

Em busca do outro/em busca de si: colaboração, engajamento, interesses mútuos e cruzamento de competências em processos artísticos

MARCELO SIMON WASEM

Resumo

O presente artigo busca traçar algumas considerações acerca de trabalhos de arte de cunho mais processual e colaborativo, nos quais os papéis do artista, obra e público são deslocados de suas posturas mais tradicionais e provocam questionamentos no próprio fazer artístico. A preocupação com as especificidades do local ganha outras nuances quando este não é mais concebido como um espaço-receptáculo, mas sim explorado e ouvido em suas diversas esferas e camadas a fim de que dinâmicas de desterritorialização possam atuar e reinventar modos de vida. Serão analisados alguns conceitos-chave, como o da “arte socialmente engajada”, além de relatar o projeto de criação de uma rádio comunitária e seus desdobramentos na região periférica de Florianópolis.

Palavras-chave:

Arte colaborativa, arte socialmente engajada, cruzamento de competências

In search of the other/in search of the own self: collaboration, engagement, mutual interests and competence-crossing in artistic processes

MARCELO SIMON WASEM

Abstract

This article aims to delineate some considerations about artworks concerning the procedural and collaborative nature, in which the roles of the artist, the work of art and the public are displaced from their most traditional postures and provoke questions in their own art making. The concern with the specificities of the place gains other shades when it is no longer conceived as a space-receptacle, but explored and heard in their various spheres and layers so that dynamics of deterritorialization can act and reinvent ways of life. Some key concepts will be analyzed, such as “socially engaged art”, in addition to report the project to create a community radio station and its consequences in the peripheral region of Florianópolis.

Keywords:
Collaborative art, socially engaged art, competence-crossing

En busca del otro/en busca de si mismo: colaboración, compromiso, intereses mutuos y cruzamiento de competencias en procesos artísticos

MARCELO SIMON WASEM

Resumen

El presente artículo busca trazar algunas consideraciones sobre trabajos de arte de acño más procesual y colaborativo, en los cuales los papeles del artista, obra y público son desplazados de sus posturas más tradicionales y provocan cuestionamientos en el propio hacer artístico. La preocupación con las especificidades del local gaña otros matices cuando este no es más concebido como un espacio-receptáculo, pero sí explotado y oído en sus distintas esferas y capas con el objetivo de que dinámicas de desterritorialización puedan actuar y reinventar modos de vida. Serán analizados algunos conceptos-clave, como el del “arte socialmente comprometido”, además de relatar el proyecto de creación de una radio comunitaria y sus desdoblamientos en la región periférica de Florianópolis.

Palabras clave:

Arte colaborativa, arte socialmente comprometido, cruzamiento de competencias

1. Introdução

O presente artigo busca traçar algumas considerações acerca de trabalhos de arte de cunho mais processual e colaborativo, nos quais os papéis do artista, obra e público são deslocados de suas posturas mais tradicionais e provocam questionamentos no próprio fazer artístico. A atualidade da arte contemporânea está repleta de grande diversidade e acaba deixando em suspensão muitos dos parâmetros para se poder avaliar tais tipos de trabalhos. Não só pela quantidade, mas as dificuldades passam inclusive em mapear e classificar projetos com essas propriedades – uma vez que muitos deles criam um trânsito a partir do campo da arte em direção a outras áreas do conhecimento, já que tentam estabelecer uma relação mais próxima com assuntos díspares, como os usos do espaço urbano, as complexidades da malha social ou a apropriação de meio de comunicação em escalas menores, mas não menos potentes. A preocupação com as especificidades do local ganham outras nuances quando este não é mais concebido como um espaço-receptáculo, mas sim explorado e ouvido em suas diversas esferas e camadas a fim de que dinâmicas de desterritorialização possam atuar e reinventar modos de vida. Nessas passagens entre áreas, o que acaba se estabelecendo são zonas híbridas nas quais a arte consegue ser inserida e experienciada de uma maneira diferente: o artista não mais como o único agente criador, o público não mais como receptor e a obra cada vez mais difícil de ser delimitada e, por sua vez, reproduzida.

Esses deslocamentos, no entanto, não acontecem de forma pacífica. Sempre estão em jogo muitos interesses e a proposta do artigo é justamente averiguar como as tramas de desejos, impossibilidades e acontecimentos se organizam, partindo do exame dos deslocamentos de papéis que o artista se lança quando se propõe a uma relação de colaboração ativa. Para isso, serão analisados alguns conceitos-chave, como o da “arte socialmente

engajada”, além de refletir sobre possibilidades de conceitos operatórios, como cruzamento de competências (o conjunto de reflexões se encontra na tese de doutorado defendida em 2013).

2. Especificidades e indefinições

A autora Miwon Kwon comenta sobre a expansão das fronteiras da arte no texto “Um lugar após o outro” (1997), no qual faz uma retrospectiva sobre as origens das práticas de *site-specific* que influenciaram nessa expansão do campo da arte. Começam com uma preocupação apenas sobre aspectos formais do contexto no qual a obra de arte pública é instalada. Com o tempo, surgem as práticas *site-oriented*, nas quais o artista não só instala uma obra no espaço público, mas busca envolver-se mais com os aspectos socioculturais de um contexto, permitindo que tal vivência influencie no seu processo criativo. Mesmo assim, elas ainda estão centradas no artista: “a cadeia de significados da arte *site-oriented* é construída principalmente pelo movimento e decisões do artista, a elaboração (crítica) do projeto inevitavelmente se desdobra ao redor do artista” (KWON, p. 22).

Kwon destaca que a própria noção de *site* – relacionada diretamente com as noções de espaço e território – vem passando por transformações. As práticas *site-oriented* e *site-specific* ao mesmo tempo em que apontam a importância do lugar também criam um movimento em desfazer sua especificidade, pois estariam inevitavelmente embebidas nessas dinâmicas de desterritorialização (KWON, p. 27) e essas, por sua vez, ligadas às forças baseadas no capital, dividindo as sociedades entre possuidores ou não possuidores de bens (BHABHA, 1992 apud KWON, p.27). A autora destaca o desafio das práticas de arte fundadas em um contexto específico como sendo o de promover uma relação mais duradoura entre pessoas de diferentes ambientes transformando “intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e irremovíveis.” (BHABHA, p. 31).

Neste movimento de aproximação do labor artístico à esfera da vida, Kwon abre a questão sobre os próprios espaços específicos da arte:

Se a crítica do confinamento cultural da arte (e do artista) via suas instituições foi a “grande questão”, um impulso dominante de práticas orientadas para o site (*site-oriented*) hoje é a busca de um engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não-especializados (*non-art spaces*), instituições não-espe-

cializadas e questões não-especializadas em arte (em realidade, borrando a divisão entre arte e não-arte). (KWON, p. 8)

Tal indefinição acerca dos limites do campo da arte também é explorada por Reinaldo Laddaga no livro “A estética da emergência” (2006). Na sua visão o presente das artes está embebido por uma proliferação de projetos, onde são iniciados ou intensificados processos abertos de conversação, com a preocupação em dilatar o tempo e o espaço das experiências propostas (LADDAGA, p. 21). Podemos notar que, assim como Kester (2000) e Kwon (1997), o autor dá relevância na dimensão temporal e define o diálogo como uma especificidade marcante.

São projetos nos quais suas formas e contornos surgem lentamente, através dos mais diferentes meios e que, por estas características, são difíceis de serem enquadradas e fixadas somente em um campo de saber. É nesse sentido que provocam uma instabilidade constante aos limites do campo das artes, pois possuem características análogas às práticas da educação, que também utilizam procedimentos criativos e interativos, envolvendo a troca e o ensino de múltiplos conhecimentos. Detecta-se aqui uma vocação transdisciplinar, ou seja, uma prática que é atravessada por muitas disciplinas. De acordo com Laddaga (2006), tais projetos estão mais interessados nos processos, agenciamentos e negociações na construção de “modos de vida social artificial” (LADDAGA, p. 13) – artificial, pois estes possuem um caráter improvável de realização, dentro dos parâmetros dos saberes comuns.

O campo da arte colaborativa é, dessa forma, contaminado por outros campos, como colocado por Grant H. Kester: “alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidos em oposição pura e simples a elas” (2006, p. 21). Seria como se os campos da arte e do ativismo constituíssem uma grande forma de atuação e que, de acordo com as circunstâncias, poderia inclinar mais para um dos polos. Kester (assim como Nina Felshin no livro “*But is it Art?*”, de 1995) estaria menos disposto em julgar e classificar do que em salientar essa indefinição como uma especificidade própria desses trabalhos.

Mas será que só manter-se neste lugar “entre” disciplinas justificaria um projeto de arte colaborativa? A relação que um projeto de arte estabelece com outros campos de conhecimentos (tais como pedagogia, sociologia, antropologia, comunicação, arquitetura ou mesmo as engenharias) é sempre a mesma? Afinal, cada campo possui seus espaços de efetuação e acontecimento,

e, assim sendo, seus próprios códigos de relacionamento – a relação como cada campo estabelece com outro é diferente, mesmo entre duas disciplinas (um artista dentro de uma área mais voltada às ciências humanas relacionar-se-á diferentemente do que um cientista social dentro de um projeto de arte). No caso da arte pode-se notar um alto potencial em estabelecer diálogo ou mesmo de atravessar e redefinir outras áreas. Por outro lado, existe uma esfera própria do campo da arte, uma espécie de “território” para onde tais processos retornam, podendo provocar reconfigurações neste, mesmo convivendo em constante contato com outros saberes. Examinaremos outros autores para traçar outras possibilidades de configuração desta zona híbrida de intersecção na qual a arte colaborativa transita.

3. Zonas híbridas e arte socialmente engajada

Pablo Helguera¹ (2011) argumenta a favor desta indefinição de categorização, descrevendo a existência de uma pluralidade de nomenclaturas e atendo-se com mais preocupação à diferença entre os conceitos de “estética relacional” e “prática social”. Por um lado, a estética relacional (conceito de Nicolas Bourriaud e usado no título de seu livro de 1998) ainda estaria muito preocupada com uma arte pautada pelo conceito de estética, ou seja, atrelado à forma ou mesmo à beleza. Por outro lado, a prática social, tendo excluído a palavra “arte” da terminologia, seria uma proposta contrária, priorizando o envolvimento e a preocupação no e com o social. Helguera concorda com tal direcionamento, mas usa o termo “arte socialmente engajada”, pois acredita ser fundamental não excluir a palavra “arte” da equação, sem deixar de destacar o engajamento com o social: “o que caracteriza a arte socialmente engajada é sua dependência das relações sociais como um fator essencial à sua existência”. (HELGUERA, 2011, p. 35). Mesmo justificando a genealogia do termo nesta localização dual, Helguera valoriza a capacidade interdisciplinar e nômade que tais práticas são dotadas:

Ainda, o posicionamento inexato da arte socialmente engajada, identificada como uma arte ainda localizada no intervalo entre formas de artes mais convencionais e disciplinas relacionadas à sociologia, política e outras, é exatamente o espaço que esta deveria ocupar. (HELGUERA, 2011, p. 36)

Com isso, os artistas alinhados com estas tendências acabam desafiando os circuitos tradicionais de produção, circula-

ção e consumo de arte, pois sua renúncia se dá não só no estatuto de produzir objetos direcionados para o consumo, mas também no âmbito da autoria do artista. Há o risco de serem chamados de cientistas humanos – e Helguera não vê nenhum problema nisso (opina, inclusive, que os artistas não deveriam se chatear com isso). Esse deslocamento temporário para um intervalo entre disciplinas – uma zona híbrida – é considerado muito positivo, pois é partir de tal suspensão que outros desconfortos e situações mais complexas se tornam visíveis.

Examinando mais profundamente o conceito “arte socialmente engajada”, Helguera a configura pela utilização de práticas simbólicas com a meta de provocar modificações nas realidades, diferenciando-se, assim, de “obras que foram criadas para lidar com problemas políticos e sociais em um nível simbólico, metafórico ou alegórico.” (2011, p. 37). Essa esfera simbólica não é dispensada, pois é partir dela que eventos da ordem do criativo, do imaginável, e até do impossível podem se tornar tangíveis e viáveis. Porém, o centro das ações dos artistas da arte socialmente engajada está voltado para a interação social, provocadora de impactos profundos na esfera pública. Algumas perguntas podem ser levantadas aqui: Que contexto é este que se pretende mudar? O artista é capaz de realizar tais transformações? E quando essas mudanças incidem sobre o próprio fazer poético do artista? Até que ponto o artista está aberto e receptivo ao nível de transformação, incidindo na sua própria constituição enquanto artista?

Todo este lado do “social” salientado pelo autor transparece a expectativa de que a qualidade dos projetos de arte colaborativa estaria vinculada ao seu potencial transformador da realidade, pressupondo essa como deficiente sob algum aspecto e o artista como agente de transformação. Tal potencialidade e vontade por mudanças podem ser encontrados em diversas vivências, dentro e fora da arte, como quando um grupo de pessoas (educadores, ativistas, profissionais de várias áreas) se envolvem na construção de uma rádio comunitária² ou dentro de ambientes onde seus habitantes possuem interesses diversos e, muitas vezes, bem distantes do grupo inicial. Todo esse movimento por mudança precisa, então, saber ser colocado e acompanhado passo a passo para que não se torne uma imposição.

Helguera aponta cinco aspectos importantes nos projetos de arte socialmente engajada (2011, p. 38): 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.

No primeiro item, ele aponta para a relação entre os projetos de arte socialmente engajada e um agrupamento de pessoas que habitam em um determinado local, ou seja, uma comunidade. Existe, assim, uma dependência em relação a esse agrupamento, mas também a possibilidade de criação de outras coletividades. Muitas vezes há o objetivo de tirar o público do papel de receptor passivo, porém se acaba delimitando exatamente o que espectador pode fazer para participar da obra – o que continua dentro do domínio da autoria do artista. Helguera localiza este movimento de abertura como um legado da arte ativista dos anos 1970, só que levado agora de maneira menos “política” (2011, p. 39), e mais em direção a criação de uma plataforma de ações de longa duração. No entanto, a concepção do autor sobre o que se refere ao político (algo mais ligado às práticas de protesto panfletário) pode ser confrontada como uma visão mais ampliada do termo.

Para pensadores como Deleuze e Guattari, a dimensão do político é um componente da subjetividade, sendo esta atravessada por diversos agenciamentos coletivos de enunciação simultaneamente: desde aqueles de natureza extrapessoal quanto infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (GUATTARI, 2005, p. 39). Podemos ainda citar rapidamente os artistas brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark, que foram precursores de novas bases na arte brasileira e mundial, com investigações que, a partir da corporalidade, uniram as dimensões macro e micro, uma vez que o contexto sociopolítico afetava artistas e espectadores (NOVAES, 2009, p. 19). O político é relacionado intimamente com o pessoal, como coloca Felshin (apud BLANCO et al., 2001, p. 74), mas depende, primeiramente, em como o artista propicia ao outro, a participação.

Este é o segundo ponto levantando por Helguera (2011, p. 40): a participação do espectador como uma característica intrínseca a qualquer obra de arte, que só se realiza com a ação deste que observa e valida. Muitos teóricos ainda acreditam na observação como atividade de intensa participação, como apontou Laddaga (2006, p. 36-7). Porém, Helguera (2011, p. 40) cria uma taxonomia experimental, indicando quatro tipos de participação:

- Nominal: o público fica na posição de observar e refletir sobre a obra, passivamente;
- Dirigida: quando há uma indicação de como participar ativamente pelo artista;
- Criativa: onde é permitido ao público criar dentro da estrutura do artista;
- Colaborativa: onde o público é responsável pela estrutura e conteúdo, em conjunto com o artista.

Normalmente, a participação nominal e a dirigida acontecem em um único encontro, enquanto a participação criativa e a colaborativa tendem a se desenvolver após longos períodos de tempo (desde um único dia até meses e anos). Entretanto, Helguera ressalta que não há uma hierarquia de valor pelo tempo de contato. Cada tipo de participação implica em objetivos possíveis, o que possibilitará avaliar as intenções dos envolvidos na construção de um fazer coletivo.

Além dos quatro graus de participação, o autor comenta sobre três tipos de predisposição de envolvimento do outro nos trabalhos que exigem uma participação mais ativa (2011, p. 41), relacionado às participações dirigida, criativa e colaborativa: 1) voluntário: quando há o envolvimento consciente e ativo, podendo ser inclusive um "flash mob"; 2) não voluntário: quando o público é coagido a participar, como no caso de uma turma de escola; e 3) involuntário: quando o público se envolve sem saber, necessariamente, que se trata de um projeto artístico², pelo fato de estar acontecendo em espaços públicos ou sem ter a "cara" de arte. Ter consciência dessas qualidades seria importante, pois proporcionaria mais domínio e clareza na maneira de abordar como as relações se estabelecem. Se o projeto for de uma participação não voluntária de não artistas e for de interesse do artista o envolvimento, ele poderá criar estratégias para dotar mais senso de propriedade, possibilitando maior apropriação do público, sem recair em uma posição de coerção. Ou se a participação estiver sendo involuntária, cabe ao artista optar por informar ou esconder que se trata de um trabalho de arte, que ele pretende incluir o envolvimento dentro do trabalho, podendo expor em outros lugares posteriormente. Adicionando outra camada nas vias de comunicação adotadas pelo artista está o relacionamento com as mídias sociais (este é o terceiro elemento levantando por Herguera, porém pouco aprofundado).

Um fator determinante – e quarto item na lista de Helguera – é o tempo de envolvimento, já que é necessária uma duração mais estendida para a criação de um ambiente propício à troca de conhecimentos e à geração de outros tantos. Curtos períodos também podem ser muito proveitosos, desde que haja uma consciência do que pode ser feito, dada a limitação de tempo. Ele aponta problemas tanto em projetos comunitários quanto em relação a artistas quando convidados para realizar trabalhos que exigem a colaboração dentro do ambiente de mostras coletivas (como no caso das mostras bienais de arte), que podem sofrer com a falta de tempo e/ou envolvimento ao

propor metas não realistas. Em muitos casos, projetos apresentam características e metodologias próprias – resultado de uma interação com as especificidades de determinado local. Quando são trasladadas para circuitos artísticos tradicionais e buscam repetir os mesmos procedimentos em outro contexto, com um corpo coletivo distinto, acabam se tornando em modelos engessados e que podem forçar resultados. Por outro lado, seria completamente dispensável todo esse conjunto de experiências? O que se leva de um projeto colaborativo de natureza intensa? Se vivenciar um processo desta qualidade é uma experiência intraduzível, ao mesmo tempo, podemos pensar que há um aprendizado mútuo – tanto do artista que se desloca para outro contexto quanto para o público, pertencente a diferentes territórios – constituído pela reflexão das vivências experienciadas, com seus prós e contras, e que podem servir para futuras interações.

Por fim, o último elemento citado por Helguera e não menos importante, é o público, categoria na qual ele mesmo já questiona sua composição. Ele critica aqueles que negam qualquer dependência ou necessidade de seu fazer artístico estar atrelado a um público ou, no outro extremo, que acreditam que qualquer pessoa é um possível participante. É claro que, por serem processos abertos e, muitas vezes, em lugares desconhecidos pelos artistas, fica difícil de prever com exatidão que tipo de público e como será a interação. No entanto, sua visão busca um meio termo entre estes dois extremos ao afirmar que toda obra já possui um público implícito. Mesmo se dizendo completamente aberto, os projetos de arte socialmente engajada implicam na participação de públicos específicos.

O autor destaca três registros de públicos que geralmente são operados nestes projetos: o primeiro é o círculo imediato de participantes e apoiadores; o segundo é o mundo da arte crítica, ao qual normalmente se recorre em busca de validação; e o terceiro é a sociedade em geral, englobando estruturas governamentais, a mídia e outras organizações ou sistemas que podem absorver e assimilar as ideias ou outros aspectos do projeto.

Podemos relembrar a categorização feita por Suzanne Lacy (apud BLANCO et al., HELGUERA, 2001, p. 37) relacionando seis formas de participação, que podem ser organizados em círculos concêntricos. Ao representar a criação da obra de arte, como um ponto no centro de um círculo, os demais círculos vão se irradiando para fora. Dessa maneira estão organizados os graus citados por Lacy:

1. Origem e responsabilidade: estão os indivíduos responsáveis pela obra, situada no centro e corresponde ao impulso criativo;

2. Colaboração e codesenvolvimento: é o círculo seguinte, inclui quem colabora e codesenvolve a obra, que participam profundamente de sua autoria;

3. Voluntários e executantes: estão no nível seguinte, são aquelas pessoas sobre, para e com quem se cria a obra;

4. Público imediato: é outro nível do círculo e compreende quem tem a experiência direta na obra. Esse seria o nível que tradicionalmente tem-se chamado público (pessoas que assistem a uma performance, visitam uma instalação e presenciem outras ações).

5. Público dos meios de massa: os efeitos da obra, a princípio continuam além da exposição ou performance de arte público interativo, atingido o público que experimenta a obra por meio de reportagens ou documentos;

6. Público do mito e da memória: o público se relaciona com a obra de arte por meio de mecanismos de recordação e reacionamento. A obra se converte em conhecimento do campo da arte ou na própria história da comunidade afetada, como um dispositivo de rememoração.

Se buscarmos analisar os projetos de arte colaborativa com este esquema, notaremos que há uma participação mais ativa do público na obra nos três primeiros níveis. Os outros três se referem a um público indireto, mas não menos importante: mesmo não participando da execução direta, esses níveis compõem o contexto onde obra e artista são posicionados.

Pablo Helguera conclui seu texto apontando para um aspecto fundamental na elaboração de sua proposta acerca da arte colaborativa: clareza e sinceridade nos relacionamentos estabelecidos entre os agentes envolvidos, principalmente acerca dos seus objetivos e métodos para suas ações (2011, p. 44). Neste sentido, não há nenhuma diferença de outros profissionais que buscam estabelecer relações sinceras com seu público, sem a intenção de enganar. Porém, cabe aqui elencar três questionamentos: Quais as intenções do artista em realizar este movimento de ir até uma comunidade específica? Como se estabelece a relação com este outro grupo de pessoas, principalmente, quando surgem situações inesperadas e que provocam desvios à proposta original? O que será feito depois da participação e interação entre artista e público? Perguntas que orbitam em torno de um mesmo centro: a relação que é estabelecida com o “outro”.

4. Em busca do outro – em busca de si

O artista e teórico Luiz Sérgio de Oliveira (2010, p.46) também levanta questionamentos semelhantes ao comentar sobre os desafios de tais práticas participativas em arte pública. Ele denomina de “geovanguarda” estes que priorizam o diálogo como principal plataforma de ação para com o “outro”, sendo este “aquele que tradicionalmente tem estado alijado dos processos da arte por mecanismos de elitização que transformaram a arte em assunto para poucos” (OLIVEIRA, 2010, p. 40-41). O termo geovanguarda assinala, como fator determinante, o deslocamento feito pelos artistas, saindo dos espaços tradicionais da arte ou mesmo de seus contextos locais em direção a espaços variados e às comunidades ali residentes, rompendo com os cânones de pureza e autonomia da arte (2010, p. 42).

No entanto, este direcionamento ao encontro do outro possui um caminho de volta, ou melhor, pode ser configurado como uma via de mão dupla (entre artista e não artista³) e também se dá em outros dois sentidos – artista com o “outro” e consigo mesmo. No primeiro aspecto, conforme aponta o teórico inglês Stephen Wright (2004, p. 534), é necessário que se perceba que a relação de interesses entre os dois envolvidos é mútua – não só o artista busca ganhos nesse deslocamento, mas também há sempre algum desejo envolvido pela parte de quem se relaciona. Esta revisão é importante, pois existem muitos casos nos quais o artista força uma relação de proximidade, ou mesmo, faz uso indevido desta quando transforma a relação em um produto. Essa relação é classificada por Wright como um tipo de exploração similar àquela estabelecida entre dominador e dominado, em termos bem marxistas, ou “aqueles que detêm o capital simbólico (os artistas), e de outro lado, aqueles cujos esforços (como tal) são usados para nutrir a acumulação de mais capital” (apud WRIGHT, 2004, p. 535).

No segundo modelo de direcionamento a via de mão dupla se dá do artista consigo mesmo, sendo um processo de autocohecimento, como coloca Oliveira (2010, p. 43): “(...) As práticas de arte realizadas sob a rubrica dessa ‘virada para o social’ evidenciam o reconhecimento e a importância que passam a ser dispensados ao ‘outro’, a nos lembrar que o nosso ‘próprio’, ou melhor, o *self* do artista – *per se* – já não é o bastante”.

Esta mudança de rumo em direção ao social citado por Oliveira (2010) se refere ao texto “A virada social: colaboração e seus desgostos” (2008), de Claire Bishop, no qual ela realiza duras críticas aos projetos colaborativos. Na busca de critérios mais assertivos nesta linha a autora desaprova a simples e prévia aceitação

de todos os projetos colaborativos somente pelo fato de estarem trabalhando com uma comunidade excluída ou setor marginalizado. Em contraposição, a autora cita alguns exemplos de projetos de arte comprometidos não só com o local, mas que dialogam com questões globais, enfatizando sua potencialidade artística ao renunciar discursos políticos explicitamente engajados – o que acaba revelando uma lógica dicotômica na sua elaboração. A autora ainda critica o modo como o artista se porta:

Os critérios discursivos da arte socialmente engajada são, no presente, tirados de uma analogia tácita entre o anticapitalismo e a “boa alma” cristã. Nesse esquema, o auto-sacrifício é triunfante: o artista deve renunciar à presença autoral em prol da concessão aos participantes, para que falem por seu intermédio. Tal auto-sacrifício é acompanhado pela ideia de que a arte deve retirar-se do domínio estético e fundir-se à práxis social. (OLIVEIRA, 2010, p. 154)

Também discordo de qualquer papel de salvação que o artista possa ter. Porém, será que é possível acreditar na fusão total da arte na vida? Tal proposição me parece bem idealista e radical, pois acredito que, mesmo com este movimento de voltar-se para esferas tão diversificadas, sempre haverá um território no qual o artista retorna e insere suas experiências – um território configurado de alguma forma como campo da arte. Ou ainda, conforme coloca Olivera (2010, p. 47), “essas práticas de colaboração provocam uma consequência subjacente, extremamente relevante: a inclusão social do artista”. Esta inversão retira do artista seu papel de salvar o “outro” de uma situação qualquer de desamparo ou coloca em dúvida a serventia de seus conhecimentos serem aplicáveis em outro contexto. Em um processo de arte colaborativa o artista poderá ganhar mais caso consiga se perceber como apenas “mais um”, que se relacionará com outros agentes, possuidores de seus próprios conhecimentos, interesses e desejos. Tal envolvimento poderá estabelecer contato e negociações com os espaços institucionalizados da arte (museus, galerias etc.), mas terá seu principal local de acontecimentos um contexto específico, marcado por uma territorialidade física e social, em contato com uma gama de aspectos de uma ou mais comunidades, ou melhor dizendo, coletividades⁴. E por mais intensa seja essa relação entre artistas e não artistas, ela terá um encerramento, considerando o próprio fato do artista ser, neste sentido, um nômade em busca de outras experiências, em novos processos.

O envolvimento se transforma em um conjunto de fatos no tempo passado, a serem lembradas por outras pessoas em

outros lugares. Assim, o artista se torna um narrador de experiências passadas, reconfigurando e acrescentando novas competências e habilidades em como se relacionar com o “outro”. A seguir, irei relatar uma das práticas que se tornaram base para as presentes reflexões – a criação de uma rádio comunitária.

5. Um projeto de rádio comunitária em Florianópolis

A partir do ano de 2005 integrei o coletivo denominado “Se Essa Mídia Fosse Minha...”, cujo intuito era realizar ações e debater criticamente na área da mídia e mídia-educação em Florianópolis (SC). Foi a partir deste coletivo, em contato com outros educadores e militantes no bairro Monte Cristo, região metropolitana de Florianópolis, que surgiu a proposta de montar uma rádio comunitária. Inserido neste movimento é que minha atuação artística se desenvolveu, constituído por um corpo de práticas múltiplas e gerando uma reflexão acadêmica que registrei no formato de dissertação⁵.

O que na prática foi um conjunto de ações realizadas por moradores, principalmente das comunidades Chico Mendes e Novo Horizonte, e ativistas com propostas multidisciplinares (artísticas, educacionais de âmbito não formal e de comunicação alternativa) na formação de um grupo com o objetivo de montar uma rádio comunitária, também chamado de “Coletivo da Rádio”. Apesar de sempre ter permanecido aberto à participação de todos os moradores da região, o grupo foi formado por integrantes mais assíduos e que, mesmo assim, tiveram diferentes momentos de envolvimento e participação. Durante um pouco mais de um ano de funcionamento, o Coletivo realizava reuniões semanais (às quintas-feiras à noite, horário de maior disponibilidade para os moradores do Monte Cristo) e transmissões quinzenais aos sábados, do início da tarde até a noite (ver imagem 1).

Além das ações mais ligadas à Rádio, no ano de 2007, alguns integrantes (artistas, ativistas e educadores) estiveram envolvidos em oficinas de mídia-educação entre junho e dezembro do citado ano, junto a dois grupos de jovens do programa “Agente Jovem”, de atendimento social para adolescentes da Prefeitura Municipal de Florianópolis. Desde o princípio, esse espaço de encontro entre moradores das comunidades do Monte Cristo e não moradores interessados em construir esta rádio se apresentavam como um espaço plural, onde pessoas de origens e opiniões diferentes se uniam em torno deste objetivo maior e dialogavam na estruturação de como realizar tal desejo.



Figura 1
Montagem com diversos dias de transmissões e oficinas

No decorrer do processo, com os diversos acontecimentos que se sucederam na construção coletiva, essas diferenças e os conflitos de opiniões foram os maiores espaços de discussão e amadurecimento dos membros do Coletivo da Rádio.

O primeiro objetivo que pôde ser observado nas primeiras transmissões e que pautaram as ações do Coletivo da Rádio neste período foi pensar o momento da transmissão enquanto um canal de livre comunicação, onde todos poderiam ter voz para expressar sua opinião e que poderia gerar novos espaços de debate crítico entre as comunidades. Por parte dos integrantes não moradores do Coletivo, a principal meta era a de que os próprios moradores formassem a base de um grupo autônomo e horizontal na hierarquia de responsabilidades que pudesse gerir o funcionamento da rádio, em consonância com o conceito de empoderamento (OAKLEY; CLAYTON, 2003). A implementação de uma rádio neste contexto tinha este caráter, buscando proporcionar outras formas de expressão, e gerando, assim, possibilidades de conscientização sobre si mesmo dentro de um contexto maior. A principal intenção do grupo de não moradores, dentro contexto de implementação da Rádio Comunitária, era de difundir e compartilhar tanto conhecimentos

técnicos sobre a prática radiofônica até levantar discussões mais teóricas sobre essa prática. No entanto, nas situações onde a separação entre quem sabe mais e quem sabe menos se tornou preponderante, pode ser observada que se estabelecia uma relação de poder exatamente antagônica ao planejado.

Desde o começo do envolvimento alguns moradores já possuíam conhecimentos próprios de manuseio com equipamentos sonoros, seja no contato com o movimento hip-hop ou mesmo em trabalhos esporádicos com discotecagem ou confecção de vinhetas. Desta forma, o conceito de empoderamento não cabe mais como o ato de empoderar alguém, pois parte de uma relação hierárquica. O aprendizado que o artista busca transmitir ao outro só pode ser efetivado realmente quando ele também se abre para a experiência de aprender – muito em consonância com o pensamento de Paulo Freire: “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (1996, p. 25). Neste processo, o artista acaba ampliando seu próprio repertório e gerando um autoempoderamento, da mesma forma que a outra parte também aprende nesta relação, mesmo sob a forma de conflitos e dissensos.

Outra característica marcante no bairro Monte Cristo foi a guerra territorial entre grupos de narcotráfico, que se encontram sediados nas comunidades que compõem o bairro. O conflito entre as comunidades Chico Mendes e Novo Horizonte foi o que mais teve influência na construção da Rádio Comunitária. Assim, o objetivo de fomentar a participação de moradores do maior número de comunidades possíveis estava diretamente relacionado com as territorialidades influenciadas pelos grupos de narcotráfico e os usos do espaço público pelos moradores. Cada morador, dependendo de sua rede pessoal de relações, possuía um mapa singular com permissões e restrições de uso e passagem pelas ruas do bairro. No começo, as transmissões aconteceram em lugares que nem todos podiam entrar e circular, seja na Chico Mendes quanto na Novo Horizonte. Assim, após alguns meses tateando o melhor lugar para colocar a rádio no ar, o Coletivo conseguiu encontrar um espaço intersticial entre as comunidades, operando em um território mais “neutro” diante da camada de conflitos que ameaçava a vida de todos os envolvidos.

Nas primeiras transmissões, as ações do Coletivo da Rádio estavam voltadas para a criação de espaços de livre comunicação, onde todos poderiam ter voz para expressar sua opinião, possibilitando o debate crítico entre as comunidades e fomentando a formação de um grupo que fosse gerido pelos próprios moradores. Teoricamente, este modelo de autogestão se refere

a uma estrutura horizontal de organização de grupo, onde todos são responsáveis pelas ações do coletivo, não havendo cargos tais como “presidente” ou “secretário”. No entanto, na prática, a origem de cada pessoa e seu modo de participar, tanto pela frequência nos encontros quanto pela capacidade de expressão de uma ideia, já determinava certo comportamento dentro do grupo, que por sua vez, na relação com os outros, geraram hierarquias implícitas. Além disso, cada integrante do Coletivo da Rádio fazia parte inevitavelmente de uma divisão entre moradores e não moradores, que, por vezes, parecia muito difusa e noutras ocasiões materializava-se de modo bem claro.

Diversas táticas foram sendo criadas e utilizadas com a finalidade de reunir pessoas nesses espaços de encontro da Rádio, como a criação de programas de estilos específicos, ou ainda abrindo debates durante as músicas, para que houvesse maior interação de quem estivesse passando e ouvindo a transmissão. Algumas destas atividades foram: o sorteio de um CD com as músicas que haviam sido transmitidas durante o programa de Hip-Hop; sorteios de ingressos para festas; programa “Cantando por Bombons”, que teve uma forte adesão das crianças; e até um campeonato de futebol, com troféus, medalhas e itens conseguidos nos mercados da região.

Outras importantes ações buscaram dar maior visibilidade para a existência desse movimento de rádio no bairro. Pode-se destacar a divulgação por panfletos e cartazes, feita pelos moradores dentro das suas localidades (locais quase que proibidos para quem não fosse morador dali) e o uso de uma caixa alto-falante, durante as transmissões, do lado de fora do estúdio provisório. Foram ações que tornavam as ações do Coletivo e da rádio mais públicas aos olhares e ouvidos de outros moradores que desconheciam a proposta.

Entretanto, foi dentro do Coletivo onde houve eventos de maior contato e troca entre seus integrantes, possibilitando a oportunidade de uma grande fonte de aprendizado para todos os envolvidos e configurando, assim, um processo de autoempoderamento. Podemos citar, por exemplo, os programas radiofônicos comandados por duplas com moradores e não moradores, nas quais eram nítidas as diferenças de ser, de falar, de se posicionar. Ou ainda, na própria grade de programação, constituída por estilos e maneiras diferentes: programas de reggae, hip-hop, entrevistas com moradores e música religiosa evangélica – todos em uma mesma tarde.

Neste processo inteiro, além de ser mais um integrante não morador do Coletivo, busquei iniciar ações não exatamente vin-

Figura 2
Transmissão na rua durante
evento da comunidade
do Monte Cristo



culadas à divulgação ou organização do movimento, mas que pudesse catalisar o encontro e a contaminação entre seus membros – o que também favoreceu a constituição no grupo. Uma delas foi o “Jogo da Memória Coletiva”, onde os participantes, através da escolha de cartelas com texturas de tecidos diferentes, formavam duplas respondendo sobre sua origem e como transformar tal resposta em outra materialidade (objeto, desenho, música, qualquer coisa). Outras atividades constantes foram as diversas oficinas de confecção de cartazes para o Coletivo, realizadas em espaços variados e com públicos distintos ao longo da experiência. No segundo semestre, oficinas de mídia-educação junto a dois grupos do programa “Agente Jovem”, nas duas comunidades de maior participação na Rádio (Novo Horizonte e Chico Mendes), também foram espaços de debate bem profícuos, mesmo mantendo a separação tradicional entre professor X aluno e, muitas vezes, enfrentando o desafio de manter o interesse dos adolescentes nas discussões abordadas.

A última transmissão da Rádio Comunitária foi realizada dentro de um grande evento denominado “Festa de Integração do Bairro Monte Cristo” (ver imagem 2). Houve apresentações de grupos de hip-hop (evangélicos e não evangélicos), dança do ventre com mulheres e crianças moradoras da região e até um grupo de maracatu de não moradores. Durante todo o dia foram feitas chamadas para a última reunião do Coletivo da Rádio em 2007, que tinha como pauta decidir sobre a continuidade do movimento. Nesse encontro estava uma grande parte dos ativistas e educadores não moradores, poucos membros das comunidades que formavam o Coletivo e alguns novos jovens que haviam participado da Festa de

Integração. Foram abordados os motivos de fazer uma rádio comunitária, qual o real interesse do bairro e seus moradores em participar neste movimento, e, mesmo o grupo de não moradores afirmar que não iria se mobilizar para realizar as transmissões, os moradores se mostraram dispostos a continuar as atividades.

A decisão de retirar o grupo da ação de construção da rádio foi tomada pelos participantes ao ponderarem sobre temporalidade e autonomia, conceitos fundamentais para a estruturação deste processo colaborativo. O grupo sempre agiu consciente de que chegaria o momento de se retirar e permitir que os próprios moradores pudessem continuar e gerir este movimento em prol da radiofonia comunitária. Assim como houve o período de iniciar processos, passar conhecimentos de diversas ordens (técnicos e práticos) e aprender com a troca na vivência, também era necessário deixar aquele movimento andar com as próprias pernas. Não é simples estabelecer parâmetros e limites quando se trata de relações humanas, principalmente quando estas se dão em situações de diferenças de várias ordens, como no caso do Coletivo da Rádio. Mas o grupo dos não moradores concluiu que a experiência e o consequente conhecimento adquirido acerca dos moradores, fundamentando-se em uma postura ética, viabilizariam o acerto na decisão de retirar-se em momento adequado. Ao final, o que restou do projeto foi um conjunto de experiências e reflexões sobre como se relacionar com o outro – não via compaixão ou compartilhamento de igualdades, mas pela heterogeneidade que fundamenta o encontro.

5. Interesse mútuo e cruzamento de competências

E este “outro”? O que tais pessoas ganham, se é que ganham algo, no envolvimento com os artistas ávidos pela sua participação? O autor Stephen Wright (2004) traz importantes reflexões sobre tais perguntas, assim como delinea importantes aspectos para as competências do artista.

Primeiramente ele argumenta que na base da colaboração está o interesse mútuo entre as partes envolvidas. Sem o desejo e a expectativa em ganhar algo não há envolvimento e participação. De certa forma, a colaboração não deixa de ser um tipo de relacionamento muito difundido na política liberal contemporânea. E nesse sentido, a economia da arte, fundado na troca de trabalhos baseados em objetos, reflete um aspecto de maior amplitude na sociedade, que teria a colaboração como ferramenta para benefício próprio – o que acabaria sendo um incentivo

à competição. Assim, o conjunto de saberes e o resultado de seu fazer se iguala a outras áreas, meramente como produtos de valor simbólico e de troca dentro dos sistemas de mercado.

E nos casos das práticas artísticas mais abertas, sem um fim predefinido e centradas no processo? Como se dá este movimento de cooptação, no qual o significado se dá na forma de um fluxo contínuo e o processo em si não está subordinado a nenhuma finalidade extrínseca, ou seja, gerando um trabalho não baseado na produção exclusivamente de objetos? Wright indica a performatividade de tais práticas, sendo que o acontecimento em si é menos importante do que o resultado aparente ou enquadramento formal da ação ou ainda nos projetos de participações forçadas, criticando o conceito de “estética relacional” de Nicolas Bourriaud. Neles, os

[...] Artistas fazem incursões no mundo exterior, “propondo” (como gostam de dizer aqueles do ramo da arte) serviços geralmente muito artificiais a pessoas que nunca pediram por eles, ou até-los em alguma interação frívola, [para] então expropriar como material para seus trabalhos por mais mínimo tenha sido o trabalho que eles conseguiram extrair desses participantes mais ou menos inconscientes (quem por vezes, eles têm a ousadia de descrever como “co-autores”) (WRIGHT, 2004, p. 534-535).

No caso do projeto de rádio comunitária havia um desejo coletivo de criar este espaço de comunicação e mantê-lo permanente. Um desejo compartilhado que se efetivava a cada transmissão, principalmente, pois o ato de fazer rádio era muito bem recebido e exercitado pelos moradores. O principal ganho de todos era uma prática lúdica e prazerosa em expor universos musicais, comunicar gostos e problemas do cotidiano e sentir-se integrante de um grupo heterogêneo. Claro que este próprio fator também dificultava a realização deste desejo coletivo: a grande dificuldade se deu em como manter este espaço de encontros e dissensos mais consistente e permeável às diferenças.

O segundo apontamento feito por Wright diz respeito às competências e habilidades do artista, como uma concepção baseada no linguista Noam Chomsky, que conceitua competência como um grupo habilidades técnicas, processuais e de percepção (WRIGHT, 2004, p. 536). Neste sentido, é similar a outros ofícios dentro do contexto social, sendo que o ofício dos artistas é produzir arte. Mas e quando estes não seguem esta diretriz ou “injetam suas aptidões artísticas e *habitus* perceptivo na corrente economia simbólica do real” (WRIGHT, 2004, p. 535) ou, em outras palavras,

expandem sua atuação para fora dos espaços tradicionais da arte e se inserem em contextos diferenciados? Abre-se uma suspensão temporária no território da arte, onde o artista pode ser apenas “mais um” e precisará enredar suas habilidades e práticas com outros agentes – o que François Deck denomina de cruzamento de competências (“*competence-crossing*”) (apud WRIGHT, 2004, p. 537). Estas ações, no entanto, não devem servir de suporte para artistas entrarem “de penetra” nestes outros contextos. O ponto em questão seria o de colocar as competências artísticas à disposição de um projeto coletivo, sem abandonar a sua própria autonomia (WRIGHT, 2004, p. 537), muito menos seus desejos.

Saliento aqui que tal direcionamento para o fazer artístico colaborativo pode ser tomado como uma possível saída para pensarmos o dilema dicotômico que separa o desejo de artista e não artistas em contextos específicos: ambos possuem seus interesses e vontades, que configuram sua autonomia. O artista precisa saber seus limites, sendo que sua autonomia não precisa ser sacrificada em prol do processo coletivo que se envolve, ao mesmo tempo em que os outros agentes (profissionais em um grupo multidisciplinar ou pessoas com experiências variadas que constituem o público de uma ação de arte) também não devem usar nem serem usados. Assim, concordo com o autor, de que é preciso definir um horizonte ético, onde haja um entendimento transparente do porquê da colaboração (WRIGHT, 2004, p. 543).

Neste sentido, a colaboração não pode ser reduzida a interesses em comum na qual a perspectiva somente tangencia uma análise custo-benefício. No campo da arte, as habilidades não seriam só um conjunto a ser utilizado, mas uma comunidade de competências e percepções compartilháveis. Wright resgata o sociólogo Marcel Mauss para constatar que o paradoxo da colaboração artística é, portanto, o paradoxo da dádiva:

[...] assim como a dádiva pressupõe um tipo de confiança que contribui para o envolvimento, também a colaboração – e, mais genericamente, a livre associação na sociedade civil – pressupõe o mesmo tipo de solidariedade que é, em parte, de reforço [da mesma sociedade] (WRIGHT, 2004, p. 544).

Esta qualidade de relação fundada em uma atenção com o outro caracterizaria, então, as competências do campo das artes. É neste sentido que, para Wright, estas trabalhariam como um tipo de gerenciamento de incompletudes – o artista não como aquele que deve suprir demandas, mas sim perceber e

propor procedimentos estético-político-artísticos de envolvimento nas diversas coletividades. O autor expande sua defesa em prol de uma interação colaborativa livre para toda a sociedade afirmando que esta é uma dimensão essencial para a existência humana (WRIGHT, 2004, p. 545). Ao mesmo tempo em que os processos colaborativos artísticos podem ser importantes nesse projeto para a humanidade também podem representar um perigo uma vez que este grande conjunto de cooperações e competições, saberes e territórios se formalizam sob a insígnia da “Arte” como um domínio de poder (WRIGHT, 2005, p. 535). O desafio colocado pelo autor, nas suas palavras:

O que eu estou tentando sugerir é que, a fim de evitar as armadilhas performativas das convenções de arte, por um lado, e da cooptação pelo capital, do outro – em ordem, isto é, para criar condições que farão [da] colaboração [algo] “frutífero e necessário” – precisamos de um entendimento quase pré-moderno da arte, rompendo com a trindade institucionalizada autor-obra-público; uma compreensão que apreende a arte pelos seus meios específicos e não suas finalidades específicas. (WRIGHT, 2005, p. 545)

A proposta de ruptura colocada por Wright não significa uma quebra total. Ele vislumbra uma possibilidade de continuidade e para isso cita rapidamente o conceito de antropofagia, que, na sua concepção, significa assimilar o que há de melhor através da fusão e união de competências artísticas como um valor de uso com outras competências, favorecendo a delicada essência da colaboração extradisciplinar. Não discordo completamente do uso feito pelo teórico inglês que se apropria da antropofagia como um apontamento para formação mais integrada da arte com outros campos. No entanto, sua citação ao termo é muito rasa, claramente metafórica e sem o aprofundamento devido. A antropofagia possui uma grande influência nessa colaboração artística que o autor busca fundamentar, não só como um pensamento chave dos modernistas brasileiros das décadas de 1920 e 1930 ou mesmo como base dos movimentos artísticos dos anos 1960, que iniciam importantes debates sobre a colaboração nas artes. Para versar apropriadamente sobre a antropofagia seria necessário se aprofundar na gênese do corpo social do Brasil, as matrizes do pensamento indígena, africano e europeu e os sincretismos diversos que configuram nosso lidar com as diferenças.

Apesar de contar com um grande número de moradores durante toda sua existência, a instalação de uma rádio comuni-

tária na região não conseguiu seguir adiante sem o engajamento do grupo dos ativistas, mesmo emprestando todo o equipamento necessário para as transmissões. Todavia o término da Rádio do Monte Cristo pode ser encarado não como algo que fracassou, mas uma experiência geradora de novas possibilidades de habitar o mundo e de convívio e contaminação entre diferentes pessoas, atravessadas por diferentes subjetividades. Pode-se dizer que outra importante meta foi atingida: a de pensar o ambiente da rádio enquanto um espaço vivo, formado por encontros e desejos, tensões nas relações com o outro e possibilidades de poder ser transformado nestes processos.

Para concluir, o que interessa enquanto permanente investigação é não somente definir melhor a qualidade da metodologia que busca a colaboração entre artistas e não artistas, situado nessa indefinição entre disciplinas, mas **como** e onde tais processos são divulgados e quais são as intenções de quem continua informando e narrando os fatos acontecidos. Acredito que é este posicionamento – da localização física até a postura política assumida – seja fundamental para uma conscientização crítica acerca de tais projetos. Os agentes de outras disciplinas podem classificar ou não de arte, concordar ou discordar dos métodos, aceitando ou questionando os resultados, porém é de responsabilidade do artista localizar tal prática dentro de uma ou mais áreas.

A pauta por trás das questões colocadas acima reflete, na verdade, o desejo de construir uma base crítica mais sólida, a fim de, diante de processos artísticos colaborativos com tais características, ter instrumentos de avaliação e diálogo mais consistentes. Somente o fato do artista entrar em contato com um agrupamento qualquer de pessoas e realizar um trabalho artístico não deve ser considerado um mérito em si. Por isso, acredito que se faz necessário definir diretrizes que apontem para a formação de olhares mais críticos, dialogando com outras áreas também, e criando um panorama aberto e plural no qual o cruzamento de competências se dá nos trânsitos que a arte pode proporcionar.

NOTAS

1 Pablo Helguera é teórico, artista e curador mexicano, atualmente reside em Nova York. Foi curador pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, realizada de 10 de setembro a 15 de novembro de 2011 com o tema “Ensaio de Geopoética”.

2. Neste último caso, podemos notar que quem atribui a qualidade de arte são os agentes oriundos deste campo (o artista e outros viabilizadores, como produtores ou patrocinadores) ou que irão, posteriormente, inserir tais acontecimentos nesta esfera, transformando tal participação do espectador em obra de arte.

3. Por “não artista” nos referimos ao “outro” antes denominado de “público”, por entender que sua condição negativa ao artista é circunstancial, pautado no contexto de onde este agente surge e para onde ele se desloca.
4. Proponho o uso do tempo “coletividade” ao invés de “comunidade” para diferenciar o sentido deste último termo relacionado ao comum. De acordo com o Dicionário Houaiss (2015), o termo “coletividade” é aquele que compreende ou abrange muitas pessoas ou coisas, ou que lhes diz respeito; ou ainda pertencente a um conjunto de pessoas ou coisas (oriundo do latim *collectivus*, que agrupa, ajunta). O sentido dado para “comunidade” como estado ou qualidade das coisas materiais ou das noções abstratas comuns a diversos indivíduos, se liga ainda a ideia de comunhão, concordância, harmonia, ou mesmo a um conjunto de indivíduos organizados num todo ou que manifestam algum traço de união (do latim *communis*, que pertence a muitos ou a todos, público, comum) – noção que evitamos anteriormente.
5. Dissertação intitulada “Processos colaborativos, contaminações e jogos de alteridade em arte pública: experiências na criação de uma rádio comunitária”.

Referências

- BHABHA, Homi K. *Double Visions*. Artforum, January 1992.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Revista Concinnitas*, ano 9, v. 1, n. 12 julho 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista12.htm>>. Acesso em: 10 maio 2009.
- BLANCO, Paloma et al. (Org.) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 165 p.
- GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7. ed. rev. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- HOUAISS, Dicionário eletrônico. Sem dados. 2015.
- KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: HARA, Hélio. (Org.) *Caderno Videobrasil 02 - Arte Mobilidade Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=483578&cd_idioma=18531> Acesso em 30 abr. 2008.
- _____. Conversation pieces: collaboration and artistic identity. In: *Unlimited Partnerships: Collaboration in Contemporary Art*, CEPA Gallery. Buffalo: New York, 2000. Disponível em: <<http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/Research%20copy/Partnerships.htm>>. Acesso em: 31 maio 2008.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. *Revista October* 80, 1997.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- NOVAES, Mariana. *OLHAR OLHARES CHIQUES: processos*

- em espaço de arte colaborativa. 2012. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, 2012.
- OAKLEY, Peter; CLAYTON, Andrew. *Monitoramento e avaliação do empoderamento ("empowerment")*. Tradução de Zuleika Arashiro e Ricardo Dias Sameshima. São Paulo: Instituto Pólis, 2003. 96 p.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Arte, democracia, inclusão do artista, geovanguardas e outras conversas. In: LAMPERT, Jocielle; MACÊDO, Silvana Barbosa. *Arte e Política: inquietações, reflexões e debates contemporâneos (Simpósio de Integração das Artes Visuais: arte e política, 2009)*. Florianópolis: [s. n.], 2010. 291 p.
- WASEM, Marcelo Simon. *Radiofonia Cartográfica: sintonias e deslocamentos em processos de arte colaborativa*. 2013. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, 2013.
- _____. *Processos colaborativos, contaminações e jogos de alteridade em arte pública: experiências na criação de uma rádio comunitária*. 2008. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, SC. 2008.
- WRIGHT, Stephen. The Delicate Essence of Artistic Collaboration. *Third Text*, vol. 18, n. 6, p. 533-545, 2004.

Recebido em: 27/02/15

Aceito em: 30/03/15

MARCELO SIMON WASEM

amiantus@gmail.com

Professor adjunto do Instituto de Artes (UERJ) e doutor em Poéticas Interdisciplinares pela Escola de Belas Artes (UFRJ). Artista visual e músico, pesquisa as relações entre arte, jogo, sonoridades e colaboração, sempre em diálogo com os espaços públicos. É coordenador do projeto de extensão "Arte Colaborativa, Sonoridades e Biopolítica" e, em 2014, organizou a mostra de Arte Sonora denominada "Ateliê de Radiofonias", com a produção dos discentes e docentes da UERJ.