



PESQUISA EM ARTE, AUDIOVISUAL E PERFORMANCES

LARA LIMA SATLER
(org.)

PAPAS FRITAS - COMIDA PANADIA

PESQUISA EM ARTE, AUDIOVISUAL E PERFORMANCES

LARA LIMA SATLER
(org.)

1ª Edição

Goiânia

Editora da Imprensa Universitária, 2020

*iU

© Editora da Imprensa Universitária, 2020

© Lara Lima Satler (org.), 2020

Fotografia da Capa

Ana Rita Vidica Fernandes

Capa e projeto gráfico

Julyana Aleixo Fragoso

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

P474 Pesquisa em arte, audiovisual e performances [E-book] /
Organizadora, Lara Lima Satler ; capa e projeto gráfico,
Julyana Aleixo Fragoso. – Goiânia: Editora da Imprensa
Universitária, 2020.
134 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-93380-74-7

1. Performance (Arte). 2. Recursos audiovisuais. 3. Cultura.

4. Cinema. 5. Arte. I. Satler, Lara Lima. II. Fragoso, Julyana
Aleixo.

CDU: 316.77

Bibliotecária responsável: Amanda Cavalcante Perillo / CRB1: 2870

Visualidades, narrativas e aprendizagens colaborativas

Alice Fátima Martins [UFG/CNPq]¹

Aline Nunes [UFRGS]²

Lara Lima Satler [UFG]³

Confabulando memórias e aprendizagens colaborativas

Tendo em vista dinâmicas de processos de aprendizagem e investigação colaborativas, bem como dos processos de criação compartilhados, neste texto propomos refletir sobre alguns pontos destacados num conjunto de pesquisas voltadas para a produção de imagens, a invenção de narrativas, em conexão com a memória.⁴ A noção de memória aqui evocada não re-

-
- 1 Doutora em Sociologia (UnB), mestre em Educação (UnB), arte-educadora, desenvolveu projetos de pós-doutoramento no PACC/UFRJ (2009) e no DeCA/Universidade de Aveiro (2017). Professora no curso de Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG). Coordenadora da Rede Internacional de Pesquisa em Educação, Arte e Humanidades/REdArtH. Bolsista de Produtividade em Pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq. E-mail: profalice2fm@gmail.com.
 - 2 Doutora em Arte e Cultura Visual (PPGACV-UFG), com estágio no programa de Doutorado en Artes y Educación, da Universidad de Barcelona. Mestre em Educação (PPGE-UFSM). Bacharel e Licenciada em Artes Visuais pela UFSM. Professora do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: ameline.nr@gmail.com.
 - 3 Doutora em Arte e Cultura Visual (PPGACV/ FAV / UFG), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), em 2016. Organizadora do livro *Imagens, Olhares, Narrativas* (2016); professora-pesquisadora na Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), na Universidade Federal de Goiás (UFG). Vinculada ao Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI / PRPG-UFG / CNPq). E-mail: satlerlara@gmail.com.
 - 4 As pesquisas que formam a base de reflexão neste texto foram relatadas e discutidas no Simpósio *Visualidades Contemporâneas: Memórias e Aprendizagens em Rede*, por nós proposto e coordenado, realizado durante o 26º Encontro Nacional da ANPAP, nos dias 27, 28 e 29 de setembro de 2017, na PUC/Campinas.

porta possíveis experiências (ultra)passadas, mas território de atualização de experiências, de movimentação de novas relações, de conformação do sujeito em contínua (auto)(r)recriação, um processo no qual o sujeito não para de se produzir, inventar, torcer, em termos deleuzianos. A exemplo do documentário *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, a memória não pretende representar uma realidade. Ao contrário, ela é pensada como uma fabulação, uma invenção das participantes que, ao narrar suas histórias ao cineasta, reinventam-se, em um processo dinâmico.

Também o artista plástico Cao Guimarães, na obra intitulada *Memória* (2008), propõe uma metáfora para ela: a pequena imagem do que ficou para trás exposta em um retrovisor colado no para-brisa de um carro onde se vê a paisagem do que ainda está por vir. Este diálogo entre presente, passado e futuro, expresso por meio de imagens em movimento, exige pensar no processo de ir e vir das janelas do lembrar.

Assim, a memória pode ser entendida como um acionador de narrativas, de experiências capazes de agenciar imagens e modos de sentir, que nos ajudem a dar conta de viver e sobreviver em nossos cotidianos. Nesses termos, a memória, em tensionamento com as visualidades, propicia também a produção de sentidos e reinvenção da experiência, em narrativas e processos de aprendizagem deflagrados tanto nos ambientes de educação formal, quanto por onde os sujeitos aprendentes disponham-se a modificar-se, em diálogo com o ainda não sabido.

A seu turno, diálogo supõe encontro com o outro, estabelecimento de conexões e negociações. Resultam, assim, redes de relações mediadas por narrativas entre memórias, aprendizagens, transformações. Narrativas encharcadas de experiências do já vivido, em processo de atualização contínua. Fluxos de visualidades atravessando memórias. Fabulações.

Narrativas, visualidades, vida

Ao pensarmos na narrativa enquanto potência de reinvenção, estamos de algum modo e, especialmente nos dias de hoje, entendendo-a como condição para não desacreditarmos na importância de nossos papéis enquanto pesquisadores que transitam entre os campos da arte, da educação e em diferentes espaços formativos (de educação formal e não formal).

Ao fazermos um movimento narrativo estamos, ao mesmo tempo, situando-nos historicamente, organizando nossas experiências de vida

(individuais, mas nunca apartadas de uma trama social) e, com isso, promovendo um olhar interrogativo sobre os efeitos que determinados fenômenos sociais têm sobre nossas vidas.

Narrar, por assim dizer, poderia se aproximar de um modo ensaísta de perceber a própria experiência, a partir daquilo que nos cerca, daquilo que nos atravessa. A narrativa enquanto ensaio, seria então, um modo particular de enxergar aquilo que nos acontece e o vivido, como temporalidades provisórias. Contingências assinaladas num determinado espaço-tempo, conformadas por uma intrincada trama, que por sua vez é parte de um tecido maior. Tal como o ensaio, na narrativa

Sempre se trata de criar uma distância entre nós e nós mesmos. Sempre se trata de desconjuntar o presente, de desnaturalizar o presente, de estranhar o presente, de converter o presente, não em um tema, mas em um problema, de fazer com que percebamos quão artificial, arbitrário e produzido é o que nos parece dado, necessário ou natural, de mostrar a estranheza daquilo que nos é mais familiar, a distância do que nos é mais próximo. (LARROSA, 2004, p. 34).

Assim, a opção de narrar, de trazer à tona a experiência, é tomada como um caminho para estranhar o vivido e colocá-lo em perspectiva, confrontando-o com outros modos de ver.

O movimento de escrita e pesquisa desenvolvido a partir da abordagem narrativa, nos parece relevante em um momento no qual vivemos uma expansão, sem precedentes, da informação e do próprio conhecimento, no contexto Web (especialmente via redes sociais), e, ao mesmo tempo um cerceamento dos direitos sociais, das formas de expressão polifônicas, desviantes e não normativas, que são massacradas e desumanizadas neste mesmo contexto.

Nas redes sociais, expandimos os modos de relacionarmos-nos com imagens, com nossos afetos, com nossos corpos. Encontramos outras vias para sermos vistos, bem como para lidarmos com aquilo que vemos e com aquilo que nos acontece. Estamos sedentos por dizer algo, para explicitarmos nossas opiniões sobre tudo. Estamos sedentos por compartilhamentos. Talvez porque, independentemente do tempo, e do meio de expressão/comunicação, atravessamos gerações e territórios sendo seres narrativos (CONNELLY e CLANDININ, 1995).

Neste sentido, a proposição do Simpósio, ao articular os eixos visualidades contemporâneas e memórias, nos parece indicativa de que vivemos este paradoxo entre algo que se mostra/afirma em um tempo presente, mas que tem (para o bem e para o mal) suas conexões e ressonâncias com um tempo passado.

Tal como o inferido por Larrosa (2004), buscamos criar este momento em que nos fosse possível trazer à luz das discussões no âmbito das pesquisas acadêmicas, tanto as visualidades produzidas e legitimadas pelo discurso das Artes Visuais, como também aquelas que, aquém destes muros acadêmicos, estão atravessando cotidianos e infiltrando-se nas instituições, consolidando-se enquanto fenômenos que urge serem problematizados.

No contexto da produção científica, desde a década de 1980, a narrativa enquanto metodologia de investigação, passa a legitimar a importância da experiência vivida como eixo a ser problematizado e, sobretudo, como possibilidade de dar a conhecer, a partir daquilo que nos conta. Ellingson e Ellis (2008) enfatizam que os estudos de cunho narrativo abrem uma nova frente no contexto das produções acadêmicas, na medida em que, ao destacar a experiência, os detalhes íntimos, a subjetividade e as perspectivas pessoais contribuem para o questionamento e a revisão das normas do discurso científico que se consideram inquestionáveis.

Algo que encontra ressonância em alguns dos trabalhos apresentados no Simpósio, como os de Heloísa Angeli (2017), Juan Ospina (2017), Carla Luzia de Abreu (2017) e Alexandre Guimarães (2017).

O que trazem em comum, a princípio, é a necessidade de materializar visual e discursivamente temas que, por diferentes razões, permanecem no obscurantismo e na marginalidade, tanto das discussões dos contextos educacionais, na agenda das políticas públicas, quanto no próprio espaço das redes sociais que, sob uma pretensa bandeira de liberdade e democracia, coíbem a menção de temas considerados ofensivos à moral (em especial no tocante a questões de gênero e sexualidade).

As questões propostas por todos eles, partem das inquietudes geradas por imagens, produzidas, apropriadas, espalhadas nas redes e, dotadas de uma multiplicidade de sentidos. Imagens viajantes, ciganas e misteriosas, como já diria Etienne Samain (2012). Nestes diálogos promovidos vemos o quanto as visualidades mantêm-se na centralidade de nossos discursos e de nossos modos de entender e relacionarmos-nos com determinados fenô-

menos deste tempo. As imagens quando são fortes, são formas que pensam, nos colocam em relação e, assim, também nos ajudam a pensar (SAMAIN, 2012, p. 24), produzindo individualizações.

Para o prosseguimento deste debate, será tomado como disparador o trabalho apresentado pela artista visual Heloísa Angeli. Intitulado “Lembranças diluídas: escrita-desescrita”, trata-se de um processo reflexivo em torno às produções poéticas da série “Des-escrevendo”. Nesta, a artista tensiona as relações entre memória e esquecimento, a partir da ação de apagar seus diários, através da diluição das escritas com o uso de tiner.

O que haveria de estranho ou mesmo marginal na proposta da artista? De fato, suas produções não causam, necessariamente, um impacto visual. A imagem de seus diários borrados pela tinta de caneta azul diluída, não é contundente, tampouco nos agride. Contudo, é justamente pela negação, pelo desfazimento, pela destruição do registro dos relatos de uma vida, que somos impactados. Somos confrontados pela ideia permanente a qual estamos submetidos, sobre a importância da manutenção de uma memória, bem como de uma sobrevivência conferida pelos registros e arquivos que nos sucedem.

Contemporaneamente, deixamos de arquivar papéis, de produzir diários, de colecionar nossas memórias impressas. Isto tudo, porque sentimos-nos assegurados sobre esta memória que está armazenada virtualmente, por meio da computação em nuvens. Portanto, ao negar esta memória resguardada física ou virtualmente, Heloísa nos desestabiliza quanto à noção de um eu-essência, de um eu-situado e coeso, inscrito por aquilo que lhe é relatado pelo tempo passado. Em uma cultura que tudo mostra em termos auto expositivos, mostrar-se apagado, esvaído de si, sem rosto, pode ser um ato promotor de (micro)revoluções.

Outro aspecto desafiador, que pode ser discutido a partir do trabalho de Heloísa é também o fato de trazer algo tão íntimo, expresso sob a forma de uma produção em poéticas visuais, não somente para ser conhecido e debatido no contexto da produção artística. Mas para ser visto, pensado e problematizado neste território contaminado e indefinido, instaurado em nosso Simpósio. Um não lugar da Arte; um não lugar da Educação; um não lugar da Comunicação; um não lugar da Cultura Visual. E por isso mesmo, um território preche de possibilidades, de afirmação de vidas que querem ser vistas, conhecidas e experienciadas.

Redes, colaboração e processos de pesquisa

No que implicam os processos de aprendizagem e investigação colaborativas, bem como os de criação compartilhados? E no que acarreta pesquisar as visualidades entrelaçadas por tais processos? No contexto de uma análise sobre iniciativas de coletivos artísticos latino americanos, Paim (2012, p. 140) destaca com um hífen o termo *co-labor* como sinônimo de “trabalho compartilhado”.

Embora a última reforma ortográfica em países de língua portuguesa tenha eliminado o uso desse hífen, o prefixo ‘co’ separado possui um apelo gráfico, pois ressalta o termo *labor*, de modo a torná-lo visível, realçado. Assim, temos a ideia de que colaborar é trabalhar em comum, no sentido de ajudar, cooperar, participar com outrem para obtenção de algum resultado.

Jenkins (2009), no esforço de pensar as transformações midiáticas contemporâneas, afirma que a expressão *cultura participativa* emerge do contraste com noções de passividade nas relações entre espectadores e os meios. Neste sentido, concebe os que produzem conteúdos e os que os recebem em um contexto de maior interação. A cultura da participação implica em um conjunto de regras ainda não tão claramente conhecido. Fundamenta-se na perspectiva de que o consumo desses conteúdos tornou-se um processo coletivo, justificando que das redes de relações entre os participantes pode-se juntar ações, associar saberes e unir habilidades, o que produz e dissemina certa inteligência coletiva, termo que o autor credita à discussão de Pierre Lévy.

Portanto, a perspectiva de rede aqui implica na noção de relações no contexto da cultura da participação. Uma vez que as tecnologias de comunicação e informação potencializam trabalho em um direcionamento comum, as relações entre os participantes são estabelecidas.

Assim, a rede tem como sentido as teias que traçadas entre os participantes possibilitam as relações, mas também significa a própria web e suas plataformas digitais que possibilitam, por exemplo, as redes sociais emergirem tanto em termos de laços entre pessoas de uma sociedade, quanto como uma organização, como são as corporações Facebook, Flickr, Instagram, Twitch, WhatsApp, dentre tantas outras.

Assim, a noção de rede traduz, ao mesmo tempo, a imagem da teia que torna visível a potencialidade da relação e a ideia do conjunto de pessoas

com quem se colabora, o pensamento sobre ele, seus processos constitutivos, agenciadores e tensionadores.

Da ideia de rede, portanto, advém a noção de grupo. Shirky (2012, p. 45) afirma que as ferramentas contemporâneas de comunicação facilitaram a reunião de pessoas de modo que a “grupidade” torna-se uma categoria específica, mesmo que não estejamos habituados a pensar nela. Neste sentido, classifica os tipos de atividades grupais em compartilhamento, cooperação e ação coletiva.

Tais atividades são ordenadas por nível de dificuldade de se empreender em grupo, em outras palavras, para se tornar processos. Sendo o compartilhamento uma atividade em cuja escala de classificação exige menor esforço dos participantes no sentido de não demandar níveis complexos de agenciamento e negociação.

Ao compartilhar visualidades, por exemplo em plataformas digitais como o YouTube, o indivíduo possui uma grande liberdade como participante, de modo que dificilmente implicará em complicações para o grupo de usuários. O compartilhamento, portanto, é uma ação que permite a máxima expressão individual e requer o mínimo de negociação com o grupo.

Subindo um degrau na escala de dificuldade do agir em grupo, o autor apresenta a cooperação, que exige mudança de comportamento individual para uma mínima sintonização com outras pessoas. Se no compartilhamento, “o grupo é basicamente um agregado de participantes, a cooperação gera identidade de grupo” (SHIRKY, 2012, p. 47).

Isso acarreta um nível maior de negociação entre os participantes, o que implica em uma organização mais complexa do agir e trabalhar em conjunto. Colaborar reivindica a presença de um conjunto de participantes, que chamamos de grupo, para se realizar. Assim, a colaboração é uma espécie de cooperação, pois tensiona os objetivos do indivíduo com os do grupo, de modo a exigir também decisões sobre autoria da produção.

Na terceira escala de dificuldade para operacionalizar, o autor apresenta a ação coletiva. Nela há a necessidade de comprometimento conjunto, requerendo uma coesão grupal de modo que a decisão coletiva represente o indivíduo. Por isso, “a produção colaborativa depende da criação compartilhada, mas a ação coletiva gera responsabilidade compartilhada, ao vincular a identidade do usuário à identidade do grupo” (SHIRKY, 2012, p. 48).

A partir dessa discussão, voltamos às questões que direcionam a discussão a fim de pensar alguns pontos de contato com as discussões apresentadas no simpósio que origina este texto. Assim, o debate proposto por Oliveira e Cirino (2017) faz emergir a perspectiva da pesquisa colaborativa. Mas o que estamos pressupondo com tal concepção?

Fruto de duas investigações em andamento, cada uma já tendo elegido anteriormente seu próprio tema: uma recorta a cinematografia de Josafá Duarte, de Forquilha, Ceará e outra a de Martins Muniz, de Goiânia, Goiás. Notamos nesta comunicação um esforço de mapear pontos de convergência entre as pesquisas.

Assim, o exercício da escrita *per si* produz aprendizagens, pois constrói conhecimento por meio diálogo investigativo entre os pesquisadores. Afinal cada um imerso em seu próprio tema, com o objetivo de uma escrita comum é desafiado a laborar em comum, ou melhor, co-laborar, nos termos de Paim (2012).

Avançando nesta direção, ao considerar a discussão de Jenkins (2009) somos instigadas a pensar: processos de pesquisas colaborativas produzem outros níveis de participação? Uma vez que as duas investigações objetivam abordar as histórias de vida e biografias dos cineastas, questionamos, a partir desta comunicação, se os procedimentos de pesquisas colaborativas perpassam por explicitar a relação que os pesquisadores constroem com os seus sujeitos, afinal estes são também colaboradores, isto é, laboram junto no processo da investigação.

A partir desse questionamento, vem-nos à memória os processos criativos de Jogo de cena (Eduardo Coutinho, 2007). Ao considerar o filme como criação da coletividade, Benjamin (1996) nos oferece pistas para pensar a obra. Uma vez que mulheres anônimas aceitam o convite de narrar suas histórias de vida, concordam com as regras comumente compartilhadas de um jogo cinematográfico do *mainstream*, nas quais detém o poder máximo aquele que é autor.

No entanto, com Comolli (2009) é possível interpretar que o jogo de Coutinho expressa como as personagens reais e ficcionais constroem sua própria *mise-en-scène* diante da câmera e da equipe de filmagem, de modo a brincar com esse poder, revelando certas memórias, fabulando histórias e confundindo autorias. Independente desse processo criativo ser assinado por Coutinho, afinal essa é uma das regras do cinema *mainstream*, é possí-

vel perceber a co-laboração das personagens na obra. Isto é, sem o compartilhamento das histórias reais nem a *mise-en-scène* que cada participante criou sobre sua própria realidade, o jogo de cena inexistiria.

A partir disso, voltamos para os processos colaborativos de pesquisa, compreendendo que ao contar suas histórias de vida, os colaboradores reinventam-nas, acionando memórias, omitindo outras, mas considerando quem é o pesquisador que as ouve. Na outra via, mas do mesmo modo, ao construírem narrativas de pesquisa a partir de tais histórias de vida, os pesquisadores reinventam-nas na medida em que as interpretam, observando seu próprio referencial, objetivos, recortes e (por que não?) fabulações.

Experiência e poética da solidariedade

Se está aberto a fabulações, então o processo de construir conhecimento pode ser pensado como exercício de criação também. Portador, assim, de uma dimensão poética.

A noção de experiência, no campo das artes, da educação e na intersecção entre educação e o campo das artes, tem uma referência potente na obra de John Dewey, particularmente no livro *Arte como experiência* (2010). Nele reclama, o autor, o engajamento do sujeito que cria com o produto de sua criação, seu processo, e as relações que dele decorram no mundo em que está inserido. Mais que isso, a experiência estende-se ao estar no mundo e sua percepção por meio de todos os sentidos, bem como aos processos capazes de impactarem o sujeito, provocando transformações fecundas no seu intelecto, em seus afetos, em sua cognição, em seu corpo. Contudo, nem todo evento pode ser considerado uma experiência. Para isso, é necessário haver a imersão na vivência, ao mesmo tempo que um processo reflexivo a respeito, e uma síntese sobre o vivido.

No campo da experiência poética, é necessário se estabelecer clara diferença entre, de um lado, as obras de arte, os trabalhos artísticos chanceados pelo sistema da arte, que integram os acervos de museus e centros culturais, e, de outro, a experiência poética propriamente dita. Esta nem sempre é propiciada ao público diante das coleções de objetos de arte, conquanto haja, entre um e outro, uma série de camadas institucionais que filtram, controlam e disciplinam tal encontro, restringindo as possibilidades da experiência no mais das vezes. Assim, as obras artísticas acabam sendo separadas do mundo vivido, cotidiano, no qual a experiência pode se dar.

Nesses termos, é possível buscar formas de continuidade entre o trabalho artístico, os processos de criação, e o fluxo de acontecimentos de que são tecidos os cotidianos, dos quais se alimentam as memórias e se constituem as identidades, na complexa conformação disso que poderia ser nomeada como experiência humana. Dewey reivindica, assim, que se coloque a arte em relação direta com a dimensão material e sensível do corpo vivo, do sujeito imerso no mundo vivido.

A experiência supõe a interação entre o sujeito e o ambiente. Tal interação tem potência para desestabilizar, modificar, provoca a necessidade de ajustes contínuos entre um e outro. Na experiência estética, que envolve tanto o processo de criação quanto de relação com o trabalho, a tensão da própria existência no confronto com o mundo é o desafio primeiro. Nesses embates, se expandem os sentidos e o processo de compreensão do mundo, num processo que não conhece ponto final. O ato de recepção é também um ato de criação, e os aspectos materiais, técnicos, tanto quanto os cognitivos, intelectuais e afetivos da obra são indivisíveis e estão presentes tanto na sua criação quanto na apropriação pelo público.

A discussão proposta por Dewey sugere alguma aproximação com a proposta do crítico de arte francês Bourriaud (2011), do que chamou de estética relacional, para pensar a produção artística ocidental das décadas de 1980 e 1990. O trabalho artístico orientado pela estética relacional, argumenta o autor, prioriza, em seu horizonte prático e teórico, a esfera das relações humanas e seu contexto social, deixando de ter como palavra primeira a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado. Para o artista, então, as relações entre as pessoas e o mundo vêm em primeiro lugar: “Suas obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos” (p. 60).

A natureza do projeto relatado por Sosnowski e Biasuz (2017), intitulado *Invenções caseiras: aprendizagem em rede e processos de criação compartilhados*, se encaminha, em certa medida, nessa direção. O trabalho trata do diálogo estabelecido entre estudantes de Licenciatura em Artes Visuais, brasileiros e norte-americanos, na forma de vídeo-cartas. Fazendo uso de plataformas digitais de relacionamento e disponibilização de conteúdos, as pesquisadoras-educadoras propuseram uma espécie de diálogo intercultural por meio das produções audiovisuais sobre invenções caseiras, no com-

partilhamento de narrativas e aprendizagens entre componentes do grupo brasileiro e norte-americano.

Em que pese relativa expectativa de alguns estudantes no tocante ao acabamento final dos vídeos produzidos, a construção das diversas etapas, as aprendizagens necessárias, as negociações entre os dois grupos, as dificuldades e desafios, constituíram a rede de aprendizagens e busca de soluções, inventações, fabulações, experiência de natureza estética que se impõe sobre os resultados finais dos produtos audiovisuais.

Alinha-se a essa concepção, também, o trabalho de criação de eventos artístico-pedagógicos desenvolvido no Centro Educacional São Francisco, carinhosamente referido como Chicão, uma escola de ensino médio, em São Sebastião, no Distrito Federal (SASSO; FERNÁNDEZ, 2017). O desafio em questão foi propor um projeto envolvendo processos de criação, trabalho colaborativo, experiência estética, num contexto supostamente avesso e refratário a esses parâmetros: o desfile cívico das comemorações do aniversário da cidade. Como levar, para esse ambiente, um trabalho que envolva visuais, arte e *poiesis*, propiciando, ainda, a construção de aprendizagens?

Buscando referências na cultura popular, e abrindo espaços para discussões políticas da própria comunidade, decidiu-se tornar o espaço do desfile num território de performance. Contando com o envolvimento de toda a comunidade, estudantes, seus familiares, além dos educadores, envolveram-se no projeto, fazendo escolhas, tomando decisões, assumindo o protagonismo coletivo do trabalho. O entrelaçamento da memória coletiva aos mitos organizadores dos afetos e ao cotidiano propiciou a reinvenção do próprio tempo-espaço de aprender na instituição escolar. Nesse caso, o trabalho artístico coletivo deflagrou o sentimento de pertencimento à comunidade, fortalecendo vínculos relacionais.

Neste caso, como no caso do trabalho com as vídeo-cartas, a despeito dos resultados alcançados, a experiência e a potência estética está na possibilidade de encontro, nos diálogos estabelecidos e nos vínculos entre as pessoas envolvidas, que resultam no acontecimento. Mas importam mais as reverberações do processo do que o acontecimento em si: o antes a prolongar-se no depois. E a comunidade assumindo seu papel dentro das instituições, apropriando-se dos espaços, compartilhando memórias, aprendizagens, narrativas, experiência... É nesses termos que as autoras referem-se ao compartilhamento não do ato passado e vivido da performance, mas da

possibilidade de criação de outras performances, da multiplicação delas, em outros momentos artísticos e pedagógicos.

O sentido de pertencimento com que a comunidade assume o protagonismo dos processos também pode ser notado no relato de Guimarães (2017), a respeito do projeto artístico desenvolvido na Favela Pereira da Silva, a “Pereirão”, referido como a Revolução Artística do Morrinho. Trata-se de uma maquete iniciada em 1997, a partir de pedaços de tijolos. Dentro desse brinquedo sempre em transformação, assim como a própria cidade, e as pessoas que a habitam, encontram-se milhares de bonecos, personagens de uma espécie de “jogo de ação”, que se relacionam com as dinâmicas da própria comunidade na qual a maquete está inserida.

Para compreender o projeto, adverte Guimarães, é preciso ver além da materialidade da obra, ou supô-la como produzida estritamente para deleite estético. Muito além da sua materialidade, o trabalho constituído por tijolos quebrados e pintados resulta de uma malha de tensionamentos na comunidade, e se impõe no que o autor chama de tríade favela-brincadeira-natureza, dialeticamente articulada ao enunciado cidade-brinquedo-cultura.

Embora Guimarães se apoie na noção de estética relacional para pensar o projeto Morrinho, entendemos que, diferentemente do proposto por Bourriaud (2011), os traços de trabalhos como esse, bem como os relatados por Sasso e Fernández (2017) e Sosnowski e Biasuz (2017), demarcam o que poderia ser pensado como uma *poética da solidariedade*. Pensada um pouco além da estética relacional, os princípios da poética da solidariedade estariam ancorados não apenas nas relações possíveis entre o público e o projeto artístico em processo, mas na natureza das relações estabelecidas entre as pessoas envolvidas, ancorada na solidariedade. Mais do que os rigores formais e conceituais exigidos ao produto artístico em processo ou acabado, interessa a qualidade da experiência ética, estética, poética que presida o processo, na partilha de aprendizagens, nas negociações sobre os encaminhamentos, na com-divisão dos processos de criação. Nas relações estabelecidas entre as pessoas.

Mesmo quando se evocam as relações do público com os projetos artísticos, nos princípios da estética relacional o dispositivo proposto pelo artista, ou pelos artistas, ocupa centralidade da relação, sendo passível de assinatura: aquele ou aquela que tenha proposto o trabalho. Ele depende da interação com o público para se realizar, mas os processos são deflagrados pelo dispositivo. Pensando a poética da solidariedade, os dispositivos, ao

contrário, não passam de estratégias disponíveis aos sujeitos em relação, sujeitam-se a eles, vêm depois. São pretextos. A centralidade, portanto, desloca-se do dispositivo, ou do projeto de um terceiro, o artista, para as relações propriamente ditas entre as pessoas em torno a projetos comuns. Nesse caso, interessa a natureza das relações, em suas dimensões éticas, estéticas, poéticas. Uma tal concepção não descarta, eventualmente, ruídos e tensões pontuadas por expectativas individuais em dissonância. Contudo, prevalece a qualidade das relações estabelecidas, mesmo que isso implique na eventual subtração na qualidade dos resultados finais, em termos de forma ou conteúdo.

A título de conclusão

Retomando os objetivos que nos moveram a propor este texto, algumas questões permanecem abertas, a nos inquietar. É possível dizermos que os sujeitos colaboram com as pesquisas, ou apenas compartilham suas histórias sem, de fato, desfazer a distinção dos patamares ocupados por pesquisado e pesquisador? Em que medida as noções de co-laboração, solidariedade, compartilhamento são pauta dos grupos e comunidades referidos nas pesquisas, e em que medida comparecem mais ao modo como interpretamos suas narrativas, reflexo de nossas próprias utopias?

*Perdonen que no me aliste
bajo ninguna bandera
Vale más cualquier quimera
que un trozo de tela triste.*

(Milonga del moro judío. Jorge Drexler)

O que podemos aprender de uma experiência de entrecruzamentos, de trocas de olhar, de escuta e partilha? O que podemos aprender a partir da experiência de organizar um simpósio, colaborativamente, ocupando, cada uma, lugares e em circunstâncias díspares, mas aproximadas pelo desejo de pensar conjuntamente, de aproximar temáticas e interesses investigativos?

Alice, Lara e Aline, desterritorializadas de seus lugares formativos, nômades atravessando territorialidades que não lhes são próprias, indo ao encontro de outras vozes, que por sua vez, somadas, possam dar corpo às suas. Ao modo do ensaísta, elaborado por Larrosa (2004), buscamos confrontar e encarar este momento vivido, entendendo que

o presente é difícil. A experiência do presente que o ensaísta isola e pensa tem que abrir caminho entre os porta-vozes do presente, entre os donos do presente, entre o ruído ensurdecedor de tudo aquilo que nos é dado e nos é vendido como presente, entre as imagens por demais evidentes com as quais, constantemente, se fabrica o presente. Por isso o ensaio é uma escrita no presente e para o presente, mas para o enfrentamento das certezas e das evidências do presente, para a des-realização do presente. Uma des-realização do presente, que tem conseqüências inevitáveis na des-realização do passado e, então, na des-realização do futuro. (p. 35-36).

Des-realizamos este presente, embrutecido, quando nos dispomos a ouvir mais sobre Dandaras, Gisbertas e aquilo que machuca o outro e a nós, como forma de recuperarmos nossa humanidade, na busca por afirmar uma poética da solidariedade; Des-realizamos este presente, quando confrontamos a persistência acadêmica de nos colocar a falar sobre o mesmo, para os mesmos, reiterando certezas e resguardados em nossas zonas de conforto.

Por fim, des-realizamos este presente, desiludido, quando, ao lançarmos convites a outros pesquisadores, professores e artistas, para caminharem conosco nesta deriva, generosamente, fomos acolhidos por suas respostas afirmativas. Talvez, a polifonia, o pensamento dissonante e não convergente nos tenham sido apresentados como os caminhos mais potentes para des-realizarmos nosso presente e, quem sabe, podermos experimentar outras vias para seguirmos esboçando algum futuro.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Carla Luzia de. Questões de gênero no ensino de arte: aprendizagens e troca de experiências em um curso de formação continuada. *n: PARAGUAI, Luisa; SOGABE, Milton. (org.). Anais do 26º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Campinas: ANPAP/ PUC-Campinas, 2017.
- ANGELI, Heloísa. Lembranças diluídas: escrita-desescrita. *In: PARAGUAI, Luisa; SOGABE, Milton. (org.). Anais do 26º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Campinas: ANPAP/ PUC-Campinas, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- CONNELLY, Michael y CLANDININ, Jean. Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa”. In LARROSA, J. *Déjame que te cuente*. Ensayos sobre narrativa y educación. Barcelona: Laertes, 1995.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins, 2010.
- ELLINGSON, L.; ELLIS, C. Autoethnography as Constructionist Project. In: J. A. Holstein & J. F. Gubrium (eds.) *Handbook of constructionist research*. New York: The Guildford Press, 2008.
- GUIMARÃES, Alexandre. A revolução artística do Morrinho: inventações, memórias e fabulações urgentes de uma terra relacional. In: PARAGUAI, Luisa; SOGABE, Milton. (org.). *Anais do 26º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Campinas: ANPAP/ PUC-Campinas, 2017.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Gênero: Documentário. Película. Cores. Duração: 104 min. Brasil, 2007.
- LARROSA, Jorge. A OPERAÇÃO ENSAIO: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Revista Educação e Realidade*, jan-jun. 2004.
- MEMÓRIA. Direção, fotografia e edição: Cao Guimarães. Vídeo-arte. HDV. Cores. Duração: 5min. Brasil, 2008.
- OLIVEIRA, Paulo; CIRINO, Renato. Josafá Duarte e Martins Muniz: biografias e constituição de memórias. In: PARAGUAI, Luisa; SOGABE, Milton. (org.). *Anais do 26º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Campinas: ANPAP/ PUC-Campinas, 2017.
- OSPINA, Juan. Gisberta, Dandara e outras histórias silenciadas, desconectadas. In: PARAGUAI, Luisa; SOGABE, Milton. (org.). *Anais do 26º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Campinas: ANPAP/ PUC-Campinas, 2017.
- PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.
- SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN E. (org.) *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SASSO, Leísa; FERNÁNDEZ. Desfile em performance: narrativa de ação política. In: PARAGUAI, Luisa; SOGABE, Milton. (org.). *Anais do 26º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Campinas: ANPAP/ PUC-Campinas, 2017.

SHIRKY, Clay. *Lá vem todo mundo: o poder de organizar sem organizações*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SOSNOWSKI, Katyuscia; BIASUZ, Maria Cristina V. Invenções caseiras: aprendizagem em rede e processos de criação compartilhados. In: PARAGUAI, Luisa; SOGABE, Milton. (org.). *Anais do 26º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Campinas: ANPAP/ PUC-Campinas, 2017.