*. Flávio de Carvalho, 1956
Fonte: Dossiê Flávio de Carvalho, Bienal de São Paulo.

Conflito Deslocado

Conflito deslocado ocorre quando o objeto do conflito (a causa) não está nas discussões travadas sobre ele (o objeto do conflito), mas sim, em outro lugar (é deslocada para outra causa).

É quando se utiliza de um fato substituto, para se falar do verdadeiro motivo do conflito, deslocando-se assim o problema para outro que se torna prioritário em detrimento daquele que o originou, falando-se deste indiretamente, Deutsch indica uma qualidade positiva nesse tipo de conflito afirmando que “a forma indireta é a forma mais segura de falar de conflitos que pareçam voláteis ou perigosos demais para serem tratados diretamente” (DEUTSCH, 2011, p. 37). Um exemplo a partir de uma proposição de Arte Colaborativa e que há conflito deslocado deu-se no projeto *Espaços Autônomos*.

Um exemplo de conflito deslocado ocorrido a partir de uma proposição de Arte Colaborativa deu-se no projeto *Espaços Autônomos*. Em 2008, na cidade de Belém, eu e o artista Bruno Cantuária produzimos o projeto *Espaços Autônomos*, a partir do Prêmio do Sistema Integrado de Museus, da Casa das Onze Janelas, via Secretaria de Cultura. Convidamos alguns artistas e estudantes e criamos um coletivo provisório, trabalhando com as ideias de Hakin Bey e filiamos a proposição à Revolução da Cabanagem¹²⁸ e à concepção das Zonas Autônomas Temporárias. Realizamos várias ações, algumas envolvendo tochas de fogo – como “Caminhos dos cabanos” –, outra envolvendo o fabrico de um cordão de orelhas de cerâmica de várias cores, para desfilar nas ruas de Belém que chamamos de “Orelhas de cabanos”, e uma ação, amarrando o, à época, Secretário de Defesa do Estado do Pará, Temistócles Paulo, na boca de um canhão (*O canhão*). Sobre esta ação, é necessário deixar claro o que estava subjacente a ela.



Figura 41 - *Espaços Autônomos*, Bruno Cantuária e Ricardo Macêdo, 2008
Fonte: *Blog* do artista Bruno Cantuária.

¹²⁸ A Revolução da Cabanagem (que não deve ser confundida com a Cabanada) foi uma sublevação popular, que envolveu vários extratos da sociedade. Ela ocorreu entre 1835-1840, no período regencial, mais precisamente na antiga província do Grão Pará, que reunia, à época, os atuais estados do Pará, Amazonas, Roraima, Rondônia e Amapá.

Vários fatos ocorreram em meio à Revolução da Cabanagem, entre elas, a de que o Cônego Batista Campos (1782-1834) havia sido amarrado à boca de um canhão, por ordem do militar inglês J. P. Greenfel (1800-1869), por se sublevar e agitar tapuios, caboclos, negros, políticos e, maçons, entre outros, a aceitarem as ideias da Cabanagem. Greenfel entendia a Cabanagem como uma insubordinação ao Império Português e castigou muitos paraenses por apoiarem-na.

Na época do projeto, em 2008, a polícia do estado do Pará tinha alcançado altos índices de violência em suas ações em Belém. Encontramos Bruno e eu, no projeto *Espaços Autônomos* uma forma de indicar um problema (a morte de indivíduos) e realizar um paralelo à impunidade dos policiais, atando o Secretário de Defesa na boca de um canhão, ao mesmo tempo que se rememorava a Cabanagem. Com isso, *Espaços Autônomos* relembrou as atrocidades da repressão à Cabanagem, mas também produziu uma crítica indireta às ações policiais. Foi uma maneira de tratar de um assunto perigoso (a violência policial) deslocando o objeto (a violência em si) para outro assunto (a Cabanagem), por meio do circuito de arte local.

Nesse caso, o discurso que ocorre por meio do trabalho *Espaços Autônomos* é fruto de um *conflito deslocado*, que não ganhou corpo através de um *conflito verídico*, mas ganhou corpo através do projeto *Espaços Autônomos*, pois a forma indireta foi o modo mais “seguro” de falar sobre conflitos que envolvessem, naquele momento, críticas à polícia paraense.

Conflito mal-atribuído

Na forma de Conflito mal-atribuído, o problema se dá entre as partes erradas e costumeiramente, por questões equivocadas. A seguir um exemplo no campo das Artes Colaborativas.

Em 2017 eu participei de um evento colaborativo como coautor, sendo que nele existiam artistas, designers, estudantes e professores. A princípio, todo o trabalho foi realizado a partir de um único grupo, contudo, percebeu-se no decorrer do processo, que algumas pessoas estavam tomando a frente e causando conflitos no grupo, com o intuito de fragmentá-lo, enfraquecendo-o e possibilitando realizar o trabalho a partir de seu comando e orientação. Os conflitos verídicos começaram a aumentar e emperraram o processo da proposição, o que nos levou a ponderar se não seria melhor, realmente, dividir o grupo maior em três grupos menores, e deixar que as pessoas que queriam ficar à frente deles, tomassem as rédeas do processo.

Ao final do evento chegou-se à conclusão de que os conflitos que dividiram o grupo foram criados com esta função: “dividir para depois conquistar” (DEUTSCH, 2011, p. 38), ou

seja, a má-atribuição pode ser inconsciente, contudo, nada impossibilita que em alguns casos ela seja consciente e utilizada como estratégia de desmonte de um agrupamento. Nesse caso, atribuiu-se ao grupo maior problemas inventados (para criar conflitos), mas na verdade, o problema foi causado pela vontade de controle de algumas pessoas.

Conflito Latente

No *conflito latente* há a existência implícita do mesmo, mas não sua exteriorização, dada a situação em que se encontra o indivíduo envolvido pelo contexto. Por exemplo, em gerações passadas homens não usavam saias: existia um tabu relacionado a isso, seja por questões culturais, ou morais, de gênero, entre outras. Contudo, podemos conjecturar que existiam grupos que desejariam usar saias, mas não tinham coragem de se expor, de afirmar suas vontades e contestar tais convenções. Havia repressão, por um lado promovida por convenções em determinados grupos sociais e, por outro lado, existia um *conflito latente* por parte daqueles que deveriam questionar, mas não se sentiam à vontade para fazê-lo, ou achavam normal que homens não vestissem saias, por terem acreditado que assim deveria ser.

Nesse caso, Deutsch diz que o *conflito latente* é “Com efeito, um conflito que deveria estar ocorrendo, mas não está. Alguém pode não estar experienciando conscientemente um conflito da maneira como deveria porque ele foi reprimido, (...) ou porque ele nem existe sequer psicologicamente” (DEUTSCH, 2003, p. 38). Nesse ponto é importante salientar o quanto as ações de Flávio de Carvalho eram vanguarda naqueles anos de 1930, tocando em preconceitos enraizados na cultura patriarcal e moralista da época. A pintura do artista estadunidense Titus Kaphar (1976) talvez dê uma ideia daquilo que durante muitos séculos a arte já sabia, mas não enunciava, não produzia reflexões sobre a questão, abdicando de polemizar, por diversas questões, entre elas, os pactos sociais dentro das instituições artísticas.



Figura 42 – *Mito da benevolência*, Titus Kaphar, 2014
Fonte: Arquivo do autor.

Em um primeiro plano vê-se o ex-presidente estadunidense Thomas Jefferson (1801-1809) e na pintura em segundo plano, dele vê-se Sally Hemings (1773–1835), mulher negra escrava de Thomas Jefferson. Muitos historiadores acreditam que os seis filhos de Jefferson foram concebidos com ela, após a morte de sua esposa Martha Jefferson. Kaphar é bem direto em relação a este assunto que antes era escamoteado, com conflitos subjacentes, reprimidos e deslocados. Diz o artista:

Esta pintura é sobre Thomas Jefferson e Sally Hemings, mas não é [...] A razão pela qual digo, ‘ E ainda assim não é ’, é porque sabemos pela história real que Sally Hemings foi muito justa. Muito, muito justa. A mulher que está sentada aqui não é apenas uma representação de Sally Hemings, ela é mais um símbolo de muitas das mulheres negras cujas histórias foram encobertas pelas narrativas de nossos pais fundadores deificados.¹²⁹

As obras de Kaphar ocorrem no campo das necropolíticas¹³⁰ e seu desejo em cada obra é provocar reflexões e problematizar o não dito por cima do que já foi dito, retirar da latência e propor transparência aos discursos que encobrem determinadas histórias e discursos sobre a população negra. As obras de Titus propõem novos discursos que trazem à tona conflitos de toda ordem em torno da história afro-americana, na tentativa de rever criticamente tal história. Nesse sentido, um dos objetivos daqueles que trabalham com conflitos em suas obras é tornar

¹²⁹ Mais informações em: <https://www.culturetype.com/2018/03/28/titus-kaphar-and-ken-gonzales-day-explore-unseen-narratives-in-historic-portraiture-in-new-national-portrait-gallery-exhibition/>. Acesso em: 1 mar. 2021.

¹³⁰ Necropolítica é o uso do poder social, simbólico e político para ditar como algumas pessoas podem viver e como outras devem morrer.

conscientes os *conflitos latentes*, visando à mudança de consciência de indivíduos (ou muito por conta, especificamente, da mudança de consciência dos indivíduos em cada época), comunidades e grupos. No caso do conflito latente, quando não há consciência dele, ele permanece em latência.

Conflito Falso

O *conflito falso* é fruto de má comunicação entre as partes envolvidas, tendo na causa que lhe forneceu existência algo que não pode justificá-lo. Ele é algo que acontece sem justificativa plausível, aparenta ser um problema, mas não é. É a ocorrência do conflito quando não há base para ele. Por exemplo, em 2010, o catálogo da exposição *Identidades Móveis*, um projeto meu e de Bruno Cantuária, contou com a participação do curador belenense Orlando Maneschky, que escreveu o texto do catálogo, assim como fez a curadoria da exposição. Ao vermos o material impresso com seu nome como organizador, achamos estranho e quisemos reagir a isso, pois consideramos que nossos nomes é que deveriam constar na autoria do catálogo, contudo, algum tempo depois ficamos sabendo que o título de organizador realmente pertencia ao curador e de que tudo não havia passado de uma má-percepção de nossa parte e desconhecimento das práticas no sistema da arte local.

Este conflito sempre indica “má-percepção ou má-compreensão” (DEUTSCH, 2003, p. 39). Ele parte sempre de um motivo que sobreveio de uma falsa percepção do indivíduo. Contudo, o falso motivo pode desdobrar-se em um motivo verdadeiro, dependendo de como os envolvidos contornem a questão.

Os tipos de conflitos elencados não excluem a possibilidade de ocorrerem de forma simultânea, pois um não exclui o outro. Para Deutsch a questão está no sentimento claro de submissão do indivíduo, dos grupos, comunidades, estados ou nações a um dado ponto de vista, ou seja, “a questão não é o direito abstrato de alguém às suas preferências ou atividades, mas sim se ele pode exercer esse direito na medida em que, fazendo isso, cria um incômodo ou um distúrbio para outro” (DEUTSCH, 2003, p. 13-14). Contudo, convém pontuar aqui que, se o distúrbio for necessário, é bom que ele seja vivido e se for vivido, é bom que estejamos conscientes do que pode advir como consequência, assumindo-se assim, a responsabilidade sobre ele.

O estudo de uma tipologia do conflito oferece transparência a camadas das relações sociais que estão ocultas, por assim dizer, em um primeiro olhar, não só para “desvendar a alma dos crentes”, como diria Carvalho (1931), mas acima de tudo, para revelar as camadas

insuspeitas nos grupamentos humanos. Tais camadas, após reveladas, podem desvendar também outras vias de acesso à *estrutura* grupal e à sua *organização*. Podem também afiançar uma importância maior às ambiências e ao entendimento que temos do espaço físico escolhido para o desenrolar da ação. Podem, em outras palavras, viabilizar esse inconsciente coletivo do qual tratou Carvalho na “Experiência nº 2”, em que, através de um *reagente* experiente através de “plateia” atônita, acessou seus preconceitos, ódios e intolerâncias, na sua realidade coletiva, contradizendo de certa forma as condutas que sua religiosidade deveria cultuar.

Por vezes, também a proximidade e a intimidade nos oferecem transparência em relação ao que está oculto nos comportamentos das pessoas. Logo, é possível perguntar: O que as formas conflituais guardam? O que sua visualização poderia ofertar para os grupos artísticos que trabalham com questões sociais? Sabemos que, quanto mais transparente for um sistema¹³¹, quanto mais percebermos não só suas conexões, mas seus fluxos (que englobam tanto os atritos quanto as junções de procedimentos dessemelhantes) de suas conexões, mais informações sobre ele teremos e mais ele se põem a nu e permitem a visualização de suas lacunas.

O resultado disso, se bem aproveitado, permite questionamentos e redesenhos. Contudo, evitar a visualização através dos *conflitos deslocados*, *mal-atribuídos* ou *latentes*, por exemplo, protege o sistema, engessando-o, assegurando-o em uma zona cômoda onde pouca ou nenhuma mudança acontece.

Logo, é possível também que a recusa de diálogos em relação à natureza dos conflitos nos grupos, seja em prol de uma manutenção paradigmática do próprio sistema, justamente pelo trabalho que dá rever os regimentos e convenções, em termos mais objetivos, assim como as posturas, em termos vivenciais e relacionais.

Em relação ao rompimento de paradigmas *intrapessoais* e *interpessoais*, tomando-os em termos práticos e buscando uma visualização das consequências diretas dos conflitos, seja no avanço de determinadas mudanças, seja nas posturas pessoais e grupais, exemplos desses conflitos, poderiam se focalizar na área de Artes Visuais. Os seus protagonistas, relacionados aos bastidores das instituições, aos grupos artísticos ou agrupamentos sociais (na rua, nas comunidades etc). Contudo, a natureza de suas causas teria, na arte de cunho social, o mesmo teor que tem nas esferas sociais, propriamente ditas, ou eles são de outra ordem. A arte, ao efetivar trabalhos colaborativos de cunho social, pode contribuir com a mudanças nas comunidades, em seus paradigmas e enfrentamento de fronteiras, limites e reajustes.

¹³¹ Admitiremos aqui a ideia de que um sistema é uma rede onde as partes não funcionam se estiverem isoladas e onde “a natureza do todo é sempre diferente da mera soma de suas partes” (CAPRA, 1996, p. 40-41).

Os conflitos *intragrupais*, ou *interpessoais* em Arte Colaborativa podem ser observados com as mesmas ferramentas da sociologia dos conflitos, ou seria necessário o desenvolvimento de uma conflitolgia das Artes Visuais que levasse em conta seu histórico e seus contextos específicos?

Em relação à visibilidade desses conflitos, as duas ações apresentadas aqui, efetivadas por Carvalho, levam-nos à ideia de provocação, ou como bem enfatizou o artista, um *reagente* que provocou *conflitos verídicos* e diretos, como forma de desarticular o comum, desatrelá-lo de automatismos e condicionamentos.

Outro exemplo de *conflito verídico*, que vale ser citado, pois associa-se a um fator importante de se problematizar, e muito comum atualmente: a censura. Neste caso que vamos citar, apesar de o artista não estar sequer presente e da intenção ser bem diferente da de Carvalho, resultou em um conflito verídico entre parte do sistema da arte local e um grupo de evangélicos. Trata-se da situação provocada pela exposição *Faça você mesmo sua Capela Sistina*, do artista mineiro Pedro Moraleida (1977-1999), realizada na Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte no ano de 2017, resultou em um conflito verídico entre parte do sistema da arte local e um grupo de evangélicos. A exposição constituía-se de uma série de pinturas com temática religiosa, entrecruzada à temática sexual explícita, fato que provocou a revolta dos fiéis evangélicos.

Lembro do ocorrido pois, fui um dos contatados via *Facebook* para ir imediatamente ao Palácio das Artes dar apoio aos funcionários e amigos, que estavam criando esquemas para proteger a exposição de Moraleida. Quando cheguei à calçada da entrada do Palácio das Artes, ajudei a realizar uma corrente humana, para impedir que os evangélicos, instigados por um pastor político de Belo Horizonte, entrassem na exposição e retirassem as pinturas das paredes. A situação não teve um acordo consensual entre as partes, e se prolongou por mais algumas semanas, chegando à imprensa nacional, provocando sérias reflexões sobre o poder da censura e o quanto as artes, como um todo, estavam (estão) perdendo sua liberdade de expressão por conta de tomadas de posições puramente ideológicas da extrema direita brasileira que ocupam espaços políticos também.

Esses tipos de posturas afrontosas frente a censura podem ser vistos atualmente em várias manifestações, contudo, em uma versão mais bélica e consciente de seus efeitos. São exemplos disso, as ações de alguns grupos artísticos, como o coletivo *Rede Aparelho* (Belém), do qual trataremos no subcapítulo a seguir.

4.1. Estratégias e táticas: ferramentas de regulação, manutenção ou estímulo ao conflito

Qual paralelo pode ser efetivado entre os conflitos no sistema da arte e a manutenção deles? No caso dos grupamentos das Artes Visuais (Coletivos, relações entre grupos de artistas e curadores, jornalistas, galeristas etc), a *coesão* faculta a inserção, ou não de um, ou mais, indivíduo(s) dentro do sistema da arte. Mas o que se entende, aqui, por sistema da arte?

O sistema da arte atual opera em regime de comunicação (diferente do regime da arte moderna que era um regime de consumo) e em tempo real, em consenso e coordenando ações. É possível dizer que não se trata apenas de relações que se estabelecem (e estabelecem) a partir de interesses puramente econômicos, pautados na lei da oferta e da procura, envolvendo os já conhecidos atores: o produtor, o comprador (coleccionador ou aficionado), os curadores, os críticos, os conservadores, os publicitários, os museus e as instituições, entre outros.

Estamos falando dessas relações, contudo vinculadas a um modo específico de circulação desses atores, que se apropriam das tecnologias da informação, das redes sociais e dos códigos de programação, dentro do regime de comunicação. Para a filósofa chilena radicada na França, Anne Cauquelin (1925), um regime de comunicação estipula um novo número de intermediários e junto a eles novos mecanismos e estratégias das mídias que funcionam como alicerces dessa mudança e “(...) naturalmente acarreta a especulação sobre os produtos, as listas de cotações, a variação de seu valor em função de um mercado” (CAUQUELIN, 2005, p. 55) que receberá esses produtos.

Tal realidade favorece a criação de um mundo que funciona em uma espécie de rede, com variadas conexões, não somente com um acesso de entrada e um acesso de saída, mas com entradas e saídas múltiplas, tal como ocorre quando acessamos a internet: podemos acessar uma informação em minutos a partir de várias fontes diferentes, podemos acessá-la através de vários dispositivos (*tablets*, celulares, *smart TV* etc), podemos trocar informações e conferir imediatamente se o que foi lido é confiável. A rede, pensada nesse sentido, facilita o regime de circulação da informação e das obras, artistas e protocolos de uso do sistema da arte.

O que faz sentido, neste contexto, é a legitimidade ofertada pelos mecanismos de inserção da rede. Segundo Cauquelin, “é o mesmo que dizer que a rede de relações cujos princípios esboçamos determina um mundo e a maneira como podemos abordá-lo, tecido diretamente com a linguagem das redes” (CAUQUELIN, 2005, p. 63). A linguagem das redes seria efetivada a partir do pacto, da coesão grupal e dos acordos, que facilitam o entendimento de como esse mundo deve ser operado, de como ele funciona a partir dessas conexões múltiplas. A partir da utilização dos termos e conceitos-chaves: “domínios particulares, que a aura da

comunicação transformou particularmente – é o caso do domínio da arte” (*Ibidem*, p. 57), resultando em um modelo próprio da arte.

Através de Cauquelin cheguei ao pensador francês Lucien Sfez (1937-2018), que elaborou uma curiosa definição de *rede*. Para Sfez, a *rede* é o equivalente ao corpo, com suas veias que transportam sangue, seus nervos, humores e líquidos: um complexo sistema de fluxos em movimentos e trocas constantes. Sendo que o “cruzamento deles, o ‘entrelaçamento’, forma uma ‘rede’, que é a substância mesma da carne” (SFEZ, 1997, p. 3). E esse paralelo formulado por Sfez, associando a rede ao organismo humano, pode ser aplicado ao sistema da arte, às informações que circulam e ao regime de comunicação que ela hospeda e que conotam um tipo específico de informações, o das Artes Visuais.

Como bem pontuou Cauquelin, o conhecimento que se tem do sistema facilita o caminho de cada uma das entradas disponíveis, contudo, para Sfez, a rede por vezes exerce uma violência singular sobre o indivíduo que deseja participar dela: a *violência intelectual*. Segundo Sfez, existe um complexo de noções, de instrumentos conceituais que são coercitivos, geram o que o autor chama de *tecnologias do espírito*. São violências particulares que propõem o uso de termos e noções como chaves específicas para se acessar cada sistema. A utilização desses termos em cada sistema, ou a ausência deles, impede ou facilita a entrada dos indivíduos em determinado grupo, assim como viabiliza ou inviabiliza coesões.

Assim, o sistema é considerado um lugar onde o uso de termos e noções facilita o acesso de pessoas, por meio do compromisso com o uso de determinadas terminologias e teorias aceitas em consenso pelos partícipes dele; isso também é um fator de *coesão social* e, a utilização, ou não desses termos facilita a adesão do artista, ou seu afastamento, conforme sua decisão de questionar tais regras de uso, ou aceitá-las prontamente, o que também é motivo de *conflitos verídicos* ou *subjacentes* e pode ser fator de manutenção do sistema, ou seja, mantê-lo do jeito que é, sem mudanças. O uso das terminologias que servem como chaves para adentrar sistemas também pode servir como ferramenta para desmontá-los, pois tanto seu uso quanto o seu significado são lícitos de serem analisados criticamente e apreendidos ou não. A consciência dessa realidade possibilita seu questionamento, a aceitação ou não desses códigos, o que pode levar ao *desvio*, quando o artista resolve romper a coesão através da linguagem e do uso de terminologia adequada, quando ele resolve questionar a *estrutura* e a *organização*, para propor outras, como vamos ver no capítulo 5 desta tese.

Isso é curioso, pois cria uma ideia totalitária de sistema, no qual, segundo Sfez “os grupos e as comunidades são forçados a entrar em microestruturas, sem que o percebam. Isso se chama ideologia” (SFEZ, 1997, p. 07). Esse tipo de definição de sistema, contudo, está ligada

à comunicação, mas também às noções que aparelham essa definição e sua conjuntura, pois existem casos em que o *conflito verídico* é instalado a partir de um afastamento das regras e normas explicitadas em consenso no sistema da arte, um afastamento do que se convencionou a partir da crença nas terminologias. Mas é importante alertar que não se trata do que é bom ou ruim, em princípio; esse processo coercitivo é uma condição do processo de coesão, nos casos nos quais o uso de termos se torna regra obrigatória (violências intelectuais, como diria Sfez), que pode facultar unidade (a partir da coerção) a um grupo, afinal um sistema passa a ser eficaz a partir do momento em que essa eficácia é coletiva, e ela se torna coletiva a partir do momento em que os mecanismos e ferramentas utilizados, estimulam ou obrigam todos, a operar sob os mesmos termos, usando os mesmos códigos linguísticos, valores, comportamentos etc.

Vemos também que o reconhecimento e assimilação das *estruturas* de um sistema e de seus subsistemas facultam aos artistas ferramentas de desmonte conceituais e práticas para a crítica, como ocorre em alguns grupos e artistas que, munidos da consciência de como produzir ranhuras e mudanças na *estrutura*, baseiam suas proposições no aprofundamento de embates, no sentido de buscar e forçar mudanças no paradigma do sistema da arte.

Entretanto, vários são os casos de artistas que, ao propor mudanças no sistema da arte, articularam a desobediência às regras do sistema, aos termos e conceitos nele inscritos. Entre alguns artistas que compreenderam a estrutura e a partir disso propuseram ações que problematizaram o sistema de arte ou seus subsistemas, temos o português Antonio Manuel, em 1970 com a obra *O Corpo É a Obra*, no Salão de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), onde segundo o artista a ideia era “questionar os critérios de seleção e julgamento das obras de arte.”¹³²

Outra situação que interessa mencionar nesse sentido diz respeito à obra *O Porco* (1967) de Nelson Lerner; que consistiu do envio de um porco empalhado ao Salão de Brasília, seguida de uma carta endereçada ao júri (composto por Frederico Moraes, Clarival Valadares, Mario Barata, Walter Zanini e Mário Pedrosa), após saber que sua obra havia sido selecionada, contendo o seguinte questionamento: “Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?”, problematizando, desta forma, os quesitos de validação e legitimação do sistema da arte naquele momento.

Segundo a crítica de arte brasileira Juliana Monachesi, a ação de Lerner resultou em “um escândalo, a comissão julgadora prestando esclarecimentos sobre seus critérios, e o episódio entrou para a história como um desmascaramento da instituição ‘salão de arte’”

¹³² Disponível em: http://lars.dad.puc-rio.br/wp-content/uploads/2002/08/simposio2002_03.pdf Acesso em: 22 mar. 2022.

(MONACHESI, 2010, p. 2). A obra *O Porco* foi, acima de tudo, o conhecimento por parte de Lerner, da potência e legitimidade de quem está inserido no sistema da arte nacional, para fazer uso criativo e crítico dos protocolos de seleção nos salões de arte. A obra, nesse sentido, funcionou como um reagente questionador no cerne do Salão de Brasília, instigando a estrutura de seleção o júri, a rever seus critérios de validação da obra. Como resposta à ação de Lerner, a saída para alguns participantes do júri foi a ironia, como no caso de Mário Pedrosa (1900-1981). Sobre esse fato, diz Monachesi que:

Em artigo de 11 de fevereiro de 1968 no “Correio da Manhã”, Pedrosa apresentou a seguinte justificativa: “Esperava Nelson Leirner que o júri o tivesse recusado? (...) Por que não fôra (a obra) ‘criada’ ou não tinha originalidade? Mas se se trata de um ‘porco empalhado’, alguém o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia”. Na sequência do artigo, o crítico deixa de lado a ironia e classifica a obra como “*readymade*”.

O que responder e como responder a essas provocações? O *desvio* provocado por esses artistas insufla não só posturas fora dos padrões, mas criam, diversificam e multiplicam novos padrões e protocolos, erigindo novas possibilidades de diálogos entre artistas e júri, artistas e críticos e artistas e mídia, além de instaurar uma crítica à institucionalidade da arte ao implodir o próprio sistema.

Entretanto, as sanções em alguns desses casos, ocorrem como forma de manter a *coesão*, os laços de interesses e os valores simbólicos e econômicos dentro dos grupos e dos sistemas, e não somente as relações entre os personagens centrais mencionados anteriormente (produtor, comprador, críticos, publicitários, curadores, conservadores, galeristas, jornalistas, docentes, discentes e pesquisadores acadêmicos), revelando a dificuldade de se efetivar mudanças no contexto onde os artistas estão inseridos.

O problema maior não está ligado à visualização dos modos de inserção ou não do indivíduo, em casos de obstrução, como consequência de um ato reprovável ou desconhecimento das terminologias conceituais frente aos valores grupais. O problema maior está na não aceitação de um conflito provocado no sistema da arte (Mário Pedrosa respondeu com ironia, mas isso não é padrão), que visa à mudança de paradigma, ou mudança da *estrutura*: rompimento com parâmetros antigos e comprometimento com novas ideias. A sanção lança o indivíduo para fora do grupo e mantêm com isso a coesão; contudo, como consequência, o que não foi visualizado e as modificações que deveriam ocorrer no sistema, ficam em *stand by*.

O conflito, dessa forma, é mal visto e mal interpretado, *mal atribuído* (“o problema não é do sistema”, dizem, “é do indivíduo desviante”): de um lado, um subserviente ou covarde que

adota para si uma postura de vítima e do outro, um algoz que utiliza de seu *capital social*¹³³, perante os demais participantes do grupo, para punir o agora desviante e estigmatizado como *outsider*. O sistema, nesse caso trabalha através desse expediente para manter sua configuração.

Um exemplo disso ocorreu em Recife, onde o sistema da arte encontrou no equilíbrio e na unidade uma estratégia de sobrevivência. A crítica de arte brasileira Clarissa Diniz pesquisou a história desse contexto específico entre os anos 1980 e 1990, e afirma:

[...] como todo sistema vivo, o sistema de arte é por sua natureza *conservador de sua própria organização*¹³⁴, ele procura se manter estável, busca anular a intensidade das mais rudes transformações que nele ocorrem, pois, se não o fizer, corre o risco de ser desestabilizado e talvez até destruído (DINIZ, 2008, p. 74).

Diniz aponta para um dado importante, nos interstícios de seu texto, na compreensão dessas movimentações subjetivas das relações em torno das situações de conflito entre sistema de arte e crítica a ele, que é a importância de compreender a *estrutura* que subjaz a esse sistema. Tendo isso por base, é possível dizer que não se deve ignorá-la naquilo que observamos criticamente (uma proposição, um artista, um grupo, um texto teórico etc.). Sabe-se que o sistema da arte é algo bem complexo; nele há o âmbito econômico, o político, o histórico, e, o relacional e sobre este último, conhecemos bem pouco. Segundo Diniz:

Por mais que a história da arte seja narrada como uma série de pequenas ‘revoluções’, é preciso lembrar que tais ‘revoluções’, para que fossem aceitas, tiveram que, insistentemente, manter-se inseridas – e causando reações entrópicas – nos sistemas de suas épocas, para conseguirem modificar os paradigmas que os modelavam, alterando suas conformações. Vale Lembrar, portanto, que tais ‘insistências’ estão a todo momento ocorrendo, e que o sistema adapta-se constantemente às mudanças individuais de seus membros – processo esse que, de tão natural, passa despercebido na maior parte do tempo (DINIZ, 2008, p. 74).

Diniz, quando investiga a organização do sistema de arte recifense e a subdivide em componentes, em seu livro *Crachá: aspectos da legitimação artística*, propõe-se a abordar os processos internos do sistema da arte naquela cidade e de que modo a legitimação constrói os

¹³³ O Capital Social é um termo utilizado pelos economistas para indicar o estoque de bens produzidos no passado e que está sendo utilizado no presente para a produção de outros bens e serviços. Segundo o economista estadunidense Jonathan H. Turner “Minha definição de capital social é, portanto, ampla: forças que aumentam o potencial de desenvolvimento econômico em uma sociedade, criando e sustentando relações sociais e padrões de organização social” (TURNER, 2000, p. 94).

¹³⁴ Aqui a autora utiliza também as ideias do biólogo chileno Humberto Maturana sobre *organização*, para Maturana organização é “a relação entre *componentes* que definem a identidade de classe de um sistema” [...] e “as relações entre *componentes* que definem a identidade de classe do objeto aquecedor é a organização ‘aquecedor’” (MATURANA, 2001, p. 76).

modos em que as relações se dão. Diniz, afirma ter realizado uma análise “semisociológica” (DINIZ, 2008, p. 32), que foi ocorrendo de forma orgânica, mediada por entrevistas com pessoas ligadas a esse determinado sistema da arte, pesquisa em textos antigos, *folders* de galerias etc, que geraram os capítulos: *Autolegitimação*, *Legitimação pelos pares*, *Capital Social*, *Legitimação pelas instituições* e *Legitimação pelo mercado*, entre outros tipos de legitimações analisados por ela.

Logo, as formas de manutenção da *organização* e da *estrutura* de um grupamento, podem gerar como consequência alguns efeitos, tais como: inibidores de condutas e aplicadores de sanções, exigência de diferentes níveis de *capital social*, e a existência de menor, ou maior *coesão*, *desvios* e estigmas, como resultados dessas situações. Nesse cenário, quanto maior a entropia provocada pelas crises e conflitos entre esses *componentes*, maior a possibilidade de sair de um estado e ir para um outro, diferente. E isso pode ser comprovado empiricamente, tanto em um espaço de trabalho, em meio a uma oficina, ou, especificamente, em uma proposição artística colaborativa.

Em relação a isso, Deustch diz que “*estrutura* e processos, embora menos visíveis em indivíduos do que em grupos, são características de todas as unidades sociais” (DEUTSCH, 1973, p. 33). Em outras palavras, Deutsch afirma que, para se entender eventos que ocorram nas interações sociais, deve-se compreender as inter-relações desses eventos com o contexto e com o ambiente. Segundo Deutsch, em seu método de análise de grupos pautado na psicologia social:

A interação social realiza-se em um ambiente social - uma família, um grupo, uma comunidade, uma nação, uma civilização – que desenvolveu técnicas, símbolos, categorias, regras e valores relevantes para as interações humanas. Assim, para entender eventos que ocorrem em interações sociais, deve-se compreender as inter-relações desses eventos com o contexto social envolvente no qual ocorrem (DEUTSCH, 1973, p. 33).

Como ficaria essa questão dentro do sistema da arte e dos subsistemas da arte? Pode-se dizer que é necessário compreender as microrrelações (relação entre curador e artista, entre artista e público, entre mediadores e comunidade, entre arte educadores e audiência, por exemplo) e a inter-relação deles com o contexto do sistema da arte, justamente pela possibilidade de visualização das subcamadas nas relações entre esses atores. Mas o que resultaria dessa análise? Certamente informações não divulgadas, veladas por *conflitos latentes* e informações que não podem ser divulgadas. O que é possível dizer é que se o *Conflito Verídico* explicita, por força das circunstâncias, informações que antes não eram ventiladas; no tipo de

análise mais fria, essas informações serão obtidas por pesquisa bibliográfica, tal como fez Diniz em seu livro *Crachá: aspectos da legitimação artística*, quando pesquisou o sistema da arte de Recife.

Nesse sentido, os níveis de proximidade dentro dos grupos sociais e um tempo maior de contato entre as pessoas influenciariam a qualidade das relações em grupo. Esse tempo expandido (duracional) arrancaria das relações esse saber mais agudo sobre o outro, forçando por meio da intimidade maior visualização do que está implícito, ou explícito nos papéis sociais, nas regras de convívio institucionais. Esses fatores expõem a *estrutura* e as fragilidades do sistema.

Quando as proposições colaborativas se munem e se beneficiam dessas estratégias, chamam para si a responsabilidade pela constituição de outras formas de viver junto, sem negar os atritos que essas realidades possam instigar: chama para si uma “responsabilidade compartilhada”¹³⁵, sem o risco de cair nos parâmetros de práticas artísticas pautadas nas hierarquias das relações e na produção de ressentimentos após os conflitos; as práticas se tornaram responsabilidade de todos, em sua elaboração (comum acordo sobre a ideia e o que se quer fazer), execução (materialização da ideia) e pós-produção (o que restou e como a ação se prolonga junto às comunidades, ou no sistema da arte). Em um sistema como o das Artes Visuais, isso é problemático, pois a *competência afetiva*¹³⁶ se daria por meio de coesões mediadas por uma ética corporativa, que não admite que o fluxo do sistema seja interrompido, caso as ações questionem de alguma forma o modelo estabelecido.

Enquanto o sistema da arte mantiver sua configuração habitual (evitando mudanças), e os atores estiverem ativos¹³⁷, ninguém falará livremente sobre os conflitos que ocorrem dentro da *estrutura*, ninguém provocará ruídos, ninguém “incomodará a própria mão que te alimenta” (Anônimo, 2021). Ou seja, dificilmente indivíduos já estabilizados dentro dos sistemas arriscarão perder o que tem, onde o que se tem é valorado pelos gastos que se faz, mas também

¹³⁵ Termo utilizado pela educadora russa Iana Klichuk no Seminário Internacional de Educação de Inhotim, em 2017. Klichuk nos diz que ele é um método de dividir a responsabilidade por uma proposição artística, ampliando-a para a comunidade em que a obra vai ser desenvolvida pelos artistas.

¹³⁶ Segundo a pesquisadora marroquina Eva Illouz “ao desenvolver as capacidades de empatia e escuta, o indivíduo promoveria seus interesses pessoais e sua competência profissional. A competência profissional foi definida, em termos afetivos, pela capacidade de reconhecer os outros e sentir empatia por eles. Essa capacidade afetiva de estabelecer relações sociais tornou-se sinônima de competência profissional num sentido amplo” (ILLOUZ, 2015, p. 17), e mais à frente, as corporações transformaram esse tipo de relações em um automatismo dentro dos sistemas com vistas a mantê-los no piloto automático. A competência afetiva é uma estratégia útil para escolher a dedo os pretendentes ao acesso.

¹³⁷ Aqui utilizarei a palavra *ativo* em dois sentidos: primeiro designando a pessoa ativa, pronta para agir, laboriosa e eficaz; e segundo, no sentido empregado na contabilidade, onde *ativo* expressa valores, créditos, direitos e assemelhados que formam o patrimônio de uma pessoa ou grupo e que são avaliados pelos respectivos custos.

pelo *capital social* agregado dentro do sistema no decorrer da carreira. O patrimônio de alguém é formado também pelo grau de confiança e ética relativa/corporativa que cada sistema deposita em seu participante. Falhar, trair ou desviar em algum momento dos protocolos e regras ali existentes é pôr em risco o patrimônio que se amealhou.

O conhecimento de como funciona o sistema pode, perversamente, em alguns casos, gerar cooptação, apropriação e prática de alguns termos importantes para grupos “desierarquizados”. Esses termos são utilizados com o propósito de encapar às reais intenções de manipulação das vontades dentro de um grupo, e são, como diz Lucien Sfez, *tecnologias do espírito*, geralmente utilizadas em textos críticos ou de apresentação de exposições. Termos como, por exemplo: horizontal¹³⁸, democracia participativa¹³⁹, inteligência coletiva¹⁴⁰, são utilizados também naquilo que alguns autores chamam ironicamente de “espetáculo da horizontalidade” (COMITÊ INVISÍVEL, 2018, p. 68). Segundo a historiadora e crítica de arte austríaca Sabeth Buchmann (1970), existem expressões que funcionam como senhas e que permitem a discussão em termos contemporâneos: “Há uma razão pela qual expressões como “conhecimento compartilhado”, “produção compartilhada”, “espaço compartilhado” e “interesses compartilhados” se tornaram senhas nas redes formadas entre os campos da arte, do cinema e do teatro” (BUCHMANN, 2021, p. 7).

Evidentemente, esses termos não respondem pela imensa quantidade de termos e conceitos que compõem os sistemas, alguns deles utilizados em proposições artísticas. Textos de apresentação, catálogos, capítulos de livros, por exemplo, narram dissimulações e boas performances dentro do convívio em grupo, pois ajudam a manter a unidade ideológica, apagando (editando), ou silenciando (acossando, reprimindo, coagindo e por fim, sancionando pessoas), a alteridade, por meio de injunções morais. Essas, no final das contas, não passam de táticas de silenciamento da diferença dentro dos grupos institucionais (partidos políticos, entidades religiosas, universidades, faculdades particulares e fundações) e não institucionais

¹³⁸ É importante deixar claro que este termo tem um sentido específico e uma história, segundo o pesquisador Rodrigo Nunes “O horizontalismo surgiu como discurso no período em que se consolidava uma perspectiva política mais ou menos comum tanto ao movimento altermundialista da virada do século quanto às insurreições de 2011. Sua formação se deve à convergência de três elementos: o crescimento da consciência da interconectividade complexa produzida pela globalização capitalista; o potencial de organização e mobilização proporcionado pela internet; e a inspiração vinda de experiências participativas de construção de autonomia no sul global, como os Zapatistas e os movimentos que emergiram em resposta à crise de 2001 na Argentina” (NUNES, 2016, p. 1).

¹³⁹ Significa a possibilidade de intervenção direta dos cidadãos nos procedimentos de tomada de decisão e de controle do exercício do poder.

¹⁴⁰ A inteligência coletiva segundo Pierre Lévy é “uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (LÉVY, 2003, p. 28).

(ONGs, espaços autônomos, espaços interdependentes etc.). É interessante pontuar que o termo *unidade* é utilizado a partir de dois autores. O primeiro, expresso pelo sociólogo alemão George Simmel:

Designamos por 'unidade' o consenso e a concordância dos indivíduos que interagem, em contraposição às suas discordâncias, separações e desarmonias. E a partir de uma terceira forma de entendimento, chamaremos de 'unidade' a síntese total do grupo de pessoas, de energias e de formas, isto é, a totalidade suprema daquele grupo, uma totalidade que abrange tanto as relações estritamente unitárias quanto as relações duais (SIMMEL, 1983, p. 4).

Portanto, *unidade* para esse autor, abarca tanto as relações duais quanto as relações unitárias, ou seja, um indivíduo corresponde a uma unidade, mas o grupo onde ele se insere também constitui uma. Os franceses do *Comitê Invisível*, em outro extremo mais radical, associam esse termo à ideia de ilusão, nos dizendo que: “Certo é que a ilusão da unidade não consegue mais *iludir*, alinhar, disciplinar” (COMITÊ INVISÍVEL, 2018, p. 25), para eles, “em todas as coisas, a hegemonia morreu e as singularidades tornam-se selvagens: levam em si mesmas seu próprio sentido, que já não esperam de uma ordem geral” (*Ibidem*).

Essas formas de percepção da realidade dos sistemas em suas subcamadas interligam-se a questionamentos do que foi estabelecido como normativo, relativo às fronteiras do outro e dos grupos, seus lugares e suas maneiras de fazer. Um exemplo disso são as atuais posturas políticas ligadas à ideia de desobediência¹⁴¹, como estratégia de assunção (ou agenciamento) da diferença, em meio ao discurso de *unidade*, pois, “se eu não puder ser eu mesmo, quem será em meu lugar?” (VIANA *apud* GROYS, 2018, p. 28). Segundo alguns grupos (como os zadistas¹⁴², anarcoprimitivistas¹⁴³ e os *black blocs*¹⁴⁴, por exemplo), o conflito é parte da

¹⁴¹ Este termo provém das reflexões do francês Frederic Grós, contudo, é importante citar que as raízes dele provêm do ensaio emblemático *Desobediência Civil* de 1849, escrito pelo estadunidense Henry David Thoreau (1817-1862).

¹⁴² Militante envolvido na proteção de uma Zona a ser Defendida (ZAD). Um exemplo disso ocorreu na localidade de *Notre-Dame-des-Landes*: em Nantes (França), quando um terreno agrícola de 1.650 hectares que se tornou conhecido no início dos anos 2010 por conta de um conjunto de pessoas o terem ocupado a fim de barrar a construção de um aeroporto no local.

¹⁴³ Anarcoprimitivistas defendem o retorno a meios não 'civilizados' de vida através da abolição da divisão de trabalho ou especialização, mostrando não ser a favor de um retrocesso, mas sim defendendo uma valorização das culturas paleolíticas em seus aspectos positivos. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Anarcoprimitivismo#:~:text=O%20anarcoprimitivismo%20é%20uma%20ideologia,de%20organização%20em%20grande%20escala>. Acesso em: 14 jun. 2018.

¹⁴⁴ É uma tática de ação direta, de perfil anarquista, empreendida por grupos de afinidade que se reúnem, mascarados e vestidos de preto, para protestar em manifestações de rua, utilizando-se da propaganda e de ações irreverentes (muitas vezes pouco empáticas) para desafiar o *establishment* e as forças da ordem. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Black_bloc Acesso em: 26 ago. 2018.

natureza das relações, em que o *capital social*, em suas múltiplas facetas, parece apontar para uma monetarização das relações e em que os conflitos são evitados e reprimidos em prol da manutenção do capital que circula.

E se, por um lado, o conflito é uma ferramenta que propicia maior compreensão das relações entre economia e as dinâmicas *intrapessoais*, *interpessoais*, *intragrupais* e *intergrupais*, por outro, se presta a uma nova forma de controle da emoção e dos valores simbólicos, dentro dos sistemas. É necessário para tanto, começar a falar de dentro do olho do furacão das relações: “É possível falar da vida e é possível falar desde a vida. É possível falar dos conflitos e é possível falar *desde* o conflito” (COMITÊ INVISÍVEL, 2018, p. 11).

Este é um convite aos artistas e pensadores para que utilizem o conflito (sem receios), como ferramenta de desmonte das estruturas, visando a constatação e confrontação de procedimentos inconscientes, por vezes. Um convite à provocação, direcionada ao social, sem mediação do governo e a partir de proposições que se colocam de modo insurgente no cotidiano, tratando de situações opressivas e de difícil abordagem, como: tortura, ditadura militar, violência, alienação (tanto no cenário cotidiano, quanto no sistema da arte), a fim de problematizar algumas esferas sociais, mas também para possibilitar a visualização das subcamadas dessas esferas.

Percebe-se que o valor da legitimação, o desconhecimento do continente da *rede*, a utilização de terminologias adequadas, a inadequação da figura do *outsider* frente ao novo modelo comunicacional da Arte Contemporânea – já que ao *outsider* faltaria consenso para estar em harmonia com os protocolos de uso em circulação nos sistemas e subsistemas da arte – são um conjunto de nuances que atravessam as tipologias conflituais e que, como as articulações sociais e inserções nos sistemas, apontam para a complexidade da discussão sobre a natureza dos conflitos.

Considerando as questões abordadas, serão apresentadas no próximo subcapítulo algumas problematizações e dissensos que foram agenciados nas artes colaborativas; evidenciando-se algumas posturas mais radicais em relação ao que foi apresentado até aqui. Não mais como um convite ou provocação, não somente uma necessidade de questionamento através do desvio, ou mapeamento das ferramentas teóricas e práticas, mas a urgência de um redesenho do paradigma artístico, a partir de proposições artísticas radicais e conflituais, no tecido do sistema da arte, ou no contexto urbano, com dispositivos retirados de outras áreas do conhecimento.

4.2 UM CONVITE AO DESASTRE

Podemos encarar o desastre a partir de três pontos de vista. Em primeiro lugar, ele pode ser visto como algo indesejável, como algo que não queremos em nossas vidas pois acarreta prejuízos e falhas na rotina cotidiana. Ele é nesse sentido, uma situação que ninguém quer lidar. Sobre o desastre, segundo os integrantes do coletivo estadunidense *CrimethInc* “talvez você encolha quando ouve essa palavra, preocupado com toda a tragédia e perdas de vidas absurdas que um verdadeiro desastre poderia causar” (CRIMETHINC, 2004, p. 3). Sob um segundo ponto de vista, somos confrontados com a seguinte questão: talvez todos nós já estejamos no olho do furacão e do desastre, ou seja, estamos diariamente sofrendo as consequências de um planeta devastado pela exploração desenfreada, pelas pandemias, pelas guerras e pela desigualdade social alarmante nos países pobres, pelo capitalismo nocivo e pela corrupção política desenfreada em muitas partes do globo terrestre.

Um terceiro ponto de vista é aquele que nos convida a romper com a rotina diária de nossas vidas, esquecendo as receitas de bom viver que um dia nos legaram, para em seguida realizar algo mais radical: ser tomado de surpresa por uma situação que lhe retire dos alicerces, que lhe balance um pouco a estrutura, num convite à realização de um redesenho da maneira como percebemos a realidade. Segundo o *CrimethInc*, “talvez você não esteja pronto para confessar que anseia por um desastre, mas ele pelo menos daria uma chance de você fugir da sua jaula e explorar o desconhecido por um breve período” (CRIMETHINC, 2004, p. 3)

E a consequência maior disso é que as velhas receitas de como viver neste planeta parecem não valer mais, nós precisamos de receitas para o desastre, nós precisamos saber como lidar com os desastres, nós precisamos provocá-los quando necessário.

Receitas para o desastre é o título de um livro do coletivo anarquista *CrimethInc*. O *CrimethInc* é constituído por células interdependentes, não existindo, portanto, um grupo fechado e muito menos uma hierarquia em sua estrutura, já que se trata de uma formação mutualística, onde grupos diferentes, em nações diferentes, ajudam-se, identificando-se a uma ideologia de fundo anarquista. Suas ações são sempre colaborativas e de cunho ativista. Sua prática é sempre questionadora, no sentido de causar muitos transtornos às autoridades, governos e corporações. C.T. é antes de tudo, um símbolo de resistência anônimo, uma estratégia aberta à participação para a constituição de redes rizomáticas que garantem, por sua vez, comunicação, logística e organização a quaisquer pessoas em qualquer parte do planeta, que queiram publicar algo ou agir em seu nome. Cada pessoa, ou grupo de pessoas vinculadas às noções do C.T. podem operar de forma autônoma em nome do grupo, sem preocupação com

plágio, cópia, ou direitos ação direta autorais. Para isso, basta filiar-se nos *sites*, ou nas redes sociais do grupo.

O livro *Receitas para o desastre*, tal como várias outras ações e produtos do C.T. é de uso livre e nele encontramos ferramentas para instigar consciências, provocar o questionamento das convenções sociais e dos poderes simbólicos através da *ação direta*, sendo desta forma, uma *maneira de fazer* sem mediadores. No caso da ação direta, agir de forma direta é não ser obrigado a esperar por aqueles que representam as comunidades (partidos políticos, representantes religiosos, entre outros), em outras palavras, “praticar ação direta quer dizer, agir diretamente para suprir necessidades, em vez de acreditar em representantes ou escolher opções prescritas” (CRIMETHINC, 2005, p. 18). Nesse sentido, podemos esperar que a prefeitura resolva os problemas da comunidade, ou podemos resolvê-los nós mesmos, sem mediação, mesmo que isso acarrete conflitos entre comunidade e poderes estatais. Vale lembrar também, da concepção de *ação direta* do anarquista brasileiro José Oiticica (1882-1957), para ele “a ação direta, mais do que nunca, é o processo exato de rebelião proletária. Fora da ação direta, só existe um método: o colaboracionismo, o reformismo, as eleições com vistas ao poder, numa palavra: *ação indireta*” (OITICICA, 2006, p. 30).

A temática do desastre pode ser exemplificada com um relato meu que, traça um paralelo com situações cotidianas e ligadas ao campo das artes colaborativas.

Ladeado por muros rotos e sujos, em um terreno baldio: latas, pneus velhos, bitucas de cigarro, seringas usadas, carcaças de carros enferrujados e poças de águas barrentas, dividem o espaço com um grupo de punks. Eles bebem cerveja e tentam se distrair ouvindo Cólera¹⁴⁵, pogando¹⁴⁶, levantando muita areia fina do chão. Quem passa em frente ao portão da entrada do terreno, consegue no máximo, divisar alguns moicanos vermelhos e verdes, no meio daquela poeira marrom agitada por braços e pernas. Fagulhas de cigarro voam para todos os lados e latas de cerveja amassadas estão pelo chão. Esse é apenas um dos grupos que visitam este espaço.

Em determinado momento, algumas cadeiras são reunidas no meio do terreno, daquelas brancas de plástico, umas com os braços quebrados, outras sujas demais para vermos o branco do assento. Os punks colocam seis cadeiras em círculo, e no aparelho de som, colocam “Vivo na Cidade”¹⁴⁷ para tocar. Começam a dançar meio bêbados em torno das cadeiras, alguns se desequilibram e caem em cima de uma e quebram-na – menos uma cadeira –, os outros, se empurram e a brincadeira continua. Quando alguém aperta o *stop* no aparelho de som, a música para e todos tentam sentar nas cadeiras, algumas brigas ocorrem nessa disputa por cadeiras, devido ao fato de que, naquelas circunstâncias, todos já estavam muito bêbados pela ingestão cavalare de álcool e drogas. Contudo, a brincadeira das cadeiras continua e os sorrisos e

¹⁴⁵ Banda paulista de punk-rock, formada em 1979.

¹⁴⁶ O pogo é uma dança grupal típica nos shows *punk*, ocorre geralmente em meio a músicas de *hardcore* e *punk-rock*.

¹⁴⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NAM4JFCzg_c Acesso: 6 de dez. 2021.

gargalhadas acompanham o ritmo do pogo circular, em meio às brigas, para depois entre sorrisos e abraços ocorrerem as despedidas.

Esse texto narra um trabalho coletivo que realizei em Belém, em 2004. Na época, eu andava com alguns amigos que restaram da cena *rock'n'roll*, do final da década de 1980 e 1990. Não lembro se demos um título ao vídeo que realizamos após terminado o trabalho, o fato é que, com o tempo, fui entrecruzando o que fizemos, com minhas memórias, com minhas vivências e fabulações. Independente disso, hoje percebo que o importante nessa narrativa é o fato de que em todos os *shows punks* de que participei, havia muita violência, e essa violência fazia parte da natureza daquele contexto.

Havia sempre muita energia na roda de pogo, muitas cotoveladas, chutes e socos. Geralmente saíamos dos *shows* com vários hematomas nos braços e nas pernas, mas com o sangue quente e adrenalizados, sentíamos a dor dos hematomas somente na manhã do dia seguinte. O conflito aqui se corporificava por meio de lesões e não só por meio de representações, em uma música violenta, como *hardcore*¹⁴⁸, ou o *punk rock*, o conflito era naturalmente assimilado pelo corpo, ele ganhava uma corporeidade. O conflito ou a violência não eram um obstáculo nas rodas de pogo, eram uma condição delas.

Era comum nesses *shows* de *hardcore* e *punk* ocorrerem atritos e brigas, principalmente para quem chegava lá pela primeira vez, achando que todos ali estavam se matando de pancadas, sentindo-se autorizado a sair distribuindo socos e pontapés no meio do pogo. Essas pessoas, geralmente, não chegavam até o final do *show*, pois eram expelidas da roda de pogo de forma bem dolorida. Essa violência toda, que à primeira vista chocava aqueles que participavam pela primeira vez, ocorria entre pessoas que estabeleciam entre si um contrato implícito, ou seja, cumpriam algumas regras tacitamente estabelecidas, tal qual a da brincadeira das cadeiras. A pessoa estava violenta, mas não era violenta, não estava ali para ser violenta com as outras pessoas, a violência era contextual.

Entre *punks*, skatistas e *roqueiros* ali presentes, os conflitos eram contingenciais, eram diretos, verídicos e pouco escamoteados (mas também havia *conflitos latentes* e *mal direcionados*), contudo, aquele era um contexto que permitia que o corpo e a mente se encontrassem entre a alegria e o ódio, a energia de um pogo, junto à dispersão da revolta coletiva contra o Estado, por exemplo, ou contra a ausência de políticas públicas, a repressão policial e os estratagemas de controles existentes na época. Os conflitos eram parte daquela história, não

¹⁴⁸ Estilo musical surgido no final da década de 1970. É um desdobramento do *punk-rock*, contudo, mais rápido, frenético e agressivo.

era algo que passava despercebido, mas eram naturais e constituintes daquele ambiente e aceitos como parte inerente dele. Entre brigas e dissensos, haviam acordos para as próximas festas, combinados e acertos sobre ações sociais nas periferias, shows beneficentes, o dissenso coexistia com o consenso.

Evidentemente, quando efetivo esse paralelo entre um *show* de *hardcore* e utilizo da memória pessoal para falar de conflito, estou ilustrando com exemplos distantes do que poderia ser uma situação convivial, onde haveria um *reagente* funcionando como ferramenta de provocação nas Artes Visuais. Nos parágrafos abaixo, serão apresentados alguns exemplos de proposições que tem a provocação como estratégia de imersão no campo das corporeidades, da cultura e da história, espécie de naturalização do conflito que, acima de tudo, é fruto de um *reagente*, de uma proposição artística.

Em 2009, o jornal Folha de São Paulo publicou uma matéria¹⁴⁹ afirmando que a ditadura brasileira ocorrida entre 1964 e 1985 foi uma “ditabranda”. Vários artistas e intelectuais se manifestaram contra o editorial, havendo uma grande mobilização no dia 07 de março daquele ano. Na frente do prédio da Folha de São Paulo, realizaram um abaixo assinado contendo mais de 3.000 assinaturas tendo, entre os que assinaram, o compositor e escritor Chico Buarque de Holanda (1944), o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) e o crítico literário Antônio Cândido (1918-2017). No norte do país, mais especificamente em Belém do Pará, artistas e ativistas como Arthur Leandro (1967-2018) e Lucia Gomes (1969) também se manifestaram, por meio da proposição coletiva “24h Ditadura Nunca mais”, no espaço cultural Ná Figueiredo.

Na época, organizei parte da proposição junto com Lucia Gomes. O empresário Ná Figueiredo cedeu sua loja/espço cultural para uma exposição coletiva, um *show* de *punk rock* com a banda Insolência Pública, algumas performances e grupos de discussão.



¹⁴⁹ Editorial da edição de 17 de fevereiro de 2009. *Painel do Leitor*, Folha de S. Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1902200910.htm> Acesso em: 8 fev. 2022.



Figura 43 - *24h Ditadura nunca mais*, 2009
Fonte: *Blog* da artista Lucia Gomes.

Houve performances colaborativas virtuais, tais como a *Criados-mudos*, de autoria de Arthur Leandro, em que o artista convidava pessoas que viveram parte da ditadura (ou nasceram dentro do contexto ditatorial) a amordaçarem-se de alguma forma, tirar uma foto e enviar para ele, ou para Lucia Gomes. Mais de 50 pessoas participaram dessa proposição.

Criado-Mudo

nascido na ditadura
1982

Criado-Mudo

nascido na ditadura
1967

Criada-Muda

nascida na ditadura
1966

Criada-Muda

nascida na ditadura

Criado-Mudo

nascido na ditadura
1968

Criado-Mudo

nascido na ditadura
1957

Criados-Mudos

nascidos na ditadura



Figura 44 - *Criados-mudos*, 2009
Fonte: *Blog* de Arthur Leandro.

A proposta no *blog*¹⁵⁰ de Arthur Leandro é acompanhada de um texto escrito por ele:

Criados-mudos

Criado-mudo, móvel quase sem utilidade... O termo “criado-mudo” se deve ao fato de que a mesa de cabeceira serve como auxiliador, portando objetos os quais não se pretende carregar. Tal função era cumprida por mordomos e criados entre pessoas ricas. Por ser um objeto inanimado e ter utilidade prática equivalente à de um mordomo, é chamado de criado mudo.

criado, de criação....

criado de criadagem..., subserviência...

Eu nasci em 1967, e cresci sob o regime do medo...

Lembro de um fato na escola, devia ter uns 11 anos, foi tipo em 78... era na época que o governo fazia palestras nas escolas públicas do Pará sobre a construção da hidroelétrica de Tucuruí.

Eu estudava no Núcleo Pedagógico Integrado que é a escola da UFPA, universidade onde minha mãe era professora de filosofia [departamento monitorado como foco de resistência]. E quando vieram palestrar no NPI eu me arvorei a fazer 1 única pergunta.... Nas imagens que mostravam de Tucuruí apareciam vários pescadores e outros ribeirinhos, e eu perguntei o que iria acontecer com essas pessoas. O palestrante - depois soube que era oficial das forças armadas - me levou pra frente da platéia de 300 estudantes e me apresentou como 'representante do pensamento que quer o atraso nacional', e passou uns 10 minutos - pra mim uma eternidade onde eu tentava o controle emocional pra não chorar - falando como gente como eu impedia o progresso... Depois que voltei pro meu lugar, perguntou a platéia se preferiam manter 20 pescadores em suas palafitas num fim de mundo ou o progresso da eletricidade que ia beneficiar milhares de pessoas... A aclamação pela eletricidade é óbvia, e eu passei um tempo sendo chamado de atraso nacional por lá.

Também era óbvio que eu nada falava desse episódio, pra mim era constrangedor e não comentei nem em casa que eu havia sido ridicularizado e humilhado publicamente na escola. Mas uns 15 dias depois minha mãe chega possessa em casa perguntando o que eu tinha feito.... Ela - que não sabia do fato - tinha sido convocada a comparecer na sala do reitor, onde estavam presentes o dito oficial palestrante e policiais federais que lhe pediam explicações da minha pergunta...., pois aquilo não era pergunta para uma criança de 11 anos, e se eu tinha me manifestado daquele jeito era porque eu escutava essas coisas em casa e a origem do questionamento deveria ser ela, que era do 'antro subversivo' da filosofia e ciências humanas... Ela, deveras astuta, se livrou da pressão na reitoria da UFPA dizendo qualquer coisa assim 'eu não sei o que está acontecendo com esse menino, nem quem pode ter colocado essas coisas na cabeça dele, mas fiquem tranquilos que eu vou tomar providências, pois vocês estão certos e isso não é pergunta que se faça'... E a mim ela disse que se orgulhava da minha percepção humanista diante da propaganda técnico-progressista, mas que esses questionamentos fossem feitos a ela ou a pessoas de confiança dela, jamais em público... Que vivíamos numa ditadura e questionamentos críticos em público podiam prejudicar todos ao meu redor. Pra mim a coisa toda foi entendida mais ou menos assim.... 'se eu falar o que não se fala minha mãe será presa e demitida, eu posso até pensar, mas não posso falar'.... dai em diante fui 'criado mudo'....

Dessa experiência pessoal é que vem a ideia de fazer os criados-mudos... E também é evidente que quando eu senti que eu podia, comecei a falar... e a esculachar..., pois se eu tive que ser subserviente pra sobreviver, isso foi apenas um período da minha vida, aliás um período da história brasileira que eu faço questão de lembrar e de tornar conhecido das gerações mais novas.

O trabalho é coletivo, e até posso dizer que é anônimo, pois recebo fotos de gente

¹⁵⁰ Mais informações em: <https://criados-mudos.blogspot.com/2009/03/sobre-o-criados-mudos.html#comment-form>

que eu não conheço e vindas de várias cidades, mas eu imagino que essas pessoas tenham vivido situações semelhantes, pois aderem à proposta - se manifestam. E como os cartazes estão disponíveis na internet, espero que sejam impressos e colados em lugares públicos, e que ter contato com os cartazes nesses lugares possa provocar a reflexão sobre os anos de chumbo...

O Criados-Mudos é parte de uma mobilização nacional de artistas e eu posso dizer que o que nos une é a valorização [e contra qualquer violação] dos Direitos Humanos, e a preservação da memória da história recente brasileira. Nossa articulação começou numa conversa minha com a Lucia Gomes, ela havia se manifestado quando da prisão da adolescente na cela com 20 homens em Abaetetuba, e tava fazendo um trabalho nos banheiros públicos de Belém, e esse trabalho tem a memória da ditadura como tema... e ambos estamos indignados com a publicação de textos saudosistas e que amenizam a violência dos [governos] militares, e resolvemos provocar a reação, afinal os artistas também foram peça-chave para a reação. contestação da ditadura. E viva Cacilda Becker, estamos todos na Roda-viva¹⁵¹....

Para as ações no espaço do empresário Ná Figueiredo, convidamos não só artistas, mas a população da cidade de Belém, para se juntar ao ato que ocorreu entre 31 de março e 1º de abril de 2009. Em texto publicado no *blog* do coletivo *Rede Aparelho*, do qual o artista Arthur Leandro fazia parte, podemos ler:

Qualquer manifestação que elucide, excre, denuncie as atroz práticas desse nefasto período é bem-vinda nas 48h DITADURA NUNCA MAIS, um espaço aberto que tem apenas a data fechada nos primeiros dias do famigerado golpe militar de 64. Golpe este que implantou a DITADURA que a Folha de São Paulo afirma não ter existido de 1964 a 1985 no Brasil.¹⁵²

A proposição envolveu várias negociações, dias de trabalho duro, conexão com companheiros de fora da cidade, para que, no mesmo horário, realizassem também a ação, mesmo com internet lenta, empréstimo de equipamento de som etc, tudo isso interligado a uma rede de contatos pelo Brasil, via *e-mails*, postagens em *sites*, *blogs*¹⁵³ e redes sociais (na época o *Orkut* era uma delas).

Dentre as ações em perímetro urbano, outra que chamou a atenção em especial, tendo Arthur Leandro à frente, com a *Rede Aparelho*, foi *Sangria desatada: mapeamento da tortura em Belém*. Esta ação foi mais um ato de provocação explícita aos poderes institucionais que

¹⁵¹ Aqui o autor faz menção *Roda-viva*, que é uma música do cantor e compositor Chico Buarque. Foi classificada em terceiro lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, ocorrido entre setembro e outubro do ano de 1967, também foi escrita para a peça de mesmo nome, também de autoria de Chico Buarque. A peça não tinha a ver com política, mas com a trajetória de um cantor massificado pelo esquema da televisão. Em julho de 1968 a peça foi montada e apresentada, quando o Comando de Caça aos Comunistas invadiu o teatro, depredou o cenário e espancou os atores.

¹⁵² Disponível em: <https://www.guerakinamboji.com/rede-aparelho?lightbox=dataItem-kpxi3013>. Acesso em: 27 mar. 2020.

¹⁵³ Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/sangria-desatada-1>. Acesso em: 27 mar. 2021.

fomentam o esquecimento das inúmeras torturas praticadas no período da ditadura, como na obra *24h Ditadura nunca mais*. Em ambos os casos a ação opera onde o governo se ausenta e independente da ação estatal, em relação a uma memória trágica. *Sangria desatada* partiu de uma ideia bem simples: macular por meio de tinta vermelha a calçada ou a rua em frente das instituições militares onde ocorreram ações de tortura na cidade de Belém. A tinta utilizada foi feita a partir da coloração do urucum, conhecido popularmente como colorau, típico corante utilizado na culinária paraense e brasileira. O urucum é uma planta utilizada como corante natural, e também como pintura corporal e medicamento entre os indígenas.



Figura 45 - *Sangria desatada*. Arsenal de Guerra 4º Distrito Naval, Quartel da Polícia Militar, Quartel do 2º Batalhão de Polícia Militar, 2009. Fonte: *Blog da Rede Aparelho*.

Sangria desatada para os ativistas do coletivo *Aparelho* é:

Demarcação (mapeamento) dos locais usados pela ditadura militar para a prática da tortura em Belém do Grão Pará [...]. São lugares comuns do cotidiano da cidade, alguns transcodificados em espaços de arte e de beleza, entretanto de suas paredes ainda ecoam gritos de torturados... A cada nova informação, demarcamos o lugar com uma mancha vermelha, mancha de alerta e de memória.¹⁵⁴

Tais demarcações em instituições militares e quartéis da polícia são bem complicadas de serem efetivadas, uma vez que a proposição é uma ofensa e pode resultar em apreensão dos materiais e dos artistas/ativistas; pode-se dizer que ela acaba sendo uma afronta e um desacato. *Sangria desatada*, por mais que tenha evitado o conflito verídico e direto com as instâncias, em cada um daqueles locais ainda em funcionamento e que sediam militares e policiais, convida a uma postura de enfrentamento, de confronto ao estabelecido, por meio da provocação e da ênfase numa espécie de pedagogia do choque, para que não esqueçamos – ao contrário do que o Governo Federal neste ano de 2022 prega –, as atrocidades que ocorreram entre 1964 e 1985 nesses locais das demarcações. O convite através dessa ação possibilitou no contato com esses

¹⁵⁴ Disponível em: http://redeaparelho.blogspot.com.br/2009/03/ditadura-nunca-mais_17.html. Acesso em: 27 mar. 2020.

registros, rearticular o entendimento sobre o período da ditadura e dos procedimentos de tortura, reformular esse paradigma na mentalidade das comunidades, já que no Brasil, a tortura, só foi criminalizada relativamente há pouco tempo. Segundo a pesquisadora brasileira Gissele Cassol:

A criminalização da tortura em nosso país é quase tão recente quanto a conquista de nossa democracia. A tortura institucionalizou-se como crime com a Lei 9.455, de 7 de abril de 1997. Antes dela, a tortura estava tipificada como crime somente no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), quando fosse praticada contra estes. Contudo, não definia a tortura em termos específicos (CASSOL, 2005, p. 3).

Embora a criminalização da tortura em nosso país tenha passado a vigorar a partir de uma lei de 1997, entre a declaração formal e a prática da discussão e da rememoração da situação dos desaparecidos e daqueles que foram torturados, parece haver um abismo intransponível e ainda sem perspectivas de maior atenção aos arquivos da ditadura, em posse dos militares, certamente em prol da manutenção e do equilíbrio entre poderes públicos e organizações militares. Sobre esse tema, no livro *Do uso da violência contra o Estado ilegal* o filósofo brasileiro Vladimir Safatle (1973) diz que “O esquecimento dos ‘excessos’ do passado é o preço doloroso pago para garantir a estabilidade democrática” (SAFATLE, 2010, p. 4).

Em termos artísticos, o enfrentamento desses temas que envolvem situações delicadas é, como um convite ao *desvio*, por meio de umas provocações. Com a proposição *Sangria desatada* ocorre uma realocação imaginária da função rotineira de cada um desses espaços institucionais (Arsenal de Guerra 4º Distrito Naval, Quartel da Polícia Militar, Quartel do 2º Batalhão de Polícia Militar) a fim de reafirmar a rememoração do ocorrido. No site *Overmundo*, um dos comentários feitos pela internauta *Ilhaandarilha* sugeria que a proposição de Leandro poderia ser nacional, ao que o próprio artista respondeu:

Quanto à possibilidade de se tornar um projeto nacional, só posso sugerir que cada um que tenha interesse provoque as demarcações em suas cidades... Mas é bom alertar que a ação é tensa, ou que nós fizemos sob tensão. Não nos lugares que hoje tem outro uso, mas naqueles em que permanece as plaquinhas de “área de segurança”... Na porta desses tem sempre um carinha beirando completar 20 anos carregando um fuzil e preocupado de não passar o fim de semana de castigo porque não soube o que fazer com uns carinhas que deixaram cair um líquido [ou pó] vermelho num movimento tão rápido que não lhes deu tempo de pensar o que poderia ser, e que por isso não tomou nenhuma atitude, nem quando fotografaram a mancha no chão... Enfim, nada do que fizemos foi negociado com as instituições... agimos como em ação de guerrilha, como resistência e como se ainda vivêssemos sob 'ordem' militar.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/sangria-desatada-1>. Acesso em: 27 mar. 2020.

As consequências dessas ações de cunho provocativo e ativista são outro viés a ser analisado nessas ocasiões. Haveria o convite ao dissenso e ao conflito e como lidar com a consequência do conflito, dado que, por vezes, alguns temas são sensíveis. Da mesma forma, tem-se como consequência, ter de aprender a lidar com o estigma e com a punição resultantes do desvio realizado.

O sociólogo estadunidense Howard Becker (1928) sugere uma definição clássica para entender a noção de *desvio*. Para ele, o desviante (aquele que pratica o desvio) é alguém que, ciente das regras estipuladas pelo grupo, deseja violá-las. Segundo Becker, o desvio é “uma falha em obedecer às regras do grupo. Depois que descrevemos as regras que um grupo impõe a seus membros, podemos dizer com alguma precisão se uma pessoa as violou ou não, sendo, portanto, nesta concepção, desviante” (BECKER, 2005, p. 21). Nesse caso, os ativistas que enxergam os quartéis como lugares de tortura, como lugares manchados pelo sangue dos torturados, violavam as regras sociais, maculando tais espaços a partir da lembrança do ocorrido.

Desvia-se nesse caso, da coesão¹⁵⁶ societária, por entender que houve torturas e que tais torturas não foram brandas; desvia-se por acreditar que esse fato deve ser pauta de um trabalho de arte realizado na rua para todos verem, dando *transparência* a outra forma de interpretar o discurso militar sobre o ocorrido, trazendo para a superfície *conflitos latentes e mal-atribuídos*; desvia-se por expor, na fronteira, enquanto professor da Universidade Federal (Arthur era professor da Universidade Federal do Pará) e artista ativista, o próprio estado do Pará, questionando o esquecimento normatizado por parte das instâncias de poder e com isso realiza uma crítica do lado de dentro da instituição, sabendo que as atrocidades cometidas não devem ser esquecidas nem desculpadas. Sujando a porta de entrada desses locais, Arthur e companhia fazem com que o vermelho de sangue seja carregado para dentro da instituição, pelos próprios pés daqueles que ali trabalham, invadindo os espaços físicos e com isso intervindo plasticamente naqueles locais.

A quebra da coesão social produz o desvio e o desvio é produzido, por sua vez, por aqueles que não concordam com a lógica desse tipo de coesão social: o fato de não querer lembrar ou ter ciência do que ocorreu naqueles locais manchados pelo vermelho do urucum.

¹⁵⁶ Seria possível compreender este termo também a partir de diferentes abordagens sociológicas, entretanto, escolhemos trabalhá-la a partir do sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917). Segundo Durkheim, os indivíduos teciam suas relações sociais a partir de determinações, frutos de constructos da estrutura social. A partir de suas investigações, do modo como se constituíam essas relações, ele chegou à ideia de que elas poderiam ser harmônicas, ou anômicas. A coesão social seria, então, um conjunto de regras socialmente compartilhadas, historicamente erigidas, visando à distribuição de leis e normas que, em última análise, constituiriam a harmonia social. Tais princípios, regeriam então, a sociedade, pois seriam socialmente compartilhados. O contrário disso, seria o dissenso, pois geraria o conflito.

Contudo, essa lógica do desvio pode ser melhor percebida quanto mais se compreende e mais se chega próximo do sistema, com suas regras e normas de conduta.

Há um convite ao desvio e ao desastre em ações que pontualmente levam a um deslocamento do que é entendido como senso comum e que produz coesão social; houve desvios, tanto no caso de Flávio de Carvalho quanto no caso dos artistas da *Rede Aparelho* e das iniciativas de Arthur Leandro; houve um convite à provocação e a assunção do que viria depois, à consequência do ato. Tal como nos *shows* de *hardcore* onde a violência é natural e é premente, é possível dizer que, no social, tal violência também é premente, contudo acobertada pelos mecanismos de controle: órgãos midiáticos, governos e instituições dentre outros; ela não aparece, é escamoteada e é dada somente ao estado a liberdade de uso dessa violência¹⁵⁷. Entretanto, revelada por ações artísticas, evoca sua transparência, desencobrando as falhas e lacunas do estado e dos papéis sociais, respectivamente, manchando de vermelho os locais, ou deflagrando na população a faceta cruel por trás de seus papéis sociais. Em ambos os casos, temos *reagentes* instigando tais processos, que ocorreram por meio de situações artísticas, criando um efeito pedagógico por meio do choque.

Entretanto, podemos dizer que, em âmbitos mais rígidos, há ausência desses conflitos, existe a presença de hierarquias, de crenças, de punições, de sanções e de mecanismos de estabilização para com as normas de conduta e acordos sociais. Não há quem os questione, por isso dificilmente se terá situações de conflitos, fazendo persistir a manutenção da norma. Isso leva a uma outra questão, ligada à ausência de conflitos: a contribuição do sistema da arte para a manutenção do equilíbrio. É o que será discutido no próximo subcapítulo.

4.2.1 Sociologia do conflito, piqueniques e desordem

Essas ações de cunho ativista e crítico desencadeiam embates com os poderes públicos ou com outras instâncias, logo é possível dizer também que *Receitas para o desastre*, citado anteriormente, é um livro que revigora uma espécie de pedagogia do choque, tal como fizeram

¹⁵⁷ O Estado Liberal no início do século XX coibiu o uso da violência pelas populações, outorgando a si mesmo a possibilidade de utilizá-la oficialmente, sem que isso maculasse sua imagem. Daí em diante é o Estado o único que tem o uso da violência respaldado por lei, sem que junto a ele, tenha a alcunha de violento, pois para muitos grupos a favor desse respaldo, a violência praticada pelo Estado não existe ou é encarada como uma forma de organizar o social, de trazer limites a ele.

os filósofos cínicos¹⁵⁸, mas especificamente, Diógenes de Sínope¹⁵⁹, o Cão (como gostava de ser tratado). O cinismo pregava uma filosofia da experiência, onde as ações, por vezes radicais, levavam o outro a se autoanalisar. Logo, evitar conflitos e mediá-los eram deixados de lado, pois na mediação, a partir do ponto de vista dessa corrente filosófica, dá-se ao outro a gerência da resolução da situação que deveria ser realizada por nós, já que naturalmente postergamos nossa forma de resolver a situação, em prol de uma receita vinda do outro. Um cínico, em sentido contrário, toma a frente e, mesmo provocando situações desconfortantes, propõe ao outro uma experiência que ele nunca esquecerá. O cinismo não pacifica e nem ameniza, ele problematiza a situação. Segundo o pesquisador e professor da Universidade Federal de Sergipe, Aldo Dinucci, um cínico:

Vai direto ao ponto em suas críticas das opiniões e modos de ser dos demais: eles são realmente desaforados e atrevidos em suas críticas. E podemos dizer que essa irreverência é para eles um princípio educacional, um modo de fazer com que aquele que os escute grave de fato a crítica e reflita sobre ela, o que raramente acontece quando nos limitamos a conversa de modo 'civilizado' (DINUCCI, 2010, p. 87).

Um cínico estremece a estrutura das convenções e dos papéis sociais, e é possível entendê-lo aqui como um *outsider* e um *desviante*. *Outsider*, no sentido de se colocar, por vezes, fora dos pactos e dos processos de civilidade e em desacordo com o consenso. Para alguns autores, como o sociólogo alemão Norbert Elias (1897-1990), no senso comum, a ideia que temos de civilização esconde uma série de sanções e limites impostos às emoções; uma das características do processo civilizador é “a mudança rumo a um maior controle das emoções” (ELIAS, 1996, p. 244), *desviante*, no sentido de ter constituído formas de desviarem das normas prescritas e de quebrarem tais acordos, provocando reflexões a sua validade e legitimidade em cada contexto.

Contudo, tais provocações cínicas não são aleatórias, fruto somente de ressentimentos ou envolvimento passionais; elas são movidas por intenções pedagógicas, uma ferramenta para desencadear dissensos, mas com um propósito deliberado e fundamentalmente libertário.

¹⁵⁸ O cinismo foi uma corrente filosófica fundada por Antístenes, discípulo de Sócrates e como tal praticada pelos cínicos. Para os cínicos, o propósito da vida era viver na virtude, de acordo com a natureza, para isso, criticavam as convenções e viviam mais a prática do que a teoria. Segundo o pesquisador Aldo Dinucci “Se você consultar o dicionário, verá como significado de 'cínico' algo como 'descarado, fingido'. Assim, 'cínico', nos nossos dias, é alguém dissimulado ou insolente. Os cínicos na Antiguidade com certeza não eram dissimulados, pois se caracterizavam por dizer o que lhes passava pela cabeça sem papas na língua” (DINUCCI, 2010, p. 3).

¹⁵⁹ Diógenes de Sínope (em : Διογένης ὁ Σινωπεύς; , 404 ou [1] – , c. [2]), também conhecido como Diógenes, o Cínico, foi um da . Os detalhes de sua vida são conhecidos através de anedotas (*chreia*), especialmente as reunidas por em sua obra . Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Diógenes_de_Sínope Acesso em: 7 jan. 2022.

Muitos são os artistas que hoje trabalham nessas vertentes (libertárias, desviantes e anticivilizatórias), com obras ou proposições que instigam o colaborador a uma postura de enfrentamento, a partir do afrontamento provocado pela obra ou proposição. Evidentemente, tais obras entram em choque com a ética normativa, com as convenções sociais e valores do sistema da arte. Contudo, alguns desses artistas, tais como os brasileiros Arthur Leandro (Belém), Ducha (Rio de Janeiro), *Conjunto Vazio* (Belo Horizonte), *Rede Aparelho* (Belém), *CrimethInc* (EUA), as artistas russas *performers* da banda *Pussy Riot* e os artistas do *Voina* (Rússia), por exemplo, apostam em uma arte do choque que, longe de oportunizar uma interação harmoniosa com o contexto ou plataforma em que obra, ou proposição estão inseridas, instigam o público à reflexão por meio do choque, do agravo, da crítica áspera e ácida.

No Capítulo 5, serão apresentados com mais profundidade alguns desses grupos e suas reflexões sobre esse tipo de prática artística que carece de uma definição; eu diria ser uma arte que materializa um tipo específico de violência direcionada e focada num apelo por questionamento e mudança, onde o terreno social entra como plataforma para ações artísticas efetivas de cunho político, econômico e até psicológico, através de processos conflituais.

Estou realizando esse paralelo entre desvio, *outsiders*, processo civilizatório e uma arte de cunho mais conflitual, para mostrar que as ações instigadas pelas receitas do livro do *CrimethInc* têm por base posturas deliberadas, ações pensadas como modificadoras desses padrões de ser e estar no mundo, a partir de ações concretas, impulsionadas pela tomada de atitude e por alguns tipos de afronta: direta, indireta, efêmera e/ou duracional (tal como ocorre nas ocupações, ações que questionam, destituem e entram em choque com a natureza da ideia de propriedade particular). Contudo, é interessante entender primeiramente a natureza dos conflitos para, em seguida, saber como reconhecer essas ações nos grupos artísticos, bem como saber de que modo utilizá-las e entendê-las fora da opinião comum que as define como prejudiciais e negativas ao convívio social. Os grupos pesquisados apresentam outra lógica, instigam e convidam a aceitar (ou buscar) o desastre, em vez de fugir dele.

Este subcapítulo é um convite para reelaborar nossas “receitas”, criando outras e repensando noções sobre os limites do palatável, assumindo uma postura que “interrompa as rotinas tediosas que compõem a existência de tantos de nós” (CRIMETHINC, 2004, p. 3), possibilitando-nos a aceitação de situações ácidas e conflituosas. Entretanto, essas situações pedem cautela e reflexão sobre as possíveis reações a elas. É possível realizar um paralelo entre situações de conflito e os chamados “gostos engula, ou cuspa”, expressão utilizada pelo *chef* britânico Glynn Christian, em seu livro *Como cozinhar sem receitas*. Nele, Christian diz que os sabores ácido e o amargo cumprem funções específicas para que nossos organismos continuem

saudáveis. Tais sabores, em qualquer coisa ingerida, nos alertam sobre um possível perigo através do sabor de uma comida. Segundo Christian:

O gosto ácido e o amargo são protetores primários do corpo humano. Os alimentos estragados ou prestes a estragar são sempre desagradavelmente ácidos, o que faz com que a identificação da presença de ácido no organismo alerte rapidamente o cérebro para que decida se o alimento é saudável ou perigoso. O amargor geralmente assinala a presença de venenos naturais, portanto, ao ser detectado, ele também incita o cérebro a decisões críticas vitais imediatas. Felizmente, tanto o gosto ácido quanto o amargo também prestam magnífica contribuição a muitos dos nossos pratos mais nobres. Basta identificar o que é seguro e o que não é, quando suas papilas gustativas derem o alarme (GLYNN, 2012, p. 31).

Contudo, em nosso cotidiano, os conflitos para a maior parte das pessoas parecem ser em geral negativos e, podemos dizer, difíceis de digerir, não há identificação fácil de suas naturezas e, na maioria das vezes, nem ponderação sobre seu caráter negativo, ou positivo, perante uma dada situação. Não identificamos suas naturezas, suas origens, ou funções sociais. Tal como o *outsider*, o conflito – a princípio indesejado no social –, tem uma função. Resta saber, tal como aquele que provoca o conflito (o *outsider*), se a situação que ele provocou justifica o seu afastamento do ciclo social do qual ele faz parte e/ou se sua atitude traz algum benefício para o grupo.

O conflito no social pode gerar desastres que nos paralisam e tais desastres, a princípio, são difíceis de serem digeridos, pois não se consegue perceber seus desdobramentos futuros, ou algum fundo de sentido na natureza do ocorrido.

Entretanto, em vez de esperar pelos desastres, considero serem necessárias receitas para produzi-los. Isso pode parecer contraditório e paradoxal, mas, para desestabilizar os mecanismos instituídos, desastres fazem-se necessários. E é um pouco disso e da sociologia do conflito que os parágrafos a seguir tratam.

Veremos aqui dois exemplos de produções artístico-políticas que estão adjacentes às noções de Arte Colaborativa, por meio da provocação, do choque e de processos conflituais, que se configuram como uma arte que tem o conflito como condição de sua existência. O objetivo, nesse sentido, é revelar algumas proposições e ações artísticas a partir de uma lógica própria e não da lógica corrente no sistema da arte, que procura distanciar artista e obras de qualquer situação que envolva a noção de desastre e a entende como algo inconveniente.

Nesse sentido, talvez sejam necessários mergulhos em ações artísticas que provoquem desastres. A natureza conflitual é difícil de ser definida se não olharmos de forma sistêmica para o contexto em que ela ocorre, quais suas ramificações com o social e quais os porquês de proposições artísticas, vistas, por vezes, como terroristas por uns e iluminadas, por outros?

Essas visões díspares e contraditórias acompanham a produção de alguns artistas, como as do artista russo Pyotr Pavlensky (1984) e os integrantes russos do grupo *Voïna*, bons exemplos para um tipo de arte do choque, cujas ressonâncias e reverberações chegam até aqui no ano de 2022.

A ideia aqui é entender por outro ângulo a natureza do fracasso, do confinamento, da perseguição, do cancelamento, do apagamento – consequências do conflito –, compreendendo-os como efeitos ressonantes positivos de proposições que foram efetivas, problematizando pontos nevrálgicos, como questões que envolvem o Estado (dado que parte das proposições que serão analisadas afrontam o Estado, e tem esse objetivo como uma de suas metas), tendo como consequência, reações violentas, por parte dos aparelhos de segurança e militares, causando invisibilização, apagamento e cancelamentos, ou resultando em casos extremos, em encarceramentos e mortes.

Em 7 de outubro de 2006, a jornalista humanitária que nasceu nos Estados Unidos, filha de diplomatas de origem ucraniana, Anna Politkovskaia, foi alvejada e morta na escadaria do prédio onde morava. Politkovskaia era inimiga declarada da política do ex-agente da KGB e presidente russo Vladimir Putin. Politkovskaia trabalhava na redação do jornal *Novaia Gazeta*, e suas matérias iam da defesa dos direitos humanos a críticas severas ao governo do presidente russo. Sobre a morte de Politkovskaia, o escritor francês Emmanuel Carrère (1957) em seu livro *Limonov* nos diz: “O assassinato de Politkovskaia havia sido encomendado pela FSB – a polícia política da KGB na época da União Soviética – e, de certa forma, pelo próprio Putin” (CARRÈRE, 2013, p. 12). Desde seu assassinato na Rússia, houve mais de 700 agressões contra jornalistas, sendo que 57 foram mortos.

Não é incomum no país, opositores ao regime político de Putin, coincidentemente, “passarem mal” após contendas com o governo ou, até mesmo, perderem suas vidas. Entre os casos de envenenamento temos vários exemplos: o ativista e *filmmaker* Vladimir Kara-Murza Jr; o ex-membro da banda punk ativista *Pussy Riot*, Pyotr Verzilov; o agente duplo Sergei Skripal; o jornalista investigativo Yury Shchekochikhin, alguns chegaram até a ser envenenados com o elemento químico Polônio 210, como foi o caso do agente duplo Alexander Litvinenko.

É em meio a esse contexto perigoso para quem discorda das políticas estatais, que surge o grupo *Voïna* (“guerra” em russo), tendo a princípio, mais de 60 participantes espalhados por Moscou. Influenciado diretamente pelo poeta e artista conceitual Dmitri Prigov (1940-2010), criado em 2007 pelo ativista e artista russo Oleg Vorotnikov e outros artistas, *Voïna* tem como referência a arte conceitual moscovita da década de 1970, que começou com performances que

visavam questionar a ideologia socialista soviética, contudo, ocorriam no *underground*, sem visibilidade alguma por parte das mídias.

Quando, porém, a vigilância e o controle sobre as produções artísticas diminuíram, graças às reformas do período da *Perestroika*, promovidas por Mikhail Gorbachev (1931) na década de 1980, os artistas começaram a levar seus trabalhos para o cenário público, começando a dar visibilidade e transparência para questões que afetam diretamente a condução do governo russo e a rigidez das políticas públicas. Aumentaram, nesse momento, os embates entre artistas e o governo russo, como uma das consequências da exposição de situações e ideias junto ao radicalismo que acompanha essas produções artísticas.

O grupo *Voina* se inseria na esfera de atuação político-ativista, que alimentava uma postura de enfrentamento a partir de ações diretas radicais que envolviam o faça você mesmo, o voluntariado, a colaboração por meio da provocação e processos conflituais e de questionamentos relativos à política, à polícia e aos aparatos de vigilância russos. Apesar dos mais de 60 participantes, seus integrantes mais conhecidos foram Pyotr Verzilov, Oleg Vorotnikov (Ladrão), Natalya Sokol (Kozá), Nadezhda Tolokonnikova e Leonid Nikolaev (o Louco). Segundo um dos integrantes do grupo, Alexei Plutser-Sarno, “somos perpetradores de arte de rua de ação de protesto da esquerda. Nossos princípios são a honestidade, a intrepidez e a monumentalidade.”¹⁶⁰



Figura 46 - *A Revolução do Palácio*, *Voina* revirando carros de polícia em São Petersburgo, 2010
Fonte: Arquivo do autor.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/gvxqvm/a-guerra-artistica-da-russia-uma-entrevista-com-voina> Acesso em: 16 jun. 2021.

A imagem da figura 46 é significativa para podermos iniciar uma reflexão sobre as ações do *Voina*, iluminadas pela ideia de conflito e provocação na arte colaborativa. Em 15 de setembro de 2010, no centro de São Petesburgo, cinco ativistas do *Voina* capotaram sete carros da polícia. Essa ação sinalizava um pedido de reforma no Ministério do Interior Russo, órgão que é responsável por manter a ordem constitucional e a ordem pública no país, instituição extremamente corrompida, segundo o grupo. A ação *A Revolução do Palácio* foi realizada tendo como lema “Ajudou uma criança, ajudou o país”, pois o pretexto do capotamento inventado com certa dose de ironia, era pegar uma bola que estava em baixo do carro e levar para uma criança.¹⁶¹

Após o ato e a divulgação dos vídeos na internet, dois dos integrantes do grupo foram presos e, depois de três meses e meio de detenção, receberam ajuda do artista inglês Banksy que vendeu gravuras da série *Escolha sua arma* e deu £ 80.000 para o grupo *Voina*, para que pagassem a fiança.

Outra ação que merece destaque é a *Rola capturada pela KGB* de 2011, que consistia em um pênis de 70m desenhado sobre o asfalto da ponte levadiça de *Liteiny*, em frente ao prédio do Serviço de Segurança Federal (SSF) (nome atual em substituição ao antigo, KGB). Plutser-Sarno, considerou que a natureza da ação pode ser vista como um “esboço ao ar livre”, ou um “esboço de rua”. Plutser-Sarno diz que o pênis não estava somente direcionado à SSF, mas a todas as hierarquias de poder na Rússia e: “Também foi um protesto contra as medidas de segurança intensificadas esperadas no Fórum Econômico Internacional, realizado a partir de 17 de junho em São Petersburg, cidade natal do presidente russo Dmitry Medvedev e do primeiro-ministro Vladimir Putin”.¹⁶²

Rola Capturada pela KGB ganhou o principal prêmio de arte contemporânea da Rússia, vale refletir a partir disso sobre as estratégias de captura e despotencialização das ações artísticas que criticam o sistema político (ou qualquer outro sistema) e são despotencializados pelo sistema de arte através de premiações, entradas em editais etc. Vale prestar atenção nas formas como o sistema artístico neutraliza as ações de dissenso¹⁶³.

¹⁶¹ A ação pode ser vista em: https://www.youtube.com/watch?v=3uBQBtkmec&t=29s&ab_channel=PikeRecords Acesso em: 16 jun. 2021.

¹⁶² Disponível em: <https://wisegizmo.livejournal.com>. Acesso em: 14 jul. 2021.

¹⁶³ Agradeço as observações feitas pela profa. Dra. Cristina Dunaeva a esse respeito.

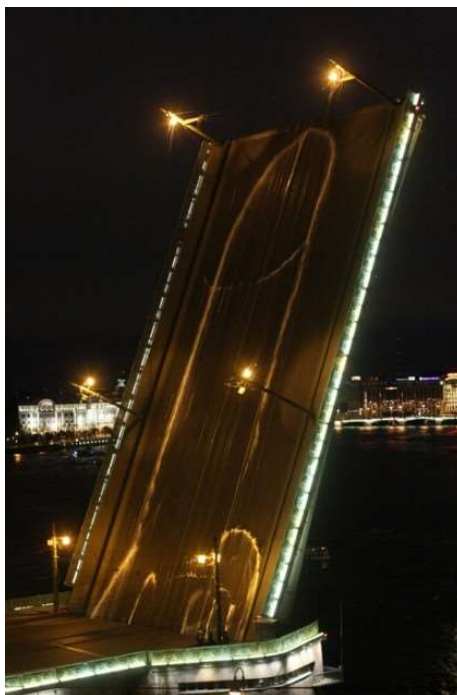


Figura 47 - *Rola capturada pela KGB, Voina, 2011*
 Fonte: Arquivo do autor.

As ações do grupo deram visibilidade não somente às questões políticas poucas vezes tratadas no circuito artístico russo, mas deram visibilidade às violências e brutalidades da polícia e políticas russas, denunciando atos de corrupção, por meio das imagens que chegaram a diversas partes do planeta através da internet; após quase dez anos de efetivação das proposições artísticas, elas ainda ressoam. Esse tipo de ação artística política é muito sério; opera por meio de *fissões*, tensionando por dentro a relação entre público, artistas e obras, junto aos sistemas e às consequências que, para os artistas, em boa parte do mundo, são quase sempre muito duras, variando de intensidade em cada país, em termos de punição pelo ato desviante cometido.

Essas ações são muito importantes, não pelos seus procedimentos estéticos e seu aparato conceitual, mas pelo que geram em sua pós-execução e tudo aquilo que ressoa e reverbera, em ocorrências após as ações, nos seus bastidores, devidamente registrados em fotografia, vídeo e textos, no sentido de dar visibilidade a toda a estrutura de mecanismos de punição factuais, que nunca ocorrem a olhos vistos, ou seja, não usufruem de transparência nos canais midiáticos comuns. Segue abaixo uma narrativa em um desses canais, que parte da vivência de um integrante do *Voina*, relativa ao aparelho de repressão russa:

Em 20 de março, uma multidão armada com capacetes de motociclista, morcegos e escudos invadiu nosso quarto, arrombando a porta e um Maidan limpo. Naquela época estávamos dando banho nas crianças na banheira. Primeiro jogaram gás pimenta em

nossos olhos, depois me jogaram no chão e me amarraram as mãos e os pés com fita adesiva, sentaram em cima e começaram a me estrangular. A cabra (Natalya Sokol. - Ed.), foi espancada, afastada das crianças e jogada escada abaixo. Temos três filhos - um menino de seis anos, Kasper, teve a mão ferida. Os invasores roubaram dois de nossos *laptops* e dois *iPads* das crianças.¹⁶⁴

O relato acima salienta que essas proposições artísticas, mais incisivas e críticas, ameaham em torno de si toda uma cosmologia conflitual, ou seja, são conjuntos de pequenos fragmentos (imagens, textos, entrevistas, depoimentos, vídeos etc) e consequências das explosões que, têm de ser gerenciados, pois são materiais partícipes da ideia como um todo são inerentes a ela. Os artistas (assim como ocorria com Arthur Leandro) registravam tudo, desde as trocas de mensagens escritas até áudios, e subiam para as redes sociais todas as fotos de cada etapa constituinte das proposições em que estavam envolvidos, como material efetivo do trabalho. Sendo assim, essas narrativas, pedaços (fragmentos de explosões) desses mundos específicos, são constituintes da proposta, e por isso evocados em textos para dar testemunho ao que ocorreu, independente de quem esteja envolvido nelas (curadores conhecidos, policiais, políticos etc).

E em relação às consequências das ações, segue outra narrativa, a partir de uma vivência no sistema de acampamento suíço para imigrantes, como consequência de um pedido de asilo político do *Voina* na Suíça:

A Suíça é talvez o pior país em termos de pedidos de asilo. Primeiro, eles evitam linguagem política. Em segundo lugar, as condições suíças para refugiados são as piores. Afinal, há anos vivemos nas circunstâncias mais difíceis. Você está trancado em um armário - apenas pode se oferecer para viver assim, e apenas concordará com tais condições. Provavelmente, se você é um sírio que não tem mais apenas uma casa, mas também uma cidade natal, então talvez você fique feliz. Os policiais revistam todas as vezes: eu vi como a família de aparência caucasiana (pessoas do Cáucaso) voltou, e eles revistaram a todos, incluindo o bebê chorando. E os orgulhosos caucasianos, que não podiam ser quebrados, sorriam quando a criança entrava em choque.

As famílias são então transferidas para um acampamento em Ash. As pessoas estão alojadas no porão em minúsculos armários sem janelas, empilhados como caixões. A prisão russa é um pouco melhor. Ao mesmo tempo, tiram qualquer meio de comunicação, *laptops*, e os trancam sem sair por tempo indeterminado. As paredes têm olho mágico para observação. A polícia de migração garantiu-nos que nos juntariam. Como resultado, no armário para onde fomos levados, beliches em duas fileiras e dez pessoas já estão deitadas. Um total de 18 pessoas por 15 metros quadrados. Refugiados caminham pelo acampamento como sombras, homens, vestidos com coletes verdes claros, são periodicamente levados para a coleta de lixo.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Disponível em: <https://arenda-scena.ru/pt/biografiya-v-evrope-mne-stalo-skuchno-uzhe-cherez-polgodagovorit-vorotnikov.html>. Acesso em: 17 jun. 2021.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

As ações do *Voïna*, nesse sentido, possibilitaram a vivência de ações diretas de protesto (para os colaboradores e para os artistas) e em seguida a descrição de um mundo (tendo por base a vivência desse mundo) o qual esse tipo de arte almeja destruir ou, ao menos, modificar. Contudo, na maioria das vezes, consegue, pelo menos, dar transparência ao terror e às consequências dos mecanismos de punição, vigilância, manutenção e protecionismo do Estado e dos sistemas de valores que o acompanha. Uma das consequências positivas desse tipo de arte é a visualização desses efeitos colaterais (prisões, maus tratos, perseguições, assassinatos, tornando o apagamento e cancelamento, tão temidos por artistas no Brasil, EUA e Europa, por exemplo, consequências menores se comparadas ao que ocorre aos artistas citados), provocados pelo conflito aberto entre artistas e poder institucional.

Contudo, não se quer com isso estimular a violência nas ruas ou exaltar as ações diretas como estratégia ativista. A questão que permanece na ordem do dia é como lidar com situações conflituais se, ao que parece, elas são de difícil solução e não vão deixar de existir, seja no Brasil, ou na Rússia. E como a partir da natureza de cada contexto, juntamente à natureza de seus conflitos, podemos equalizar e perceber os limites da fricção entre artistas e poder público, para que não cheguemos a perder vidas ou mesmo causas? Como propagar a necessidade de não se negar a entrar em conflito quando é necessário, mas saber perceber o contexto para assim provocar, tendo consciência de como se dá o funcionamento do sistema em que se quer inserir a proposição? Não esqueçamos que cada um desses grupos apresentados gastam meses de preparação em cada uma de suas proposições, analisando cada etapa do processo, suas estratégias, possibilidades e riscos.

Outro exemplo é o do artista russo Pyotr Pavlensky, que realiza o que chama de *Eventos de arte política*. Pavlensky é conhecido por suas performances de cunho radical e crítica visceral ao governo e às leis instituídas na Rússia contemporânea. Suas ações diretas envolvem seu corpo e autoflagelações, como meio de dar transparências aos mecanismos e estruturas de poder invisíveis à população

Uma característica pedagógica importante dos trabalhos de Pavlensky é a estratégia sutil de obter a participação dos agentes policiais em suas ações. O artista geralmente as realiza em áreas de forte vigilância policial e, ao fazer isso, “o caso criminal se torna uma das camadas da obra de arte e o governo é ‘atraído’ para o processo de feitura do trabalho”.¹⁶⁶ Nesse caso, temos um modelo de colaboração único; tanto no caso do *Voïna* quanto no caso de Pavlensky, as

¹⁶⁶ Disponível em: <https://edition.cnn.com/2020/02/20/europe/pyotr-pavlensky-france-sex-scandal-intl/index.html> Acesso em: 26 jun. 2021.

colaborações ocorrem a contrapelo e as ações colaterais de violência por parte das forças policiais do estado tornam-se imagens, registros em vídeos que circulam na *internet*, disseminando por si mesmas uma crítica contundente aos seus conteúdos (geralmente atos de violência e repressão por parte da polícia, em defesa dos órgãos estaduais e dispositivos da política russa), demonstrado em cada uma dessas imagens camadas insuspeitas das estruturas de poder russas. Diferente dos outros exemplos de propostas colaborativas já citados nesta tese, tais imagens surgem nas telas com a ajuda dos próprios agressores e localizam a obra em um local de difícil acesso para a maioria dos artistas ativistas, pois esse tipo de ação, tida por muitos como uma arte brutal e semiterrorista, como vamos ver em alguns exemplos mais à frente, evoca características ímpares no tocante ao uso de colaborações forçadas, violência e crime, como camadas da proposição que, sem elas, entenderíamos como mais uma entre tantas outras ações de arte performática política.

Nas ações de Pavlensky, o meio é cuspidor para fora da situação de invisibilidade em que a estrutura governamental do país o enquadrava, ou seja, a obra coloca a nu, de forma brutal e por meio de *conflitos verídicos*, de uma só vez a estrutura recalcada das instituições públicas, o comportamento dos agentes de segurança e da polícia, a opinião ambivalente da mídia comprada pelo estado, os mecanismos de punição, cancelamento e apagamentos, não somente de artistas, mas de intelectuais que se erguem contra o governo de Vladimir Putin. Vamos a alguns exemplos das ações de Pavlensky.

O primeiro exemplo é a ação de 2020, chamada *Pornopolitics* (2020), onde o artista cria um *site* (*pornopolitique.com*) propondo expor de maneira sistemática aqueles que “impõem o puritanismo à sociedade e a desprezam”¹⁶⁷, ou seja, os políticos, mais especificamente os políticos franceses. Um dos primeiros alvos do artista foi o candidato à prefeitura de Paris, à época, o deputado Benjamin Griveaux. Pavlensky, em 12 de fevereiro de 2021, publicou vídeos íntimos e mensagens com conotação sexual enviadas pelo deputado a uma mulher. O artista justificou que esse conteúdo revela um pouco da hipocrisia do candidato que tinha em sua campanha a defesa da legenda dos “valores familiares tradicionais”. Como resultado bem-sucedido da ação, Griveaux retirou-se da candidatura para a prefeitura, o *site* foi retirado do ar e Pavlensky foi preso.

Vale pontuar aqui uma questão sobre a ideia do que seria o fracasso para uma boa parte dos intelectuais e artistas russos. Para o poeta e escritor russo Eduard Limonov (1943-2020)¹⁶⁸,

¹⁶⁷ Disponível em: <https://edition.cnn.com/2020/02/20/europe/pyotr-pavlensky-france-sex-scandal-intl/index.html>. Acesso em: 26 jun. 2021.

¹⁶⁸ Eduard foi “Delinquente na Ucrânia, ídolo do *undeground* soviético; mendigo, depois mordomo de um

o fracassado é um herói. Em seu livro *Diário de um perdedor*, ele diz: “Tomei partido do mal: pasquins, panfletos mimeografados, partidos que não tem chance nenhuma. Gosto dos comícios políticos que juntam apenas um punhado de pessoas e da cacofonia dos músicos incapazes” (LIMONOV *apud* CARRÈRE, 2013, p. 22).

E são muitos os casos na história moderna e contemporânea russa em que encontramos essa versão romântica não ocidental do herói maldito, porém, guardadas as devidas diferenças, principalmente no que diz respeito às ações que visam modificar realidades sociais e políticas por meio do agravo, da quebra de regras e dos pactos desfeitos. Em relação às prisões, como consequência desse tipo de valor, uma boa parte dos russos têm em boa conta aqueles que vão presos, considerando que também são heróis, já que se estão lá é porque enfrentaram de alguma forma o governo e são mesmo perigosos para o sistema. No livro *Limonov* do escritor francês Emmanuel Carrère, lê-se “os guardas conduzem-nos, eles saem rindo, mostrando o dedo e dizendo ‘da smyert’: até a morte. Seus companheiros olham com inveja para eles: são heróis” (CARRÈRE, 2013, p. 25). Em outro trecho aponta que, “sendo o hospital psiquiátrico, além de tudo, um instrumento de repressão política, ter passado uma temporada lá representa um diploma de dissidência” (*Ibidem*, p. 59).

Na Rússia, as clínicas psiquiátricas são usadas como forma de afastar qualquer tipo de dissidentes políticos, forja-se um documento, interna-se o indivíduo nesses locais e lá ele padece e enlouquece durante o tempo que fica. Pavlensky a partir dessa realidade criou uma ação que vale citar aqui, intitulada *Segregação* (2014), realizada em Moscou. Ela consistiu em um corte do lóbulo da orelha do artista em cima do muro do Centro Psiquiátrico de *Serbsky*.



Figura 48 – *Segregação*, Pyotr Pavlensky, 2014
Fonte: Arquivo do autor.

Na época, o centro apresentava esses falsos diagnósticos e assim agia como instrumento repressivo do governo russo, esse tipo de estratégia era conhecida na mídia internacional,

bilionário em Manhattan; escritor da moda em Paris; soldado perdido nos Bálcãs; velho chefe carismático de um partido de jovens desesperados” (CARRÈRE, 2013, p. 43).

contudo, ganhou projeção a partir da ação de Pavlensky. Sobre ela, diz o artista: “A faca separa o lóbulo do corpo, como o muro de cimento da psiquiatria, que divide a sociedade dos conscientes da dos doentes e doidos. A psiquiatria está voltando a ser utilizada para fins políticos. O aparato policial se reapropria do direito de definir a fronteira entre a razão e a loucura”.¹⁶⁹ Podemos também destacar que houve uma exposição midiática, uma midiatização desta performance, sendo o registro fotográfico um gerador de uma possível espetacularização da proposta, que se apropria de ferramentas muito eficientes para sua disseminação em rede.

Os dois exemplos aqui apresentados estão em um campo bem controverso, pelo simples fato de admitir o conflito e o desastre como mola propulsora da mudança paradigmática em seu país, onde o artista compromete o próprio corpo num autoflagelo cuja eloquência torna-se pungente e assume uma postura de enfrentamento voluntário em relação às consequências que terão de enfrentar após suas ações. Entendendo-as como parte do conjunto, são constituintes da natureza dessas ações o confronto aberto com a prática repressiva dos governos, e é quando isso sai da opacidade da estrutura do governo que a ação se efetiva propriamente e fecha seu ciclo a partir dos desdobramentos: o artista detido, ferido e utilizando os canais de mídia pós-ação para amplificar a potência da obra. Nesse sentido, de acordo com o contexto onde a ação se dá, não cabe pensar em negociações, pactos e nem alianças com o governo, cabe enfrentar a covardia e trair o estado.

¹⁶⁹ Disponível em: https://ansabrazil.com.br/brasil/noticias/mundo/noticias/2014/10/20/Artista-corta-propria-orelha-em-protesto-em-Moscou_8129605.html. Acesso em: 29 jun. 2021.

5. O CONFLITO NA ARTE: MUDANÇA DE PARADIGMA

De um certo modo eu estava feliz e me sentia mesmo vaidosa de estar traindo Calabar e a sua traição, como mulher, de todo jeito, de estar dentro da traição, de viver dentro da traição e de amar dentro, se tudo o que me davam era traição (BUARQUE, GUERRA, 1973, p. 125).

Como visto no capítulo anterior, existem artistas e grupos que instigam o conflito, convidando a experienciá-lo; um convite à mudança de pontos de vista sobre a ditadura em nosso país, por exemplo, com o intuito de friccionar, tensionando as relações no cenário urbano e no sistema da arte, ou dando visibilidade para um centro psiquiátrico que interna dissidentes políticos, visando provocar mudanças.

Os motivos para esses convites podem ser variados e as estratégias para efetivá-los também, mas alguns pontos em comum a essas ações seriam: o desejo de mudança nos sistemas (não somente da arte, mas da política, da cultura etc.); o questionamento dos pactos implícitos (no sistema da arte, por exemplo, ou no sistema de ensino, a partir do uso de pedagogias diferenciadas, ou mesmo a quebra total desses pactos), das regras e normas; a assunção do convívio prolongado (em estadias mais demoradas em uma comunidade, ou em defesa de uma área a ser tomada por corporações privatistas), com o grupo, ou comunidade adjacente à proposição; exposições e ações radicais (ou pedagogias do choque) evocando visibilidade, ou transparência de parte da camada social que propõe mudanças; reconhecimento de termos e conceitos utilizados nos sistemas para posterior problematização deles (o questionamento das tecnologias do espírito e a violência intelectual resultante da utilização deles); o uso de estratégias sutis para utilizar os próprios dispositivos repressivos como ferramentas de desinvisibilização de uma situação e o reconhecimento do tipo de provocação que se quer produzir: duracional (ZAD) ou efêmera (ZAT).

Nesse sentido, afirmo que, conscientes ou não, a partir de uma tomada de atitude mais radical, alguns artistas ou grupos propuseram em diferentes momentos formas de ativar conflitos e dissensos, como norteadores de mudanças no cenário artístico e no contexto social. Analisarei essa questão, iniciando por alguns exemplos da História da Arte, buscando situações conflituais pouco lembradas no sentido aqui proposto, para em seguida, abordar, no subcapítulo 5.1, ações e artistas ligados à cena contemporânea. Para isso, levarei em conta três artistas que, em distintos períodos, vivenciaram situações de conflitos, dissensos e desentendimentos em contextos específicos e a partir desses conflitos suscitaram mudanças no paradigma artístico. São eles: Francisco de Goya (1746-1828), Hugo Ball (1886-1927) e Marcel Duchamp (1887-1968).

No primeiro exemplo focaliza-se o contexto em que o pintor espanhol Francisco Goya (1746-1828) viveu. Conhecido como o pintor dos horrores e da carnificina da guerra, produziu sua obra em torno das assombrações emocionais, da vida interior conturbada do homem daquela época. Retratou em suas obras, tensões sociais de grande impacto visual para a época, telas como *Cenas da prisão* (1793-1794), *Manicômio* (1812-1814) e *O Fuzilamento de Três de Maio* (1814). Em *Manicômio* e *Cenas da prisão* é possível reconhecer as condições a que pessoas com problemas mentais eram submetidas. Se o artista contemporâneo Pavlensky mutilou sua orelha numa performance brutal para chamar a atenção para instituições de controle e higienização social, Goya, dois séculos antes, representou em imagens as condições dos manicômios de sua época, ou seja, em verdadeiros “lixões” onde psicóticos, esquizofrênicos e autistas eram jogados, sem a menor possibilidade de diagnósticos e tratamento de suas doenças.



Figura 49 – *Manicômio*. Francisco de Goya (1812-1814)

Fonte: Revista Virtual *El Cuaderno*.

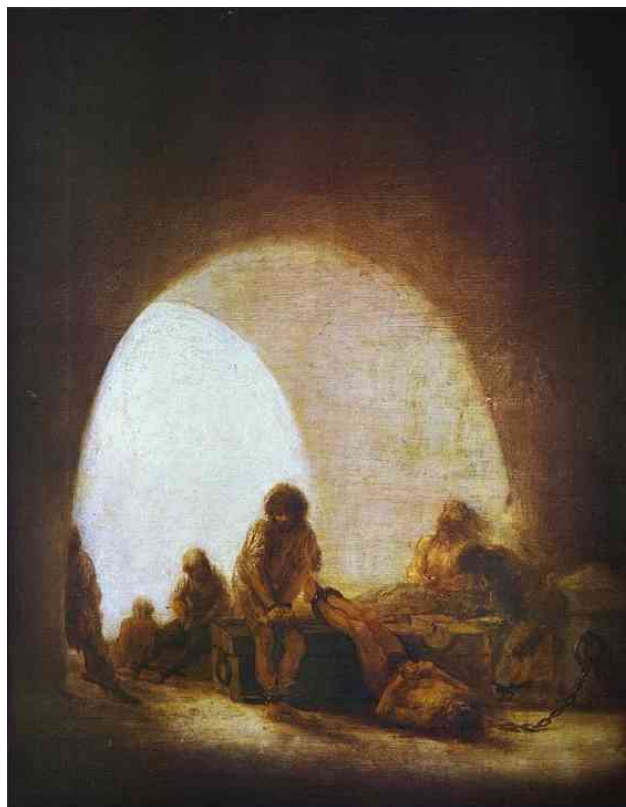


Figura 50 - *Cenas da prisão*. Francisco de Goya (1793-1794)
Fonte: *Meadows Museum*.

Goya apresenta uma visão interna das instituições, mas também revela flagrantes das crises sociais e conflitos causados pela guerra, cumprindo de alguma forma o papel de externar e denunciar a barbárie humana. Em *O Fuzilamento de Três de Maio* (1814), uma das gravuras da série *Desastres da Guerra*, o artista representa a cena do fuzilamento de vários cidadãos espanhóis que se haviam insurgido contra os franceses na ocupação liderada por Napoleão Bonaparte entre os anos de 1808 e 1814. Sobre esta pintura, Goya diz que o intuito era “perpetuar com o pincel as ações mais heróicas e notáveis de nossa gloriosa insurreição contra a tirania” (GOYA *apud* TODOROV, 2014, p. 92). Por meio de sua obra, o artista evidencia os conflitos entre o sujeito e o meio social, constituindo uma obra de denúncia, que provoca reflexão até os dias atuais.



Figura 51 - *Fuzilamento de Três de Maio*. Francisco de Goya, 1814
Fonte: Arquivo do autor.

Ao contrário do que é possível pensar, a partir dessa pintura Goya não reforça a ideia de resistência, ou de incitação ao conflito aberto. Segundo o filósofo de origem búlgara Tzvetan Todorov (1939-2017) o artista espanhol “não perpetua a gloriosa insurreição por um ato que ilustre a força dela, mas pela imagem de um assassinio coletivo” (TODOROV, 2014, p. 93). A obra funciona mais como uma denúncia do ato em si e registro para as futuras gerações; é uma representação pictórica de crítica política, mais do que ação de engajamento político. Contudo, trata-se de um convite a repensarmos os atos de guerra sendo uma referência potente que reverberará e influenciará ainda o pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973) a pintar sua obra *Guernica* (1937).

A obra no sentido proposto se articula em um campo de provocação e estímulo a repensarmos a violência entre indivíduo e contexto social, a guerra e suas consequências, um testemunho do ocorrido, o “eu vi” do Goya jornalista, transformado em registro, para chamar a atenção ao “mal que o homem pode fazer ao homem” (TODOROV, 2014, p. 96). Uma provocação atenta por meio do estímulo à reflexão em seus temas, seja sobre a violência da guerra, ou das instituições sobre o homem, seja pelo que o homem faz ao homem, sendo um convite à pacificação.

Em outra localidade e em outro contexto, em 2 de fevereiro de 1916 uma notícia no jornal de Zurique na Suíça chama a atenção: “O *Cabaré Voltaire* exorta todos os jovens artistas de Zurique para que compareçam com sugestões e contribuições, sem se preocupar com esta ou aquela orientação artística”.¹⁷⁰ Essa era a chamada para que artistas comparecessem ao

¹⁷⁰ Disponível em: <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artes-plasticas/vanguardas-artisticas/dadaismo->

Cabaré Voltaire, fundado pelo poeta e filósofo alemão Hugo Ball (1886-1927) e sua esposa, escritora e performer alemã Emmy Hennings (1885-1948). O espírito das produções artísticas no *Cabaré Voltaire* foi engendrado pelo clima da primeira Guerra Mundial; o sentimento de perda, a apatia do racionalismo burguês, a ausência de protestos e os estragos provindos daí foram redirecionados para uma produção artística anárquica e provocadora. Sobre isso, a pesquisadora brasileira Cristina Tolentino afirma:

Opondo-se à paralisia que esta situação parecia conduzir, estes jovens artistas voltaram-se para o absurdo, para o primitivo, para o elementar. Aspiravam uma nova ordem que poderia restaurar o equilíbrio entre o céu e o inferno. Eram contra a arte como instrumento para emburrecer a humanidade. Mais do que a obra é o gesto. Um gesto *provocador* contra o sentido comum, a moral, a lei ou qualquer norma ou ortodoxia. Transformar poesia em ação. Unir arte e vida.¹⁷¹

Hugo Ball não foi, entre os dadaístas, o que mais produziu uma arte contestatória, contudo ele foi um agregador, o indivíduo que propiciou um espaço provocador de mudanças e que influenciou vários outros espaços a fazerem o mesmo. Escreveu o primeiro manifesto Dadá e viveu recluso parte de sua vida dedicando-se à escrita de livros críticos radicais contra o mundo moderno. Após a primeira Guerra Mundial, Ball lutou por uma redefinição da linguagem e esboçou isso em seu manifesto. Dizia que “um verso é a oportunidade de dispensarmos palavras e linguagem. Essa maldita linguagem à qual se cola a sujeira, tal como a mão do traficante que as moedas desgastaram”¹⁷², tornando-se um arauto da subversão para os futuros grupamentos das Artes Visuais, nas gerações futuras. A reverberação dessa herança contestatória deixada pelo artista, pode ser percebida hoje em dia nos espaços artivistas assim como nas produções artísticas mais radicais, em redefinições dos formatos de apresentação das obras nos espaços físicos e redefinição da linguagem artística.

Marcel Duchamp (1887-1968) é outro artista que reformula e amplia o contexto das Artes Visuais, através de ações nos sistemas aos quais fazia parte, *reverberando* essas mudanças nas décadas subsequentes. Por meio do dissenso, da contestação e do conflito aberto, insurgiu-se contra o sistema da arte que propunha autoria, individualismo nas produções, entronização

zurique.html. Acesso em: 9 mar. 2021.

¹⁷¹ Disponível em: <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artes-plasticas/vanguardas-artisticas/dadaismo-zurique.html#:~:text=Opondo-se%20à%20paralisia%20que.instrumeto%20para%20emburrecer%20a%20humanidade.&text=Unir%20arte%20e%20vida> Acesso: 17 maio 2021.

¹⁷² Trecho do Manifesto Dadá. Disponível em: projetos/artetextos/textos/dada.htm. Acesso em: 11 de jan. 2022.

do objeto artístico e da figura do artista, além de expandir o círculo de ação para objetos e ações cotidianas.

Redefiniu não tanto a causa do conteúdo estético de seu trabalho, mas “a maneira pela qual encarava a relação de seu trabalho com o regime da arte e também a divulgação dele” (CAUQUELIN, 2006, p. 89). Em meados de 1912, Duchamp rompeu com a prática da pintura e se declarou antiartista, a partir de um questionamento incisivo dos parâmetros provindos da modernidade, que alicerçavam a arte até aquele momento: a existência de produtores, intermediários e consumidores que no regime da arte contemporânea passam a ser indistinguíveis. No contemporâneo, todos fazem um pouco de tudo, há integração radical entre arte e vida, o abandono dos movimentos de vanguarda que prezavam por uma imagem específica da figura do artista romântico e, para ele, a arte começa a se constituir como uma linguagem, “a arte não é mais emoção, ela é pensada; observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela” (CAUQUELIN, 2006, p. 90).

A arte passa a ser uma questão de *meio* enquanto mensagem. como diria o teórico da comunicação Marshall McLuhan (1911-1980). Espécie de processo de prospecção realizado por artistas, que viabilizam a busca de camadas mais profundas, revelando outro tipo de realidade das obras em seus contextos. Se os artistas da vanguarda moderna tornam visível o *meio* (tintas e suportes, dentre outros), Duchamp radicaliza e encara o regime da arte como um *meio* e o torna visível. Tornando o *meio* visível ou como nos diria Cauquelin, um continente, Duchamp propõe um escancaramento da *estrutura* (terminologias utilizadas dentro do sistema da arte, sistema de legitimações, estética das obras), embaralha as identidades, os objetos e as funções de cada agente dentro do sistema, para assim remodelá-lo.

Essas situações ilustram tanto a presença de conflitos como forma de denúncia, como outros tipos de provocação de dissensos e seu resultado na História da Arte compondo uma síntese de contribuições para o entendimento do conflito no campo das Artes Visuais. Analisar tais situações, sob a lente do conflito, permite aprofundamentos da pesquisa e restituí-las como contributo para mudanças de paradigmas e não como constatação de eventos indesejáveis. Levantar outros artistas, que podem corresponder a esse modelo, permite desvelar potências que passaram despercebidas, dada a forma como normalmente foram encarados os embates, muitas vezes ignorados ou invisibilizados na História da Arte.

Se tivéssemos, por exemplo, a possibilidade de constatar com antecedência as consequências positivas de determinadas posturas de enfrentamento, ligadas aos embates pela defesa do *Queermuseum*, na nossa atualidade recente, assim como os conflitos entre evangélicos e sistema da arte, na mostra do artista Pedro Moraleida, ou as ações em torno da

estátua do Borba Gato. E de forma mais incisiva, ter discernimento e coragem para exaltar os enfrentamentos (críticas e protestos), contra ações anticulturais, anti-intelectuais e negacionistas do presidente Jair Messias Bolsonaro, sabendo que tal atuação nociva trará consequências para o futuro da nossa cultura e de nosso país, poderíamos traçar a continuação da linha do tempo iniciada em Francisco Goya, conectando-a a outros artistas ligados ao momento presente e aos acontecimentos atuais, contudo, estando no olho do furacão sem saber ao certo, em quê resultarão os atos de enfrentamento e conflito aberto com o sistema, não podemos tirar daí nenhuma conclusão.

É importante frisar que, neste ano de 2022, existem ações de enfrentamento e de confronto, entre artistas visuais e Governo Federal, contudo, sem distanciamento necessário para averiguar o que ocorrerá, torna-se difícil averiguar as consequências desses embates que ocorrem no seio do Estado, nas suas próprias instâncias de poder (Funarte¹⁷³, Fundação Cultural Palmares¹⁷⁴, por exemplo). Dispositivos e Leis de Incentivo de um lado, e artistas visuais, suas proposições e formas de reivindicações, de outro. O que quero dizer com isso é que não podemos nos abster de querer a mudança sem antes lutar por ela, e no momento, estamos lutando para que ela ocorra e a consequência disso só será vista em um tempo futuro.

Também é possível optar por ler essas situações histórico-artísticas a partir de posições e posturas que são defendidas frente a outras que são diferentes, sem levar em conta as noções de erro e acerto, mas de defesa de pontos de vista que desejam entrar em vigor a partir de determinadas pessoas, ou grupo de pessoas. Assim é possível perceber com mais clareza, as circunstâncias que resultaram dos conflitos e aceitá-los como agentes de mudança. Nesse sentido, diz o pesquisador Álvaro Chrispino:

O conflito, pois, é parte integrante da vida e da atividade social, quer contemporânea, quer antiga. Ainda no esforço de entendimento do conceito, podemos dizer que o conflito se origina da diferença de interesses, de desejos e de aspirações. Percebe-se que não existe aqui a noção estrita de erro e de acerto, mas de posições que são defendidas frente a outras, diferentes (CRISPINO, 2007, p. 16).

¹⁷³ Fundação Nacional das Artes é uma instância nacional que atua junto as políticas públicas visando fomentar a área das Artes no Brasil. Atualmente (2022) no Brasil, muitas das ações da Funarte tem deixado de ocorrer e seus editais vem sendo formatados a partir de uma lógica partidária de extrema direita, fato esse que vem trazendo bastante descontentamento aos artistas brasileiros.

¹⁷⁴ A Fundação Cultural Palmares é uma entidade pública brasileira vinculada ao Ministério da Cultura. É uma instituição voltada para preservação e dos valores históricos, sociais e culturais referentes a influência negra na formação de sociedade brasileira. Atualmente vem sendo utilizada como plataforma partidária desde que o cargo da presidência foi assumido pelo então jornalista Sérgio Camargo que extinguiu órgãos colegiados da instituição, retirou nomes de 27 homenageados da lista de personalidades da instituição, atacou movimentos negros, entre outras barbaridades.

Tais reflexões sobre as situações históricas vistas não se propõe como um glossário das situações de conflito; não existem manuais e nem disciplinas nas escolas e universidades para nos aparelhar na vida a fim de lidar com tais situações; geralmente só as percebemos a partir de sua expressão mais visível, a violência, não sendo, entretanto, a única forma de ocorrer. Mas é nesse sentido que alguns artistas, grupos e proposições se encaixam: são violentos, radicais, virulentos (quando suas ações ocorrem em rede), questionadores, provocadores, agentes e reagentes. Enquadram-se em determinadas formas de dissensos com o estabelecido, seja por meio de representações (pictóricas, instalativas e virtuais, dentre outras) e ações diretas (performances, espaços de convívio, ZATs e ZADs, dentre outras) e provocações no campo artístico. Interessa-nos em particular essa última opção.

O que motiva essas ações varia de acordo com as demandas do contexto; no século XVII os conflitos entre Espanha e França desencadearam um cenário de trevas, morte e assassinatos, que culminaram nas obras provocadoras do espanhol Francisco de Goya; na primeira Guerra Mundial, o *Dadaísmo* com Hugo Ball foi mais visceral, desprezando as produções artísticas tal como eram realizadas, propondo um modelo anárquico que misturava arte e vida, negando totalmente os processos racionais e civilizatórios que os tinham levado até ali. E com Marcel Duchamp, o contexto, e não mais apenas as obras de arte, foi questionado, havendo um rearranjo na maneira como os artistas se relacionavam com o sistema da arte. “Essas transformações alcançam o domínio artístico em dois pontos: no registro da maneira como a arte circula, ou seja, no mercado (ou continente), e no registro intra-artístico (ou conteúdos das obras)” (CAUQUELIN, 2005, p. 65).

Evidentemente, tais operações não foram e não são tão simples, pois podemos destacar aqui que cada uma dessas eventuais mudanças se dava em torno de um paradigma específico da arte. Em se tratando de mudanças paradigmáticas, segundo o pesquisador e teórico estadunidense Thomas Kuhn (1922-1996), a mudança de paradigmas é sempre uma descontinuidade, uma quebra, uma ideia que se contrapõe ao que estava estabelecido e reconhecido universalmente como algo válido e que “fornece durante algum tempo, problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (KUHN, 1997, p. 13). Mudança que se dá, por vezes, em meio ao desgaste nas maneiras de fazer e nos modos de produção e que pode ser agudizado por uma crise, como uma guerra, ou pela decadência de uma ideologia.

Em seu livro *A estrutura das revoluções científicas*, Kuhn expõe a história da ciência como história dos paradigmas e suas mudanças, pensando cada teoria ligada ao contexto de sua

época. Entre outras questões, Kuhn afirma que, em sua fase de crise¹⁷⁵, as mudanças paradigmáticas sempre nascem de uma tensão, de uma falta de conciliação entre o presente e as ideias oficializadas. Em 2022, temos visto o embate frequente entre sistema da arte e novas formas de ser e estar no universo das produções simbólicas da arte; práticas ligadas às políticas da diversidade, às necropolíticas e às políticas indígenas, por exemplo, têm pautado suas agendas e impellido o sistema a se adequar aos novos tempos.

Em relação a esses novos discursos, é sabido que o paradigma passado só é abandonado quando um outro tensiona seu lugar; na ciência, geralmente, ocorre quando “membros mais ousados e criativos da comunidade científica propõem alternativas de paradigmas” (CHIBENI, 2014). Essa substituição de um paradigma por outro, por vezes, não é tarefa de fácil execução. Para o artista que se encontra na fronteira, entre a academia e o ativismo, entre o sistema da arte e o artivismo ou entre coletivos artísticos e grupamentos políticos engajados, por exemplo, quando a resolução e a aceitação do dissenso não se dão de forma aceitável, a traição como subversão dos moldes a que estamos destinados nos sistemas, seria uma dessas estratégias.

A partir desses fatores históricos, é possível discutir sobre a lógica do *insider* (ao contrário do *outsider*, pobre forasteiro eterno), não mais sendo alguém de fora, estranho ao capital simbólico do sistema, mas sim alguém encaixado e aderido aos códigos pactuais do grupo ao qual se conecta, indivíduo mais invasivo e virulento, reagente que se insere para causar mudanças substanciais de dentro para fora, por, justamente, conhecer seu funcionamento e, com isso, causar mudanças substanciais na tessitura do mundo, influenciando em sua mudança paradigmática. Ao observar esses dois movimentos, um provindo de *outsider* e outro provindo de *insider*, é possível dizer que se está abordando situações, que originadas em conflitos *intragrupais*, *intergrupais*, *intra-coletivos* e *inter-coletivos*, são distintos, pois uns falam *sobre* o mundo, na esfera em que essas situações se dão e outros falam *desde* um mundo que foi experimentado e vivenciado na situação conflitual. Para entendermos melhor esse ponto, convém deixar um pouco de lado os exemplos anteriores, europeus, e fazer um paralelo entre o turista na Marquês de Sapucaí e Hélio Oiticica (1937-1980) na Mangueira.

Não basta apenas sair em um desfile da escola de samba na Sapucaí, vestir a fantasia e ir para a avenida. Oiticica sabia disso. Para que haja processos de experiências reais *desde* um mundo é necessário convívio com a comunidade: é preciso chegar no horário durante os dois ensaios por semana durante o ano, é preciso usar a fantasia e depois devolvê-la inteira; é

¹⁷⁵ Thomas Kuhn diz haver algumas etapas, através das quais um paradigma nasce, cresce e morre: 1. Fase pré-paradigmática; 2. Ciência normal; 3. Crise; 4. Revolução; 5. Nova ciência normal; e 6. Nova crise nova revolução (KUHN, 2005).

necessário saber o samba enredo de cor; é necessário ajudar na fabricação de todos os adereços para os carros alegóricos.

Não quer dizer que somente terá direito a pular o carnaval quem passar por todas essas etapas, mas que, atualmente (em 2022) vende-se o exótico das experiências, ou elas são mercantilizadas como se fossem aquilo que a imagem delas mostra, ocorrendo nesse caso, a experiência *sobre* o carnaval no campo da diferença cultural, “o turista consome diferença cultural” (BEY, 2006, p. 2). A maior parte dos turistas que vão para a Sapucaí, vão na ala dos pagantes, chegam atrasados e nem ao menos sabem a letra do samba enredo.

Não há, nesse caso, a experiência real, ocorre algo que visa à experiência real; os bastidores, a realidade do mundo do samba fica no plano intangível, invisível ao olhar do estrangeiro, que tem acesso apenas a uma parte dele, à parte mais externa. É como comer acarajé vendido em supermercado, é como comprar bonecas karajá em lojas de arte indígena para turistas; respectivamente, você não vai comer o verdadeiro acarajé e nem vai levar a boneca real do povo karajá para casa. O acarajé real é ligado a preceitos religiosos, ele é feito por uma filha de santo, que só pode vendê-lo em determinada época do ano (uma dedicação que tem normalmente a duração de um ano) e a boneca dos karajá é uma boneca ritualística, não pode sair da comunidade indígena¹⁷⁶.

A experiência real do samba é vivida por quem acompanha seus bastidores, descentrando-se de sua experiência cotidiana, em prol de um contato adjacente e prolongado com a comunidade. O paralelo que é possível estabelecer com as Artes Colaborativas é bem simples: existem artistas, ou grupos que trabalham junto à comunidade e existem aqueles que a visitam tal qual turistas, suas proposições entram na comunidade, utilizam-na como suporte e não agregam nada aos moradores. Depois, como resultado, falam *sobre* um mundo e não *desde* um mundo, como nos diriam os teóricos do *Comitê Invisível*.

É preciso salientar que, quando falamos desde um mundo, e esse mundo é provisório, instável e violento, as ações não podem de forma nenhuma ser sobre experienciar uma ação colaborativa. A experiência real (a partir de alguns casos de proposições artísticas analisadas) indica que existe uma sutura entre vivenciar a violência dos órgãos ou instituições que se deseja combater ou problematizar, e as estratégias que são criadas para enfrentar tais órgãos e instituições. O que quero dizer é que essas proposições não podem ser encapsuladas em manifestações já absorvidas e cooptadas pelo campo das Artes Visuais, pois elas pertencem a

¹⁷⁶ Agradeço à professora. pesquisadora de Linguística Indígena, aposentada pela Universidade Federal do Pará, Dra. Leopoldina Araújo, pelas conversas sobre experiência e consumo, e a partir disso, a relação entre o turismo e mercadoria.

outras conjunturas, com consequências que não são meros cancelamentos e apagamentos, mas podem se tornar situações extremas de detenções e assassinatos de artistas.

A ideia é poder criar justaposições de experiências artísticas heterogêneas, contra-hierárquicas, que tensionem entre si, para nos levar a uma noção ampliada das colaborações para além dos nichos já conhecidos, através de fusões¹⁷⁷ e fissões¹⁷⁸ de conceitos e práticas (mesmo sendo essas fusões, realizadas com mecanismos opressivos de governo, como vimos em algumas das ações do *Voïna* e de Pavlensky).

Essa lógica se apresenta para todo aquele que, conectado a um sistema, passa ali tempo suficiente para provocar mudanças e perceber suas consequências, além de perceber tais mudanças no tocante à forma como atingiram o sistema. Nesse caso, é possível pensarmos em adjacência e convívio prolongado (duracional) a partir dos expedientes de conflito, ou seja, de vivências específicas de constantes situações conflituais, provocadas, ou constituintes da natureza da proposição artística.

Nesse sentido a figura do *insider* seria aquela que suporta e assume as consequências de suas ações e de suas provocações, sabendo como responder a elas, suportá-las e, depois, como lidar com as injunções morais, as punições e os apagamentos, cancelamentos, detenções e mortes que os sistemas facultam.

Contudo, nem todos estão interessados em mudanças e não pretendo aqui pontuar que as mudanças só ocorrem a partir dessas posturas de enfrentamento e provocação; pretendo discorrer sobre como a noção de *outsider* transformou-se e perdeu força para a noção de *insider* (tidos aqui como artistas provocadores inseridos no sistema da arte ou no contexto sociopolítico), de como o *insider* vivencia um maior tempo nos sistemas e como, a partir disso, é possível perceber que um tempo maior de contato entre os atores envolvidos, pode ajudá-lo a descobrir estratégias e táticas visando a mudanças no social. Contudo, como consequência, também pode gerar fragmentação e imensas bolhas conflituais duradouras, que envolvem não só o artista, mas sua família e seus futuros locais de residência.

¹⁷⁷ Termo emprestado da física: a *fusão* é a transformação física da matéria de um estado para outro, de água para vapor, por exemplo. Esse processo ocorre quando a matéria é submetida a uma determinada pressão, que recebe calor (energia) e sua temperatura alcança um valor. Em termos jurídicos o sentido é de reunião, ajuntamento, podendo ocorrer entre empresas, por exemplo. Em Artes Visuais temos atualmente a *fusão* de coletivos, aglutinando coletivos diversos como no caso do indonésio, *Ruangrupa*.

¹⁷⁸ Termo emprestado da física que consiste em um fenômeno de divisão de um átomo pesado (plutônio por exemplo) em dois ou mais fragmentos, a partir do bombardeamento feito com nêutrons, fenômeno que tem como consequência a liberação de uma quantidade enorme de energia. Estamos aqui estendendo este conceito para esclarecer um tipo de relação entre coletivos e comunidades, em que o conflito libera uma imensa carga de energia represada, fazendo com que realidades sejam modificadas.

Evidentemente, admitimos aqui o fragmento não como unidade desagregadora e elemento dual, mas como partícula portadora de possibilidades e singulares em meio ao grupal, apesar dos pesares, tendo nessas proposições violentas (citadas aqui, especificamente) forças que liberam energia, tal como um processo de fissão, dentro da ideia de fragmento e singularidade. Exemplo desse tipo de pensamento é transmitido pelo *Comitê Invisível*, ao dizer que:

Nada mais pode estar acima da experiência singular aí onde ela existe. Redescobrimos que se abrir ao mundo não é se abrir aos quatro cantos do planeta, que o mundo está aí onde nós estamos. Abrir-se ao mundo é abrir-se à sua presença aqui e agora. Cada fragmento é portador de uma possibilidade de perfeição própria. Se ‘o mundo’ deve ser salvo, será em cada um de seus fragmentos. A totalidade só pode ser gerenciada (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 26).

Em outro sentido, o mundo está lá onde a experiência ocorre, no campo da singularidade, da ressemantização de narrativas, condicionamentos, valores, conceitos e símbolos. A partir desses pontos de vista, considero o “conflito como força integradora do grupo” (SIMMEL, 1983, p. 126), e não como algo que venha a separar e dissociar as pessoas, num processo de fragmentação da sociedade; considero o *insider* como um prossumidor¹⁷⁹ de resiliência, ou seja, ele produz e necessita que o outro também seja resiliente, para acatar conflitos como corriqueiros. Pois as forças que dirigem os conflitos são forças potencialmente criativas, ainda que paradoxalmente, assustadoramente destrutivas e traiçoeiras.

Entretanto, antes de abordarmos o que seria *traição*, é necessário deixar clara a natureza do seu oposto, a *confiança*. É importante compreender o que implica a confiança, para assim determinar o sentido que reveste socialmente o termo *traição*. George Simmel define a confiança como “uma hipótese sobre a conduta futura de outrem, hipótese que oferece segurança suficiente para fundar nela uma atividade prática” (SIMMEL, 1939, p. 340). Ela está pautada em uma hipótese, encontra-se, desse modo, na fronteira entre o saber e a ignorância sobre o outro, se alicerça na espera, na expectativa de que o outro siga a conduta dentro dos padrões morais e éticos esperados, que lhe cancelam um futuro comportamento dentro do que se espera: a partir das leis conhecidas e já estipuladas como mantenedoras de um sistema, dos contratos implícitos entre os membros de uma comunidade e dos valores morais propostos tradicionalmente em um determinado grupo. A confiança, nesse caso, está associada à leitura

¹⁷⁹ Um neologismo (originado no inglês *prosumer*) que provém da junção de produtor + consumidor ou profissional + consumidor.

das condições que podem manter a boa relação entre o indivíduo e um agrupamento social específico.

Simmel ainda afirma que, por estarmos diante de um fenômeno social, ele é sempre resultado das formas em que o contexto (indivíduos e sociedade) o conceituaram e o construíram em cada época. Logo, ele é contingencial a cada contexto e não algo inalienável, intransponível e inquestionável, ele naturalmente é mutável. Em relação às pessoas, quando dizemos: “ele não é confiável”, podemos em seguida perguntar: não é confiável em relação a quê e a qual sistema específico? Quais leis estão sendo feridas e quais contratos rompidos? A quem interessa ou não o rompimento desses contratos? A confiança, nesse sentido, pressupõe que o questionamento das esferas de interesses daqueles aos quais estamos subordinados ou interligados é sempre uma negociação delicada (dos grupos sociais em geral). Não trair os valores grupais (solidariedade, identidade, exclusividade moral, limites que são mantidos e, em outro sentido, mais ligado à *práxis*: rituais, cerimônias, jogos e estilo de vestimentas)¹⁸⁰, para assim ser entendida como uma pessoa confiável.

A confiança tem um histórico e atravessa gerações, até chegar ao contemporâneo travestida de um valor a ser seguido, contudo, por vezes, é um modo de paralisar quaisquer ações que fogem aos contratos e à ideia de mudança. Essas “formas específicas de confiança” (SIMMEL, 1996, p. 340), não são verdades absolutas, elas nascem dos padrões simbólicos de cada grupo, caracterizando-os socialmente e mais particularmente em termos concretos; são suas imagens frente à sociedade que, se tomado como um valor cego e acrítico, pode levar a uma paralisia que se contrapõe a qualquer movimento de mudança.

O compositor e escritor brasileiro Chico Buarque de Holanda (1944) e o escritor brasileiro Ruy Guerra (1931) escreveram a peça *Calabar, o elogio da traição* (1973) com o intuito de problematizar a relação entre as noções de confiança e traição naquelas décadas (de 1960 até metade da década de 1980) em que suas produções artísticas ainda estavam submetidas ao regime militar e à ditadura. *Calabar* expunha seus personagens e todos os tipos de traição. Segundo a pesquisadora Maria Aparecida Conti, em seu ensaio intitulado *Traição e traições*, na peça de Buarque e Guerra “os personagens traem e são traídos a cada momento. A traição se dá em todos os níveis: nas relações pessoais, interpessoais, conjugais. Traem-se coisas, alguém, ideias e ideais. Traem-se a si e aos outros” (CONTI, 2021, p. 109).

A forma como Buarque e Guerra problematizaram a traição ao Estado, deu-se nesse sentido, ressemantizando as ideias que carregavam consigo, se perguntando sobre o que seria

¹⁸⁰ Mais informações em: EISENSTARDT; RONIGER, 1984; BLAU, 1964; GOODENOUGH, 1975.

trair o Estado, questionando o que seria a verdade para ele. Poderíamos perguntar se a verdade, para o Estado, durante a ditadura militar, era torturar e desaparecer com as pessoas; ir contra e questionar essa verdade seria traição? Aos olhos do Estado, sim. Nesse sentido, seria possível redirecionar essa pergunta para o sistema da arte e ponderar: seriam alguns questionamentos dentro do sistema atos de traição? Contudo, o que almejam esses atos? Qual o objetivo final deles? Seria a mudança de paradigmas através de ações que feriram o sistema da arte em algum momento, atos indesejáveis e lícitos de cancelamento e apagamento de artistas? E entre os artistas, como fica a questão da traição, quando ela promove reflexões e impulsiona mudanças? Seriam realmente atos reprováveis? Para quem, afinal de contas, seria traição?

Arthur Leandro dizia que, por vezes, a traição vem do fato de se estar na fronteira entre um e outro sistemas ideológicos incompatíveis, pois, para ele, alguns artistas pesquisadores estão dentro e fora do circuito de arte ao mesmo tempo, e uma hora traem um ou outro, ou traem o sistema da arte e a academia ou traem a arte ativista, se for o caso. Para ele:

Quem vive na fronteira tem que trair, não existe fidelidade completa, ora se trai um lado, ora se trai outro, pois na fronteira não existe um terreno sedimentado no qual você possa demarcar um território, uma opinião e não abrir mão dela, em diversas situações você tem de ceder ou para um lado ou para outro, porque para você manter um pé dentro e outro pé fora você tem que ser traidor (LEANDRO *apud* SUELEN, 2011, p. 33).

Nesse sentido, trai-se a lógica em que se está inserido, trai-se as potências que fixam artista e que os definem, para assim se interligar a outras. No caso, trai-se a forma como um grupo é em prol de mobilidade e agenciamento de mudanças, sendo essa traição uma forma de abandonar-se, e morrer um pouco para si.

Para Edson Barrus do coletivo carioca *Rés do Chão*, Leandro operava suas ações por meio de uma arte da “produção de incômodos” e segundo ele “são desconfortos necessários para viabilizar a vida fora dos seus termos” (BARRUS, 2019, p. 167). Foi por meio desses incômodos, dessas formas de provocação, de uma relação cínica e debochada com o sistema da arte que Leandro, no decorrer de sua vida, foi amealhando apagamentos e cancelamentos no sistema da arte e nas relações com a academia. Uma de suas estratégias, como vimos anteriormente, era a de friccionar/fissionar o sistema por meio de dispositivos colaborativos que visavam travar/emperrar processos, interrompendo e redirecionando procedimentos avaliativos (o já mencionado projeto *Rejeitados* com Graziela Kunsch, no *Salão da Bahia*, 2007), interditando e problematizando espaços institucionais (Projeto *Rés do Chão – Açúcar Invertido*, com a proposição *Desculpem o transtorno, estamos em obras*, com o coletivo

Urucum, na Funarte, 2001), problematizando e dando visibilidade a procedimentos hierárquicos, em eventos acadêmicos (como a situação de conflito aberto entre a curadoria e o coletivo *Rede Aparelho* no III Fórum Bienal de Pesquisa em Arte de Belém).

No projeto *Rejeitados*, houve um *desvio* das normas do *Salão da Bahia*, uma vez que os participantes do projeto problematizaram o sistema de escolhas e a legitimação dos procedimentos avaliativos. Isso resultou em duas consequências muito positivas para o Salão: primeiro, houve a abertura de um canal aberto entre artistas júri do salão e curadoria (seja via *e-mail* ou através de telefones) e, segundo, houve modificações implementadas na estrutura de avaliação do salão. Esse trabalho será mais bem discutido e analisado no subcapítulo 5.1.

O projeto já mencionado *Desculpem o transtorno, estamos em obras*, do coletivo Urucum, propiciou visibilidade à parte da estrutura hierárquica da Funarte (RJ), por meio de procedimentos que desinvisibilizaram posturas pouco acolhedoras por parte dos funcionários e representantes da instituição, em relação ao grupo Macapaense. A situação, segundo o artista e crítico de arte Edson Barrus, se deu da seguinte forma:

Imagine um grupo de burocratas da cultura sentados em um salão discutindo o racionalismo nos trópicos, por ocasião do aniversário de morte de Lúcio Costa e o som de motosserras destruindo a pó as toras madeiras da Amazônia. Esse zunir insuportável no ouvido racional da arte (BARRUS, 2019, p. 158).

O zunir de motosserras que Barrus se refere, foi a forma que os artistas do Urucum utilizaram para produzir um desvio nas regras do evento que previa a participação do grupo, contanto que eles ficassem restritos ao espaço reservado. Os artistas tensionaram a instituição a ponto da coordenação chamar a atenção dos mesmos durante a ação do corte das toras de madeira, que não cessou até todas as mesmas virarem um amontoado de pó.

O último exemplo em relação às ações de Leandro ocorreu no III Fórum Bienal de Pesquisa em Arte de Belém. Foi quando conheci Arthur Leandro e tive minha primeira conversa com ele na sacada do Museu Histórico do Estado do Pará, após um embate e abandono de uma mesa no Fórum Bienal, decorrente de uma série de discussões com a coordenação do evento. Perguntei a ele na sacada: “cara, qual é a tua?” E a partir disso ele me contou o que estava ocorrendo nos bastidores das relações do Fórum, e sua história com a França.

Leandro abandonou seu doutorado sanduíche na *École Superior de Beux Arts d'Avignon*, como consequência, foi desligado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde realizava o doutorado. Retornou a Belém com vários textos teóricos

escritos sobre essa situação e, principalmente o *Res-Latim*¹⁸¹, um apanhado de reflexões, meio texto crítico meio diário sobre suas experiências na França, e de como foi tratado por lá. O *Res-Latim*, nas palavras do próprio Leandro, faz referência:

(...) às conversas/intercâmbios no *Rés-do-chão*, mas também trata-se do *rés* como *latim* = coisa; e o *latim* como língua de ascendência comum entre português e francês...os *reslatim* também são ‘coisas da língua’. E durante os quatro meses em que viveu no sul da França se comunicando na linguagem universal da mímica e trabalhando como ‘*artiste invité*’ da *École Superior de Beux Arts d’Avignon* (onde desenvolveu o projeto *Ritual de Passagem* – que entre outras coisas propunha seminários de compreensão imperfeita com estudantes franceses), eles foram enviados em tempo real, no calor dos acontecimentos, e via internet, para as três universidades com que tinha vínculo; também para artistas, professores e amigos que fizeram essa experiência circular. Os ‘*reslatim*’ são espécies de capítulos/escaravinhos do relatório de atividades da sua participação no projeto interfaces – de intercâmbio entre *Resseau l’Age d’Or* com a EBA/UFRJ.

Os textos e as falas de Leandro, mediante essas situações, eram sempre de enfrentamento e para muitos, de insubordinação; contudo, são sempre falas apropriadas às situações de injunção que o cotidiano em que ele circulava lhe oportunizava.

A partir desse caminho escolhido, a prática da traição funciona como uma *fissão*, conforme mencionado anteriormente, forçando, assim, a divisão de uma verdade estipulada em grupo por meio de contratos, em duas versões, uma por consenso e outra por meio do dissenso. A traição ressemantiza a versão estipulada pelo grupo (por meio de contratos, no espaço social), ela força outra versão, traindo a versão grupal, flexibilizando futuras mudanças e, consequentemente instituindo o conflito como agente de mudanças, no olho do furacão, lá onde o conflito emerge.

A traição, enquanto *reagente*, promove a reconfiguração das *estruturas* a partir da já mencionada figura do *insider*, daquele que fala *desde* um mundo, conhecendo-as muito bem. O indivíduo na fronteira trai um dos polos mobilizando-se fora dos alicerces contratuais do grupo: trair para fazer ver, trair para dar a ver, trair para dar transparência e trair para se rever.

Serão apresentados no próximo subcapítulo, exemplos de proposições fronteiriças e de enfrentamentos, evidenciando como o conflito aberto pode resultar em uma arte que visa redesenhar as formas de pensar e praticar a junção arte e vida, a partir das vias colaborativas radicais e, em outros termos, apontando como parece necessário pensar em uma conflitologia das artes colaborativas.

¹⁸¹ Disponível em:

https://monoskop.org/images/7/74/Rosas_Ricardo_Vasconcelos_Giseli_org_net_cultura_1.0_Digitofagia.pdf
Acesso em: 2 fev. 2022.

5.1 POR UMA CONFLITOLOGIA DA ARTE?

A princípio, considero importante definir o que entendo por Conflitologia, a partir de uma abordagem ligada à Sociologia, para em seguida ater-me às proposições artísticas colaborativas que têm em suas ações, estratégias, táticas e a criação de situações, que por suas características, as vinculam a um tipo de arte que propõe o conflito como estratégia de desmantelamento, ou questionamento de padrões tanto nos sistemas sociais, como sistema da arte.

Conflitologia é uma ciência interdisciplinar que estuda os conflitos. O termo foi cunhado pelo sociólogo norueguês Johan Galtung (1930), principal fundador do Instituto de Pesquisa da Paz em Oslo. Conflitologia estuda o conflito, mas também suas variações, tipologias e dinâmicas diante da realidade das interações humanas. É uma ciência que, dedicando-se ao tema do conflito, engloba em seu alicerce teórico as ideias de crise, violência, mudança e problema, ampliando seu aporte e abrangência a partir de um estudo tipológico que inclui formas de tratamento e naturezas diferenciadas, e evoca resolução e mediação, entendendo o conflito como parte essencial da vida.

Todas as áreas do conhecimento têm interesse em compreender conflitos, mas poucas se dedicam à análise de sua natureza. Em termos históricos, segundo o pesquisador historiador espanhol Mario López Martínez, “todas as disciplinas científicas, correntes de pensamento e filosofias demonstraram um interesse específico nos processos de conflito e na busca de soluções para eles” (MARTÍNEZ, 2004, p. 152).

Contudo, cada época distingue-se das anteriores, apresentando outras nuances sempre ligadas ao contexto específico das relações humanas e das mudanças societárias. Como reflexo desses contextos, nasce a necessidade de se compreender melhor os conflitos, a partir de um estudo sistemático.

No caso, examinei conflitos a partir da Arte Colaborativa e utilizei a tipologia dos conflitos para especificar que tipos de conflitos encontrei nessas situações. Já a Conflitologia é uma ciência que procura formas de tratar esses tipos de conflito, ela é maior do que eles, ela os abraça. Segundo Martinez, “os seres humanos e as sociedades que estes tenham configurado, sempre estão interessados por tentar entender os conflitos e tentar encontrar sistemas e maneiras de tratá-los” (*Ibidem*).

O viés da pesquisa sobre conflitos na Arte Colaborativa percorre um caminho mais problemático, ligado à compreensão dos conflitos, para assim buscar em suas aparições, formas de visualizar o que se modifica através deles numa dada *estrutura* que, por vezes é friccionada

justamente pela situação conflitual, e o que eles apontam em termos de mudanças significativas. Nesse sentido, a Conflitologia nas Artes é o estudo não somente das causas de conflito, mas da forma como se deu, dos porquês e objetivos, associando-os ao contexto em que ele se deu e ao modo como ocorreu, no caso das artes da colaboração; assim, ele pode ser pensado a partir de uma “Conflitologia das Artes”, ou considerar que a “Arte Conflitual” pode ser o que essas propostas demandam como possibilidade de análise.

A ausência de estudos e das maneiras de fazer ligadas a situações conflituais nas artes da colaboração torna o tema um tanto quanto obscuro, pois ele pede um estudo mais detalhado das reviravoltas do universo artístico, através das situações de embate e dissenso, visando uma categorização dessas produções e, quiçá, uma forma de conceitualização de um tipo de trabalho artístico que difere das outras tipologias colaborativas em arte, dado que sua natureza visa à construção de outro paradigma por meio, paradoxalmente, da provocação e da destruição.

Segundo o filósofo alemão Boris Groys, muitas obras de arte modernas surgiram a partir de dissenso; muita discussão e “até mesmo do conflito de programas artísticos concorrentes, e muitas vezes antagonistas” (GROYS, 2013, p. 199) e “mesmo aquela arte que se entende como autônoma surgiu de tais conflitos” (*Ibidem*). Groys afirma que essas experiências surgiram e constituíram discursos e argumentos importantes para o contexto vigente da arte moderna. Conscientemente ou inconscientemente, buscava-se a mudança através de dissensos, “frequentemente disputada através de insultos, queixas, acusações e explosões de raiva” (*Ibidem*, p. 200). Dois bons exemplos disso são o manifesto futurista e o manifesto dadaísta.

Dessa forma, é importante questionar: de que modo a desestabilização pode gerar outras formas de percepção da realidade, por meio de proposições artísticas colaborativas conflituais? Quais foram as ideologias de base que deram suporte para novos padrões de comportamento mais libertários, onde o enfrentamento do estabelecido vigorava?

Vê-se que, quanto à participação, muitos são os artistas que se inserem nas comunidades, no sistema da arte e nas porosidades das micropolíticas com o intuito de fazer disso seu material de trabalho. É possível perceber que a maior parte dos artistas está atrelada aos sistemas para cumprir com seus pactos, normas e regras; contudo, como vimos em capítulos anteriores, a mudança de paradigma vem justamente daqueles que rompem com as amarras dessas normas, mesmo que correndo risco de serem detidos, ou mortos.

Nas proposições artísticas atuais, percebemos dois modos antagônicos de se estar vinculado a conflitos, um que pode ser dito modo frio, que produz ações que podem resultar, ou não, em conflitos verídicos, mas cujas consequências danosas não chegarão ao agente causador do conflito. O outro seria o modo quente, onde as ações se dão tendo por base o

enfrentamento das consequências do conflito provocado. É possível dizer ainda que esses dois modos estão atrelados a maneiras de fazer distintas, nas Artes Visuais e nos ativismos políticos, elas estão atreladas a táticas distintas de guerrilha e ativismo, tanto psíquicas quanto físicas, a partir de ações diretas.

É possível citar as Zonas Autônomas Temporárias (ZAT) como um modo frio de enfrentamento e as Zonas a Serem Defendidas (ZAD) como um enfrentamento direto, uma zona quente. E isso envolve também o tempo de estada em meio às crises e, conseqüentemente, em meio aos grupos e comunidades.

A partir das reflexões acima, podemos pontuar também, dois modos de ativação em que as obras/proposições artísticas via colaboração ocorrem. A primeira delas seria a partir da representação, do engajamento pictórico e não vivencial; a segunda, através de reformulações dos códigos de entendimento do termo *conflito*, do engajamento presencial, com o artista envolvido na situação, visando uma ação consciente dos códigos e das alterações provocadas neles, objetivando uma mudança de paradigmas.

No primeiro caso, emprestamos o sentido do termo *representação*, do neurobiólogo Humberto Maturana. Para Maturana, a representação é uma noção que se aplica apenas e exclusivamente a determinados nichos consensuais, ou seja, relacionamos, por exemplo, o sorriso com a alegria, por ser a alegria algo que conota e costura o sentido consensual (constructo social: ele está feliz pois está sorrindo) a determinada feição no rosto (o sorriso). Nas palavras de Maturana, “representação, significado e descrição são noções que se aplicam apenas e exclusivamente à operação dos sistemas vivos em um domínio consensual, e são definidos por um observador para se referir ao comportamento consensual” (MATURANA, 1997, p. 149). Ou seja, a representação seria a ilustração do ocorrido, ela designaria, por consenso, um entendimento para tal ou qual representação. Por exemplo, uma pintura que retratasse uma cena de guerra, cujos signos visuais apontassem consensualmente para uma determinada compreensão específica, seria uma ilustração do ocorrido, mas não seria o ocorrido, ela criaria uma representação que funcionaria em termos consensuais, produzindo um conjunto de reações emocionais no observador da pintura em questão.

No segundo caso, temos uma ação artística que ocorre *desde* a situação, no calor do momento, onde criação, produção e crítica social ocorrem concomitantes. É um caso de coprodução de conhecimento, pautado em ação direta e vivência *in loco*. Como já mencionado no subcapítulo 3.3.4, a relação com a obra se efetiva a partir da duração, ela é da ordem do prolongamento das vivências (colaboração *desde* o outro e não *sobre* o outro), de um alargamento da relação com o outro e não somente ilustração do convívio ou da experiência por

meio de uma pintura, desenho, gravura, fotografia ou vídeo, e se há representação ela seria uma das consequências do convívio.

É o caso das pinturas de Francisco Goya citadas anteriormente. Hoje é sabido que Goya nunca esteve onde disse ter estado, o “eu vi isto” goyadiano é um “eu vi isto” sem que o artista tivesse estado lá. É o que o filósofo e economista britânico Adam Smith (1723-1790) chamava de “o suposto espectador imparcial e bem informado” (SMITH *apud* TODOROV, 2014, p. 96). Ele *representou* cenas que consensualmente entre seus contemporâneos – e para nós no presente –, o alocaram como artista crítico e preocupado com o social. Contudo, traindo o que escrevi no subcapítulo anterior, posso dizer que Goya tinha mais de negociador do que de pintor engajado socialmente. Sobre isso, o filósofo Tzvetan Todorov diz que:

Como frequentemente ocorre, Goya visa a um objetivo duplo. Por um lado, quer melhorar suas finanças; na verdade, ao falar de “penúria absoluta”, exagera muito suas carências: o inventário de 1812 prova o contrário; mas convém dizer que Goya sempre cuidou ativa e eficazmente de seus rendimentos. Por outro lado, quer ganhar uma reputação de patriota infalível, talvez precisamente porque não o foi; pede, portanto, para exercer um papel que lhe é estranho, *o de cantor dos altos feitos heroicos de seus compatriotas*. Aqui, quem se exprime já não é o autor dos Desastres da guerra, mas seu duplo, aquele que julga (como Montaigne) que não há mal nenhum em “dobrar seus joelhos” diante do poder absoluto (TODOROV, 2014, p. 94).

Após uma leitura atenta de sua biografia, podemos dizer que esse “dobrar os joelhos” explicita que o artista não pintava determinadas cenas políticas por uma inspiração, ou engajamento político, pintava-as por estar inserido em um sistema e sabia quais valores naquele momento rondavam a estrutura e iam lhe dar maior retorno, sabia das situações e dos signos visuais mais adequados à corte espanhola daquele período.¹⁸²

Logo, cenas, situações e códigos visuais fazem parte da feira de trabalhos que impulsionam um tipo de produção plástica, ou proposição que não necessariamente tem o artista na linha de frente; é um dos modos de se atrelar ao conflito, na lonjura: o artista propõe e convida à reflexão e observação *sobre* a situação. Alguns outros exemplos podem ajudar a pensar mais a respeito: o trabalho da artista alemã Kathe Kollwitz (1837-1945), tida pelo crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa (1900-1981) como uma “artista social”¹⁸³, entendendo sua arte

¹⁸² Para mais informações consultar o livro *Goya à sombra das luzes* do filósofo e linguista Tzvdan Todorov.

¹⁸³ Um artista do realismo social produzia trabalhos que refletiam e objetivavam conduzir os olhares e as sensibilidades para as condições sociais da classe trabalhadora. Contudo, suas características variam de nação para nação, em alguns momentos a arte socialista foi instrumento de propaganda do Estado, em outros, levou as pessoas a refletirem criticamente sobre as relações de poder entre proletariado e as forças opressoras do Estado.

como exemplo de “realismo proletário”¹⁸⁴ (PEDROSA *apud* ARANTES, 1991, p. 12) mediada, contudo, pela tela e pelo papel em seus desenhos, gravuras e pinturas.

A teórica e artista Fayga Ostrower (1920-2001) nos diria que Kollwitz produzia uma arte com tendências sociais, “uma arte da contestação” (OSTROWER, 1988, p. 7), dado que muitos de seus desenhos evocam tensões sociais, que expõem “uma vontade de apontar o que deve ser visto como importante”¹⁸⁵. São obras que apontam para o desastre, pois nos instigam a refletir sobre ele, mas não são o convite *desde* o desastre em si, são ilustrações de situações.



Figura 52 - *Lorsbruch*, Kathe Kollwitz, 1902
Fonte: Arquivo do autor.

A obra, nesse sentido, é uma intermediária que, apesar de interligar arte e questões sociais, ainda assim é indireta, ou seja, ela interliga esses pontos, tematiza, nomeia uma prática, mais do que a utiliza como ferramenta de modificação da realidade concreta (em comunidades, em bairros ou grupos etc). A obra de Kollwitz não tem a obrigação de se ater materialmente a problemas sociais, e não ter esse viés, não a diminui perante as demais proposições engajadas, ela apenas não participa desse modo de ação e é bom que possamos distingui-la dessas práticas nesse sentido.

Outro exemplo do mesmo enfoque encontra-se no Brasil, em período bem mais recente, 2019. Vários artistas expuseram seu descontentamento em relação às ações do Governo Federal, via redes sociais. No *Instagram*, artistas ligados ao circuito de arte nacional começaram a produzir imagens de cunho social contestatório. E através de registros fotográficos fizeram-nas

¹⁸⁴ Para Mario Pedrosa, o realismo proletário é a arte enquanto arma do proletariado. Para Pedrosa a arte tem uma função social.

¹⁸⁵ Palestra de Fayga Ostrower proferida no Paço Imperial (Rio de Janeiro) em outubro de 1988.

chegar até aqueles que os seguiam em seus canais específicos. Entre eles está a artista Rivane Neuenschwander, que elaborou várias faixas com os dizeres: “Faltam quantas mortes para o impeachment?”, “Força indígena é vital” e “Brasil terra em transe”, entre outros que a artista reuniu em uma página do *Instagram*¹⁸⁶. Neste ano de 2022, a política de extrema direita do Governo Federal evoca um abismo entre setores da cultura e a liberdade de expressão dos artistas, tensionando vários grupamentos sociais, tais como o Movimento Feminista¹⁸⁷, o Movimento LGBTQIA+¹⁸⁸, o Movimento Afro-Religioso¹⁸⁹ e as diferentes etnias indígenas espalhadas pelo país.



Figura 53 - Faixas, Rivanne Neuenschwander, 2020
Fonte: *Instagram* @rivanneneuenschwander

¹⁸⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/explore/tags/coleraalegria/>. Acesso em: 11 mar. 2021.

¹⁸⁷ Movimento Feminista é um grupamento social que luta contra a violência de gênero e pela igualdade de direitos das mulheres na sociedade. Atualmente o movimento se encontra em sua 5ª onda, com autoras, demandas e concepções relativas ao momento presente.

¹⁸⁸ LGBTQIA+ é a sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo e Assexuados. É um movimento político que defende a diversidade de gênero e busca a representatividade para assim garantir direitos.

¹⁸⁹ Movimento que se dedica a elaboração de uma agenda conjunta centrada no combate à intolerância racial, e luta pela liberdade dos cultos de origem africanas. Os povos de comunidade tradicional de matriz africana têm atuação política junto ao Congresso Federal, devido as constantes lutas por direito.



Figura 54 - Cartazes, Rivanne Neuenschwander, 2021
 Fonte: *Instagram* @rivanneneuenschwander.

Fazendo um paralelo com a Arte Ativista, o pesquisador André Mesquita diz em seu livro *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*:

“O novo artista protesta: já não pinta, mas cria diretamente”¹⁹⁰, escreveu Tristan Tzara em seu “Manifesto Dadá” de 1918. Quase um ano depois, o presságio do poeta romeno renasce como uma centelha de luta, disseminada contra a imanência das múltiplas configurações do capitalismo contemporâneo. Contudo, já não basta ao artista apenas a “politização da arte”, mas a invenção de outras formas de emancipação do sujeito, de uma necessidade de produzir *coalizões* entre posicionamentos éticos e estéticos aliados aos *movimentos* de contestação (MESQUITA, 2008, p. 34).

O segundo modo dessas proposições que lidam com conflito contribuíram a partir de algum tipo de engajamento (e ao mesmo tempo estabeleceram distinções em suas práticas) através de ações presenciais, da inserção na situação, ou no sistema, ou nas estruturas. Podemos designá-la como uma arte da *politiguera*, com o sufixo *guera* (do tupi)¹⁹¹, e que propõe a junção da palavra “política” com o sufixo *guera*, o qual significa “aquilo que já foi, deixou de ser, mas na essência continua sendo”. Segundo Arhur Leandro, o termo “lança a palavra e seu significado ao encontro

¹⁹⁰ TZARA, Tristan. “Dada Manifesto 1918”. Disponível em: http://brainwashed.com/h3ochanson_dada_Seven_Dada_Manifesto.html. Acesso em: 8 mai. 2019.

¹⁹¹ O idioma, na verdade seeria o *nhengatu*, também conhecido como *nhengatu*, *nhangatu*, *inhangatu* ou ainda pelo nome latino língua brasílica, é uma língua do tronco tupi, da família Tupi-Guarani. É a língua materna de parte da população cabocla do interior do Brasil, além de manter o caráter de língua de comunicação entre índios e não-índios, ou entre índios de diferentes línguas (SEQUEIRA, 2010, p. 96).

de novas circunstâncias.”¹⁹² Segundo ainda o professor da USP, Jean Lauand “O sufixo *guera* – como todos os recursos vivos da língua – não é apenas uma possibilidade de expressar o pensamento; ele amplia a própria possibilidade de pensar e a sensibilidade perceptiva da realidade; no caso, a continuidade projetiva do passado”.¹⁹³

Ainda em Lauand vemos que “*Cutucaguera* (cicatriz), por exemplo, faz lembrar, imediatamente, que aquele sinal no corpo é o que ficou como resíduo de uma espetada (*cutuc* é ferir com ponta); *capuera*. Roça abandonada; *tapuera* (*taba-puera*), os escombros que lembram que aquilo um dia foi *taba*” (LAUAND, 2015)¹⁹⁴.

Contudo, nem sempre o sufixo evoca corrupção ou decomposição, *guera* também é estar sendo o que se é, mas em outro estado, ou seja, “pode-se deixar de ser o que foi, preservando algo, em outro estado, transformado: por exemplo, *ypuera* é suco de fruta; *manipuera*, suco de mandioca” (*Ibidem*).

Nesse sentido, uma arte da *politiguera* seria uma arte que almeja redesenhar o termo política dentro de outras configurações possíveis, seria um “inédito viável”, termo emprestado do educador brasileiro Paulo Freire, que consiste em se pensar uma prática que viabilize o inédito ainda não visualizado, encoberto por camadas ainda não vividas, mas algo em potência e que pode se tornar realidade. Nesse caso, precisa-se da ação, sair da linguagem e ir para a ação, tornar real através do feito, de um fazer específico.

Logo, uma *politiguera*, não seria apenas o sonho de redesenhar e ressemantizar as nossas noções de política como a conhecemos, mas a ideia de ampliar a prática das possibilidades circunstanciais, perceptivas e sensíveis (em uma lógica do sentir e não somente da razão) da realidade convival e conflitual, a partir também de novos conceitos-chaves que definem outras senhas de entrada no sistema, que facultam o desvio e funcionam por meio dele. Uma arte da *politiguera* é, portanto, algo que atualiza as noções de política dentro do sistema, a partir da abertura-devir para outros pressupostos, tendo em mente a noção de conflito, a partir de outra concepção teórica e vivencial.

Ação que geraria outra noção para o termo conflito: *Conflitiguera* como um uso inventivo e positivado do termo conflito que estabelece a continuidade da ideia de conflito ressemantizado, jogando a ideia de conflito para o futuro, possibilitando outros encadeamentos e entendimentos do termo, desfixando-o do presente, da negatividade aderida culturalmente a ele. Abre-se, nesse

¹⁹² Disponível em: <https://www.jeanlauand.com/LPo68.htm> . Acesso em: 13 mai. 2021.

¹⁹³ Disponível em: <https://www.jeanlauand.com/LPo68.htm> . Acesso em: 18 mai. 2021.

¹⁹⁴ *Ibidem*. Acesso em: 30 jun. 2021.

caso, a própria noção de conflito como um automantenedor de relações que se estabelecem dentro dos sistemas, incorporando a flexibilidade das mudanças a partir de dissensos e conflitos de toda ordem. Essa seria uma estratégia para rearticular o conflito falando a linguagem dos sistemas: a partir da inserção atualizada dele, por meio de um neologismo na estrutura de circulação da rede da arte contemporânea, aqui no caso, nas redes das artes da colaboração.

É, em outras palavras, a criação de um conceito-chave para a produção de disrupção dentro dos sistemas e não de sua manutenção, como vimos no subcapítulo 4.1. Nesse sentido, ele não gera coerção, como vimos a partir de Lucien Sfez, mas gera libertação das coerções, via possibilidade de fissão e questionamento delas.

Ao propor o *Conflitoguera* não estamos falando de uma energia balizada por uma transgressão normatizada que, por exemplo, tenha se tornado um modelo com suas regras a serem seguidas, uma espécie de negação do modelo a partir de uma doxa da margem “a qual esta energia capta a energia motriz de todas as transgressões em uma estabilização superior” (COMITÊ INVISÍVEL, 2018, p. 239). Não se trata disso, a ideia não é formatar e nem normatizar a transgressão estabilizando-a em uma forma “superior”, nem transformar num novo *ismo*. Refiro-me aqui ao ato de trair a si mesmo e ir ao encontro de práticas e ações diretas que não estão em conformidade com o que geralmente se faz e se espera dentro de um grupo (ou sistema).

Talvez essa energia, coagulada na maior parte das vezes, até se torne um ato anônimo visando “adquirir a arte de nos tornar perfeitamente anônimos” (COMITÊ INVISÍVEL, 2019, p. 238), uma arte de superfície mutante, instável e aberta ao conflito para executar operações, proposições em colaboração com quem estiver ali no momento. Uma arte da pura conformidade, mesmo que para isso tenha de negar, ou trair, agenciamentos anteriores (grupos, ideologias, ideias, ideais, dispositivos e plataformas, entre outros), pois “devemos aprender a nos apagar, a passar despercebidos na faixa cinza de cada dispositivo, a nos camuflar por trás de seu termo maior” (*Ibidem*), tal como um *anhanguera*, que parece um diabo velho, inofensivo, mas que guarda em si a semente de novas possibilidades para demônios/demonização do futuro.

Nesse sentido, talvez o maior problema dos engessamentos que só o conflito pode mobilizar, seja o costume da negação a assimilar outras identidades. No momento em que nos tentam fixar em uma delas, deveríamos fazer o contrário. “Quando lhe atribuem um predicado, uma subjetividade e uma designação, jamais reaja e, sobretudo, nunca negue. A contrasubjetivação que disso extrairia é a prisão da qual você terá sempre mais dificuldade de sair” (*Ibidem*, p. 240).

Talvez seja mais difícil reverter o que digo que “sou” quando afirmo tal identidade do que quando alguém afirma de fora o que eu “sou”. Pois, se olham para o diabo velho e dizem “você é apenas um diabo velho e inofensivo”, e o diabo responde: “negativo, sou a semente de demônios futuros”, pronto, acabou-se a surpresa na contraofensiva, o diabo se entrega. Ao contrário do que ocorre nesse exemplo, aceitar o que o outro diz, talvez seja a melhor forma de evitar capturas mais ferozes e contra-atacar por meio de uma anonimização da identidade.

Para os autores do *Comitê Invisível*, a melhor tática é aceitar o predicado, o atributo, mesmo que não o admitamos; essa pode ser uma forma de escapar às capturas; melhor o excesso de identidade (vários atributos desconstruídos) do que deixarmos bem claro quem somos. O escritor e filósofo Gibran Khalil Gibran (1883-1931) disse que “quem nos compreende, escraviza alguma coisa em nós” (GIBRAN, 1973, p. 10). E é nesse sentido que o *Comitê* escreve: “quando lhe atribuem um predicado, uma subjetividade e uma designação, jamais reaja e, sobretudo, nunca negue” (*Ibidem*). Nunca negar, deixar que pensem que somos aquilo que nos atribuem, pois os outros, nunca chegarão em nós, e com isso, ficamos um pouco mais livres para ser o que somos. Pois quando alguém descobre o que realmente somos, fica mais fácil de nos manipularem.

Outra questão levantada em relação ao conceito de *Conflitoguera* é que, quando se trai a si mesmo, assimilando o que o outro diz de nós, podemos pensar que “a liberdade superior não reside na ausência de predicado, no anonimato por falta. Pelo contrário, a liberdade superior é o resultado da saturação de predicados, de uma acumulação anárquica” (*Ibidem*), ou seja, não nos encontrarão em lugar nenhum quando estamos em todos os lugares. Não é a fixação em uma identidade, facilitando a captura, mas a flutuação e o atravessamento por várias identidades e a aceitação de predicados superficiais e desajustes de toda ordem que evitam as capturas, que evitam os cancelamentos e apagamentos. Isso também pode ser encarado como uma estratégia que cria uma anonimização, um anonimato constante, causado justamente pelo acúmulo desordenado identitário.

O conflito entra aqui como um *meio* de não se estar em lugar nenhum a não ser por meio da instabilidade, da constante necessidade de fricção, fissão e provocação, que geram mudança e mutabilidade. Do inabitável a outros campos inexploráveis, tal como fez Arthur Leandro e suas várias identidades, ou a vocalista e anarquista ex *Pussy Riot*¹⁹⁵ Nadya Tolokonnikova (1989), o poeta marginal Eduard Limonov (1943-2020) e o músico David Bowie (1967-2016). Todos em comum têm o acúmulo identitário, como amontoado anárquico de identidades e

¹⁹⁵ Banda punk performática russa, formada por mulheres e avessas ao sistema político de Vladimir Putin.

desfixação enquanto estratégia. Em relação a isso, o pesquisador brasileiro André Mesquita nos diz que:

O uso de nomes múltiplos tem uma longa história e sua origem remonta a antigas práticas místicas, religiosas e sociais, tal como a resistência coletiva dos luddistas, trabalhadores ingleses do século XIX que inspirados por um líder imaginário chamado Ned Ludd (conhecido como capitão Ludd), destruíram máquinas de tecelagem e ateavam fogo nas propriedades de seus empregadores contra as mudanças trazidas pelo sistema de produção da Revolução Industrial. Nos movimentos artísticos contemporâneos, artistas ligados ao Neoísmo adotaram nomes múltiplos em seus manifestos, performances e obras, como o *pop-star* aberto Monty Cantsin, Karen Eliot (lançado por Stewart Home), *Smile* (nome múltiplo para revistas) e *White Colours* (para bandas de rock, criado por um grupo de anarco-punks londrinos chamado *Generation Positive*) (MESQUITA, 2011, p. 56).

Esse processo de múltiplas identidades é o aporte para se pensar o papel da individualidade hoje a partir desses grupos e suas ações. Na importância cada vez mais pungente da fraude, do plágio e da traição como estratégias diferentes de guerrilha e “abdição das leis de propriedade intelectual” (*Ibidem*).

Quando escolhemos a linguagem, os neologismos *politiguera* e *conflitiguera* como dispositivos que nos permitem um deslocamento dos sentidos que carregam os termos política e conflito para outros sentidos mais latos e abertos, tanto ao passado, quanto ao presente e quanto ao futuro (ainda não visualizável, sempre inédito e viável), nos esforçamos em distinguir os termos com que estamos lidando daqueles que já estão sobrecarregados de preconceitos e negatividade e os arremessamos (os novos termos) para frente, para o futuro e para junto das tensões que postulam mudanças por meio dos conflitos.

Logo, estamos falando de uma arte do fazer e do estar junto, do recriar e do ressemantizar, adjacente ao outro, contestando a partir de noções próprias, mas tendo por base vivências possíveis do inédito no “instante vivido” (MAFFESOLI, 1996, p. 102), como diria o sociólogo francês Michel Maffesoli, trata-se de experiências do convívio e seu prolongamento, da ação e da constituição de novas alianças e pactos realizados em cima da hora e no calor do momento, tendo como consequência, conflitos sem a possibilidade de reconciliação e de apaziguamento. Não se está falando da aceitação dos conflitos, mas, sobretudo, da assunção da reação consciente, da provocação de conflitos e da responsabilidade compartilhada em lidar com seus resultados.

Isso talvez resulte em uma coesão provisória, já que estamos falando em reatualização que impede engessamentos e imutabilidades. Estamos falando de pactos e alianças provisórias flutuantes, abertas a mudança e ressemantização constante. Uma ação consciente dos códigos e das alterações provocadas neles, visando à mudança no paradigma das artes da

colaboração, ou em qualquer outro sistema que seja alvo da ação. Desmonte assertivo das estruturas, a partir de ações realizadas por *insiders*, por vezes formalizadas (na fronteira entre as estratégias do faça você mesmo e a formalização institucional via editais e ONGs, dentre outros) em acordos e alianças com comunidades, ateliês interdependentes, entre outros.

A seguir, serão apresentados cinco exemplos de proposições que utilizaram do conhecimento de parte da estrutura dos sistemas (seja o das Artes Visuais ou o das políticas públicas) para articular questionamentos em seus cernes.

O primeiro deles é o trabalho *Vecana*, do coletivo belorizontino *Marimbondo* que constituiu uma ação provocativa de crítica, tanto nos meios virtuais (o coletivo tinha um *site*¹⁹⁶ onde hospeda o material visual e informações sobre o projeto), quanto principalmente no meio urbano. A ação ocorreu através da fixação, em Belo Horizonte, de 40 placas em metal sobre árvores no centro da cidade (*ficus benjamina* centenárias), com a informação de que estavam reservadas para corte. Uma corporação *fake* foi criada, com funcionários devidamente uniformizados que fixaram as placas nas árvores como uma ação legítima. Segundo a pesquisadora e professora da Escola de Belas Artes (UFMG), Elisa Campos, a ação se efetivou sem intercorrências ou impedimento de qualquer ordem por “travestir-se de um convincente caráter institucional, corporativo e ‘profissional’: uniformes, logomarcas, crachás, foram os recursos que permitiram, inclusive, a segurança da ação” (CAMPOS, 2020, p. 5).



Figura 55 - Registro fotográfico do processo de produção das placas, e a fixação das mesmas em uma das árvores no bairro da Pampulha em Belo Horizonte, *Vecana*, *Marimbondo*, 2011

Fonte: Arquivo Elisa Campos.

¹⁹⁶ Disponível em: <https://vecana.webnode.com.br> Acesso em: 28 fev. 2022.

A proposta do coletivo é claramente provocativa e questionadora, mas ocorre por meio do poético e de estratégias visuais bem planejadas e articuladas, situação que mobilizou a Polícia Civil, a prefeitura do município, a imprensa e o cidadão comum em circulação no local. O coletivo problematiza de forma anônima, usando como ferramenta as redes sociais e a mídia espontânea que se manifestou a partir da ação, revelando o descaso das corporações e nossa indiferença para com o meio ambiente. Nas palavras do coletivo, em entrevista à Campos, aparecem os seguintes questionamentos:

Até onde vai o poder de uma corporação? Qual o limite de sua penetração e de seu poder de manipular as configurações políticas e reorganizar nossas vidas? Até onde permanece adormecido o nosso descaso e a nossa indignação com os nossos problemas comuns? Até onde vai nossa sensação de impotência perante essas megaestruturas de poder que mal conseguimos compreender? Essas entre outras são algumas questões que o trabalho busca explorar. (CAMPOS, 2020, p. 6)

Essas questões pontuadas aparecem materializadas em formato de uma ironia fina e uma provocação que testa os nossos limites de compreensão de uma dada situação: uma árvore já reservada para corte? Nas placas lemos a frase “reservada para corte” e “madeira para exportação”, apresentando ainda um código de barras em proporção exagerada e um número de registro, trabalhando com signos que conferem credibilidade à ação. Essas e outras estratégias utilizadas pelo coletivo, visaram instaurar tensões e questionamentos, espécies de zonas temporárias (relâmpago), enquanto “atentados poéticos”¹⁹⁷, através do anonimato, a princípio, reivindicando que prestemos atenção ao nosso cotidiano. Nesse sentido, Campos aponta reflexões em seu artigo *Aberturas e atravessamentos: poéticas da ação na arte urbana hoje*, em que analisa o projeto *Vecana*, afirmando que:

(...) o que nos faz crer que intervenções dessa natureza deveriam ser reeditadas de tempos em tempos, pois é claro que a tragédia anunciada por ela, só recebe a devida atenção ao eclodir no formato mais cruel e irreversível de uma queimada em proporções espetaculares, como a que assistimos agora, com quase 31 mil focos atingindo 45 mil quilômetros quadrados do território amazônico (CAMPOS, 2020, p. 7).

A constância desse tipo de situação que nós, brasileiros, vimos atravessando nesses primeiros anos da década de 2020, nos fazem refletir se não seria mais efetivo a prolongação desse tipo de intervenção que provoca reflexões a longo prazo sobre uma situação que não deixa de se presentificar em nosso cotidiano, com poucas críticas a respeito. Dessa forma, o coletivo

¹⁹⁷ *Ibidem.*

não só questiona a nossa forma de interagir com essas realidades (corte de árvores, venda da madeira como *commodities*) mas, sobretudo, postula uma tensão necessária entre o sistema mercadológico das grandes corporações e nossa passividade ao que as ações predatórias dessas corporações causam ao meio ambiente diariamente.

O segundo trabalho que proponho analisar é *Made for you: tatuagem sobre homem mal remunerado* do artista carioca Ducha¹⁹⁸, e consistia em uma tatuagem com a logomarca do banco Itaú na nuca de um funcionário do banco. Ducha, ao obter o dinheiro do prêmio RUMOS Itaú, remunerou o homem pela tatuagem efetivada em sua nuca e, com isso, criou uma tensão que resultou em conflito aberto com a administração do banco à época. A proposta da obra é gerar um questionamento claro à estrutura do banco; os vínculos com as instituições bancárias criam homens marcados pela submissão a juros e prazos, transformados em mais um número.

O artista, nesse caso, torna-se “um agenciador de processos de percepção crítica” (MESQUITA, 2008, p. 51), um reagente que, de dentro de uma instituição e a partir da premiação financiada por esse braço da economia no país, diz que devemos questionar e até zombar de nossa subserviência à mesma. Quando o artista constitui essas linhas de fuga, ele cria vetores táticos e avança para uma política do possível, uma *politiguera*. Ele subverte o território bancário, ressemantiza suas definições (expõe a nu a moeda em jogo: o homem) e investe em uma forma de ativismo, por meio da arte, que instiga formas futuras de questionamento desse modelo e, nesse caso específico, da relação que mantemos com os bancos.

Ducha realizou mais algumas ações de cunho conflitual e depois sumiu do sistema da arte, virou escalador de montanhas. Sua desistência é até hoje uma incógnita, não ficando claro o que provocou sua saída do circuito de artes nacional, pois ele se nega a dar entrevistas e pouquíssimos textos são encontrados sobre o artista e suas obras. Comparável a essa atitude, lembramos no caso da música do compositor Belchior (1946-2017) que, após uma série de problemas de cunho pessoal, resolveu se ausentar não só do circuito artístico, mas também do convívio com familiares e amigos; na literatura temos o exemplo de Raduan Nassar (1935), que abandonou a sua carreira literária, comprou um sítio, e se isolou para criar animais, não voltando mais a escrever livros.

¹⁹⁸ Disponível em: <https://capacete.org/ed-ducha/>. Acesso em: 11 mar. 2021.



Figura 56 - *Made for you: tatuagem sobre homem mal remunerado*. Ducha, 2004
Fonte: Arquivo do autor.

Um outro exemplo que chama a atenção, esse provindo do universo das Artes Colaborativas brasileiras é o projeto já citado anteriormente *Desculpe o transtorno, Estamos em Obras* (2002). Foi um trabalho bem polêmico e extremamente disruptivo, pois denunciava e questionava as madeireiras e sua exploração ilegal no norte do país, assim como reafirmava a identidade e a cultura nortista; questionou ainda a própria estrutura da Funarte, no tocante à forma como a instituição recebeu os artistas do norte.

Sobre esse processo, a pesquisadora brasileira Cecilia Cotrim diz que “são gestos ambiciosos e desmedidos, marcados por uma potência desestabilizadora e um desejo de liberdade avassalador, desejo de expansão crítica do campo e dos conceitos da arte contemporânea” (COTRIM, 2019, p. 151). São gestos acionados de forma a dar corpo a uma política fronteiriça, com o artista entre a instituição artística e o ativismo radical, entre a lealdade e a traição, entre a concessão e a exclusão, enfim.



Figura 57 - *Desculpe o Transtorno, Estamos em Obras*. Urucum, 2002
 Fonte: Arquivo do autor.

No *site* Canal Contemporâneo há o seguinte texto sobre a proposição:

O destaque fica por conta dos amapaenses que integram o Grupo Urucum. Josaphat, Arthur Leandro, Aog, e Rômulo Araújo propõem o debate sobre a identidade da arte e cultura da Amazônia. Eles trouxeram seis troncos de árvores caídas por força das marés às margens do Rio Amazonas, localidade de *Anawerapucu*. Cada tronco mede cerca de três metros, e são esculpido com cortes de motosserras nas dependências da Funarte até não haver mais matéria para esculpir. Os rústicos troncos contrastam com a modernidade do ladrilhado piso da instituição e acende o debate. “Ao longo da história, a cultura da Amazônia tem sido bombardeada com produtos da cultura dos Estados Unidos e de outros países dominantes. Isto faz com que a juventude acabe descambando para o descaso de suas próprias raízes”, assegura Josaphat. Para o grupo, a motosserra destruindo os troncos e tornando-os pó “é uma metáfora dessa condição

amazônica: o desfazer e refazer de uma identidade em eterno processo de construção”, afirma Arthur Leandro.¹⁹⁹

Contudo, o que era para ser somente uma proposição ligada a questões identitárias tornou-se um conflito aberto entre a instituição e os artistas do coletivo. No decorrer dos dias de montagem e execução da obra, os artistas foram percebendo um certo descaso em relação a questões básicas, geralmente ofertadas pelas instituições quando promovem eventos desse porte. Ao desembarcarem no Rio de Janeiro foram informados de que a Funarte não arcaria com hospedagem e nem com a alimentação. Sobre esse fato, um dos integrantes do coletivo diz:

A pergunta é a seguinte: porque a Funarte não providenciou, um almoço para o pessoal do Amapá, a partir do momento que sabe (sic) que o pessoal está sem dinheiro e fez um esforço absurdo, fenomenal pra tá aqui? [...] e tá passando fome aqui [...] e ali tem um monte de comida [...] porque que a Funarte, quando alugou o espaço para um restaurante, alugou para a livraria Travessa, e esse dinheiro não vem para o nosso bolso, já que não conseguiu alojamento, pelo menos, dar o almoço pro (sic) pessoal. A vivência dessa situação dentro da Funarte para os artistas do coletivo, funcionou não como um protesto, mas um alerta do que acontece na região norte [...] nós somos totalmente discriminados.²⁰⁰

O projeto que em princípio, se propôs a ação de transportar toras do norte do país para o Rio de Janeiro para serem serradas. Contudo, a ação acabou ficando cindida entre seu propósito inicial e a vivência de como os nortistas estavam sendo tratados nas dependências da instituição. Em resposta a essa situação, o coletivo gerou um contraponto de incômodo com suas motosserras ligadas durante o evento e provocando reflexões acerca do que estava acontecendo. Mais uma vez, tem-se o desnudamento dos territórios e das estruturas contextuais, no caso, o norte do país e a Funarte (RJ), e mais uma vez, expõe-se a denúncia em relação à instituição que através de um conflito aberto pelos artistas, mostra-se indiferente e incapaz de lidar com as falas trazidas pelos artistas.

O que era para ser uma ação efêmera, tornou-se uma ação prolongada que entrou pela noite e continuou nos outros dias, acompanhada de seguranças do local. Para Arthur Leandro, o trabalho:

É uma reafirmação de identidade, mas ele é contraponto da instituição também, quando ele se propõe chegar no prédio da instituição federal responsável pelo setor de arte e serrar os troncos até não existir mais nada, nós estamos propondo serrar também a *estrutura* da arte nacional até não existir mais nada.²⁰¹

¹⁹⁹ Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=169> Acesso em: 10 mar. 2021.

²⁰⁰ Grupo Urucum. Minidocumentário sobre o coletivo Urucum.

²⁰¹ *Ibidem*.

A ação do coletivo rearticulou o trabalho, no sentido de desferir críticas não somente à realidade da exploração madeireira, mas à realidade do nortista em si, não se esquivando de entrar em dissenso com a coordenação do evento e, como vimos na citação acima, serraram as toras simbolizando com isso serrar a estrutura da instituição, reduzindo-a a pó. O pesquisador Felipe Prando em seu artigo *A crítica institucional em contextos institucionais precários*, diz que esse tipo de ação artística, mais transgressora e crítica, reivindica a arte e suas instituições como esferas públicas e que existe nesses confrontos uma espécie de exercício do dissenso. Segundo ele, tais vivências:

Manifestaram-se em duas direções: uma identificada através das práticas realizadas em espaços de produção e recepção não reconhecidos como instituições de arte, e outra em práticas que entenderam as instituições de arte como um campo no qual os valores éticos e políticos estão em disputa e não meramente um depósito de valores superiores ou verdades inquestionáveis (PRANDO, 2018, p. 3).

O clima de denúncia proposto pelo trabalho dá o tom do que foi a relação com os funcionários da Funarte naquele momento. Podemos ver nos registros em vídeo do grupo e a tensão que a situação de serrar as toras durante horas seguidas causou. Nesse sentido, trair os pactos com a instituição estaria ligado a trair a lógica anterior que submete o artista e seu trabalho ao que a instituição acha que é adequado, esperando que os artistas silenciem, o que não foi o caso do *Urucum* e de Arthur Leandro. Os pactos aqui tiveram de ser revistos, as leis rompidas e os desvios praticados, forçados pela postura dos artistas em romper com os contratos sociais através de um ato violento, traindo a forma como era de se esperar que o grupo se portasse. Aquele que é traído, trai e se transmuta para não ser imobilizado engessado e silenciado pelas estruturas, sejam elas quais forem.

Assim, o sistema da arte e seus subsistemas tornam-se palco de embates construtivos e, ao mesmo tempo, destrutivos, em todos os lugares (comunidades, grupos, sistemas etc) onde as mudanças quando não ocorrem, podem ser impulsionadas pela imposição de conflitos, por vezes, revelados. Os critérios estabelecidos pelo próprio meio, ou por influência do circuito de arte nacional, ou internacional em que a instituição artística está inserida são questionados por dentro, por esses artistas. Para esses artistas e grupos, “o museu, tal qual a rua, é constitutivo do político e um espaço de disputa” (PRANDO, 2018, p. 5). É um cenário de *politiguera*, de politização da relação que mantemos com o espaço, com as pessoas e com a estrutura pública ou privada. Se por um lado ela é manipulada por quem está no seu controle, por outro é constituída por aqueles que se colocam na condição de recriá-la, de apontar para outros

horizontes possíveis, mesmo que para isso, tenhamos de ser transgressores, trair, polemizar e causar alguma confusão.

Em relação a isso, uma outra situação, já histórica, que não podemos esquecer é aquela que envolve Hélio Oiticica, o MAM do Rio de Janeiro e os sambistas moradores da Mangueira. O MAM inaugurava em 12 de agosto de 1965 (em plena ditadura militar) a exposição *Opinião 65*, organizada pelos galeristas Jean Boghici e Ceres Franco. Oiticica era participante da exposição e convidou uma ala de bateristas da Escola de Samba da Mangueira, alguns vestidos com seus *parangolés*²⁰², para entrar no museu. Contudo, mal passaram do portão, foram barrados. Oiticica e os moradores sambistas da Mangueira foram expulsos do MAM. O artista brasileiro Rubens Gerchman (1942-2008), que acompanhou a cena diz:

Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele respondeu com palavrões, gritando para todo mundo ouvir: “é isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo”. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros (GERCHMAN *apud* PRANDO, ANO, p. 5).



Figura 58 - Hélio Oiticica e integrantes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira com *Parangolés*, na área externa do MAM, Rio de Janeiro, durante a abertura da exposição *Opinião 65*, 1964

Fonte: Desdémone Bardin.

²⁰² *Parangolés* são obras de Hélio Oiticica, são pinturas para vestir, são obras em movimento, são convites a ação e a participação.



Figura 59 - Nildo da Mangureira vestindo um *Parangolé*, Mangureira, César Oiticica, Hélio Oiticica e Reinaldo Jardim na abertura da exposição *Opinião 65*, no MAM Rio, 1964.
Fonte: Desdémone Bardin.

Essa ação de Oiticica instiga o conflito verídico e, independente do seu suporte, funciona como *reagente*, forçando a *transparência* das camadas institucionais. Isso leva a mais uma questão relativa às exposições em espaços institucionais (museus, galerias, fundações etc) importante de ser pontuada: problematização das diferenças sociais, também revela uma preocupação com a manutenção do sistema da arte e com possíveis ocultamentos do que pode ser questionado, como por exemplo, a origem de diversas obras de arte, os critérios de legitimação e a ausência de mudanças nas regras estabelecidas e pactuadas. Tais artistas procuram deslocar essas questões para a opinião pública, para que não fiquem sempre protegidas por questões ideológicas e pelas paredes do museu.

Outro exemplo de ação artística que articula conflitos abertos, com vistas a efetivar mudanças, ocorreu no processo de seleção do 9º *Salão da Bahia* com o projeto *Rejeitados* (2002). Organizado por Graziela Kunsch e Arthur Leandro *Rejeitados*, a proposta já mencionada anteriormente, consistia em um novo “critério de exclusão”; formulado da seguinte maneira: “Só me aceito se o outro for aceito: este trabalho só poderá ser apresentado/aceito se todos os demais trabalhos chamados rejeitados forem aceitos”. Questionavam, como já vimos, uma das normas do salão de aceitar, no máximo, até trinta artistas em cada mostra. Sobre o processo diz Kunsch:

Convidamos 31 coletivos de arte a enviarem projetos ao nono Salão, intitulado seus projetos como “rejeitados” e incluindo na ficha de inscrição, que na época era impressa e preenchida manualmente, o critério de exclusão. Como o salão aceitava apenas 30 artistas, a nossa intenção era inviabilizá-lo ou transformá-lo radicalmente: se escolhessem uma das propostas rejeitadas, teriam que escolher todas as demais (que não eram apenas 31, mas 1700). (KUNSCH *apud* COTRIM, 2019, p. 153).

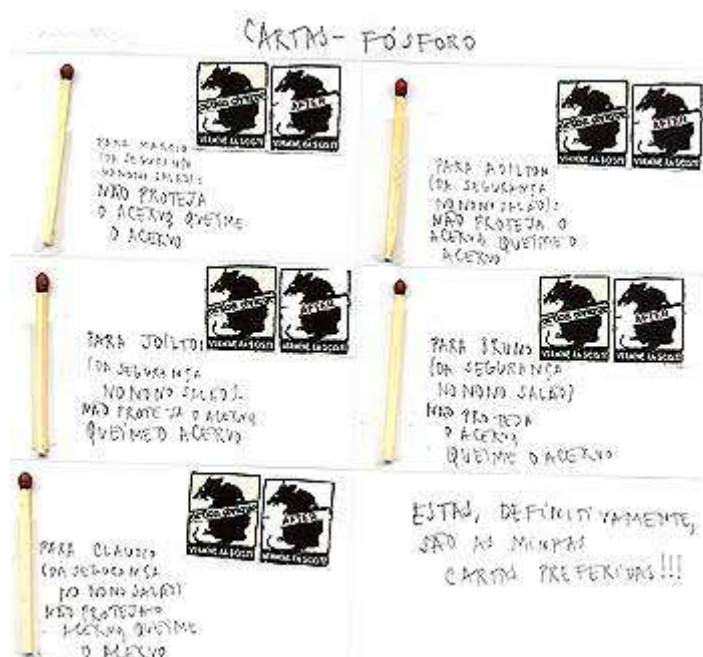


Figura 60 - *Cartas-fósforo* (queime o acervo), parte do trabalho de correspondência da artista Graziela Kunsch, integrante do projeto *Rejeitados*, para os funcionários do MAM-Bahia, 2002.

Fonte: Arquivo do autor

Em resposta à proposição, a banca de seleção do 9º *Salão da Bahia*, composta pelos críticos de arte Denise Mattar, Luiz Camillo Osório e Marcus Lontra, o colecionador Gilberto Chateaubriand e o diretor do MAM, Heitor Reis, entendeu que a crítica fazia sentido e que poderiam juntar todos os projetos inscritos em uma única obra. Tal solução não agradou os artistas que, por alguns meses, continuaram as discussões com a banca via *e-mails*. Segundo a curadora Juliana Monachesi “os projetos eram irrealizáveis, segundo o júri, daí a decisão de ‘editar’ a iniciativa. O júri sugeriu que os portfólios do grupo *Rejeitados* fossem expostos em cima de uma mesa, mas os artistas se opuseram ao que chamaram de musealização”.²⁰³

Para os artistas envolvidos no projeto *Rejeitados*, a inserção das obras inscritas acompanhava uma lógica de crítica ao formato do salão e assim, não aceitaram que as obras fossem apresentadas em cima de uma mesa, como propusera o júri. Para os artistas “ao agrupar

²⁰³ Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero1/juliana-monachesi> Acesso em: 12 mar. 2021.

todos os inscritos como *Rejeitados* em um único trabalho, não teriam entendido o projeto. ‘Nossa decisão pretendeu indicar o quanto ser rejeitado não cabia a eles decidir, cabia a nós’²⁰⁴.

Para o artista brasileiro Jorge Menna Barreto, a proposição *Rejeitados* ampliou o leque de possibilidades para pensar sobre o que cabe e o que não cabe aos salões. Segundo Monachesi: “Menna Barreto avalia a participação do grupo (*Laranjas*) gaúcho no *Rejeitados* como uma oportunidade de perceber que a falência e limitação dos meios e das instituições para dar conta de uma grande parcela da produção contemporânea pode ser objeto de debate”.²⁰⁵ Para o crítico de arte Luiz Camillo Osório, a proposta *Rejeitados* “foi entendido como uma afronta ao júri, mas uma afronta interessante, que de certa maneira acabou produzindo efeitos nos critérios, tornando a seleção mais abrangente” (MONACHESI, 2010, p. 2).

É possível dizer que, aos olhos da banca de seleção, o trabalho criou um certo desconforto, mas nem por isso deixou de ser aceito. Percebe-se, nesse caso, o poder da ruptura, de questionamento do sistema da arte e a potência do ato, em direção a uma mudança estrutural no salão; no caso, o conflito foi construtivo, sua aceitação, contudo, deu-se por conta também do alto grau de capital social que os artistas carregavam consigo, ou seja, havia uma relação de troca e confiança entre muitos dos artistas e a banca do júri do salão. Esses vínculos anteriores, favorecem um entendimento entre as partes. O capital social age nesse sentido, fornecendo credibilidade às ações dos artistas. Um contraponto a essa visão mais centrada no ativismo crítico contra-institucional é uma reflexão de Edson Barrus sobre o *Rejeitados*, segundo ele:

Eu entendia que a inserção de um movimento tão recente nos conformava e nos despotencializava. Importava mais para mim a discussão em arte e não entronar A ou B. Eu percebia a despotencialização de uma força recém formada ainda, por pura ambição de inserção no circuito, mesmo na categoria ‘refugio’. Nessa ocasião, escrevi, a convite, um texto veemente para o Canal Contemporâneo, que pagou-me e não o publicou (BARRUS, 2019, p. 159).

Nesse sentido, Barrus fala de uma energia balizada por uma transgressão que, por exemplo, corre o risco de se tornar modelo (tal como as senhas de entrada em grupos e discussões a partir dos termos: horizontal e consciência coletiva, entre outros), com novas regras a serem seguidas, numa espécie de negação do modelo, que se torna da mesma forma modelo, uma doxa da margem. Entretanto, não é esse o ponto, a questão aqui é a traição de qualquer instância que leve a uma prática de engessamento e de normatização da transgressão,

²⁰⁴ Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1595,1.shl>. Acesso em: 12 mar. 2021.

²⁰⁵ *Ibidem*. Acesso em: 12 mar. 2021.

para ir ao encontro de práticas e ações diretas que não estão em conformidade com o que geralmente espera-se dentro de um grupo ou sistema.

A partir disso, pode-se dizer que, instigar o conflito é um convite à assunção dele, como fragmento desarticulador da unidade, porém, articulador do paradigma do “aqui, agora”, onde a catástrofe irrompe, onde o desastre é inevitável, lá onde o vórtice do furacão parece aproximar-se de artistas que se empenham em adentrar no seu olho, não para realizar um registro estetizado como obra de arte, mas para configurar outras formas de repensar o presente *desde* seu contexto específico, e é importante mostrar que, guardadas as devidas proporções, temos na História da Arte, ações que evocam o conflito como mola propulsora de mudanças e sempre houve/haverão artistas que se inseriram/inserirão e, de certa forma, falavam/falarão de um determinado lugar, para provocar mudanças em seus contextos por meio do conflito.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma”
(PEDROSA *apud* ARANTES, 1991, p. 14)

Minha busca por ofertar visibilidade a certas camadas das estruturas (salões, relações entre artistas e comunidades etc) presentes nas proposições de Arte Colaborativa vem de antes de 2008 e percorre um trajeto lento, até chegar às relações que materializam a obra e suas tensões que ou inviabilizando os processos, ou os impulsionando ainda mais. A observação de crises e conflitos não se deu inicialmente, sendo resultado de meu percurso de pesquisa e tornando-se central no presente trabalho. As questões aqui analisadas, suas causas, consequências e implicações – levando em conta crises e conflitos, tanto no âmbito social mais amplo, como especificamente na história da arte contemporânea brasileira podem ser resumidas como relato a seguir.

A princípio procurei dar visibilidade à estrutura do *Salão Pequenos Formatos*, por meio de um *work in progress*, onde a cada novo acontecimento do salão, novos registros fotográficos eram efetivados e realocados na parede da galeria. Num trabalho de caráter etnográfico, de participação/observação, sem ainda levar em conta as crises e conflitos, que à época não faziam parte da pesquisa. Naquele momento apropriei-me de algumas ferramentas que hoje utilizo constantemente: o uso dos diálogos e das conversas, as negociações, a delicadeza nas aproximações com as pessoas envolvidas nos diferentes contextos, a absorção dos códigos e posturas, enfim, o respeito às normas que ali revelam o processo.

Essa experiência vivida e a ressemantização dos termos que a compõe ajudam-me a perceber com mais nitidez algumas questões que eram nebulosas à época, tais como as motivações que nos levam a laborar com o outro ou quais são os mecanismos e zonas de interesse em comum. Percebo as ferramentas citadas acima como estratégias que operam e instigam o campo da criatividade de cada comunidade, para contornar suas demandas junto aos grupos ou coletivos artísticos, que co-laboram fazendo do(s) outro(s), adjacentes que compartilham responsabilidades com a comunidade (tal foi o caso das ações e oficinas do *Coletivo Puraqué*, da *Lanchonete <> Lanchonete*, do *Huit Facettes* e do *Ala Plástica*), sendo as zonas de interesse um comum acordo pautado em trocas de informações, fazeres e modos de ser e estar para os artistas, para a experiência e para a comunidade. O resultado pode ser desde um aqueduto criado de forma artística (*Ala Plástica*), como uma rádio livre (*Coletivo Puraqué*), para serem reutilizados sempre que solicitados pela comunidade.

A partir dessa questão, do porquê do colaborar, vi que ainda hoje (2022) ocorrem estímulos semelhantes àqueles que convidam a comunidade ou o público a participar voluntariamente das proposições colaborativas; o engajamento se dá, também, por conta de um espelhamento em situações vividas nas comunidades, é parte dos indivíduos (é o *glutinum mundi*²⁰⁶, como nos diz Michel Maffesoli), e se encontra em cada ação, sendo um grande estímulo ao trabalho grupal, resolver, ou problematizar um determinado aspecto da vida comum, para entender como lidar com isso, ou impulsionar novas formas de lidar com a questão.

Percebo que esse colaborar se dá através de uma solidariedade específica, da *hidrosolidariedade* mencionada por Arthur Leandro, que convida a fluir por entre as situações, sejam elas de dissenso ou consenso; nos momentos de tensão, em que o corpo mais sua, é que percebemos sua presença. Esses problemas e a abertura a eles existem em todo sistema ou estrutura, o que muda é a disposição para enfrentá-los; por vezes, contudo, é preciso provocar e forçar sua aparição, para que possamos ver o que fazer, como resolver, ou problematizar em grupo a questão tendo nas zonas de interesse, um lugar que sempre situa um continente em relação ao que demanda o grupo.

É preciso frisar que essas noções apresentadas atravessam uma história e convidam a pensar em Artes da Colaboração e não somente em Arte Colaborativa, dado que sua amplitude se mostrou maior por meio da descoberta de uma tipologia para esse tipo de ação em colaborar.

Descobri que existem modos diferentes de colaborar, de produzir e de conflitar, levando em conta estratégias diferenciadas, se forem acessadas pelo contexto histórico ao qual estão ligadas. Nesses casos, o que dá ciência dessas diferenças é a atenção dispensada à estrutura de cada processo colaborativo.

A partir dessas análises, desenvolvi uma tipologia e percebi que, independente da mudança nos modos de agenciamento e das estratégias utilizadas, adaptáveis a cada período histórico e a cada contexto, uma coisa não mudava: os conflitos que acompanham cada colaborar raramente são reconhecidos, mencionados e debatidos. Houve e ainda há redefinições e recriam-se os pactos de como efetivar o colaborar, contudo, não necessariamente, novas formas de se lidar com os conflitos inerentes a essas práticas.

A esfera política, responsável pelas políticas públicas, o papel do Estado na ordenação das demandas comunitárias e as instituições que legitimam a arte parecem ser responsáveis em

²⁰⁶ Segundo o sociólogo francês Michel Maffesoli, *Glutinum Mundi* (ou a cola do mundo) é “adesão aos outros, em função dos gostos, das origens, das histórias ou dos mitos comuns. Adesão a um território, a uma natureza, a uma paisagem compartilhada” (MAFFESOLI, 2010, p. 133).

parte, pois tais esferas muitas vezes invisibilizam algumas ações e paralisam algumas reações que têm como objetivo a crítica à ideia de unidade. Em 2022, por exemplo, testemunhamos artistas como Fábio Tremonte e *Pussy Riot*, discutindo respectivamente a descentralização da educação e políticas feministas, a partir de questionamentos e conflitos abertos com as instâncias de poder, sejam as das Artes Visuais, ou as das instituições acadêmicas, políticas e empresariais. Essas mudanças estruturais na maneira como se lida com a realidade política e social de cada comunidade é também o que move a mudança de postura dos indivíduos e grupos frente às necessidades de se buscar outras formas de interagir com o meio e com suas demandas. Reações que provêm da falta de reação dos governos em cada época, levando a crer que tais mudanças são de fundo ontológico, mais do que sociológico.

Tendo em vista uma atuação maior das comunidades e do “faça você mesmo”, existem forças em permanente mudança (que ocorrem nas estratégias de enfrentamento de crises ambientais nas comunidades, mudanças nos modos de fazer, captar recursos, e trazer voluntariado para a comunidade etc), direcionadas para salvaguardar direitos, propondo sua redefinição perante as práticas independentes, como vimos no exemplo da *Lanchonete*<>*Lanchonete*. Tais forças estão em constante mudança, com o intuito de driblar leis, regras, e normas que venham a engessar seus processos tornando-os formais. A estratégia do nomadismo, para muitas delas, também é um modo enfrentar a inadequação dos espaços que possam cristalizar suas práticas e, também, uma forma de levar seus conteúdos e propostas a várias comunidades, como é o caso da *Biblioteca Nômade* e da *Escola Livre* do Fábio Tremonte, mencionados no capítulo 3. São elaboradas novas formas de angariar financiamento para suas ações, tal como as desenvolvidas pelo grupo indonésio *Ruangrupa*, elencando em seu repertório de serviços ofertados, opções que vão desde a arquitetura à produção de bandas musicais, curadoria e grandes feiras de arte.

Nos termos propostos acima, pode-se dizer que é possível elencar duas formas através das quais ocorrem mudanças no cenário social a partir das artes da colaboração: uma pede um tempo maior nos locais e em convívio com a comunidade, seja ela qual for e a outra pede um tempo menor de contato, ou um modo quente e um modo frio, como foi citado no subcapítulo 5.1.

Percebo, contudo, que os artistas e grupos aqui analisados, ao se interligarem de forma direta e prolongada às comunidades, fomentam maiores chances de conflitos intensos e de diversas naturezas. Um risco para quem está dentro das estruturas, pois conhecer a estrutura é importante para modificar paradigmas, estar nela é mais importante ainda, falar de dentro dela, como propõem os franceses do *Comité Invisível*, ou, como propõe o teórico *Queer* brasileiro

Jota Mombaça, é de extrema importância para dar transparência a algumas camadas, invisíveis aos olhos da maior parte das pessoas.

Muitos são os estudos que reivindicam um mergulho prolongado nas comunidades, para assim conhecê-las. Exemplo disso é o livro *Sociedade de esquina* do sociólogo William Foote Whyte, comentado logo no início desta pesquisa e que trata do convívio prolongado do autor em meio a consensos e dissensos, em um bairro italiano pobre de Boston nos EUA. A narrativa mostra que quanto mais o autor se inseria na comunidade dos italianos, mais ele participava ativamente não somente dos consensos, mas dos dissensos comuns a cada grupo e, como queria dar continuidade à sua pesquisa de campo, analisando as relações sociais naquele bairro, tinha de ser resiliente o suficiente para continuar naquela comunidade, ou seja, ele observava e participava dos conflitos, mas também via os resultados e mudanças provocadas por eles. Whyte estava lá para vivenciar junto com a comunidade as mudanças no bairro.

Entretanto, para além da inserção em determinados grupos e comunidades, os artistas e grupos aqui analisados também utilizam proposições artísticas como formas de provocar reflexões, instigar outros pontos de vista, visando não apenas problematizar determinados assuntos, como trazer à tona o não dito, o não discutido no social, na política e na economia, por exemplo, como é o caso do *Voïna* e de artistas como Pyotr Pavlensky, *Urucum* e Arthur Leandro.

A provocação tem este apelo: revelar camadas não visualizadas, provocar seu aparecimento por meio de choques, atritos e aceitação do fracasso, do revés e da ruína como etapas e consequências diretas de algumas ações provocativas. Flávio de Carvalho quase foi linchado pela multidão em sua ação de número 3; Arthur Leandro foi cancelado em alguns de seus eventos por instituições de ensino, por revistas independentes e por parte do sistema da arte brasileira; as ativistas do *Pussy Riot*, Nadezhda Tolokonnikova e Maria Alyokhina, foram presas por dois anos, após uma performance na catedral Redenção de Cristo em Moscou; o artista e anarquista russo Oleg Vorotnikov Aka e sua companheira Natalia Sokol Aka Koza do grupo russo *Voïna* foram constantemente perseguidos e Oleg preso algumas vezes por muitas de suas ações provocativas. Tais ações parecem caracterizar esses trabalhos e seus propositores em um nicho específico, numa arte da provocação, dentro de um contexto maior: a arte conflitual, uma arte com sufixo *guera*.

Tais trabalhos, como podemos conferir pelos exemplos citados, apresentam necessariamente determinadas condições para ocorrerem, mesmo que sejam variados os porquês dos desentendimentos; essas condições surgem eventualmente em meio ao convívio grupal, que desencadeia mais facilmente as situações conflituais. Elas ocorrem por meio da

não-compreensão dos códigos normativos e/ou do questionamento deles, da quebra das coesões grupais, desvios às regras, traição, autocrítica (no caso, ao sistema da arte e subsistemas da arte), prolongamento temporal do convívio, necessidade de implementação de mudanças, quebra da unidade grupal ou institucional, desconhecimento de como funciona a estrutura do sistema da arte e seus subsistemas.

Outro ponto de discussão nesta tese, foi o de uma arte criada desde o conflito e não para falar de conflito, uma conflitolgia utilizada para as Artes Visuais e para repensar a natureza dos conflitos em seu sistema. Assim, discutir a aceitação de uma crítica no sistema das artes, que “[...] não seja apenas uma adaptação, ou conjugação de táticas de desvelamento de discursos e práticas ocultadas sob a suposta transparência dos espaços expositivos” (PRANDO, 2018, p. 7-8). Defende-se, portanto, a constância (e consistência) da crítica, para que ela instaure espaços de aceitação das mudanças necessárias, mesmo que através do conflito e do dissenso.

Alguns artistas propõem essas mudanças dentro do sistema das artes e defendem a quebra dos discursos colonizados em nichos específicos, como, por exemplo, o da arte que abrange as políticas de gênero e afropolíticas. Tais artistas exigem que essas práticas causem ruídos ao fluxo dos discursos internos que estruturam o sistema da arte, para assim “produzir juntos uma inteligibilidade do mundo que nos seja própria e comum” (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 84).

É por vezes, destituindo os lugares de fala do branco, do colonizador e de todo aquele que submete ou subjuga outros indivíduos na forma de produzir, pensar e agir, que se pode abrir margens em que o embate venha para provocar mudança. É a partir do reconhecimento do sentido mais amplo da palavra *destituição* que o conflito que se estabelece, tornando-se lícito e necessário seu enfrentamento. Destituir, para os franceses do *Comité Invisível* quer dizer:

Quebrar o círculo que faz de sua contestação o alimento daquele que domina, marcar uma ruptura na fatalidade que condena as revoluções a reproduzir aquilo que elas perseguem, tal é a vocação da destituição. A noção de destituição é necessária para liberar o imaginário revolucionário de todos os velhos fantasmas constituintes que a entram, e toda herança enganadora da Revolução Francesa. Ela é necessária para fazer um corte no seio da lógica revolucionária, para operar uma partilha no próprio interior da ideia de insurreição (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 91).

Não concordar, não fazer: “Eu prefiro não”, como diria o personagem Bartleby de Herman Melville (1819-1891)²⁰⁷. Entretanto, a quebra do círculo, a destituição, também se dá

²⁰⁷ O escritor inglês Herman Melville escreve a narrativa deste homem (Bartleby) que, de um dia para outro, resolve preferir não e se recusa a atender os pedidos de seu patrão. Sentado em sua escrivaninha, ele decide não mais copiar, decide não mais trabalhar, decide não sair de seu lugar e, assim, de preferência em preferência, coloca seu patrão, seus funcionários e todas as demais instituições em um impasse: em um espaço de in-ação total, sua recusa a fornecer à máquina de poder sua contribuição e acaba por desmontar as forças tal como elas se posicionam,

em alguns desses grupos, como já foi dito, por meio da traição. A traição nesse sentido, proporciona a transparência frente à opacidade proposta por alguns sistemas, referente ao incômodo de lidar e ter de expor seus conflitos, sejam eles em meio ao circuito de artes, nas instituições, ou no convívio com as comunidades. Aqui inverti as noções que desempenham os termos *opacidade* e *transparência*, para alguns autores, como o coreano Byung-Chul Han, que entende a *transparência* como aquela que “estabiliza e acelera o sistema, eliminando o outro, ou o estranho” (HAN, 2019, p. 11). Para ele é a falta de transparência no outro que acaba com as relações.

E é nesse sentido, de dar visibilidade e transparências a estratégias de ocultamento e impedimentos ao que comumente entendemos como indesejado (os conflitos e tudo que orbita ao seu redor), que precisamos dar validade às ferramentas que desenvolvemos aqui, visando não só os mapeamentos de situações de conflito em arquivos da História da Arte, de forma a acessar as variadas situações ao redor do mundo, como enfrentar de forma autoconsciente, as situações de dissenso e conflito entre atores do sistema da arte ou entre artistas, obras ou demais envolvidos, nas variadas manifestações das artes da colaboração.

Quem sabe o que poderia gerar tais informações, até então, resguardadas em arquivos pessoais, memórias (que precisam ser devidamente registradas) em diários e jornais? Quais perspectivas e novos caminhos os bastidores conflituais de algumas ações poderiam indicar para parte do sistema da arte e para a Arte Colaborativa? Estou falando da constituição de arquivos abertos sobre situações conflituais que impulsionaram e impulsionam de uma forma ou de outra, mudanças nos paradigmas vigentes, seja ele Renascimento, no Impressionismo ou no Dadaísmo. Os avanços nesse mapeamento, contribuirá imensamente para a possibilidade de se repensar a importância da natureza do conflito não somente no campo das Artes da Colaboração, mas das Artes Visuais como um todo.

Tal mapeamento poderia se configurar a partir das seguintes perspectivas: 1. Um arquivo dos processos e procedimentos de bastidores que envolvem conflitos entre atores do sistema da arte; 2. Um arquivo reunindo experiências de mudanças que só ocorreram após os conflitos, rearranjando estratégias e reconfigurando paradigmas nas Artes Visuais; 3. Um arquivo de proposições que promovem voluntariamente um convite ao conflito com o aprofundamento de sua natureza, a partir de um ponto de vista positivado e construtivo.

deixando um rastro, um legado de negativas que configuram a composição de um outro mundo. Disponível em: <https://notaterapia.com.br/2017/05/10/bartleby-o-escrivao-o-homem-que-prefere-nao-de-herman-melville/> Acesso: 15 jan. 2022.

Séculos de situações conflituais no campo das Artes Visuais seriam revistas e reavaliadas, sob o ponto de vista da Conflitologia e da Arte Conflitual, enquanto métodos de revelação de estratégias e revisão crítica deste campo ampliado ao qual chegamos, das Artes da Colaboração.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico** / Otília Beatriz Fiori Arantes. - São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1991.

ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa: itinerário crítico** São Paulo: Ed. Página Aberta, 1991.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual: creación artística urbano, en situación, de intervención, de participación** / Paul Ardenne. CENDEAC: Espanha, 2002.

ASTH, Marcelo. **Gerontopoiesis: Diálogos da Arte Performática com o Envelhecimento.** *eRevista Performatus, Inhumas*, ano 3, n. 14, jan. 2015.

BALTAZAR, Maria da Saudade. **(Re)Pensar a Sociologia dos Conflitos: a Disputa Paradigmática entre a Paz Negativa e/ou a Paz Positiva.** *Revista Primavera* N.º 116 - 3.ª Série. pp. 157-185. 2007.

BARRUS, Edson. **Foi Performance** / Edson Barrus; Dossiê Arthur Leandro; *Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufrrj* | n. 38 | julho 2019.

BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio** / Howard Becker; tradução Maria Luiza X. de Borges; revisão técnica Karina Kuschnir. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BEUYS, Joseph. **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man** / Joseph Beuys; Compilad by Carin Kuoni.- New York : Four Walls Eight Windows, 1993.

BEY, Hakim. **TAZ: Zonas Autônomas Temporárias** / Hakim Bey; tradução de Renato Rezende. - 2. ed. - São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004. - (Coleção Baderna)

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordá; EXPÓSITO, Marcelo (eds.). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa.** Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

BLANCO, Paloma. **Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa.** *Desacuerdos 2, Espanha, vol 2.* Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento. P 188-205. 2005.

BOAS, Thelma; QUINTELLA, João. **Coperativa-Escola: Ainda é muito cedo ou tarde demais. Só que não.** *Revista SELECT (Coletivos), São Paulo, ano 08 Edição 43, p. 32, Jun/Jul/Ago 2019.*

BORER, Alain. **Joseph Beuys** / Alain Borer. Tradução de Renato Silva; São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **A Estética Relacional.** Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Todas as Artes)

BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos. **A reforma do Estado dos anos 90 lógica e mecanismos de controle.** *Luiz Carlos Bresser-Pereira. Lua Nova Revista de Cultura e Política, no. 45, 49-*

95. 1998.

BUCHMMAN, Sabeth. **Produção Compartilhada** / Sabeth Buchmman; tradução Gabriela Baptista. - Zazie Edição: Compenhague/Rio de Janeiro, 2021.

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio** / Jacob Burckhardt; tradução Sérgio Tellaroli. - São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Elisa. **Aberturas e atravessamentos: poéticas da ação na arte urbana hoje.** (Ensaio) Ouvirouver Uberlândia v. 16 n. 1 p. 174-187 jan.|jun. 2020.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: Uma nova compreensão dos sistemas vivos.** Tradução de Newton Roberval Eichenberg. - São Paulo: Editora Cultrix.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência.** Rio de Janeiro: Nau, 2001, p.16

CASSOL, Gissele. **Tortura na ditadura militar brasileira (1964-1985)** / Gissele Cassol. - Trabalho de Conclusão de Curso, Faculdade de História, UNICAMP, São Paulo,

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o Mito e a Fronteira** / Fábio Fonseca de Castro. Belém: Labor Editorial, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução** / Anne Cauquelin; [tradutora Rejane Janowitz]. - São Paulo: Martin Fontes, 2005.- (Coleção Todas as Artes)

CARRÈRE, Emmanuel. **Limmonov** / Emmanuel Carrère; tradução André Telles. - São Paulo: Editora Alfabeta, 2013.

CARRILLO, Jesus (org). **Desacuerdos 2.** Museu d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA arteypensamiento, 2005.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede – A era da informação: economia, sociedade e cultura** / Manuel Castells; tradução de Roneide Venâncio Majer. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano : 1. Artes de fazer** / Michel de Certeau; 17. Ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2011.

COELHO, Plínio Augusto (org). **Surrealismo e Anarquismo: bilhetes surrealistas de Le Libertaire.** Traduzido por João Carlos, Editora Imaginário, São Paulo, 1990.

CONTI, Maria Aparecida. **Traição & Traições**; DOI: 10.5216/lep.v14il.23962. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/34365>. Acesso em: 7 set. 2021.

COMITE INVISÍVEL. **Motim e destituição agora** / Comitê Invisível. - Editora N-1, São Paulo: 2018.

COMITE INVISÍVEL. **Aos nosso amigos** / Comitê Invisível. - Edições Antipáticas, São Paulo: 2015.

COMITE INVISÍVEL. **A insurreição que vem** / Comitê Invisível. - Edições Baratas, São

Paulo: 2013.

COTRIM, Cecília. **Querer o não**. Dossiê Arthur Leandro; Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufrrj | n. 38 | julho 2019.

CRIMETHINC. **Receitas para o desastre: um livro de receitas anarquistas, um banquete portátil** / CrImethinc. Coletivo de trabalhadores CrImethinc, 2004.

DAGSPUTA, Partha; SERIGALDIN, Ismail. *I social: multifaceted perspective*. Washinsgton D.C. The Wolrd Bank, 2000.

DEAN, Maria Mur; LÓPEZ, Maider. *Impossible Glossary*. (catalog) Hablarenarte edition, Bilbao Museum, Spain, 2018, ISBN: 978-84-617-4288-2

DEUTSCH, Morton. **The resolution of conflict: constructive and destruction processes**. New Haven and London: Yale University Press, 1973 Pp. 1-32; 349-400. Traduzido por Arthur Coimbra de Oliveira e revisado por Schertel Mendes, Universidade de Brasília Faculdade de Direito, organizado por Amré Gomma de Azevedo, 2004.

DINIZ, Clarissa. **Crachá: aspectos da legitimação artística: (Recife - Olinda, 1970-2000)** / Clarissa Diniz. - Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

DINNUCI, Aldo. **Diógenes, o Cão: imagens, ditos célebres, comentários, epigramas**. (Artigo). - Viva Vox.- DFL – Universidade Federal do Sergipe. PROMETEUS Ano 3 – no. 5 Janeiro-Junho / 2010.

DOMINGUES, Ivan (organizador). **Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos**/ Ivan Domingues (organizador). - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador (volume I): Uma História dos Costumes** / Norbert Elias; tradução Ruy Jungman; revisão e apresentação, Renato Janine Ribeiro. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FORIGO, Marlus Vinicius. **A tese de Francis Fukuyama acerca do fim da história e a ditadura militar brasileira. Relações Internacionais no Mundo Atual**, [S.l.], v. 1, n. 09, p. 131-149, dez. 2010. ISSN 2316-2880.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos** 15. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho**. *Psicologia USP*, 20(1), 125-138. <https://doi.org/10.1590/S0103-65642009000100008>

FUKUYAMA, F. **O fim da História e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GIBRAN, Khalil Gibran. **O louco** / Gibran Khalil Gibran; tradução Mansour Challita. - Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973.

GLYNN, Christian. **Como cozinhar sem receitas** / Glynn Christian; tradução Eliza Nazarian.

- Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2021.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte** / Ernest Hans Gombrich; 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015.

GOTO, Newton. **Coisa Pública**. Goto. Curitiba: EPA! Fundo Municipal de Cultura de Curitiba, 2012.

GROYS, Boris. **Introdução a antifilosofia** / Boris Groys; tradução de Constantino Luz de Medeiros. - São Paulo: EDIPRO, 2013.

HACKING, Juliet (org). **Tudo sobre fotografia** / Juliet Hacking (org); tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski; Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência** / Byung-Chul Han; tradução de Enio Paulo Giardini. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. São Paulo: Record, 2001.

HARRISON; FRASCINA; PERRY. **Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX** / Charles Harrison; Francis Frascina; Gill Perry; tradução de Otacílio Nunes; São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. **Pedagogia do Campo Expandido**. Tradução Camila Pasqueti, Camila Schenkel, Carina Alvarez, Gabriela Petit, Francesco Settineri, Martin Heuser e Nick Rands. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

HUCHET, Stéphane. **Intenções espaciais: A plástica exponencial da arte (1900-2000)** / Stéphane Huchet; Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2012.

KESTER, Grant H. **The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Duke University Press: London, 2011.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas** / Thomas S. Kuhn; 2. ed. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1987.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: new genre public art**. Seattle: Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes** / Reinaldo Laddaga; tradução Magda Lopes. - São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

LE GOFF, Jacques. **Por amor as cidades: conversações com Jean Lebrun** / Jacques Le Goff; tradução Reginaldo Carmello.- São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. - (Prismas)

MACÊDO, Ricardo. **Jogos e Participação: a importância dos espaços de convívio**. (Dissertação), UFMG, Belo Horizonte, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **O eterno instante: o retorno do trágico na sociedades pós-modernas** / Michel Maffesoli ; tradução: Maria Ludovina Figueiredo – Lisboa: Editora Instituto Piaget, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno** / Michel Maffesoli ; tradução: Clóvis Marques – Rio de Janeiro, Record, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Tradução de Mária de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.

MALEVICH, Kasimir. **To the new limit**. Anarkhia 31, 30 de março de 1918, em Andersen (ed.), Malevich.

MANESCHY, Orlando (org) **Salão ARTE PARÁ 2010**. Fundação Rômulo Maiorana, 2010.

MATURANA, Humberto. **Cognição ciência e vida cotidiana**. Humberto Maturana; organização e tradução Cristina Magro, Victor Paredes. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, 203p. - (Humanitas)

MATURANA, Humberto. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana** / Humberto Maturana e Francisco J. Varela; tradução Humberto Marioti e Lia Diskin; ilustração: Carolina Vial, Eduardo Osorio, Francisco Olivares e Marcelo Maturana Montañez – São Paulo: Palas Atena, 2001.

MARTINELLI, Dante P; ALMEIDA, Ana Paula. **Negociação e Resolução de conflitos: do impasse do ganha-ganha através do melhor estilo**. - São Paulo: Atlas, 1998.

MARTÍNEZ, Mario López. **Enciclopedia de Paz y Conflictos** / Mario López Martinez. - Espanha: EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA, Campus Universitario de Cartuja GRANADA, Espanha, 2004.

MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980**. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) - FGV - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. Prefácio de Cristina Freire. Apresentação de Vera Palamin. São Paulo : Annablume; Fapesp, 2011.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. São Paulo: Editora Cobogó, 2021.

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho** / Craig O 'Hara. - São Paulo: Radical Livros, 2005.

OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho** / Milton Ohata. - São Paulo: EDIÇÕES SESC SP, 2013.

PAIM, Claudia Teixeira. **Coletivos e iniciativas coletivas – modos de fazer na América Latina Contemporânea**. (Tese de Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, RS, 2009. Acesso em: 25 ago. 2021.

PRANDO, Felipe Cardoso de Mello; GROSSMANN, Martin. **Campo neutral: limites e tensões entre práticas artísticas, curatoriais e instituições de arte**. 2016. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-13092016-104137/>>.

PRISCILA, Arantes. **Estética da emergência: o advento de um regime prático das artes** / Priscila Arantes. #17.ART • 17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, São Paulo, 2018.

SAFATLE, Vladimir. **Do uso da violência contra o estado ilegal** / Vladimir Safatle; São Paulo: Editora Boitempo, 2012.

SFEZ, Lucien. **Critique de la Communication**. Paris: Seuil, 1990.

SFEZ, Lucien. **As tecnologias do espírito**. Tradução de Juremir Machado da Silva. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 6, junho de 1997.

SCHERER-WARREN, Ilser. **Fóruns e redes da sociedade civil: percepção sobre exclusão social e cidadania**. *Revista Política & Sociedade*, Florianópolis: PPGSP/UFSC, v.6, n. 11, p. 19-40, out. 2007a.

SILVA, Luciana Bosco e. **Instalação: espaço e tempo** / Luciana Bosco e Silva. - 2011. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

SIMMEL, Georg. **A natureza sociológica do conflito**, in Moraes Filho, Evaristo (org.), Georg Simmel, São Paulo: Ática, 1983.

SLUIS, Marie Ellen. **Amazonian Geeks and Social Activism: An ethnographic study on the appropriation of ICTs in the Brazilian Amazon**. University of Amsterdam: Amsterdam, 2010.

SLUIS, Marie Ellen. **Coletivo Puraqué: ativismo de base: TIC - uma ferramenta de inclusão social**. Giseli Vasconcelos (org), vários autores Editora: I-Motirô Ano: 2012 ISBN 978-85-66125-03-0. Belém, 2012.

SUELEN, Bruna Silva. **[Nu] -: Aparelho: Relatos sobre Coletivo, Arte e Colaboração** / Bruna Suelen Silva Barros. - 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2013.

TEDESCO, E. **Instalação: campo de relações**. *Revista Práxis*, 1, 19–24. <https://doi.org/10.25112/rp.v1i0.593>

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes** / Tzvetan Todorov; tradução Joana Angélica d'Avila Melo. - São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KANAAN, H. S. **O fim da história e o último homem (Francis Fukuyama)**. *PerCursos*, Florianópolis, v. 6, n. 1, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1451>. Acesso em: 24 ago. 2021.

VERGARA, Sylvia Constant; FERREIRA, Victor Cláudio Paradela. **A representação social**

de ONGs Segundo formadores de opinião do município do Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro 39(5): 1137-59, Set./Out. 2005.

WASEM, Marcelo Simon. **Radiofonia Cartográfica: sintonias e deslocamentos em processos de arte colaborativa.** (tese de Doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ Escola de Belas Artes - EBA Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais Linha de Pesquisa Poéticas Interdisciplinares, Rio de Janeiro, 2013.

WEBER, Max. **Ética protestante e o espírito do capitalismo** / Max Weber; Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Pioneira, 1999.

WHYTE, William Foote. **Sociedade da Esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada** / William Foote Whyte; tradução Maria Lúcia de Oliveira; revisão técnica Karina Kuschnir; apresentação Gilberto Velho. - Rio de Janeiro: Zahar, 2005.