

**Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes**

Andréa Feijó Andrade

**Projeto “Adote um urubu”: uma experiência artística na
comunidade de Algodual - Maiandeuá - Pará.**

Belém

2011

**Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes**

Andréa Feijó Andrade

**Projeto “Adote um urubu”: uma experiência artística na
comunidade de Algodual - Maiandeuá - Pará.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Orlando Maneschy.

Belém

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Andrade, Andréa Feijó

Projeto "Adote um urubu": uma experiência artística na comunidade de Algodual – Maiandeuá - Pará / Andréa Feijó Andrade; orientador Prof. Dr. Orlando Maneschy. 2011.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Produção artística. 2. Arte-comunidade - Pará. 3. Arte e sociedade. I.
Título.

CDD - 22. ed. 701.03

ANDRÉA FEIJÓ
ANDRADE



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos oito (08) dias do mês de Setembro do ano de dois mil e onze (2011), as dezesseis (16) horas e trinta (30) minutos, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Auditório da Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da UFPA, sob a presidência do orientador professor doutor **Orlando Franco Maneschy**, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Mestrado de **Andréa Feijó Andrade**, intitulada: *Projeto “Adote um urubu”: uma experiência artística na comunidade de Algodual – Maiandeuá-Pará*, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, **Orlando Franco Maneschy**, orientador, **Marisa de Oliveira Mokarzel** da Universidade da Amazônia e **Wladilene de Sousa Lima** da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Orlando Maneschy, passou à palavra a mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **aprovação**, com o conceito EXCELENTE, conforme análise e parecer em anexo. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Orlando Maneschy, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a ata foi lavrada e após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém, 08 de Setembro de 2011.

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

Profa. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel

Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima

Andréa Feijó Andrade

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Orlando Maneschy
(presidente)

Prof^a. Dr^a. Wladirene Lima
(titular)

Prof^a. Dr^a. Marisa Mokarsel
(titular)

Prof. Dr Ubiraelcio Malheiros
(suplente)

Belém, de setembro de 2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Resumo

Ao tematizar a relação arte-comunidade e problematizar a criação artística com a participação social, esta dissertação tem como objeto de estudo a produção artística compartilhada. A linguagem visual da fotografia é a principal ferramenta na construção dos dispositivos artísticos/estéticos. Do ponto de vista epistemológico, adotou-se o paradigma do pensamento complexo, proposto por Edgar Morin, referência norteadora da abordagem desta pesquisa. Por se tratar de uma pesquisa prática, de caráter experimental, comprometida com a participação da comunidade de Algodual, utilizou-se os pressupostos da pesquisa-ação, nos termos propostos pelo teórico René Barbier. A comunidade escolhida para essa experiência artística/estética situa-se na ilha de Maiandeuá, nordeste do Estado do Pará.

Palavras chave: produção artística, contexto social, participação

Abstract

When the art-thematize the community and discuss the artistic creation and social participation, this work has as its object of study shared artistic production. The visual language of photography is the main tool in the construction of devices artistic / aesthetic. From the epistemological point of view, we adopted the paradigm of complex thought, proposed by Edgar Morin, of reference guiding this research approach. Because it is a practical research on an experimental basis, committed to community participation Algodual, we used the assumptions of action research, in theoretical terms proposed by Rene Barbier. The community chosen for this experiment artistic / aesthetic is located on the island of Maiandeuá, northeastern Pará State

Keywords: artistic production, social context, participation

Agradeço ao Prof. Dr. Orlando Maneschy,
e, especialmente, à querida amiga Ângela Maroja, minha eterna orientadora,
escuta sensível e inteligente,
que muito me ajudou a pensar este trabalho.

Lista de Figuras

Figuras 1 e 2: Desenhos da situação espacial da ilha de Algodual	14
Figura 3: Detalhe da obra <i>Vitrina</i> , objeto/instalação. Andréa Feijó, 2005.....	18
Figuras: 4,5,6,7 e 8: Projeto <i>Completo</i> e seu contexto. Andréa Feijó, 2006.....	19
Figuras 9,10,11,12 e 13: Detalhe da ação <i>Adote um urubu</i> . Andréa Feijó, 2008.....	21
Figuras 14,15 e 16: Detalhe da ação <i>Adote um urubu</i> . Andréa Feijó, 2008.....	22
Figura 17: Cartaz da “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”, 2008.....	28
Figura 18: Divulgação da “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”	29
Figura 19: “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”. Algodual, 2008	29
Figura 20: “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”. Algodual, 2008	30
Figura 21: “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”. Algodual, 2008	30
Figura 22: Escola Municipal Profa. Maria de Lourdes Ferreira, Algodual-Pará	34
Figura 23: Grupo de participantes da oficina de fotografia. Algodual, 2009.....	34
Figura 24: Nildo da Mangueira veste <i>Parangolé</i> P15, capa11. Helio Oiticica, 1967	38
Figura 25: China da Mangueira veste capa 8, <i>Capa da liberdade</i> . Helio Oiticica, 1966.....	38
Figura 26: <i>Paredes pintadas</i> : Projeto JAMAC, coordenado por Mônica Nador	41
Figura 27: <i>Paredes pintadas</i> : Projeto JAMAC, coordenado por Mônica Nador	41
Figura 28: <i>Urublues</i> . Mosaico fotográfico. Coordenação Miguel Chikaoka. Autoria múltipla.	45
Figuras 29 e 30: Oficina de fotografia. Algodual, 2009.....	46
Figuras 31 e 32: Oficina de Fotografia. Algodual, 2009.....	47
Figura 33 e 34: Oficina de fotografia. Algodual/2009	48
Figuras 35,36 e 37: Exposição de fotografias <i>pinhole</i> na Escola. Algodual, 2009	49
Figura 38: Trilha fotográfica à praia de Fortalezinha. Algodual, 2009.....	50
Figura 39: Confeção da logomarca do coletivo “Luz Câmera Ação”	50
Figura 40: Coletivo “Luz Câmera Ação”.....	51
Figura 41: Logomarca do coletivo “Luz, Câmera, Ação”.....	51
Figuras 42 e 43: Fotografias resultantes da oficina “Desenhando com a Luz”	60
Figura 44: Cartaz da ação <i>Procura-se</i> . Algodual, 2010	63
Figuras 45,46 e 47: Ação <i>Procura-se</i> : divulgação na comunidade, 2010.....	64
Figuras 48,49 e 50: Ação <i>Procura-se</i> : divulgação na comunidade, 2010.....	65

Figura 51: Cartaz <i>Procura-se</i> : divulgação na comunidade, 2010	66
Figura 52: Baiana. Algodal, 2010.....	68
Figura 53: Pelé: primeiro encontro com a artista. Algodal, 2010	68
Figura 54: Pelé em sua casa. Algodal, 2010.....	69
Figura 55 e 56: “Furo Velho”/ oficina “Ter ideia dá trabalho”. Algodal, 2010.....	71
Figura 57 e 58: “Furo Velho”/ oficina “Ter ideia dá trabalho”. Algodal, 2010.....	72
Figura 59: Lixo reciclável/ material de criação da oficina “Ter ideia dá trabalho.....	73
Figura 60: Óculos do Jomilson Silva, feito com fita crepe. Algodal, 2010	75
Figura 61: Óculos do Jomilson sendo experimentado por Daniel Teixeira. Algodal, 2010	75
Figura 62 e 63: Oficina de criação “Ter ideia dá trabalho”. Algodal, 2010.....	83
Figura 64 e 65: Descrição do processo de criação do trabalho “A bola que virou pedra” no “caderno de esboço de ideias”. Algodal, 2010	84
Figura 66: “A bola que virou pedra”. Autores: Jomilson Silva, Patrick Piedade e Kerleson Silva. Algodal, 2010.....	85
Figura 67: Local da intervenção urbana <i>A cegueira de quem vê</i> . Algodal, 2010.....	86
Figura 68: Intervenção urbana <i>A cegueira de quem vê</i> . Algodal, 2010	86
Figura 69e 70: Detalhes do trabalho <i>A cegueira de quem vê</i> . Algodal, 2010	87
Figura 71: Jogo <i>Eutu-nós</i> : uma partida com o coletivo. Algodal, 2010.....	92
Figura 72: Jogo <i>Eutu-nós</i> : partida na casa de Pelé e Honorina Teixeira Algodal, 2010.....	93
Figura 73: Jogo <i>Eutu-nós</i> : partida na casa de Pelé e Honorina Teixeira. Algodal, 2010.....	93
Figura 74: Jogo <i>Eutu-nós</i> : uma partida na casa de Pelé e Honorina Teixeira. Algodal, 2010	94
Figura 75, 76 e 77: Jogo <i>Eutu-nós</i> : uma partida na casa de Pelé e Honorina Teixeira.	95
Figura 78, 79, 80: Imagens resultantes do jogo <i>Eutu-nós</i> . Algodal/2010	96
Figura 81, 82, e 83: Imagens resultantes do jogo <i>Eutu-nós</i> . Algodal/2010	97
Figura 84 e 85: Imagens resultantes do jogo <i>Eutu-nós</i> . Algodal/2010.....	98
Figura 86: Cartaz da “Segunda Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”, 2008.....	100
Figura 87: Divulgação da “Segunda Mostra Cultural do Projeto Adote um urubu”. Algodal, 2010	101
Figura 88: Exposição fotográfica / “Segunda Mostra Cultural do Projeto Adote um urubu”. Algodal, 2010	101
Figura 89 e 90: “Segunda Mostra Cultural do Projeto Adote um urubu” Algodal 2010	102

Figura 91: Coletivo “Luz Câmera Ação” em frente à intervenção artística <i>A cegueira de quem vê/</i> ”Segunda Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu” Algodual 2010...	103
Figura 92: Cartaz <i>In front of.</i> Andréa Feijó, 2011	109
Figura 93: <i>Castigo.</i> Foto/Ação. Marlon Washington e Andréa Feijó, 2011.....	111

Lista de abreviaturas

APA - Área de Preservação Ambiental

JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube

ACDESPIM - Associação Comunitária do Desenvolvimento da
Preservação da Ilha Maiandeuá

FCV - Fundação Curro Velho

Sumário

Introdução	12
1. Projeto “Adote um urubu”: ideias, estratégias e dispositivos	16
1.1. Ação artística <i>Adote um urubu</i>	19
1.1.1. <i>Adote um urubu</i> : arte pública, espaço público, contexto social	22
1.1.2. Ação. Espaço público. Tempo vivencial	23
1.2. “Primeira Mostra Cultural do Projeto Adote um urubu”	26
1.2.1. Arte relacional. Modelos de sociabilidades. A Escola de Algodual: solução de continuidade das experiências	30
1.3. As oficinas de fotografia: <i>pinhole</i> e digital	32
1.4. Arte política e desinstitucionalização do espaço artístico. Três paradigmas: Helio Oiticica, Mônica Nador e Miguel Chikaoka	34
1.4.1. Helio Oiticica	34
1.4.2. Mônica Nador	38
1.4.3. Miguel Chikaoka	41
1.4.3.1. <i>Urublues</i>	42
1.5. Fotografia <i>pinhole</i>: aspectos técnicos; experiência e jogos realizados nas oficinas em Algodual	51
1.5.1. A fotografia na experiência de Algodual: da temática ambiental para o tema da subjetividade: <i>Dara & Daniel</i>	56
1.5.2. Projeto de vídeo. <i>Dara & Daniel</i>: insinuações teóricas sobre o tempo	58
1.6. Ação Artística <i>Procura-se</i>	61
1.7. Oficina de criação “Ter ideia dá trabalho”	68
1.7.1. Do tema da subjetividade em consonância com o retorno a temática ambiental	69

1.8. A intervenção artística <i>A Cegueira de quem vê</i>	72
1.8.1. O episódio dos óculos do Jomilson: a percepção como tema	73
1.8.2. A emergência de dualidades. Percepção: imagem/realidade	75
1.8.3. A percepção do lixo em Algodual	79
1.8.4. Do corpo do observador ao corpo da linguagem: a bola que virou pedra.....	79
1.8.5. O jogo e funções sociais do jogo	81
1.9. Imagens da intervenção artística <i>A cegueira de quem vê</i>	85
1.10. O jogo <i>Eutu-nós</i>	87
1.10.1. Arte como ordenação de mundo	88
1.10.2. O jogo <i>Eutu-nós</i> e a construção de sentido.....	91
1.10.3. Imagens do jogo <i>Eutu-nós</i>	95
1.11. “Segunda Mostra Cultural do Projeto Adote um Urubu”	97
Conclusão: a arte nos pequenos gestos	103
Bibliografia	111

Anexos

Introdução

O presente projeto versa sobre a relação arte-comunidade, visando investigar as formas¹ que a arte pode assumir no contato direto com o contexto social de uma comunidade, tendo em vista a sua participação. O objeto da pesquisa baseia-se na produção artística relacional², cujo objetivo é a ativação de processos artísticos compartilhados com a comunidade. A comunidade escolhida para o desenvolvimento do trabalho foi a da vila de Algodual.

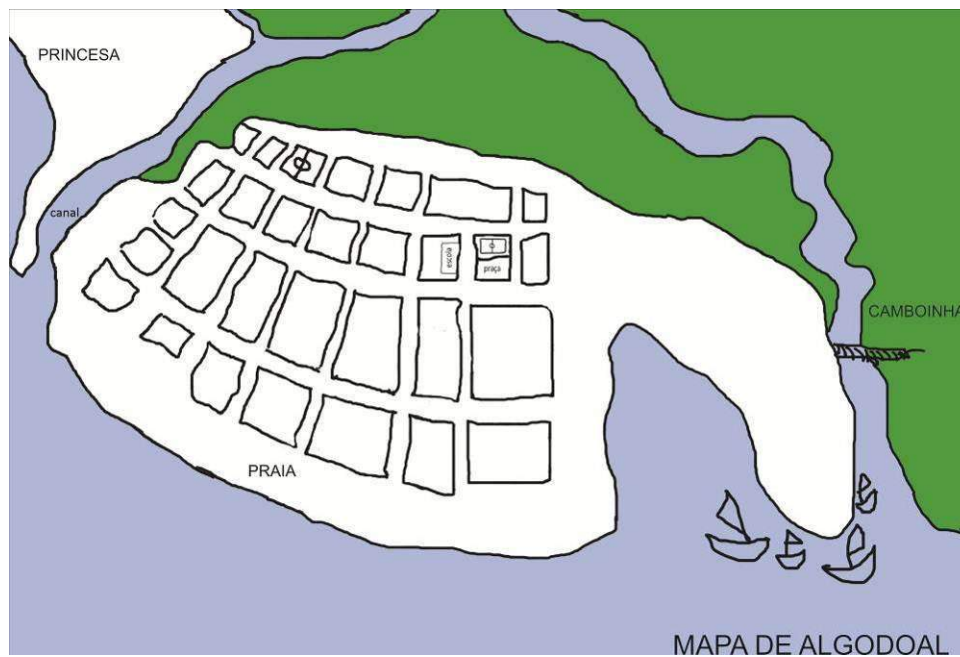
Algodual³ é uma localidade do município de Maracanã, que fica há 180 km de Belém (capital), situada no nordeste do Estado do Pará, na ilha de Maiandeuá. Uma Área de Preservação Ambiental - APA - que vem a cada ano degradando-se, principalmente depois do incremento da atividade turística que criou, ao mesmo tempo, tanto uma alternativa de subsistência para a comunidade local, como também problemas ambientais e sociais graves, a exemplo do lixo urbano, da violência, das drogas, etc. O poder público é ausente e Algodual, que possui um importante patrimônio ambiental, tateia em sua política comunitária, por meio de suas associações (pescadores, carroceiros, barqueiros, empreendedores donos de bares, pousadas etc). Pouco, ou quase nada, é oferecido aos habitantes, em especial, às crianças e aos jovens moradores de Algodual, como meio de produção cultural.

A partir do desenvolvimento de um processo de criação artística baseado no espaço relacional, espera-se então fomentar a produção cultural na comunidade de Algodual, tendo a linguagem visual da fotografia como a principal ferramenta de criação dos dispositivos artísticos/estéticos/críticos.

¹ Utilizamos o termo “forma” no sentido de referir à aparência, a configuração assumida em qualquer manifestação artística, independente de toda e qualquer alusão ao formalismo da Arte Moderna.

² No que se refere à arte relacional, adotamos o teórico Nicolas Bourriaud e sua obra intitulada “Estética Relacional” como referência. Para o autor, a arte relacional refere-se ao conjunto de práticas que tomam como ponto de partida teórico e prático a esfera das interações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privado. Ele entende que, até mesmo a arte relacional, existe enquanto forma.

³ Segundo fonte do Censo Demográfico de 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia-IBGE, a população da vila de Algodual é de 948 habitantes, sendo composta por 61% de crianças e jovens na faixa de 10 a 24 anos, público alvo deste projeto.



Figuras 1e 2: Desenhos da situação espacial da vila de Algodual. Autores: Andréa Feijó e Jomilson Silva.
Fonte: (arquivo do projeto)

A proposição de um processo de criação artística, que leva em conta o contexto e a participação de uma comunidade, suscitou as primeiras questões deste projeto. Como adentrar na comunidade de Algodal e estabelecer vínculos com ela, uma vez que as possíveis formas artísticas devem ser resultantes dessa condição de relação artista-comunidade? Qual abordagem metodológica adotar, quando o que se pretende como objetivo só vai ser possível conhecer em seu processo de feitura, na ação propriamente dita?

Tendo em vista a complexidade do objeto desta pesquisa, e acreditando, junto com Edgar Morin, que “qualquer atividade metódica existe em função de um paradigma que dirige uma práxis cognitiva” (MORIN, 2007a, p. 37), adotou-se, como fundamento epistemológico deste trabalho, o paradigma do pensamento complexo⁴. Por se tratar de uma pesquisa em que seu objeto - a produção artística - está diretamente conectado com a participação da comunidade e esta, por conseguinte, relacionada diretamente com as estratégias de ação, utilizou-se os pressupostos metodológicos da pesquisa-ação⁵. Isto “significa que todo avanço em pesquisa-ação implica o feito recursivo em função de uma reflexão permanente sobre a ação” (BARBIER, 2007, p.118).

Nesse tipo de pesquisa de caráter experimental, duas ações são desenvolvidas simultaneamente. Uma, objetiva a produção artística compartilhada, a outra consiste em pesquisa cujo objetivo é a produção de conhecimento. A produção de conhecimento em uma pesquisa-ação é elaborada no próprio coração da ação, posto que essa modalidade de pesquisa é centrada na prática. Ou seja, trata-se de uma reflexão sobre o fazer que lhe é correlato, e que permite engendrar novos conhecimentos. A especificidade da

⁴ Do ponto de vista epistemológico, o paradigma do pensamento complexo é um modo de pensar o conhecimento enquanto processo, caminho a ser percorrido sem as garantias postuladas pela certeza cartesiana. Segundo Morin (2007b), como modo de pensar, o pensamento complexo se cria e se recria no próprio caminhar, a partir de uma visão sistêmica aberta do fenômeno a conhecer, que considera as incertezas e incorpora os acasos, se auto-organizando permanentemente, de acordo com os princípios dialógico, recursivo e hologramático. Ou seja, o pensamento complexo rompe com a concepção linear de causa-efeito, entendendo a dimensão temporal dos fenômenos como simultaneidade, admitindo interferências mútuas das partes componentes de uma totalidade.

⁵ Enquanto pesquisa participativa não há nada assegurado de antemão. Segundo Barbier (2007, p. 59), “o objeto da pesquisa é a elaboração da dialética da ação”. Na concepção do autor, a pesquisa-ação é a ciência da práxis, esta, entendida como “ação alicerçada numa teoria e associada a uma estratégia”. As ferramentas metodológicas, numa abordagem do pensamento complexo, precisam ser construídas ao longo do processo. As que fabricamos de antemão, nem sempre são adequadas para manipular as formas que o objeto de pesquisa vai assumindo no curso do processo, principalmente, em se tratando de um fazer artístico com foco relacional.

pesquisa-ação decorre do vínculo estabelecido entre pesquisador e membros da comunidade com a qual se deseja constituir relação.

1. Projeto “Adote um urubu”: ideias, estratégias e dispositivos

O paradigma técnico-científico é extremamente criticado em nossos dias. Não se sustentaria no mundo de hoje, do ponto de vista empírico dos desequilíbrios ecológicos. As constatações de que a natureza é maior do que o homem, em sua capacidade de se transformar e adaptar, seriam a prova do quanto tal crítica é justificável e legítima. O homem, ao contrário da natureza, depende de certas condições para não desaparecer. Não vamos longe, os problemas que o Japão enfrenta hoje, com os fenômenos naturais e suas consequências naturais e artificiais devastadoras, colocam em xeque esse modelo e uma de suas construções mais radicais- as usinas nucleares. O reflexo dessa desconfiança no progresso da razão técnico-científica que ousou, um dia, pensar a energia nuclear como limpa, já não dá conta de refletir o mundo na atualidade.

Anterior a este acontecimento histórico mencionado, a ação artística *Adote um urubu*, que trataremos mais adiante, foi o resultado de nossa reflexão sobre a relação que mantemos com a natureza. O desastre de Fukushima, como exemplo recente, é um indício de que não se pode mais ignorar a natureza como a exterioridade contígua e constitutiva de nós mesmos: é “a relação da subjetividade com a sua exterioridade - seja ela social, animal, vegetal, cósmica - que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão”, diz Guattari (1990, p.8).

Diante de tal contexto, Guattari propõe um novo paradigma para dar conta desse problema. Para o autor, somente uma articulação entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade) poderia trazer contribuições do ponto de vista da consciência do que é preciso mudar no modo como nos relacionamos com a exterioridade. Para ele, o que está em questão é a maneira de viver daqui por diante, a partir da consciência planetária de que nos encontramos em uma encruzilhada, num momento paradigmático e paradoxal. O autor propõe uma articulação dos três registros ecológicos como via de possibilidade para pensar soluções práticas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser e estar no mundo. A questão será, literalmente, de reconstituir o conjunto das modalidades de relacionamento com o outro e com o meio ambiente, a partir de uma reinvenção do sujeito. Juntamente com Guattari, acreditamos que a dimensão estética deve permear a constituição das subjetividades, podendo a arte se constituir como um potente vetor de sua produção,

atuando nas consciências, não mais em nome da razão pragmática e técnico-científica, mas pela confluência com a lógica da sensibilidade, que articula o social e o ambiental.

Assim, considerando o processo de criação, como nos diz Cecília Sales (2001), um movimento dinâmico, incerto e permeado de infinitas ideias que se interligam, o que se pretende traduzir é um percurso de criação, desde os primeiros *insights* até o momento atual da produção, considerando que em uma pesquisa calcada em uma esfera relacional, o tempo não é contínuo e nem linear. Neste caso, o percurso será demarcado a partir da ação artística *Adote um urubu*, que acabou por dar nome ao presente projeto de pesquisa “Adote um urubu”⁶. Projeto este, esboçado, em ações e obras, bem antes de submetê-lo ao Curso de Mestrado em Artes e alinhado com as ideias de Guattari acima esboçadas.

A questão da participação do espectador não é nova em nosso trabalho artístico. Esta é uma questão que, de alguma maneira, já foi abordada em trabalhos anteriores e que, na ação *Adote um urubu*, ampliou-se, acrescentando-se outras variáveis. Até à obra *Vitrina* (figura 3), a participação se restringia ao público dos espaços institucionais da arte, um público especializado. Com o *Completo* (figuras 4 a 8), a questão da participação do espectador na obra de arte se apresenta como uma necessidade de trazer a arte, enquanto dispositivo de significação, para o espaço da vida, articulada, portanto, a um contexto específico, ao contexto social do “lanche completo”, em seu trajeto pela rua dos Pariquis (rua em que mora a artista).



Figura 3: Detalhe da obra *Vitrina*, objeto/instalação. Andréa Feijó, 2005.
Fonte: (fotografia da autora)

⁶ Neste trabalho, utilizou-se a formatação em *itálico* para todos os títulos de obras e/ou proposições artísticas. Nos demais títulos (livros, artigos, projetos, oficinas etc), utilizou-se o mesmo padrão do texto como um todo, destacado apenas pelo uso de “aspas”.



Figuras: 4,5,6,7 e 8: O *Completo* e seu contexto. Andréa Feijó, 2006.
Fonte: (fotografia da autora)

1.1. Ação artística *Adote um urubu* - 2008

A primeira proposição do projeto “Adote um urubu”, ocorreu a partir de um *insight* sobre determinadas questões que já permeavam o nosso fazer artístico⁷, tais como: interfaces entre linguagens, participação do espectador e, por último, espaço público e contexto de participação.

A opção por desenvolver o projeto na comunidade de Algodual deu-se pelo fato de frequentarmos a localidade, intermitentemente, há 22 anos. Entretanto, desde 2007, passamos a visitá-la de modo sistemático, ocorrendo maior convívio com sua população e, conseqüentemente, um envolvimento mais profundo com os problemas ambientais enfrentados pela comunidade.

A temática ambiental, em especial a questão do lixo, foi a fonte inspiradora que desencadeou a articulação de novas ideias, efetivando o primeiro resultado desse projeto: a ação artística *Adote um urubu*. Esta ação articulou algumas questões referentes à arte que passaram a nos mobilizar, tais como: sua função crítica, seu poder de, pela imaginação, adicionar novas camadas de significações à “realidade”, de fazer refletir sobre a mesma.

A ação artística *Adote um urubu*, consistiu então, como o nome explicita, em uma proposição que buscou, em sua ação, articular pessoas, mobilizando-as em torno de uma questão ambiental. Ela foi realizada em 02 de janeiro de 2008, data em que muitas pessoas que visitavam a vila de Algodual (por ocasião das festas de final de ano), estavam partindo. Esta ação artística contou com uma logística que envolveu pessoas da comunidade - crianças e adultos - na coleta de uma parte do lixo reciclável produzido na localidade e que, comumente, tem a queima como destino final. A coleta, feita em sacos pretos padronizados com a imagem de um urubu na cor cinza, foi agenciada previamente com alguns moradores/donos de estabelecimentos comerciais e veranistas. Feita a coleta, os sacos foram instalados em um local de grande circulação de pessoas e, posteriormente, retirado da ilha pelos próprios visitantes, segundo uma instrução de ação que propusemos às pessoas: que “adotassem” um pouco do lixo produzido em Algodual, levando consigo um saco de lixo organizado para reciclagem. Lixo este, que

⁷ Ver obras da Artista Andréa Feijó: *Desenhos-objetos*, 2005, catálogo de exposição individual; *Vitrina*, 2006, acervo da Casa da Memória da Universidade da Amazônia; *Completo*, 2007, acervo da artista.

poderia ser correspondente ao produzido por eles próprios, durante sua estadia na ilha. A ação *Adote um urubu* resultou em um vídeo de mesmo nome, que foi mostrado posteriormente no espaço público da vila de Algodal.



Figuras 9,10,11,12 e 13: Detalhe da ação *Adote um urubu*. Instalação urbana. Andréa Feijó, 2008.
Fonte: (fotografia da autora)



Figuras 14,15 e 16: Detalhe da ação *Adote um urubu*. Ação performática. Andréa Feijó, 2008.
Fonte: (fotografia da autora)

1.1.1. *Adote um urubu*: arte pública, espaço público, contexto social

Acreditamos que um dos níveis de atuação da arte pública é o da construção de espaços políticos e de conhecimento, a partir da experiência compartilhada. Do ponto de vista teórico, pode-se afirmar que a arte pública, de que trata a ação *Adote um urubu*, é aquela de caráter temporário e que envolve aspectos específicos do lugar e da vida das pessoas onde a mesma se realiza. Uma arte que privilegia a ação do sujeito em sua relação com meio social e com o chamado meio ambiente. A ação, entendida aqui como “a atividade política por excelência”, se concordarmos com Hanna Arendt (1999, p. 34). Ou ainda, nas palavras de Miguel Chaia (2007a, p. 21), “a política como experimento no espaço público comunicacional”. Para o autor, a arte pode ser produzida com significado social a partir de dois grandes contextos políticos. Um, seria o contexto da política gerada no círculo do poder, o outro, da política de participação no espaço público.

O que se quer destacar é justamente o contexto político da participação no espaço público, entendido como o espaço de interação social, ou ainda, o espaço político das relações sociais entre os membros da coletividade. O espaço público próprio da política de participação e onde a arte, nesse contexto, passa a significar muito mais do que uma obra disposta à contemplação.

Inserir a arte no contexto do espaço público da vida cotidiana, fora da galeria, do museu (onde ela é reconhecida como tal) implica um desafio de adentrar em um novo contexto, em que o próprio estatuto de arte perde suas garantias, uma vez que, no espaço cotidiano, a vida corre sem grandes esforços para significar as coisas rotineiras.

Nesta perspectiva, a arte pública entendida como a arte que se faz no espaço comum, compartilhado (o gesto, a intervenção, o evento, a instalação, a performance, etc) deve exercer uma potência, de tal modo que algo novo nesse lugar passa a ter existência e, portanto, significado. Assim, o desafio da arte pública contemporânea (aquela que se faz nos espaços de uso da coletividade) é fazer emergir relações com o contexto social e político do lugar de sua inserção.

Na concepção de Vera Pallamin (2000), é fundamental a valorização das práticas cotidianas, em uma arte que pretende realizar-se no espaço urbano. Para ela, o cotidiano é o lugar em que se costumam as

relações entre as ações culturais, as práticas sociais e os espaços nos quais ocorrem [essas mesmas ações culturais e práticas sociais], situando o trato com a espacialidade não como um pano de fundo daquelas [ações culturais e práticas sociais], mas como uma sua dimensão constituinte. A cultura é socialmente situada e espacialmente vivida (PALLAMIN, 2000, p. 29).

Assim, pensamos que qualquer manifestação artística, destinada aos espaços do cotidiano coletivo, necessita de uma aproximação específica com suas estratégias de agenciamento, para que ela possa realmente afetar as pessoas. Inserir a arte em um determinado lugar, em que se pretende estabelecer uma relação de troca com o outro, implica dialogar com ele a partir do seu contexto, daquilo que lhe é familiar, mesmo que tal familiaridade lhe seja quase inconsciente, dada à própria habitualidade das vivências singulares no cotidiano do espaço da cidade, no espaço da coletividade. Helio Oiticica, por exemplo, parece ter elaborado essa compreensão quando engendra novas maneiras de fruição do seu trabalho, a partir de sua vivência na comunidade da Mangueira, como no caso dos *Parangolés*.

Tirar a arte de seu lugar instituído e inseri-la fora de seu contexto habitual institucionalizado implica compreender os valores contidos nesse novo contexto, no caso, o da vida que se desenrola no cotidiano do espaço público. Implica incorporar outros aspectos que não são somente os puramente estéticos. Implica fazê-la, a partir do modo como a coletividade se apropria desse mesmo espaço para produzir significações.

As experiências nos espaços públicos da cidade, em “sítios específicos” (apoiados no pressuposto de que a percepção depende da relação da obra com seu contexto, da adequação da obra ao lugar de sua inserção), proliferaram-se a partir da década de 1960. Na visão de Peixoto (2002, p. 20), essas experiências acabaram por convergir em uma arte comunitária: “a culminância desse processo [de sítio específico] viria a ser a conversão da arte para lugar específico em arte comunitária”. Esta, se bem entendemos, prioriza o contexto social em suas operações artísticas.

1.1.2. Ação. Espaço público. Tempo vivencial

Durante diferentes períodos da história, o conceito de arte teve conotações outras da utilizada na atualidade plural do discurso estético. As proposições artísticas da contemporaneidade ganham a complexidade própria de nosso tempo, marcado pela

multiplicidade de conceitos e formas, o que implica uma imprecisão em definir e categorizar a produção artística.

A experimentação das possibilidades na arte, exaustivamente ensaiadas no período da Arte Moderna, de que resultou, no mesmo período, em uma arte de caráter essencialmente formalista, radicaliza-se a partir dos meados do século XX com a Arte Contemporânea. A Arte Contemporânea amplia o seu campo de possibilidades para além das fronteiras de suas próprias linguagens. Ela passa a se delimitar justamente quando um ideal de pureza já não dá conta de responder às questões postas nos domínios da arte que se vê “por demais pluralista em sua intenção para se permitir ser apreendida em uma única dimensão” (DANTO, 2006, p.20). Recusa definir-se circunscrita apenas aos seus próprios domínios. Com isso, traz para o seu domínio outras fontes de conhecimento, não se restringindo apenas às suas fronteiras. Assim, a arte que já experimentava a hibridização de suas categorias artísticas (escultura, pintura, fotografia etc), estende os seus limites trazendo, para o âmbito de suas proposições, outros campos de conhecimento como a sociologia, a política, a educação, etc.

Para Artur Danto, a Arte Contemporânea inicia-se quando os artistas voltam à indagação sobre o que é arte, marcando uma nova escalada, agora muito mais complexa do que na Arte Moderna, já que, não se valendo mais do imperativo estilístico para definir-se, a arte pode ser qualquer coisa. Para ele, a Arte Contemporânea liberta-se do peso da história e de sua relação com a estética e passa a ser uma questão de contingência histórica e não mais de essência. O autor, por exemplo, a respeito da identidade das proposições da Arte Contemporânea, apropria-se da definição do crítico de arte Robert Venturi, que vê as produções contemporâneas em arte como “elementos que são mais híbridos do que ‘puros’, contaminados em vez de ‘limpos’, ambíguos, em vez de ‘articulados’, ‘perversos’, bem como interessantes” (VENTURA, 1977 apud DANTO, 2006, p.14). Assim, a arte passou a ser mais do que uma forma bela, um signo de comunicação, tornando-se, nas palavras de Cauquelin, “um dispositivo⁸ complexo” de significações.

⁸ A autora não define o que ela entende por dispositivo. Assim, vamos fazer seu entendimento a partir da definição de Giorgio Agamben que utiliza o termo no sentido foucaultiano, ou seja, como estratégia, como conjunto de práticas e mecanismos que visam um efeito. Assim, nos termos definidos por Agamben, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.40).

É, pois, nesse entremeio de saberes e linguagens que está situada a produção contemporânea da arte. É nesse contexto que pensamos situar este projeto.

A ação *Adote um urubu*, caracteriza-se por um arranjo multiformal situado em uma zona de hibridações, de importações de métodos e conceitos. Ou seja, um arranjo espaço-temporal, formulado a partir de uma conjunção de dispositivos artísticos (instalação, performance, vídeo), agenciados no exercício político por excelência: na ação, na experiência vivencial.

A ação é a grande estratégia desse projeto como um todo. É por ela que pretendemos alinhar os nexos e desembaraçar os nós comuns dessa experiência. Pensamos comumente que a ação é simplificadora, porque na hora em que temos que decidir, ela é uma decisão de escolha, é uma seleção. Entretanto, nos diz Morin (2007b), “A ação é estratégia”. É ela que permite que possamos prever, a partir de uma decisão inicial, as ações futuras que poderão ser modificadas, dependendo das informações que são adicionadas no seu curso, provenientes também dos acasos, da imprevisibilidade, das incertezas do próprio caminhar.

A ação denota movimento e comporta uma ideia de tempo. “o tempo é algo do movimento, sem ser o próprio movimento” (CAUQUELIN, 2008, p.153).

O tempo da ação *Adote um urubu* é aquele da efemeridade, do fugaz. O vídeo da ação é a possibilidade da mesma poder reverberar além de seu próprio espaço-tempo, como uma duração material de um tempo finito. O vídeo se encarrega aqui, de reativar, fazer reviver uma situação específica, inscrita em uma outra ordem de experiência. Hoje, é muito comum que uma determinada ação ou performance artística resulte em um desdobramento em vídeo. O vídeo, como que se constituindo em um “concentrado da obra, que pode ser diluído em diferentes contextos de exposições” (BOURRIAUD, 2009, p. 106).

Para Guattari a arte é, por natureza, um dispositivo de produção de subjetividade. Subjetividade esta, que não está centrada em agentes individuais, mas, em agentes grupais, uma vez que acredita que a “subjetividade é essencialmente social” (GUATTARI, 2010, p.47).

1.2. Primeira Mostra Cultural do Projeto “Adote um Urubu”

A criação dos dispositivos artísticos/estéticos/críticos neste projeto, como já foi dito, vislumbra a participação efetiva da comunidade, tanto na produção, quanto na recepção da arte. Portanto, o vídeo, que resultou da ação *Adote um urubu*, se constituiu em um dispositivo estratégico de ampliação do acesso a essa produção artística. Esse vídeo, juntamente com um fotovaral de imagens com temática ambiental, fez parte da “Primeira Mostra Cultural do Projeto Adote um Urubu”, constituindo a segunda estratégia de participação da comunidade. Essa Mostra foi a primeira a ser realizada na ilha de Algodal. Ela aconteceu no espaço público da praça e contou com uma parceria igualmente estratégica, a da única escola da comunidade. O evento, realizado em uma única noite, contou com a visita de 120 pessoas registradas no livro da exposição⁹, entre pessoas da comunidade e visitantes da ilha, somando 10,60% da população local, em sua maioria, crianças e adolescentes, público alvo deste projeto.

⁹ Ver nos anexos.

1ª mostra cultural 

PROJETO ADOTE UM URUBU

Sab, 20 dez 2008 . 19h
Escola Municipal Maria de Lourdes
Algoal . Pa . Brasil

**vai ter mingau !
TRAGA SUA CANECA
descartável não !**

PROGRAMAÇÃO
Fotovaral
Com imagens de algoal
Apresentação do vídeo
"Adote um urubu" de andréa feijó

COORDENAÇÃO
Andréa Feijó

FOTOGRAFIAS
Andréa Feijó
Paulo Ribeiro

PRODUÇÃO
Junior Braga
Nádia Sá

APOIO CULTURAL
Matapi Produções
Imago Produções
Escola Municipal de Ensino Fundamental Maria de Lourdes
Agência Distrital de Algoal

mbarbery

Figura 17: Cartaz de divulgação da “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”, 2008.
Fonte: (arquivo do projeto)



Figura 18: Divulgação da “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”.
Fonte: (fotografia da autora)



Figura 19: “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”. Algodual, 2008.
Fonte: (fotografia de Octávio Cardoso/ arquivo do projeto)



Figura 20: “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”. Algodual, 2008.
Fonte: (fotografia da autora)



Figura 21: “Primeira Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”. Algodual, 2008.
Fonte: (fotografia da autora)

1.2.1. Arte relacional. Modelos de sociabilidades. A Escola de Algodual: solução de continuidade das experiências

Nesta pesquisa, é de suma importância o estabelecimento de vínculos com a comunidade. Esta é a sua questão estrutural, uma vez que as formas artísticas resultantes - à maneira de uma estética relacional - vão depender das conexões, dos arranjos sociais, dos vínculos, da troca que, finalmente, conseguirmos estabelecer com a comunidade. Os tipos de relacionamentos não de determinar as formas artísticas que resultarão. Os dispositivos artísticos deverão, portanto, ser produto dessas interações, e destinados, primordialmente, a circular nessa rede social, assim contextualizada.

A partir da “Primeira Mostra Cultural do Projeto Adote um urubu”, acima descrita, iniciamos o vínculo com a escola e demos início à primeira estratégia de aproximação com a comunidade. Nesse momento, a temática ambiental permeava nossas ideias como uma questão que, em um primeiro olhar estrangeiro, acreditávamos ser urgente para a comunidade. Essa visão foi sendo ajustada no próprio processo de relacionamento com as pessoas, a partir da convicção em desenvolver um processo artístico compartilhado.

Nicolas Bourriaud, em seu livro “Estética relacional”, delinea uma definição de um tipo de arte que toma como matéria de suas criações “os fatos sociais”. O autor parte da análise das proposições de vários artistas dos anos de 1990, época na qual situa o momento em que, livre das amarras ideológicas da modernidade da arte, eles apresentam um novo horizonte teórico-prático para as suas criações.

Se os anos de 1960/70 abriram um horizonte para se pensar a questão da recepção e discutir sobre o lugar do espectador na constituição da obra artística, a arte relacional, discutida pelo autor, explorou a interatividade de outro lugar. Lugar em que intersubjetividade e interação são consideradas como os principais elementos a dar forma à atividade do artista. Daí a especificidade da arte relacional, nos termos definidos pelo autor: um tipo específico de forma artística, que toma como matéria bruta de sua especulação teórico-prática as relações sociais.

Para definir o que entende como uma forma relacional, o autor parte de uma definição materialista da forma, ressaltando, antes de tudo, que toda forma é, em si, relacional. Para o autor, a forma artística relacional estaria inscrita nesta tradição

materialista, mais precisamente, do materialismo aleatório, nos moldes definidos, na modernidade, por Louis Althusser. Um materialismo que “tem como ponto de partida a contingência do mundo, que não tem origem nem sentido preexistente” (BOURRIAUD, 2009, p.25). Assim, a forma da arte, nos termos descritos por Bourriaud, é “um modelo de mundo viável” (idem, p.27), cujo sentido, independente da configuração que ela apresente, está, invariavelmente, atrelado aos elementos que a compõem.

O teórico utiliza também a ideia de Deleuze e Guattari de obra de arte, da forma artística como um conjunto de afetos e perceptos, da arte como uma forma que reúne e mantém juntos, “momentos de subjetividade ligados a experiências singulares” (BOURRIAUD, 2009, p.27). A arte é, nestes termos, ontologicamente relacional. “A arte sempre foi relacional em diferentes graus” (idem, p.21). Seja em sua constituição propriamente material, seja em sua constituição imaterial: o trânsito de subjetividades que ela dinamiza: sua intersubjetividade.

Para além da natureza relacional de qualquer tipo de arte, a arte relacional de que trata o autor e que nos interessa na presente pesquisa, refere-se à forma da arte que vem sendo proposta por alguns artistas que, ao invés de uma forma plástica, apresentam modelos de sociabilidade ativados como forma artística.

Segundo Bourriaud, esse tipo de arte provoca uma inversão radical nos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela Arte Moderna. A arte empenha-se, agora, em investir e problematizar a esfera das relações humanas. Em suma, a arte relacional refere-se ao conjunto de práticas que tomam como ponto de partida, teórico e prático, as interações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privado. “Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido [...]. Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada” (BOURRIAUD, 2009, p.20).

Assim, por exemplo, em nosso caso, a realização das oficinas propostas ao longo do projeto, a partir da “Primeira Mostra Cultural do Projeto Adote um urubu”, ganhou credibilidade social graças à participação da Escola. Tal adesão garantiu às oficinas seguintes, realizadas no espaço-tempo de dois anos da pesquisa, um público-alvo, um grupo que foi se consolidando, pouco a pouco, formado por diversas subjetividades, a saber, a das crianças e dos adolescentes da escola, e, a da artista. Em outros termos, a partir da escolha preliminar de eleger a escola como parceira, alcançou-

se uma continuidade na realização do projeto, contemplando o que Bourriaud chamou de “uma duração a ser experimentada”, uma experiência vivida.

1.3. **As oficinas de fotografia: artesanal (*pinhole*) e digital**

Nas oficinas de fotografia¹⁰, o que se quis foi justamente aproveitar o sentido da experiência como uma forma de vínculo com real, de aprendizado do mundo, tendo a imagem fotográfica – *pinhole* – como dispositivo, centelha capaz de provocar outros modos de subjetivação, ou seja, a possibilidade de constituir mundos viáveis. Em suma, outras possibilidades de perceber a realidade. Daí, trazermos o teórico da educação John Dewey para refletir a arte como possibilidade de uma experiência significativa.

A experiência na concepção de John Dewey é a ocasião de aprender a vida. Tudo depende da qualidade da experiência que se tem. Para Dewey, toda experiência tem dois aspectos: o aspecto imediato de ser agradável ou desagradável, e o relativo à sua influência em experiências futuras. Para ele, a experiência é central no conhecimento que podemos ter do mundo. E, independente do desejo ou da intenção, a experiência adquire vida nas experiências que a sucedem. Assim, para o autor, o problema central de toda ação educativa baseada na experiência, como uma força em movimento, “é selecionar o tipo de experiências presentes que possam viver frutífera e criativamente nas experiências subsequentes” (DEWEY, 2010, p.29).

Daí decorre o princípio da continuidade da experiência. O princípio de que o desenvolvimento da experiência educativa é fruto da interação, significa que é um processo essencialmente social. Para Dewey (2010, p.100) a noção de experiência se refere a todos “os encontros entre o mundo físico e o mundo humano”. Ou seja, ao seu caráter interativo. E a educação, seja qual forma assumir, tem de refletir sobre a experiência vivida.

A experiência educativa como processo social de conhecimento, formulada por Dewey, interessou-nos, quando, de nossas indagações sobre qual a melhor estratégia para adentrar no ambiente social da vila de Algodoal, visando os objetivos, a saber,

¹⁰ Utilizamos como base na elaboração metodológica das oficinas, a abordagem triangular para o ensino da arte que propõe três momentos importante no aprendizado da arte: a experiência de criação, o exercício de leitura de imagens (percepção de qualidades estéticas) e o conhecimento contextualizado no espaço-tempo interdisciplinar.

desenvolver um processo artístico, tendo o ambiente social como ponto de partida e de chegada das proposições relacionais. Inicialmente pensamos: como objetivar uma arte compartilhada com a comunidade sem lhe possibilitar os meios de expressão? Daí surgiu o primeiro vínculo e o mais importante: a escola e um grupo de alunos, crianças e adolescentes que passaram a acreditar nas proposições educativas baseadas na experiência fotográfica.

As oficinas foram desenvolvidas como uma estratégia de sociabilidade, de troca entre a artista e a comunidade, bem como meio para uma produção artística compartilhada.



Figura 22: Escola Municipal Profa Maria de Lourdes Ferreira, Algodual-Pará.
Fonte: (fotografia da autora)



Figura 23: Grupo de participantes da oficina de fotografia. Algodual, 2009.
Fonte: (fotografia da autora)

1.4. **Arte política e desinstitucionalização do espaço artístico. Três paradigmas: Helio Oiticica, Mônica Nador e Miguel Chikaoka**

A produção compartilhada com a participação comunitária não é uma questão nova na arte. Desde os anos 1960/70, artistas identificados com a contracultura vêm questionando a distância entre arte e sociedade, ao buscar uma reaproximação da arte com a vida, recolocando o sujeito como centro de suas preocupações estéticas.

Neste projeto, alguns artistas de momentos históricos distintos foram convocados como referências teóricas, tanto na formulação das ideias na ação *Adote um urubu*, quanto na escolha da Escola como estratégia de vinculação com a comunidade, através de oficinas e atividades afins. São eles, Helio Oiticica, Mônica Nador e Miguel Chikaoka. Estes artistas são importantes neste trabalho, na medida em que, cada um, a seu modo, contribuiu com perspectivas ideológicas nas proposições artísticas.

1.4.1. **Helio Oiticica**

Com Helio Oiticica, assimilamos o caráter crítico de sua arte, na elaboração da ação *Adote um urubu*: a indagação de como a arte pode ser instrumento para a reflexão. Da experiência de Mônica Nador e seu projeto “JAMAC”¹¹ na comunidade Jardim Miriam, em São Paulo, por sua vez, ressaltamos a função pedagógica da arte, evidenciada também na experiência de Miguel Chikaoka. Ressaltamos seu caráter emancipador enquanto experiência capaz de gerar futuras experiências igualmente significativas. Esses três exemplos, na medida em que viabilizam a participação da comunidade, trazem à luz três perspectivas diferentes de arte política com as quais nos identificamos.

Segundo Guy Brett (2005, p. 44), o escritor francês Jean-Christophe Royoux teria descrito a participação do espectador como o “principal legado da vanguarda dos anos 1960 e 1970”. Para Royoux, citado por Brett, os artistas dessa época, teriam

¹¹ O Jardim Miriam Arte Clube - JAMAC - “é uma associação sem fins lucrativos, fundada em 2004, pela artista plástica Mônica Nador. Surgiu como um ateliê aberto à população local, com o objetivo de realizar oficinas de arte que tivessem uma ação transformadora real na comunidade, tal como o projeto *Paredes Pinturas*, da própria artista, que propunha a realização de pinturas nas casas da comunidade” (CENTRO CULTURAL..., 2009).

concebido a arte “como um modelo crítico capaz de explorar várias formas de integração social” (ROYOUX, 1997 apud BRETT, 2005, p. 44).

A ideia da arte ligada a uma função social foi recolocada em pauta nos anos 1960/1970, como fruto da necessidade de renovação da própria concepção de arte. Nesse momento, a arte buscava uma nova maneira de operar seu mecanismo, a saber, o mecanismo do sistema da arte, que já se encontrava consolidado na sociedade de consumo com a arte mercantilizada. Como operar a arte nesse contexto de sociedade é o que os artistas dessa época buscavam responder com suas obras. Emerge, portanto, uma arte que colocou em questão a sua própria especificidade, reiterando suas relações políticas com a sociedade, impregnando a dimensão artística com o debate político. A arte buscava um sentido para sua existência, posto que, se concordamos com Ernest Fischer (1987, p. 16), “a razão de ser da arte nunca permanece inteiramente a mesma [ao longo do tempo]”. Um novo sentido para a arte parece ter sido encontrado por alguns artistas dos anos 1960/1970 na interseção entre arte e política, a partir da ação/participação do público na obra de arte.

No Brasil, essa ideia de participação do espectador na obra, introduzida pela vanguarda brasileira dos anos 1960/1970, teve como um de seus principais representantes o artista Helio Oiticica. Para Brett (2005), foi a partir da experiência do artista com a comunidade da Mangueira (onde o artista se tornou residente), que sua arte e seu pensamento se transformaram e Oiticica pôde conceber uma nova maneira de interação entre as pessoas e a sua obra. Segundo Brett, as transformações ocorridas no trabalho do artista trazem, subjacente, a questão da relação espectador/obra vinculada ao contexto cultural. A percepção do artista sobre tal vinculação teria se dado sob o impacto das diferenças culturais do próprio artista em relação à comunidade da Mangueira. Segundo o autor, a maneira particular como tal comunidade estabelecia suas relações culturais (com o samba, com a arquitetura da favela, e com o modo das pessoas se relacionarem entre si), teria influenciado o trabalho do artista que, a partir daí, adicionou ao prazer visual de suas obras, uma dimensão participativa. Para Brett, no momento em que Oiticica toma consciência das diferenças culturais de seu trabalho em relação àquela comunidade e reconhece a distância entre as favelas e a cidade moderna, ele “aprofunda e amplia o significado metafórico” (BRETT, 2005, p. 36) de sua obra,

buscando trazer o espectador para dentro dela, fazendo-o participar de maneira mais integral da metáfora artística e suas possíveis significações.

A ideia de recepção da obra de arte por parte do público foi problematizada a partir do entendimento que os artistas faziam da relação da arte com a vida. Para Celso Favaretto (2008), esse período de vanguarda¹², do qual fez parte Oiticica, foi movido por um desejo de transformação da vida. Desejo este, articulado por um pensamento de contracultura, fundado em uma nova sensibilidade, que fez muitos artistas buscarem “repropor a arte como modalidade de intervenção na realidade” (FAVARETTO, 2008, p. 243). Para o autor, esse período foi profícuo em práticas culturais que investiram no caráter vivencial. E a participação foi a grande ativadora dessas práticas nesse momento da vanguarda brasileira. Seja como ideia, como atitude, ou também como conceito. Na visão de Favaretto, era “ela que retinha o essencial de recusa, do espírito contestador que atravessou as duas décadas” (FAVARETTO, 2008, p. 241), na arte e na cultura de um modo geral.

O trabalho de Oiticica, segundo o mesmo autor, não se restringia somente à crítica do sistema da arte: da recusa dos espaços institucionalizados de criação e de circulação da arte, bem como, da recusa de seus valores puramente estéticos. Em sua visão, a arte, para Oiticica, se inscrevia “como atividade coletiva, em que se interceptavam a produção de novas subjetividades e a significação social das ações” (FAVARETTO, 2008, p. 244). Pode-se dizer, portanto, que a produção de Oiticica continha um pensamento voltado para as relações entre arte e sociedade, refletindo um inconformismo ético-estético, predominante nessa época de contracultura, de posições extremas, que abriram caminhos à crítica da autonomia da arte em vários programas.

Para Miguel Chaia (2007a), os principais movimentos de vanguarda do século XX deixaram-se impregnar pela dimensão política. “Artistas engajam-se em projetos políticos de transformação da sociedade e lutam pela formação de uma nova consciência sensível através da arte” (CHAIA, 2007a, p.18); em parte, sob a influência do pensamento marxista, que trouxe contribuições a respeito da relação entre arte e sociedade, remetendo, sobretudo, “à presença da dimensão política na arte e ao reconhecimento do papel social exercido por ela nas relações entre os homens e destes

¹² O autor situa a vanguarda Brasil entre o início da década de 1960 e meados dos anos 1970.

com a natureza” (CHAIA, 2007a, p.17). Assim, os artistas buscavam com suas manifestações político-estéticas uma nova forma de participação da sociedade, ao mesmo tempo em que faziam uma crítica, no caso do Brasil e de Oiticica, à ditadura militar e a consequente falta de liberdade e de expressão imposta nesta época, como se pode ver nos *Parangolés* (figuras 24 e 25).



Figura 24: Nildo da Mangureira veste *Parangolé P15*, capa11. Helio Oiticica, 1967.
Fonte: (BRETT, 2005, p. 61)

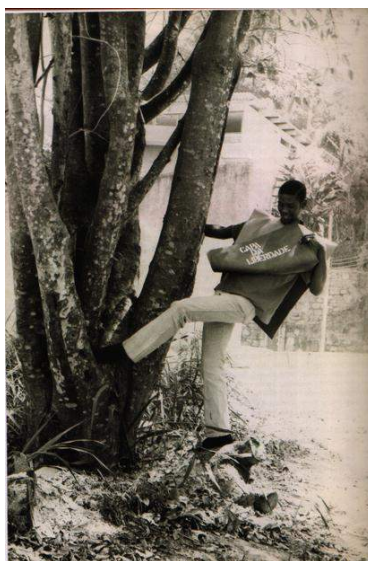


Figura 25: China da Mangureira veste capa 8, *Capa da Liberdade*. Helio Oiticica, 1966.
Fonte: (BRETT, 2005, p. 32)

1.4.2. Mônica Nador

Se a produção experienciada com a participação comunitária não é uma questão nova na arte, tampouco o é a consciência de seu poder transformador, sua função educativa, enquanto instrumento de emancipação, como ferramenta política para a liberação das subjetividades¹³. Se os artistas dos anos 1960/70, a exemplo de Oiticica, ressaltaram a função crítica da arte em relação às condições sociais, das quais ela não pode se divorciar; artistas como Mônica Nador nos anos 1990/2000 com seu projeto “JAMAC”, ou Miguel Chikaoka à sua maneira, redefinem o papel dessa participação, acreditando na função pedagógica da arte, como meio de efetivar, verdadeiramente, o vínculo entre artista e membros de uma comunidade, entre arte e participação política, no espaço das relações sociais, o espaço público:

a formação de relações de convívio é uma constante histórica desde os anos 1960. A geração dos anos 1990 retoma essa problemática, mas sem o problema da definição da arte, central para as décadas de 1960 e 1970. A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua resistência dentro do campo social global. [...] As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar as microutopias cotidianas. (BOURRIAUD, 2009, p.43).

No caso de Mônica Nador, a artista adiciona um sentido pragmático¹⁴ à arte, baseado na crença do “potencial pedagógico da arte, [d]a capacidade de transformação que ela tem” (ARTE..., 2008), como diz a própria artista¹⁵ que, mesmo não acreditando que seu trabalho possa mudar as estruturas sociais, aposta nas pequenas mudanças¹⁶ que

¹³ Ver Schiller e a sua “Educação Estética”, matriz do pensamento clássico moderno: “Para resolver na prática o problema político é necessário caminhar pelo estético” (SCHILLER, 1963. p. 36), pois a “disposição estética é a fonte de liberdade” (SCHILLER, 1963. p. 120), entendendo o “problema político” como aquele relativo às relações harmoniosas ou conflitantes entre os homens.

¹⁴ Segundo Miguel Chaia (2007a, p. 24), o trabalho de Nador no Jardim Miriam, no que se refere à relação arte/política, estaria em uma situação de “politização da arte” que, nos termos definidos por ele, seria aquela situação em que a obra tende a “adquirir um sentido pragmático”, a partir do “entendimento de que a arte é um meio de transformação (gradativa ou revolucionária) da sociedade”.

¹⁵ Fala da artista em entrevista originalmente publicada na revista *Aplauso*, n. 60, novembro de 2004 e divulgada na internet sob o título “Arte para ser compartilhada”.

¹⁶ No sentido das micropolíticas, isto é, a partir do entendimento de que o exercício político está em toda parte, nas diversas formas de interação entre os indivíduos, entre o pessoal e o público, posto que as relações de poder entre as pessoas constituem um exercício diário, seja com a família, com o vizinho, com a comunidade etc. E as transformações devem ser agenciadas no nível micropolítico, uma vez que, enquanto território de existência, a família, a comunidade, a escola etc, em sua dimensão social, podem empreender mudanças. Por exemplo, inventar novos modos de referência, de práxis etc. No caso de Nador, de novos referenciais estéticos, quando convoca a comunidade a pintar as paredes das casas do bairro.

a vivência artística pode trazer à vida das pessoas, principalmente em uma comunidade excluída de todo tipo de acesso aos produtos culturais.

A problematização da arte relacionada ao seu lugar de inserção é redimensionada na prática artística de Nador, que passou a incluir a dimensão da vida das pessoas como espaço da arte. Em seu projeto, Nador acaba por expandir os limites da experiência estética para além dos espaços institucionalizados da arte, desburocratizando-a, ao mesmo tempo em que problematiza a ideia de autoria da obra de arte, quando propõe uma arte coletiva. Nador explora a produção compartilhada na comunidade, como possibilidade de acesso à arte enquanto produção cultural. Se por um lado, sua ação artística está comprometida com a formação de público e com a circulação da arte fora dos circuitos oficiais: “Nunca concordei com a ideia de que a arte é coisa para poucos” (ARTE..., 2008); por outro, ao explorar o potencial pedagógico da arte, através da produção conjunta com os habitantes da comunidade do Jardim Miriam, a artista traz para o centro de sua ação artística um engajamento político baseado na convicção de que a arte precisa se fazer necessária, não podendo ser um ato isolado, mas compartilhado. “Colocar a arte como necessidade significa, antes de qualquer aspecto, pensar a vida como uma obra de arte e, nesse sentido valorizando a criação [...] como espaço privilegiado da ação humana” (SEGURADO, 2007, p. 58).

Segundo Chaia (2007b), as paredes pintadas na comunidade Jardim Miriam, pelo projeto JAMAC, não devem ser entendidas “apenas em sua dimensão contemplativa [...], mas como parte de uma estratégia na qual a estética é geradora de novas sensibilidades, de construção de subjetividades” (CHAIA, 2007b). Para o autor, o trabalho de Mônica Nador deve ser compreendido “como uma das possibilidades abertas pela arte contemporânea na qual vem ampliando a atuação do artista pela quebra de fronteiras entre suportes, linguagens e áreas de conhecimento”, permitindo que “a arte atual experimente novas possibilidades estéticas em consonância com as tensões sociais existentes em torno do artista” (CHAIA, 2007b), como é o caso do JAMAC, nas palavras de Chaia, “lugar de encontros entre arte e vida, estética e política, entre artista e sociedade” (CHAIA, 2007b).

O trabalho de Nador é um exemplo de como a pintura pode ampliar o diálogo com a sociedade, ao incorporar uma identidade híbrida e trazer a experiência educativa

para dentro das estratégias de constituição dos dispositivos artísticos, visando à participação coletiva.



Figura 26: *Paredes pintadas*: Projeto JAMAC, coordenado por Mônica Nador.
Fonte: (ARTE..., 2008)



Figura 27: *Paredes pintadas*: Projeto JAMAC, coordenado por Mônica Nador.
Fonte: (PAREDES PINTADAS..., 2006)

1.4.3. Miguel Chikaoka

Na fotografia, podemos citar a experiência de Miguel Chikaoka que, em nossa opinião, possui uma dupla dimensão. Ao mesmo tempo em que esse artista pesquisa a luz, por meio dos recursos e potencialidades da fotografia, agrega também um sentido de humanidade, na medida em que envolve o indivíduo e a sociedade, através de ações educativas. A fotografia no trabalho de Chikaoka, como a pintura no de Nador, ou os *Parangolés* de Oiticica, abrangem um território político e educativo. Chikaoka dissemina um saber estético em uma prática de integração social através do exercício da fotografia, esta, como meio de expressão e aquisição de conhecimento e, portanto, como um instrumento pedagógico.

O sentido democrático e participativo de seu trabalho evidencia-se desde o nascimento da FotoAtiva¹⁷ nos anos 1980, quando idealiza e realiza as oficinas de fotografias. A partir daí, sob sua coordenação, a FotoAtiva incrementou o movimento da fotografia paraense, momento em que ganha uma legião de adeptos que, através de suas lentes, redimensionam a visualidade paraense e amazônica, como o fizeram e o fazem Elza Lima e Paula Sampaio, dentre outros.

A importância de Chikaoka, entretanto, não reside somente em relação à formação de fotógrafos, mas, principalmente, em seu espírito de coletividade que parte de uma ética, ao conceber a fotografia como prática social e democrática, experimentável por todos e qualquer um. O Projeto *Pinhole Day*, realizado nos anos 2000, em Belém, pela FotoAtiva, e coordenado pelo artista, é um exemplo de como a fotografia pode se democratizar, estendendo-se ao espaço público e às pessoas em geral.

O que também nos interessa no trabalho de Chikaoka é o caráter pedagógico-processual que ele acopla à sua experiência com a fotografia, extrapolando os domínios da simples produção de imagens, para fundamentá-la enquanto vivência do espaço real mediada pela luz. “Você não precisa fazer a grande foto. O processo, a sensação de estar

¹⁷ Sob esta identidade, a FotoAtiva surgiu em 1984. Entretanto, sua concepção começa a ser desenhada um pouco antes quando do encontro do artista com o grupo Agir, coletivo de arte-educadores, e a realização de sua primeira oficina de fotografia no projeto “arte na praça”. Segundo o próprio artista, em entrevista a jornalista Amanda Aguiar, esta oficina teria sido o embrião do processo que culminou, primeiramente, com a criação do coletivo Fotoficina, seguida do grupo Fotopará, antecessores do FotoAtiva. Com esta identidade, a FotoAtiva é, desde o início, um espaço de reflexão da fotografia como meio de expressão e conhecimento, através do seu exercício promovido nas oficinas ofertadas ao público em geral, crianças, jovens e adultos. Em 2000 transforma-se em Associação sem fins lucrativos, conservando o seu principal objetivo: a reflexão da fotografia por meio da sua prática.

fazendo aquilo é o que interessa... Meu trabalho não é uma imagem congelada, uma obra pendurada na parede. Meu trabalho é um processo”¹⁸.

Ao adotar essa lógica centrada no processo, o artista introduz os recursos artesanais da fotografia, gerando, desta maneira, um deslocamento de valores que põe a experiência em primeiro plano, desreificando o produto em sua origem, ou seja, já na escolha do processo de feitura da imagem. Processo este que guarda, em sua essência, um sentido lúdico, revelando o prazer como fundamento da experiência. Para o artista, o mundo se encontra contaminado de aparatos tecnológicos cada vez mais sofisticados. O mundo tecnológico faz com que as pessoas esqueçam as coisas simples, o que o artista considera uma aberração.

1.4.3.1. *Urublues*

Segundo Patrick Pardini¹⁹ (2002, p. 157), ao optar por um modelo “artesanal e sensorial” de oficina de iniciação à fotografia, Chikaoka acaba propondo uma “pedagogia do despojamento”. Uma pedagogia que enfatiza a experiência como construtora de conhecimento, a partir da utilização de uma metodologia de descoberta da matéria luminosa (seus mecanismos perceptivos e seus processos fotográficos), por meio de uma série de dispositivos “desconstrutores e questionadores do ‘aparato fotográfico’ preestabelecido”, ou seja, do aparato tecnológico.

Além da utilização dos processos artesanais de construção de imagem e de fotografia (câmara escura e fotográfica), Chikaoka criou também, um formato de exposição, o “fotovaral”, utilizado por ele desde 1981, e apropriado por nós nesta pesquisa. Enquanto dispositivo de exposição fotográfica, o fotovaral surgiu como uma alternativa aos espaços institucionais, como um modo democrático de acesso à produção cultural. A estratégia que combina oficina e exposição fotovaral parte, então, da perspectiva de compartilhamento da expressão fotográfica, tão cara ao artista, como para nós também. Assim, mais importante que a linguagem fotográfica propriamente

¹⁸ Entrevista “Miguel Chikaoka, mestre do desenho com a luz” publicada em 7 de março de 2010. <http://www.premiodiariodefotografia.com.br/blog/?p=165>. Acesso em 18/02/2011.

¹⁹ PARDINI, Patrick. “O artesanato da iniciação”. In *Fotografia Contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: SECULT, 2002.

dita, para nós, o modo de compartilhamento e troca de subjetividades é o que fundamenta nossas ações.

Um exemplo, em obra, dessa preferência pela criação compartilhada, que conjuga a singularidade do individual com a multiplicidade do coletivo, podemos observar no projeto *Urublues* idealizado e coordenado pelo artista em questão. Este projeto, realizado para o Memorial dos Povos, na cidade de Belém/Pará, culminou em um grande painel fotográfico, que utilizou a lógica do mosaico como procedimento artístico, na construção de uma imagem representativa do Ver-o-Peso. Ou seja, uma imagem composta por centenas de pequenas fotografias de autoria múltipla, feitas pela técnica *pinhole*.

Na concepção de Patrick Pardini, no artigo “A exposição como tese - o mosaico barroco e perspectivista”, sobre este trabalho de Chikaoka, a representação do Ver-o-Peso - complexo urbano e social - pela técnica do mosaico, traz de forma exemplar, a noção de complexidade que o próprio lugar comporta como espaço público. A utilização do mosaico como dispositivo de representação, nesta obra, explicita a estrutura composta de seu referente - o Ver-o-Peso. Lugar que tem sua identidade formada por vários pontos de vista, que tem sua imagem constituída pela organização de múltiplos particulares: “Quem vê o Ver-o-Peso de longe, diz Chikaoka, vê um formigueiro humano; de perto, cada pessoa é um mundo” (PARDINI, 2006).

Segundo Pardini, no mosaico fotográfico *Urublues*, a constituição da imagem se dá no jogo perceptivo entre o perto e o longe, na confluência do singular com o plural, unidade/multiplicidade. De longe, vemos a totalidade pela justaposição de pequenas superfícies fotográficas, relativizando a importância de cada imagem-componente. De perto, cada imagem-componente impõe sua singularidade, adicionando ao todo sua própria potencia semântica. É nesse jogo entre o particular e o múltiplo que se constrói a lógica desse grande mosaico que acaba por problematizar a questão da autoria, diluindo-a no coletivo sem, entretanto, perder de vista o particular.

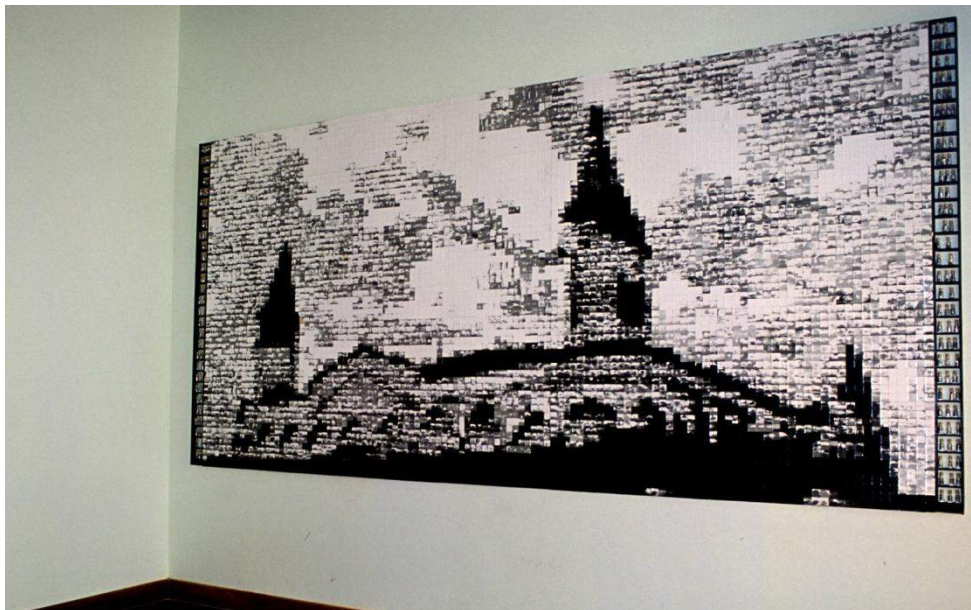


Figura 28: *Urublues*. Mosaico fotográfico. Coordenação Miguel Chikaoka. Autoria múltipla. Dimensão: 2,5X5m, 2004.
Fonte: (fotografia de Miguel Chikaoka)

Tanto em Oiticica e Nador quanto em Chikaoka, o deslocamento é a tônica que engendra o sentido de suas práticas. Oiticica e Nador saem do conforto do mundo institucionalizado da arte e encontram um novo sentido para seus trabalhos no compartilhamento com uma comunidade pobre do Rio de Janeiro e São Paulo. Chikaoka, por sua vez, não muda só o lugar de inserção de sua prática, de São Paulo para Belém. Ele muda de profissão. Ele abandona a engenharia e abraça a fotografia como projeto de vida, em trabalhos que desloca o foco do particular para o coletivo.

Com as oficinas de fotografia, enquanto estratégia de vinculação com a comunidade de Algodão, portanto, vislumbramos a formação de um coletivo²⁰ de fotografia com vistas ao objetivo geral desta pesquisa que busca, para além dos objetivos específicos no campo da arte e da linguagem fotográfica, fomentar a produção cultural na comunidade, favorecendo o trânsito de subjetividades, de interações simbólicas mediadas pela imagem fotográfica.

²⁰ Coletivo que mais adiante no projeto, veio a se constituir com o nome de “Luz Câmera Ação”. Formado por crianças e jovens da comunidade (Daniel Teixeira, Dayla Teixeira, Gabriela Costa, Irineia Damasceno, Jomilson Silva, Johnny Wallace, Karlison Santos, Kerleson Nelson, Monique Franco, Patrick Piedade, Paulo Victor Silva, Priscila Silva, Raiara Alves, Widney Teixeira, Wyandara Teixeira), participantes das oficinas, conjuntamente com a artista.



Figuras 29 e 30: Oficina de fotografia. Algodual, 2009.
Fonte: (fotografia da autora)



Figuras 31 e 32: Oficina de fotografia. Algodual, 2009.
Fonte: (fotografia da autora)



Figura 33 e 34: Oficina de fotografia. Algodão/2009.
Fonte: (fotografia da autora)



Figuras 35,36 e 37: Exposição de fotografias *pinhole* na Escola. Algodal, 2009.
Fonte: (fotografia da autora)



Figura 38: Trilha fotográfica à praia de Fortalezinha. Algodal, 2009.
Fonte: (fotografia do projeto)



Figura 39: Confeção da logomarca do coletivo “Luz Câmera Ação”. Algodal, 2010.
Fonte: (fotografia da autora)



Figura 40: Coletivo “Luz Câmera Ação”. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora)



Figura 41: Logomarca do coletivo “Luz Câmera Ação”.
Fonte: (arquivo do projeto)

1.5. Fotografia *pinhole*: aspectos técnicos, experiência e jogos realizados nas oficinas realizadas em Algodoal

O caráter lúdico da maquinaria fotográfica, em especial, a *pinhole* constituiu-se em uma escolha estratégica²¹ (em que sua precariedade maquina, explicita ainda mais a ludicidade contida no aparelho fotográfico, de poder, além do prazer contido no próprio processo, capturar, por si só, um fragmento da realidade exterior, transformando-o em uma cena, uma representação dessa realidade espaço-temporal). Um artifício para o encontro, a fim de despertar o interesse das pessoas para a experiência estética que estava propondo com a oficina de fotografia. “O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele” nos diz Flusser (1998, p.43) quando nos propõe a fotografia como um jogo.

Para Flusser, o aparelho, a máquina fotográfica é um brinquedo e não um instrumento no sentido tradicional. Para ele, quem manipula um aparelho fotográfico é um jogador, sempre à procura de um novo lance, a fim de realizar aquilo que ele desconhece, que está oculto no programa do jogo, no funcionamento do aparelho. O autor fala da realização de fotografias como a realização de uma virtualidade oculta, uma potencialidade inscrita no aparelho fotográfico. Para ele, o jogo que se instaura decorre do desafio do fotógrafo em descobrir as potencialidades do aparelho. Para Flusser, as fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho que o fotógrafo age em esgotá-las. E o gesto de fotografar, caracterizado como “um gesto caçador no qual o aparelho e o fotógrafo se confundem, para formar uma unidade funcional inseparável. O propósito desse gesto unificado é produzir fotografias, isto é, superfícies nas quais se realizam simbolicamente cenas” (FLUSSER, 1998, p.54).

Sobre a questão do aparelho como uma caixa de surpresas programada em sua própria lógica, Ronaldo Entler (2005), introduz a ideia da fotografia como expressão de encontros e acasos. Neste sentido, convém desde já destacar este papel do acaso que tem afinidade com o as imagens que estão sendo produzidas neste trabalho, as imagens resultantes do coletivo “Luz Câmera Ação” (figuras 41,42 e 43). Para ele, o trabalho do

²¹ A escolha da *pinhole* como proposição de uma experiência estética com a fotografia também envolve uma questão ética neste projeto. Seu “espírito” lúdico, aqui, vale-se como estratégia de aproximação, ou agenciamento de pessoas interessadas em participar do projeto. Por outro lado, é também a possibilidade dessas experiências propostas no projeto de se constituírem em novas experiências para a comunidade, quando o projeto finalizar.

fotógrafo depende mais de encontrar do que construir a imagem, uma vez que lida com um aparelho autônomo, que organiza a luz segundo seu próprio programa ótico. Neste sentido, a realização fotográfica pode ou não corresponder a uma expectativa predeterminada, já que a realização de fotografias não depende somente do fotógrafo/jogador, mas daquela potencialidade inscrita no aparelho, no seu próprio programa de funcionamento.

Para Entler, é a partir dessa particularidade do aparelho fotográfico, que admite a capacidade de realizar-se segundo sua própria lógica, que é possível falar de uma relação máquina/fotógrafo feita de circunstâncias que não são totalmente controláveis, mas, ao contrário, permeada de acasos. Admitindo que o acaso se faz presente em todo processo de criação, o autor propõe pensar o acaso também no processo fotográfico, na medida em que a fotografia é um processo mediado pelo aparelho e envolve a relação do fotógrafo com o mundo e aquilo que ele percebe. Na fotografia, “os acasos emergem naturalmente de uma adequação entre as circunstâncias técnicas do meio e a dinâmica de trabalho do fotógrafo” (ENTLER, 2005, p.279), portanto, ainda que haja uma intenção prévia do fotógrafo, o alvo nunca é absoluto. Para o autor, o momento de captação da fotografia é caracterizado por um tempo impensado e aleatório. O fotógrafo lida com o aleatório e o acaso, que impedem que suas escolhas determinem totalmente a imagem fotográfica. Entretanto, ressalta que, realizada a fotografia, existe uma possibilidade de controle posterior do acaso que o retira do campo do aleatório para o da escolha. Em nosso caso, a transmutação do acaso em escolha se dá quando, a artista e o grupo unem duas fotografias para conceber uma única imagem.

Segundo Entler, há um valor formativo também na interpretação das formas. Em um segundo momento, quando da escolha, o fotógrafo confronta o resultado com seus valores subjetivos, dotando suas escolhas de significação subjetiva. O que corresponde a dizer que, “se o aleatório se sobrepõe às escolhas do fotógrafo na formação da imagem, é necessário considerar que existem etapas posteriores em que os resultados desse descontrole deverão ser referenciados” (ENTLER, 2005, p.282). Ou seja, o que é selecionado pelo fotógrafo segue a lógica do que se torna significativo na escolha do material.

O trabalho do fotógrafo inscreve-se em um território do jogo que guarda um sentido mágico, referente ao modo de sua produção que solicita do fotógrafo o

enquadramento, o recorte da exterioridade do mundo físico a ser capturado pelo aparelho.

O equipamento *pinhole*, por sua vez, em sua precariedade, parece explicitar ainda mais essa característica lúdica. O fotógrafo, especialmente no caso da *pinhole*, joga o tempo todo, imaginando maneiras de controlar, dominar o dispositivo, o aparelho, a fim de desvendar sua “virtualidade oculta”, como nos diz Flusser, realizando “imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies” (FLUSSER, 1998, p.63), ou seja, produzindo imagens que trazem, gravadas em sua superfície, aspectos significativos do mundo. “As imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos [...]. As imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: são símbolos ‘conotativos’” (FLUSSER, 1998, p.28). Através do olhar se estabelecem relações significativas, seja do lugar do fotógrafo, seja do lugar do espectador, uma vez que as imagens são mediações entre o homem e o mundo.

Segundo Boris Kossoy (2009), a fotografia possibilita apreendermos um fragmento do real em suas múltiplas realidades e/ou ficções. Como documento de representação, a imagem contém, em si, uma relação ambígua envolta em uma trama ideológica que se esconde sob a sua superfície. Para ele, a fotografia possibilita, através de seus processos, a criação de realidades que trazem implícito, uma natureza ficcional. A fotografia proporciona fragmentos visuais da realidade, sem, entretanto, comprometer-se com o seu espelhamento fiel. A fotografia tem sua própria realidade, esta, construída, codificada, segundo sua própria legalidade, que interliga aspectos materiais e imateriais, não correspondendo, portanto, exatamente, à realidade do objeto retratado. A fotografia, nos termos definidos pelo autor, possui uma segunda realidade, aquela referente à representação, ou seja, segundo a sua própria estética. Para ele, a fotografia tem uma realidade interior, ela guarda significados ocultos em sua própria materialidade, decorrentes de seu processo, que tem como componentes estruturais, o assunto, a tecnologia e o autor. A Expressão fotográfica se configura, pois, a partir de um complexo processo cultural/estético/técnico.

Por outro lado, a fotografia é também, o resultado de uma ação. A ação do fotógrafo (profissional ou não), não importando qual seja sua motivação, exige sempre uma escolha, ou melhor, várias escolhas, como por exemplo, quando seleciona o assunto. O assunto, como é representado na imagem fotográfica, traduz as sucessivas

escolhas feitas pelo fotógrafo, posto que a fotografia é o resultado da somatória de seleções de diferentes naturezas²², materializadas na imagem fotográfica. O caráter da representação, portanto, sua materialidade, depende dos arranjos que vão sendo empreendidos no processo de criação. Ao tornar material uma parcela da exterioridade das coisas do mundo, a expressão fotográfica retém um fragmento dessa exterioridade, uma cena, constituindo-se num registro de uma determinada situação espaço-temporal.

“O processo de criação do fotógrafo engloba a aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica, tornar material a imagem fugaz das coisas do mundo” (KOSSOY, 2009, p.26). Ou seja, o que se vê gravado na fotografia se acha fundido ao processo de criação do fotógrafo. É a representação de um fragmento do real, um recorte espacial do assunto, congelado em um determinado instante de sua ocorrência. É nesse sentido que o autor considera a fotografia como documento. “O dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnica e esteticamente, portanto, ideologicamente: registro/criação” (KOSSOY, 2009, p.34). Um documento que não corresponde exatamente à realidade do assunto escolhido, mas, um documento que comporta uma transposição de realidades. Ao fazer-se, a fotografia constitui uma nova “realidade” visual, uma segunda realidade, diferente daquela do assunto selecionado no contexto da vida, daquela que o autor denominou de primeira realidade. Nessa transposição, há uma alteração para a realidade da representação, há, portanto, uma transposição dimensional. É nesse sentido que o autor considera a imagem fotográfica como construção. A fotografia seria, assim, construção de uma segunda realidade, esta, agora, composta de muitas possibilidades significativas, ocultas em sua trama, latentes em sua superfície bidimensional, uma vez que cada imagem fotográfica guarda sua própria realidade, ainda que comporte indícios de seu referente: a realidade do assunto. A fotografia é depositária de um mundo imaginário, de uma realidade fictícia, múltipla. A experiência fotográfica, enquanto uma experiência subjetiva, portanto, comporta processos mentais (e técnicos, no caso da produção) que regem a concepção da imagem, ou, nos termos utilizados pelo autor, o processo de construção de realidades.

²² “Na imagem fotográfica, encontram-se, indissociavelmente incorporados, componentes de ordem material que são os recursos técnicos, ópticos, químicos ou eletrônicos, indispensáveis para a materialização da fotografia e, os de ordem imaterial que são os mentais e culturais” (KOSSOY, 2009, p.27), articulando as ações do fotógrafo em seu processo de criação.

Do ponto de vista da produção, tal construção diz respeito à imagem produzida na representação fotográfica, quer dizer, à fotografia em sua própria realidade material. Enquanto construção de realidades, como diz o autor, a representação fotográfica, aquela registrada em um suporte bidimensional, é resultado da ação do fotógrafo e do complexo processo que envolve sua concepção material: que equaciona suas intenções, escolhas técnicas/estéticas, segundo sua visão de mundo, com a realidade do assunto escolhido. A representação fotográfica é moldável em sua produção, porque é relacional em seus termos constitutivos, é fruto do jogo entre fotógrafo/aparelho “amalgamados”, usando a expressão de Flusser, com o assunto da realidade exterior que ele quer representar. Como visto, a natureza relacional própria da fotografia vem ao encontro do fundamento teórico da presente pesquisa.

A imagem fotográfica enquanto representação, signo, contém a presença de seu referente, mas se constitui em uma nova realidade. Daí seu caráter autônomo, de realidade própria. Daí a produção fotográfica ser construção. Do ponto de vista da recepção, por sua vez, a imagem fotográfica, em sua materialidade, que contém imaterialidades, espaços-tempos outros, abre-se a um campo de possibilidades, agora referidas ao domínio da interpretação. Pode-se desdobrar a realidade contida em uma imagem fotográfica em muitas outras. “A fotografia guarda em si, múltiplas realidades”, ela é fluida em sua recepção, nos diz Kossoy. A natureza polissêmica permite várias leituras, um horizonte de prováveis sentidos. Esta fluidez foi por nós explorada, sobretudo, no jogo *Eutu-nós*.

A fotografia, suas imagens, a realidade que se vê representada na fotografia é fruto da imaginação, segundo os vários filtros (culturais, estéticos, ideológicos) que ela convoca no processo de construção da interpretação: entre a realidade que se vê e a realidade que se imagina. Segundo Kossoy, a tensão entre o real e o imaginário, “entre o visível e o invisível, entre o aparente e o oculto”, é o que constitui o jogo da construção da fotografia no espírito do receptor, diante de uma imagem fotográfica. Deste jogo entre o visível e o invisível restou como um dos documentos desta pesquisa as imagens da *A cegueira de quem vê*.

Lembrando Flusser (1998), as imagens fotográficas contêm um caráter mágico e, enquanto objetos culturais, inventam um lugar no qual ideias se interligam e se encontram, magicamente. A fotografia, deste modo, parece propiciar uma

multiplicidade de construções, seja do ponto de vista da produção²³ ou da recepção, não se constituindo apenas de um simples registro químico ou eletrônico do objeto fotografado.

A produção das imagens neste projeto seguiu o caminho livre da experiência lúdica da fotografia com a engenhoca *pinhole*, bem como pela experiência da fotografia digital em interface com outras linguagens, buscando articular sentidos e conceitos, a partir do jogo com as imagens que foram sendo produzidas no desenvolver do processo.

As oficinas²⁴ e atividades pedagógicas foram sendo propostas de acordo com as solicitações explícitas e/ou latentes demandadas pelo grupo no processo, tendo em vista os objetivos específicos vislumbrados com as próprias oficinas: estabelecer um vínculo com a comunidade, formar um grupo de crianças e jovens produzindo junto com a artista, articulados por meio da experiência fotográfica.

1.5.1. A fotografia na experiência de Algodão: da temática ambiental para o tema da subjetividade: *Dara & Daniel*

Primeiramente, utilizou-se o aparato artesanal da *pinhole*, buscando compreender o processo físico e técnico que envolve a fotografia: revelando o caráter mágico da formação da imagem pela luz, pois como diz Rosalind Krauss (2002, p.66), revela “a capacidade da natureza de reproduzir a si mesma”. Em seguida, a partir das imagens impressas do resultado da experiência com a *pinhole*, buscou-se trabalhar a

²³ O caráter mágico do aparelho fotográfico e o jogo estabelecido no processo fotográfico envolvendo a imaginação criativa do fotógrafo permite que se possa constituir várias formas para um mesmo assunto, resultando, assim, em várias realidades possíveis, não excluindo as imagens feitas a partir de encontros, ou seja, a partir da intromissão dos acasos que, incorporados pelo fotógrafo, fazem parte de sua construção. Assim, pode-se afirmar que a fotografia é construção e também encontro, como tão bem tratou Entler (2005), se pensarmos que ela também pode se fazer, por si só, à revelia do fotógrafo, como testemunho do acaso e, ainda assim, resultar em uma forma representativa. Entler cita dois fotógrafos como exemplos de trabalhos que exploram a fotografia sem o olhar do fotógrafo, que souberam valorizar a capacidade da fotografia de fazer-se por si mesma, explorando os acasos, como no caso de William Klein, citado por Entler, que utilizou o acaso, quase como ferramenta de exploração formal oferecida pelo meio fotográfico como quando, por exemplo, fotografava sem olhar o visor. Ou, como no caso de Evgen Bavcar, fotógrafo que perdeu a visão ainda criança, que trabalha a partir do repertório de suas lembranças do visível. Esses dois casos parecem evidenciar, ainda mais, o caráter autônomo da fotografia, sua capacidade de produzir realidades, por si mesma.

²⁴ Utilizamos como base na elaboração metodológica das oficinas, a abordagem triangular para o ensino da arte que propõe três momentos importante no aprendizado da arte: a experiência de criação, o exercício de percepção de qualidades estéticas e a atribuição de significados, isto é, seu conhecimento contextualizado no espaço-tempo interdisciplinar.

percepção visual através do que se denominou “jogos de percepção, composição e atribuição de significados” em que lançamos mão de vários recursos didáticos²⁵. A partir desse momento, introduziu-se o aparelho digital, buscando também, aqui, um resultado a partir do princípio da formação de uma imagem pelo encontro de duas ou mais fotografias, não importando quem as tenha feito.

Se a questão ambiental foi o que determinou o surgimento das ideias na primeira proposição do projeto (a ação *Adote um urubu*), em um determinado momento do processo, com as oficinas em curso, a temática ambiental parece já não fazer mais sentido, pelo menos não da maneira que se apresentou originalmente. A espacialidade ambiental, que se apresentava nas imagens produzidas pelas crianças e jovens, traduzia o que era evidente no processo: a escolha, o foco na “figura” como assunto principal, como índice de identidade. E a natureza como assunto, agora, nas imagens dos meninos do projeto, distancia-se da visão da artista. A realidade ambiental não se mostra cruel, ao contrário, é carregada de lirismo por um lado, de realismo por outro, muitas vezes, próximo do que se operou com a pintura impressionista, um realismo voltado para si mesmo, resultando, assim, em uma fotografia que deixa transparecer em suas imagens, rastros de seu mecanismo artesanal de captura da luz. A precariedade da *pinhole* (da nitidez da imagem relacionada ao tamanho do furo por onde entra a luz) propiciou a feitura de imagens que evidenciam, ou constata, a distância entre a realidade em si mesma e a sua representação.

A partir daí, tanto as ideias quanto as atividades propostas, se voltaram para a temática da identidade/subjetividade²⁶ e, claro, para a indagação sobre como seria

²⁵ Imagens fotografias de diferentes fontes: livros, catálogos de artistas, bem como e, principalmente, as fotografias feitas no projeto, ampliadas em tamanho 10X15 e 15X20 e disponibilizadas a todos do grupo, independente da autoria das mesmas, para utilização nas proposições acima mencionadas “jogos de percepção, composição e atribuição de significados”. Estes jogos adotaram como princípio para a formação da imagem a utilização de duas fotografias, de duas cenas da realidade capturada, ou ainda, a partir de dois olhares distintos da realidade, olhares situados em lugares diferentes e ainda assim relacionais (como produtor e como receptor), postulando o diálogo com a própria origem do processo de constituição da imagem.

²⁶ Utilizou-se a concepção de Guattari em que a identidade não é fixa, mas, ao contrário, fluida, modelável nas trocas da interação social. Ao invés de uma “construção de identidade”, ideia que pressupõe um lugar onde se chega, o autor postula a identidade como um lugar provisório no processo de produção das subjetividades. Processo esse que pressupõe sempre uma relação com o outro e o contexto social, uma vez que a produção de subjetividades só pode ser definida na presença de uma outra subjetividade, ou seja, ela só se constitui na intersubjetividade, sob o princípio da alteridade.

possível, configurar essa questão por meio da fotografia e processos afins. Essa indagação se materializou em duas proposições.

A primeira proposição a partir dessa temática (no âmbito pedagógico da experimentação e do aprendizado de meios técnicos) resultou em uma oficina intitulada “Desenhando com a Luz” e, ao final dela, resultou, também, em um projeto de vídeo, intitulado *Dara & Daniel*, a partir da fotografia digital. Nessa oficina, foi introduzida uma nova maneira de tratar a fotografia, agora, no trânsito com outras linguagens. Postulou-se a interatividade como ontologia dos processos de subjetivação. Nesse momento, a imagem se constitui a partir de vários processos técnicos. A técnica desenvolvida propôs pensar o princípio da fotografia (da luz que se transporta de um meio à outro, carregando consigo um fragmento dessa exterioridade, desse outro), do desenho (como uma escritura da realidade por meio da luz e sombra), da gravura (como um processo de reprodução da imagem), da fotografia digital e dos processos de tratamento de imagens no meio eletrônico. Aqui, a problemática da identidade/subjetividade é configurada por camadas de processos e sempre a partir da experiência vivida.

1.5.2. Projeto de vídeo *Dara & Daniel*: insinuações teóricas sobre o tempo

Dara & Daniel é um projeto de vídeo, feito a partir da fotografia, resultado da reflexão, no processo, a respeito da constituição da subjetividade nos tempos atuais.

Pode-se viver o tempo de muitas maneiras para dar conta da vida. Pode-se escolher como seu movimento será ritmado: se à correria da vida contemporânea, do relógio (modelo de mecanicismo clássico) em sua marcha contínua, e por vezes, com os ponteiros em aparente aceleração. Ou ainda, sob um ritmo em que o tempo parece subverter o automatismo dos ponteiros, inscrevendo-se no espaço da contingência, da procura e do prazer.

No caso de *Dara & Daniel* fixou-se o tempo mecanicista dos movimentos repetitivos e habituais, como que desprovidos de significado.



Figuras 42 e 43: Fotografias resultantes da oficina “Desenhando com a Luz”.
Fonte: (fotografia da autora)

Descrição do vídeo

Primeira sequência.

O vídeo consiste em duas imagens: Dara e Daniel.

Dara faz um movimento que leva a mão à cabeça sob um ritmo uniforme de tempo, marcado por um som de tic-tac (de relógio). Daniel aparece num intervalo aleatório, mexendo apenas os lábios e queixo num murmúrio que pode ser indagativo (hum...), ao som de voz humana.

Segunda sequência.

Sobreposto à imagem da Dara (que não cessa de repetir o movimento do braço no ritmo do tic-tac) um “caminho de formigas” (em animação). A animação do desenho irá representar um caminho de formigas, aquele que se forma quando elas buscam alimento. Um caminho contínuo, uniforme que, vez por outra, permite um desvio exploratório momentâneo por parte delas, que logo retornam ao condicionamento que o

determinismo de sua natureza lhes submete. Nesse momento em que há o desvio, dois sons se sobrepõem: O do tic-tac e o murmúrio indagativo (hum...).

Este projeto de vídeo situa uma problemática do nosso mundo contemporâneo que induz, hipnoticamente, a uma padronização das subjetividades, a uma mecanização das práticas relacionais cotidianas, expressas no automatismo do relógio, que repete mecanicamente seu tic-tac, ou ainda no determinismo a que estão sujeitas as formigas. Propomos, com essas imagens, uma reflexão sobre o tempo e como as pessoas, de maneiras diferentes, elaboram sua espacialidade, sua subjetividade, seu tempo/espço vivencial, sua individualidade que, diferentemente das formigas, pode forjar o próprio caminho e suas escolhas individuais, sem se limitar àquilo que a natureza lhe ditou.

A reflexão funda a liberdade do homem sobre suas escolhas, pois como poderíamos pensar em individualidade se não fossemos, nós mesmos, conscientes de nossas ações?

Os homens podem refletir sobre o que fazem, sobre os caminhos que escolhem seguir, diferentemente das formigas, por exemplo, que seguem o que a natureza lhes legou.

A vida... É aquela que damos conta de subjetivar, de significar as experiências em espaços vivenciais e relacionais. Não podemos esquecer que somos nós mesmos que decidimos sobre nosso destino!

Neste vídeo, refletimos o tempo e sobre como podemos escapar à alienação a que ele pode nos conduzir quando permanece contínuo, sem aberturas para outros níveis de espacialidade vivencial.

A reificação do mundo contemporâneo não livrou nem mesmo o tempo. “Tempo é dinheiro”, ouve-se falar. Será que tudo que não se regula pelo valor econômico está fadado a desaparecer?

Segundo Bourriaud (2009, p.12), o que mais tem sido prejudicado com a reificação geral do mundo contemporâneo é o “espaço das relações habituais”, aquelas da cotidianidade. “Se quiser escapar ao domínio do previsível, a relação humana [...] precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado” (BOURRIAUD, 2009, p.12).

Este vídeo, portanto, nascido durante a oficina “Desenhando com a luz”, é fruto de um exercício que buscou, antes de tudo, realçar outras maneiras de constituir

relações de alteridade, valorizando a experiência vivida e as possibilidades de criar novas realidades.

1.6. **Ação artística *Procura-se***

A segunda proposição, decorrente da reflexão sobre a temática da identidade/subjetividade, configurou-se na forma de uma ação artística intitulada *Procura-se*. Essa ação foi mais um dispositivo artístico/estético agenciado pelo projeto no espaço público da comunidade de Algodual. Nessa proposição, convocamos a comunidade a descobrir quem era a pessoa que aparecia na foto tirada há 21 anos atrás. Para a pessoa que soubesse seu paradeiro seria oferecido, como recompensa, um álbum de fotografias contendo fotos em que a pessoa escolheria como gostaria de ser fotografada. O ensaio fotográfico seria feito pelo coletivo “Luz Câmera Ação”, grupo formado pelos jovens da comunidade que, a partir de estratégias pedagógicas (oficinas de fotografia artesanal oferecidas pelo projeto), aceitaram participar dessa produção artística compartilhada.

PROCURA-SE



FOTOGRAFIA: ANDRÉA FEIJÓ - 1989

QUEM SOUBER DO SEU PARADEIRO ENTRAR EM CONTATO COM O EVALDO
OU COM UM DOS PARTICIPANTES DO FOTO COLETIVO LUZ CÂMERA AÇÃO, NA ESCOLA.



RECOMPENSA

UM ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS CONTENDO FOTOS DA FAMÍLIA E DOS AMIGOS,
FEITO PELO FOTO COLETIVO FORMADO POR JOVENS DA COMUNIDADE DE ALGODOAL.

Figura 44: Cartaz da ação *Procura-se*, Algodoal, 2010.
Fonte: (arquivo da autora)



Figuras 45,46 e 47: Ação *Procura-se*: divulgação na comunidade. Algodal, 2010.
Fonte: (fotografias da autora)



Figuras 48,49 e 50: Ação *Procura-se*: divulgação na comunidade. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografias da autora)



Figura 51: Cartaz *Procura-se*: divulgação na comunidade. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora)

Com *Procura-se* explicitamos ainda mais o caráter de jogo da arte. Nessa proposição, optamos pelo lúdico como forma de provocar a participação de um número maior de pessoas da comunidade. *Procura-se* constituiu-se em um lance, uma jogada elaborada no processo, durante o relacionamento com as crianças e adolescentes nas oficinas. Ela se configurou em uma das muitas ideias/caminhos para seguir em frente com o trabalho, ampliar a participação da comunidade e fazer emergir subjetividades na intersecção entre identidade e memória.

Sobre o paradeiro da menina de *Procura-se*, tivemos como resultado apenas um nome – Samara. Uma identidade perdida no tempo, uma ficção da memória de um velho pescador da ilha – Pelé. Dessa “brincadeira” do *Procura-se*, entretanto, decorreu a vinculação com dois grupos sociais e a convicção de que a arte pode se constituir em uma prática estética nos contextos mais simples da vida cotidiana, como por exemplo, em um encontro social.

O encontro social passou a ser pensado como a matéria para a forma da arte. E, a partir daí, estava lançado o germe do que mais adiante se configurou no jogo *Eutu-nós*, que abordaremos mais adiante. Dispositivo que resultou de nossa convicção da arte como agenciadora de subjetividades, como uma prática que quer, como resultado, mais do que um produto, uma troca. Uma prática estética que toma a vida, como potência de criação e recriação. Como um espaço de afeto e percepções que podem ser dinamizados, se aceitamos a proposição de Guattari, nas proposições artísticas. Tivemos essa sensação quando ouvimos as histórias de vida da Baiana, tomando um café em sua casa, compartilhando subjetividades. Outro espaço de trocas que constituímos em Algodual foi a partir do pescador Pelé Teixeira.

Se, por um lado, não encontramos a menina que procurávamos, a suposta “Samara” das memórias de Pelé, por outro, realizamos, da mesma forma, um encontro. Encontramos Pelé²⁷. Um encontro que nos possibilitou pensar a arte como um dispositivo de trocas que, para se realizar, não depende da mediação da galeria, da instituição. Pode ter ou não muitas pessoas como alvo de sua recepção, e atrela seu público a um determinado contexto social.

²⁷ Coincidentemente, uma das fotografias feita pela artista, tempos atrás, juntamente com a da menina do *Procura-se*, era do avô de uma das crianças participantes do projeto, pescador muito conhecido na vila. Tal fato, favoreceu nossa aproximação com um novo grupo social: a família de Pelé e Honorina Teixeira, a despeito do que se pretendia com o *Procura-se*. Com Pelé, a aproximação foi diferente, já que identificamos logo quem era ele.



Figura 52: Baiana. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora)



Figura 53: Pelé. Primeiro encontro com a artista: Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora)



Figura 54: Pelé em sua casa. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora)

A partir desses encontros, abriu-se um caminho de possibilidades de troca através da memória, do contar histórias de vida, da fala como veículo de produção de intersubjetividade. Se não temos Samara, a possível menina da memória do Pelé, não poderíamos ter a sua ficção? Ao desejarmos introduzir a palavra na construção dessa poética, uma nova questão se colocou: como articular a fotografia e a palavra nesta prática artística?

1.7. Oficina de criação “Ter ideia dá trabalho”

Esta oficina foi pensada como uma estratégia de introdução da palavra, enquanto matéria de criação, e programada para realizar-se em dois dias: sábado e domingo. Se não encontramos Samara, a menina trazida pela memória de Pelé, o pescador, quem sabe se não poderíamos criar a Samara com as crianças, retomando a questão da identidade? A partir dessa problematização, resolvemos planejar uma oficina que propiciasse ao grupo soltar a criatividade pelo uso da palavra. Experimentamos criar

histórias a partir da compreensão das várias possibilidades de invenção pelo uso da palavra. Para tal, partimos do texto de Rubens Alves (2005), “As ideias loucas”, em seguida, introduzimos a poesia de Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana e Vinícius de Moraes, selecionando de todos eles temas correlatos à realidade dos meninos, como por exemplo: infância e marinas. Eis alguns excertos dos poemas selecionados: “E as ondas de pontas roxas/Vão e vêm, verdes e esquivas/Vagabundas, como frouxas/ Entre vivas!” (MORAES, 1992, p.97).

A poesia foi um recurso para o exercício da metáfora como expressão linguística. Realizados no primeiro dia da oficina, esses exercícios foram bastante prazerosos e possibilitaram ao grupo perceber a si mesmo e ao seu universo, por meio da palavra escrita compartilhada, que registramos em nosso “caderno de esboço de ideias”²⁸.

Contudo, a despeito dos jogos de identidade, que nos levaram à criação de estórias²⁹ bem “loucas”, no final da oficina, não escrevemos a história de Samara, como tínhamos pensado fazer inicialmente.

1.7.1. Do tema da subjetividade em consonância com o retorno à temática ambiental

Como em todo processo de criação, o acaso³⁰ participa enquanto variável, que podemos escolher seguir ou não. Em nosso caso, nos afastou da discussão a respeito da identidade e nos encaminhou em outra direção, de volta à questão ambiental, e também, para algo mais anterior, a saber, como percebemos o mundo ao nosso redor. O acaso determinou, portanto, a forma de um dos dispositivos artísticos construídos neste processo, fazendo-nos retornar à questão da percepção, e tendo alcançado, como resultado, a intervenção artística *A cegueira de quem vê* e o jogo *Eutu-nós*. Os dois, como resultados do processo de interseção entre palavra e fotografia, constituíram um espaço de percepções e construção de subjetividades e mundos. Nesses dois dispositivos

²⁸ Este caderno foi um dos recursos metodológicos que utilizamos na pesquisa. Nele, anotávamos as ideias que iam surgindo ao longo do processo. No início da pesquisa, esse caderno era restrito ao pesquisador, já nesta fase, ele foi compartilhado com o grupo, que podia, também, ler e fazer suas anotações.

²⁹ Como as estórias do homem de três pernas que desejava ter três cabeças porque assim ele acreditava que seria amado, ou ainda a das três pessoas isoladas em uma ilha que só tinham a imaginação para viver!

³⁰ Lembrando que, aqui, o acaso foi a inesperada surpresa dos “óculos do Jomilson”, que relataremos mais adiante.

é possível perceber como, finalmente, materializamos as questões sobre identidade e meio ambiente. Entrelaçadas em um jogo de percepções.

A atividade do primeiro dia desta oficina foi realizada durante um passeio pedagógico pela praia³¹, momento em que buscamos trabalhar também, de forma transversal, a questão ambiental, particularmente, o problema do lixo na praia, uma triste realidade em Algodual. Acreditamos que tratar essa questão seja fundamental à formação desses meninos, principalmente, no que diz respeito à consciência de uma ética ambiental.



Figura 55 e 56: “Furo Velho”/ oficina “Ter ideia dá trabalho”. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)

³¹ Programamos um passeio de um dia até a praia do “Furo Velho”, uma praia longe e que demandou que levássemos alimentos para um lanche, constituindo-se uma boa oportunidade para pensarmos sobre nossos próprios resíduos, o lixo que cada um produz em seu dia-a-dia.



Figura 57 e 58: “Furo Velho”/ oficina “Ter ideia dá trabalho”. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)



Figura 59: Lixo reciclável/material de criação da oficina “Ter ideia dá trabalho”. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)

1.8. Intervenção artística *A cegueira de quem vê*

Este trabalho, como já referido, foi um dos resultados obtidos com o grupo, já instituído com a denominação de coletivo “Luz Câmera Ação”, ao longo da oficina intitulada “Ter ideia dá trabalho”.

A fotografia não constituiu apenas um recurso linguístico, nem tampouco, o único instrumento utilizado, ainda que dela partíssemos. Ela se constituiu também como dispositivo motivacional. Digamos que ela consistiu em um ponto de partida de um processo que traçou o seu próprio caminho. Processo este, balizado pelo princípio da coletividade, em que as questões levantadas foram sendo trabalhadas, segundo a sua emergência no grupo. A fotografia, antes de tudo, funcionou como um convite ao jogo da arte, à produção de formas e de subjetividades.

Buscamos sempre construir significados aproveitando os momentos em que a própria experiência assim favorecia. A partir desse princípio, vale relatar o episódio casual que determinou o surgimento da *A Cegueira de quem vê* e sua tradução em signos, em questionamentos sobre como percebemos a realidade.

1.8.1. O episódio dos óculos do Jomilson: a percepção como tema

Estávamos encerrando a oficina “Desenhando com a luz”. Éramos apenas quatro, eu e três dos meninos. Tinha sobrado um rolo de fita crepe da oficina e os três meninos manifestaram interesse em ficar ela. Como a fita crepe é um material com potencial plástico, então decidimos propor, ali mesmo, um desafio para os meninos. O desafio consistiria em dar o material para quem dos três se dispusesse a inventar um objeto com ele, não importando a forma arranjada para tal feito. Os meninos aceitaram o desafio e, como só tínhamos um rolo de fita crepe, adotamos um tipo de escolha democrática, em que todos teriam a chance ou sorte de ganhar. O Jomilson foi o vencedor e, assim, ficou combinado que ele levaria o material para casa e nos traria o resultado de sua experiência, no encontro seguinte, que ocorreria um mês depois.

Passaram-se vários meses, e nada do Jomilson cumprir o combinado: o resultado de sua criação, de sua experiência pessoal com a fita crepe. Já não esperávamos mais, quando justo no segundo e último dia da oficina posterior - “Ter ideia dá trabalho”- o Jomilson apareceu com o tal objeto/desafio criativo proposto a ele: os óculos feitos de fita crepe. O objeto criado por Jomilson foi então o mote para iniciarmos aquele dia de oficina, momento em que se desencadeou uma discussão a respeito da percepção e sua relação com o lixo, tema programado para aquele dia de trabalho. O exercício proposto consistiu na utilização do lixo como recurso criativo. Ou seja, o lixo produzido por nós mesmos, o grupo, no dia anterior, durante nosso passeio pedagógico pela praia, deveria, agora, ser transformado pelo jogo da criação.

Os óculos do Jomilson, curiosamente, subtraíram a função primordial de um objeto dessa natureza. Ao invés de ampliador/corretor/extensor da visão, os óculos criados por ele, ao contrário, a encobrem. Não foi sem curiosidade que experimentamos nos mover no espaço, com os óculos do Jomilson. A partir daí, começamos a pensar e construir um sentido para aquele estranhamento - de ver sem enxergar - que os óculos nos impusera. A visão cega trazida por este objeto fez emergir o tema da percepção, em sua implicação direta com o conhecimento que temos do mundo em torno de nós, e suas particulares figurações.



Figura 60: Óculos do Jomilson Silva. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)



Figura 61: Óculos do Jomilson sendo experimentado por Daniel Teixeira. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)

Questões sobre o sentido da visão, possibilitada pela invenção do Jomilson, nos conduziram, portanto, em termos mais amplos, a pensar a experiência do conhecimento e sua relação com a percepção. Essa questão foi bem oportuna, uma vez que o tema programado para a atividade do segundo e último dia de oficina, como já mencionado, propunha um exercício³², a partir da utilização de nosso próprio lixo.

1.8.2. A emergência de dualidades. Percepção: imagem/realidade

A maneira como planejamos a experiência de transformação criativa do lixo acabou por evidenciar o quanto é laborioso o jogo com as ideias, o processo de conhecimento, e a participação do corpo, como centro das percepções, passando, inclusive, neste caso, por habilidades manuais. Daí o título da oficina - Ter ideia dá trabalho –, que nasceu dessa constatação pelos próprios meninos. Neste caso, o título não foi algo dado, foi um construto. Ele não surgiu anterior ao esforço dos meninos em dar forma as suas ideias. O exercício de transformação de uma ideia em algo concreto, em uma imagem de conhecimento, se revelou como um processo que toma uma mera ideia, no sentido de representação mental, como verdade.

Tal reflexão que dicotomiza imagem/realidade, aparência/objetividade, nos fez revisitar o mito da caverna de Platão.

Na bela passagem da República platônica, o conhecimento, tal como entendeu o filósofo grego, é resultante da dialética homem/natureza, interior/exterior. E ainda hoje em dia, o problema essencial da percepção está ligado ao do conhecimento, no ponto de encontro entre a mente e o mundo, entre o que nos é exterior e interior.

Segundo Gerard Lebrun, o que Platão descreve em sua alegoria da caverna é uma educação (*'paideía'*, em grego). Em termos do mito platônico, o conhecimento,

³² Esse exercício consistiu no desafio de inventar um objeto qualquer, utilizando os resíduos recicláveis produzidos pelo próprio grupo, no lanche que fizemos durante o passeio pedagógico pela praia. Primeiramente, separamos o nosso lixo em dois grupos (resíduos secos e úmidos). Em seguida, classificamos e agrupamos os resíduos secos, recicláveis, pelo tipo de material. Tivemos assim, em nosso lanche, quatro tipos de resíduos recicláveis (sacolas plásticas de supermercado, caixas de leite longa vida, embalagens de refrigerante e suas respectivas tampas). Feito isso, dividimos a turma em quatro grupos para trabalhar com todo o montante de cada tipo de material. A cada grupo propusemos, então, o desafio de criar um objeto qualquer, a partir da quantidade total de material agrupado por cada tipo. O grupo do Jomilson, único que concluiu a tarefa em seus dois momentos, o fazer e o refletir, escolheu as cinco tampas de garrafas de refrigerante de dois litros, referente ao que consumimos em nosso passeio à praia do “Furo Velho”, como é conhecido o local do passeio.

enquanto processo de educação, teria no sentido da visão sua matriz mais importante. Entretanto, nos diz Lebrun (1988, p.26), “A visão não é o paradigma do saber. O único paradigma é a luz”, pois, o que é sombra, em um momento posterior, pode se revelar luz: “Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão”, nos diz, por sua vez, Evgen Bavcar³³ (1994, p.462). Assim, segundo Lebrun, o que se revela para nós, se nos colocarmos no lugar do prisioneiro acorrentado no começo da narrativa mítica de Platão, é uma experiência como processo contínuo de conhecimento, momento em que as sombras, de modo algum são sombras, mas, ao contrário, são as próprias coisas. É a experiência que, em seu movimento constante, vai se remodelando e se revelando em imagens de entendimento. É ela que fundamenta o conhecimento, uma vez que, a cada experiência, adicionamos uma camada de saber e informação sobre as coisas e o mundo. É a experiência que nos inicia nos mistérios do mundo, a partir de seu próprio processo de constituição, pois, como bem fala Lebrun (1988, p. 27) “cada experiência contém a autocrítica da experiência anterior”.

Na linguagem cinematográfica, *Blow-up*, de Antonioni, traz à tona essa questão do verdadeiro e do falso, da dúvida e da certeza como problemática da percepção e da experiência vivida. Nesse filme, entretanto, contrariamente à opção cartesiana pela objetividade, ele opta pela indeterminação. O filme mostra que os sentidos às vezes enganam, como já evidenciou, por outras vias, Platão ou Descartes. Entretanto, Antonioni não opta por uma solução racional para superar a dúvida provocada pela ambiguidade dos fatos. A última cena do filme, o jogo de tênis fictício realizado pelos mímicos, explicita a opção feita pelo autor que relativiza a verdade, apontando uma “derrota da objetividade para um perspectivismo múltiplo e sempre inseguro, como se a opção pela insegurança e pela falta de base do que é observado fosse a mais correta para um ser finito como o homem” (CABRERA, 2006, p.144). Nessa cena, o personagem aceita participar do jogo ilusório para o qual foi convocado pelo mímico, quando este lança uma bola imaginária e ele ouve o som. Segundo Cabrera, o filme de Antonioni formula uma dúvida cartesiana, mas não lhe dá uma solução cartesiana. Para ele, ao se submeter ao jogo imaginário proposto pelos mímicos, o personagem reconhece a sua impotência diante da problemática do real. E esta, como já vimos, implica considerar o que de ilusório contém.

³³ Fotografo cego que trabalha suas fotos a partir da imagem mental que vai fazendo do exterior.

É possível acrescentar, com a ajuda de Merleau-Ponty, que, ao conhecimento, enquanto experiência entre o sujeito e tudo que lhe é exterior, não cabe questão sobre sua verdade, uma vez que ela está inscrita na própria corporeidade do sujeito, na maneira pela qual ele vai refazendo as experiências passadas e, com isso, vai habitando o mundo e as coisas, criando suas imagens de realidade, iluminando o mundo.

Se a percepção é conhecimento, entretanto, esse conhecimento não é total, ou seja, não nos é possível apreender a totalidade da realidade de uma só vez, como queria Platão. A parcela que traduzimos em verdade, ainda assim, é apenas uma verdade incompleta, uma vez que a percepção que funda o conhecimento só é constituída de perspectivas/experiências que, por serem parciais e provisórias, são passíveis de aprimoramento, gerando possibilidades que podemos constituir ou não em probabilidades, ou ainda, em certezas.

A percepção constitui um processo e, enquanto processo, pressupõe a experiência. O conhecimento pela experiência proporcionada pela percepção é assim um conhecimento tecido por uma multiplicidade de sensações presentes e passadas que parecem conferir à própria percepção um caráter especulativo, uma vez que, nela, cada experiência, como já sublinhara Lebrun (1988), absorve a experiência anterior enquanto referência constitutiva do conhecimento em processo. A percepção vem a ser esse jogo de representações em que a “realidade” se forma mediante uma “aparência” a que creditamos o valor de “verdade”.

Enquanto processo dialógico, portanto, não é dado ao conhecimento uma única verdade, uma única possibilidade de experiência e, ‘ipso facto’, de existência. Sabemos pela experiência de Bavcar (1994, p. 464), que “o olhar físico que quer ver não é aquele olhar da verdade, pois a presença de um objeto só pode ser confirmada [em seu caso específico de fotógrafo cego,] pelo toque físico”. A experiência de Bavcar com a fotografia evidencia que nem o sentido da visão e nem o exterior são, sozinhos, o lugar do conhecimento verdadeiro. Aliás, o fundamental em um processo de conhecimento parece não ser tanto a dualidade entre verdadeiro e falso, mas o que essa dualidade pode acrescentar de inédito à experiência de constituição de mundos.

Aderimos à concepção de que o lugar do conhecimento reside na experiência corporal, no cruzamento entre o sensível e o inteligível, que lhe dá sua materialidade revelada em uma aparência - sua imagem. A imagem do conhecimento não se faz,

unicamente, pelo sentido da visão, como atesta a experiência de Bavar. O conhecimento é, portanto, a imagem que fazemos das coisas, a partir do diálogo entre sensível e o inteligível, daquilo que, no que diz respeito ao segundo termo dessa dualidade, como se diz hoje em dia, podemos formular pela linguagem. A priori, não há o verdadeiro e o falso, o certo e o errado. Há, certamente, a experiência do sentido, da busca por significações, uma seguida da outra, refazendo-se continuamente e constituindo-se em realidades: imagens e camadas de significados que vamos extraindo no percurso do conhecimento permitido pela percepção revestida pela linguagem, momento em que vamos afirmando nossas verdades, produzindo subjetividades, mediante e com a linguagem.

O conhecimento como processo calcado na experiência linguística (seja a linguagem de que signo for), vai se revelando em sua própria trajetória. Na alegoria da caverna de Platão, ressalvadas as devidas diferenças, isto se dá quando, o prisioneiro, em seu trajeto em direção ao sol, “precisou, em cada etapa, distinguir a própria coisa daquilo que acreditava ser a própria coisa na etapa precedente” (LEBRUN, 1988, p. 27), acabando a experiência por constituir-se como um processo de revelação (*‘aletheia’*, em grego). Nesse trajeto, o olhar precisou mais do que lhe foi dado a ver para conhecer. O conhecer não é senão a maneira pela qual interpretamos a experiência e a transformamos em imagens de realidade, sempre provisórias e passíveis de se reconstruírem em novas aparências, cada vez mais qualificadas. O jogo que apresentaremos mais adiante sob o título de *Eutu-nós*, é uma ilustração do que acabamos de esboçar.

“Como passar do sensível ao pensado e do pensado ao sensível sem que haja domínio de um sobre o outro?”. Subscrevemos esta indagação de Adauto Novais (NOVAIS, 1998, p.12). Sobre essa questão, o autor convoca Merleau-Ponty para defender que a equação de equilíbrio entre o sensível e o inteligível toma o corpo como fundamento, e não mais a alma, o espírito, como, acrescentamos, fizera Platão na Alegoria da Caverna. É no corpo, e a partir dele, que experimentamos o mundo. “Só a experiência sensível, ‘fundamento de direito’ para todas as construções do conhecimento, pode revelar a cegueira da consciência”, nos diz Novais (1998, p.13), ressaltando Merleau-Ponty.

O inteligível e o sensível são presenças indissociáveis que compõem a nossa corporeidade de sujeito. Além disso, não é possível ignorar que, o que é percebido pelo sujeito, já vem revestido de linguagem.

1.8.3. A percepção do lixo em Algodal

Uma coisa que sempre chamou a nossa atenção, com certa curiosidade, é o quanto as pessoas são cegas para o lixo no espaço urbano, muitas vezes contribuindo com sua própria sujeira. Assim, por exemplo, em Algodal, o povo, em geral, tem dificuldade em perceber o espaço público como uma espacialidade, que também é sua. Dessa constatação reflexiva justifica-se o exercício, já referido, realizado com o grupo, e que utilizou o lixo como recurso criativo.

Parece que a visão não dá conta, sozinha, de ver o que ela não nos furta de olhar. A percepção que temos da realidade, do espaço, do mundo que nos circunda e no qual estamos imersos, não é tão simples quanto o é olhar a visão que o olho nos dá, por natureza, se não somos cegos. Perceber envolve, portanto, um olhar que, tomado por algo, não se dá por satisfeito em restar apenas na corporeidade das sensações vazias de significado, se é que isso é possível. A percepção envolve um processo que nos convoca a dialogar com tudo que nos é exterior, buscando apresentá-los em formas de conhecimento, expressando por signos linguísticos, nossas visões do mundo.

1.8.4. Do corpo do observador ao corpo da linguagem: a bola que virou pedra...

Para Merleau-Ponty, o pensamento no processo de percepção não existe em si mesmo, mas sim, emerge no corpo da linguagem. Para o autor, “um pensamento que se contentasse em existir para si, fora dos incômodos da fala e da comunicação, logo que aparecesse cairia na inconsciência, o que significa dizer que ele nem mesmo existiria para si” (MERLEAU-PONTY, 1996, p.241). A fala e o pensamento, na concepção do filósofo, estão destinados a existirem juntos, envolvidos um no outro, uma vez que a linguagem é signo/sistema/abstração, mas também é fala/concretude. Assim, a palavra não é um simples signo das coisas e das significações, mas, uma maneira de habitar as coisas, dotando-as de significado. Aquilo que entendemos por mundo só parece ser

possível existir pela linguagem, que lhe dá forma, tornando o chamado “mundo exterior” cognoscível, perceptível para nós observadores.

Segundo Merleau-Ponty, a forma da realidade e o seu sentido está enraizada na fala, em sua própria corporeidade de signo. A existência exterior de tudo aquilo que pensamos ser as coisas e o mundo só se apresenta pela palavra, a partir de sua própria potência de significação. A linguagem não se constitui somente como invólucro do pensamento ou o seu meio de fixação. Para Merleau-Ponty, a linguagem se constitui como um gesto, uma expressão portadora de seu próprio sentido. Ela não exprime pensamentos, como se estes lhes fosse exterior, ou mesmo anterior. Ao contrário, ela apresenta “uma tomada de posição do sujeito no mundo de suas significações” (MERLEAU-PONTY, 1996, p.262), uma vez que, para o autor, toda operação linguística supõe a apreensão de um sentido. O exercício da linguagem na revelação do sentido aparente das coisas é entendido pelo autor como uma manifestação que nos une ao mundo e aos outros. Um mundo que não é explícito diante de nós, mas, que se desvela por camadas, janelas que vão se abrindo, pouco a pouco. Perspectivas.

Para Merleau-Ponty, “a fala ou as palavras trazem uma primeira camada de significação que lhes é aderente e que oferece o pensamento enquanto estilo, enquanto valor afetivo, enquanto mímica existencial antes que como enunciado conceitual” (MERLEAU-PONTY, 1996, p.248).

Se as pessoas jogam lixo no espaço público, por exemplo, antes de tudo, isso é uma questão de educação, *‘paideia’*. Ou melhor, falta de educação. Perceber a realidade é também uma questão de aprendizado, de aprender a sentir, ver e a pensar. Ver pressupõe uma experiência ativa, uma ação para compreender, o que nos faz acreditar que a percepção encerra uma experiência educativa, que implica trabalho, seleção, uma tomada de posição do sujeito diante do que, externamente, lhe é dado.

A atividade de criação a partir da utilização de nosso próprio lixo, como já mencionado anteriormente, acabou por explicitar o quanto é laborioso dar forma às ideias. Na experiência do grupo do Jomilson, Patrick e Kerleson, por exemplo, a resistência que o conceito de “pedra” traz consigo, fez com que o lúdico desse lugar ao labor! O exercício criativo que transformou cinco tampinhas de refrigerantes em uma “bola que virou pedra” evidenciou o quanto a própria ideia de jogo pode estar impregnada de um sentido de seriedade emprestada do trabalho. Aqui, a ilusão é

transmutada em verdade, deixando transparecer o contexto de vivências desses meninos: a praia, o futebol na praia, as pedras e, por fim, a bola que virou pedra, o passeio que virou lixo, o lixo que virou pedra, e para citar Drummond (2001, p. 267), “no meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho...”

1.8.5. O jogo e funções sociais do jogo

Para Johan Huizinga, o jogo é um fenômeno cultural. Ele carrega uma função significativa, encerra um determinado sentido e carrega em si mesmo um caráter profundamente estético. Como forma específica de atividade, enquanto forma significativa, o jogo tem função social. O autor cita a própria linguagem como um jogo. Segundo o autor, enquanto instrumento de comunicação, a linguagem brinca com a faculdade de designar, dando expressão à vida e criando, ao mesmo tempo, outro mundo: aquele representado em palavras, que existe tanto quanto toda exterioridade da natureza que supomos existir objetivamente, independente de nós, sujeitos da experiência.

Na criação da fala e da linguagem, brincamos com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza (HUIZINGA, 1993, p.7).

A palavra, enquanto jogo significativo, encerra uma função simbólica, ou seja, ela carrega um fragmento de realidade embustida de totalidade. Segundo Silvio Medeiros, a partir de sua leitura de Ludwig Wittgenstein³⁴, “O jogo de linguagem é uma forma de atividade social; noutras palavras, ele procede de uma ‘forma de vida’” (MEDEIROS, 2006). Ou seja, a palavra é situada cultural e historicamente, contextualizada em uma práxis comunicativa interpessoal.

³⁴ Silvio Medeiros (2006) analisa o que Wittgenstein chamou de “jogo de linguagem” em sua obra intitulada *Investigações filosóficas*, em que atrela o significado das palavras ao seu contexto de uso.



Figura 62 e 63: Oficina “Ter ideia dá trabalho”. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)

A bola
que virou
pedra.

Era uma vez
achamos uma bola na
beira da praia chama
mos os colegas para
brincar. Brincamos e
brincamos. Durou anos
até a bola se formar
pedra.

Dá trabalho fer
ideia.

Ouvimos a professora
dizer a palavra "bola"
Então surgiu a ideia
de criarmos uma Bola.
enrolamos os tampas com
gita crepe, mas não
saio uma bola porque
ficou toda ondulada.
Ai de teve uma ideia
de que não sairia uma
bola e sim uma pedra.

texto contado
por Kerlenon, Jamilho
e Patrik

Figura 64 e 65 : Descrição do processo de criação do trabalho “ A bola que virou pedra”, no “caderno de esboço de ideias” . Algodoal, 2010.

Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)



Figura 66: “A bola que virou pedra”. Autores: Jomilson Siva, Patrick Piedade e Kerleson Nelson.
Algoal, 2010.

Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)

1.9. Imagens da intervenção urbana *A cegueira de quem vê*



Figura 67: Local da intervenção urbana *A cegueira de quem vê*. Algodal, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)



Figura 68: Intervenção urbana *A cegueira de quem vê*. Algodal, 2010
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)

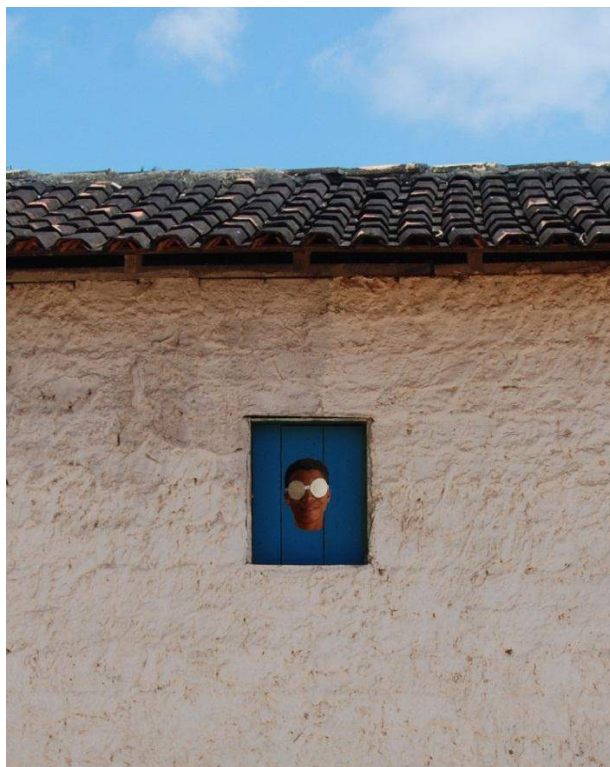


Figura 69 e 70: Detalhes do trabalho *A cegueira de quem vê*. Algodão, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)

1.10. O jogo *Eutu-nós*

Este jogo foi mais um dispositivo artístico/estético construído ao longo do processo, conjuntamente com o grupo de jovens participantes deste projeto. Como já afirmado anteriormente, utilizamos a fotografia *pinhole* e digital durante as oficinas e ensaiamos lhes dar sentido em um exercício que compreendesse os dois lados da experiência estética: o fazer propriamente dito, a produção das fotografias/signos e a decifração/invenção de seu sentido simbólico.

O *Eutu-nós* segue essa mesma lógica, possibilitando ao seu participante (qualquer pessoa da comunidade) experimentar a criação de novas realidades, não mais como espectador/receptor, mas sim como co-autor. O jogo *Eutu-nós* consiste na escolha e junção de duas fotografias (o jogo é composto por 25 peças/fotografias), para formar uma única imagem. Feita a composição da imagem, determinando a posição reversível de cada fotografia na imagem composta (esquerda/direita), o jogador tem ainda que dar um título para a imagem que ele mesmo formou. O título não é totalmente aleatório e segue uma regra³⁵. Além das 25 peças/fotografias, o jogo é composto também de um bloco de papel e um lápis, que são reunidos em uma caixa contendo também a sua regra.

O público na proposição do *Eutu-nós* é primordialmente o das pequenas trocas. O amigo, o vizinho, a turma da escola etc. E o significado primordial dessa experiência reside no ato de realizá-la. A obra se constitui no gesto de dar sentido a uma imagem, investimento que põe a subjetividade em obra. Nesse jogo, colocamos em movimento o fundamento da constituição do sentido das coisas - a subjetividade - quando atrelamos a palavra à experiência da forma da imagem. Com este dispositivo artístico ensaiamos, portanto, a produção de subjetividades, por meio da criação de imagens (a partir de justaposição de duas fotografias), inventando realidades e sentidos, pelo exercício de designação. Ao propor que o participante escolha um título para a imagem formada pela junção de duas fotografias, o jogo *Eutu-nós* encerra um sentido encarnado na própria configuração da imagem/título, enquanto realidade possível, porque presente, graças ao ato de denominação, pois, segundo Merleau-Ponty (1996, p. 242) “a denominação dos

³⁵ O jogador lista no bloco de papel pelo menos cinco palavras associadas à imagem composta e depois, a partir das mesmas, vai compondo frases/títulos até chegar naqueles que, para ele, mais expressam o sentido daquela imagem. Todo o processo de constituição do sentido da imagem é registrado no bloco de papel, como registro de um processo.

objetos não vem depois do reconhecimento, ela é o próprio reconhecimento”. Assim, podemos dizer que conhecemos aquilo que reconhecemos, no momento mesmo em que damos forma, que apresentamos pela linguagem aquilo que reconhecemos das coisas e que nos faz sentido.

1.10.1. Arte como ordenação de mundo

Hans-Georg Gadamer (2010), em sua reflexão sobre a arte, e depois de analisar os três conceitos estéticos (arte como ‘*mimesis*’, expressão e linguagem) que dominaram a consciência geral e se legitimaram ao longo da história da arte, nos propõe pensar uma categoria estética universal. Esta seria capaz de abarcar em si os conceitos acima citados, dando conta de agrupar todas as manifestações artísticas, inclusive aquelas que consideramos hoje de arte contemporânea. A arte contemporânea, ainda que diferente, em seus propósitos, da arte que a precede, carece da ideia de ordenação como forma e vale-se da busca para se constituir como jogo de sentido, portador de suas próprias regras.

Gadamer articula o conceito de ‘*mimesis*’ como aquele que sintetizaria a essência da arte “enquanto representação da ordem”. Segundo o autor, ao articularmos a arte enquanto atividade de “geração de ordem”, como “força de ordenação espiritual”, resolvemos o problema da arte, no que diz respeito ao seu significado essencial, que estaria ligado a uma forma de apresentação do mundo: “na obra de arte acontece paradigmaticamente aquilo que todos nós fazemos na medida em que estamos aqui: estruturação constante do mundo” (GADAMER, 2010, p. 23).

Para Gadamer, a questão da arte não reside, portanto, em saber se uma obra representa um objeto ou não, mas em saber se encontramos aí uma energia ordenadora. Ao retomar o conceito arcaico de ‘*mimesis*’ como o mecanismo pelo qual o mundo nos é apresentado na representação que fazemos dele, pela maneira como o ordenamos, o hermeneuta parece recolocar também a questão do conhecimento enquanto reconhecimento daquilo que permanece essencial naquilo que é visto, ou ainda, vivido. “O reconhecimento gera e confirma que algo se torna presente por meio do comportamento mimético, que algo está aí” (GADAMER, 2010, p.17).

Sob o ponto de vista acima defendido, podemos então apontar a obra de Arthur Bispo do Rosário como aquela que articulou, mesmo que inconscientemente, o princípio ordenador no limite entre arte e vida, evidenciando o significado essencial da arte, de que nos fala Gadamer. Na arte, tanto quanto na vida, buscamos, em primeiro lugar, dar uma ordem, um sentido para nós mesmos. No fazer da vida, tanto quanto no fazer da arte, o princípio de ordenação parece se constituir como o princípio instaurador de sentido, de realidade e de conhecimento. E Bispo do Rosário, em suas obras exercita essa potência vital de ordenar as vivências, preencher um espaço de expressão, deixando brechas para que percebamos a ordem, não como resultado lógico de categorização, mas como o lugar da subjetividade de cada um, do jogo que empreendemos com a realidade e que tem sua própria maneira de ser.

A arte, enquanto exercício de ordenação de sentido constrói a sua própria lógica, satisfazendo-se em si mesma. Quem sabe não foi essa tendência criadora tão fortemente presente em Bispo do Rosário que o tenha possibilitado escapar dos dispositivos terapêuticos praticados à sua época nos manicômios, como se o próprio ato de ordenar, por si só, lhe bastasse para viver em paz com suas lembranças. Quem sabe a sua obsessão criadora não tenha sido, também, a sua salvação: a “rede de significações não foram elaboradas com o fim da expressão artística, mas como metáfora da própria existência” (SILVA, 2003, p. 97), uma vez que Bispo não se afirmava artista e não produzia com a pretensão de mostrar. Segundo Jorge Anthonio Silva, ele produzia para si, a partir de uma pulsão interior: “havia em Bispo um impulso de continuar obsessivamente redigindo significações com o mesmo impulso de sobrevivência que acometeu Penélope” (SILVA, 2003, p. 48), que fazia e refazia, tecia e desmanchava um manto diante dos pretendentes para esperar o retorno de Ulisses.

A gênese do procedimento criativo está na ordem e Bispo exercitou compulsivamente uma atitude de ordenação que, embora não tivesse uma finalidade artística, com ela se assemelhava. O resultado do seu esforço, como na arte moderna à sua época, se configurou como um caminho aberto à interpretação, uma vez que enfatizou o caráter ficcional da realidade visível, tanto quanto o fez Bispo em sua loucura.

Se a obra de Bispo do Rosário é reconhecida pelo mundo da arte, ela o é por trazer, em si, uma capacidade produtiva cuja substância artística está referendada pela história da arte.

Segundo Silva, a repetição obsessiva pelo ato criador presente em Bispo do Rosário, mesmo em seu caráter não intencional, à revelia de sua consciência/inconsciência, guarda um traço de semelhança com a arte, uma vez que “a ordem e a regularidade são elementos de uma necessidade de temporalidade inerente ao artista” (SILVA, 2003, p.100). No que se refere a sua função expressiva, o trabalho de Bispo poderia também ser identificado com a “Arte pobre”, uma arte voltada à expressão em detrimento de sua composição material que, em Bispo, é feita pela apropriação de objetos utilitários de seu próprio contexto, o manicômio, a partir de sua qualidade de resíduo: o lixo.

Pensamos que, no exemplo de Bispo do Rosário, é possível perceber uma aproximação entre arte e vida, o lugar que a arte pode ocupar na vida de cada indivíduo, independente de ser artista ou não. Não seria mesmo qualquer pessoa um artista, como defendia Joseph Beuys? Pois, segundo Beatriz Carneiro, Beuys “estendia a arte a toda manifestação da vida [...]. Situava a atividade artística tanto como uma técnica de construção de si mesmo, quanto de interferência no coletivo” (CARNEIRO, 2004, p.22).

Tal concepção de Beuys, a respeito da afinidade estrutural entre arte e vida, pode, também, assemelhar-se à concepção de arte proposta por Helio Oiticica e Lygia Clark. Estes artistas acreditaram que a arte faz parte da vida das pessoas, como um exercício de vida. Eles exploraram conscientemente, ao contrário de Bispo do Rosário, a concepção de arte enquanto impulso criador latente de vida, subvertendo o valor da arte como objeto intocável, destinado à contemplação, enfatizando a criação de vida, em que o “objeto arte” perde sua importância como produto, passando a se constituir como “um estado”, nas palavras do próprio Oiticica, “uma predisposição às vivências criativas” (OITICICA FILHO, 2009, p. 37). Segundo Carneiro (2004) a confluência entre arte e vida em Oiticica e Clark, se configurou como “estética da existência”³⁶, ou seja, de organização da própria vida através do impulso criador, do recriar-se através dele, a exemplo do que fez, inconscientemente, Bispo do Rosário.

³⁶ O termo “estética da existência”, segundo Carneiro (2004, p.35), foi cunhado por Foucault, e diz respeito à arte de viver, “às técnicas específicas de construção de si”, o que nos reconduz à questão da identidade/subjetividades.

1.10.2. O jogo *Eutu-nós* e a construção de sentido

Depois de idealizado, o jogo *Eutu-nós*, que retornou à questão da busca da identidade, agora, contextualizada, foi experimentado primeiramente com o grupo e, em um segundo momento, estendido à comunidade: às pessoas com as quais, de alguma maneira estabelecemos uma relação de convivência, como por exemplo, a família do seu Pelé.

Este jogo propõe ao participante uma experiência de construção de sentido por meio da relação palavra/imagem. Esta relação o coloca em uma posição ativa, uma vez que o sentido da imagem constituída mediante a junção de duas fotografias, agrega ao mundo, uma fatia resultante da subjetividade de cada participante. O participante escolhe as fotografias, juntando-as e, em seguida a síntese produzida com as duas fotografias, a nomeia. O ato de nomear é concomitante à geração da síntese, e não anterior a ela. Ao dar nome ao visível, investindo-o voluntariamente com a palavra falada, cria-se um campo de possibilidades de existência do visível, enquanto realidade vivida, evidenciando o limite tênue entre o real vivido e o imaginário.

Na arte, como na vida, sabemos que as coisas possuem uma verdade que se relativiza ao serem expressas pelo sujeito, contrariando a tradição racionalista que buscou determinar a objetividade das coisas nelas mesmas.



Figura 71: Jogo *Eutu-nós*: uma partida com o coletivo. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)



Figura 72: Jogo *Eutu-nós*: uma partida na casa de Pelé e Honorina Teixeira. Algodal, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)



Figura 73: Jogo *Eutu-nós* na casa de Pelé e Honorina Teixeira. Algodal, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)



Figura 76: Jogo *Eutu-nós*: uma partida na casa de Pelé e Honorina Teixeira. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)



Figura 75, 76 e 77: Jogo *Eutu-nós*: uma partida na casa de Pelé e Honorina Teixeira. Algodal, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)

1.10.3. Imagens do jogo *Eutu-nós*



TÍTULO: COMO SE A VISÃO ESTIVESSE VESTIDA DE AZUL

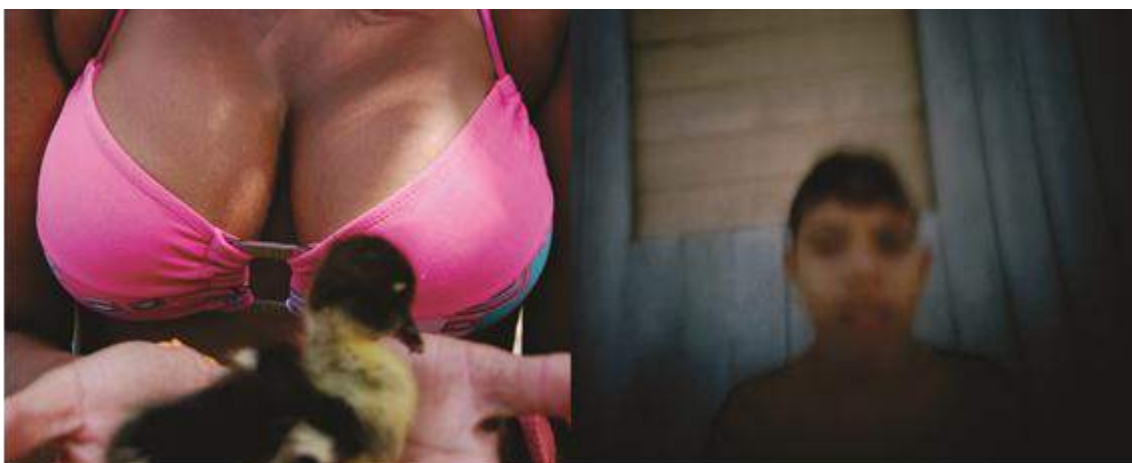


TÍTULO: A LUZ E A ESCURIDÃO



TÍTULO: AS ONDAS VÃO E VEM COMO SONHOS E MENINICES

Figura 78,79 e 80: Imagens resultantes do jogo *Eutu-nós*. Algodual, 2010.
Fonte: (arquivo do projeto)



TÍTULO: A ESPERA DE CRESCER



TÍTULO: COMO SE CONSTROI UM FAMÍLIA: COM AMOR, UMA CADEIRA E UMA JANELA



TÍTULO: MENINA SENTADA NA CALÇADA EM DIA DE VENTO E AREIA

Figura 81, 82 e 83: Imagens resultantes do jogo *Eutu-nós*. Algodual, 2010.
 Fonte: (arquivo do projeto)



TÍTULO: BECO DA ESPERA



TÍTULO: ALÉM DO AZUL ESCURO

Figura 84 e 85: Imagens resultantes do jogo *Eutu-nós*. Algodual, 2010.
 Fonte: (arquivo do projeto)

1.11. Segunda Mostra Cultural do Projeto “Adote um urubu”

A Segunda Mostra Cultural foi organizada como a culminância do projeto na comunidade de Algodual e cumprindo um de nossos objetivos que era produzir um trabalho que não fosse só da artista, como na Primeira Mostra Cultural. Essa Segunda Mostra contou com uma exposição fotográfica, resultado das partidas jogadas de *Eutu-nós* com a participação da comunidade; uma intervenção urbana e apresentação do material que já tinha sido exposto na Primeira Mostra Cultural (vídeo e fotografias com a temática do lixo urbano). Este evento contou com o apoio da comunidade local, que participou, cada um a seu modo, para o sucesso de sua realização, a exemplo da

Associação Comunitária do Desenvolvimento da Preservação da Ilha Maiandeuá-ACDESPIM. Esta mostra, realizada em uma única noite, contou com a visita de 99³⁷ pessoas, entre habitantes da comunidade e visitantes da ilha, somando 9,17% da população local, em sua maioria, crianças e adolescentes, público alvo deste projeto.

³⁷ Ver nos anexos.

2ª mostra cultural PROJETO ADOTE UM URUBU

18 . dezembro . 2010
a partir das 18:30h
VILA DE ALGODOAL

Vai ter mingau: traga sua caneca
Descartável não!

PROGRAMAÇÃO:

1. INTERVENÇÃO URBANA:
“A CEGUEIRA DE QUEM VÊ”
Resultado da oficina “Ter ideia dá trabalho”.
Local: Parede lateral da pousada rayana.
Em frente ao Restaurante Brasileirinho,
antigo comércio do bem-te-vi.

2. EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS
Andréa Feijó e Paulo Ribeiro
Local: Restaurante Brasileirinho

3. APRESENTAÇÃO DO VÍDEO
ADOTE UM URUBU
Local: Escola Municipal Maria de Lourdes

4. FOTOVARAL
ENTRENÓS: O JOGO DO EUTU-NÓS
Local: Praça

PARTICIPANTES:
Andréa Feijó, Daniel Teixeira, Dayla Teixeira, Gabriela Costa, Irineia Damasceno, Johnny Wallace, Karlison Santos, Kerleson Nelson, Monique Franco, Patrick Piedade, Paulo Victor silva, Priscila Silva, Raíara Alves, Wyandara Teixeira, membros do foto coletivo Luz, Câmera, Ação; pessoas da comunidade convidadas à participar do jogo de formar imagens eutu-nós: Honorina Teixeira, John clécio Teixeira, José Ribamar Teixeira (borracha), Maria Cleide Teixeira, Weller, Ivan, Rosemeri Costa (sereia), Bergot e Paula Ferreira.

REALIZAÇÃO:
Projeto Adote Um Urubu e Foto Coletivo Luz, Câmera, Ação

PRODUÇÃO:
Junior Braga, Elton Cezar Pinheiro

AGRADECIMENTO:
Evaldo Carrilho, Luis Pinon, Misael Dos Anjos (Perreu), Marcia Nunes, Elizabeth Martins D'avila, Hawly Martins, Dona Celita, Davi Farias e a Comunidade em geral.

APOIO CULTURAL:
Escola Municipal de Ensino Fundamental Maria de Lourdes, Restaurante Brasileirinho, Associação Comunitária do Desenvolvimento e Preservação da Ilha Maiandeuva (Algodoal) - ACDESPIM

PATROCÍNIO:
Malcriada Invenções Criativas

FOTO COLETIVO
LUZ, CÂMERA, AÇÃO

projeto gráfico © mbarberystudio | imagem digital: intervenção urbana: “a cegueira de quem vê” © Andréa Feijó

Figura 86: Cartaz da “Segunda Mostra Cultural do Projeto Adote um urubu”, 2008.
Fonte: (arquivo do projeto)



Figura 87: Divulgação da “Segunda Mostra Cultural do Projeto Adote um urubu”. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/arquivo do projeto)



Figura 88: Exposição fotográfica / “Segunda Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”
Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/ arquivo do projeto)



Figura 89 e 90: “Segunda Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”. Algodão, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/ arquivo do projeto)



Figura 91: Coletivo “Luz Câmera Ação” em frente à intervenção artística *A cegueira de quem vê / “Segunda Mostra Cultura do Projeto Adote um urubu”*. Algodual, 2010.
Fonte: (fotografia da autora/ arquivo do projeto)

Conclusão: a arte nos pequenos gestos

O objetivo principal da presente pesquisa consistiu em investigar as formas que a arte poderia assumir, no contato direto com um determinado contexto social, ‘*in casu*’ Algodual, visando a participação da comunidade local, em formas compartilhadas de arte.

A indagação primeira, acima transcrita, foi respondida mediante vários dispositivos que empreendemos ao longo do trabalho, a partir do paradigma teórico, de caráter dialógico e processual, produto da interação artista-comunidade.

Como é possível avaliar tal experiência, do ponto de vista dos seus encaminhamentos metodológicos e, de seus respectivos resultados?

Em primeiro lugar, tomamos a experiência vivida como matéria de reflexão, ponto fundamental para todo conhecimento em arte. Isso quer dizer que as estratégias e ações, de que lançamos mão, em busca do objetivo, foram sendo forjadas a partir da experiência vivida, retroalimentada com as “respostas” que surgiram, como ideias. Em outras palavras, a partir do jogo entre nossa interferência pessoal- o que era proposto a título de provocação-, e os caminhos que se abriam em resposta, estruturavam-se novas configurações, possibilitando novas escolhas, neste percurso de construção artística. Um processo em que nosso maior desafio seria, e foi, o de estabelecer canais de comunicação com a comunidade.

A participação, os modos do viver coletivo, o compartilhar de subjetividades, tudo isso foi problematizado no fazer artístico assim construído. A partir desse modo de problematização, surgiram questões que se transmutaram em “obras”, proposições artísticas que se articularam em diversos dispositivos educativos, enquanto estratégia para a experiência social e artística.

Em princípio, desejávamos encontrar uma forma de participação, em que o individual não se anulasse no coletivo, mas pudesse se desdobrar, se reinventar em muitos outros sem, entretanto, deixar de reconhecer a si próprio. Não estávamos preocupados com a questão do apagamento total da autoria, uma vez que nem mesmo acreditamos que isso possa ser possível e sequer desejável. Buscávamos formas de compartilhamento em arte. E é disso que tratamos, por exemplo, em *Eutu-nós*, jogo de

subjetividades compartilhadas, a partir da concepção de coletividade, enquanto estratégia de alteridades.

O que é possível elencar como aspectos mais relevantes da presente pesquisa?

Listaremos as ações e/ou proposições realizadas, situando-as, na ordem do tempo cronológico de sua concretização. Deixamos claro, porém, que a idealização das propostas não corresponde a esta ordem linear cronológica. Destacaremos alguns pontos de relevância dessa experiência, vista como um todo e, por fim, apontaremos também o caminho que esse projeto abriu para os nossos futuros projetos em arte.

A primeira proposição artística realizada no projeto foi a ação artística *Adote um urubu* (2008). Marco inicial de um trabalho que pretendia um tipo de arte relacional, problematizando, desde já, a participação e o contexto social. Essa ação resultou no vídeo de mesmo nome, apresentado na “Primeira Mostra do Projeto Adote um urubu”, realizada em Algodual no mesmo ano.

As proposições que se seguiram, efetivaram-se através da parceria com a escola local, mediante a realização de oficinas de fotografia e atividades afins. Nesse momento, tais atividades funcionaram também como estratégia de diálogo com a comunidade e, ao mesmo tempo, ofereceram condições para que os participantes adentrassem na linguagem visual. As oficinas foram realizadas em módulos. Primeiramente, nos finais de semana (sábado e domingo), uma vez ao mês. Em seguida, em encontros com duração de uma semana inteira, com periodicidade igualmente mensal. Elas ocorreram durante os anos de 2009 e 2010. A penúltima oficina, intitulada “Desenhando com a luz”, título conferido ‘*a priori*’ à sua realização e, sobretudo, a última oficina intitulada ‘*a posteriori*’ “Ter ideia dá trabalho”, destacaram-se entre as atividades pedagógicas realizadas.

A partir das oficinas, foram sendo construídos os espaços de troca, vislumbrando-se a constituição de um coletivo de arte, para atuar no espaço público da vila de Algodual. Esse coletivo concretizou-se sob a denominação de “Luz Câmera Ação”, formado por 15 adolescentes que, ao lado da artista, sugeriu as proposições subsequentes, a saber, a ação *Procura-se*; a intervenção artística *A cegueira de quem vê* e o jogo *Eutu-nós*. Os dois últimos dispositivos mencionados sintetizaram, concretizando, todos os principais aspectos teóricos do projeto de pesquisa. Ao final,

realizamos a “Segunda Mostra Cultural do Projeto Adote um urubu” que contou, desta feita, com apoio local, e expôs a produção cultural do coletivo “Luz Câmera Ação”.

Pode-se dizer então que o objetivo da pesquisa foi atingido, o que pode ser atestado pelas ações acima referidas. Entretanto, vale realçar algumas observações que fizeram parte de nossas reflexões.

No caso dessa segunda Mostra, conclusiva deste projeto, a questão do tempo ganhou relevo.

Enquanto que na primeira Mostra, planejada e realizada apenas por nós, sem ainda a participação da comunidade enquanto executante, tudo transcorreu como se havia premeditado, inclusive, no que diz respeito ao ritmo da execução, o mesmo não ocorreu na segunda Mostra. Nesta última, em que a comunidade já integrava a equipe de execução, ficou patente o quanto o tempo vivido dos habitantes de Algodual é diferente do nosso, habitante da cidade grande.

Eis que, em Algodual, escande-se o transcurso do tempo segundo vivências locais, tais como, o movimento da maré, a “despesca”, o horário do barco...

Isto posto, o que poderia então transparecer como indiferença ou irresponsabilidade da comunidade, em relação aos compromissos assumidos para a realização da segunda Mostra, na verdade, tratava-se de um modo diferente e próprio de viver o tempo.

O tempo foi um aspecto refletido neste/por este projeto, em diversos sentidos: o tempo que passa deixando vestígios/lixo na ação *Adote um urubu*; o tempo mecanizado do vídeo *Dara & Daniel*; e, sobretudo, a consciência adquirida pela artista de que o nosso tempo vivido é outro, relativamente àquele vivido pela comunidade de Algodual. O compartilhar de subjetividades trouxe consigo a troca de concepções diferentes de viver o tempo. Se, por um lado, o choque das duas concepções de viver o tempo gerou angústia na artista, habituada a correr contra ele, por outro, foi um aprendizado, resultando em uma compreensão alargada da passagem do tempo.

Sobre a qualidade da experiência vivida, outra questão deve ser realçada, uma vez que são essas percepções que servem de conhecimento para as próximas experiências em arte que pretendemos realizar.

Ter escolhido realizar esta experiência em uma localidade distante da capital, cidade onde reside a artista, exigiu um deslocamento, e um tempo maior do que o

previsto. A percepção deste déficit ficou evidente logo nas primeiras oficinas, quando a distância entre um encontro e outro deixava uma ausência, que exigia recuperação a cada novo encontro. Isso, à primeira vista, transformou-se no “calcanhar de Aquiles” da pesquisa, não impedindo, contudo, a realização do projeto com sucesso.

A consciência prematura daquele déficit proporcionou à artista, que dele se apropriou, evitando prejuízo, impulso motivacional em direção à coletividade. A cada ida para Algodual, o percurso da pesquisa demandava uma reativação antes de prosseguir, à guisa de atrair a participação da comunidade e reaquecer os ânimos em favor da realização do projeto. Assim, por exemplo, justificaram-se os passeios pedagógicos realizados, como o que efetuamos à praia de “Fortalezinha” e do “Furo Velho”.

Hoje, mais maduros e fortalecidos para propor um novo trabalho, pensamos em direcioná-lo a um outro tipo de contexto social, agora, atribuindo-lhe uma fricção dentro do campo institucional, na Fundação Curro Velho - FCV, de Belém do Pará, da qual, atualmente, fazemos parte. Da fuga inicial dos espaços institucionalizados, acabamos por reencontrar novas dimensões dentro do ambiente de uma instituição de arte. Não no sentido de tentar, no futuro próximo, reafirmar sua identidade tradicional antes refutada, mas sim no de reintegrá-lo às nossas discussões, pensando-o como um novo contexto social a ser ativado com proposições artísticas.

Adotamos, portanto, a FCV como o novo contexto social, rico em suas particularidades, um novo lugar para as nossas interações artísticas, seja do ponto de vista das relações de trabalho e suas implicações ambientais, seja como artista-educadora, nas relações com o público alvo da instituição - crianças e adolescentes das escolas públicas.

Nesse novo trabalho, o espaço institucional e seu contexto social são concebidos enquanto matéria para a criação artística. A partir de sua própria estrutura e dinâmica social, a instituição mencionada passará a fornecer ideias a serem transformadas em proposições artísticas. Estas serão experimentadas ali mesmo, com as pessoas que frequentam o lugar, sejam elas colegas de trabalho, que compartilham o mesmo ambiente e seus problemas, sejam ainda, outras pessoas que também ingressam temporariamente nesse espaço público.

Nesse sentido, duas proposições já foram idealizadas. A primeira, decorreu da percepção do ambiente de trabalho, em especial, a sala de audiovisual, da qual faço parte, e do questionamento acerca do uso de material descartável na instituição, tema tão caro para nós. Essa proposição consistiu na instalação do lixo descartável produzido no contexto da sala de audiovisual: Instalação fotografada com o propósito de desdobrá-la em outras ações, como por exemplo, o cartaz intitulado *In front of*, a ser distribuído no espaço institucional da FCV.

A segunda proposição, de natureza distinta da primeira acima descrita, é fruto de nosso relacionamento, enquanto arte-educadora, com as crianças participantes de uma oficina de cerâmica na instituição, e as conseqüentes percepções decorrentes de tal interação. Percepções essas, que extrapolam o âmbito da atividade fim, neste caso, a produção de um objeto cerâmico.

De um possível objeto cerâmico resultante da oficina dessa natureza, eis que surge *Castigo*: uma foto/ação que traz um novo sentido à materialidade normalmente estática de um objeto cerâmico, incorporando uma dimensão temporal, quando é performado, irrefletidamente, por seu propositos, Marlon Washington³⁸, e captado pela artista. Ao performar o castigo de maneira singular, Marlon nos apresenta uma subjetividade própria de um menino de periferia, revelando-nos uma imagem pungente da realidade de grande maioria de crianças e adolescentes brasileiros. Essa foto/ação, realizada no instante mesmo em que foi gestada enquanto imagem/ação pelo adolescente, pode, e será desdobrada em uma instalação futura que deverá conter, além da fotografia, o objeto cerâmico - a garra- e um fone de ouvido, com um trecho do rap *Jesus chorou*³⁹, cantado pelo próprio Marlon Washington.

E para concluir, a partir do que foi exposto, fica claro que nosso interesse, tanto com a comunidade de Algodão, quanto com os desdobramentos subsequentes, é articular arte e educação enquanto forma de conhecimento. Não um conhecimento sobre arte, mas arte como modo particular de experimentar a vida e o exercício de subjetividades. Arte enquanto forma de conhecimento de si próprio e do mundo, pois, como afirmou John Dewey, a experiência é a ocasião de aprender a vida. E a arte,

³⁸ Marlon Washington Martins Rocha, 14 anos.

³⁹ Esta música é de autoria de um dos principais grupos de rap e hip-hop do Brasil, Racionais Mc's. Ela foi lançada no álbum intitulado *Nada Como Um Dia Após O Outro Dia*, de 2002.

acreditamos, pode ser educativa, principalmente, no sentido de refletir sobre a experiência vivida.

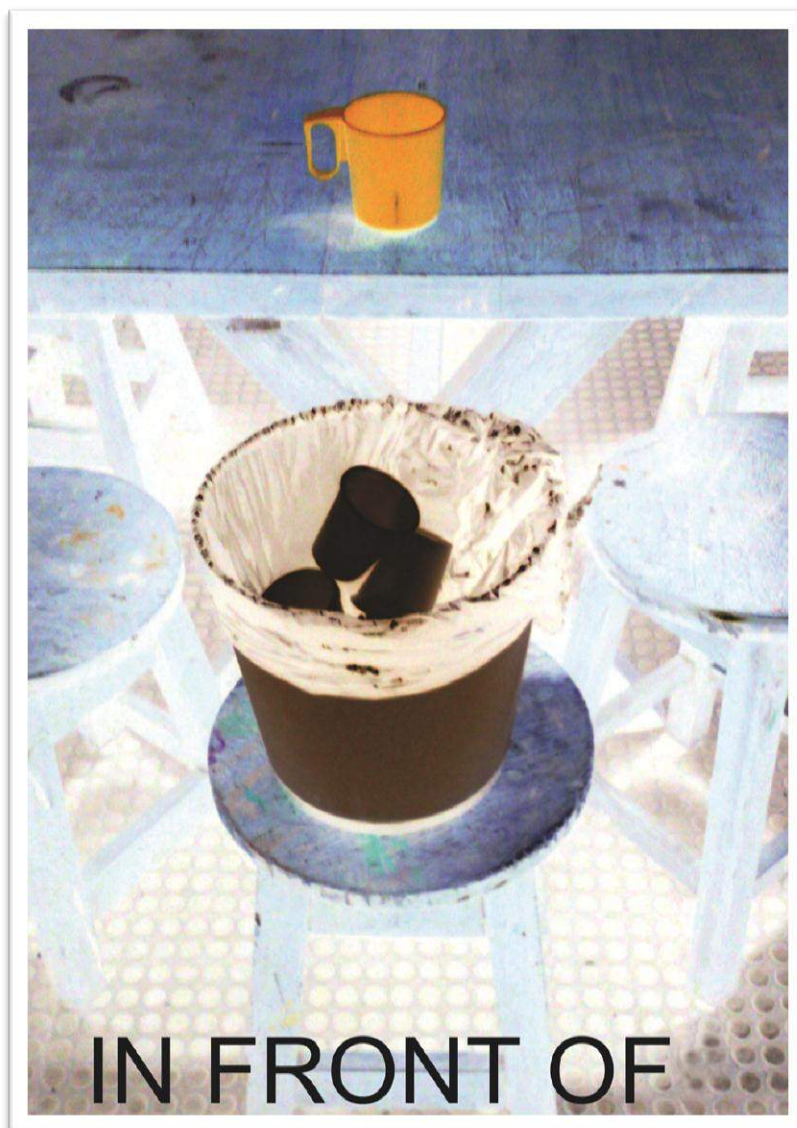


Figura 92: Cartaz *In front of*. Andréa Feijó, 2011.
Fonte: (arquivo da autora)

O que é, o que é?

Clara e salgada,
 cabe em um olho e pesa uma tonelada.
 Tem sabor de mar,
 pode ser discreta.
 Inquilina da dor,
 morada predileta.
 Na calada ela vem,
 refém da vingança,
 irmã do desespero,
 rival da esperança.

Pode ser causada por vermes e mundanas
 ou pelo espinho da flor,
 cruel que você ama.

Amante do drama,
 vem pra minha cama,
 por querer, sem me perguntar me fez sofrer.

E eu que me julguei forte,
 e eu que me senti,
 serei um fraco quando outras delas vir.
 Se o barato é louco e o processo é lento,
 no momento,

deixa eu caminhar contra o vento.

Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?
 O vento não, ele é suave, mas é frio e implacável.

(E quente) Borrou a letra triste do poeta.

(Só) Correu no rosto pardo do profeta.

Verme sai da reta,
 a lágrima de um homem vai cair,
 esse é o seu B.O. pra eternidade.

Diz que homem não chora,
 tá bom, falou,
 Não vai pra grupo irmão aí,

Jesus chorou!



Figura 93: *Castigo*. Fotografia/Ação. Andrea Feijó e Marlon Washington, 2011.
Fonte: (arquivo da artista)

Bibliografia

ALVES, Rubem. *As ideias loucas*. In: **A maçã e outros sabores**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDERY, Maria Amália et al. **Para compreender a ciência: uma perspectiva histórica**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

ARTE PARA SER COMPARTILHADA. Net, 2008. **Entrevista com Mônica Nador** originalmente publicada na revista *Aplauso*, n. 60, nov, 2004. Disponível em: <<http://gavetadosguardados.blogspot.com/2008/01/arte-para-ser-compartilhada.html>> Acesso em: 02 ago.2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.

BARBOSA, Ana Mãe. **A Imagem no Ensino da Arte**. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação IOCHPE, 1991.

BAVCAR, Evgen. *A luz e o cego*. In: **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BRAGA, Paula. **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental: Arte/Vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CADERNOS DE CINEMA. **Antonioni**. Edição nº 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, KATIA. **Da Política às Micropolíticas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Helio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CENTRO CULTURAL DA ESPANHA- SP. Net. Disponível em: <<http://ww2.ccebrasil.org.br/projeto/jardim-miriam-arte-clube-jamac>> Acesso em: 02 ago. 2009.

CHAIA, Miguel. **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2007a.

_____(2007b). **JAMAC- Arte entre a autonomia e a instrumentalização**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo81.htm>.> Acesso em: 02 ago. 2009.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

COSTA, Luis Cláudio da (org). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

CUNHA, Maria Helena Lisboa da. **Espaço real, espaço imaginário**. Rio de Janeiro:UAPÊ, 1998.

DANTO, Arthur. **Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEWEY, John. **Experiência e Educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

ENTLER, Ronaldo. *Fotografia e Acaso: a expressão pelos encontros e acidentes*. In: **O Fotográfico**. SAMAIN, Etienne (org). São Paulo: Editora Hucitec/Editora SENAC São Paulo, 2005.

FAVARETTO, Celso. *60/70: Viver a arte, inventar a vida*. In: **27. Bienal de São Paulo: seminários**. Curadoria geral Lisette Lagnado;co-curadores Adriano Pedrosa...[et al.]; curador convidado Jochen Volz. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de janeiro: Guanabara, 1987.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'água Editores,1998.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GUATTARI, Felix. **Micropolítica: cartografias do desejo**/ Felix Guattari, Suely Rolnik. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____, 2008. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34 Ltda.

_____, 1990. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.

HABERMAS, Jürgen. **L'espace public**. France: Payot, 1997.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA- IBGE. **Censo Demográfico 2010**. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopseporsetores/default.htm?nivel=st>> Acesso em 09 de julho, 2011.

JACQUES, Paula Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial. 4 ed, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LEBRUN, Gerard. *Sombra e Luz em Platão*. In: **O olhar**. São Paulo: companhia das letras, 1988.

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MEDEIROS, Silvio. **Wittgenstein e os jogos de linguagem: um estudo introdutório**. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/116539>> Acesso em: 06 de jun, 2006.

MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MINK, Janis. **Duchamp**. Lisboa: Paisagem, 2006.

MORAES, Vinícius de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

MORIN, Edgar. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2007a.

_____(2007b). **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 3 ed. Porto Alegre: Sulina.

NOVAIS, Adauto. *De olhos vendados*. In: **O olhar**. São Paulo: companhia das letras, 1988.

OITICICA FILHO. Cesar e VIEIRA, Ingrid (org). **Helio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PARDINI, Patrick. *O artesanato da iniciação*. In: **Fotografia Contemporânea paraense: panorama 80/90**. Belém: SECULT, 2002.

_____, 2006. *A exposição como tese- o mosaico barroco e perspectivista*. In: **Jornal do Museu da Universidade federal do Pará**. Ano II, número 5.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte Urbana: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

PAREDES PINTADAS DO JARDIM MIRIAM FAZEM PARTE DA BIENAL E ESPERAM VISITAS, 2006. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1346273-7084,00.html>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas: Arte/cidade**. São Paulo: SENAC, 2002.

QUINTANA, Mario. **Antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 1997

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 1998.

SILVA, Fernando Pedro da. **Arte Publica: diálogo com as comunidades**. Belo Horizonte: Com Arte, 2005.

SILVA, Jorge Anthonio e. **Arthur Bispo do Rosário: arte e loucura**. São Paulo: Quaisquer, 2003.

SIMÃO, Selma Machado. **Arte Híbrida: entre o pictórico e o fotográfico**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VASCONCELOS, Maria José Esteves de. **Pensamento Sistêmico: o novo paradigma da ciência**. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

Anexos

LISTA DE ASSINATURAS DOS VISITANTES DA

« PRIMEIRA MOSTRA CULTURAL DO PROJETO ADOTE UM URUBU »

	CIDADE
1-	
2- Emmili de Carvalho	Algodual.
3- Sãmala Glécia Carneiro Silva	Belém
4- Johnny Wallace de O. Jones	Algodual
5- Andrew Rodrigues.	Algodual
6- Dayla Klenn	Algodual
7- Inisela Cardoso.	Algodual
8- Bárbara Kelly da Silva Ferreira.	Algodual
9- Luzineia dos Santos Reis	Algodual
10- Aman Teixeira.	Algodual.
11- Wyandara Sabrina Teixeira Reis	Algodual
12- Dariane Reis de Sousa	Algodual
13- Dariane Reis de Sousa da C.	Algodual
14- Raimundo Pl. dos Santos	Algodual
15- SAMUEL CRUZ ARAÚJO	URUBU-AM
16- Renanda Cantinho Sousa	Belém
17- Deiziany Reis de S.	Algodual
18- Lanna Jamilly	Algodual
19- André Matlem	Algodual
20- Elian Yago	Algodual
21- Suelena Santa S.	Algodual
22- José Gabriel	Algodual
23- Lili Carla da S. Reis	Algodual
24- Lizandra	Algodual
25- Raiana	Algodual
26- Jany Ferreira Melo do Reis	Algodual.
27- Maria das Graças Melo Medeiros	
28- Jozilza da Costa Teixeira.	Algodual
29- Natalina Pereira dos Santos	Algodual
30- Lucinene Muniz Teixeira	Algodual
31- José Bento da Costa Souza	Algodual
32- Genilson do R.	Algodual
33- Wiker Juvino Teixeira Reis	Algodual
34- Luis Antônio da Costa Brito	Algodual

35 - Roberto	Algodual
36 - Cláudio Vinícius Santos	Algodual
37 - Graziene	Algodual
38 - GOMES GARCIA OLA SILVA	"
39 - Silma Costa	Belém
40 - Silma Costa	Belém
41 - Grazi Bittencourt	Belém
42 - Claudia G. Dias	Algodual
43 - Hilda Dias da Silva	Algodual
44 - Diana Teixeira da Costa	"
45 - Antônio Neamezio da S. Brito	"
46 - Maria Cláudia P	"
47 - Natália	"
48 - Cláudia	"
49 - Hugo Leonardo P. Costa	Belém
50 - Josiane Oliveira Dionizio	Belém
51 - Hortêncina Santos do Rosário	Belém
52 - V. S.	Belém
53 - Barbara Santos Costa	Algodual
54 - Gabriela Regione Mironde Costa	Algodual
55 - Geraldina Pimentar dos Reis	Algodual
56 - Scarlett Melo da Costa	Algodual
57 - Brenda Monteiro T.	Algodual
58 - Quimberly Beatriz	Algodual
59 - Tiago dos Santos	Algodual
60 - Tamiris da Costa Modesto	Algodual
61 - Idalita da C. Modesto	Algodual
62 - Kalina da Costa Modesto	Algodual
63 - Carlos Costa M. Pinheiro	Algodual
64 - Janderson dos S. S. Souza	Algodual
65 - Jorgilene C. Teixeira	Algodual
66 - Mauria T. de Lima	Algodual
67 - AMERSON DA SILVA TEIXEIRA	Algodual
68 - André Costa	"

69 - Paula Cristina S.	Algodão
70 - Moisés Assis da Silva modesto	Algodão
71 - Walter	Algodão
72 - Celso	Algodão
73 - Otávio	Algodão
74 - Axel	Algodão
75 - Roberto Victor	Algodão
76 - Kenerson N. L. J. S.	Algodão
77 - Eriksson M.	Algodão
78 - Solange da C. Teixeira	Algodão
79 - WELTER Samosimo	"
80 - Zulmira Gonçalves Dias	Algodão
81 - Camila	Algodão
82 - JAMILSON R	"
83 - Wandro	"
84 - Celso	"
85 - Edilson	"
86 - Jamilson	"
87 - Jamil B. T.	Algodão
88 - Wanderlei	"
89 - Joqueline	"
90 - Luis Paulo	Algodão
91 - Andre	Algodão
92 - VUBER	"
93 - DOUGLAS	"
94 - BENAN	"
95 - Augusto	"
96 - Moisés Inês Almeida da Costa	Algodão
97 - Abreu P. Lorde	Algodão
98 - Alice	Algodão
99 - Saldilena dos Santos	Algodão?
100 - Jamison	"
101 - Corleison	"
102 - SAUCO	"

103 - Anabela Palto	Belém
104 - Irineia da Costa Damasceno de Ibroni	Algodão
105 - KIRMAI da Silva Ferreira	Algodão
106 - AUGUSTO TEIXEIRA	ALGODOAL
107 - dezanete Pacheco Lima	Algodão
108 - Mônica Costa	Algodão
109 - Mayana Teixeira	Algodão
110 - OSCAR KASANABA 20-12-2008	BELEM
111 - Paulo	Algodão
112 - ERASMO	ALGODOAL
113 - EDUARDO BALGA CARRILHO	"
114 - ALDO C de Lima	BELEM
115 - Jussiele Zolente	Belém - PA
116 - Melissa	Belém - PA
117 - Cristine Klanton	Belém - PA
118 - Danilo Cavalcanti	" "
119 - Paulo de Castro Ribeiro	Belém - PA
120 - Françoise de la	BELEM - PA.
121 -	
122 -	
123 -	
124 -	
125 -	
126 -	
127 -	
128 -	
129 -	
130 -	
131 -	
132 -	
133 -	
134 -	
135 -	
136 -	

LISTA DE ASSINATURAS DOS VISITANTES DA

«SEGUNDA MOSTRA CULTURAL DO PROJETO ADOTE UM URUBU»

	Nome	3
01	Gabriel	Cidade
02	LECIO	Algodão
03	Patrick Ricardo Costa	Algodão
04	M ^{re} Jaqueline	Algodão
05	João Ary França Martins Neto	Belém-PA
06	Paulo Ribeiro	Belém-PA
07	Jurvan	Algodão
08	Gláucia Costa	Algodão
09	Felício Costa	Algodão
10	Therese Costa	Algodão
11	Joseli Costa	Algodão
12	Guanaco de Silva Santos	Algodão
13	Jodilga da Costa Teixeira	Algodão
14	Márcia Corrêa Nunes	Algodão
15	Márcio Martins Pimentel	Algodão
16	Alexandre Soares Dias	Algodão
17	Ediel Silveira Dias	Algodão
18	Shanny Alexa	Algodão
19	Jur	Belém
20	Wenderson dos Reis Ferrera	Algodão
21	Luiz	Fortaleza
22	Manoel Luiz Cruz de Araújo	Algodão
23	Guilherme Augusto	Algodão
24	Carlos César M. Pinheiro	Algodão
25	Antônio Sérgio Padilha	Belém-PA
26	Marcelo dos Santos Silva	Algodão
27	Iberê Ribeiro	São Paulo-SP
28	Carlos Eduardo Ferreira	São Paulo-SP
29	Felício Afonso	Algodão
30	João Manoel S. Labeo	Algodão
31	Maria Lígia Pereira Lima	Algodão
32	Rozimeire Soares de Costa	Algodão
33	Orlando Manesher	Belém

Nome	Cidade
01 Ado Trigo da Cruz	Algodão
02 Fresca Cardoso da Silva	Algodão
03 Judney Mayran Fereira da Silva	Algodão
04 Gabriela Regina Miranda Costa	Algodão
05 Dayla Liene dos Santos Teixeira	Algodão
06 Keileron N. de S. Silva	Algodão
07 Monique Trauco	Algodão
08 Wandara Sabrina Teixeira Reis	Algodão
09 Goncel Lisboa Teixeira	Algodão
10 Jânica Costa Damasceno OK!	Algodão
11 Francisca	Algodão
12 José Andrade de Castro Ribeiro	Belém
13 Abdias V. Cardoso	Algodão
14 Joqueline C. Teixeira	Algodão
15 ^{1ª} Trâmula T. dos Santos	Algodão
16 Janderson Santos	Algodão
17 Dayverson Rodrigues	Algodão
18 Sillos da Costa	Algodão
19 Dora Rodrigues	Algodão
20 Jemilson Silva	Algodão
21 TAO ANORAD	Belém
22 John Wallace de O.S.	Algodão
23 Lylo	Algodão
24 Nayara	Algodão
25 Denon	Algodão
26 Luiz Leandro de Sousa	Algodão
27 Rhaiele Santos	Algodão
28 ROBERTO	Maracanã
29 Pedro Carmo	Belém
30 May Sampaio	Belém
31 João	Algodão
32 André	Algodão
33 Roberto da Cruz	Algodão

	NOME	Cidade
01	Amberly Matriz	algodo
02	Roberto	Algodal
03	WELLER SAMARINO	Algodal
04	Wandira SAMILLA	Algodal
05	Luiz Antonio da Costa Brito	Algodal
06	Mikael Markham FERRAZ DA SILVA	Algodal
07	Mikael Ferreira FONSECA NETO	Algodal
08	Edison Vago Dos Santos Aquino	Algodal
09	Nahanni Suelen F. Pinheiro	Algodal
10	Vitor Ferreira da Costa	Algodal
11	José	Algodal
12	Jéssica	Algodal
13	graciele Melo dos Santos	Algodal
14	Suelena	Algodal
15	junior	Algodal
16	genielas	Algodal
17	Raimundo	Algodal
18	Alexandre	Algodal
19	FRICK	Algodal
20	EWERTON CAVAL	Algodal
21	Andre	Algodal
22	Deixione	Algodal
23	Carlene	Algodal
24	Denilson Belva	Belém
25	Anderson Rodrigues	Algodal
26	Gabriel	Algodal
27	Joyce	Algodal
28	Jamily	Algodal
29	Darvane	Algodal
30	KATIA	Algodal
31	Ricardo	Algodal
32	Sávio	Algodal
33	Ingride Suelin	Algodal