



DNA AFETIVO **KAMÊ e KANHRU**

PRÁTICA ARTÍSTICA
COLABORATIVA

EM COMUNIDADE KAINGÁNG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Kalinka Lorenci Mallmann

**DNA AFETIVO *KAMÊ* E *KANHRU*: PRÁTICA ARTÍSTICA
COLABORATIVA EM COMUNIDADE *KAINGÁNG***

Santa Maria, RS
2018

Kalinka Lorenci Mallmann

**DNA AFETIVO *KAMÊ* E *KANHRU* – PRÁTICA ARTÍSTICA COLABORATIVA EM
COMUNIDADE *KAINGÁNG***

Trabalho apresentado ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Andréia Oliveira Machado

Santa Maria, RS
2018

Mallmann, Kalinka Lorenci Mallmann
DNA afetivo kamé e kanhru - Prática artística
colaborativa em comunidade kaingáng / Kalinka Lorenci
Mallmann Mallmann.- 2018.
105 p. : 30 cm

Orientadora: Andreia Machado Oliveira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2018

1. arte contemporânea 2. arte e tecnologia 3.
colaboração 4. comunidade kaingáng I. Machado Oliveira,
Andreia II. Título.

Kalinka Lorenci Mallman

**DNA AFETIVO *KAMÊ* E *KANHRU*: PRÁTICA ARTÍSTICA COLABORATIVA EM
COMUNIDADE *KAINGÁNG***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Aprovado em 22 de março de 2018:

Andreia Machado Oliveira, Dra. (UFSM)
(Presidente / Orientador)

Eduarda Gonçalves, Dra. (UFPEL)

Antonio Lafuente García, Dr. (CCSIC)

Santa Maria, RS
2018

AGRADECIMENTOS

Sou grata, imensamente, pela oportunidade de todos os encontros, trocas e compartilhamentos propositados pela prática em arte DNA afetivo *kamê* e *kanhru*. Assim, agradeço, primeiramente, a minha amiga e orientadora Andreia, que soube potencializar o melhor de mim e compreender todas minhas dificuldades, além de agregar muito, compartilhando sempre afetos e conhecimento.

Gratidão pela confiabilidade e entrega de meu colega de projeto, Joceli Sales, que permitiu com que houvesse uma aproximação com sua cultura e com seus “parentes” da comunidade *kaingáng* Terra do Guarita, no noroeste do estado do RS. Dessa forma, aproveito para demonstrar minha profunda satisfação de participar de uma ação colaborativa em arte, como parte dessa comunidade, embora seja uma pessoa, para muitos deles, desconhecida.

Agradeço também aos professores Eduarda Gonçalves, Rosa Maria Blanca Cedillo e Antônio Lafuente, pelo aceite de participar da minha banca e por todos posicionamentos que contribuíram muito para a realização dessa pesquisa. Obrigada a todos meus colegas do LabInter que me apoiaram de alguma forma, em especial ao colega Muriel. Grata pela participação direta na pesquisa por parte de Camila, Cásio e Fábio. Gratidão aos meus amigos e colaboradores desse projeto, Marcelo e Luciana.

Dedico essa pesquisa aos meus familiares, ao meu pai José e a minha mãe Carmen, pelo constante apoio e por terem influenciado-me positivamente a trabalhar de forma ética e integradora com “o outro”. Ao meu marido Adivaldo, reconheço todo companheirismo, amor maior e exemplo de luta. E, como fomento para seguir acreditando em um mundo melhor, gratidão à existência de meus quatro filhos: Íris, as gêmeas Alice e Roberta e ao caçula Antônio.

*“Sonho que se sonha só
É só um sonho que se sonha só
Mas sonho que se sonha junto é realidade”*

Raul Santos Seixas

RESUMO

DNA AFETIVO *KAMÊ* E *KANHRU*: PRÁTICA ARTÍSTICA COLABORATIVA EM COMUNIDADE *KAINGÁNG*

AUTORA: Kalinka Lorenci Mallmann
ORIENTADORA: Andreia Machado Oliveira

DNA Afetivo *kamê* e *kanhru* diz respeito a uma pesquisa em poéticas visuais, envolvendo práticas artísticas colaborativas em comunidade a partir da ativação dos modos específicos de organização social da cultura indígena *kaingáng* por meio de uma rede de trocas, conectividade e afetos. Dessa forma, busca-se aproximar da produção artística e crítica, que investiga esses modos singulares de se fazer e de se pensar em arte, abordando as especificidades desses fazeres e suas metodologias. Sendo assim, se utiliza das contribuições de Grant H. Kester e Pablo Helguera, para problematizar a colaboração na arte contemporânea e correlacionar essas práticas com o conceito de arte socialmente engajada. Do mesmo modo, referencia-se à produção teórica de Antonio Lafuente, que proporciona meditar em torno desses processos colaborativos emergentes e da produção do comum. As ações em arte do projeto proposto foram realizadas em território *kaingáng*, na comunidade Terra do Guarita, no noroeste do estado do RS, a partir de laboratórios de criação audiovisual. Essas atividades fomentam as questões do local e o protagonismo da comunidade diante um processo artístico aberto e em fluxo dinâmico. Também realizou-se uma ação em web arte que permitiu pensarmos na conectividade existente nesses processos colaborativos. Nessa acepção utiliza-se das reflexões de Roy Ascott, dentre outras referências teóricas concernentes ao âmbito da arte e tecnologia. Essa dissertação vem a compreender que as práticas artísticas colaborativas em comunidades são concebidas e se constituem de forma específica. Além de serem guiadas por um senso ético, empático e solidário, atribuindo sentido em “estar juntos” como potência transformadora.

Palavras-chave: Arte contemporânea e tecnologia. Prática artística colaborativa. Comunidade *kaingáng*.

ABSTRACT

DNA AFETIVO *KAMÊ* - *KANRHU*: COLABORATIVE ARTISTIC PRACTICE IN THE *KAINGÁNG* COMMUNITY

AUTHOR: Kalinka Lorenci Mallmann
ADVISOR: Andreia Machado Oliveira

DNA Affective *kamê* and *kanhru* refers to a research in visual poetics, involving collaborative artistic practices in community starting from the activation of the specific modes of social organization of the *kaingáng* indigenous culture through a network of exchanges, connectivity and affections. In this way, we seek to approach the artistic and critical production, which investigates these singular ways of doing and thinking about art, addressing the specificities of these practices and their methodologies. Thus, the contributions of Grant H. Kester and Pablo Helguera are used to problematize collaboration in contemporary art and to correlate these practices with the concept of socially engaged art. In the same way, it refers to the theoretical production of Antonio Lafuente, which allows us to meditate around these emerging collaborative processes and the production of the common. The art actions of the proposed project were carried out in *kaingáng* territory, in the Terra do Guarita community, in the northwest of the state of RS, from audiovisual creation laboratories. These activities foster the local issues and the protagonism of the community facing an open and dynamic artistic process. An action was also taken in web art that allowed us to think about the connectivity existing in these collaborative processes. In this sense one uses of the reflections of Roy Ascott, among other theoretical references concerning the scope of the art and technology. This dissertation comes to understand that collaborative artistic practices in communities are conceived and constituted in a specific way. In addition to being guided by an ethical, empathetic and supportive sense, attributing meaning to "being together" as a transforming power.

Keywords: Contemporary art and technology. Collaborative art practice. *Kaingáng* community

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Colaboradores do projeto <i>Caminho de la Sal</i>	18
Figura 2 - Detalhe da estrutura criada para acesso à água Kondagaon, Bastar, India (2005)	20
Figura 3 - Colaborador do projeto Nalpar	21
Figura 4 - Processo de construção colaborativa dos Templos Pilla Gudi.....	22
Figura 5 - Quem é você? Workshop promovido no Pilla Gudi, Bastar, India.....	22
Figura 6 - Artesanato <i>Kaingáng</i>	28
Figura 7- Marcas corporais <i>kaingáng kanhru</i> e <i>kamê</i>	30
Figura 8 - Jogos escolares indígenas, Terra do Guarita/RS	36
Figura 9 - Esboços colaborativos entre a autora e Joceli Sales	39
Figura 10 - Desenho do gif animado	40
Figura 11 - Máscara para o perfil do Facebook.....	46
Figura 12 - <i>Print Screen</i> da ação em web arte “eu sou <i>kamê</i> e eu sou <i>kanhru</i> ”.....	46
Figura 13 - <i>Print Screen</i> da ação em web arte “eu sou <i>kamê</i> e eu sou <i>kanhru</i> ”.....	47
Figura 14 - Localização da Comunidade <i>kaingáng</i> Terra Guarita	48
Figura 15 - Laboratório de criação audiovisual, Escola “EEIEF Gormecindo Jete Tenh Ribeiro”(Terra do Guarita)	51
Figura16 - Desenhos digitais produzidos pelas crianças no laboratório de criação Audiovisual	52
Figura 17 - Fotografias realizadas pelas crianças em território <i>kaingáng</i> , através do laboratório de criação audiovisual	53
Figura 18 - Fotografias realizadas pelas crianças em território <i>kaingáng</i> , através do laboratório de criação audiovisual	54
Figura 19 - Fotografias realizadas pelas crianças em território <i>kaingáng</i> , através do laboratório de criação audiovisual	55
Figura 20 - Fotografias realizadas pelas crianças em território <i>kaingáng</i> , através do laboratório de criação audiovisual	56
Figura 21 - Mapeamento da aldeia Terra do Guarita que identifica as famílias <i>Kamês</i> e as famílias <i>kanhrus</i> (em andamento - ilustração Luciana Hoerh Alves)	58
Figura 22 - Protótipo do jogo <i>kaingáng</i>	59
Figura 23 - Estudo dos personagens do jogo <i>kaingáng</i> (ilustração por Marcelo Eugênio (2018)	60
Figura 24 - Mapa Mental etapa 1 (2018)	70
Figura 25 - Mapa Mental etapa 2 (2018)	72
Figura 26 - Mapa Mental etapa 3 (2018)	74
Figura 27 - Mapa Mental etapa 4 (2018)	76
Figura 28 - Mapa Mental etapa 5 (2018).....	79
Figura 29 - Instalações do Museu Arte Útil (2013)	83

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	COLABORAR É AFETO INTRODUÇÃO.....	15
2.1	PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS EM COMUNIDADES	15
2.2	COLABORAR É AFETAR E AFETAR-SE	25
2.3	<i>KAMÊ</i> E <i>KANHRU</i> - O MITO <i>KAINGÁNG</i> DAS METADES	27
3	MODOS DE FAZER COLABORATIVOS	32
3.1	A CONCEPÇÃO COLABORATIVA DO PROJETO DNA AFETIVO <i>KAMÊ</i> E <i>KANHRU</i>	32
3.2	AÇÃO COLABORATIVA EM REDE – O SENTIDO DE CONECTIVIDADE	41
3.3	VISIBILIDADE E PERTENCIMENTO POR INTERMÉDIO DO FACEBOOK.....	44
3.4	LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO AUDIOVISUAL EM TERRITÓRIO <i>KAINGÁNG</i>	48
4	PRÁTICAS ARTÍSTICAS DESVIANTES	62
4.1	PORQUE ESTAMOS FALANDO DE ARTE	62
4.2	POR UMA METODOLOGIA COLABORATIVA	67
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
	REFERÊNCIAS	88
	APÊNDICE A - TERMO DE LIVRE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO	92
	APÊNDICE B - PRINT SCREEN DAS CONVERSAS VIA WHATSAPP ENTRE OS COLABORADORES DO PROJETO, (2016 – 2018)	93
	APÊNDICE C - PRINT SCREEN DAS CONVERSAS VIA WHATSAPP ENTRE OS COLABORADORES DO PROJETO (2016 – 2018)	94
	APÊNDICE D - PRINT SCREEN DAS CONVERSAS VIA WHATSAPP ENTRE OS COLABORADORES DO PROJETO (2016 – 2018)	95
	APÊNDICE E - PRINT SCREEN DAS CONVERSAS VIA WHATSAPP ENTRE OS COLABORADORES DO PROJETO (2016 – 2018)	96
	APÊNDICE F - PRINT SCREEN DAS CONVERSAS VIA WHATSAPP ENTRE OS COLABORADORES DO PROJETO (2016 – 2018)	97
	APÊNDICE G - ESBOÇO DO MAPEAMENTO COLABORATIVO NA ALDEIA TERRA DO GUARITA (2016)	98
	APÊNDICE H - ILUSTRAÇÃO REALIZADA PARA ARTIGOS REALIZADOS SOBRE A AÇÃO EM REDE “EU SOU <i>KAMÊ</i> E EU SOU <i>KANHRU</i>” (CRÉDITOS LUCIANA HOERH ALVES)	99
	APÊNDICE I - MOSTRA AUDIOVISUAL REFERENTE AO PROJETO DNA AFETIVO <i>KAMÊ</i> E <i>KANHRU</i>, APRESENTADO NA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DA AUTORA (MARÇO DE 2018)	100
	APÊNDICE J - DEPOIMENTO TRANSCRITO DE JOCELI SIRAI SALES PARA O EVENTO DE ARTE E TECNOLOGIA HIPERORGÂNICOS 8 - ANCESTRO FUTURISMO, QUE OCORREU EM MAIO DE 2018 NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, BRASIL	101
	ANEXO A - TERMO DE CONSENTIMENTO ENTREVISTADO 1	104
	ANEXO B - TERMO DE CONSENTIMENTO ENTREVISTADO 2	105

1 INTRODUÇÃO

Atualmente é notável uma grande abertura nas produções artísticas estabelecidas entre artistas e comunidades. Os modos de interação humana acabam por ser o foco principal desses projetos, que em níveis distintos, mantêm um vínculo direto com questões sociais, culturais e políticas. Assim aponta-se a relevância para abordagens transdisciplinares sobre os fazeres colaborativos emergentes na arte contemporânea, os quais demandam um olhar diferenciado, sob novas referências e investigações críticas, a fim compreendê-los enquanto produção artística. Nesse sentido, as práticas artísticas colaborativas realizadas nas últimas décadas proporcionaram discursos em que a dissolução da autoria individual do artista, as características transdisciplinares e o distanciamento de um objeto artístico como resultado foram intensificados. Instaurando assim, outras abordagens para se pensar outros fazeres estéticos. Ainda, em ações colaborativas em arte, também é perceptível que as questões de ética atreladas ao meio social, demonstram-se como elemento primordial do próprio processo criativo. E nessa perspectiva, é possível considerar a arte como um campo que suporta as necessidades e proposições de cunho político, social, cultural, uma vez que a arte vem a fornecer um espaço indefinido para experienciar, dar voz e resistir.

No campo da arte e tecnologia, tais questões também vem ganhando evidência ao se atrelar práticas de colaboração, tecnologias emergentes, rede e conectividade. É relevante abordarmos que em 2018, o ISEA DURBAN 2018 (Simpósio Internacional de Arte Eletrônica), que acontecerá na África do Sul, terá como temática central as práticas criativas em arte e tecnologia vinculadas às práticas públicas e colaborativas de cunho ativista. O ISEA é considerado o principal evento global de pesquisa em arte e tecnologia, fato que demonstra que as práticas artísticas direcionadas a locais específicos e suas urgências, estão experimentando um momento de grande fomento, espaço e visibilidade.

Nesse contexto, essa dissertação apresenta um projeto colaborativo em arte e tecnologia que dialoga com a cultura indígena *kaingáng*, envolvendo uma gama extensa de colaboradores diretos e indiretos. O projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* vem a se tornar coadjuvante no protagonismo indígena, pois, permite que os indígenas sejam os contadores de sua própria história, além de colaboradores ao

ativá-la em meio aos processos globais da atualidade, com o uso da rede online e as mídias interativas. Nesse sentido, o artista/pesquisador passa a ser um facilitador nesse processo colaborativo, compartilhando autoria do trabalho e atuando como um agente mediador.

Em 2013, foi publicado o livro *Eg Rá Nossas Marcas*, referente a um projeto acadêmico transdisciplinar que trabalhou com o protagonismo indígena através de “práticas de proteção, valorização e inovação do patrimônio cultural, coletivo, material e imaterial *kaingáng*” (KAINGÁNG, 2013, p. 9). Essas práticas partiram do fomento da utilização dos grafismos (*kamê* e *kanhru*), para a experimentação de outras linguagens como suporte, outros materiais e técnicas, como o tear e a pintura. Sendo que o uso mais habitual e tradicional dos grafismos *kaingáng* está atrelado à confecção de cestarias. Essa iniciativa foi de extrema relevância para a sociedade *kaingáng*, pois permitiu o “reavivamento da autoestima e do orgulho étnico de ser *kaingáng*” (JACODSEN, 2013, p. 40). Partindo dessa premissa, o projeto referente a essa dissertação dá continuidade a essas questões concernentes a cultura *kaingáng*, principalmente sobre a utilização das marcas *kamê* e *kanhru*. Contudo, vem a propor outras dinâmicas e outros modos de fazer colaborativos que envolvam as tecnologias emergentes em arte.

Essa escolha de trabalhar com comunidades indígenas não foi aleatória. Em 2014/2015 tive uma experiência a partir de um trabalho artístico em coletivo vinculado à cultura andina *quechua*. Após uma breve vivência pelo Vale Sagrado, no Peru, reuni amigos artistas para utilizarmos os pigmentos naturais, os quais são usados principalmente para tingir a lã, como material para criações de imagens vinculadas à cultura do local. Como resultado, foi elaborado um vídeo colaborativo em *stopmotion*, que chega a Cusco, no Peru, por meio de uma intervenção em uma capela hispânica, antigo templo Inca. E em contrapartida ao apoio que recebi da *Municipalidad de Cusco*, para a realização dessa intervenção, elegi ministrar oficinas de *stopmotion* para meninas de uma instituição governamental que oferece abrigo para jovens resgatadas no tráfico de prostituição entre as fronteiras do país. Essa experiência me proporcionou identificar o desejo que sempre tive de trabalhar com o outro, relacionando projetos sociais com práticas em arte. E isso veio a se tornar muito mais relevante para mim do que qualquer outro aspecto que essa ação artística promoveu. Ainda, pude perceber criticamente o quanto é fácil um artista

apropriar-se de uma cultura nativa, pelos seus elementos exóticos, e após lançar sua produção no sistema e no mercado artístico, sem que retorne nada para o local e para os indivíduos pertencentes a essa cultura. Além disso, observei a tendência de alguns projetos sociais locais (Cusco, Peru), em que as carências socioeconômicas dos povos andinos, servia como um chamarisco de verba e de publicidade, sem que houvesse nenhum trabalho efetivo em comunidade. Nesse sentido, toda essa experiência permitiu que eu tivesse discernimento de que forma queria, ou não, atrelar-me a uma comunidade indígena a partir de uma proposta artística. E ao mesmo tempo, instigou-me pensar quais seriam as maneiras de ocasionar um trabalho artístico efetivo¹ em comunidade, em que a ética fosse a bússola que orientasse cada movimento dessas práticas.

O contexto atual dos povos indígenas no Brasil não é nem um pouco agradável. Em 2016, quando inicio o mestrado em Artes, as notícias referentes a um possível genocídio não cessavam de aparecer nos meios jornalísticos. Segundo a ONU, em menos de dez anos o assassinato dos indígenas no país aumentaram em 50%. Os especialistas da área consideram que existiu uma forte omissão nos governos passados, em relação às questões indígenas. E atualmente, há uma gestão que parece não apenas omitir, mas prejudicar, cortando drasticamente os recursos da Funai, além de extinguirem o Ministério de Direitos Humanos, o que acarreta um profundo impacto negativo sobre os povos originários. E é nesse contexto tumultuado, que a prática artística DNA afetivo *kamê* e *kanhru* surge como alternativa de desviarmos o foco para além dos conflitos e potencializarmos os valores culturais pertencentes a esses povos, como um ato de resistência.

No primeiro capítulo dessa dissertação (Colaborar é afeto) explana-se sobre as especificidades de um fazer essencialmente colaborativo em arte contemporânea. Dessa maneira, é problematizado o termo colaboração a partir de referências práticas e teóricas, utilizando, principalmente, das reflexões do teórico e crítico das artes Grant Kester, que nos últimos anos deteve suas investigações sobre os processos colaborativos em arte, analisando as produções emergentes entre artistas, não artistas e comunidades. No livro *The One and the Many: Contemporary*

¹ Me utilizo constantemente da palavra “efetivo (a)” no decorrer dessa dissertação, pois efetivo(a), segundo o dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, designa “o que realiza”, “o que funciona de fato”, “o que produz efeito”.

Collaborative Art in a Global Context, (2011), Kester discorre sobre práticas artísticas colaborativas em comunidades. Dentre elas, apresenta-se a produção do coletivo argentino Ala Plastica, que atua com questões ambientais e sociais, e do grupo Dialogue, que manteve sua produção voltada a comunidades nativas da Índia. No contexto da América Latina, as residências artísticas em comunidades proporcionadas pelo Grupo *Curatoria Forense*, vem a agregar reflexões em torno de uma produção artística voltada para o discurso político e social. Assim, se refere aos apontamentos de Jorge Sepulveda e Guillermina Bustos, coordenadores do grupo. Essas produções serviram de referências para aproximar-se das especificidades de propostas artísticas colaborativas em comunidade. Desse modo, o primeiro capítulo também vem a refletir em torno dos afetos que permeiam esses fazeres colaborativos e em constante compartilhamentos. Busca-se compreender que esses fazeres não anulam as diferenças existentes dentro de um grupo de indivíduos, e sim sugerem alternativas para que o sentido de estar juntos seja mais potente do que qualquer contraposição. Sendo assim, ao final desse primeiro capítulo, podemos vislumbrar as diferenças como complementares, a heterogeneidade como potência de criação, do mesmo modo que se apresenta o mito da origem da sociedade *kaingáng*, que divide seu povo como *kamê* e como *kanhru*. Desse modo, a cultura *kaingáng* vem a revelar modos subjetivos de estar em comunidade e de afetar-se mutuamente ao conectarmos uns aos outros.

No segundo capítulo sugiro pensarmos em “modos de fazer colaborativos” ao compartilhar com o leitor a experiência da prática artística DNA afetivo *kamê* e *kanhru*. Essa prática se comporta como essencialmente processual, o que a diferencia de outras propostas que objetivam resultar algo ou alguma coisa palpável. Pois, entende-se que em projetos artísticos colaborativos em comunidade, a abertura ao outro se instaura desde seu princípio. E subsequente a essa concepção da proposta do projeto, são relatadas algumas ações, como formas criativas que dão suporte ao fomento das questões identitárias do povo *kaingáng*. Foi elaborada, colaborativamente, uma ação no *facebook*, nomeada “Sou *kamê* e sou *kanhru*”, que permitiu um movimento de reconhecimento e pertencimento coletivo da cultura *kaingáng*. Além disso, essa ação em rede promoveu certa consideração sobre a conectividade gerada pelos encontros telemáticos, conceitos que dizem respeito principalmente ao âmbito das investigações em arte e tecnologia. Nessa perspectiva,

utilizou-se embasamento teórico nas reflexões de Roy Ascott, Derrick Kerckhove, dentre outros. Em um segundo momento, o projeto propõe laboratórios de criação em território *kaingáng*, na aldeia Terra do Guarita, no noroeste do estado do Rio Grande do Sul. Essas experiências permitiram a contaminação de mais indivíduos em pró dos mesmos objetivos idealizados, e ocasionam um fluxo contínuo colaborativo sempre aberto a possibilidades e a outros desdobramentos de ações.

O terceiro e último capítulo (Práticas desviantes) promove uma análise sobre o projeto artístico proposto, a partir de uma visão crítica que legitima esses fazeres colaborativos em comunidade enquanto arte. Desse modo, foi necessário desmembrar a prática artística colaborativa, evidenciando seus principais elementos compositivos e suas problemáticas existentes. Se utiliza de autores como Pablo Helguera², que mantêm seu discurso sobre o entendimento das práticas artísticas socialmente engajadas, Antônio Lafuente³, que permite abordarmos reflexões sob os fazeres colaborativos, dentre outras contribuições teóricas relevantes. Acredito que todos esses apontamentos envolvidos, que emergiram durante a prática DNA afetivo *kamê* e *kanhru*, são de suma importância para o contexto artístico atual, visto que, os modos colaborativos em arte, engajados com comunidades estão cada vez mais relevantes no circuito artístico, demandando problematizações sobre tais fazeres. Há necessidade de um olhar crítico sobre práticas isentas de ética ao atuar com comunidades, com o fim restrito a uma resposta imediata as expectativas do sistema e do mercado artístico. Nesse sentido a arte é concebida como um dispositivo social, em que é necessário não apenas aproximar-se à vida, pois aqui, a arte é a própria vida e o desejo real de unir-se ao outro. Sendo que o afeto, a empatia, e o sentido de solidariedade se tornam o motor central desses fazeres colaborativos em comunidade.

² Artista contemporâneo, nascido no México (1971) que atua sob projetos em arte socialmente engajada.

³ Antonio Lafuente, coordenador do Laboratório Procomún no MediaLab Prado, em Madri (ES) e científico do CCHS (Centro de Ciências Sociais e Humanas).

2 COLABORAR É AFETO

Essa dissertação inicia com a contextualização e a problematização do termo colaboração na arte contemporânea, buscando referências artísticas colaborativas em comunidades, no contexto atual, e evidenciando algumas especificidades comuns desses fazeres compartilhados. Atribui-se então, a partir dessas práticas em arte que fomentam “estarmos juntos”, a potência do afeto e o sentido de comunidade para além de um processo homogêneo identitário. Assim, apresento o mito da origem do povo originário *kaingáng*, que diz respeito à temática da proposta em arte referente a essa dissertação em poéticas visuais. O que vem acrescentar uma aproximação à cultura *kaingáng*, ao dar ênfase no sentido de integração e complementariedade existente em fazeres colaborativos.

2.1 PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS EM COMUNIDADES

O termo colaboração, utilizado na esfera artística, deriva do próprio sentido semântico da palavra: “co – labor”, ou seja, “trabalhar juntos” (KESTER, 2011, p. 63). Todavia, é relevante compreender que há diversos níveis de colaboração possíveis em um fazer artístico. Podemos pensar em colaboração desde a participação na execução de uma obra de arte, tanto quanto outros papéis cabíveis de cooperação em um sistema da arte e seus agentes (KESTER, 2011). Há muitos modos colaborativos e muitas maneiras de estar juntos na arte contemporânea (KESTER, 2011, p. 78). Nesta dissertação, debruçada sobre o fazer artístico do projeto DNA Afetivo *kamê* e *kanhru*, me detive a refletir sobre os projetos colaborativos que são concebidos entre artistas e não-artistas⁴ e encontram-se em diálogo aberto com grupos sociais e comunidades, numa prática de autoria coletiva e transdisciplinar.

Faz-se necessário uma breve retórica para compreender a transformação que abala as noções que trata, separadamente, as questões entorno do artista, da obra e do público. Sabe-se que desde o período do expressionismo abstrato, acontece

⁴ O termo “não-artista” pode ser encontrado a partir de bibliografias referente às práticas colaborativas em arte, que designa os indivíduos colaboradores de outras áreas do conhecimento, ou simplesmente indivíduos “não-artistas”.

uma mudança de posição do espectador, o qual deixa de ser apenas um contemplador para ser um participante ativo (KESTER, 2013, p.18-19). Sendo que, o nível de participação do público poderia ser pensado através da “experiência física e cognitiva dos participantes” (Ibidem, p. 22). À medida em que as barreiras espaciais e psicológicas entre o artista e o público vão se rompendo, a prática artística caminha para um processo de colaboração mais intenso.

O surgimento das práticas artísticas coletivas e colaborativas, parte dos anos 60 e 70, com a atuação dos situacionistas, ativistas e grupos feministas⁵. No entanto, é durante os anos 80 e 90, que se proliferam uma geração de coletivos emergentes no campo artístico. Esses grupos intensificaram as questões de múltipla autoria, oriundas de um fazer compartilhado (KESTER, 2011, p. 112). Dentre esses grupos, Grant Kester destaca os coletivos Border Art Workshops, Group material, Repo History, Guerrilla Girls, Gran Fury, Platform, Wochenklausur e Grupo Etcetera. Visto que, o foco principal desses artistas estava atrelado à utilização dos espaços públicos através de ações artísticas de caráter político. Permitiu-se dessa forma, uma ligação importante entre as tradições da arte conceitual, da arte pública e do ativismo (Ibidem).

Suzanne Lacy, artista do movimento feminista dos anos 90, sugeriu o termo “o novo gênero da arte pública” para designar propostas colaborativas em arte (Ibidem). A artista discorre sobre esse “novo gênero” que define os trabalhos artísticos colaborativos como propostas que se apropriam “dos meios tanto tradicionais quanto alternativos com um público amplo e diversificado sobre questões de extrema relevância a estas pessoas” (LACY, 1995, p. 19). Lacy também revela a existência de uma forma inovadora de atuação dos artistas, a qual potencializa as relações, “as estratégias sociais” e a “afetividade” (Ibidem, p. 20). Segundo Claire Bishop (2008, p. 146) o domínio expandido dessas práticas “relacionais⁶” atualmente pode ser conhecido por diversos nomes como “arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participatória, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa”. Nessa dissertação, me detenho a refletir sobre as práticas artísticas colaborativas em comunidade, que possuem um engajamento social como

⁵ (KESTER, 2011); (LADDAGA, 2006); (HELGUERA, 2011); (BLANCO, 2001).

⁶ Termo advindo da “estética relacional” sugerida por Nicolas Bourriaud.

propósito para os fazeres em arte. Para Pablo Helguera (2011), artista e crítico no contexto das práticas artísticas socialmente engajadas, toda arte à medida em que é criada para ser comunicada ou experimentada por outros, é social. Porém, afirmar que toda arte é social não dá conta para distinguir entre um objeto, como uma pintura, e uma interação social que se proclama como arte, por isso a denominação de “arte socialmente engajada” (HELGUERA, 2011). Esses projetos colaborativos e socialmente engajados possuem em suas raízes uma real intenção de problematização e compartilhamento. E nesse sentido, acredito que não é possível separar essas ações artísticas de práticas sociais /culturais/ativistas. Nessa perspectiva, o teórico Grant Kester discorre sobre esse posicionamento, que é contraditório ao que foi sugerido a partir da estética relacional de Bourriaud:

No cânon emergente da estética relacional, encontramos um desejo enfático de estabelecer divisões claras entre as práticas culturais ativistas e a arte. Eu sustento, no entanto, que 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. Longe de ver esse tipo de deslize categórico como algo a ser temido, acredito que é tanto produtivo como inevitável, dado o período de transição que vivemos (KESTER, 2006, p. 21).

Visto que, o “deslize categórico” o qual Kester aponta, aqui referente à fusão dessas práticas em arte com práticas ativistas e culturais, também pode revelar as características transdisciplinares desses projetos artísticos entre artistas e não artistas e comunidade, que transitam por áreas do conhecimento como a antropologia, a ecologia, as ciências sociais, a computação, dentre inúmeras outras. Embora essas propostas artísticas colaborativas possam atuar sob contextos (culturais/políticos/sociais) distintos, há um conjunto de especificidades comuns, que podem ser citadas, além da transdisciplinar:

- Trocas efetivas com a comunidade – possibilitadas por encontros informais, reuniões, oficinas, laboratórios de criação, etc.
- Autoria compartilhada – acontece principalmente por processos não hierárquicos entre artista e outros colaboradores.
- Descentralização – é possível ocorrer diversas ações em locais distintos, simultaneamente ou não, onde muitas delas autogestionadas pelos seus colaboradores.

- Engajamento com questões sociais locais – há uma relevância ao fomento local, à sabedoria/cultura local e ao espaço/território das comunidades.
- Tempo alargado – são práticas que necessitam de um tempo muito maior do que o compreendido em outros fazeres em arte (performances, intervenções, etc).
- Práticas desviantes – são propostas que buscam desviar de objetivos e resultados que relacionam-se diretamente e exclusivamente com o mercado das artes.

Dentre outras características que possam ser situadas, é relevante perceber que todo esse “padrão” é construído a partir da premissa de serem propostas em arte atrelada ao outro (comunidade e/ou grupos sociais) e que possuem um posicionamento ético envolvido. Fator que diferencia esses projetos de outras práticas que também possam ser compreendidas como colaborativas, em relação aos fazeres (autoria) compartilhados. Desse modo, elegi discorrer algumas referências artísticas como indicadores das reflexões acima, concernentes às práticas artísticas colaborativas em comunidade. O grupo Ala Plástica é um grupo argentino que atua pelo menos há duas décadas no país, e que possui inúmeros projetos que dialogam com questões locais que cruzam metodologias de cunho ecológico, social e artístico. Em 2005 o grupo Ala Plástica em parceria com o grupo El Albardon, que trabalha na identificação e preservação de plantas nativas, realizaram uma prática intitulada “Caminho do Sal” (Figura 1).

Figura 1 – Colaboradores do Projeto *Camino de la Sal*.



Fonte: <https://alaplastica.wixsite.com/alaplastica/photos?lightbox=datatem-imnraoen>.

Também participaram da ação, algumas comunidades aborígenes locais (Kolla) e suas instituições representantes. A proposta foi percorrer cerca de 300 km a pé, a distância que separa a comunidade de *Hornadita* com a comunidade *Santuario Tres Posos*, em *Salinas Grandes (Salto-Jujeñas)* e depois regressar ao ponto de partida. Essa ação promoveu ativar a sabedoria local, seus conhecimentos de cultivo de plantas e animais, suas tradições, crenças e valores. Após essa ação, através da documentação produzida (amostras de vegetação e de minerais, áudios de entrevistas, fotografias, vídeos, anotações), essas experiências e saberes foram difundidos entre as comunidades. A intenção foi promover um movimento de resistência frente as pretensões das indústrias e dos governos em relação a exploração dos recursos naturais locais. Para o teórico Grant Kester, ao discorrer sobre as ações do grupo Ala Plástica, os indivíduos nativos dessas localidades específicas, representam uma forma de conhecimento que diz respeito à experiência da sabedoria local, “agregada aos habitantes ao longo do tempo”, diferenciando do “conhecimento epistemológico”, que é “genérico, repetível, codificável e técnico” (KESTER, 2011, cap. 2). Visto que, os participantes do coletivo Ala Plástica discernem essa característica do conhecimento local como uma "vocação do lugar", baseada num processo de “aproximação” a partir das relações tecidas que emergem do próprio território (ibidem).

Outra ação do grupo Ala Plástica, intitulada *A.A*, promoveu mapear o delta do Rio da Prata, na Argentina, que aos longos dos anos estava sofrendo as consequências da construção de uma grande linha de trem. Além de estragos relacionados às enchentes, as quais deterioraram a economia rural e de turismo local. Essa prática aconteceu em colaboração com a comunidade da região, apropriando-se da participação das escolas como um ponto comum entre as famílias. O projeto AA é iniciado com a criação de um mapeamento cognitivo e participativo, a fim de fomentar as questões locais, como a topografia, os habitats, as tradições culturais e o cultivo agrícola daquela região. Essa ação permitiu que os moradores nativos possuíssem mais conhecimento em relação aos problemas e as potencialidades do lugar em que viviam. Em resposta às dificuldades reconhecidas, foram construídos aterros, para evitar os danos causados pelas enchentes e módulos de habitação, para as pessoas utilizarem em caso de emergência. Também aconteceram laboratórios de carpintaria, tecelagem, apicultura, agricultura orgânica,

técnicas de recuperação dos salgueiros e oficinas de multimídia e ferramentas de internet para gerar uma plataforma de comunicação *online* entre os moradores. Kester, ao analisar o projeto A.A, ressalta que essas práticas diversas foram construídas através de uma “rede não-hierárquica” (KESTER, 2006, p. 27), que permitiu um fazer colaborativo efetivo entre artistas, comunidade, ativistas, instituições sociais e outros agentes.

O coletivo Dialogue, apresentou uma prática em colaboração com as comunidades tribais e camponesas do Adivase, na região do Bastar no centro da Índia, as quais aos longos dos anos vem sofrendo discriminação socioeconômica. Além disso, há um grande impacto cultural promovido pelo sistema capitalista de modernização. A reivindicação dessas comunidades está focada principalmente no acesso à água limpa, que acaba por servir as necessidades das grandes indústrias capitalistas, afetando diretamente os moradores nativos da região. Esse projeto permitiu desenvolver a criação de bombas de água higienicamente e ergonomicamente mais eficientes, pois era necessário aliviar o esforço físico ao transportá-las e ao enchê-las, já que as mulheres são responsáveis por essa função. Assim, foram gerados suportes para que elas apoiassem as “bombas de água” sem dobrar os joelhos e tanques de drenagem para os resíduos de água serem reaproveitados. Criaram também os locais de acesso à água com um apelo estético, usando muitas vezes signos culturais como elementos nessas estruturas (Figura 2).

Figura 2 - Detalhe da estrutura criada para acesso à água Kondagaon, Bastar, Índia, 2005.



Essas práticas foram realizadas a partir de diversas oficinas colaborativas que contavam com a presença de artistas, artesãos nativos, moradores locais, universitários, professores, comerciantes dentre outros voluntários (Figura 3).

Figura 3 - Colaborador do projeto Nalpar.



Fonte: <http://www.dialoguebastar.com/nalpar.html>.

Para Kester, as práticas artísticas colaborativas contemporâneas se utilizam cada vez mais de metodologias que “proporcionam trabalhar em conjunto” como os “vídeos coletivos, os encontros, as reuniões, os *workshops*, as oficinas, etc” (KESTER, 2011, p. 202). Também é possível constatar que essas práticas de compartilhamento, possuem uma “dimensão pedagógica explícita”, em que as oficinas atuam “como um mediador de interação” (KESTER, 2006, p. 11).

No decorrer da realização do projeto, surgiram outros desdobramentos decorrentes da primeira ação, dentre eles a criação dos templos infantis Pilla Gudi⁷ (Figura 4). Trata-se de um espaço para funcionar como centro de atividades artísticas, oficinas, oferecendo um intercâmbio entre os jovens da aldeia (Figura 5).

⁷ Foram construídos *Três Pilla Gudis* na aldeia de *Kusma, Shilpi Gram e Kopaweda* em *Kondagaon, Bastar* na Índia.

Figura 4 - Processo de construção colaborativa dos Templos Pilla Gudi.



Fonte: <http://www.dialoguebastar.com/pilla-gudi.html>.

Figura 5 - Quem é você? workshop promovido no Pilla Gudi, Bastar, Índia.



Fonte: <http://www.dialoguebastar.com/pilla-gudi.html>

As atividades desses laboratórios são ministradas pelos jovens e crianças nativas da região. Segundo Navjot Altaf (2005, s.p.), artista colaboradora do projeto, nesses encontros são fomentados os diálogos e as trocas de “conhecimentos tácitos”, e de “saberes individuais”. A artista considera os encontros gerados na construção coletiva das bombas de água e do Templo Infantil parte importantíssima do processo, pois alarga uma rede comunicacional entre artistas de culturas e áreas do conhecimento distintas com os jovens nativos do local (KESTER, 2006, p. 31).

Essas ações artísticas, proporcionadas pelo grupo Dialogue em colaboração com as comunidades da Índia, iniciam por volta do ano 2000 e atualmente ainda há atividades. Característica que permite compreendermos que o tempo dessas práticas é o tempo necessário para que haja uma troca efetiva e contínua com as comunidades locais. Efetiva no sentido dessas práticas instaurarem novos modos de pensar e agir em comunhão com os outros, a partir das experiências colaborativas em arte. E contínua porque possibilita, muitas vezes, o protagonismo das comunidades para que possam criar suas próprias formas de resistência.

No contexto artístico da América Latina, optei por destacar o trabalho do grupo *Curatoria Forense*, que trata de um grupo de trabalho multidisciplinar dedicado à arte contemporânea e que fomenta a construção de uma “rede baseada na criação e consolidação de relacionamentos afetivos e efetivos⁸”. Como produção prática, o grupo realiza residências artísticas intituladas “social summer camp”. Essas residências acontecem duas vezes no ano em comunidades e cidades na América Latina. São ações desenvolvidas desde 2010, e já contemplou países como o Brasil, Chile, Uruguai, Peru, Argentina. A convocatória de participação é aberta por meio de um edital que seleciona os residentes, os quais precisam responder a um questionário. Entretanto, não se solicita currículo e experiências na área como requisito para a participação. Sendo assim, avalia-se o conteúdo das respostas dos participantes e desse modo já ocasiona-se uma ruptura em relação aos processos seletivos verticalizados do sistema e do mercado das artes.

O objetivo dessas residências em comunidade é justamente criar um fazer efetivamente colaborativo, não hierárquico, reforçando a prática dos encontros e diálogos entre os artistas e os colaboradores locais. Jorge Sepúlveda e Guillermina

⁸ Trecho do site: www.curatoriaforense.net.

Bustos, coordenadores das residências, descrevem alguns posicionamentos que são pertinentes ao propor de um fazer colaborativo em comunidade:

Quando começamos a desenvolver o sistema de residências em formato summer camp, nos perguntávamos: é possível renunciar às nossas habilidades já adquiridas? É possível renunciar à autoridade e construir um sistema horizontal de relações entre pessoas em residência? É possível um trabalho efetivamente colaborativo em arte contemporânea? (BUSTOS, SEPÚLVEDA, 2017, s.p.)

A partir das experiências das residências artísticas em comunidade, proporcionadas pela *Curatoria Forense*, seus agenciadores puderam obter uma resposta positiva a esses anseios iniciais descritos. Revelou-se possível acontecer uma colaboração efetiva em práticas artísticas, desde que haja um processo de renúncia dos artistas, em relação à autonomia dos fazeres. Visto que, é necessário “deixar para trás essa condição hierárquica da arte” e focar no compartilhamento e na aprendizagem mútua dos saberes distintos que se complementam (BUSTOS, SEPÚLVEDA, 2017, s.p.). Sendo assim, é necessário conceber um trabalho “com o outro” a não “para o outro”.

A noção de complementariedade é um aspecto relevante sobre as práticas artísticas colaborativas, pois são práticas que permitem afetar mutuamente os participantes, alargando as interações entre os indivíduos. Desse modo, uma colaboração efetiva pode emergir ao se propagar redes entre as pessoas, ao contrário de criar-se barreiras que separam o artista do público e os desejos particulares das necessidades em comum.

O principal interesse dos artistas que idealizam essas práticas artísticas colaborativas em comunidade, está no acontecer efetivo e verdadeiro com os grupos sociais. Desse modo, podemos compreender a arte como “chispa desmaterializada, como acto de reconhecimento” em que possa ser convertida em “catalizador en todas las áreas de la vida” a medida que se busca separá-la “del confinamiento cultural de la esfera del mercado” (LIPPARD, 2001, s.p.). Nessa acepção, Lippard acrescenta que necessitamos transformar o sistema sob o qual vivemos e fazer arte como cidadãos, como “trabalhadores da arte”. Assim, se tornaria possível desviar parte da produção em arte destinada apenas para um mercado receptor, para fazeres que sejam verdadeiramente destinados à sociedade.

2.2 COLABORAR É AFETAR E AFETAR-SE

É possível constatar que as práticas artísticas colaborativas almejam o trabalho coletivo, sendo que o termo colaboração implica essencialmente em “trabalhar juntos” (KESTER, 2011, p. 63). Assim, sugere-se que em projetos colaborativos em arte é compartilhado não apenas as tarefas e etapas de uma determinada ação, mas em maior significância, são compartilhadas subjetividades. Desse modo, reflete-se sobre esse processo de mútua afetação entre os indivíduos, em meio ao sentido de solidariedade⁹ e de empatia ao outro.

O afeto, o amor, a solidariedade são potências de “produção do comum” e da “produção de subjetividade”, pois “quando nos juntamos, quando formamos um corpo social isso é mais poderoso do que qualquer um dos nossos corpos individuais” (HARDT; NEGRI, 2009, p. 181). Assim, concebe-se que quando os indivíduos encontram-se em mútua afetação, a potência de cada sujeito é elevada. Considerando que cada corpo¹⁰ se define em sua existência pela capacidade de afetar e ser afetado (SPINOZA, 2009). Dessa forma, “comunidade e indivíduo se constroem e se exigem mutuamente”, modelando-se inclusive em suas relações impensadas, automáticas. (BUSTOS, SEPULVEDA, 2017).

Para Spinoza (2009, p. 98) o aumento ou diminuição de potência do sujeito relacionam-se a partir dos encontros e das afecções dos corpos, onde a potência de ação é “aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada”. Ou seja, a alegria seria a consequência de encontros que elevam a potência e, ao contrário, a tristeza de encontros que diminuem a potência (SPINOZA, 2009). Logo, todo encontro que nos fortalece, que aumenta nossa potência, é um encontro que nos produz alegria (Ibidem). Reconhecesse dessa forma, a potência revelada a partir dos encontros proporcionados em arte, dada a característica positiva das propostas artísticas colaborativas em comunidade, que buscam atender desejos em ações que fomentam a receptividade ao outro. Nessa abordagem, o poder de afetar e ser afetado elevaria a própria potência para agir em pró de uma sociedade mais igualitária, por meio da arte.

⁹ Segundo Hardt e Negri, a palavra solidariedade vem a designar o cuidado com os outros, a criação de comunidade e da cooperação em comum (HARDT; NEGRI, 2009, p.180).

¹⁰ O corpo é capaz de ser afetado de diversos modos, por outros corpos, por ideias e por ele mesmo (SPINOZA, 2009)

Para uma prática afetiva e efetiva em comunidade, é importante que as percepções e posicionamentos individuais tenham espaço para se manifestarem livremente, compreendendo que a união de uns aos outros, não diz respeito a um sentido de homogeneização dessas individualidades. Pelo contrário, a potência em estarmos juntos seria reconhecer as zonas de tensões das relações, como uma estrutura potente em suas diferenças. Compreendendo assim, que trabalhar em comunidade não significa resolver todas essas diferenças, porém significa saber como se trabalhar imerso nelas, reconhecendo tanto as limitações quanto as possibilidades (LIPPARD, 2001, s.p.). Ainda, podemos conceber que sustentar essas tensões entre as individualidades, nos obrigaria a negociar com a própria realidade (SEPULVEDA, BUSTOS, 2017). Nessa perspectiva, no contexto das propostas artísticas colaborativas, participar de um “modo afetivo e emotivo” em meio a realidade de outros, é uma das “lições” que essas práticas em arte podem promover (LIPPARD, 2001, s.p.).

Para a crítica de arte, ativista e curadora americana Lucy Lippard, a empatia e o intercâmbio são palavras chaves que permeiam entre processos colaborativos efetivos em comunidade (LIPPARD, 2001, s.p.). Dessa forma instaura-se um processo de trocas e compartilhamentos, de afetar e permitir ser afetado, ao passo que não bastaria reconhecer ou tolerar a existência do outro, “necessita fazer possível que o outro não seja mais nem menos, do que você mesmo” (BUSTOS, SEPULVEDA, 2017, s.p.). Nesse sentido, não se trata de concordar ou discordar com outros posicionamentos, pois “não estamos construindo um relacionamento competitivo”, é suficiente compreender que “trabalhar juntos, exige um gesto mais empático do que rigoroso e mais afetivo do que o cirúrgico” (CANCELA, LAFUENTE, 2016, p. 9).

Assim, o sentido de estar juntos não diz respeito a uma relação de afinidade identitária, ou seja, é necessário compreender o afeto além de processos de aproximação por afinidades e semelhanças, como as de raça, de etnias e nacionalidades (HARDT, NEGRI, 2009, p. 182 - 183). E nessa perspectiva, também aproximar-se do comum em sua estrutura de “multiplicidades” ao contrário de uma homogeneização imposta (HARDT; NEGRI, 2009, p. 184). Desse modo, podemos visualizar que em projetos artísticos colaborativos em comunidades, existe uma interação ampla entre grupos sociais específicos e pessoas distintas desse meio

comum, como os artistas e outros colaboradores. Sendo que, o sentido de solidariedade e de empatia atuam nessa integração, aproximando as diferenças, à medida em que estamos dispostos a “cooperar em comum” (HARDT, NEGRI, 2009, p. 184). Nessa abordagem, Antônio Lafuente e Mariana Cancela acrescentam:

Gentes procedentes de mundos distintos se entienden si logran crear un mundo común o, en otras palabras, si consiguen entenderse. No es preciso renunciar a las diferencias que les constituyen y que enriquecen el grupo. No hay que buscar consensos que hagan invisible la diversidad de puntos de vista y estilos de vida. Nadie tiene que renunciar a nada. Basta con que todos asuman como necesario construir un espacio donde puedan converger (LAFUENTE; CANCELA; 2017, p. 21).

A partir dessas considerações creio que a potência do afeto estaria no movimento de unir-se em meio as complexidades do outro, dissolvendo barreiras de *status*, preconceitos, hierarquias, e tornando as diferenças elementos que agregam outros sentidos e subjetividades para serem percebidas, integradas e não ignoradas.

2.3 KAMÊ E KANHRU – O MITO KAINGÁNG DAS METADES

Os *kaingáng* são povos originários que ocupam as regiões mais ao sul do Brasil, especialmente os campos do Planalto Sul e as áreas de pinheirais. Atualmente encontram-se nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e sul de São Paulo (JACODSEN, 2013, p. 20). Essa população diz respeito a cerca de 30 mil indivíduos *kaingáng* habitando 32 terras indígenas demarcadas (JACODSEN, 2013, p. 20). Sendo que, no século XX, o extermínio dos povos indígenas no Brasil resultou no menor índice populacional desde o século XVI (JÓFEJ, 2013, p. 51). Nesse contexto, grande parte dos costumes culturais desses povos foram se deteriorando, porém o artesanato produzido pelas famílias *kaingáng* ainda é umas das fontes de subsistência dessas comunidades (Figura 6).

Figura 6 - Artesanato *Kaingáng*.



Fonte: <http://comin.org.br/static/fotos-campo-trabalho/6/800x800/Cestos%20kaingang.JPG>

Contudo, a sociedade “não indígena” por mais que conheça os formatos geométricos dos desenhos *kaingáng*, pois eles fazem parte das cestarias comercializadas nas zonas urbanas das cidades, a maioria não sabe o fato dessas geometrias estarem “intimamente ligadas ao dualismo clânico da sociedade dos *kaingáng* (JACODSEN, 2013, p. 15). Desse modo, através dessa escrita, proponho um breve mergulho na concepção *kaingáng* sobre a origem do mundo e de sua sociedade, dando ênfase na produção textual de indivíduos *kaingáng*, que buscam na oralidade, passada de pais para filhos, a principal fonte de sabedoria. Assim, essa aproximação com a cultura *kaingáng*, vem agregar reflexões concernentes a essa dissertação, que promove, de certo modo, a união entre os indivíduos em um fazer colaborativo.

Segundo contam os *kaingáng* mais velhos¹¹, Deus (Topẽ) criou o primeiro homem no entardecer do dia, e os animais os chamaram de *kamê*, “pois estava sumindo o sol no horizonte e seus raios representavam linhas retas (retéj)”. Porém, esse *kamê* não poderia ver nada na escuridão, pois “seus olhos tinham sido abertos durante o dia”. Sendo assim, Topẽ criou outro indivíduo *kaingáng* para caminhar durante a noite, que logo foi adorado pelos animais noturnos que o chamaram de

¹¹ Esse texto foi baseado no relato do Prof. Getúlio Tojfã, indígena *kaingáng* da Terra indígena Chapecó/SC.

kanhru, “pois tinha sido criado na luz do luar, e sendo sua marca a lua de forma arredondada (*reror*)”. Cada um desses *kaingáng* foram criados “em par”, sendo um homem e uma mulher, porém esses pares tinham afinidade de irmãos, por serem criados juntos. Ao perceberem a procriação dos animais e que o mesmo não acontecia com eles, trocaram suas irmãs, o *kamê* com o *kanhru* e desse modo aumentaram seus povos “do dia e da noite”, “ficando assim desde esse dia decidido que *kamê* só pode casar com *kanhru*, e *kanhru* só pode casar com *kamê*”, pois se um dia houver um casamento de partes iguais, a lua (*kysã*) e o sol (*rã*), transformarão todos os filhos desses casais em bichos (*miso*). Para alegrar o dia-a-dia desses *kaingáng*, os animais os ensinaram a cantar e dançar os ritmos da floresta. Cada animal apresentou seu canto e sua dança, ao “*kamê* de dia” e ao “*kanhru* de noite”, e até hoje “os *kaingáng* dançam e cantam imitando os animais, seus irmãos e protetores”. Um dia, um *kanhru* se perdeu em sua caminhada noturna e quando o sol nasceu, acabou morrendo; bem próximo da onde ele morreu um *kamê* estava brincando com seus filhos e esposa e acabou encontrando o *kanhru* morto e enterrou-o em um buraco. Quando anoiteceu o povo da noite foi procurar o *kanhru* perdido, mas não o encontraram. Assim, logo que o dia amanheceu o *kamê* que havia enterrado o *kanhru* morto foi verificar se o corpo permanecia lá, foi então que escutou uma voz sussurrando para que cantassem e dançassem com os animais para o *Tope* e o *kysa*, para que seu espírito pudesse descansar. E então, o mesmo acontece com o *kamê*, quando o pediram para ficar perto do buraco aonde tinha morrido o *kanhru*, para poder avisar seus parentes. O *kamê* morre assim que anoitece, por não estar acostumado com a noite. Dessa forma, os *kanhru* que o encontraram morto, enterraram num buraco e dançaram e cantaram para que descansasse. Assim surgiu o chamado ritual do *kiki*, como uma “celebração” relacionada a morte.

A definição de *kamê* e *kanhru*, para os *kaingáng*, influencia também em suas características físicas e traços psicológicos, já que, de acordo com a lenda, esses primeiros *kaingáng* trilharam trajetórias opostas. Assim, os *kanhru* têm o corpo mais fino e são de menor estatura, são inteligentes e rápidos em decisões, porém são considerados inconstantes e não persistentes; os *kamês* são mais robustos, com mãos e pés grandes e pensam mais lentamente, são vagarosos e ao mesmo tempo seguem com determinação tudo aquilo que iniciam (JACODSEN, 2013, p. 26). Os grafismos relacionados a essas marcas, as metades (*rá*), são utilizados também

como pintura corporal em rituais e em apresentações culturais (JACODSEN, 2013, p. 17) (Figura 7).

Figura 7 - Marcas corporais *kaingáng kanhru e kamê* (setembro /2016).



Fonte: Créditos da autora.

Lucia Fernanda Jófej, *kaingáng* e uma das autoras do livro *Eg Rá Nossas Marcas*, relata como acontece a perpetuação dessa cultura, passada de geração após geração:

Sentamos na fogueira para comer, compartilhar experiências e ouvir os referenciais mais importantes para a nossa cultura: os velhos. A educação tradicional *kaingáng* acontece ao redor da fogueira, ali crescemos ouvindo os mitos de criação; aprendemos a comer e a preparar as ervas que brotavam à beira dos mananciais de água ou cresciam à sombra das matas de araucária que demarcavam nossos antigos territórios tradicionais. Ao redor do fogo, enquanto trançávamos nossos primeiros cestinhos fomos ensinadas que deveríamos respeitar a organização tradicional *kaingáng*, dividida em duas metades: *kanhru* e *kamê*, que cada metade tinha seus próprios valores e papéis a exercer dentro de nossas comunidades, a começar pelo casamento: não poderíamos nos casar com membros da mesma metade que a nossa, porque eram considerados nossos irmãos (JÓFEJ, 2013, p. 54).

Essa outra concepção de mundo, oriunda do povo *kaingáng*, permite refletirmos sobre o sentido de integração e complementariedade como potência. Nesse sentido, as diferenças se tornam necessárias à medida em que

reconhecemos o potencial naquilo que nos é distinto. Assim, quando um confronto não gera guerra, gera sabedoria; e acredito que a nossa sociedade muito tem a aprender com os valores culturais dos nossos povos originários, pois embora não sejamos *kamês* ou *kanhrus*, assim como os *kaingáng*, somos seres distintos entre si e estamos constantemente a deriva do outro. Dessa forma, nos vale compreender que, segundo Oswaldo Giacoia¹², numa fala sobre a potência dos afetos, “uma boa sociedade é a qual cada um de nós sabe que a melhor coisa para o homem é o outro homem e que aquilo ao qual nós devemos nos unir pelo amor é exatamente aquilo que é mais vantajoso para nós”, sendo que “o que é mais vantajoso para nós” seria a própria sociedade humana (GIACOIA, 2015).

¹² Oswaldo Giacoia Jr (1954) é um filósofo escritor brasileiro atualmente professor titular do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas/SP.

3 MODOS DE FAZER COLABORATIVOS

Esse capítulo discorre primeiramente sobre a experiência da concepção do projeto artístico DNA afetivo *kamê* e *kanhru*, em que dá-se ênfase na característica processual desses fazeres artísticos essencialmente compartilhados. Na sequência, são abordadas as ações referentes à proposta do projeto, as quais acontecem em dois contextos distintos: em rede online e na comunidade local *kaingáng* Terra do Guarita, no noroeste do estado do Rio Grande do Sul. Assim, a ação em web arte denominada “Eu sou *kaingáng* e sou *kamê* e *kanhru*” permitiu pensarmos na conectividade presente em processos colaborativos em rede. E, posteriormente, as ações na comunidade *kaingáng* vem a revelar a ativação do local, a partir de laboratórios experimentais de criação audiovisual. Em ambas propostas, os indivíduos *kaingáng* protagonizaram os fazeres, permitindo um acontecer em arte efetivamente colaborativo.

3.1 A CONCEPÇÃO COLABORATIVA DO PROJETO DNA AFETIVO KAMÊ E KANHRU

Concepção colaborativa diz respeito à característica de criação coletiva de uma ideia, de um conceito. Nessa acepção, o projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* surge anterior às ações artísticas aplicadas em comunidade, através de uma estrutura fluída que é revelada a medida que relações e conexões com o outro, acontecem. Desse modo, a proposta se concebe por meio de encontros e trocas, ao buscar engajar-se colaborativamente para fomentar questões advindas da ativação da cultura *kaingáng* com o suporte da arte e tecnologia.

Partindo de um *insigth* ético

Quando ingressei no mestrado em artes da Universidade Federal de Santa Maria, sob a orientação da professora Andreia Machado Oliveira, almejava realizar um projeto colaborativo com comunidades indígenas, em que as ações propostas fossem geradas a partir de iniciativas criativas em arte e tecnologia.

Atenta a projetos colaborativos em arte, muitas vezes apresentados em simpósios e congressos acadêmicos, percebi que haviam diversas ações artísticas em comunidade, porém não para a comunidade, e muito menos com a comunidade. Quando Grant Kester discorre sobre o sentido da palavra colaboração, ele o define como “trabalhar juntos” ou “em conjunto com o outro”, ou ainda “engajar-se em um trabalho unido” (KESTER, 2011, cap. 1). Frequentemente observava que em muitas ações artísticas intituladas como colaborativas, não havia nenhuma contrapartida gerada para as comunidades. Visto que, o retorno estava concentrado no *status* e mérito do artista e das instituições. Além disso, muitas vezes indaguei: “Era a vontade da comunidade passar essa experiência em arte? Esses indivíduos sabem que seus retratos, suas residências, dentre outros elementos íntimos, estão sendo divulgados em simpósios, congressos, exposições? Essas práticas artísticas atendem uma necessidade real daquele grupo ou apenas alimenta as reflexões poéticas e simbólicas concernentes ao(s) artista(s)?

Muitas vezes artistas se apropriam de questões sociais de grupos e comunidades, como oportunidades para desenvolverem sua poética em arte, porém sem mergulhar no universo dessas pessoas, levando em conta suas necessidades (HELGUERA, 2011, p. 48). E tratando-se da cultura indígena, o cuidado com as questões éticas se tornou ainda mais relevante para mim. Ciente da realidade exploratória de pesquisas acadêmicas, as quais utilizam-se da cultura indígena para subsídio em suas investigações, sem promover nenhum retorno direto e efetivo a essas comunidades. Além de, constantemente, serem projetos realizados sem consentimento algum de um representante do grupo social.

Para conceber trabalhos artísticos colaborativos em comunidades, um posicionamento ético precisa estar presente em todo processo. Desse modo, por vezes necessita desviar o foco do sistema/mercado da arte, o qual impõe espetáculos instantâneos, em curto prazo, que requerem uma audiência para consumo (KESTER, 2011, p. 125). Contudo, em contraposição a esse tempo limitado do sistema artístico, os projetos artísticos colaborativos em comunidade, em grande maioria, possuem um tempo estendido que pode durar meses ou anos. Nessa perspectiva, compreende-se que um maior espaço de tempo permite que as relações entre artista e comunidade sejam tecidas de forma mais natural e conseqüentemente, efetiva.

Ao analisar alguns projetos colaborativos, o teórico Kester considera-os “bem-sucedidos”, quando é notável “uma abertura pragmática ao local e à situação”, além de torná-las práticas que sugiram processos “participativos e não hierárquicos”, praticando sempre um “senso crítico e auto-reflexivo” no decorrer das relações (KESTER, 2011, p. 125). Para Helguera, no contexto dos projetos artísticos socialmente engajados, “a chave para um projeto bem sucedido” reside na compreensão do contexto social que o artista adentra (HELGUERA, 2011, p. 30). Sendo essencial “ter uma certa consciência de como os cenários interpessoais emergem” desenvolvendo uma compreensão mais ampla “das necessidades e interesses da partes envolvidas” (HELGUERA, 2011, p. 30).

Assim, práticas artísticas colaborativas tendem a ser mais efetivas, quando ocorre um movimento de receptividade ao outro, aqui compreendido como as comunidades e seus indivíduos. Visto que, essa abertura vem a propiciar uma afetação mútua entre artista e colaboradores. Para Antonio Lafuente, “aprender a afetar-se é aprender a viver em comunidade”, dissolvendo as “linhas imaginárias entre capazes e não-capazes”, entre o “institucional e o extrainstitucional” (LAFUENTE, 2015, s.p.). Partindo dessa premissa, a prática artística que proponho como pesquisa em poéticas, emerge de um “*insigth* ético” (KESTER, 2006). Ou seja, emerge de um desejo de colaborar legitimamente, de tecer relações horizontais e recíprocas, de afetar e permitir ser afetado.

Aproximação – Quando os desejos e as necessidades se encontram

Ao escrever o pré-projeto de seleção do mestrado, não existia até então algum vínculo pessoal ou institucional com uma comunidade indígena, do qual eu fizesse parte. Inicialmente, de fato, eu não tinha nenhum discernimento com qual comunidade e cultura indígena iria propor a criação de uma prática artística colaborativa, e se isso realmente poderia ser possível. Apenas havia uma vontade latente de envolver-me em uma proposta em arte, de forma colaborativa, que proporcionasse voz às questões culturais dos povos originários. Nesse sentido, consciente do papel da arte como dispositivo de transformação social, “de estar a serviço, de não ser separada da vida cotidiana e da sociedade” (PAIM, 2012, p. 103).

Em processos artísticos concebidos abertamente, as situações externas, concernentes ao meio e às relações com os outros, naturalmente norteiam as ações. Nessa acepção, surgiu a ideia do primeiro contato com os indígenas acontecer com os alunos estudantes da UFSM, que atuam no grupo PET Índigena¹³. Assim, em agosto de 2016 apresentei-me ao grupo e expus minha vontade de criar algum projeto artístico colaborativo. Logo então, comuniquei meus desejos de trabalhar com a valorização da cultura indígena, em ações que eu pudesse compartilhar saberes e experiências em arte e tecnologia, e que essas experiências artísticas pudessem ser potencializadoras dos objetivos do grupo PET.

Várias possibilidades surgiram após o primeiro encontro com os alunos indígenas. Primeiramente, de que forma poderia colaborar com o grupo PET? Assim participei de alguns eventos organizados pelo grupo, como o Primeiro Encontro Estudantil Indígena da Região Sul. O qual colaboramos com um vídeo de divulgação, realizado coletivamente com meus colegas de laboratório Fábio Gomes e Cássio Lemos e alguns alunos da PET. Além dos registros audiovisuais da Primeira Edição dos Jogos indígenas Escolares, realizado na Terra do Guarita, em setembro de 2016 (Figura 8).

¹³ Programa de Educação Tutorial Indígena, coordenado pelo Prof. Dr. André Luiz Ramos Soares da Universidade Federal de Santa Maria/RS.

Figura 8 - Jogos escolares indígenas, Terra do Guarita/RS (setembro/2016).



Fonte: Créditos da autora.

Na sequência do segundo semestre de 2016, foram propostos encontros com os alunos da PET Indígena no LabInter¹⁴. Nessas visitas apresentei as produções em arte e tecnologia que os integrantes do laboratório desenvolviam, como: games, audiovisual, vídeo instalações, intervenções, realidade aumentada, projetos para

¹⁴ LabInter: Laboratório Interdisciplinar Interativo da UFSM e coordenado pela Profa. Dra. Andreia Machado Oliveira.

fulldome, etc. Essas visitas tinham o objetivo de fomentar o interesse desses alunos em relação à produção em arte e tecnologia. Dessa forma propor novas técnicas e linguagens que pudessem agregar em seu percurso acadêmico ou nos projetos de valorização da cultura indígena que a PET realiza.

Pude perceber que foi necessário sair do controle dos meus anseios particulares em relação ao rumo da pesquisa do mestrado, e focar na colaboração como elemento primordial. Ou seja, as infinitudes de questionamentos de como seria realmente a prática artística colaborativa que propunha, foram dissolvendo-se na confiabilidade do acaso. Independente para onde isso estaria me levando, o fazer colaborativo e as relações por ele fomentadas, já estavam naturalmente acontecendo.

Dentre os alunos da PET, o aluno que comparecia a todos os encontros e demonstrava mais interesse, era o Joceli Sales. Joceli é *kaingáng* e está cursando licenciatura em História. Ele sempre pareceu motivado com a oportunidade de aproximação com a arte e tecnologia, e a partir desse interesse recíproco, se originaram diversos encontros. Nesses encontros, buscávamos tatear alguma forma que possibilitasse trabalharmos juntos, com iniciativas criativas que promovessem um sentido de valorização, pertencimento e ativação, por meio das tecnologias emergentes, da cultura *kaingáng*.

Além de eu ser branca e ele um indígena, do encontro de duas raças e culturas distintas, se mesclavam em meio aos diálogos posicionamentos de uma artista e de um futuro professor/pesquisador de História. Nossos encontros não tinham uma ata, nem registros audiovisuais. Sendo assim, o que legitimou nossas trocas foram as experiências que permaneceram: falávamos de arte, de cultura, das diferenças entre ser branco e ser indígena, do que era comum, nossos filhos, do que desejávamos enquanto profissionais, enquanto cidadãos, sobre o sol, a lua, yin, yang, café sem açúcar ou lotado de açúcar...

Uma relação foi sendo tecida, e as tramas dessa relação foram reforçadas principalmente pela empatia mútua. Nessa perspectiva, podemos nos referir ao que o autor Grant Kester discorre, tratando sobre a “percepção empática”, no contexto da estética dialógica:

Sinto que um conceito de percepção empática é um componente necessário de uma estética dialógica. Essa compreensão empática pode ser produzida

ao longo de uma série de eixos. O primeiro ocorre na relação entre os artistas e seus colaboradores, especialmente nas situações em que o artista está trabalhando além das fronteiras de raça, etnia, gênero, sexualidade ou classe. Naturalmente, esses relacionamentos podem ser bastante difíceis de negociar de forma equitativa, já que o artista frequentemente opera como um estranho, ocupando uma posição de autoridade cultural percebida (KESTER, 2005, p. 115).

E em meio às trocas, impulsionadas pela empatia e pelo afeto, os encontros tornaram-se a essência do nosso fazer colaborativo. Tratava-se da linguagem da receptividade, do falar e do escutar. Em que meus desejos e necessidades se uniam aos desejos e necessidades do Joceli, enquanto indivíduo e também como representante da cultura e comunidade *kaingáng*.

DNA Afetivo *Kamê e Kanhru*

O nome para o projeto, DNA afetivo *kamê e kanhru*, surge em meio a um dos encontros, em que eu e Joceli esboçávamos qual seria o tema a ser trabalhado a partir de elementos culturais dos povos originários *kaingáng*. Diante muitas conversas, brota o objetivo de fomentar “as nossas marcas”¹⁵, *kamê e kanhru*, oriundas da forma de organização social do povo *kaingáng*. Sabe-se que essas marcas são relevantes para poder entender a concepção cultural, social e cosmológica do povo *kaingáng*. Sendo que a partir do processo de colonização, essa prática acabou sendo praticamente desativada, pela utilização de nomes e sobrenomes do homem branco. Joceli Sales, descreve a relevância de potencializar a utilização das marcas *kamê e kanhru* para a comunidade *kaingáng*:

Em conversas com nossos avós, que ainda nos ensinam nossa história, sempre nos falam que sobrenome é coisa do homem branco. Por isso devemos cultivar nossas marcas *kamê e kanhru* para não vermos o processo de colonização muito presente outra vez. Nossos avós costumam nos dizer que nossa nomenclatura começou quando foi preciso ter nomes de brancos para poder tirar uma documentação, lembram eles que os cartórios não aceitavam o nome *Kaingáng*. Assim sem outra opção deu-se a utilização de nomes e sobrenomes, que anos mais tarde teve seu impacto na vida do povo. O reconhecimento desta nossa história é importantíssimo, pois sempre foi à base da organização da nossa sociedade” (SALES, Joceli, 2017).

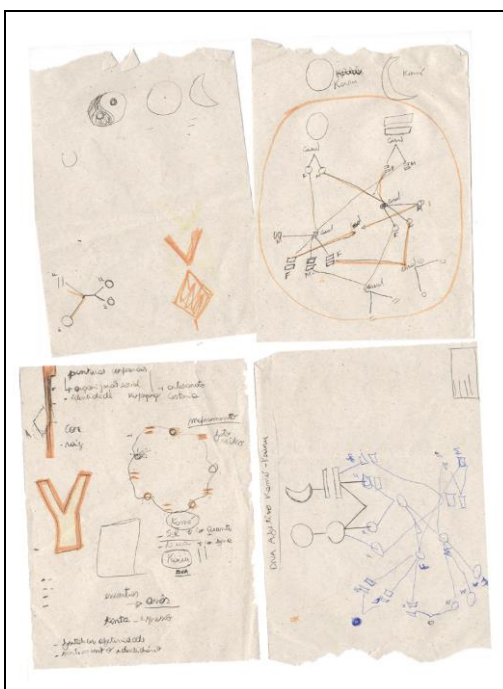
¹⁵ Relato informal de Joceli Sales (SALES, 2018).

Segundo Joceli, a população da Terra Indígena do Guarita, no noroeste do estado do Rio Grande do Sul, há muito tempo vem sofrendo com o processo de colonização do “homem branco”. Além disso, a Terra do Guarita, é uma aldeia rodeada de cidades, assim, o contato direto com essas cidades vem modificando os costumes das comunidades, que lutam para manter “seu jeito de ser *Kaingáng*” (Joceli Sales). Lucia Fernanda Jófej, em uma conversa com seu avô, relata sobre o possível processo de esquecimento da cultura *kaingáng*:

O que ainda é símbolo da nossa cultura hoje, vô? Indaguei. O que ainda podemos ver e mostrar aos nossos filhos dizendo: isso é Kaingáng? O ancião de noventa anos inclinou-se para o fogo e revirou as brasas sem pressa: “Os professores do nosso povo já não ensinam seus próprios filhos a falar nossa língua, as festas rituais já não acontecem mais, mas ainda temos alguns artesanatos, os *vãfy*, e dentre eles os balaios, os *kre* que conservam, no colorido de seus desenhos, o significado das metades que separam e unem os *Kaingáng*, mas esses significados também estão sendo esquecidos pelos mais jovens (JÓFEJ, 2013, p. 56).

DNA afetivo *kamê* e *kanhru* foi o nome sugerido para o projeto, pelas marcas serem oriundas de um parentesco cosmológico e não biológico. Isso se torna mais visível quando esquematizamos em forma de desenho a estrutura dessa organização, remetendo a uma árvore genealógica e a um DNA (Figura 9).

Figura 9 - Esboços colaborativos entre autora e Joceli Sales (2016).

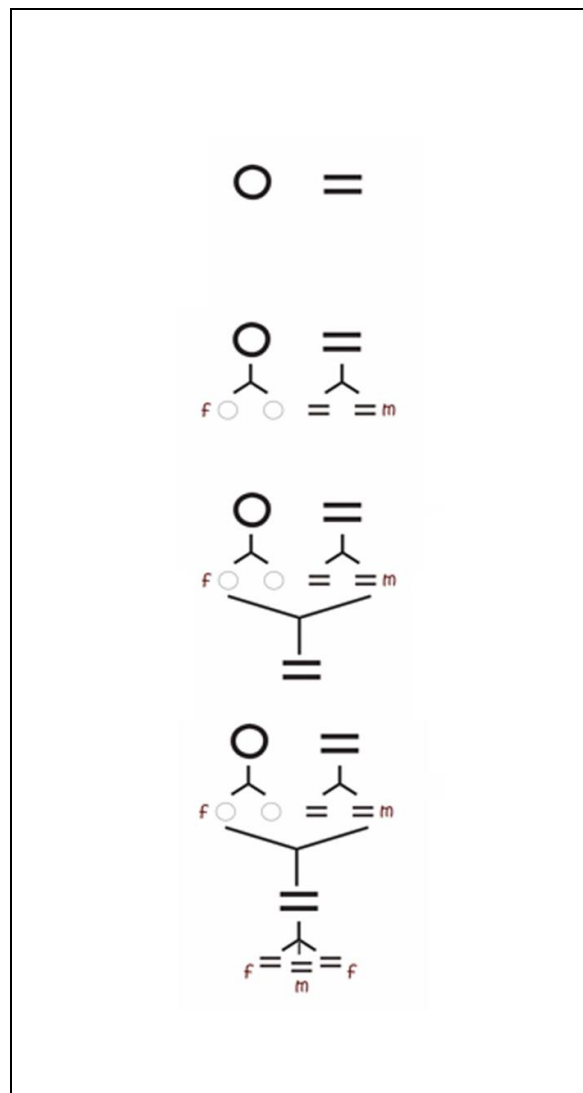


Fonte: Créditos da autora.

Esse título também vem a revelar os objetivos que circundam o projeto, o qual busca proporcionar uma rede conectada e colaborativa por meio das relações, trocas e afetos.

A partir do reconhecimento temático do nosso trabalho, eu e Joceli traçamos um primeiro esboço ilustrativo e conceitual, que nortearia a prática em totalidade. Este desenho deu origem a um *gif* animado, que esteve presente na exposição “Arte, Topologia, Tecnologia, Topologia - LabInter 2016”, em novembro de 2016 (Figura 10).

Figura 10 - Desenho do gif animado (2016).



Fonte: Créditos da autora.

Essa produção foi intitulada “Registro conceitual DNA Afetivo *kamê* e *kanhru*”, pois fazia parte de um *insigth* conceitual referente ao início do projeto. Esse trabalho permitiu fazer visível e ao mesmo tempo compartilhar uma espécie de materialidade do processo (FREIRE; GÓMES; LAFUENTE, 2017). Tratou-se de dar forma ao princípio de diversos outros desdobramentos e ações que estavam por vir.

3.2 AÇÃO COLABORATIVA EM REDE – O SENTIDO DE CONECTIVIDADE

A arte contemporânea, aliada às tecnologias emergentes, acarreta mais do que uma função meramente representativa. Os artistas apropriam-se desse viés tecnológico, instaurado na sociedade, para fomentar outras concepções que dizem respeito à arte e também à vida. Para Bourriaud (2009, p. 17) “a arte contemporânea modela mais do que representa, ao contrário de inspirar-se na trama social, a arte se insere na sociedade” sendo a arte, segundo o autor, um “estado de encontro.” A partir dessa premissa, uma das propostas do projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* foi utilizar-se das redes sociais para fomentar as questões identitárias oriundas da cultura *kaingáng*. Desse modo, poder abranger além da comunidade indígena local, mas disponibilizar em comunidade global, propósitos de ativação cultural por meio da arte e tecnologia. Sendo assim, foi possível pensar nas relações instauradas pela rede *online* e o sentido de conectividade que emerge entre os indivíduos nessas práticas, por meio de um sistema amplo colaborativo.

Segundo Bourriaud (2009, p. 87), toda produção com os novos meios depende estritamente das relações concretas que existem entre os homens e a partir disso, os artistas “inventam modos de vida”. Ao passo que a conexão global, cada vez mais ressignifica essas relações humanas, provocando uma nova concepção de uma sociedade em rede. Gilberto Prado (2003, p. 36), ao citar Peter Weibel, descreve que “o objetivo da construção social da arte é a participação na construção social da realidade”, nesse sentido, as propostas partilhadas em rede não possuem apenas o objetivo de “gerar novos processos estéticos e formais”. Assim, o artista além de um produtor de conteúdo, torna-se produtor um de contexto (KESTER, 2005).

A arte em rede pode atuar como potencializadora das relações entre os indivíduos, à medida que transcende os limites físicos e aproxima essas pessoas. Desse modo, ao propor uma ação artística em rede, é possível refletir sobre a fusão entre as tecnologias e as subjetividades humanas, num processo de evolução social.

É através da comunicação, da construção e significação em conjunto, que as propostas artísticas em rede acontecem. Nesse viés, o trabalho em rede “necessita de uma complementaridade entre as pessoas implicadas”, onde “uma experiência de colaboração mútua é necessária” (PRADO, 2003, p. 31). A complementaridade, nesse caso, diz respeito a “cada ideia” se portar como “parte de qualquer outra ideia”, gerando assim, um sentido de “reciprocidade e de simetria de emissor e receptor”. (ASCOTT, 2003, p. 199). Desse modo, a arte em rede proporciona diversos modos de conexões, partindo da máquina e adentrando nas singularidades dos sujeitos. A rede possibilita “à ligação de um computador ao outro, de pessoa para pessoa, de mente a mente, de memória para memória” (ASCOTT, 2003, p. 199). Segundo a definição de Roy Ascott (2003, p.1) a telemática pode ser entendida como uma rede de comunicação mediada por computadores, entre indivíduos ou instituições geograficamente distantes. O teórico também aponta a possível conexão entre a mente humana e os sistemas artificiais de inteligência e percepção. Podemos entender, nessa perspectiva que a arte telemática em rede proporciona um sistema amplo de conexões. Diana Domingues (2003, p. 26) constata que estas redes de comunicação, como a web, vem a gerar “tramas humanas” em constante regeneração, conferindo um “caráter orgânico” para a rede *online*. Sendo assim, a arte que acontece em meio telemático é tecida pelas relações entre partes distintas, sendo um processo de “interação, negociação e colaboração entre seres humanos e máquinas inteligentes” (ASCOTT, 2003, p. 202).

Para Roy Ascott (2003, p. 188), ao discorrer sobre a arte telemática no contexto da web mundial, revela que “a convergência desses dois meios, em si mesmos, muito poderosos, constitui uma mudança de paradigma em nossa cultura”; emergindo assim, segundo o autor, “um salto quântico na consciência humana”. As conexões entre os indivíduos, proporcionadas por meios telemáticos em rede, atravessam as fronteiras físicas e encontram-se nos entrelaçamentos da imaginação, numa espécie de “pensamento associativo” (ASCOTT, 2003, p. 188). Derrick Kerckhove (1999, p. 182) ao discorrer sobre a imaginação conectada, refere-

se que a rede possibilita os indivíduos acessarem a imaginação e a memória de outras pessoas, sendo a arte da web a "arte do pensamento conectado". Essas subjetividades da mente humana, em conectividade, poderiam partir de um desejo primordial de transcendência, natural do próprio ser. Nessa acepção, Ascott se refere a uma teologia biotecnológica, que estaria fundada na naturalidade e nos desejos intrínsecos desse ser, atrelado às novas tecnologias:

As redes de computadores, em suma, respondem ao nosso profundo desejo psicológico de transcendência - alcançar o imaterial, o espiritual - o desejo de estar fora do corpo, fora do espírito, exceder as limitações do tempo e do espaço, uma espécie de teologia biotecnológica. Quando as pessoas interagem, quando as mentes se interpenetram, uma proliferação de ideias são geradas. Quando as sensibilidades de diversas culturas de todas as partes do globo se entrelaçam, colaboram, se unem e se reestruturam, emergem novas formas culturais, surgem novos potenciais de significado e experiência (ASCOTT, 2003, p. 235).

O artista acredita que a abordagem da tecnoética dará forma a uma “arte que investe em interação e conectividade”, encarando como um desafio para o campo artístico e para ciência, compreender a “natureza da consciência” (ASCOTT, 2011, p. 4). Para Ascott (2011, p. 4-5), a pesquisa do artista do século XXI segue uma trajetória que envolveria, dentre outros aspectos, a “conectividade das mentes, máquinas e culturas” e a emergência de “novas representações, estruturas, valores e significados individuais, culturais, espirituais e sociais”.

Ao mencionar a tecnoética, é importante compreendermos que esta abordagem positiva e integradora que Roy Ascott, dentre outros teóricos que discorrem sobre a interação da sociedade com as tecnologias em rede, dá conta para as reflexões concernentes à conectividade como elemento das práticas artísticas que utilizam-se de encontros telemáticos. Em que os processos colaborativos em arte são intensificados com a aproximação e a conectividade gerada através da fusão entre as redes, máquinas, e sujeitos. Nesse contexto, as redes viabilizam esses encontros, acionando um espaço comum de convivência coletiva. Contudo, mesmo trazendo as contribuições de Ascott, não descartamos que existem diversos discursos relevantes que indagam a respeito desse espaço *online* (internet), que deixa de ser uns dos símbolos democráticos em era de globalização. Para Eduard Morozov as redes “não são inerentemente libertadoras” e dependendo de como “os nós estão conectados entre si”, as redes poderão ser

muito mais “tiranistas, opacas e antidemocráticas do que as próprias hierarquias” (MOROZOV, 2013, s.p.). Morozov (2013) se refere à existência de um “ciber-utopismo”, como uma espécie de cegueira, na abordagem de críticos da área da tecnologia, que mascaram a realidade verticalizada da internet. Assim, faz-se importante sempre termos latentes tais posicionamentos críticos, uma vez que as tecnologias não são boas, nem más e nem neutras por elas mesmas. O que vale ressaltar é que, a arte opera na resistência à verticalidade, massificação e tiranias, justamente quando potencializa ações de conectividades não previstas pelo sistema dominante. Assim, entendemos as colocações de Ascott como possibilidades emergentes que podem ou não se efetuarem, sendo a arte este lugar possível de efetuação.

3.3 VISIBILIDADE E PERTENCIMENTO POR INTERMÉDIO DO FACEBOOK

O sentido de colaboração pode ser alargado quando instauramos uma proposta artística em rede *online*. Visto que a rede permite uma aproximação de um número amplo de indivíduos em conectividade, ao proporcionar encontros, diálogos e trocas. Desse modo, dissolve-se as distâncias geográficas ao mesmo tempo que une as pessoas em torno de um propósito comum. Por esse motivo, utilizar a rede *online* na proposta DNA afetivo *kamê* e *kanhru* permitiria que o sentido de valorização, reconhecimento, e ativação da cultura *kaingáng* em meio às tecnologias emergentes, abrangesse indivíduos de comunidades *kaingáng* distantes entre si.

Após a concepção inicial do projeto DNA Afetivo *kamê* e *kanhru*, foram traçadas algumas ações criativas, que fomentassem as questões identitárias das marcas *kamê* e *kanhru* dos indivíduos *kaingáng*. Uma das sugestões partiu do colaborador Joceli Sales, que identificou o *facebook* como um local comum de encontro e comunicação entre os indivíduos pertencentes às comunidades *kaingáng*. Visto que, o *facebook* é uma plataforma online que promove o encontro telemático em rede, e instaurar uma prática que dialogasse diretamente com a cultura *kaingáng*, poderia proporcionar um sentido de pertencimento coletivo. Além de ser uma forma de apropriação dessa tecnologia advinda da cultura do homem

branco, a fim de dar voz e potencializar a valorização e reconhecimento da cultura indígena *kaingáng*.

Antoni Abad, artista espanhol, criou há mais de uma década a plataforma megafone.net, que deu suporte às questões sociais de grupos específicos como os taxistas no México, as prostitutas em Madri, os imigrantes em Nova York e no Brasil, desenvolveu o Canal Motoboy¹⁶. Em entrevista, o artista se posiciona sobre o abandono da produção voltada para objetos artísticos, e o foco que mantêm em propostas colaborativas com engajamento social:

Eu acho que essa decisão parte de uma decepção que eu tive, e tenho ainda, sobre a função do artista na sociedade. Por que um artista é autorizado a comentar sua sociedade? Por qual motivo? A partir daí, o trabalho tinha de ir em outra direção...O trabalho tinha que fazer o possível para modelar essas redes, a Internet, a rede de celulares, para que fossem úteis a outros coletivos além do artístico, para que eles pudessem expressar-se. Foi essa direção que eu tentei dar ao meu trabalho nos últimos anos (ABAD, 2017, p. 1).

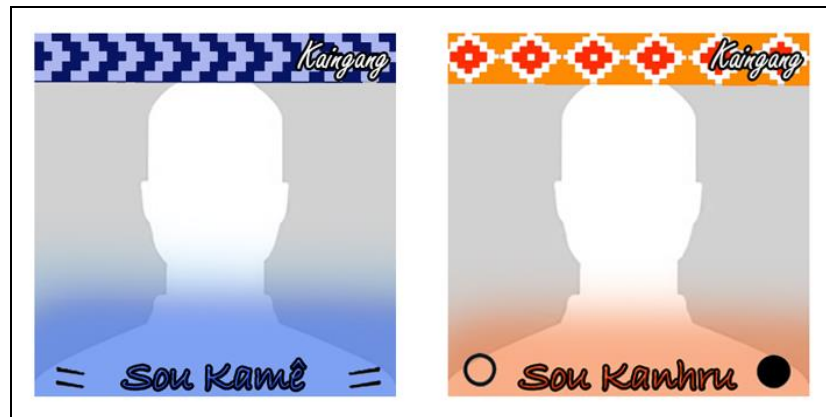
As redes sociais possibilitam dar voz e contaminar um amplo número de indivíduos em instantes. Por esse motivo é notável diversas campanhas que representam grupos sociais, as quais percorrem diariamente nossa “timeline”¹⁷. Um dos recursos utilizados por essas campanhas é proporcionado pela plataforma Twibbon¹⁸, a qual já foi utilizada para diversas ações pertencentes a movimentos como o feminismo, LGBTs, movimentos ecológicos ativistas, dentre outras representatividades sociais em massa. Esse programa, permite que uma máscara ilustrada seja criada na foto de perfil do *facebook*, e à medida que os usuários vão aderindo à ação, gera-se rapidamente uma identidade coletiva. Nessa acepção, criamos um padrão visual (Figura 11) que identificasse os *kaingáng kamê* e outra que pertencesse aos *kaingáng kanhru*: a geometria fechada, as marcas circulares e o título “eu sou *kanhru*” e a geometria aberta, as marcas paralelas e o título “eu sou *kamê*”.

¹⁶ Projeto em que os motoboys da cidade de São Paulo puderam registrar suas rotinas de trabalho em tempo real através de dispositivos móveis. O projeto permitiu tornar público as dificuldades da profissão, além de ter proporcionado uma desmistificação em relação à má imagem, por atos de negligência, dos motociclistas da cidade.

¹⁷ Refere-se à linha do tempo na interface do facebook.

¹⁸ Disponível em www.twibbon.com

Figura 11 - Máscara para o perfil do facebook, 2017.



Fonte: Arquivos da autora.

Joceli foi o primeiro a vestir sua foto de perfil do facebook identificando-se como *kaingáng* e como *kamê*¹⁹. E ligeiramente outras pessoas alteravam suas fotos de perfis e identificavam-se como *kaingáng*, como *kamê* e como *kanhru* (Figura 12 e 13).

Figura 12 - *Print Screen* da ação em web arte “eu sou *kamê* e eu sou *kanhru*” (2017).



Fonte: Arquivos da autora.

¹⁹ Lembro que entre nossas conversas, ele dizia que a personalidade e essência dos seres eram diferenciadas pelas suas marcas. Os *kamê*, nesse sentido seriam mais diplomáticos, serenos, observadores, intuitivos, afetivos... E os *Kanhru* mais enérgicos, de raciocínio lógico, de ação rápida, de muita fala... Dizia ele que até o jeito de se comunicar, dava para sentir de qual marca o indivíduo pertencia.

Figura 13 - *Print Screen* da ação em web arte “eu sou *kamê* e eu sou *kanhru*” (2017).



Fonte: Arquivos da autora.

Foi uma ação nada complexa, mas acredito que de suma importância para os indivíduos que participaram. E à medida em que os comentários nas fotos eram escritos em *kaingáng*, algo subjetivo e potente emergiu: uma áurea de pertencimento e também de resistência. Pertencimento referente ao orgulho de suas marcas, e resistência no sentido de poder fomentar uma questão cultural nativa e local em meio à rede efêmera e globalizada. Sendo que a arte, nesse viés, é um campo para invenção, o lugar onde a imaginação fica solta para produzir e atender desejos, por isto, a arte resiste (PAIM, 2012).

É relevante destacar que esses encontros proporcionados pela rede, aproximou indivíduos que estavam fisicamente distantes, porém os revelou conectados pelos seus “DNAs afetivos”. Pois muito além de uma afinidade biológica, os *kaingáng* convivem com uma afetividade cosmológica: sabe-se que *kamê* são irmãos de *kamê*, e *kanhru*, conseqüentemente, irmãos de *kanhru*.

A partir dessa experiência em rede, constata-se que o projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* apresenta um processo colaborativo em níveis distintos. A poética colaborativa acontece desde a concepção da ação, instauradas principalmente entre

os encontros e diálogos meu e de Joceli Sales, e se desdobra nas experiências dos sujeitos que participam da proposta no facebook. Compreendendo assim, um grande sistema colaborativo e afetivo em conectividade, que transcendem os limites artísticos, sendo a arte e a tecnologia potencializadoras das relações humanas.

3.4 LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO AUDIOVISUAL EM TERRITÓRIO KAINGÁNG

Realizar uma ação colaborativa na comunidade Terra do Guarita, localizada no noroeste do estado do Rio Grande do Sul (Figura 14), foi outra prática proposta pelo projeto DNA Afetivo *kamê* e *kanhru*.

Figura 14 – Localização da comunidade Kaingáng Terra da Guarita.



Fonte: Adaptado pela autora.

Essas ações partiram da concepção de um laboratório experimental de criação audiovisual que ativasse as questões locais, e permitisse uma colaboração efetiva da comunidade, em busca da ativação das marcas da cultura *kaingáng* em meio à arte e tecnologia. Essas práticas iniciaram em Julho de 2017 e continuam sendo agenciadas com o apoio da escola local e das autoridades da aldeia e

principalmente pelas iniciativas de Joceli Sales. Gradativamente, alguns desdobramentos subsequentes a esses laboratórios vem ganhando forma, como um mapeamento colaborativo por meio de narrativas digitais que localiza e identifica as famílias como *kamê* ou como *kanhru*, o qual será utilizado em um aplicativo para Android em espécie de jogo RPG direcionado principalmente às crianças *kaingáng*.

Primeiramente foi necessário um período de articulação entre o colaborador Joceli Sales e o Cacique da aldeia, para que pudssemos realizar o projeto com a comunidade. Obtivemos uma aceitação muito positiva dos representantes, e nos foi sugerido que a prática envolvesse principalmente as crianças em idade escolar. Já que, segundo Joceli, os *kaingáng* acreditam que fomentar a valorização cultural entre os mais jovens é de suma importância, pois ali está contido todo o futuro e o seguimento da cultura *kaingáng*. Desse modo, a comunidade *kaingáng* Terra do Guarita, proporcionou que o projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* ganhasse mais vida, abrindo espaço e colaborando com as ações em arte e tecnologia que havíamos planejado para a localidade.

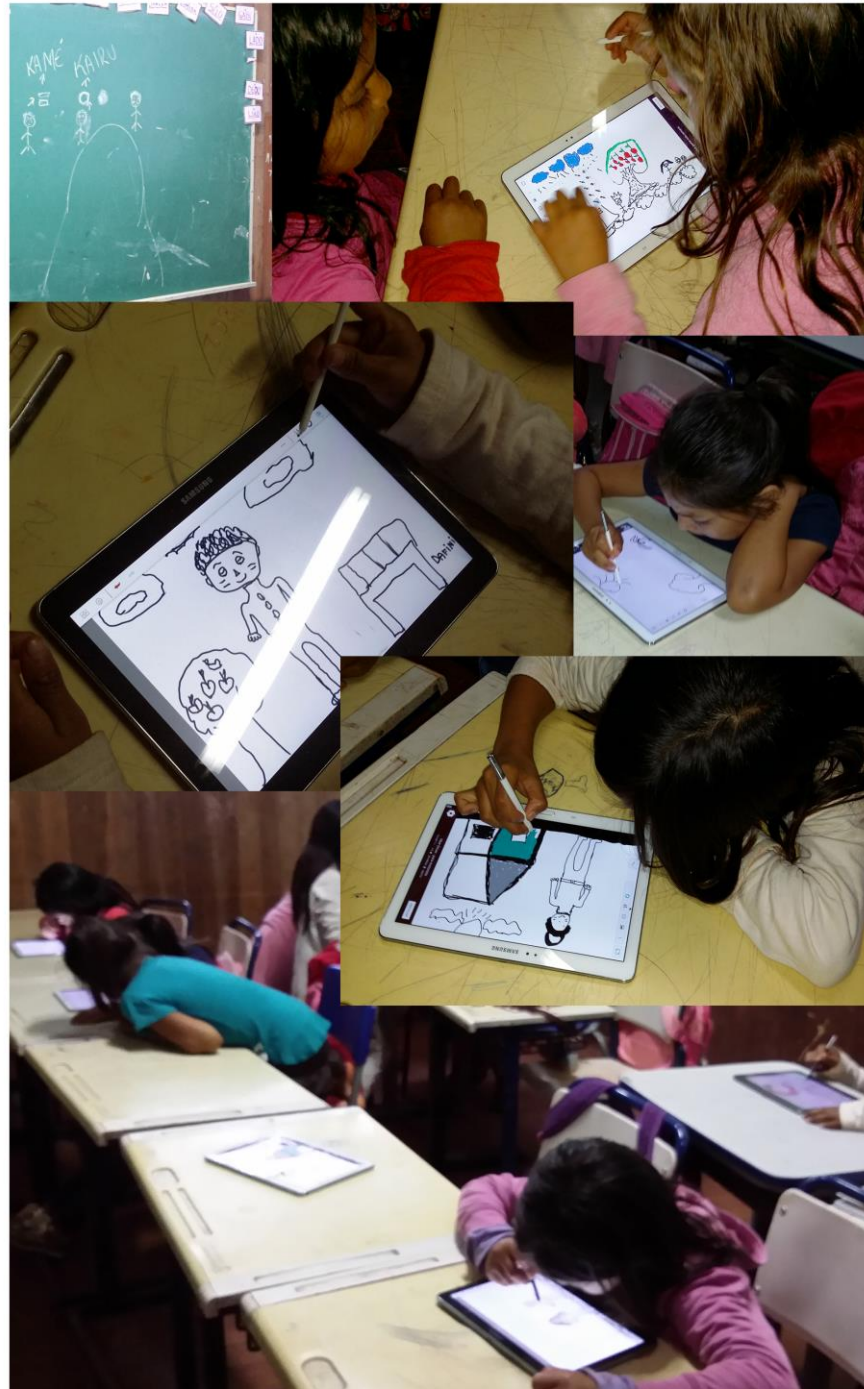
Em um primeiro momento, acreditava que eu faria parte da prática, ministrando esses laboratórios de criação audiovisual para as crianças. Todavia, no decorrer do projeto, por motivos particulares não pude comparecer na aldeia na data que havíamos planejado. Sendo assim, o Joceli Sales ficou responsável por ministrar as oficinas de audiovisual com as crianças. Entretanto, o que parecia um empecilho tornou-se um importante elemento de reflexão em torno de um fazer colaborativo em comunidade. As crianças da aldeia conheciam o Joceli como professor, além do convívio comum em comunidade, pois Joceli antes de mudar-se para Santa Maria para estudar na UFSM, também nasceu e cresceu na Terra do Guarita. Nesse sentido, a afetividade entre as crianças e o professor Joceli, permitiu o acontecer de uma troca mais intimista, em meio a uma confiabilidade natural, não imposta. Essa situação demonstra que em projetos colaborativos concebidos através de uma estrutura aberta, há uma “vulnerabilidade” em relação ao acaso, e aos desejos dos colaboradores, o que vem a sugerir uma postura distinta do artista, que aceita essa “dependência” atrelada às necessidades do outro (KESTER, 2004, p. 110).

Em Julho de 2017, acontece o primeiro laboratório de criação audiovisual na escola “EEIEF Gormecindo Jete Tenh Ribeiro”. A ação na aldeia inicia com um

encontro com as crianças em sala de aula, para uma conversa sobre as marcas *kamê* e *kanhru* e seus elementos simbólicos (Figura 15). Também foram produzidos desenhos digitais, que tratasse dessa mesma temática (Figura 16).

Num segundo momento, Joceli e as crianças propuseram uma caminhada, reconhecendo o amplo território da aldeia. Nesse deslocamento as crianças ficaram livres para fotografar, filmar e intervir digitalmente nas fotos, mapeando de forma espontânea a comunidade (Figuras 17-18-19 e 20). Aqui, se torna importante ressaltar a relação existente entre o espaço geográfico (o local) e os registros gerados pelas crianças. Pois essas narrativas digitais proporcionaram reconstruir o território da aldeia pelo olhar subjetivo de cada participante da ação, ocasionando um mapeamento fluído e afetivo. Brunet (2008, s.p), discorre sobre a definição dos “mapeamentos fluídos”: nesse tipo de mapeamento, são incluídas as experimentações feitas pelos colaboradores ao percorrer um determinado espaço, em que essa fluidez diz respeito ao processo de construção desses mapas, que se configuram pelo caráter experimental e efêmero da ação. Assim, qualquer resultado estético, seria uma “mera documentação do vivido” (BRUNET, 2008, s.p). Contudo, acredito que esse material produzido pelas crianças, não se sustenta apenas como registros, e sim como experiências compartilhadas, que permitem ecoar diversos sentidos subjetivos e atribuir valor às relações. Nessa acepção, seria um novo olhar para o processo de documentação, uma documentação viva que possui “essa dimensão afetiva que não queremos minimizar”, como uma “uma maneira de descrever o que experimentamos juntos” (GÓMES; FREIRE; LAFUENTE, 2017, s.p).

Figura 15 - Laboratório de criação audiovisual, Escola “EEIEF Gormecindo Jete Tenh Ribeiro” (Terra do Guarita- julho/2017).



Fonte: Créditos da autora.

Figura 16 - Desenhos digitais produzidos pelas crianças no laboratório de criação audiovisual (julho/ 2017).



Fonte: Créditos da autora.

Figura 17 - Fotografias realizadas pelas crianças em território *kaingáng*, através do laboratório de criação audiovisual (julho/2017).



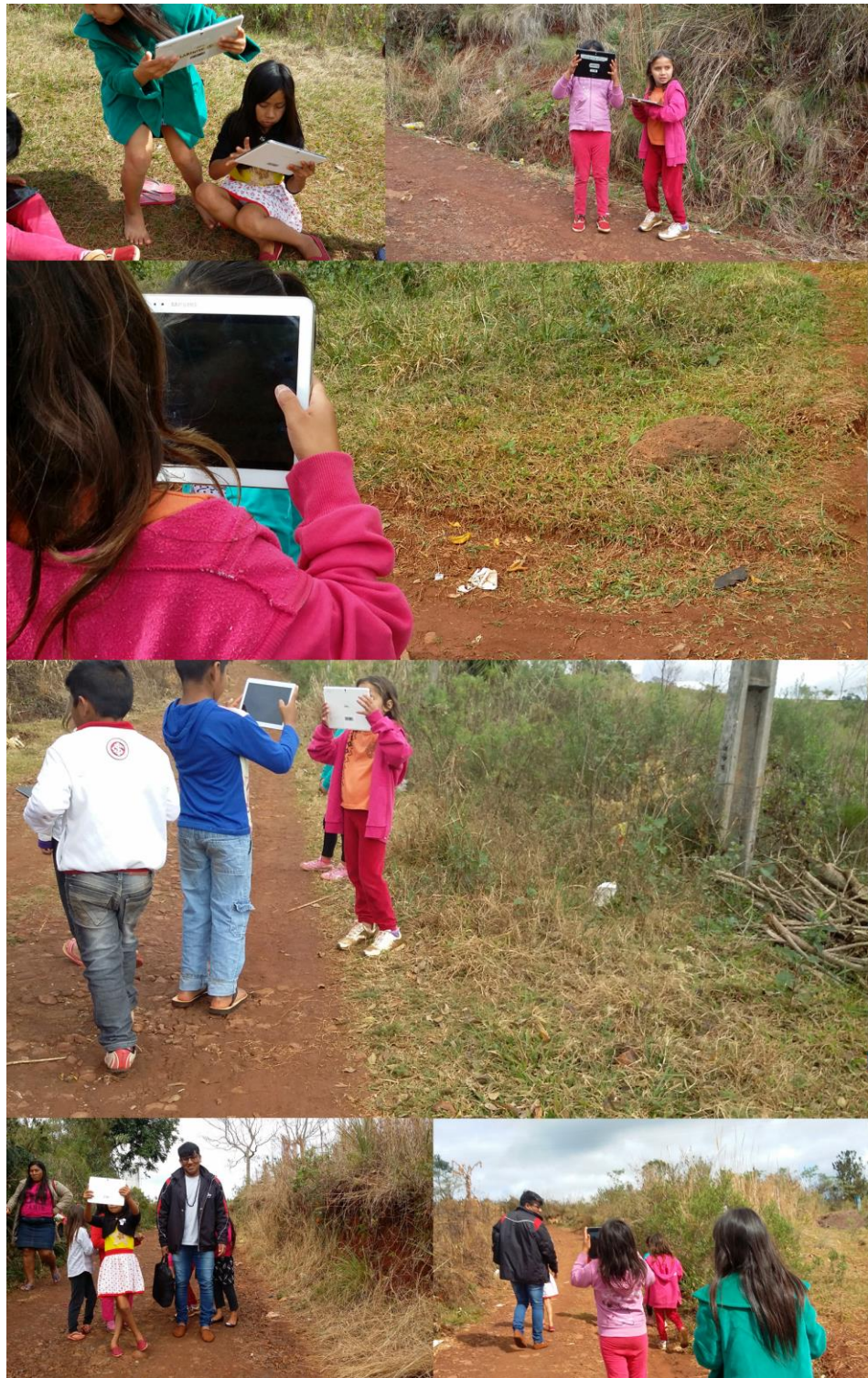
Fonte: Créditos da autora.

Figura 18 - Fotografias realizadas pelas crianças em território *kaingáng*, através do laboratório de criação audiovisual (julho/2017).



Fonte: Créditos da autora.

Figura 19 - Fotografias realizadas pelas crianças em território *kaingáng*, através do laboratório de criação audiovisual (julho/2017).



Fonte: Créditos da autora.

Figura 20 - Fotografias realizadas pelas crianças em território *kaingáng*, através do laboratório de criação audiovisual (julho/2017).



Fonte: Créditos da autora.

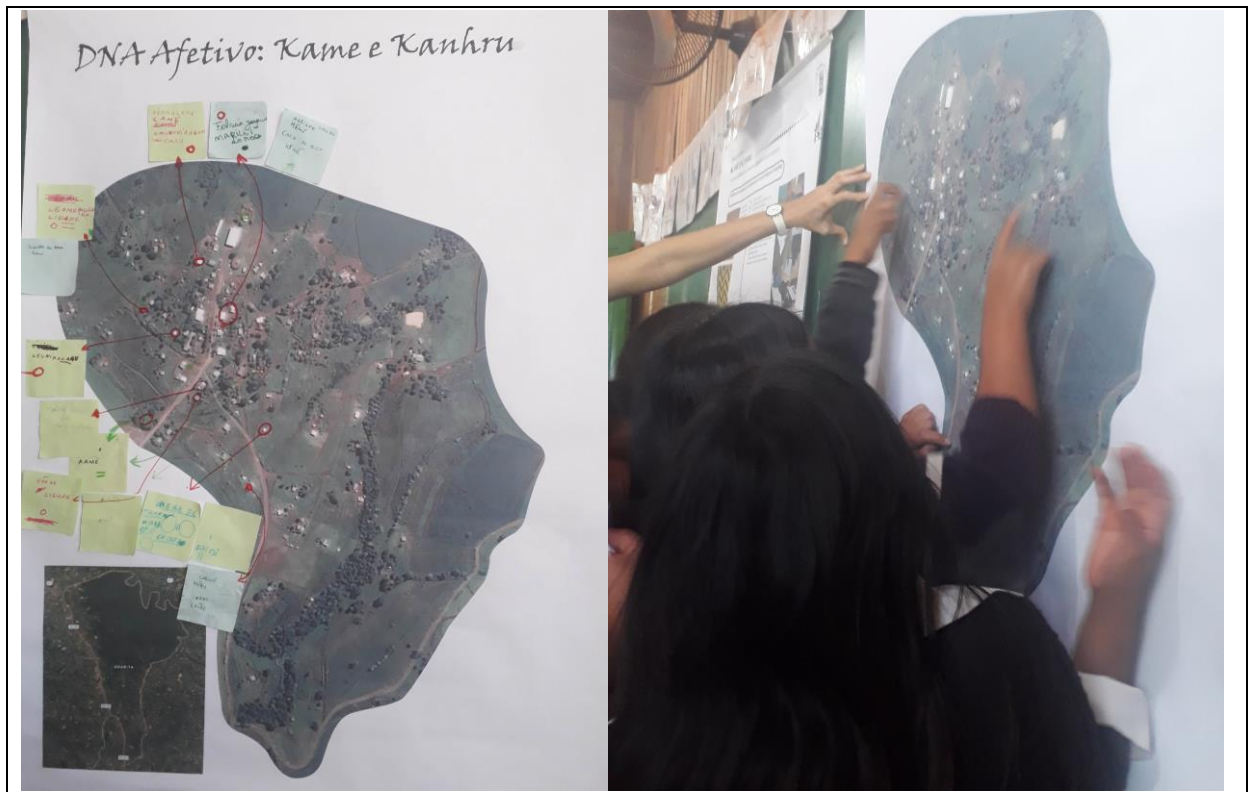
No mês de fevereiro de 2018, acontece outra atividade na comunidade Terra do Guarita, “mesmo com todos os problemas”²⁰ existentes, oriundos de um momento de tensão relacionado à eleição do cacicado. A atividade inicia pela manhã, em que um grupo de crianças é levado para uma conversa com o avô de Joceli sobre as marcas, sendo que na cultura *kaingáng* “é normal que isso aconteça, os velhos ensinando as crianças”²¹. Para Joceli, o projeto vem revelando que as crianças aceitam bem suas marcas, “sabem quem são os irmãos, quem são os parentes, quem são os cunhados no caso os *jambrés* (*kanhru* é *jambré* de *kamê* e *vice versa*). Com o passar do dia, as outras atividades propostas foram canceladas por contratempos impostos, por esse motivo o relato dessa atividade é breve e sem registros audiovisuais.

Se torna relevante destacar o importante papel do envolvimento da escola no nosso projeto, pois a escola local fornece todo apoio pedagógico necessário e serve como um local comum de encontro das crianças com o restante da comunidade. Além disso, o fomento cultural dentro da escola, contamina não só as crianças, mas possibilita outras dinâmicas experimentais pelos próprios professores. Para Lúcia Fernanda Joféj, em relação a projeto *Eg Rá* Nossas marcas, relata a necessidade de escolas indígenas que possam servir como instrumento de promoção da cultura *kaingáng* em que os professores sejam “agentes multiplicadores de boas práticas de revitalização e valorização cultural”. (JOFÉJ, 2013, p. 58). Também foi relevante perceber, que muitas das crianças participantes desses laboratórios de criação, já possuem contato com dispositivos móveis, porém o uso se torna restrito para jogos e atividades interativas advindos da cultura do homem branco. Desse modo, o objetivo dessas atividades é proporcionar para essas crianças novas possibilidades ao utilizar esses dispositivos móveis, em que a apropriação dessas tecnologias esteja atrelado à cultura local e também como instrumento de expressão criativa. Assim, um dos desdobramentos dessas ações na comunidade Terra do Guarita é a criação colaborativa de um aplicativo para Android, que funciona como um jogo lúdico baseado nas informações reais investigadas (famílias *kamê* e famílias *kanhru*), através do mapeamento elaborado pelas crianças da aldeia (Figura 21).

²⁰ Relato informal de Joceli Sales (SALES, 2018).

²¹ Relato informal de Joceli Sales (SALES, 2018).

Figura 21 - Mapeamento da aldeia Terra do Guarita que identifica as famílias *kamê* e as famílias *kanhru*, em andamento (ilustração por Luciana Hoerh Alves).



Fonte: Arquivos da autora.

Esse jogo se comporta como uma espécie de “desbravamento” do território virtual da Terra do Guarita, em que os avatares caminham pelo mapa da aldeia e “visitam” as residências *kamê* ou *kanhru*. Assim, a partir da ativação de cada “casa” têm-se acesso às narrativas digitais produzidas nos laboratórios de criação pelas crianças da comunidade: áudios, entrevistas, fotografias, desenhos, etc...(Figura 22).

Figura 22 - Protótipo do jogo kaingáng (2018).

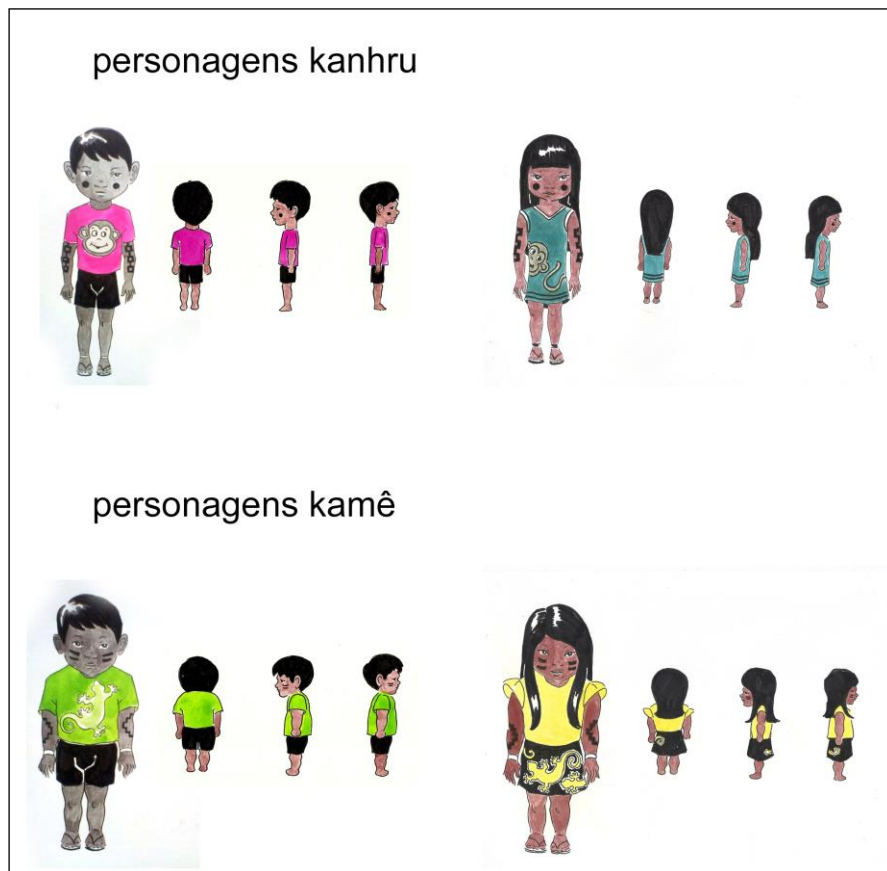


Fonte: Arquivos da autora.

Essa proposta está sendo elaborada sob o mito *kaingáng* das metades, que proporcionou pensarmos toda a concepção desse protótipo. Abaixo descrevo os principais elementos do jogo, que dialogam diretamente com a cultura *kaingáng*:

- Os usuários poderão escolher dentre avatares menino ou menina, *kamê* ou *kanhru*. Desse modo, os personagens *kamê* foram desenhados mais largos, com os pés maiores e os personagens *kanhru* mais esguios, com os pés menores. Assim como são definidos fisicamente em sua cultura (Figura 23).

Figura 23 - Estudo dos personagens do jogo *kaingáng* (ilustração por Marcelo Eugênio, 2018).



Fonte: Créditos da autora.

- Cada personagem possui estampado em sua vestimenta o animal correspondente de cada marca: macaco para os *kanhru*, lagarto para os *kamê*.

- As vestimentas foram pensadas de forma com que as crianças *kaingáng* se identificassem com os personagens, desmistificando a ideia imposta pela cultura branca que se refere ao indígena como um signo escrachado do homem selvagem, sem roupa e com cocares.

- Os personagens possuem suas marcas corporais, sendo as geometrias abertas e os dois traços no rosto para os *kamê* e as geometrias fechadas e os círculos na face para os *kanhru*.

- Os avatares possuem nomes em *kaingáng* e pretende-se adaptar todo o jogo para a língua local.

- Quando o usuário opta por um avatar *kamê*, no momento do percurso no mapa está de dia e caso opte por um avatar *kanhru*, o mapa se apresenta como

noite. Pois, segundo a lenda dos gêmeos *kaingáng*, os *kamê* regem o dia e os *kanhru* a noite.

Esse aplicativo *kaingáng* continua em processo de elaboração colaborativa, envolvendo a comunidade Terra do Guarita, o professor Joceli Sales, o ilustrador Marcelo Eugênio²², a programadora Camila Pase²³, a professora Andreia Machado Oliveira, dentre outros colaboradores indiretos. Para Marcelo, a criação, ainda que recente, dos esboços iniciais dos personagens indígenas para o jogo, “mostrou-se mais do que uma investigação a respeito das suas características físicas e simbologias”²⁴. O artista complementa que interagir com esses personagens foi, sobretudo, “uma oportunidade de aproximação com a imagem da criança indígena contemporânea, e seu lugar em universo lúdico que reúne tradição e inovação”. Segundo Joceli, também referente ao processo do jogo *kaingáng*, “por mais que a nossa história seja mais oral e a gente não consiga tocar, agora que a gente consegue ver, mostrar pras crianças como é a representação do *kamê* e do *kanhru*, em seus aspectos corporais, isso vai agregar muito”²⁵.

A partir dessas atividades relacionadas à comunidade Terra do Guarita, é possível pensarmos nas práticas artísticas colaborativas como práticas em constante fluxo de abertura ao outro e de novas possibilidades. E, embora o mapeamento colaborativo da comunidade e o jogo *kaingáng* para Android, possam encaixar-se como resultados dessas experiências compartilhadas, acredito que o principal movimento está em cada encontro gerado por meio da prática artística DNA afetivo *kamê* e *kanhru*. Pois é diante desses compartilhamentos que perpetua-se o sentido de colaboração, e que a proposta de ativação da cultura *kaingáng* ganha potência a cada novo encontro. Nesse sentido, quanto mais afetos envolvidos sobre uma coisa e quanto mais olhos diferentes soubermos utilizar para esta coisa, tanto mais completo será nosso conceito dela (GIACOIA, 2015).

²² Marcelo Eugênio Soares Pereira é Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Especialista em Pedagogia da Arte pela mesma instituição. Atualmente dedica-se à prática da Ilustração e aos estudos do Aspecto terapêutico das linguagens artísticas.

²³ Camila Casarin Pase é integrante do LabInter e cursa graduação em Engenharia de Controle e Automação na UFSM. Possui interesse em aplicativos elaborados a partir da plataforma Unity.

²⁴ Relato informal de Marcelo (PEREIRA, 2018).

²⁵ Relato informal de Joceli Sales (SALES, 2018),

4 PRÁTICAS ARTÍSTICAS DESVIANTES

Em guisa de conclusão, o presente capítulo reflete em torno dos discursos concernentes às práticas artísticas colaborativas em comunidade, indagando alguns elementos que compõe esses fazeres em arte e que os distingui de outras práticas sociais. Desse modo, fez-se necessário uma breve retrospectiva, a partir do contexto da história da arte, que embasa essas práticas que se encontram deslocadas das concepções tradicionais de obra de arte. Bem como, criam táticas de desvio perante as expectativas do mercado da arte, à medida que se intitulam como práticas artísticas socialmente engajadas. Assim, partindo da experiência que o projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* veio à proporcionar, foram elaborados mapas mentais, na tentativa de aprender uma prática artística colaborativa em comunidade por meio de etapas. Sendo que, não se trata da análise de um objeto estético/estático e sim de um fluxo em movimento de agenciamentos e relações para ser compreendido.

4.1 PORQUE ESTAMOS FALANDO DE ARTE

No momento em que dissolve-se o conceito de obra de arte relacionada a um objeto, passamos a compreendê-la como um sistema amplo de acontecimentos e relações. Desse modo é importante apreendermos as transformações ocorridas no contexto da história da arte, pois permitem assimilarmos que essas modificações atreladas ao entendimento sobre o que é a arte, ocorreram principalmente através da diluição das barreiras estilísticas e das linguagens artísticas específicas e da aproximação da arte à vida. Assim, o discurso artístico passa a legitimar qualquer ação/situação/prática enquanto arte. Nessa perspectiva, as práticas artísticas colaborativas em comunidade situam-se num pensar estético emergente²⁶, que é ativado a partir das relações entre os indivíduos em um processo colaborativo.

Foi a partir dos anos 60/70 que revelou-se uma grande abertura do campo artístico às diversas outras modalidades do conhecimento, transcendendo as

²⁶ O termo emergente é utilizado a partir da referência do Livro *Estética da Emergência* (2006), de Reinaldo Laddaga, que discorre a partir do esgotamento das práticas tradicionais em arte, em meio a novos processos artísticos, deslocados das instituições legitimadoras e que instauram novas formas de intercâmbio o que requer outras abordagens críticas para se pensar em arte.

linguagens artísticas vinculadas a uma obra de arte como objeto (como a pintura, a escultura, o desenho, a fotografia, etc.), para um agrupamento de ações e agenciamentos que dizem respeito as práticas em arte. Assim, os elementos compositivos de uma prática artística, como o processo, o contexto, a colaboração/participação do público, possibilitou se pensar em múltiplas possibilidades de formalização da arte (FERREIRA, 2009, p. 35).

Segundo Glória Ferreira, as performances e a arte corporal permitiram que o artista e o espectador estivessem “em pessoa”, implicados na própria obra, alterando o próprio conceito de obra (FERREIRA, 2009, p. 35). Glória Ferreira discorre que as linguagens artísticas que emergem a partir dos anos 60/70 como os *happenings*, multimedia, performance, *body art*, intervenções e instalações, fizeram com que a arte adquirisse o carácter de “prática social sublimatória”.

Allan Kaprow, no contexto dos *happenings*, sugeriu que qualquer ação poderia ser considerada arte, nivelando a arte à vida. Se tornando, desse modo, difícil discernir entre uma ação cotidiana, um acontecimento, e uma proposta em arte (FERVENZA, 2005). Nesse pensamento, a arte atuaria como uma áurea poética que permitiria dar sentido a qualquer tipo de ação humana. Em suma, acredito que as práticas artísticas colaborativas atuais, socialmente engajadas, dão conta para ilustrar com propriedade o que Allan Kaprow já sugeria em final da década dos anos 60 (HELGUERA, 2011), por “atuarem em contextos não artísticos, gerarem gestos e comportamentos” (FERVENZA, 2005, p. 81).

Enfim, o que nos interessa por meio desses apontamentos, é refletir em torno das práticas artísticas colaborativas em comunidades e como podemos diferenciá-las de outras ações de cunho também social. O artista brasileiro Hélio Ferverza, nessa abordagem, questiona se o campo de atuação da arte deveria ficar restrito, permanecendo como algo separado das outras atividades sociais (FERVENZA, 2005, p. 2). Em resposta disso, observa-se que não há separações em relação aos fazeres em ações artísticas ou não artísticas e sim como se pensa a partir desses fazeres, instaurando um discurso em arte.

Essas questões são fundadas na percepção de que o trabalho social e a arte socialmente engajada seriam “intercambiáveis”, em que uma ação em uma área poderia se tornar significativa em outra (HELGUERA, 2011, p. 35). Podendo muitas vezes um projeto social ser apreendido enquanto uma obra de arte. Do mesmo

modo, um artista poderá ter o engajamento e valores semelhantes de um assistente social, se tornando assim, complexa a diferenciação entre as duas áreas (Ibidem). Embora essas práticas atuem nos mesmos “ecossistemas sociais” e serem semelhantes, distinguem-se em seus objetivos:

O trabalho social é uma profissão baseada no valor baseada em uma tradição de crenças e sistemas que visam a melhoria da humanidade e apoiar ideais como a justiça social, a defesa da dignidade e do valor humano e o fortalecimento das relações humanas. Um artista, ao contrário, pode subscrever os mesmos valores, mas fazer um trabalho que ironize, problematiza e até aumenta as tensões em torno desses assuntos, a fim de provocar a reflexão (HELGUERA, 2011, p. 35)

Sendo assim, por mais que as práticas artísticas colaborativas em comunidades sejam práticas socialmente engajadas, as quais muitas vezes se aproximam de outras atividades sociais, essas práticas tendem mais a problematização, a subversão, a ativação de questões em torno da esfera social e política, por meio da arte. Dessa forma o discurso artístico sobre essas práticas em arte atua de modo peculiar às outras áreas do conhecimento, à medida em que se promove uma produção também simbólica. Helguera, no contexto da arte socialmente engajada, acrescenta que o sistema artístico legitima esses fazeres não apenas pelo que foi realizado, mas é evidenciado o caráter simbólico dessas ações, “adentrando em um debate artístico mais intenso” (HELGUERA, 2011, p. 36).

No momento em que, cada situação decorrente dessas práticas compartilhadas e socialmente engajadas passam ser atribuídas de sentido, qualquer desvio e tentativa é validado enquanto parte do processo artístico, o que acarreta um fazer mais experimental, porém de forma comprometida. Para Kester, considerar essas ações como práticas livres e experimentais, não abandonaria o critério de serem práticas engajadas e também rigorosas (KESTER, 2006, p. 32).

Em suma, permear entre práticas eficientes (socialmente engajadas) e considerar as subjetividades e o acontecer elevado à produção simbólica e de experiência em arte, é uma das características desses trabalhos artísticos emergentes. Sendo que a experiência em arte, não deixa de ser atribuída a um discurso estético, o qual em fazeres artísticos colaborativos, estaria presente com maior relevância na interação entre os indivíduos, tornando tal interação também um

elemento estético. Desse modo, a própria troca entre os participantes se tornaria a “práxis criativa” (KESTER, 2006, p. 31).

Pensar nas relações entre os indivíduos a partir de uma abordagem estética não é um discurso de agora. Em meados dos anos 90, Nicolas Bourriaud revelava, através de seus escritos, uma forma de estética relacional. Kester, ao introduzir seu discurso sobre as práticas artísticas colaborativas em comunidades, se refere aos projetos de Bourriaud como ponto de partida para “reorientar a prática artística para longe da expertise técnica ou da produção de objetos”, fomentando assim as trocas intersubjetivas entre os indivíduos (KESTER, 2006, p. 15). O crítico também discorre que, segundo Bourriaud, a subjetividade só poderia ser definida pela presença de uma segunda subjetividade. E nessa concepção primeira da estética relacional, considera-se de extrema relevância para os estudos subsequentes sobre práticas artísticas colaborativas.

A partir dos projetos artísticos colaborativos é possível pensar também no conceito de “estética dialógica”, referenciada pelo crítico Grant Kester no livro *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, de 2005. Para o autor, a estética dialógica diz respeito a uma estética fundada em meio “ao diálogo, encontros e compartilhamentos” (KESTER, 2006, p. 31). Reinaldo Laddaga (2006, p. 21), discorre que “a arte de hoje está contaminada de processos abertos, intensificados pela conversação, dilatando o tempo e o espaço das experiências entre os sujeitos”. Assim, permite-se refletir que as relações de troca entre os indivíduos são substanciais em propostas artísticas colaborativas.

Grant Kester (2005, s.p.) ao entrevistar a artista Navjot Altaf, em relação ao projetos²⁷ propostos pelo coletivo Dialogue, em Bastar, na Índia, revela que o valor estético dessas práticas realizadas na aldeia, se torna evidente não apenas nos registros, porém englobaria como estética “todo processo de trabalho de forma consultiva e participativa”²⁸. Diante da mesma questão, Navjot (2005, s.p) complementa que os compartilhamentos, a participação e o processo de inclusão

²⁷ A construção coletiva de bombas d'Água e dos templos infantis Pilla Gudis.

²⁸ Entrevista disponível em: <http://www.dialoguebastar.com/correspondence-between-grant-kester-and-navjot-2008.html>.

(referente aos indivíduos das comunidades) em si é estético²⁹. Sendo possível então, elaborar uma reflexão estética presente nos encontros, nos compartilhamentos, em que o processo colaborativo se encontre *a priori* de qualquer resultado que retorne ao sistema artístico, como os registros audiovisuais (fotografias, vídeos, gráficos), além de sites, exposições, documentações, etc.

Outro aspecto que circundam esses fazeres colaborativos em arte, vinculados à comunidades, é a interação com o meio cultural distinto, promovendo um processo de mútua aprendizagem. Navjot (2005, s.p.), em relação à prática artística nas comunidades indianas, discorre sobre a significância da experiência e aprendizagem do artista, quando imerso em outra cultura, também como “parte da arte”:

(...) Aprendendo com eles sobre o significado dos sinais, símbolos que há séculos continuam a ser parte de sua vida, bem como objetos, materiais, instrumentos, sons que eles usam durante rituais e funções sociais, tem sido extremamente significativo e nós consideramos todo o processo como parte da arte (...) (ALTAF, 2005, s.p.).

Essa mútua aprendizagem pode ser percebida em relação ao fazer colaborativo do projeto proposto. A aproximação com a cultura *kaingáng* possibilitou-me a vivência de outros saberes, outras formas de agir e pensar, os quais não teria compreendido de forma tão efetiva lendo um livro ou vendo um documentário. Do mesmo modo, pude observar o interesse pelos fazeres em arte e tecnologia por parte de Joceli Sales, que se tornou ministrante das oficinas de audiovisual, bem como esteve presente em todo processo de criação/planejamento/ação das propostas. Podemos pensar também, em outras aprendizagens comuns, aquelas que são geradas a partir das experiências compartilhadas de um projeto colaborativo.

Nota-se que em projetos artísticos em comunidade, bem como no projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru*, as reflexões estão mais voltadas aos fazeres compartilhados do que aos possíveis resultados. Essa característica não apenas está presente com maior relevância no discurso em arte, mas se configura no decorrer do processo artístico em meio aos encontros e as trocas mútuas que

²⁹ Entrevista disponível em: <http://www.dialoguebastar.com/correspondence-between-grant-kester-and-navjot-2008.html>.

emergem entre os indivíduos. Em que os modos de afetação e de envolvimento ao outro, vem a se tornar a principal estrutura de uma prática artística colaborativa.

4.2 POR UMA METODOLOGIA COLABORATIVA

Durante estas últimas décadas alguns artistas se aventuraram no contexto público e vem realizando uma arte efetiva e afetiva, relacionada com os lugares e sua gente (LIPPARD, 2001, s.p.). Esses projetos artísticos colaborativos, vinculados a grupos ou comunidades específicas, acontecem deslocados das instituições artísticas e espaços legitimados em arte e requerem um período de tempo alargado para sua realização. Essas práticas interagem com o público em meio a sua rotina e espaço comum de convivência coletiva. Assim, torna-se necessário rever a noção primeira de público, vinculada a um processo linear entre artista, produção e espectadores/participantes.

Entende-se, em um primeiro momento, que as produções artísticas vinculadas ao outro, ou seja, que dependem do público para acontecerem enquanto obra de arte, posicionaram o artista como artista/propositor. E o público espectador, nessa acepção, ganhou novas denominações como participantes, interatores, co-autores. Porém, essas nomenclaturas para definir o nível de ação do público perante a constituição inicial da obra, deixam de ser tão válidas quando pensamos nos parâmetros de uma colaboração efetiva em propostas artísticas colaborativas em comunidade. Do mesmo modo, as noções de autoria, e mesmo de autoria compartilhada (co-autores), podem ser percebidas de forma distinta, quando é considerado um processo mais hegemônico que pouco diferencia o artista dos outros indivíduos que atuam no projeto artístico. Acredito que o termo co-autoria já é subsequente de uma autoria primeira e em práticas artísticas colaborativas há uma quebra dessa ordem hierárquica entre esses autores. Essas práticas revelam o “deslocamento do artista de suas posições tradicionais” e simultaneamente instauram uma nova dinâmica, substituindo procedimentos múltiplos e “obrigando o artista a assumir uma posição lateral no processo de mediação” (CIRILLO; KINCELER; OLIVEIRA; 2015, p. 7). Para Paloma Blanco, o artista deve aprender

táticas completamente novas “cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y múltiples estratos, como cruzar hacia otras disciplinas” (BLANCO, 2001, s.p.).

Também é necessário apreender que não se trata de uma obra/objeto em questão, e sim de uma prática construída por meio de diversas relações entre os indivíduos. E que apesar de promoverem alguns resultados por meio das ações em arte (fotografias, vídeos, sites, exposições, etc), esses se encontram descentralizados.

Segundo Cláudia Paim, os modos de fazer em coletivo “são processuais” à medida em que as ações não se portam como “um fato acabado” (PAIM, 2012, p. 23). Sendo assim, considera-se enquanto arte todo o processo desses fazeres compartilhados. Portanto, trata-se de uma estrutura aberta e fluída, que forma-se a partir de fazeres que “não obedecem a decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas” (PAIM, 2012, p. 18).

Em projetos colaborativos, os diálogos entre os participantes do projeto se tornam uma importante ferramenta utilizada para reconhecer um problema, uma necessidade ou para dar voz a uma questão que seja comum ao grupo. Visto que as práticas colaborativas são também dialógicas, e nessa abordagem, as reuniões, os laboratórios de criação, os encontros, são métodos considerados efetivos. Para o teórico Grant Kester (2011), atualmente as oficinas tornaram-se um importante meio de produção criativa numa gama extensa de projetos colaborativos em arte. Derrick Kerckhove, quando discorre sobre a inteligência conectada e as especificidades contidas nos laboratórios em grupo, os quais se tornam realmente produtivos, revela como elemento primordial a existência de um “sentido de urgência”, onde “alguém precisa expressar eloquentemente uma necessidade” (KERCKHOVE, 1999, p. 231). Nessa acepção me apropriado das reflexões de Kerckhove sobre laboratórios de criação coletiva e transporte para as noções ampliadas de um fazer artístico colaborativo. Para Kerckhove as práticas em grupo podem ser caracterizadas por um “processo orgânico”, pois passam por “diferentes estágios” (KERCKHOVE, 1999, p. 230). O teórico explana algumas etapas relevantes de um trabalho efetivo em grupo:

(...) Período como la concepcion de una idea, su nacimiento em una decision para actuar, su crecimiento em tanto que organizacion, los primeros signos de verdadera innovacion, patrones de expansion y contraccion, seguidos de proyecciones tentativas, contradicciones, verificaciones, retrocesos y deliberacion final(...) (KERCKHOVE, 1999, p. 230).

Os projetos artísticos concebidos e executados em grupo, quando esses acontecem imersos num sentido de colaboração, detêm um formato aberto e processual. Podemos dizer que são práticas não lineares, pois estão a deriva pelo pensamento e ação de diversos indivíduos distintos. Desse modo, as “tentativas”, as “contradições”, as “verificações” e os “retrocessos” são efeitos dessa abertura (Ibidem).

Em torno dessas questões que problematizam as noções de uma proposição em arte colaborativa, emergiram algumas reflexões no decorrer dessa pesquisa, que considero pertinentes: Qual é o lugar do artista e sua atuação? Como conceber o tempo dessas práticas socialmente engajadas, ao desafiar o tempo limitado da arte como espetáculo? Quem é o público dessas práticas em comunidade? Como se configura uma autoria colaborativa? De que forma se apreende essas práticas em fluxo, abertas e descentralizadas, a partir do sistema artístico?

Partindo da experiência que a prática do projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* vem proporcionado, me detive a traçar algumas considerações que creio serem relevantes para compreendermos como se constitui uma prática artística colaborativa, entre artista, não artista e comunidade. Para demonstrar com mais clareza essas análises reflexivas sobre o meu processo, foram criados mapas mentais que ilustram formas de se pensar um fazer colaborativo em arte a partir de etapas:

Primeira etapa - Do desejo ao direcionamento

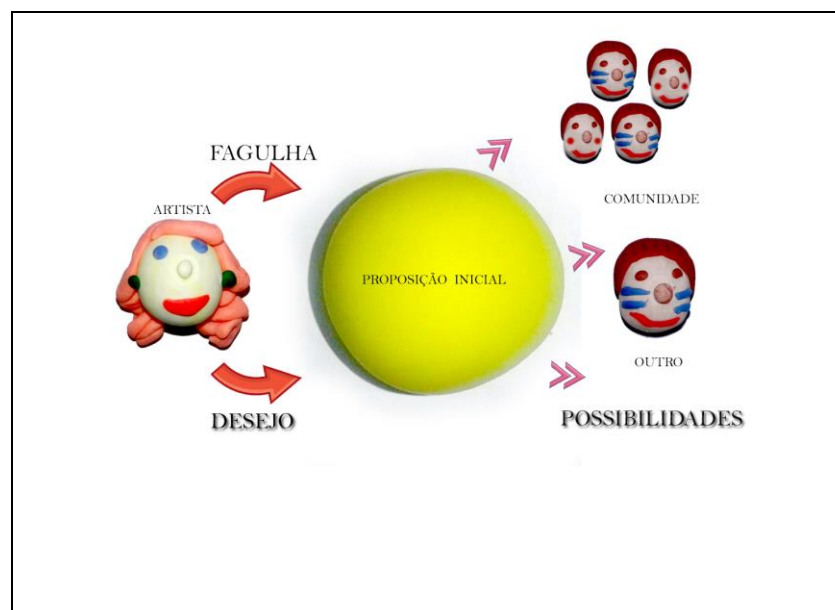
Essa fase inicial se porta enquanto um direcionamento consciente ao outro, podemos falar também de um engajamento social que se configura através da arte. Há um desejo de produzir um trabalho colaborativo em arte atrelado às questões de cunho social, que parte de mim, consciente das possibilidades atreladas às funções que posso operar como artista. Assim, podendo compreender o artista como originador de processo, sem destacar nenhuma experiência extraordinária, assumindo-se como um sujeito qualquer com a missão de intensificar a própria cooperação entre os indivíduos (LADDAGA, 2006, p. 138). Nessa abordagem, a arte seria usada como “meio para criar, incrementar, ou reativar relações sociais entre os participantes” (PAIM, 2012, p. 85). Além disso, o artista, com o fim de influenciar na percepção comum das coisas, deve projetar ideias e formas sobre os modos de

pensar e atuar das pessoas em seus próprios lugares e seus entornos. A arte nesse aspecto, como possibilidade de ativação, de fomento e de resistência atrelada aos indivíduos e seus territórios.

Outro ponto relevante é considerarmos a atuação do artista na sociedade por meio da sua produção em arte. Nessa perspectiva, o artista pode apropriar-se do sistema e mercado artístico para gerar fomento e incentivo sob questões específicas de grupos sociais, as quais poderiam continuar a passar despercebidas. Nesse contexto, o artista Antoni Abad, ao articular projetos relacionados a grupos sociais e suas urgências utilizando a tecnologia das redes, considera que o seu papel enquanto artista seria “desviar fundos que estão destinados à arte e à cultura para outro território, mais social, nos quais certos coletivos possam autorrepresentar-se” (ABAD, 2007, s.p). O artista discorre sobre sua posição de, por um lado desviar esse financiamento que era dedicado à arte para um território que acredita ser bem mais social, e do outro lado atuar como facilitador nesses projetos (ABAD, 2007, s.p)

Enfim, a vontade de envolver-se em propostas artísticas engajadas socialmente, parte de uma escolha atrelada a um desejo do artista, o que não deixa de se configurar como uma fagulha inicial de todo processo colaborativo em arte. Mas tudo se trata ainda de um potencial latente, a deriva de infinitas possibilidades, conforme demonstrado na ilustração abaixo (Figura 24):

Figura 24 - Mapa Mental etapa 1 (2018).



Fonte: Créditos da autora.

Percebe-se aqui, o artista movido pelo desejo de propor uma prática artística colaborativa direcionada ao outro (comunidades indígenas). Porém, a proposição em arte não foi moldada pois está atrelada diretamente à intervenção dos colaboradores futuros e o meio que receber a proposta. Segundo Lafuente e Cancela (2017, p. 26), se você deseja que os protótipos (projetos) sejam verdadeiros, se torna essencial ter o envolvimento das comunidades afetadas desde o início.

Segunda etapa - Proposição compartilhada

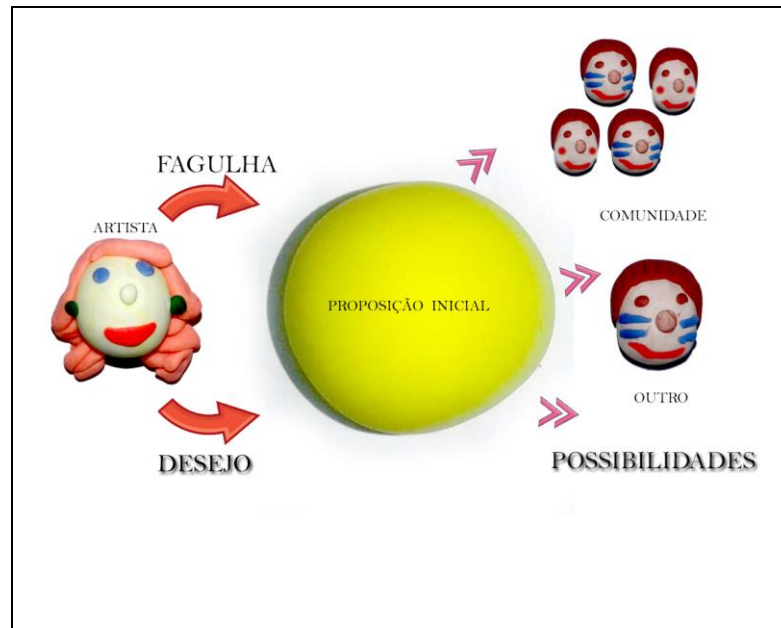
Nessa etapa, as relações com o outro começam a ser construídas e o desejo inicial passa a ser um desejo compartilhado. Minhas intenções se tornam possíveis através dos desejos de Joceli Sales, que traz consigo a vontade de fomentar a valorização da cultura *kaingáng* em meio aos processos tecnológicos da atualidade.

É relevante compreender que, embora as práticas artísticas colaborativas dizem respeito a projetos potencialmente abertos³⁰ e experimentais, é necessário um planejamento inicial. Nessa segunda etapa, a proposição passa ser moldada de forma colaborativa (Figura 25). Aqui, se define o tema a ser abordado (o quê), os espaços (aonde), as ações em arte (como), o público (com quem) e o cronograma (quando e por quanto tempo). Destacando uma atenção especial para compreendermos os dois últimos elementos “público”³¹ e “tempo”, no contexto das práticas colaborativas em comunidade.

³⁰ “provisório e inacabado”, “aberto a tudo e a todos” (LAFUENTE; CANCELA, 2007, p. 8).

³¹ As questões em torno do público serão discutidas na próxima etapa. Pois aparecem com mais ênfase no momento das ações artísticas direcionadas ao público colaborador.

Figura 25 - Mapa Mental etapa 2 (2018).



Fonte: Créditos da autora.

Os diversos encontros entre eu e Joceli Sales proporcionaram traçarmos ativar as marcas *kamê* e *kanhru* por meio de ações em arte e tecnologia (mapeamento na aldeia Terra do Guarita, laboratórios de criação audiovisual, desenvolvimento do aplicativo para android e ação no facebook). Visto que, a proposta no *facebook* inicia em novembro de 2016 e as atividades na Terra do Guarita em julho de 2017, e ambas continuam em desenvolvimento. Atentamos então, para a problemática que envolve o cronograma nessas práticas colaborativas. Pois, mesmo que o projeto de mestrado que propus tenha a duração de dois anos, as ações na comunidade extrapolam os limites de tempo que o sistema (aqui compreendido como a academia) imponha.

No contexto da história da arte, em relação aos *happenings* de Allan Kaprow, já se observava uma ênfase no discurso do tempo alargado dessas ações. Em “Como se fazer um happening” de 1966, Allan Kaprow se refere à necessidade de um “tempo real”, relacionado ao acontecimento das coisas em “lugares reais”. Kaprow revelava que esse tempo nada tinha a ver com o tempo unificado de peças teatrais e de uma música e o que quer que ocorresse, deveria acontecer em seu tempo natural (KAPROW, 1966, p. 3).

Não é por acaso que grande parte dos críticos em arte que escrevem sobre práticas artísticas colaborativas em comunidade e arte socialmente engajada, destacam a “exigência de um tempo maior” para a realização “bem-sucedida” dessas propostas em arte (HELGUERA, 2011, p. 19; LADDAGA, 2006, p. 21). Esse tempo está vinculado a um engajamento efetivo com as comunidades e/ou grupos sociais, no decorrer das relações humanas, o qual desconstrói as restrições de cronograma imposto por eventos artísticos e da necessidade de um retorno quase que imediato do mercado da arte (HELGUERA, 2011, p. 19).

Pablo Helguera descreve sobre o fracasso de projetos de arte socialmente engajada que dependem de um tempo limite, pois apressam os resultados, danificando o curso natural dessas práticas (HELGUERA, 2011, p. 20). Segundo o autor, a maioria das propostas artísticas em comunidade que se tornam eficientes, são desenvolvidas por artistas que já trabalham no local há muito tempo, possuindo uma compreensão aprofundada dos participantes. Helguera (2011, p. 20), também discorre que projetos em arte socialmente engajada falham ao serem replicados em locais distintos ao que gerou as primeiras ações. Pois, as práticas artísticas colaborativas estão em constante afetação pelo meio que abarca a proposta, compreendendo como meio o local e seus indivíduos.

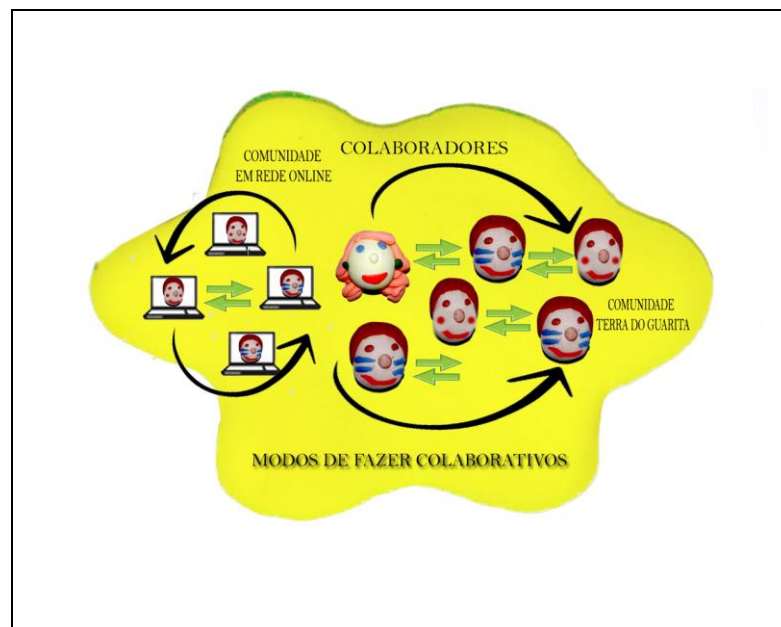
Antônio Lafuente e Mariana Cancela se referem a existência da “lentidão” em propostas articuladas em grupo que se tornam eficientes, subvertendo o sentido de lentidão como “incompetência” e a atribuindo como uma “sensibilidade” (CANCELA, LAFUENTE, 2006, p. 10). Assim, o tempo alargado em projetos colaborativos, atua como um aliado, pois evita os caminhos mais fáceis para se chegar em algum resultado imposto, mantendo o foco nas interações entre os indivíduos. Nesse sentido a lentidão é sem dúvida, uma forma de “repolitizar o comum”, rompendo com a “ideia de que algo se torna bem sucedido quando atinge clientes, torna-se popular ou é rentável” (Ibidem). E ainda, “trabalhar de forma lenta nos tornaria melhores cidadãos”, à medida em que refletimos sobre nossos fazeres, permitindo que nossos projetos “tenham alma, sejam um bálsamo para aqueles que se sentem excluídos ou maltratados” (Ibidem).

Terceira Etapa - Abordagem criativa

As ações em arte e tecnologia vinculadas à cultura *kaingáng* se portam enquanto abordagens criativas que objetivam ativar o uso das marcas *kamê* e *kanhru*, proporcionando encontros entre os indivíduos e gerando uma rede colaborativa, afetiva e conectada. Assim, realizou-se a ação em web arte “eu sou *kamê* e eu sou *kanhru*” e laboratórios de criação audiovisual com as crianças *kaingáng* na aldeia Terra do Guarita. Nessas propostas, a arte atua como dispositivo para fomentar as questões da cultura *kaingáng* e paralelamente instaura o sentido de colaboração e de solidariedade entre os indivíduos.

Nessa fase da ação, se percebe um fazer colaborativo mais intenso (Figura 26), passando a atingir um número maior de pessoas atuantes na prática artística. Sendo importante ressaltar que, a rede *online* utilizada a partir da proposta em web arte no *facebook*, proporciona um alargamento da esfera dessas relações.

Figura 26 - Mapa Mental etapa 3 (2018).



Fonte: Créditos da autora.

O uso das redes possibilitam que os *kaingáng* de comunidades separadas geograficamente, possam estar em contato e envolvidos no mesmo sentido de pertencimento. Verifica-se que quanto maior o número de pessoas compartilhando

os fazeres nessas ações em arte, mais se desconstrói o processo verticalizado entre artista e esses colaboradores. O que também foi possível observar nas práticas na comunidade Terra do Guarita, ministradas por Joceli Sales, em que o envolvimento das crianças nas propostas da cartografia do local e dos laboratórios de criação audiovisual, possibilitou uma diversidade de desdobramentos. Dessa forma, a proposição em arte passa ser um acontecimento contínuo, que expande a cada troca entre os sujeitos.

Mas como falar de público em práticas artísticas colaborativas, em que obra se encontra como uma fusão com a própria comunidade? É importante atentarmos que os conceitos primeiros de público em arte, sendo o público que contempla/assiste/participa/interage, não dá conta para compreendermos a atuação desses indivíduos (comunidade Terra do Guarita e indivíduos *kaingáng* em rede *online*) em práticas artísticas colaborativas. Primeiramente, porque essas pessoas não são deslocadas para um espaço ou situação específica em arte, como um museu ou uma performance na rua. Essas ações acontecem em meio suas vidas cotidianas e se apropriam de fazeres comuns, como a troca de uma foto de perfil no *facebook*, uma oficina de audiovisual na escola, um caminhar pela aldeia, etc. Nessa acepção, estamos falando de colaboradores, ora autores, e por vezes público. Para Helguera, há três níveis distintos de público em projetos artísticos socialmente engajados: o público imediato de participantes e colaboradores, o mundo crítico da arte que concede a legitimação e a sociedade em geral, ao se aproximar do que foi realizado pela mídia, por exemplo (HELGUERA, 2011, p. 23).

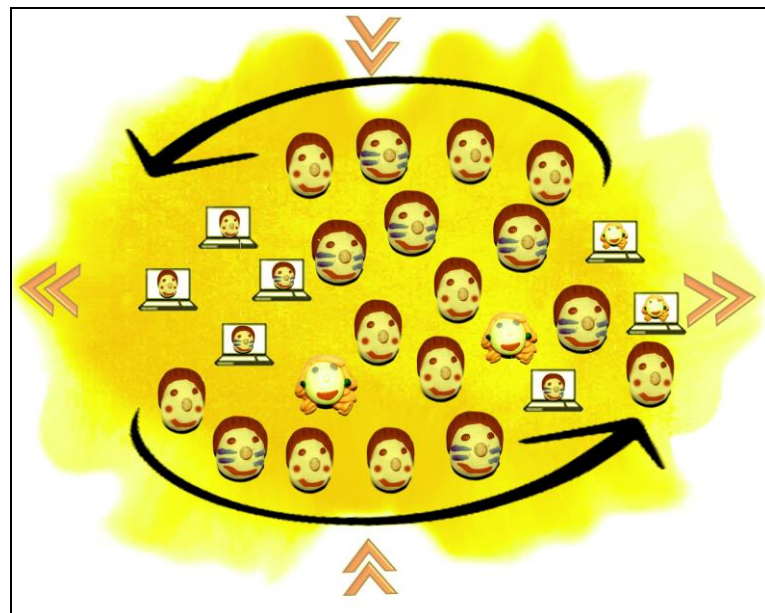
Paloma Blanco (2001) discorre sobre algumas definições de público, sob o olhar da teórica e artista Susane Lacy, que são significativas para apreendermos as distintas atuações do público perante uma obra colaborativa. Sendo assim, o trabalho parte de uma “origem e responsabilidade” englobando o público enquanto parte da concepção inicial, se referindo “aquelas pessoas sem as quais a obra não poderia existir” (BLANCO, 2001, s.p.). Em um segundo momento, está o público que “investe em tempo e energia”, em processo de “colaboração e co-desenvolvimento”, podendo ser tanto quanto os artistas como os membros da comunidade (BLANCO, 2001, s.p.). Visto que sem essa continuidade de colaboração, “a obra não iria adiante” (Ibidem). Em um grau seguinte, estariam os “voluntários e executantes”, sendo o público para quem se cria as proposições em arte (Ibidem). Já o “público

imediatos” diz respeito àquelas pessoas que dialogam com a prática artística quando essa já encontra-se como um “produto” no sistema artístico (Ibidem). E em seguida o “público dos meios de massas”, que se instaura a partir do eco dessas produções na sociedade (Ibidem). E em um grau mais afastado da concepção da obra, porém que possibilita que as ações perpetuem em seus significados, está o “público do mito e memória”, compreendido como as pessoas que captam a obra pelo tempo, em forma de legado teórico e prático em arte, ou em nível de memória local, atrelada a própria comunidade que recebeu a proposta artística.

Quarta etapa - Fluxo contínuo

Aqui, a proposição artística se torna prática em fluxo contínuo a partir de um fazer essencialmente colaborativo em arte, em plena abertura e continuidade. A partir do mapa mental abaixo visualiza-se uma ordem não linear entre artista e colaboradores, a medida em que os fazeres vão sendo compartilhados e a autoria consequentemente distribuída (Figura 27).

Figura 27 - Mapa Mental etapa 4 (2018).



Fonte: Créditos da autora.

Nota-se que a comunidade ganha espaço ao posicionar suas vontades, possibilidades e limites. Visto que o fomento que norteia uma proposta colaborativa em arte diz respeito diretamente aos grupos locais e às comunidades em questão. Nesse sentido, o artista tende abrir mão da autonomia relacionada aos fazeres, proporcionando mais voz a esses grupos.

No projeto proposto muitos desvios ocorreram até então. Como exemplo, uma das atividades planejadas para as férias de verão de 2018 (janeiro e fevereiro), foi interrompida por causa do momento tumultuado da aldeia em função da eleição do cacicado. Desse modo, o planejamento inicial foi desfeito, para que as práticas na comunidade voltassem a serem aplicadas em um período mais propício e confortável para todos.

É importante perceber que nesse momento da prática instaurada em comunidade, algumas propostas já foram finalizadas, outras ainda ganham forma, e muitas novas possibilidades provavelmente serão exploradas. Aqui, a prática colaborativa se torna autogerenciada pelos acontecimentos, em que as etapas 2 (planejamento) e 1 (ações), retornam com frequência. Visto que, algumas ações proporcionam outros desdobramentos e permitem a entrada de outros colaboradores no projeto, compartilhando outras formas de fazer.

Em meio às reuniões minha e de Joceli Sales, sobre as práticas na aldeia nos meses de férias, em 2018, surge a problemática de podermos ter muitas mais crianças participantes nos laboratórios de criação audiovisual e de cartografia na comunidade, do que em período de ano letivo. Pois, não poderíamos excluir nenhuma criança que tivesse interesse de participar, ao mesmo tempo não teríamos estrutura, principalmente de ministrantes para dar apoio às atividades. Desse modo, convidaríamos professores indígenas da comunidade local, que cursam o magistério e que essa atividade pudesse contribuir em carga horária para essas pessoas. Assim, o projeto se torna cada vez mais compartilhado, transdisciplinar, agregando indivíduos em interesse mútuo.

Podemos perceber que quanto mais se compartilha os fazeres, numa ação artística colaborativa, a autonomia do artista e as noções de autoria se tornam inversamente proporcionais à qualidade de colaboração. Dessa forma, o artista atua também como mediador, como colaborador e muitas vezes como observador crítico. Nessa abordagem, podemos também vislumbrar o papel do artista como artista

analista³², em que o trabalho vinculado à estética é, posteriormente, acrescido do discurso da obra, pelas reflexões e problematizações sobre os fazeres. Paloma Blanco acrescenta que “a arte de análises provem da história da arte conceitual dos anos 60, quando os artistas exploravam a desmaterialização do objeto artístico e sua rematerialização no mundo das ideias” (BLANCO, 2001, s.p.).

Em relação ao projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru*, podemos atribuir a ausência física do artista, em algumas ações, por objetivos concretos ou decorrências naturais e imprevistos. Um dos objetivos seria relacionado ao incentivo do protagonismo dos integrantes das comunidades, para que possa haver uma perpetuação do projeto, com ou sem a participação do artista. É o que podemos constatar em projetos como o Canal Motoboy, de Antoni Abad, que criou plataformas em rede para que os motoboys pudessem se comunicar entre eles e com a sociedade, expondo suas urgências, e do coletivo *Dialogue*, com o projeto *Pilla Gudis*, locais que promovem encontros entre os jovens aldeões em laboratórios de expressão criativa. Em ambas propostas, os indivíduos das comunidades e grupos sociais seguiram autogestionando-se e aplicando o que inicialmente foi fomentado pela prática artística. Nessa instância, Cláudia Paim faz uma analogia em relação às produções artísticas em coletivo, que considero pertinente para compreender o processo colaborativo dessas práticas artísticas: ela discorre sobre as pegadas marcadas na areia, que ao iniciar uma caminhada podem ser ainda observadas, mas com o movimento intensificado, “elas se misturam num solo resolvido” (PAIM, 2012, p. 83).

Quinta etapa - Visualização

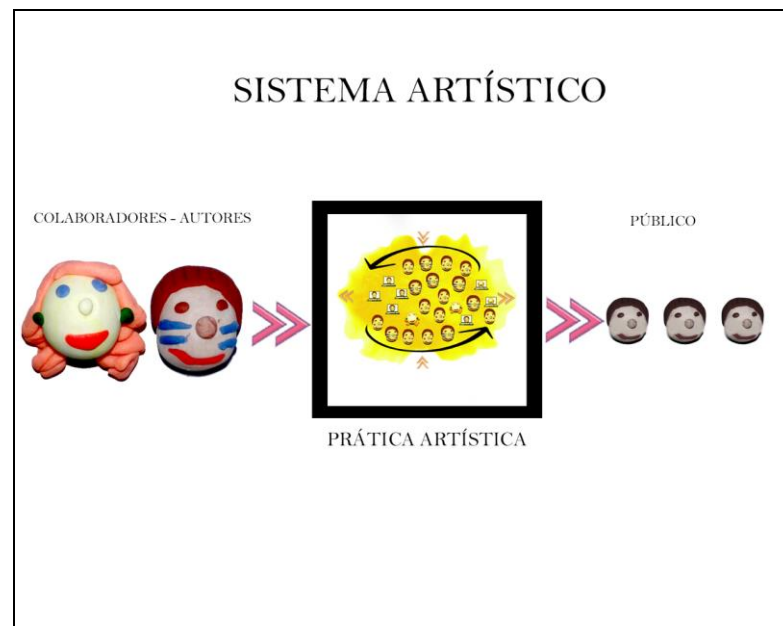
Legitimar essas práticas enquanto propostas em arte, provoca um movimento de retorno ao sistema artístico e de certo modo, aos modelos padrões que posicionam linearmente o artista (aqui definido como um coletivo, entre artista, outros colaboradores e comunidade), a obra (apresentação do projeto artístico de

³² Conceito utilizado por Susane Lacy, relacionando o “artista analista” e o “artista ativista” como decorrência de uma produção em arte pública, e o “artista informante” e “artista experimentador” vinculados a uma produção artística privada (LACY, 1995).

forma documental, de registros audiovisuais outras possibilidades), e o público espectador (Figura 28).

A problemática dessa legitimação gira principalmente em torno da autoria, pois em projetos artísticos colaborativos socialmente engajados “a ideia de que uma interação social intangível entre um grupo de pessoas pode constituir o núcleo de uma obra de arte” ultrapassa a noção de uma autoria que parte apenas do artista (HELGUERA, 2011, p. 42). Assim, é pertinente refletir em torno de como se configura essa autoria colaborativa em relação à recepção da prática artística a partir do sistema, além de compreendê-la em meio aos fazeres compartilhados.

Figura 28 - Mapa Mental etapa 5 (2018).



Fonte: Créditos da autora.

Para Pablo Helguera, a tendência de utilizar a documentação como prova de uma prática e como um vestígio de uma obra, pode estar relacionada ao legado da arte baseada em ações na década de 1970 (HELGUERA, 2011, p. 74-75). Muitas vezes os registros, como fotografias, vídeos e escritos (dentre outras abordagens), podem se tornar “obras de arte em si mesmas”, substituindo o trabalho original e desviando do principal sentido da proposta em arte (Ibidem). Para Helguera, a documentação de projetos socialmente engajados não deveria ser uma extensão

exclusiva do autor, pois se trata de um resultado de uma “dinâmica intersubjetiva” e seria incongruente que essa documentação seja um processo unilateral que parte apenas do artista (HELGUERA, 2011, p. 75).

Nesse sentido, em projetos onde a experiência de um grupo de participantes está no cerne do trabalho é de suma importância registrar suas respostas, evidenciando as características de uma autoria colaborativa.

Outra questão importante está atrelada a ética como elemento ativo nessas práticas instauradas em comunidade, no momento de expor o projeto a um público mais amplo do sistema e mercado artístico. Muitas vezes, os indivíduos das comunidades não estão cientes desse desdobramento, sendo necessário uma negociação leal entre artista e comunidade. Nessa abordagem, Pablo Helguera indaga:

se nós gravamos uma atividade em um vídeo, os participantes compreendem que suas imagens podem acabar em uma coleção de museu?, além disso, em geral, a maioria das pessoas não considera a interação social como parte do domínio da arte, e isso pode causar problemas de comunicação (HELGUERA, 2011, p. 75).

Diante disso, é relevante que haja um entendimento, por parte da comunidade, sobre o campo artístico que o artista atua e suas implicações legais. Para Helguera, essa negociação se trata de uma questão de lealdade, em que a comunidade precisa compreender que o trabalho também proporciona benefícios ao artista (HELGUERA, 2011, p. 33).

Mesmo que, não seja possível ou apropriado explicar a história da arte conceitual a indivíduos que nunca se aproximaram do contexto artístico, a honestidade e a franqueza se tornam importantes para estabelecer relações de confiança (ibidem). Sendo a confiança fundamental para se engajar em atividades produtivas com outras pessoas (ibidem).

No projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru*, desde o princípio foi exposto que a prática fazia parte de um projeto de pesquisa em artes. Assim, todas as formas de visualização são negociadas entre eu, Joceli e subsequentemente, sua comunidade. Dessa forma, se trabalha com o cuidado de exposição dos rostos das crianças, o que foi consentido inicialmente pelos líderes da comunidade.

Coletivos como o Dialogue na Índia e o grupo Ala Plástica na Argentina, dentre muitos outros grupos de artistas que trabalham com comunidades no

contexto da arte contemporânea, possuem sites próprios que apresentam seus projetos em formato de breves descrições e alguns registros audiovisuais. Essa forma de mostrar-se, de modo mais documental, me parece típica de projetos artísticos colaborativos socialmente engajados.

No site da *Curatoria Forense*, as residências artísticas que acontecem em comunidade, são apresentadas com pouquíssimas informações descritivas. Encontra-se no site do grupo, essas residências em ordem cronológica, que possui os nomes dos artistas participantes, algum registro fotográfico e pequenos textos aleatórios.

O museu de Arte Útil³³ idealizado pela artista Tania Bruguera³⁴ funciona como um banco de documentos que reúne propostas artísticas colaborativas socialmente engajadas no contexto mundial. A iniciativa pretende “refletir sobre novas abordagens em arte inserida na sociedade, desafiar o campo em que opera (cívico, legislativo, pedagógico, científico, econômico, etc), responder as urgências atuais e ser implementado em situações reais”³⁵. Além disso, é objetivo desse projeto “substituir autores como iniciadores e espectadores como usuários, possuir resultados benéficos para esses usuários e reescrever a estética como um sistema de transformação”³⁶. A plataforma *online* está aberta para a inscrição de projetos artísticos que sejam “úteis”, em andamento, finalizados ou apenas protótipos. Sendo que a palavra útil designa o caráter de engajamento social e da efetividade das práticas artísticas, em que a arte possui a finalidade específica de “estar a serviço” de não ser separada da vida cotidiana e da sociedade (PAIM, 2012, p. 103). É interessante perceber que na ficha de inscrição o nome do artista idealizador é opcional. Fato que ilustra todas as questões em torno da autoria compartilhada e das relações não hierárquicas existentes nessas práticas colaborativas emergentes. Nesse site, os projetos em arte se encontram catalogados em ordem alfabética e atualmente tratam-se de cerca de 500 propostas distintas.

³³ Disponível em: <http://museumarteutil.net>.

³⁴ Artista contemporânea, nascida em Cuba, possui uma vasta produção prática e teórica atrelada a questões de cunho político e social.

³⁵ Retirado do site Museu Art Útil. Disponível em: www.museumarteutil.net.

³⁶ “critérios” para práticas artísticas encaixarem-se enquanto “uma arte útil”, segundo Tânia Bugrera (retirado do site: www.museumarteutil.net).

Em 2013, o antigo edifício do *Van Abbemuseum*, em *Eindhoven*, nos Países Baixos, transformou-se no museu de Arte Útil, possibilitando reflexões em torno da construção de novos espaços expositivos documentais. Esses espaços armazenam estudos de casos em vez de resultados, como fotografias, vídeos, etc. Assim instaura-se o conceito de museu como uma “central de energia social”. Para os idealizadores do museu *Art Útil*³⁷, um museu pode se tornar uma usina de energia social quando os usuários, curadores, artistas e funcionários, se juntam para criar diferentes formas de agenciamentos, que atende valores como: a polinização de uma cultura de bens comuns, a luta contra o interesse privado e o fomento de uma sociedade com autonomia³⁸.

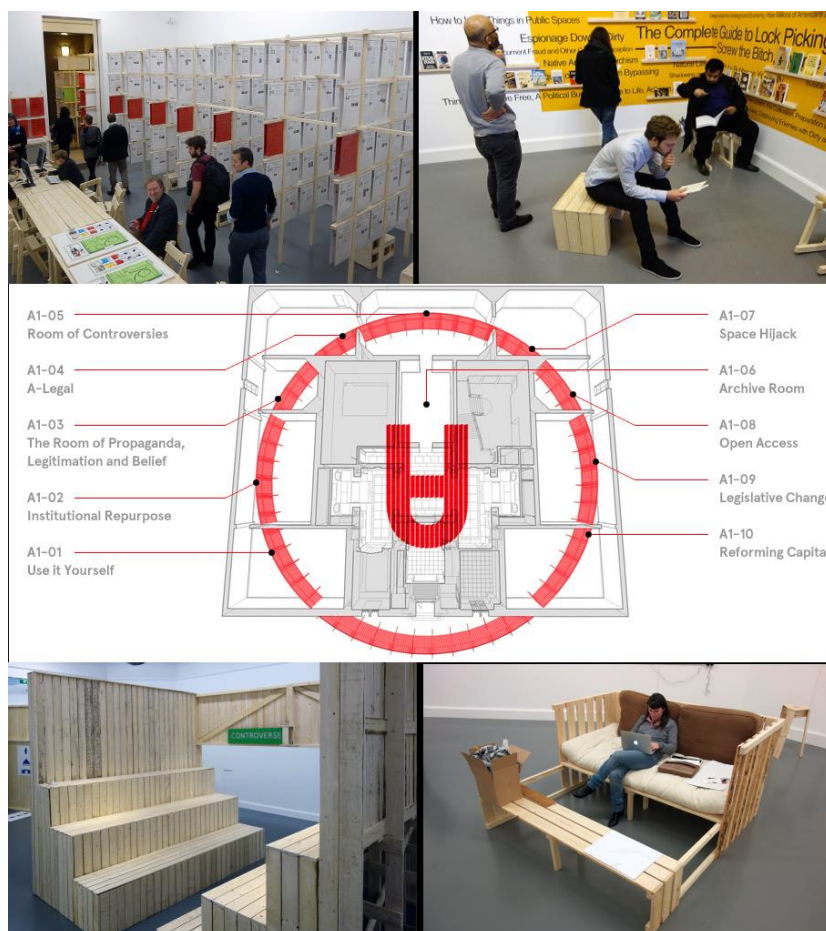
O espaço do museu foi construído colaborativamente através de uma grande instalação que fomenta reflexões em torno do espaço museológico e sua atuação além do mercado artístico, como fonte de saberes e compartilhamentos relacionados à situações reais e engajadas socialmente.

Os artistas se utilizaram desses conceitos para gerarem micro espaços (Figura 29), e o público que visita esses espaços pode acessar esses estudos de caso, podendo interagir com os pesquisadores e colaborar com outras propostas.

³⁷ Nick Aikens, Tania Bruguera, Alex Roemer, Annette Eliëns, Charles cher, Esche, Annie Fletcher, Gemma Medina e Alessandra Saviotti.

³⁸ Trecho do site: www.museumarteutil.net

Figura 29 - Instalações do Museu Arte Útil (2013).



Fonte: <http://museumarteuil.net/about/>

Acredito que essas abordagens específicas de visualização das práticas colaborativas em comunidade não se trata de uma simples oposição ao mercado da arte, de andar ao sentido contrário. Creio que diz respeito a buscar outros caminhos, outros desvios, que indagam muitos parâmetros já consolidados relativo à obra enquanto um produto estético final. Nesse sentido há formas de manter uma autoria colaborativa no recorte dessas práticas orientados para o sistema, desde que, a documentação se torne um “componente cotidiano e evolutivo do evento, não um elemento de pós-produção, mas uma coprodução de espectadores, intérpretes e narradores” (HELGUERA, 2011, p. 75). Sendo assim, documentar o projeto, não apenas para relatar as experiências, porém para reverberá-las a fim de serem capazes de afetar uma gama maior de indivíduos. Nessa acepção, documentar não como um “exercício retrospectivo”, mas sim “prospectivo”, capaz de potencializar

futuros desdobramentos e não apenas portar-se como um arquivamento fechado do que já foi realizado (FREIRE; GÓMES; LAFUENTE, 2017, s.p.). Ainda, documentar para “socializar”, “formalizar” e expandir, num movimento de abertura e de envolvimento com o outro (Ibidem).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mas o que pode a arte?” Indaga a artista Cláudia Paim (2012, p. 103), no contexto das práticas artísticas socialmente engajadas. Essa mesma pergunta, que permeia em muitos discursos críticos em arte da atualidade, ecoa em meu silêncio reflexivo, quando paro para pensar no que, afinal, estou fazendo, enquanto artista, enquanto cidadã, enquanto ser humano. Esse mesmo questionamento esteve presente no início da pesquisa que desenvolvi ao longo desses dois anos, e agora, ao final dessa dissertação, compreendo que qualquer divisão é simplesmente categórica. Assim como eu não me divido entre artista, cidadã e ser humano, os fazeres compreendidos em uma prática artística colaborativa em comunidade, não estão separados por artístico, ou social, ou político. Nesse sentido, posso perceber que o envolvimento social nessas práticas artísticas não se trata de uma simples escolha e não se elege como uma temática, como uma técnica ou como uma linguagem artística. Estar engajado ao outro, parte de um desejo intrínseco do ser, parte da vontade de afetar e ser afetado; é um estado do espírito e do corpo, uma naturalidade fabricada pelos fazeres, uma espontaneidade empática, um movimento instintivo e intuitivo. Desse modo, não poderá ser representado e qualquer tentativa de uma representação não será bem-sucedida. E é talvez aí que encaixam-se as propostas artísticas que seus autores as intitulam como colaborativas, mas deixam a desejar quando percebe-se que há uma representação, uma imposição do artista em relação aos fazeres e uma necessidade de algum resultado estético como um produto final. Pois, as práticas artísticas essencialmente colaborativas desviam o foco de um retorno ao sistema/mercado e concentram-se nas relações, nos encontros, em gerar confiabilidade e receptividade.

No projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru*, toda aproximação com a comunidade *kaingáng* é mediada por Joceli Sales. Desse modo, Joceli acaba filtrando minhas expectativas e ajustando-as numa dinâmica que não conflituava com o “*jeito de ser kaingáng*” da comunidade em geral. É importante perceber que como Joceli é estudante e compartilha o mesmo meio acadêmico do que eu, essa característica foi facilitadora para todo o processo de legitimação da prática em arte. Há um interesse mútuo de produção textual e sempre utilizei-me da lealdade para comunicar meus interesses em relação ao contexto artístico. A dissertação presente trata de um

apanhado poético, reflexivo e documental em relação à prática DNA afetivo *kamê* e *kanhru*, que passa ser de minha autoria, embora o projeto em si seja de autoria compartilhada. A escrita em relação à prática artística, parte de uma interpretação e posicionamento pessoal sob esses fazeres, o mesmo acontece se o projeto for utilizado por Joceli ou qualquer outro colaborador, como fomento de seus discursos em suas respectivas áreas. Durante esses dois anos, ambos puderam usufruir do projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* para gerar artigos, participar de conferências, dentre outras possibilidades concernentes às suas atuações.

A prática DNA afetivo *kamê* e *kanhru* não está finalizada, embora a dissertação presente se encontra em suas últimas linhas. Em abril de 2018 está programado uma exposição no salão comunitário na aldeia Terra do Guarita, para que todo processo produzido até então, principalmente com as crianças, seja apresentado para todos da comunidade. O mês de abril foi escolhido porque é denominado o “abril indígena” e anualmente acontecem eventos culturais concentrados nesse período. O jogo *kaingáng* também continua em processo de elaboração e execução, da mesma forma os laboratórios de criação audiovisual e a cartografia em território da aldeia. No primeiro semestre de 2018, também está programado a construção de uma cartilha ilustrada, a partir das histórias orais passadas pelos anciões da comunidade para as crianças. Assim, as crianças terão oficinas de desenho e de programação visual, para montarem junto com outros colaboradores uma cartilha. A iniciativa do projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* também obteve outros desdobramentos, que seguiram paralelo à essa pesquisa, a partir da proposta inicial de reunir os alunos do LabInter com os alunos do grupo PET Indígena, ambos da UFSM. Dessa iniciativa, foram elaborados jogos que fomentam o idioma *kaingáng*, com a participação de Joceli Sales, Camila Pase e Aristide de Azevedo.

O termo colaboração se torna muito mais complexo do que apenas apreendê-lo como um trabalho entre muitas pessoas, principalmente quando o situamos “em comunidade”. Ou seja, a denominação “práticas artísticas colaborativas em comunidade” sugere especificidades a partir de um posicionamento ético ao outro, que atua desde o princípio. E é nesse aspecto que revela-se o tempo estendido e a abertura ao outro, em contraposição da autonomia dos fazeres dessas propostas artísticas. Ainda, verifica-se que a colaboração, como significado de um trabalho

unido, revela camadas mais profundas do que refletir somente sob uma autoria compartilhada em relação às práticas em arte. Nesse sentido, o termo colaboração está estritamente relacionado ao afeto, a empatia, a solidariedade e a conectividade que existe entre os indivíduos.

A concepção da sociedade *kaingáng*, temática que utilizamos para ativar as questões culturais em meio às ações colaborativas em arte, possibilitou dar sentido a todo processo poético dessa dissertação, em que teoria e prática atuam em constante cruzamento reflexivo. Desse modo, a dualidade *kaingáng*, como característica necessária para a constituição de sua sociedade, permite pensarmos em todo aspecto de integração e de complementariedade existente em trabalhos colaborativos efetivos. Além disso, também é possível deslocar essa percepção social *kaingáng* para nosso contexto político atual, que exige quase como que uma regra, um posicionamento de um polo ou de outro, ou você é a favor, ou você é contra. Contudo não há um espaço para pensarmos e atuarmos em comum e para gerar conhecimento sob esses distintos posicionamentos. Nessa premissa, podemos pensar que há potência quando agrega-se todas as diferenças, e desperdiça-se potência quando há atritos e competitividades. Dessa forma, essa pesquisa possibilitou-me, gradativamente, compreender a abertura ao outro como sabedoria. Comecei a refletir no decorrer da prática artística, que passei a escutar mais do que falar; passei a aceitar mais as opiniões dos outros e isso foi sendo reverberado além do projeto, adentrando nas minhas relações familiares e cotidianas. Novamente, indago, se a arte encontra a vida ou a vida encontra a arte. Além de respostas, creio que essa percepção é uma espécie de termômetro, que mede o nível de envolvimento com o trabalho artístico, e desse modo, quanto mais afetada eu estiver, proporcionalmente mais efetivo será o que realizarei.

REFERÊNCIAS

ABAD Antoni. Antroposmoderno. [**Entrevista disponibilizada em 15 de maio de 2007, a internet**]. Disponível em: <http://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=1165>. Concedida ao Fórum Permanente. Acesso em: 10 set. 2017.

ASCOTT, Roy. **Quando a Onça se Deita com a Ovelha: a Arte com Mídias Úmidas e a Cultura Pós-biológica**. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e Vida no Século XXI – Tecnologia, Ciência e Criatividade*. UNESP, p. 273-284. São Paulo: 2003.

_____. **Telematic Embrace: Visionary Theories of art, Technology, and, consciousness**. University of California Press, 2003. Disponível em: <<https://zaklynsky.files.wordpress.com/2013/10/telematic-embrace-visionary-theories-of-art-technology-and-consciousness-by-roy-ascott.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2017.

_____. **Além das mídias interativas: das cibernéticas às tecnoéticas de Roy Ascott** – Tradução Cleomar Rocha e Júlio César dos Santos. **Revista Z Cultural**. V.2, ano VII, 2015. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/alem-das-midias-interativas-das-ciberneticas-as-tecnoeticas-de-roy-ascott-2/>>. Acesso em: 08 jun.2017.

BISHOP, Claire: **The Social Turn: Collaboration and Its Discontents**. Artforum, p.179 – 185. February 2013. Disponível em: <<https://makinginvisibleart.wordpress.com/tag/artforum/>>. Acesso em: 10 julh. 2017.

BLANCO, Paloma et al. Modos de hacer – Arte crítico, esfera pública y acción directa. In: **Explorando el terreno**. Ed. Universidad de Salamanca. 2001. Disponível em: <<http://fls.kein.org/sites/fls.kein.org/files/modos-de-hacer.doc%20%20NeoOffice%20Writer.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

_____. LIPPARD, LUCY R. Modos de hacer – Arte crítico, esfera pública y acción directa. In: **Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar**. Ed. Universidad de Salamanca. 2001. Disponível em: <<http://fls.kein.org/sites/fls.kein.org/files/modos-de-hacer.doc%20%20NeoOffice%20Writer.pdf>>. Acesso em: 03 mar.2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. 1ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009. 152p.

BRUNET, Karla. Mídia locativa, práticas artísticas de intervenção urbana e colaboração. Universidade de Brasília. **Revista Comunicação e Espaço Público**. Brasília, v. 1 e 2, p. 211-222, 2008. Disponível em: <<http://karlabru.net/site/publicacoes/midia-locativa-praticas-artisticas/>>. Acesso em: 10 set. 2017.

BUSTOS, Guillermina, SEPÚLVEDA, Jorge. A arte como ferramenta para ação política. **Curatoria Forense Latinoamérica**. 2017. Disponível em: < <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2731>> . Acesso em: 10 set. 2017.

_____. Imagina sin imágenes: una aproximación colectiva al arte de comunidad y procesos sociales. **Curatoria Forense Latinoamérica**. 2017. Disponível em: <<http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2753>>. Acesso em: 10 set. 2017.

CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **Outro Ponto de Vista: práticas colaborativas na arte contemporânea**. 2014. Disponível em: https://issuu.com/lso_rj/docs/livro_anpap_-_primeira_vers__o__fin>. Acesso em: 28 ago.2017

DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. [S.L] Unesp, 1997. 376p.

_____. **Cibermundos: o corpo e o ciberespaço**. In: LYRA, Bernadette & SANTANA, Gelson. (orgs). **Corpo & Mídia. Arte & Ciência**, p.19-48. São Paulo: 2003. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=_d_3TSTNoGJMC&pg=PA19&dq>. Acesso em: 12 set. 2017

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2014. 2272p.

FERREIRA, Glória. Debate crítico!? Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre: v.16, nº 27, p.31- 41. 2009. Disponível em:< <https://issuu.com/portoarte/docs/portoarte27>>. Acesso em: 14 out.2017.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre: v.13, nº23, p.73-83. novembro/2005. Disponível em:< <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/articlecom/portoarte/download/27922/16530> > . Acesso em: 15 out.2017.

GIACÓIA, Oswaldo Jr. O poder dos afetos. [Entrevista disponibilizada em 2015 ao Café Filosófico. Disponível em: < <https://vimeo.com/139346257>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

GÓMEZ David; LAFUENTE Garcia Antonio; FREIRE Juan. **El arte de documentar**. 2017. Disponível em: <https://hubzilla.com.br/cloud/henriqueparra/2017-07/El_arte_de_documentar_Lafuente_Freire.pdf> . Acesso em: 12 nov. 2017.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Commonwealth**. Harvard University Press, 2009. Disponível em: <<http://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674060289>>. Acesso em: 08 set. 2017.

HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook**, 2011.

JACODSEN, Joziléia Daniza Jagso Inácio. **A importância do grafismo para a preservação e valorização da cultura kaingáng**. In: Eg Rá Nossas Marcas, Organização de Susana Fakój Kaingáng. São Paulo: DM Projetos Especiais, 2013.

JÓFEJ, Lucia Fernanda. **Tradição e inovação nos grafismos kaingáng: as marcas do futuro que queremos**. In: Eg Rá Nossas Marcas, Organização de Susana Fakój Kaingáng. São Paulo: DM Projetos Especiais, 2013.

KAPROW, Allan. **Como fazer um happening?** [S.L.:s.n], 1966.11p.

KESTER, Grant H. **Colaboração, arte e subculturas**. ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL **Caderno Brasil Arte Sustentabilidade**. V.2, n2, p.11-35. São Paulo: 2006. Disponível em: <<https://embuscadointerior.files.wordpress.com/2011/05/caderno-brasil-arte-mobilidade-sustentabilidade.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2017.

_____. **The one and the many, Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Published, 2011. 320p.

_____. **Galatea's Gaze: Ethics, Spectacle, and Participation, in Engagement Party**. Social Practice at MOCA 2008-2012 (MOCA, LA: 2013), 2013. Disponível em: <http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/507/grant-kester-galateas-gaze-ethics-spectacle-and-participation.pdf>. Acesso em: 08 out. 2017.

_____. **Conversation pieces – Community + Communication in Modern Art**. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California: 2004. 253p.

KERCKHOVE, Derrick. **Inteligencias em conexão: Hacia una sociedad de la web**. Gedisa. Barcelona: 1999. 256p.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: new genre public art**. Seattle. Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes**. Adriana Hidalgo, Buenos Aires: 2006. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/artelogie/1612>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

LAFUENTE, Antonio García. **Aprender a afectarse: un enfoque procomún del trabajo social**. 2014. Disponível em: <<https://procomunytrabajosocial.wordpress.com/2014/11/17/aprender-a-afectarse-un-enfoque-procomunal-del-trabajo-social/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

LAFUENTE, Antonio Garcia; CANCELA, Mariana. **Cómo hacer un prototipo**. Disponível em: <<http://laaventuradeaprender.educalab.es/documents/10184/64755/Como-hacer-un-prototipo.pdf>> . Acesso em: 10 nov. 2017.

LEMONS, André. A. **Mídias Locativas e Territórios Informacionais**. In: SANTAELLA, L., ARANTES, P. (ed), Estéticas Tecnológicas. Novos Modos de Sentir, EDUC. São Paulo: 2008.

MOROZOV, Evgeny. **Por que os movimentos sociais devem ignorar as mídias sociais**. 2013. Disponível em: <<https://www.evgenymorozov.com/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

NAVJOT Altaf. In conversation with Grant Kester. [Entrevista disponibilizada em 2005 a internet]. Disponível em: <<http://www.dialoguebastar.com/correspondence-between-grant-kester-and-navjot-2008.html>>. Concedida à Grant Kester. Acesso em: 10 out. 2017.

PAIM, Cláudia. **Táticas de Artistas na América Latina**: Coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Panorama Crítico, Porto Alegre: 2012. Disponível em: < https://issuu.com/panoramacritico/docs/livro_paim_amostra_issuu>. Acesso em: 28 nov. 2017.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos**: Poéticas Digitais, FAEP – UNICAMP. São Paulo:, HUCITEC 1998. 248p.

PRADO, Gilberto. **Arte telemática**: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. Itaú Cultural, São Paulo: 2003. Disponível em: < https://poeticasdigitais.files.wordpress.com/2009/09/2003-arte_teleomatica_dos_intercambios_pontuais_aos.pdf>. Acesso em: 09 set. 2017.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

APÊNDICES

APÊNDICE A - TERMO DE LIVRE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Título do projeto: DNA afetivo *kamê* e *kanhru* – Práticas artísticas colaborativas em comunidade.

Olá colaborador, é um prazer imenso receber você como participante desse projeto! O projeto DNA afetivo *kamê* e *kanhru* é uma prática transdisciplinar em arte, que promove a ativação da cultura *kaingáng* por meio de ações colaborativas diversas, utilizando as tecnologias emergentes. Dentre os idealizadores da proposta, estão a artista e pesquisadora Kalinka Mallmann e o professor e pesquisador Joceli Sales, indígena *kaingáng*, ambos vinculados à Universidade Federal de Santa Maria, sob a orientação da prof. Dra. Andreia Machado Oliveira.

É importante que você esteja ciente que toda produção (textos, áudios, vídeos, fotografias, ilustrações, etc) referente às práticas desse projeto, podem se tornar recursos para desdobramentos subsequentes, como a dissertação de mestrado da artista Kalinka, algumas apresentações no meio acadêmico, dentre outras possibilidades que serão sempre negociadas entre todos. Porém, precisamos saber se você autoriza o uso da sua imagem, e/ou de seus filhos, bem como os direitos autorais dos materiais que vocês vierem a desenvolver. Além disso, queremos que esteja ciente que seus relatos orais, a sua experiência e participação podem ser abordadas em algum momento como elemento de documentação sobre essa prática.

Eu _____ declaro que fui comunicado(a) sobre a exposição de qualquer imagem ou conteúdo que seja relacionado à minha pessoa.

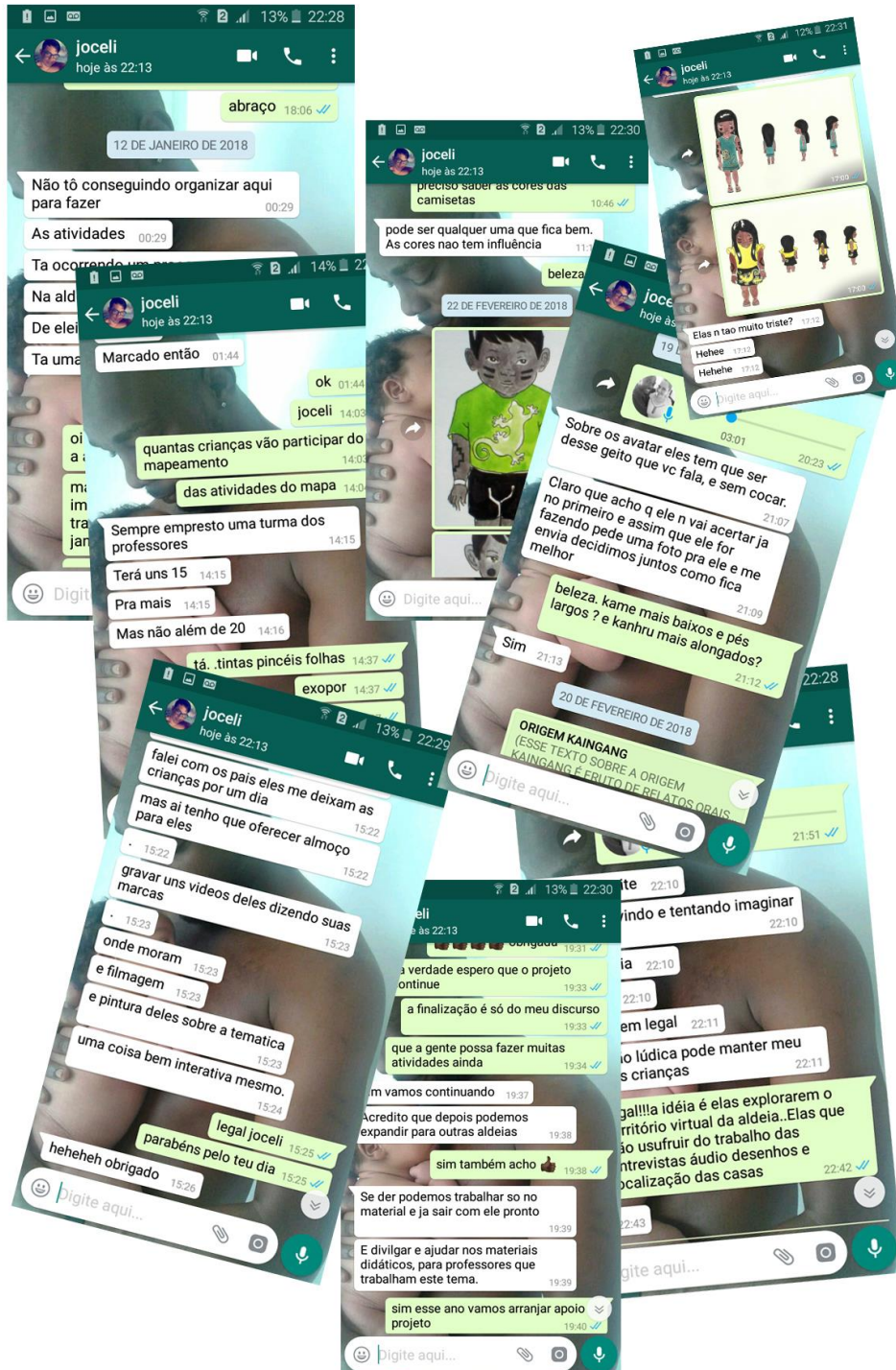
Eu, _____ declaro que fui comunicado(a) sobre a exposição de qualquer imagem ou conteúdo que seja relacionado ao(s) menor(es) que sou responsável.

Eu, _____ autorizo minha participação na pesquisa, com o uso da minha identidade verdadeira.

Eu, _____ autorizo a participação na pesquisa do(s) menor(es) que sou responsável com o uso de suas identidades verdadeiras.

Santa Maria, _____ de _____ de 2017.

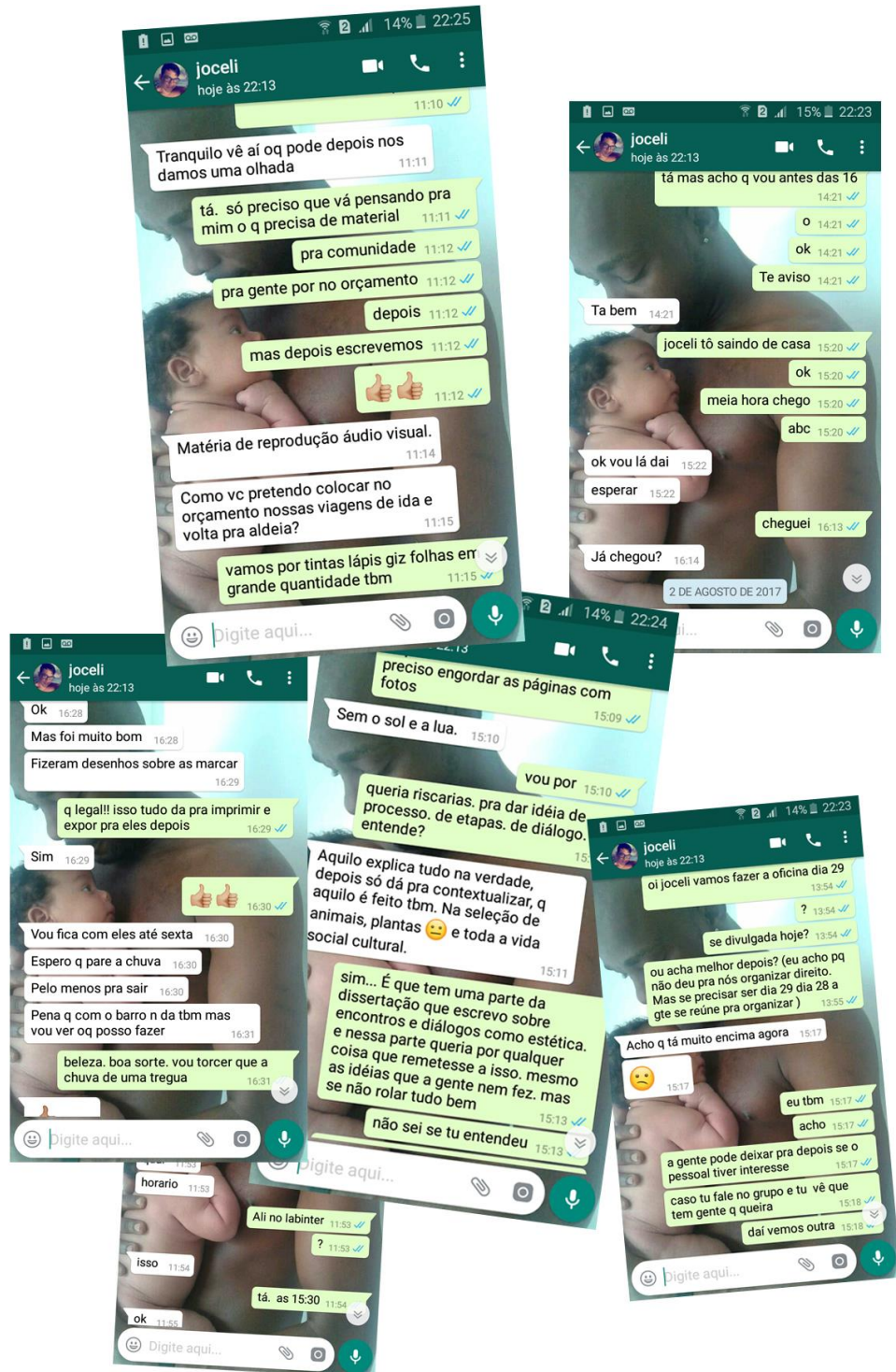
APÊNDICE C – PRINT SCREEN DAS CONVERSAS VIA WHATSAPP ENTRE OS COLABORADORES DO PROJETO (2016 – 2018).



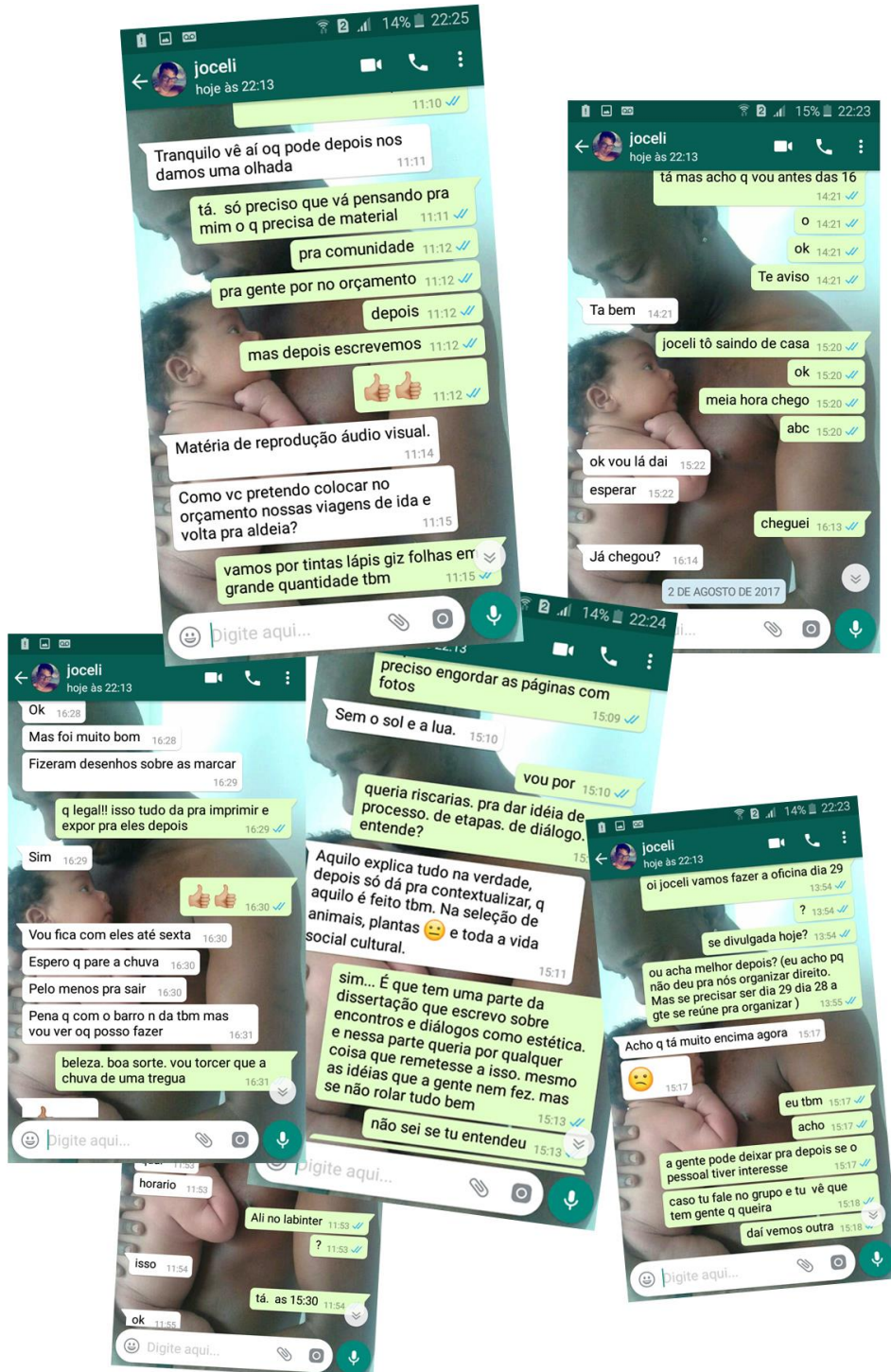
APÊNDICE D – PRINT SCREEN DAS CONVERSAS VIA WHATSAPP ENTRE OS COLABORADORES DO PROJETO (2016 – 2018).



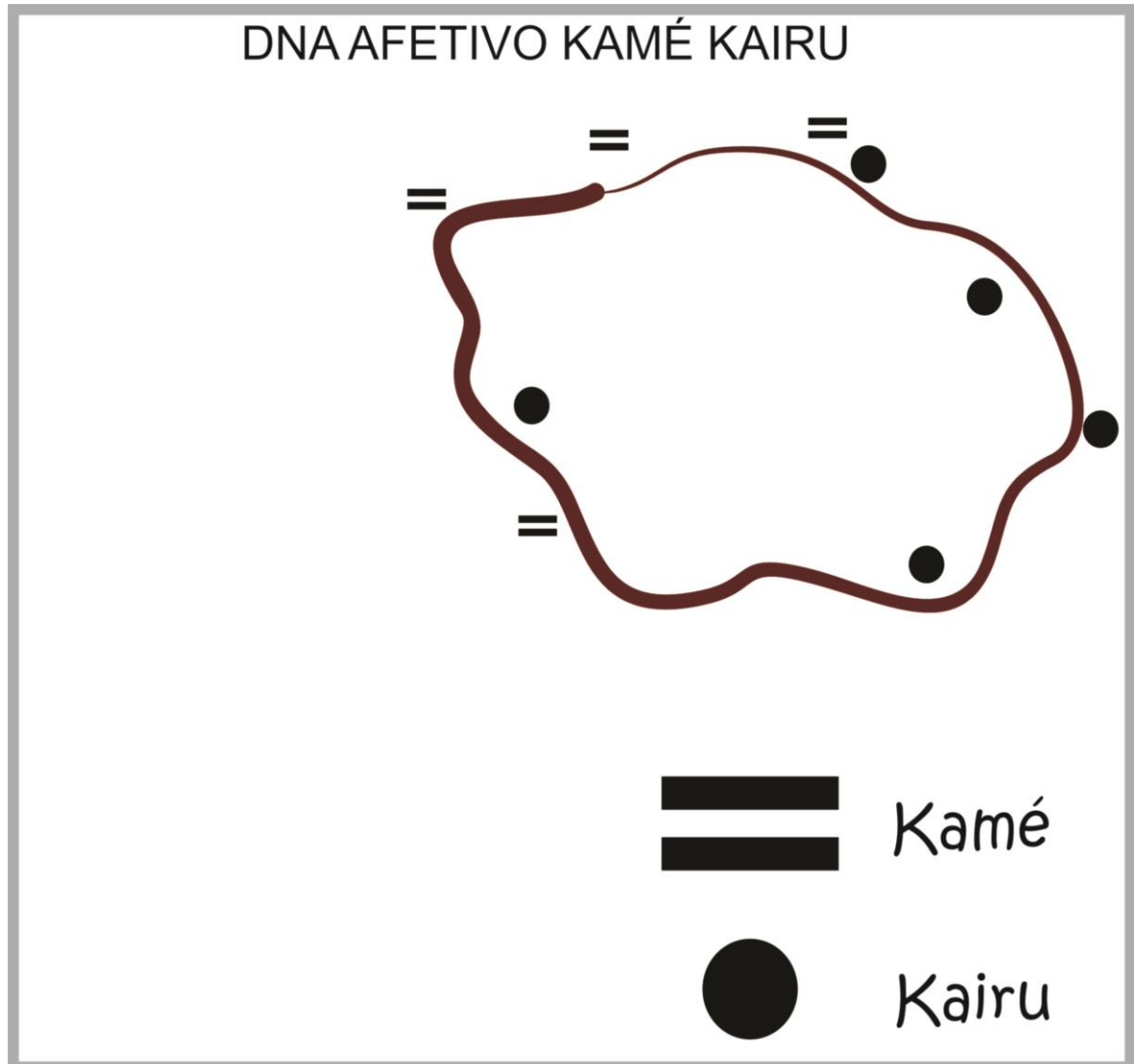
APÊNDICE E - PRINT SCREEN DAS CONVERSAS VIA WHATSAPP ENTRE OS COLABORADORES DO PROJETO (2016 – 2018).



APÊNDICE F - PRINT SCREEN DAS CONVERSAS VIA WHATSAPP ENTRE OS COLABORADORES DO PROJETO (2016 – 2018).



APÊNDICE G – ESBOÇO DO MAPEAMENTO COLABORATIVO NA ALDEIA
TERRA DO GUARITA (2016).



APÊNDICE H - ILUSTRAÇÃO REALIZADA PARA ARTIGOS REALIZADOS SOBRE A AÇÃO EM REDE “EU SOU KAMÉ E EU SOU KANHRU” (CRÉDITOS LUCIANA HOERH ALVES).



APÊNDICE I – MOSTRA AUDIOVISUAL REFERENTE AO PROJETO DNA AFETIVO KAMÊ E KANHRU, APRESENTADO NA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DA AUTORA (MARÇO DE 2018).



APÊNDICE J – DEPOIMENTO TRANSCRITO DE JOCELI SIRAI SALES PARA O EVENTO DE ARTE E TECNOLOGIA HIPERORGÂNICOS 8 - ANCESTRO FUTURISMO, QUE OCORREU EM MAIO DE 2018 NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

Gostaria de falar principalmente sobre as questões kamê e kanhru, enquanto indivíduo kaingáng, como essas marcas influenciam diretamente na organização social do nosso povo e como vem se superando em meio aos processos contemporâneos de colonização, tanto do pensamento quanto das mudanças da vida social dos povos originários brasileiros (...) Kamê e kanhru é uma base principal da organização social kaingáng. Essas marcas estão nas pinturas corporais, representadas por desenhos (a marca kamê uma geometria comprida, uma linha; e a marca kanhru, representada através de uma bolinha). A importância dessas marcas para meu povo, está em todas as coisas que o kaingáng pratica, pensa e vê o mundo. Alguns exemplos, como os animais, são também subdivididos em kamê e kanhru; as florestas, os vegetais (as folhas de geometria mais redonda são kanhru e as mais compridas, são ditas como folhas kamê). Sobre o uso das ervas medicinais: quando se tem um parente (a minha marca é kamê, representado pelas duas linhas), se um parente meu, ambre, se esse meu cunhado ficar doente e precisar de um remédio, que seja kamê, ele não poderá tirar essa erva da mata. Eu, enquanto kamê, preciso retirar essa erva da mata para ele, preparar e entregar para ele. Se eu precisar de uma erva medicinal kanhru, acontece o mesmo processo. Ele não me diz sobre o preparo e é assim que trabalhamos essa questão. Essas marcas também são representadas na geometria do artesanato. Quando se tem uma família kanhru, a forma do artesanato que eles irão fazer, será mais redondo; e os kamê, irão fazer geometrias mais quadradas e abertas.

Os parentes que são da mesma marca, chamamos de regre (irmãos), e os de marcas opostas, jamré (cunhados). Visto que dentro da concepção branca, cunhado é quando se casa com a irmã do parente (...) Eu jamais, dentro da organização kaingáng, poderei casar com uma moça que tem na sua origem a marca kamê. Essa característica é o ponto principal da organização da nossa sociedade. Essas duas marcas são estruturas da vida social inteira. Desde que a gente nasce, ganhamos um nome que é só representado por kamê e um nome que é só representado por kanhru. O povo se divide apenas em duas famílias, não interessa se esteja em São

Paulo, Rio grande do sul, Santa catarina...Se há um parente kamê, ele é meu irmão. Isso influencia bastante na característica do nosso pensamento: de como um kamê pode ser? O que vem passado pra gente, é que o kamê costuma ser um pouco rude e muito decidido, enquanto o kanhru não. Isso influencia nas lideranças, por exemplo, se eu for um cacique da liderança, eu vou ter um pensamento distinto do meu parente, ou seja, um irá complementar o outro. Precisarei ter um parente kanhru para me dizer quando estarei errado, e vice versa.

(...) O que estou tentando trazer para sociedade branca, é que a nossa cabeça é diferente da deles (...) Tento compreender como o povo kaingáng vem resistindo nessas mudanças, após o colonialismo. Eu pesquiso muito a partir da minha comunidade, que foi demarcada em 1917, onde então começa toda a colonização, sofrendo muita influência no período do SPI. Data em que a minha comunidade do Guarita vai ser reconhecida nacionalmente e internacionalmente, havendo diversos problemas, no período da Funai e após o período crucial da ditadura. Como compreender que esse pensamento kaingáng vai influenciar todo esse período, é o que eu atualmente busco. Ou seja, acredito que o que fez a gente resistir o período do SPI, foi essa forma de pensar kaingáng. Foram os meus avós organizarem-se e não aceitarem a truculência que o SPI fazia na época contra o povo kaingáng. Sendo essa visão kaingáng uma forma de resistência. O que trabalhamos muito hoje é com o envolvimento das crianças, o nosso futuro. São elas que precisamos conversar. Porem hoje em dia é muito diferente da época dos nossos avós. A própria escola acaba retirando um pouco da oralidade do avô. Não vejo meus sobrinhos conversando com meu avô, nem com meu pai. As coisas estão diferentes. O que eu busco ajudando a minha sociedade, é trabalhando com essas questões diretamente com as crianças. Por esse motivo estamos desenvolvendo essas formas de ativação das marcas kamê e kanhru nesse projeto, agregando a escola e a comunidade em geral. Pois essas marcas estão bem vivas na nossa sociedade, apenas não é um assunto tão falado. São as crianças que precisam continuar a ter esse pensamento, pois as mudanças contemporâneas são fortes. A minha comunidade fica muito perto de centros urbanos, e isso acaba influenciando bastante os jovens. Pois a sociedade branca não vê e não respeita nossa forma de pensar, que é diferente. O contato porem é inevitável, por isso se busca formas de resistir a essas circunstancias. A tecnologia hoje é uma arma, uma ferramenta do branco a qual acabamos nos

apropriando. A tecnologia hoje na escola em que trabalhamos nesse projeto, é bem forte, essa escola é equipada por computadores, internet. O que eu reflito muito é que a escola não acabe fazendo essa aproximação com a tecnologia de forma de choque. Quando as crianças vão para o computador, acabam saindo do próprio mundo kaingáng delas e indo para o universo do branco, pela própria linguagem utilizada, etc. A internet por si, acaba sendo um espaço para difundir o pensamento kaingáng globalmente. Então estamos apropriando-nos dessa tecnologia que o branco oferece, utilizando-a ao nosso favor. Sendo que os agentes principais desse projeto totalmente colaborativo, são as crianças. Além da comunidade e da liderança, que sabe de tudo que estamos fazendo, e assim buscando ajudar ao máximo nossa comunidade, nosso povo, levando a melhor forma de utilizar essas tecnologias com as nossas crianças. Visando esse pensamento, de organização do povo kaingáng, respeitando os níveis de discussão, levando de uma forma que todo mundo possa ajudar com espontaneidade, sem imposições. Como falei, a sociedade branca está aí, chegando até nós, e nós mesmos chegando até ela, e isso é inevitável. A gente como kaingáng, queremos essa manutenção, essa resistência do nosso pensamento. Assim, acredito que esse projeto está sendo muito relevante para essas questões, até porque se não utilizarmos dessas tecnologias ficaremos aquém. E sim, podemos utiliza-la da melhor forma possível, principalmente vinculada a educação. Mas também queremos que a sociedade branca perceba, que por mais que estaremos 10km, 5km de suas cidades, a gente tem o nosso pensamento, a gente vive diferente, a gente tem a nossa língua que é também diferente. E não é pela utilização das tecnologias do homem branco, que deixaremos de ser kaingáng, e isso vale para qualquer povo (...).

ANEXOS

ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO ENTREVISTADO 1

Termo de Consentimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E TECNOLOGIA

Termo de consentimento para publicação

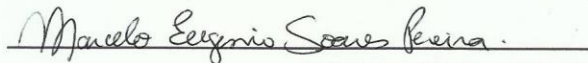
Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado "DNA afetivo kamê e kanhru: Prática artística em comunidade kaingáng", desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFMS, de autoria de Kalinka Lorenci Mallmann, sob a orientação de Andreia Machado Oliveira.

A presente pesquisa tem como objetivo ativar as marcas sociais kaingángs kamê e kanhru por meio de práticas artísticas colaborativas que se utilizam de tecnologias emergentes.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Marcelo Eugenio Soares Pereira, em 10 de janeiro de 2018.

Eu, Marcelo Eugênio Soares Pereira, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação "DNA afetivo kamê e kanhru: Prática artística em comunidade kaingáng", autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Marcelo Eugênio Soares Pereira

Data: 20 de setembro de 2018.

ANEXO B – TERMO DE CONSENTIMENTO ENTREVISTADO 2

Termo de Consentimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTE CONTEMPORÂNEA
LINHA DE PESQUISA: ARTE E TECNOLOGIA

Termo de consentimento para publicação

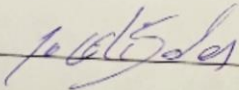
Este termo refere-se ao projeto de dissertação intitulado "DNA afetivo kamê e kanhru: Prática artística em comunidade kaingáng", desenvolvido no Programa de Pós-graduação – Mestrado em Artes Visuais/UFSM, de autoria de Kalinka Lorenci Mallmann, sob a orientação de Andreia Machado Oliveira.

A presente pesquisa tem como objetivo ativar as marcas sociais kaingángs kamê e kanhru por meio de práticas artísticas colaborativas que se utilizam de tecnologias emergentes.

Os resultados desta dissertação serão divulgados na íntegra ou em partes, através de publicação impressa ou *online*, com fins acadêmicos e culturais. Nesse sentido, são utilizados fragmentos da entrevista transcrita abaixo:

Entrevista realizada com Joceli Sirai Sales, em agosto de 2017 e janeiro de 2018.

Eu, Joceli Sirai Sales, abaixo assinado, entrevistado para a dissertação "DNA afetivo kamê e kanhru: Prática artística em comunidade kaingáng", autorizo a publicação do texto citado, e concordo que meu nome seja mencionado.



Joceli Sirai Sales

Data: 20 de setembro de 2018.