

Dilemas da arte colaborativa: nomadismos, nivelamento relacional e coletividades

Marcelo Wasem
UERJ

Resumo

O objetivo central do artigo é abordar algumas questões relacionadas ao fazer artístico que possui a colaboração como parte fundamental de sua constituição, incidindo em mudanças nos papéis do artista e do público. Para o artista, é necessário que outras competências sejam exercidas, para além de sua criatividade e expressividade. Na verdade, seu fazer poético é ampliado na medida em que há um desenvolvimento na escuta das coletividades em que busca se envolver e neste movimento nômade em se desterritorializar. Por outro lado, os agrupamentos coletivos não podem ser tratados como corpos homogêneos e agentes passivos da ação do artista, mas sim coletividades complexas, mutáveis e desejantes, em busca de suas próprias linhas de existência. O encontro entre artista e público acontece neste movimento por uma autonomização das singularidades, que se dá nos dois sentidos, sem que se perca a capacidade de contaminação e porosidade ao outro. O texto abordará sucintamente a experiência de arte colaborativa realizada com o projeto "Ondas Radiofônicas", desenvolvido no Museu da Maré, na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: arte colaborativa; nomadismo; coletividade.

Abstract

The central objective of this article is to approach some issues related to artistic practice that has the collaboration as a fundamental part of its constitution, focusing on changes in the artist's and public's roles. For the artist, it is necessary that other competences are exercised, in addition to their creativity and expressiveness. In fact, his poetic making is enlarged with the development in listening to the communities that it seeks to engage and this deterritorializing nomadic moving. On the other hand, the collective group can not be treated as homogeneous bodies and passive from the artist's action, but complex, changeable and desiring collectivities, in search of their own lines of existence. The meeting between artist and public happens in the quest for empowerment of singularities, which takes place in both directions without losing the contamination capacity and porosity towards the other. The text briefly address the collaborative art experience made with the project "Ondas Radiofônicas", developed at the Museu da Maré in the city of Rio de Janeiro.

Keywords: collaborative art; nomadism; collectivity.

1. KESTER, Grant. “Conversation pieces: collaboration and artistic identity”, 2000, p. 2.
2. Suzanne Lacy, apud. BLANCO, Paloma. *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, 2001, p. 33.

Autores como Grant Kester sugerem que existe uma espécie de tradição subterrânea de autoria dispersa ou coletiva, manifesta também em formas de produção baseadas no processo e na interação colaborativa¹. São trabalhos que, para Kester, desafiam a identidade e estabilidade tanto do artista quanto do espectador. Neles, predominam diferentes procedimentos, resultando em outros graus de relacionamento entre envolvidos: práticas baseadas no imprevisto, formas não profissionais do uso da criatividade, uma consciência comunitária e a resolução coletiva de problemas. Ou seja, esta estrada já vem sendo construída há décadas, mesmo que pouco difundida nos sistemas artísticos mais estabelecidos, como os circuitos de museus, galerias, ambientes acadêmicos, entre outros.

O que acreditamos ser necessário não é apenas defender a existência de sistemas alternativos tanto de produção quanto de consumo de arte, mas desenvolver premissas mais consistentes e críticas acerca de processos de arte colaborativa nos quais há esse envolvimento entre públicos diversos. Dessa forma, propomos que o deslocamento feito pelo artista em busca de sua inclusão em outros contextos e coletividades (ao invés do termo “comunidades”), sempre se dá na via do empoderamento mútuo –por um lado proporcionando que estes grupos possam adquirir mais autonomia em relação às suas próprias demandas e, por outro, ter a satisfação do seu desejo e a ampliação de suas competências e experiências.

Também problematizaremos o termo “comunidade” por entender que esta noção é mais maleável do que parece, pois só pode ser entendida quando há espaço para que as diferenças se apresentem. As discussões presentes no texto serão relacionadas com o projeto artístico denominado “Ondas Radiofônicas”, realizado entre 2009 e 2010 no complexo da Maré, localizado na cidade do Rio de Janeiro.

Empoderamento e contaminações

A autora Suzanne Lacy² é uma grande referência na área abordada, principalmente por lançar o termo “arte pública de novo gênero”. Esses projetos seriam definidos por possuírem estratégias públicas de engajamento, entendendo esse caráter

como parte fundamental de uma linguagem estética atuante junto a uma realidade. Ou seja, o objetivo é a transformação social de determinado contexto, sempre no sentido de proporcionar mais poder para um determinado grupo. Os autores Peter Oakley e Andrew Clayton apontam importantes considerações sobre este conceito de empoderamento:

O poder – formal, tradicional ou informal – está no coração de qualquer processo de transformação e é a dinâmica fundamental que determina as relações sociais e econômicas. Falar de empoderamento equivale a sugerir que há grupos que estão totalmente à margem do poder e que necessitam de apoio para “empoderar-se”. Essa é uma suposição simplificada já que todo grupo social possui algum grau de poder em relação ao seu ambiente imediato. Quando falamos de processo de “empoderamento”, nos referimos à posições relativas ao poder formal e informal desfrutado por diferentes grupos socioeconômicos, e às consequências dos grandes desequilíbrios na distribuição desse poder. Um processo de empoderamento busca intervir nestes desequilíbrios e ajudar a aumentar o poder daqueles grupos “desprovidos de poder”, relativamente aos que se beneficiam do acesso e uso do poder formal e informal.³

No caso do artista, o processo de empoderamento que geralmente ele propõe surge quando entra em contato com outra coletividade, que, por sua vez, é atravessada por algum tipo de restrição ou dificuldade. Seu esforço para buscar proporcionar outras formas de expressão e possibilidades de conscientização, com o intuito de potencializar ou “empoderar” estes envolvidos. A autora Nina Felshin corrobora como esta ideia do fazer artístico se torna um catalisador de transformações sociais. Para ela,

as práticas culturais ativistas são essencialmente colaborativas, uma colaboração que se converte em participação pública quando os artistas tendem a incluir a comunidade ou o público no processo. Esta estratégia tem a virtude de converter-se em um catalisador crítico para a mudança e para a capacidade de estimular, de diferentes maneiras, a consciência dos indivíduos ou comunidades participantes.⁴

No entanto, ao estabelecer uma relação entre indivíduos de contextos diferentes há o risco de que seja criada uma hierarquização acerca dos domínios de conhecimentos. Isto acontece geralmente quando alguém se propõe a ensinar algo para outro e, neste jogo entre quem sabe mais e quem sabe menos, se estabeleça, mesmo que involuntariamente, uma relação de poder. Neste envolvimento há de se indagar como se dão os vetores do empoderamento: se, por um lado, existem conhecimentos a serem compartilhados e o modo como esta apresentação de informa-

3. OAKLEY, Peter; CLAYTON, Andrew. *Monitoramento e avaliação do empoderamento* (“empowerment”), 2003, p. 9.

4. Suzanne Lacy apud BLANCO, Paloma. *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, 2001, p. 75.

5. ROLNIK, Suely. “Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg”. *Posiblemente habemos de lo mismo*, 2003, p. 6.

6. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*, 2005, p. 55.

7. Andrew X, apud. LUDD, Ned (org.). *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the streets e os Dias de Ação Global*, 2002, p. 30-31.

ções se desenvolve é de grande relevância, por outro, é preciso não subjugar os saberes de cada indivíduo e considerar como torná-lo compartilhável, na busca por estabelecer uma relação mais horizontal entre os envolvidos. A autora Suely Rolnik caracteriza esta qualidade com a ação de *contaminar*. Segundo a mesma

[...] contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. O encontro se constrói – quando de fato se constrói – a partir dos conflitos e estranhamentos e não de sua denegação humanista.⁵

Ampliando a noção de empoderamento com esta ideia de contaminação, que só acontece através do aparecimento das diferenças, podemos acrescentar o conceito de *revolução molecular* de Félix Guattari, que fundamenta esta em relação “à capacidade de operar seu próprio trabalho de semiotização, de cartografia, de se inserir em níveis de relações de força local, de fazer e desfazer alianças, etc.”⁶. O desempenho dessa função de autonomização não estaria designado somente ao artista, mas seria **de todos para com** todos. Não se trata de um indivíduo empoderar o outro, mas de pensar que sempre há uma busca por sua própria autonomização, inclusive da parte do artista. Se por um lado podemos ver a revolução molecular como o ato de dotar o outro com instrumentos diversificados para que ele possa ser mais autônomo onde se encontram, por outro lado é no contato com a diferença que o artista pode se potencializar.

Uma crítica importante sobre este assunto é colocada por Andrew X no texto “Abandone o ativismo”. Nele o autor analisa a mentalidade ativista durante as manifestações promovidas pelo movimento denominado “Ação Global dos Povos” (AGP), no início dos anos 2000. Nas suas palavras:

O ativista se identifica com o que ele faz, e encara essa atividade como sendo sua função ou papel na vida, como um emprego ou carreira. [...] O ativista é um especialista ou *expert* em mudança social. Conceber a si próprio como um ativista significa conceber a si mesmo como sendo alguma espécie de privilegiado, ou estando mais avançado do que outros na sua apreciação do que é necessário para a transformação social [...].⁷

O contexto analisado está relacionado mais especificamente às mobilizações anticapitalistas que se iniciaram no final da década de 90 diante das reuniões de grupos econômicos internacionais –como a Organização Mundial do Comércio (OMC) ou o encontro do grupo G8, formado por oito nações mais desenvolvidas economicamente. Neste sentido, o que pode ser observado é que a condição do ativista, enquanto um agente

que sabe mais sobre um determinado assunto, pode gerar problemas na construção de um grupo formado por membros de iguais responsabilidades. Questões que surgem justamente por sua própria condição heterogênea, uma vez que sempre haverá diferenças entre seus integrantes. Esta problemática incide diretamente sobre o artista, mas também reverbera na constituição da categoria “público”.

Nos anos 1980, o coletivo de artistas Group Material já realizava indagações neste sentido: “Quem é o público? Como é feita a cultura e para quem?”⁸. O questionamento é pertinente, mesmo se ainda for dirigido aos espaços tradicionais da arte, nos quais artistas que produzem obras visando a exposição em ambientes fechados e com públicos já pré-determinados. Porém, o que é de interesse nessa investigação é o público formado pelos participantes de um trabalho de arte colaborativa, que se envolvem diretamente nas vivências, e que, muitas vezes, são tratados pelo termo “comunidade”. Que comunidade é esta? Tal noção de público enquanto um coletivo homogêneo ou uma massa de pessoas acaba generalizando e superficializando características fundamentais, que tornam cada agrupamento tão singular. Este entendimento de coletivo se aproxima da noção de “povo”. Por sua vez, o conceito de “multidão”, conforme proposto por Toni Negri e Michael Hardt⁹, abrange uma coletividade constituída exatamente por sua disparidade e heterogeneidade. Os desejos da multidão podem ser difíceis de serem apreendidos em sua totalidade, mas certamente não é pela passividade que seus caminhos são traçados, já que a diferença é algo pressuposto. Empoderar um agrupamento levando em consideração tal diversidade acaba incidindo também no fazer poético do artista, que acaba deslocando este fazer para a produção de plataformas de interação a fim de que diferentes agentes entrem em contato e contaminação. Um exemplo da produção de um sistema artístico com tais características foi o projeto “Ondas Radiofônicas”.

8. BISHOP, Claire. "Antagonism and relational aesthetics". *October*, 2012, p. 11.

9. Toni Negri e Michael Hardt, apud. PEREIRA, Eduardo Baker Valls. “Altermodernidade no sistema interamericano de proteção dos direitos humanos? O comum da questão indígena e a soberania imperial”, 2014, p. 14.

Paisagem sonora e colaboração na Maré

A experiência a ser relatada no artigo será o projeto “Ondas Radiofônicas”, realizado entre 2009 e 2010 no Ponto de Cultura Museu da Maré, localizado na comunidade Morro do Timbau, dentro do complexo de comunidades da Maré, na cidade do Rio de Janeiro. O projeto teve minha atuação de pesquisador/artista no papel de principal articulador, mas só pôde ser desenvolvido pela participação de alguns moradores da Maré e contando com a permanente participação de outros artistas, educadores,

10. Cf. WASEM, Marcelo. "Devir artista-nômade: um projeto de arte colaborativa dentro do Museu da Maré", 2013, p. 3146 - 3159.

ativistas de fora do bairro Maré. Foi contemplado com o prêmio "Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura", no ano de 2009, promovido pela Fundação Nacional de Artes e o Ministério da Cultura, que garantiu a infraestrutura fundamental para a realização desta experiência artística. O projeto foi modificado a partir do seu desenvolvimento, passando por algumas etapas e influenciando no conjunto de objetivos que se esperava alcançar. De outubro de 2009 até fevereiro de 2010 o projeto esteve em fase de pré-produção: compra de equipamentos, contato com moradores e grupos do bairro, e conversa com os agentes culturais do Museu da Maré. A partir de março as atividades foram iniciadas, contando com a criação de um grupo fixo de jovens e a realização de outras oficinas com públicos diversos. Elas aconteceram até junho do mesmo ano, quando uma exposição criada colaborativamente com o grupo de jovens foi aberta na galeria de exposições temporárias do Museu da Maré, formando a etapa de conclusão das atividades.

Ao longo do desenvolvimento do projeto as relações entre os envolvidos foram transformadas em diversas instâncias: entre eu e os jovens (formando a equipe Ondas Radiofônicas); deste grupo com os artistas colaboradores, e, principalmente; deste coletivo ampliado com os moradores da região. Esse fluxo de mudanças foi fundamental para o amadurecimento do projeto assim como para a investigação de doutorado "Radiofonia Cartográfica: sintonias e deslocamentos em processos de arte colaborativa".

Essas transformações acerca das etapas do projeto e o modo em que o público se relacionava com o mesmo não serão dissertadas no presente artigo¹⁰. Mas, de modo resumido, pode-se relatar que houve três modos distintos nos quais o grupo de jovens foi sendo capacitado e empoderado de maneira singular. A princípio eles foram chamados para exercerem o papel de monitores, visando auxiliar na execução de oficinas voltadas para as dimensões da sonoridade no nosso entorno e discussões sobre arte colaborativa. Porém, no decorrer das semanas e pela própria dificuldade de realizar tais oficinas, foi sendo constatado que este grupo era o principal público do projeto e que poderia se tornar um coletivo multiplicador. A partir deste momento, novas oficinas foram ministradas para o grupo, focando em fornecer um panorama sobre a história da arte e como a arte colaborativa se inseria neste contexto. O grupo então criou oficinas de curta duração para outros jovens e ficou responsável pela criação de instalações para a exposição final. Nelas, alguns dos temas abordados pelo Museu da Maré utilizados para contar a história do bairro foram transformados para que o público visitante do Museu pudesse ter uma experiência participativa com obras onde a sonoridade era o eixo principal de reflexão e experimentação. Por fim, estes mesmos jovens formaram o grupo de

mediadores da exposição. Por terem sido os responsáveis pela criação de tais instalações, a mediação em si se tornou uma experiência diferente das habituais em outros espaços artísticos, nos quais o mediador possui a meta de aproximar obra e artista do público. Cada integrante demonstrava um conhecimento apreendido processualmente –um empoderamento singular. Depois de passarem por oficinas de saberes específicos, propor oficinas com outros jovens, estudar e criar instalações artísticas, a atribuição de mediar e compartilhar os frutos deste envolvimento com o público pôde encerrar um ciclo com uma nova interação e fruição do processo artístico com este cunho colaborativo. Pensando na constituição da obra de arte, este momento se configurou como mais uma interface de experimentação, possibilitando que o público visitante do Museu da Maré pudesse vivenciar um pouco do universo criado pelo coletivo (ver figura 1).



Fig. 01: Montagem da exposição coletiva do projeto Ondas Radiofônicas.

Da parte do artista, pode-se afirmar que o empoderamento se deu na ampliação da permeabilidade diante das mudanças que aconteceram ao longo do processo, sem perder de foco a meta original: a criação de uma exposição. Desde o início não havia uma preocupação sobre o que seria exposto (pelo menos da parte do artista, já que alguns jovens durante o processo demonstravam ansiedade sobre o resultado final do projeto). Porém, se almejava atingir um público maior, visto que a população da Maré

11. BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*, 2009, p. 59.
12. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 2012, p. 56.
13. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*, 1994, p. 101.
14. PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). *As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura, uma fotonovela*, 2002, p. 12.

é grande e as opções relacionadas às artes visuais são poucas na região. A questão foi redirecionar o foco do projeto, trabalhando com as pessoas que estavam mais próximas e que configuraram o público mais diretamente envolvido. Assim a capacidade de improvisação e reinvenção da própria função que se espera desempenhar dentro de um projeto deste escopo se apresenta como um dos principais empoderamentos por parte do artista –qualidades que se relacionam com o conceito de nomadismo.

Artista e nomadismo

O autor Nicolas Bourriaud¹¹ acredita que a figura do artista está intimamente ligada em uma idealização acerca da forma nômade de apropriação e deslocamento no território. Porém, sua característica nômade seria a de ocupar temporariamente estruturas já estabelecidas na arte contemporânea, tendo sua identidade resultado de um contínuo movimento no mundo. Aqui há uma relação muito próxima com o modelo de residência artística, no qual o artista executa sua poética em contato com diferentes contextos (não necessariamente com uma escuta atenta às diferenças do local). No entanto residir dentro de um circuito de práticas em vários lugares é permanecer bem alocado em um tipo de fazer artístico e contexto, sendo que o nome do artista se transforma em uma marca. O nômade não pretende alugar ou residir em um território através de uma negociação econômica e vantajosa.

De acordo com os filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari o nômade se relaciona intimamente com o território, mas sem pretensão sedentária; seu trajeto segue pistas e caminhos, mas não tem a função de se alocar permanentemente, distribuindo-se em espaços abertos, não comunicantes; sua relação com a terra se dá pela desterritorialização. “É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha”¹². Para Nelson Brissac Peixoto, o nomadismo se relaciona com o conceito de tática, apontado por Certeau¹³, no qual seu agente (o sem-teto, o camelô, o favelado, o migrante) instrumentaliza tudo o que está ao seu alcance em prol de sua sobrevivência¹⁴.

Voltando-se para as características do artista, o nomadismo pode se tornar uma metodologia interessante para estabelecer o contato e se posicionar entre diferentes disciplinas, grupos e espaços de acontecimento (institucionais ou não) –um caminhar “entre” espaços com a constante organização e desorganização de seu fazer criativo.

Chegamos, então, ao conceito de artista-nômade, não só pelo fato de sua prática envolver um deslocamento espacial, através de residências artísticas ou não, ou em se relacionar com as diferentes especificidades dos contextos (próximo à categoria de *site specific*), mas principalmente por entender que sua prática se dá nestes movimentos de aproximação e distanciamento com variadas áreas, mesmo tendo como ponto de partida e chegada, o campo da arte. Desta forma ao conceito de artista-nômade podemos acrescentar novos papéis: artista-nômade-educador, artista-nômade-ativista, entre outros. Este estado permanente de incompletude também pode ser associado ao conceito de “devir” no sentido da potência de vir-a-ser que o artista pode vivenciar. De acordo com Deleuze e Guattari¹⁵, o devir está ligado intimamente ao processo de desejo, que sai de um “si mesmo” em busca de um “fora”. É esta possibilidade de aproximar-se de outros agentes e tornar-se um deles, por um determinado período, induzido por uma motivação singular do artista. Esta postura pessoal é que reverbera em outras dimensões e onde é necessário saber equilibrar os desejos próprios e os de outros.

A teórica Suzanne Lacy ressalta as qualidades destes novos papéis para o artista, alertando sobre os cuidados que é preciso ter quando se trata com estes contextos. Ela cita os escritos do artista Allan Kaprow para afirmar: “artista como educador é uma construção que decorre de intenções políticas”¹⁶. Mas o próprio Kaprow é ainda mais radical no seu texto “A educação de um des-artista”, de 1970:

Só quando artistas ativos deixem voluntariamente de ser artistas poderão converter suas habilidades, como dólares em ienes, em algo que o mundo pode empregar: em jogar. O jogar como moeda corrente. A melhor forma de aprender a jogar é com o exemplo, e os des-artistas podem dá-lo. No seu novo papel como educadores, tudo o que eles têm que fazer é jogar como antes o faziam sobre a bandeira da arte, mas entre aqueles aos quais não lhes interessa dita insígnia¹⁷.

As propostas colocadas por Kaprow na citação acima são paradoxos e inversões interessantes: ser artista é poder deixar de ser artista ou o ato de jogar como forma de desestruturar o fazer artístico. Ele ainda comenta sobre este deslocamento do papel de artista em direção a uma visão ampliada, no qual a identidade é transformada por um princípio de mobilidade.

A proposta de substituir o artista pelo jogador me parece interessante e pertinente por conceber o jogo não somente como a relação participativa entre artista e público, mas sim como um modelo que extravasa a potência da criação artística além da seara da arte, como um modo de estabelecer contato, negociar e contaminar-se com outros agentes, de campos análogos ou ainda outros domínios. Desta maneira, acreditamos que o artista

15. Gilles Deleuze e Felix Guattari, apud. ZOURABICHVILI, François. *Vocabulário Deleuze*, 2004, p. 24.

16. LACY, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*, 1995, p. 39.

17. KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*, 2007, p. 68.

18. OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. “Arte, democracia, inclusão do artista, geovanguardas e outras conversas”, 2010. p. 46.

19. Ibidem, p. 40-41.

20. Ibidem, p. 42.

21. WRIGHT, Stephen. “The Delicate Essence of Artistic Collaboration”, 2004, p. 534.

22. Ibidem, p. 535.

23. OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. “Arte, democracia, inclusão do artista, geovanguardas e outras conversas”, 2010. p. 43.

que se propõe a se embrenhar em outros contextos e em contato com diferentes públicos precisa estar ciente e atento, não para jogar dentro das regras, mas sim transformar a si mesmo, em um permanente estado de devir artista-nômade.

Nivelamento relacional

O artista e professor Luiz Sérgio de Oliveira também levanta questionamentos semelhantes acerca dos desafios de tais práticas participativas em arte pública¹⁸. Ele denomina de “geovanguarda” os artistas 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”¹⁹. 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 arte²⁰.

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 artista) e também se dá em outros dois sentidos –artista com o “outro” e consigo mesmo. No primeiro aspecto, conforme aponta o teórico inglês Stephen Wright²¹, é necessário que se perceba que a relação de interesses entre os dois envolvidos é mútua –não só o artista ganha neste deslocamento, mas há uma possibilidade de ganho por parte de quem se relaciona. Esta revisão é importante pois existe um grande número de obras nas quais o artista força uma relação de proximidade, ou mesmo, faz uso indevido desta quando transforma a relação em produto. Esta relação é classificada por Wright como um tipo de exploração similar àquela estabelecida entre dominador e dominado, como citada por Marx, 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”²².

No segundo caso a via de mão dupla se dá do artista consigo mesmo, sendo um processo de autoconhecimento, como coloca Oliveira:

[...] 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.²³

Esta mudança de rumo faz referência ao texto “A virada social: colaboração e seus desgostos”, 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 um 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 a 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 anti-capitalismo 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.²⁴

Também discordo de qualquer papel de salvação que o artista possa ter. Porém, será que é possível acreditar nesta 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, “essas práticas de colaboração provocam uma consequência subjacente, extremamente relevante: a inclusão social do artista”²⁵. 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 quando consegue se perceber como apenas “mais um”, que se relacionará com outros agentes, possuidores de seus próprios conhecimentos, interesses e desejos, promovendo um nivelamento relacional sem buscar a homogeneidade.

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. E por mais intensa seja esta 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

24. BISHOP, Claire. “A virada social: colaboração e seus desgostos”, 2008, p. 154.

25. OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. “Arte, democracia, inclusão do artista, geovanguardas e outras conversas”, 2010, p. 47.

26. WRIGHT, Stephen. "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", 2004, p. 534-535. [Tradução minha].

experiências, em novos processos. O envolvimento que acontece em processos colaborativos se transforma em fatos ocorridos no passado, mas que poderão ser lembrados e reativados por outras pessoas em outros lugares, abrindo a possibilidade deste conjunto de fatos se tornarem novamente acontecimentos passíveis de experimentação. Assim, o artista se torna um narrador diferenciado de experiências passadas, pois ele as aponta para os encontros vindouros, reconfigurando suas habilidades para se relacionar com o "outro".

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

Primeiramente o autor 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 neste sentido, a economia da arte, fundada 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 é um movimento processual imanente 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 enquadramento formal da ação. É necessário tomar cuidado, principalmente, dos projetos de participações forçadas –crítica de Wright ao 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").²⁶

O segundo apontamento feito por Wright diz respeito às competências e habilidades do artista (concepção baseada no

linguista Noam Chomsky), que conceitua competência como um grupo habilidades técnicas, processuais e de percepção²⁷. Neste sentido, é similar a outros ofícios dentro do contexto social, sendo que a ocupação 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”²⁸ 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 Deck²⁹ denomina de cruzamento de competências (“*competence-crossing*”). 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, 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 singularidade não precisa ser sacrificada em prol do processo coletivo em 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 sobre a importância de definir um horizonte ético, onde haja entendimento transparente das razões pelas quais a colaboração acontece³⁰.

27. *Ibidem*, p. 536.

28. *Ibidem*, p. 535. [Tradução minha].

29. *Ibidem*, p. 537.

30. *Ibidem*, p. 543.

Cruzamento de competências

Neste sentido, a colaboração não pode ser reduzida a interesses em comum, em que 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 se assemelha, 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

31. *Ibidem*, p. 544. [Tradução minha].

32. *Ibidem*, p. 545. [Tradução minha].

33. As relações entre a antropofagia cultural e as artes visuais na década de 1960 no Brasil não serão dissertadas no presente artigo.

civil – pressupõe o mesmo tipo de solidariedade que é, em parte, de reforço [da mesma sociedade].³¹

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 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. Ao mesmo tempo em que os processos colaborativos artísticos podem ser importantes neste 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. 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.³²

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 extra-disciplinar.

Não discordo completamente do uso feito pelo teórico inglês que se apropria da antropofagia como um apontamento para uma 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 nesta colaboração artística que o autor busca fundamentar, não só como um pensamento chave dos modernistas brasileiros das décadas de 1920 e 1930, mas sim a base dos movimentos artísticos dos anos 1960³³. Concordo com Wright na busca por uma conexão entre os agentes da arte e as demais esferas do corpo coletivo social. Para isso, é necessário expandir com as noções de comunidade.

Comunidades, ou melhor dizendo, coletividades

Na linguagem popular o termo “comunidade” quer dizer um coletivo de indivíduos que possui em comum uma mesma localidade ou até um modo de se comportar que unifica por determinadas semelhanças. O termo aparece como tática de defesa para não se associar tais características a carências de diversas ordens –um eufemismo de favela ou periferia– funcionando, assim, como uma espécie de abrigo identitário.

A comunidade pode ser um conceito estendido a qualquer outro agrupamento de pessoas ou seres, que se reconhecem pertencentes a este grupo ou que possuem uma quantidade considerável de similaridades, apesar das diferenças. Sob esta visão, o coletivo é visto como homogêneo, em consonância com o conceito de “povo” colocado anteriormente. Ampliando sua abrangência, podemos pensar em comunidades de artistas, comunidades acadêmicas ou outras categorizações que agrupam através das semelhanças em comum. Neste sentido, há um modo de organização, relacionamento e visibilidade destas comunidades que se diferencia por possuir alguma característica especial que é compartilhada (um claro exemplo pode ser uma comunidade de vizinhos que se encontram próximos espacialmente –o que não significa necessariamente que haja proximidade entre seus integrantes).

Por outro lado, podemos pensar na comunidade como agrupamento no qual a diferença não precisa ser anulada ou revogada em prol de semelhança na formação de uma unidade. Para Pelbart, a comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância³⁴. No seu texto “A comunidade dos sem comunidade”, ele apresenta diferentes autores sobre a questão do “comum”, daquilo que nos une e nos torna um coletivo maior, e de como este comum é apropriado, privatizado e reinventado. Para pensar isto, o autor recorre a Deleuze e Guattari para desconstruir a ideia do comum enquanto estrutura de organização já pré-estabelecida, lançando somente a existência de um plano de composição onde podem se acompanhar “as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afetos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio”³⁵. Nele, tudo está dado e, ao mesmo tempo, tudo está para ser construído. Um corpo, ou um indivíduo, ou um ser vivo, seria então uma composição de potencialidades de afetar e ser afetado. É isto o que temos em comum. Pelbart se aprofunda no tema e questiona como que se dá a passagem do comum à comunidade.

34. PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaios de biopolítica*, 2003, p. 33.

35. *Ibidem*, p. 30.

36. Ibidem, p. 31.

37. Ibidem, p. 33.

38. Zourabichvili, apud. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Filiação intensiva e aliança demoníaca”, 2007, p. 100.

39. PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaios de biopolítica*, 2003, p. 34.

Pelbart inicia com o sentido de comunidade dado por Jean-Luc Nancy no qual este aponta a ausência da capacidade de reunião. Há uma impossibilidade extrema, sendo que dizer “sociedade” já significaria uma “perda ou degradação de uma intimidade comunitária, de tal maneira que a comunidade é aquilo que a sociedade destruiu”³⁶. O que propõe Nancy é desfazer a representação da comunidade como obra, produção, fusão, identificação e submetê-la à desconstrução, a seu “desfazimento” (*désœuvrement*, termo emprestado de Maurice Blanchot) e compreender sua “negatividade” (expressão recuperada de George Bataille). A partir desta constatação, Nancy coloca a comunidade como algo que nos acontece, longe de um sentido utópico de união, que leva invariavelmente a uma perda e constante culpa (associada ao cristianismo). A comunidade enquanto comunhão perdida não passaria, então, de um fantasma, ou segundo Pelbart,

[...] a comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita da interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros. Daí porque a própria idéia de laço social que se insinua na reflexão sobre a comunidade é artificiosa, pois elide precisamente esse entre. Comunidade como o compartilhamento de uma separação dada pela singularidade.³⁷

Isso nos leva a uma compreensão diferenciada de comunidade, que, por sua vez, está baseada na ideia da diferença como ponto de partida irrevogável. Zourabichvili aponta para tal concepção presente em Deleuze:

A ideia mais profunda de Deleuze é talvez esta: que a diferença é também comunicação e contágio entre heterogêneos; que, em outras palavras, uma divergência não surge jamais sem contaminação recíproca dos pontos de vista. [...] Conectar é sempre fazer comunicar os dois extremos de uma distância, mediante própria heterogeneidade dos termos.³⁸

A comunidade está fundada, desta maneira, não em um espaço comum que foi perdido, mas sendo ela mesma este espaço pautado nas distâncias que não cessam de se fazer. Pelbart cita Blanchot que afirma: “na comunidade já não se trata de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual intervém o Outro, e ele é sempre irredutível, sempre em dissimetria, ele introduz a dissimetria”³⁹. Esta relação de incompletude coloca em xeque a noção de indivíduo fechado e identidade bem delimitada, além de igualmente cancelar o sentimento de posse e controle em grupos coletivos, mesmo através de seu desapego completo. A comunidade não se dá entre iguais e semelhantes, mas sim na ausência de uma reciprocidade simétrica, que resul-

taria em fusão, unidade, comunhão e posse. É a comunidade dos que não têm comunidade (ou comunidade negativa, como chamou Georges Bataille), pois está fundamentada no absoluto da separação como possibilidade de relação –uma espécie de paradoxo.

Esta ideia de comunidade negativa e assimétrica nos interessa para pensarmos os relacionamentos dentro da arte colaborativa. Neste campo, podemos dizer que há uma tendência do artista para entrar ou se inserir em outros contextos, iniciando uma convivência –além das coletividades onde já está inserido (acadêmica, artística, etc.)– com outras coletividades ligadas a outras categorizações (moradores de um local, profissionais de uma mesma área como catadores de lixo, etc.).

Desta forma, proponho o uso do termo “coletividade” ao invés de “comunidade” para diferenciar o sentido deste último termo relacionado ao comum. De acordo com o *Dicionário Houaiss*⁴⁰, 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). Já 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). É esta noção de agrupamento e agenciamento de desejos que acredito ser condizente com os projetos de arte colaborativa atuais.

40. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (eletrônico), 2001.

Considerações finais

Não somente nesta esfera, mas em diversos outros setores, o que podemos destacar como mister está na maneira como se efetua este trânsito entre coletividades. O deslocamento exige uma atenção especial no estabelecimento das relações nas quais as diferenças aparecem com mais visibilidade, principalmente nos códigos de comportamento e comunicação –não por uma adaptação que camufle a diferença, mas tendo esta como fundamento da relação.

Acredito que o artista faz este deslocamento e busca sua inclusão em outras coletividades sempre na via do empoderamento mútuo, procurando dotar com mais autonomia estes grupos que, muitas vezes, possuem seus direitos retirados, e por outro lado, ter a satisfação de seu desejo e o aumento de suas com-

41. SOUZA, Marcelo Lopes de. *A Prisão e a Ágora*, 2006, p. 317.

petências e experiências, causando transformações em diversos agentes, de esferas variadas. Este processo de tornar o público mais autônomo –público que se torna ativo sem ser exatamente artista, pois as diferenças continuam– se constitui como uma possibilidade real que se viabiliza pela escala do micropolítico ou mesmo nanopolítico.

A escala “nanolocal” diz respeito a uma escala ainda mais reduzida que a microlocal. São, por exemplo, os locais de moradia (casas, prédios, apartamentos), de lazer (praças, praias) ou de trabalho (escritório, fábrica, ou mesmo um trecho da calçada), onde “[...] as relações de poder remetem a interações face a face entre indivíduos, os quais compartilham (coabitam, trabalham, desfrutam) espaços muito pequenos, em situação de co-presença”.⁴¹

No que tange o projeto “Ondas Radiofônicas” o alcance da vasta comunidade da Maré se deu exatamente pelo contato direto, real e de longa duração que se teve com as pessoas diretamente envolvidas, ou seja, entre a nano e a microescala. Não é possível mensurar a abrangência total dos efeitos que o projeto reverberou, assim como foi necessário abrir mão do controle durante as etapas de realização do mesmo. Essa busca por controle só acaba gerando frustrações, já que a colaboração com o Outro implica em um permanente fator inconstante, uma vez que este possui seus próprios desejos e vontades.

O que cabe ao artista, após este envolvimento, é reunir todas estas informações e relatar para aqueles que não tiveram o convívio presencial sobre o que se passou, consciente de que este relato nunca poderá demonstrar o que aconteceu e, por isso não pode ser representado ou rerepresentado de forma integral. O papel do artista, que antes estava colocado como o de um propositor ou catalisador de ações ou ainda um jogador que joga com seu próprio fazer e desfazer (até de si mesmo), agora se transfigura em um organizador de histórias. Após ter vivido determinadas experiências, passará a recontar os fatos a seu modo, seja pela via novas apresentações visuais e matéricas ou mesmo através da palavra, em textos, conversas ou palestras. Ao final, este conjunto de fatos organizados e contados pelo artista, conteúdo e forma amalgamados de maneira indissolúvel, se configura como apenas um ponto de vista sobre o ocorrido. Os participantes diretos e indiretos possuem as suas maneiras específicas de falar e podem relatar as experiências do seu ponto singular. Uma questão de localização: cada um se posiciona a partir de um campo de saberes, podendo mover-se intra e entre territórios. O artista em sintonia com estas preocupações sabe que nesta busca por estabelecer uma relação profunda e intensa com o outro, estará cada vez mais em contato com suas próprias questões, medos, desconfortos e inseguranças. Cabe, então, ter compromisso ético e discernimento para equacionar faltas e de-

sejos, fazendo com que este processo de empoderamento seja realmente mútuo, compreendendo que não fazemos parte de uma só comunidade, mas de coletividades que se atravessam e podem ser mais solidárias, nas relações uns com os outros.

Referências

- BLANCO, Paloma. “Explorando el terreno”. In: _____. *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- BISHOP, Claire. “Antagonism and relational aesthetics”. *October*. n. 110, p. 51-79, 2004.
- _____. “A virada social: colaboração e seus desgostos”. *Revista Concinnitas*. ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista12.htm>. Acesso em: 10 maio 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FELSHIN, Nina. *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Ed. eletrônica. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KAPROW, Allan. *La educación del des-artista*. Tradução de Armando Montesinos e David García Casado. Madrid: Ardora, 2007.
- KESTER, Grant. “Conversation pieces: collaboration and artistic identity”. In: *Unlimited Partnerships: Collaboration in Contemporary Art*. Buffalo: CEPA Gallery, 2000. Disponível em: <<http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/Research%20copy/Partnerships.htm>> Acesso em: 31 mai. 2008.
- LACY, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- OAKLEY, Peter; CLAYTON, Andrew. *Monitoramento e avaliação do empoderamento (“empowerment”)*. Tradução de Zuleika Arashiro e Ricardo Dias Sameshima. São Paulo: Instituto Pólis, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. “Arte, democracia, inclusão do artista, geovanguardas e outras conversas.” In: LAMPERT, Jocie; MACÊDO, Silvana Barbosa. *Arte e Política: inquietações, reflexões e debates contemporâneos*. Florianópolis: [s. n.], 2010. p. 39-48.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). *As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura, uma fotonovela*. São Paulo: SENAC, 2002. Disponível em: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/publicacoes/>. Acesso em: 11 mai. 2010.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREIRA, Eduardo Baker Valls. “Altermodernidade no sistema interamericano de proteção dos direitos humanos? O comum da questão indígena e a soberania imperial”. In: COCCO, Guiseppe; SIQUEIRA, Mauricio (org.). *Por uma política menor: arte, comum e multidão*. Rio de Janeiro: Fundação Rui Barbosa, 2014.

ROLNIK, Suely. “Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg.” In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*. Catálogo da exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2003. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2007.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *A Prisão e a Ágora*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Filiação intensiva e aliança demoníaca”. *Novos Estudos*. n. 77, p. 91-126, mar. 2007.

WASEM, Marcelo. “Devir artista-nômade: um projeto de arte colaborativa dentro do Museu da Maré”. In: *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos*. Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. p. 3146 - 3159. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/06/Marcelo%20Wasem.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2014.

WRIGHT, Stephen. “The Delicate Essence of Artistic Collaboration”. *Third Text*. v. 18, n. 6, p. 533–545, 2004.

X, Andrew. “Abandone o ativismo.” In: LUDD, Ned (org.). *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the streets e os Dias de Ação Global*. São Paulo: Conrad, 2002.

ZOURABICHVILI, François. *Vocabulário Deleuze*. Ed. eletrônica. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: Ed. eletrônica. Acesso em: 8 mar 2007.

