



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

PIATAN LUBE MOREIRA

**ESTÉTICA DOS DIÁLOGOS: EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS
COMUNITÁRIAS**

Salvador

2025

PIATAN LUBE MOREIRA

**ESTÉTICA DOS DIÁLOGOS: EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS
COMUNITÁRIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba

Salvador

2025

M838 Moreira, Piatan Lube.

Estética dos diálogos: em práticas artísticas comunitárias. / Piatan Lube Moreira. - - Salvador, 2025.

143 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba.

Tese (Doutorado – Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2025.

1. Arte colaborativa. 2. Arte comunitária. 3. Estética do diálogo. 4. Práticas engajadas sociais. I. Biriba, Ricardo Barreto. II. Universidade Federal Bahia.

III. Título.

CDU 7.036

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951/0*

* Resolução n.º 184, 29 de setembro de 2017, do Conselho Federal de Biblioteconomia, que torna obrigatória a indicação do nome e do registro profissional do bibliotecário nas fichas catalográficas sob sua responsabilidade.

PIATAN LUBE MOREIRA

ESTÉTICA DOS DIÁLOGOS: EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMUNITÁRIAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Aprovado em 11 de abril de 2025.

Banca examinadora

Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba – Orientador
Doutor em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia (UFBA)



Prof. Dr. Orlando Albertino Lopes
Doutor em Literatura Comparada
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)



Prof. Dr. Aparecido José Cirilo _
Doutor em Comunicação e Semiótica
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)



Profa. Dra. Lia Krucken
Doutora em Engenharia de Produção
Universidade Federal da Bahia (UFBA)



Profa. Dra. Ludmila Britto
Doutora em Arte Contemporânea
Universidade Federal da Bahia (UFBA)



AGRADECIMENTOS

Ao meu filho, Arandê, por quem todos os meus dias são divinamente traçados e inspirados. À minha companheira, Chu, pela força, carinho, paciência e acolhimento em cada etapa dessa jornada. À minha mãe, que desde o primeiro dia da minha vida depositou em mim esperança e fé, acreditando em cada passo do meu caminho. Dedico esta conquista, que jamais poderia ter sido sonhada por um menino da zona rural, a nossa querida comunidade de Piapitangui.

Aos membros da Banda de Congo de Piapitangui, pela energia e força nas toadas, que ressoam como um chamado ancestral. Ao Coletivo Conscientiza Piapitangui e seus membros atentos e fortes na caminhada, reafirmando a importância da luta pela preservação e valorização do nosso território. Aos amigos da turma de doutorado, pelo apoio, trocas e inspirações constantes.

Aos professores que aceitaram colaborar com suas análises, considerações e críticas, participando desta banca: Aparecido José Cirilo (UFES), Orlando Lopes Albertino (UFES), Ludmila Britto (UFBA) e Lia Krucken (UFBA). Ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba, pela confiança, presteza, dedicação e acolhimento ao longo de todo o processo. Ao Prof. José Luiz Kinceler (in memoriam), pelas contribuições vivas aos meus processos criativos e pelos estímulos potentes que sempre guardarei em meu coração.

A todos os artistas que nos antecederam, por abrirem caminho e deixarem um legado de ações e realizações que tornam possíveis, hoje, tantas transformações no campo das artes.

Agradeço ao amigo e historiador da arte Rodrigo Luceno, pela revisão atenta e carinhosa, e ao Leandro Giroux Gomes, do PPGAV-UFBA, pela atenção, disposição e acolhimento. Ao meu irmão Raian Lube, por estar sempre por perto, apoiando e fortalecendo minha caminhada. Aos meus pais, Gilmar Moreira e Adriano Ramos, pelo amor incondicional e por terem me ensinado a importância da resistência e da ancestralidade.

À CAPES, por ter possibilitado essa investigação e pesquisa.

MOREIRA, Piatan Lube. Estética dos diálogos: em práticas artísticas comunitárias.
Orientador: Ricardo Barreto Biriba. 2025. 143 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RESUMO

Esta tese se ocupa dos processos artísticos gestados metodologicamente sob a perspectiva da estética dos diálogos, elaborada a partir de constatações em experiências práticas, processuais e de teorias artísticas constituídas em obras criadas entre os anos de 2018 e 2024. As matérias geradoras foram pensadas como um ecossistema criativo, no qual o artista/pesquisador tem como matéria-prima as elaborações teóricas da arte colaborativa, da prática socialmente engajada e obras executadas como baliza condutora da pesquisa investigativa: *Monumentos de Amor ao Rio Doce* (2018), *Cidades Comestíveis* (2020-2023), *Magia da Sereia* (2019-2020), *Banda de Congo da Comunidade de Piapitangui* (2021, 2024), *Araçaoca* (bioescultura comunitária, 2016-2024) e o *Coletivo Conscientiza Piapitangui* (2020-2024) foram obras geradoras e o observatório para os conceito de *estética dos diálogos* que é cunhado aqui de forma a determinar diferentes empenhos processuais e colaborativos nas criações de obras de arte, em que todas as etapas de elaboração são compartilhadas. A partir da criação de práticas sociais, um novo sistema criativo pulsa nas possibilidades do ser artista. A arte revoluciona métodos e transforma em partilhas suas essências gestuais. Além disso, demonstra que o processo é muito mais interessante que o resultado final. Por meio desse processo, a obra em si torna-se um elo de amor e esperança entre os seres humanos e é desmistificado o modelo de arte centrado no elogio ao artista e na atenção à sua personalidade. Esse trabalho está centrado em uma imersão dupla: de um lado dessa tese está um artista que produz a sua obra com a metodologia da *estética dos diálogos* e total engajamento comunitário; de outro, um investigador que, imerso no processo artístico, analisa seu próprio processo criador e as mediações geradoras para a corrente da investigação.

Palavras-chave: Arte colaborativa. Arte comunitária. Estética dos diálogo. Práticas engajadas sociais.

MOREIRA, Piatan Lube. **Estética dos diálogos em práticas artísticas comunitárias.** Orientador: Ricardo Barreto Biriba. 2025. 143 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

ABSTRACT

This thesis is concerned with artistic processes that have been methodologically developed from the perspective of the aesthetics of dialogues, based on findings from practical, procedural experiences and artistic theories constituted in works created between 2018 and 2024. The generating materials were conceived as a creative ecosystem, in which the artist/researcher has as raw material the theoretical elaborations of collaborative art, socially engaged practice and executed works as the guiding beacon of investigative research: *Monumentos de Amor ao Rio Doce* (2018), *Cidades Comestíveis* (2020-2023), *Magia da Sereia* (2019-2020), *Banda de Congo da Comunidade de Piapitangui* (2021, 2024), *Araçaoca* (bioescultura comunitária, 2016-2024) e o *Coletivo Conscientiza Piapitangui* (2020-2024) were generating works and the observatory for the concept of the aesthetics of dialogues, which is coined here in order to determine different procedural and collaborative commitments in the creation of works of art, in which all stages of elaboration are shared. From the creation of social practices, a new creative system pulses in the possibilities of being an artist. Art revolutionizes methods and transforms its gestural essences into sharing. It also shows that the process is much more interesting than the end result. Through this process, the work itself becomes a link of love and hope between human beings and the model of art centered on praising the artist and paying attention to their personality is demystified. This work is centered on a double immersion: on one side of this thesis is an artist who produces his work with the methodology of the aesthetics of dialogues and total community engagement; on the other, a researcher who, immersive in the artistic process, analyzes his own creative process and the meditations that generate the current of research.

Keywords: Aesthetics of Dialogues; Social Hooked Practices; Collaborative Art, Community Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Artista na instalação artística com o dispositivo de troca em Mascarenhas e em Baixo Guandu, ambos no Espírito Santo	32
Figura 2 – Instalação artística acontencendo com o dispositivo de troca em Baixo Guandu, ES	33
Figura 3 – Artista na instalação artística com o dispositivo de troca em Baixo Guandu, ES ..	33
Figura 4 –Artista na instalação artística com o dispositivo de troca em Baixo Guandu, ES (A e B)	34
Figura 5 – Artista na instalação artística com a comunidade em Baixo Guandu, ES	34
Figura 6 – Colaboradores que levaram a instalação artística para um encontro de comunidades ribeirinhas em Areial, ES.....	36
Figura 7 – Instalação artística com o dispositivo de troca, na escola de Regência, ES.....	36
Figura 8 – Artista colhendo as cartas da instalação artística com o dispositivo de troca de afetos. Regência, ES.....	37
Figura 9 – Carta de amor ao rio Doce	38
Figura 10 – Matéria em A Gazeta	39
Figura 11 – Logo do projeto Monumentos de Amor ao Rio Doce	40
Figura 12 – Cartas de amor ao rio Doce	40
Figura 13 – Cartas de amor ao rio Doce	41
Figura 14 – Cartas de amor ao rio Doce	42
Figura 15 – Cartas de amor ao rio Doce	43
Figura 16 – Cartas de amor ao rio Doce	44
Figura 17 – Card comunitário realizado pelo coletivo comunitário Alto da Sereia	47
Figura 18 – Card comunitário realizado pela comunidade pelas lutas do coletivo comunitário	48
Figura 19 – Esboço do projeto criado pelo autor para as escadarias do Alto da Sereia durante a pandemia.....	49
Figura 20 – Esboço e rascunho para a intervenção artística na comunidade	49
Figura 21 – Registro da ação comunitária no Alto da Sereia	50
Figura 22 – Registro da ação comunitária	50
Figura 23 – Registro da ação comunitária	51
Figura 24 – Registro da ação comunitária	53

Figura 25 – Colheita de frutas urbanas	54
Figura 26 – Cozinhas experimentais com frutas urbanas	55
Figura 27 – Cozinhas experimentais com frutas urbanas	55
Figura 28 – Cozinhas experimentais com frutas urbanas	56
Figura 29 – Cozinhas experimentais com frutas urbanas	56
Figura 30 – Mandalas de frutas com as colheitas urbanas	57
Figura 31 – Compartilhando as frutas com alunos da escola Adamastor Furtado do bairro universal Viana (A) e adolescentes participantes de Viana (B), sede de um projeto social que acontece no município	58
Figura 32 – Mandalas de frutas com as colheitas urbanas	58
Figura 33 – Tabebuias – Exposição Modos de Usar – Museu de Arte do Espírito Santo.....	59
Figura 34 – Website do projeto Tabebuias, com demarcações das árvores frutíferas e seus ícones referentes às espécies das frutas	60
Figura 35 – Website do projeto Tabebuias, com demarcações das árvores frutíferas e seus ícones referentes às espécies das frutas	60
Figura 36 – Cozinha experimental do Tabebuias: modos de usar – Museu de Artes do Espírito Santo (MAES)	61
Figura 37 – Cartografia das frutas após mapeamento, utilizando o site Falling Fruit.....	62
Figura 38 – Ação ecopedagógica com as escolas municipais de Viana	63
Figura 39 – Residência artística – Pré-mapeamentos	64
Figura 40 – Manejo das mudas	65
Figura 41 – Estrutura geodésica	66
Figura 42 – Manejo das mudas ao redor da estrutura geodésica	67
Figura 43 – Crianças celebram a atividade.....	68
Figura 44 – Oficina de Manejo de Solo na bioescultura comunitária	71
Figura 45 – Registro das plantas da araçá na bioescultura	71
Figura 46 – Oficina de musicalização dentro da bioescultura comunitária.....	72
Figura 47 – Oficina de musicalização dentro da bioescultura comunitária com o artista Folador	72
Figura 48 – Interação sonora na bioescultura.....	73
Figura 49 – Matéria das ações na TVE (TV Educativa do Espírito Santo).....	73
Figura 50 – Agroecologia Bioescultura.....	74
Figura 51 – Processo agroecológico na bioescultura comunitária	74
Figura 52 – Registro das formações dentro da bioescultura.....	75

Figura 53 – Replantio araçá-oca/bioescultura comunitária	75
Figura 54 – Registro do primeiro ensaio da banda antes da pandemia	78
Figura 55 – Nova identidade visual da banda de congo da comunidade.....	79
Figura 56 – Apresentação da banda de congo da comunidade na festa do município de Viana	79
Figura 57 – Criação de um grupo no WhatsApp para os membros da banda como ferramenta de mobilização comunitária.....	80
Figura 58 – Visita da banda de congo às escolas das comunidades adjacentes	81
Figura 59 – Registros do projeto Congo na Escola	82
Figura 60 – Apresentação na praça linear do Canaã/Viana – 2024.....	82
Figura 61 – Apresentação nos passos de Anchieta Barra do Jucu – 2024.....	83
Figura 62 – Apresentação dos objetivos do coletivo.....	84
Figura 63 – Membros do coletivo.....	86
Figura 64 – Membros do coletivo.....	86
Figura 65 – Identidade visual do coletivo Conscientiza Piapitangui.....	88
Figura 66 – Área de atuação	89
Figura 67 – Matéria no jornal on-line <i>Século Diário</i> , sobre o mutirão realizado em 2020.....	90
Figura 68 – Convite para o mutirão.....	90
Figura 69 – Registro do gesto do coletivo Conscientiza Piapitangui em uma formação pedagógica	91
Figura 70 – O Cineclube Terra Mãe	93
Figura 71 – Circulação do cineclube nas escolas rurais de Viana, área de atuação do projeto	94
Figura 72 – Circulação do cineclube nas escolas rurais, área de atuação do projeto	94

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	HORIZONTES EM EXPANSÃO	18
3	MATRIZES CRIATIVAS	28
3.1	CAMINHO DAS ÁGUAS	28
3.2	MONUMENTOS DE AMOR AO RIO DOCE	30
3.3	MAGIA DA SEREIA	46
3.4	CIDADES COMESTÍVEIS	52
3.5	ARAÇAOCA	63
3.6	BANDA DE CONGO DA COMUNIDADE DE PIAPITANGUI	76
3.7	COLETIVO CONSCIENTIZA PIAPITANGUI	84
4	CARTOGRAFIA DO POSSÍVEL	96
4.1	CAMINHOS HISTÓRICOS PARA A ESTÉTICA DOS DIÁLOGOS	103
4.2	CAMINHOS COLABORATIVOS	106
4.3	ECOSSISTEMAS CRIATIVOS	111
5	AFETOS COMO FUNDAMENTO PARA POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS ..	113
6	CONCLUSÃO	131
	REFERÊNCIAS	134

1 INTRODUÇÃO

No Capítulo I, lançamos as bases que sustentam a estética dos diálogos como um elemento essencial na arte comunitariamente engajada. Aqui, a arte se manifesta não apenas como expressão individual, mas como um campo de construção coletiva, uma metodologia participativa e cooperativa que permeia as obras apresentadas nesta tese. Ancorados em correntes contraculturais que reivindicam a participação e a desconstrução do objeto artístico tradicional, questionamos a centralidade do gênio criador e ampliamos as fronteiras do fazer artístico. A arte colaborativa surge não apenas como uma possibilidade, mas como um caminho – um modo de existir no mundo que transborda o imaginário individual e se reconhece como ato político, cultural, social e econômico. O artista, então, não é apenas um criador isolado, mas um ser imbricado na coletividade, comprometido com um horizonte mais inclusivo, mais livre, sustentado por paradigmas de solidariedade, confiança e cuidado – com o outro e com o planeta.

No Capítulo II, intitulado *Matrizes Criativas*, apresenta-se um acervo de obras e experimentos concebidos ao longo do desenvolvimento desta pesquisa. Esses trabalhos funcionam como uma investida na musculatura reflexiva sobre práticas comunitárias, obras coletivas e colaborativas, bem como nas práticas artísticas de caráter social. O fomento dessas criações emerge para a estética dos diálogos, onde tenta-se torná-las matéria-prima para os fundamentos desta tese. Os pontos centrais são, portanto, a exploração da interação entre os sujeitos e a construção de significados compartilhados, que traduzem a essência das práticas artísticas sociais e suas implicações no fortalecimento do tecido comunitário.

Em *Caminho das Águas* (2008, 2009, 2010), por exemplo, analisamos como o aterramento de uma porção marítima nas capitais Vitória e Florianópolis, nos estados do Espírito Santo e Santa Catarina, alterou as relações das pessoas com a natureza. A recuperação desse percurso demandou a colaboração de diversos profissionais de áreas distintas do conhecimento humano e mobilizou muitas outras pessoas na cooperação necessária para a realização dessa obra monumental. Nesta iniciativa, foi delineada uma linha azul ao longo dos aterros que ocupam pedaços do mar nas duas ilhas capitais mencionadas no texto.

Em *Monumentos de Amor ao Rio Doce* (2018), o projeto abordou o impacto do crime ambiental causado pelo rompimento das barragens da SAMARCO (MG) no majestoso Rio Doce, no Espírito Santo. Como parte da ação, 1.800 cartas de amor ao Rio Doce foram coletadas em seis comunidades ribeirinhas que participaram de uma residência artística. O artista criou

mandalas com frutas frescas nas praças dessas comunidades, acompanhadas de uma placa com a inscrição: Troca-se frutas por cartas de amor ao Rio Doce. Esse gesto simbólico buscava promover a reconexão e o afeto em meio à devastação ambiental.

Na prática artística *Cidades Comestíveis* (2020, 2021, 2022) foram mapeadas 486 árvores frutíferas em espaços públicos, utilizando a plataforma de mapeamento coletivo Falling Fruit. As frutas foram destinadas à colheita, beneficiamento e distribuição em cozinhas provisórias instaladas em praças e nas proximidades de escolas da região. A iniciativa destacou o potencial dos espaços urbanos para a segurança alimentar e a conscientização ambiental. Ela teve como objetivo reconhecer e localizar as árvores frutíferas presentes em espaços públicos. A obra representa um manifesto de criações colaborativas e ativismo alimentar, que reflete a intersecção criativa dos modos de vida nas cidades contemporâneas.

Com ações pontuais e itinerantes em cinco cidades capixabas, a proposta integra experiências de intervenção artística e ambiental, engajando comunidades urbanas ao cuidado com as plantas tão resistentes que persistem ao cimento. Nesse projeto, tivemos o grande impacto causado pela covid-19, uma pandemia planetária que fez com que nosso trabalho tenha se direcionado para o primeiro município vacinado no Espírito Santo, que por acaso também é a cidade natal do artista, Viana – ES.

Esses pontos de encontro, chamados de cozinhas experimentais, são a obra de arte aqui defendidas, eles oferecem a oportunidade de saborear um suco, colher uma fruta, fazer um doce ou receber material informativo referente à metodologia do projeto, além de orientações sobre como participar e colaborar. O intuito é envolver as pessoas e utilizar ferramentas que garantam a autonomia do projeto, permitindo que os envolvidos continuem a plantar, colher e distribuir alimentos, fomentando uma sociabilidade mais saudável e um acesso a alimentos gratuitos.

Ao atribuir uma nova dimensão prática e crítica à arte, *Cidades Comestíveis* evidencia a prática social comunitária realizada, gerando experiências processuais que se destacam por suas provocações, sensibilidade e conexão com diferentes catalisadores sociais. As práticas artísticas contemporâneas e mobilizações comunitárias criam metodologias inovadoras que atendem aos parâmetros colaborativos — relacionais, participativos, comunitários, sociais e anti-objetuais — que permitem gestar sociabilidades emergentes do campo da arte.

Magia da Sereia (2019, 2020), desenvolveu-se ações em uma comunidade de Salvador-BA, ameaçada por empreendimentos imobiliários na zona da Praia do Rio Vermelho. Utilizamos as escadas como acessório simbólico para conexão com a comunidade, criando pinturas com frases escolhidas por anciões e líderes locais. Essas mensagens expressavam resistência e afeto, além de reforçar cuidados relacionados à covid-19. Durante meu doutorado

na UFBA, residi na comunidade e, logo após o Carnaval, enfrentamos o início da pandemia e o *lockdown*. A comunidade, solidária e resiliente, adaptou-se às novas circunstâncias, desafiando diretrizes globais com base em suas próprias dinâmicas. Foi nesse contexto que surgiu a obra *Magia da Sereia*.

Como percebido, o projeto surgiu durante a pandemia, quando nos unimos para oferecer proteção e orientação à população. O termo *Magia da Sereia* representa a comunhão da própria comunidade, que, mesmo diante de constantes desafios e boicotes por parte de empresas de energia e saneamento, conseguiu se organizar. O projeto se manifestou poeticamente nas escadas, e um espaço de passagem foi transformado em um local de expressão e resistência, celebrando a resiliência da comunidade.

O *Coletivo Conscientiza Piapitangui*, localizado em Viana-ES é uma iniciativa dedicada à preservação ambiental e ao fortalecimento das comunidades tradicionais. Focamos nos desafios trazidos pelo crescente fluxo turístico ao Vale das Cachoeiras, promovendo ações para mitigar os impactos negativos sobre o território e a identidade rural. Composto por voluntários comprometidos, o coletivo organiza atividades concretas de conscientização voltadas tanto para turistas quanto para proprietários de terras. Entre os principais objetivos está a proteção do Ribeirão Santo Agostinho, afluente do Rio Jucu e patrimônio natural de Viana, atualmente ameaçado pela ocupações desordenadas, extração de areia e esgoto e principalmente pelo desmatamento.

As ações começaram com mutirões de limpeza no ribeirão, reunindo indivíduos com diferentes conhecimentos para desenvolver um plano integrado de sustentabilidade. Nosso compromisso vai além da mitigação ambiental: buscamos práticas que fortaleçam as comunidades rurais diante do intenso desenvolvimento da região e valorizamos a água como símbolo de vida e renovação e trabalhamos para a criação de Unidades de Conservação Ambiental. Nossa objetivo é proteger o Ribeirão Santo Agostinho e promover o desenvolvimento sustentável do Vale das Cachoeiras por meio de uma gestão colaborativa e participativa.

Finalmente, *Araçaoca*, a última instalação analisada, refere-se ao desenvolvimento de uma oca viva ou bioescultura, concebida por meio do plantio de 600 mudas de Araçá, uma espécie nativa do território em que atuamos. Este projeto invoca a participação dos povos da comunidade de Araçatiba, uma localidade rural e quilombola do município de Viana-ES. Sua inclusão nesta tese se justifica pela riqueza dos processos envolvidos, incluindo a reconfiguração da postura do artista e a mudança de território.

Um texto de um grande intelectual das artes, Cirillo (2017) referente a obra, aponta que, nos primeiros anos de criação deste projeto, ele não se estabeleceu como uma obra colaborativa, o que destaca sua relevância para compreendermos as essências conceituais da pesquisa. O real valor operacional da obra reside justamente na planta chamada Araçá, que era abundante na comunidade que batizou a região. Os povos originários que habitavam a área dependiam dessa fartura, mas hoje, a presença do Araçá é escassa. Assim, a primeira operação da obra consiste em trazer de volta essa planta que dá nome à região, restabelecendo um elo vital com suas raízes culturais e ecológicas e durante esses anos de processos dialógicos. Realizamos a obra em 2022.

No capítulo III, abordamos a questão da antropologia afetiva, que é a medida tomada para que os espaços sejam, de fato, permissíveis à conexão, ao envolvimento, à escuta e à participação ativa. O viés emocional evoca um sentimento de sentir-se tocado e convidado à partilha. Como veremos neste capítulo, pesquisadores afirmam que a interação afetiva é mais produtiva, pois torna a experiência com a performance/obra de arte/instalações artísticas mais significativa, integradora e regeneradora das questões sociopolíticas com as quais estão envolvidas.

No capítulo IV, exploramos os afetos como fundamento para a poética contemporânea, ou seja, a prática artística como experiência partilhada e coletiva como sendo a fórmula secreta das obras para a estética dos diálogos. A comunicação e troca de saberes tornam-se, nessa linha de pensamento, ferramenta dessa coparticipação, na medida em que aumentam o dinamismo e laços de amizade entre os participantes das práticas coletivas ou das ações comunitárias ou das criações colaborativas das comunidades. Os locais escolhidos para a realização das ações artísticas foram definidos por meio de processos diversos, priorizando sua pluralidade, territorialidade dialógica, memória afetiva, essência e empatia com a arte.

Nesse contexto, a prática de uma arte colaborativa se apresenta como um desdobramento de viés decolonial, orientada pela reparação e pelo cuidado com aqueles marginalizados pelas estruturas de poder hegemônico. Assim, cria-se um espaço onde a comunidade possa se reconhecer e fortalecer seu senso de pertencimento e identidade em suas particularidades. Além disso, há um caráter pedagógico que facilita a compreensão da população acerca de seus direitos e seus deveres com o meio em que habitam.

A participação efetiva da coletividade, portanto, também possui um caráter que se conecta a um espectro de responsabilização de todos acerca do bem-estar dos residentes locais e do meio ambiente. Nesse sentido, a existência de locais não institucionalizados de troca de saberes auxilia no processo de aprendizagem e valorização dos conhecimentos, capacidades e

habilidades de todos os envolvidos. Além disso, o movimento solidário facilita a criação de redes de apoio, úteis a todos e todas.

A Arte Pública, o Site Specific, o Site Discursivo, a Arte Baseada em Comunidade, a Arte Relacional e Participativa, a Arte Política e a Postal Art foram responsáveis por moldar um novo imaginário, assim como novas permissões técnicas e institucionalizadas para a criação artística. Esses movimentos expandiram as fronteiras da prática artística ao incorporar tanto materiais tradicionais quanto elementos imateriais como suporte para a criação.

Dessa confluência de práticas emergiu uma nova gama de vocabulários, ferramentas e instrumentos, que não apenas enriqueceram os processos criativos, mas também subverteram profundamente o pensamento artístico convencional. Essa inversão não se limita ao campo das técnicas ou das práticas artísticas, mas se estende ao campo teórico, abrindo novas possibilidades de reflexão e crítica.

Nesse processo, testemunha-se uma reinvenção do papel do artista, agora mais enraizado em suas atribuições sociais. Ainda que a arte sempre tenha sido um instrumento de sociabilidade, voltado para questões coletivas e fundamentado em pensamentos filosóficos e revolucionários de sua época, as práticas contemporâneas reforçam essa dimensão, redefinindo o artista como um agente de transformação, interlocutor do coletivo e mediador de diálogos culturais e políticos.

O conceito de *estética dos diálogos* que aqui se desenvolve propõe uma abordagem mais solidária, afetuosa e comunitária para as práticas artísticas, valorizando a horizontalidade no diálogo, a escuta no processo de criação e o cuidado que emerge nas interações sociais, entre as pessoas e os territórios de atuação. Esse cuidado transforma-se em procedimento metodológico, onde o artista utiliza essa nova gama de ferramentas que investigamos na perspectiva da estética dos diálogos.

A conclusão atua como uma revisão crítica, poética e determinante, conectando de forma intrínseca as obras, os processos e as teorias que emergiram ao longo deste trabalho. Esta tese busca desenvolver e investigar conceitos que ampliem as possibilidades da arte em relação aos seus espaços institucionais, privilegiando práticas de intermediação, hibridismo e resistência. Tal abordagem valoriza a diversidade, a partilha e a horizontalidade como princípios fundamentais, sugerindo uma prática artística profundamente integrada às dinâmicas sociais e afetivas.

Com o objetivo de ampliar o alcance e a interação da pesquisa para além dos círculos intelectuais e acadêmicos, optamos por uma linguagem menos hermética, de modo que as comunidades envolvidas e outras que se relacionam com as práticas aqui discutidas possam

compreender e absorver as informações de forma acessível e significativa. Essa escolha reflete o compromisso de criar uma ponte efetiva entre o conhecimento acadêmico e as realidades vividas, promovendo uma troca rica e dinâmica entre esses diferentes universos.

Mais do que um conceito acadêmico aplicado às artes, o termo *estética dos diálogos* configura-se como uma metodologia de criação, onde o comprometimento afetivo e a participação de todos os envolvidos não apenas enriquecem o processo criativo, mas também elevam a qualidade e a profundidade do resultado final. Nesse sentido, a tese reafirma a importância de pensar a arte como um campo plural, comprometido com a inclusão, com a valorização das experiências compartilhadas e com o impacto direto nas comunidades que dela participam.

A relevância desta proposta de pesquisa reside na necessidade premente de transcender as concepções tradicionais de arte, repensando suas bases e modos de operação. A organização coletiva apresentada aqui rompe com a centralidade do gênio individual, dissolvendo-o em favor de percepções e possibilidades que só podem emergir de práticas colaborativas. Quando voltada a projetos sociais comunitários, essa abordagem não apenas redefine o processo criativo, mas também instaura um espaço de negociação coletiva, onde as decisões são tomadas em conjunto, abrindo horizontes antes inimagináveis para os artistas e suas comunidades.

Essa perspectiva demonstra que a estética dos diálogos está enraizada em um engajamento artístico de cunho afetivo e comunitário, e que o conceito abrange as dimensões de concepção, colaboração, conversação, gestação, nascimento e manutenção de obras de arte. Estas, por sua vez, configuram estruturas alternativas às formas tradicionais de criação e curadoria, evidenciando um modelo de prática artística que ressignifica o papel da arte no mundo contemporâneo.

Ao propor essa nova postura criativa e existencial, a pesquisa posiciona a arte como um agente ativo na realidade contemporânea, capaz de potencializar sociabilidades que fortalecem posturas críticas e reflexivas. Nesse contexto, os processos criativos tornam-se diálogos vivos, entrelaçando a trajetória do artista-pesquisador com parâmetros históricos e contemporâneos. Essa teia de práticas sociais e obras transcende a biografia individual, configurando-se como uma resposta à urgência de expandir os limites da arte enquanto campo de ação, comunicação e transformação. A pesquisa não apenas valoriza a coletividade como princípio fundamental, mas também destaca como práticas artísticas baseadas no amor, na solidariedade, no afeto e no cuidado coletivo podem operar em um nível elevado de criação estética e impacto social.

Essa luta conceitual e prática visa reconhecer e legitimar práticas artísticas que desafiam o individualismo e promovem uma construção coletiva de significados, enraizando a arte em

uma rede de afeto e colaboração. Além disso, o trabalho promove o cruzamento de áreas específicas do conhecimento, instaurando um espaço de cooperação interdisciplinar que revisita e reavalia a História da Arte, os processos criativos e as identidades criadoras. É, portanto, uma proposta que busca reposicionar a arte como uma força dinâmica e integrada à vida, um instrumento de transformação que ultrapassa fronteiras estéticas, acadêmicas e sociais.

2 HORIZONTES EM EXPANSÃO

As práticas artísticas sociais engajadas vêm ganhando destaque como uma forma de intervenção que transcende os limites da arte tradicional, pois propõem uma conexão mais profunda com as escutas comunitárias. Esta abordagem busca não apenas a criação estética, mas também a promoção de diálogos significativos e transformadores entre os participantes. A *estética dos diálogos*, nesse sentido, torna-se um elemento central na medida que valoriza as interações e trocas que ocorrem no processo criativo destes plurais processos.

Esse modelo de produção artística está comprometido com a articulação dos afetos e o conceito é utilizado pelo departamento de Artes Sociais da Universidade de Lisboa como “uma proposta de investigação que contempla a análise das relações entre arte e o social, e do papel do artista enquanto agente de mudança social na contemporaneidade” (Madeira, 2010, p. 1). A prática artística social, nesses termos, emerge como um campo de estudo e ação que busca interseccionar arte e sociedade por meio de diálogos estéticos, obra de arte comunitária.

Essa abordagem reflete não uma necessidade contemporânea de repensar as formas de criação, em especial a recepção das obras a considerar o papel do artista não apenas como criador, mas como mediador de processos sensíveis, intelectuais, perceptivos, sociais, culturais e comunitários. Ao enfatizar o engajamento e a colaboração, esse tipo de fazer artístico configura-se nas relações entre o público e o privado, entre a obra de arte e o artista e promove metodologias experimentais baseadas no diálogo e na participação ativa de contexto social, político e cultural na contemporaneidade. Desde as primeiras manifestações simbólicas nas pinturas rupestres até as intervenções das vanguardas modernas, a arte atua como um meio poderoso de expressar valores, questionar estruturas de poder e projetar ideais, consolidando seu papel como testemunha e agente ativo nas narrativas que constroem as sociedades.

No entanto, a partir da segunda metade do século XX, com o surgimento de movimentos como a Arte Conceitual, a Arte Povera e a Arte Performática, houve uma ampliação das fronteiras do que se entendia por prática artística. Esses movimentos começaram a questionar a autonomia da arte em relação à vida cotidiana e a cultura popular e propuseram formas mais diretas de engajamento com o público e a sociedade (Andrade, 2013). Nesse contexto, o movimento artístico engajado surge como uma resposta à crescente necessidade de interligar arte e ativismo, sob a égide da promoção de transformação social por meio da estética.

O conceito de *estética dos diálogos* aqui apresentado se fundamenta na ideia de que a arte pode ser uma plataforma para a troca de experiências, ideias e afetos, cujo devir é a constante transformação, e a cooperação, que ocorrem mais fluidamente quando há afeto. A cartografia dos afetos, nesse sentido, como proposta por Arakaki (2020), é um exemplo dessa abordagem, onde a interação entre o público e a obra de arte gera novos significados e/ou experiências, rompendo com a lógica tradicional de produção e recepção artística. Para a referida autora, portanto, esse mapeamento implica na “reflexão sobre as interações, as experiências e os afetos, resultando em uma cartografia dos afetos” (Arakaki, 2019, p. 15).

A estética relacional, conceito introduzido pelo curador Nicolas Bourriaud (2009), também é fundamental para a compreensão da arte enquanto prática artística social. O autor propõe que a arte contemporânea deve ser entendida como um conjunto de encontros em que a obra de arte gera espaços de interação e diálogo. Para ele, “a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo”, bem como uma das potencialidades da imagem é seu poder de “*reliance* [sentimento de ligação]” (Bourriaud, 2009, p. 8), responsável por gerar conexão.

A proposição do pensador é que esse fator agregador e inter-relacional da arte gera o sentimento de vínculo. Logo, a importância da manifestação artística reside na sua capacidade de gerar relações sociais, mais do que na criação de objetos estéticos tradicionais (Bourriaud, 2009). Esse pensamento reforça a ideia de que a produção de arte não se limita à produção de objetos, mas sim à criação de situações que possibilitam o encontro e a troca entre indivíduos e comunidades.

A prática artística social, ao se fundamentar no diálogo, propõe uma ruptura com a figura do artista como um gênio solitário, afastado das questões sociais. A visão de Joseph Beuys (2006), que defendia que todo homem é um artista, exemplifica essa transformação. Beuys (2006) acreditava que a arte deveria ser uma força transformadora na sociedade, capaz de despertar a consciência política e social dos indivíduos (Beuys, 2006). Sua abordagem enfatiza a ideia de que o processo criativo deve ser coletivo e inclusivo, envolvendo não apenas artistas, mas também o público em geral, como co-criadores das obras.

Os processos artísticos dialógicos e engajados também se destacam pelo seu potencial pedagógico. A arte, nesse contexto, se torna um meio para promover o diálogo intercultural e a educação para a cidadania. Segundo Americano e De Araujo Silva (2023), a arte cria espaços de expressão e troca que respeitam as diversidades culturais e individuais. O processo educativo, mediado pela arte, viabiliza a construção coletiva de conhecimentos, em que o

diálogo é central para a formação de sujeitos críticos e conscientes de seu papel na sociedade. Além disso, esse tipo de prática abre espaço para novas metodologias de pesquisa e criação.

A arte correio, proposta por Bruscky (2006), é um outro exemplo de como a prática artística pode transcender os limites físicos e geográficos e criar redes de comunicação e troca entre artistas e públicos de diferentes partes do mundo. Essa abordagem subverte a noção de arte como algo estático e local, na medida que propõe uma prática que é, ao mesmo tempo, global e interativa, conectada pelas redes de comunicação e pela colaboração à distância.

O conceito de morte do autor, proposto por Barthes (1987), também ressoa na prática artística social, onde a autoria é diluída em processos coletivos e colaborativos. Para Barthes (1987), a obra de arte não pertence mais ao autor, mas sim ao leitor ou ao público, que a recria a cada interpretação. Essa ideia é fundamental para a arte socialmente engajada, que valoriza a co-criação e a participação ativa do público, rompendo com a hierarquia tradicional entre o criador e o receptor da obra.

Desde sempre, quando um fato é contado sem a intenção de modificar diretamente a realidade – ou seja, quando se narra por narrar, apenas pelo ato simbólico da escrita –, ocorre um afastamento natural entre quem conta a história e a própria história. Nesse processo, a voz do autor se desprende de sua origem, e sua presença se dilui no texto. A escrita, ao ser registrada, passa a existir de forma independente, ganhando vida própria e deixando de estar sob o controle de quem a criou. O autor, então, não é mais a única referência para a interpretação da obra, pois cada leitor atribui novos sentidos ao que lê. Assim, a escrita se torna infinita, aberta a múltiplas leituras e interpretações (Barthes, 2004).

Barthes (2004) aponta para o deslocamento do significado dentro de um símbolo. Para o pensador francês, toda obra ou enunciado carrega, além de seu conteúdo explícito, uma dimensão simbólica e subjetiva que reflete a marca de seu criador. No entanto, mesmo que o autor tenha uma intenção específica ao produzir sua obra, essa intenção não permanece fixa. Sob a perspectiva da *morte do autor*, a interpretação deixa de estar atrelada ao criador e passa a ser reconstruída pelo leitor ou espectador. Assim, a recepção do texto, símbolo ou obra gera um novo sentido, independente da ideia original, transformando continuamente seu significado a cada novo olhar. Então, quando o enunciado é proferido a outrem, no processo interpretativo do interlocutor, alguns sentidos são perdidos e outros são somados.

Na *estética dos diálogos*, a proposição é que haja uma ideia suplementar, de unir tanto o artista proposito de uma ideia quanto o público que é convidado ou de alguma maneira ligado ao processo para sua construção. Nesse processo, em que as posições se misturam, o coletivo torna-se artista e autor/artista torna-se coletivo e colaborador, de modo que sua identidade

individual se torna diluída no tecido da criação proposta. A ideia de morte do autor evoca justamente esse convite à participação da outridade, pois, como Bartes (2004) afirma, o interlocutor/leitor só nasce quando a interpretação subjetiva do autor dá espaço, com sua morte, à recepção do outro. Quando as posições sociais operam em harmonia no jogo dos sentidos, portanto, abre-se a possibilidade de colaboração interpretativa ativa, dialógica e polifônica.

A *estética dos diálogos* se dá em metodologias insurgentes e visa ao rompimento com as fronteiras tradicionais entre arte e vida, ao propor uma prática que é estética e política, individual e coletiva, local e global. Esta abordagem reflete uma compreensão ampliada do papel da arte, onde o diálogo, a colaboração e o engajamento social se tornam os pilares para a criação de novas formas de expressão e ação cultural. Além disso, questiona as instituições tradicionais de arte e propõe novas formas de exposição e interação com o público.

Daniel Buren (2001), nesse sentido, critica a função do museu como um espaço que isola a arte da vida cotidiana, propondo que as práticas artísticas devem buscar formas alternativas de se manifestar, que sejam mais acessíveis e participativas. Portanto, ao levar a arte para o espaço público e para as comunidades, o artista responde a essa crítica, ao propor uma experiência estética que é feita para ser vivida e experimentada coletivamente, fora dos limites institucionais.

Para Buren (2001, p. 252), inclusive, “toda produção, toda obra de arte é social, tem uma significação política”. Mediante essa afirmação, o ativista indica que não há outra maneira de fazer arte, senão pela via ideológica. Seja o artista consciente ou não, sua obra sempre será reflexo e refletirá uma visão subjetiva e culturalmente constituída acerca de um tema. Assim, uma arte consciente de sua potência de transformação surge como uma ferramenta de movimento dentro e fora dos locais onde é feita e divulgada.

Os professores da Universidade Federal de Pernambuco Bruno Nogueira e Daniela Nery Bracchi (2022) apontam que a fusão transdisciplinar pode gerar práticas artísticas que são, ao mesmo tempo, educativas e transformadoras, dado que promovem uma reflexão crítica sobre a sociedade, pois, a arte engajada atua como um catalisador para mudanças sociais ao criar espaços onde diferentes vozes podem ser ouvidas e onde novas narrativas podem ser construídas.

A estética dos afetos, por conseguinte, é outro componente crucial na prática artística social. Torraca (2024), pesquisadora e autora de diversos artigos acerca do tema, explora a noção de antropofagia afetiva, onde os afetos complexos colonizados são transformados através da arte. Essa abordagem permite uma reinicialização e reterritorialização das experiências estéticas, as quais, no contexto pós-pandemia, criam novas formas de conexão e empatia entre

os indivíduos. A arte enquanto meio de expressão, nesse tipo de dinâmica, facilita diálogos e interações mais profundas e significativas.

Oliveira (2023), nesse caminho, em seu trabalho dissertativo, investigou a experiência estética em ambientes de partilha, como os podcasts *Afetos* e *Não Inviabilize*, onde ouvintes e criadores estabelecem uma interação afetiva intensa. Para ela, a interação entre os envolvidos em um trabalho conjunto, em que o artista se torna mediador, possibilita novos espaços para a prática artística, onde o diálogo e a troca de experiências são fundamentais.

A estética do usuário, nesse contexto, é moldada pelas interações e conexões que se estabelecem, criando um ambiente dinâmico e participativo. A prática artística, como demonstrado, portanto, pode atuar como um meio poderoso para promover um diálogo significativo, facilitando a construção de um ambiente de aprendizagem mais inclusivo e dinâmico. A *estética dos diálogos*, nesse cenário, torna-se fundamental para a criação de experiências educativas que são, ao mesmo tempo, ricas e transformadoras.

Entre os autores que exploram esse tipo de dinâmica está Arakaki (2020), que aborda a cartografia dos afetos na arte interativa, destacando como essa prática pode promover um diálogo significativo entre os participantes. Para ela, “os afetos positivos geram bons encontros, aumentam a nossa potência de existir, consequentemente, procuramos ter mais encontros bons, o que faz com que o conhecimento seja o mais forte dos afetos” (Arakaki, 2020, p. 13).

Segundo Arakaki (2020), a receptividade e reciprocidade fazem com que os encontros sejam mais significativos. Nesse sentido, o afeto cria um forte elo de confiança entre as pessoas, incentivando a participação espontânea de cada indivíduo. Em espaços de troca de saberes, fica evidente que o aprendizado mais significativo é aquele que se conecta aos sentidos, aos sentimentos e ao campo sensível. A interseção entre arte e sociedade tem se mostrado um terreno fértil para o surgimento de diálogos profundos e transformadores.

Nesse contexto, a prática artística social, que fundamenta o fenômeno da *estética dos diálogos*, surge como um meio de convergência, onde as fronteiras entre a expressão estética e o engajamento se dissolvem, dando lugar a novas formas de criação e interação. Ao investigar a relação entre arte e sociedade, é fundamental considerar o papel da arte como um agente catalisador de mudança e transformação. Como destacado, a arte contemporânea, especialmente na forma de performance, tem o poder de estabelecer conexões profundas e significativas com o público, abrindo espaço para diálogos que transcendem as fronteiras linguísticas e culturais.

Essa capacidade de provocar reflexões e questionamentos é fundamental para a prática artística socialmente engajada, que busca não apenas refletir a realidade, mas também transformá-la.

No contexto brasileiro, os diálogos entre arte e política cultural têm sido objeto de intensos debates e reflexões, uma vez que em um país marcado por profundas desigualdades sociais e culturais, o ato de criar e de permitir a expressão da comunidade podem desempenhar um papel fundamental na promoção da justiça social e na defesa dos direitos humanos, garantindo que grupos marginalizados sejam protagonistas, promovendo a inclusão e valorizando a diversidade.

Ao visar uma metodologia do fazer artístico mais integrativa, este trabalho de tese possui, como objetivo, a discussão do termo *estética dos diálogos*, compreendido dentro do campo da arte politicamente engajada. Fundado sob metodologias que promovem a igualdade de oportunidades, este delimita a criação de uma sociedade mais inclusiva, onde as vozes de todos os grupos são valorizadas. Este trabalho explora contextos políticos relevantes, fator que permite não apenas fortalecer os argumentos que sustentam este trabalho, como ajudam a construir uma análise mais abrangente e contextualmente informada sobre a produção das obras de arte propostas e aqui abordadas.

Nesse movimento, a solidariedade e o afeto abrem espaços para o reconhecimento das diversidades de vozes, ideias, propostas e possibilidades de uma obra de arte mais participativa, inclusiva e engajada. Assim, criamos espaços seguros para que os participantes possam, de fato, sentirem-se parte de um todo atuante. Ao abrir espaços para que a fala e as emoções sejam expressas livremente, é possível gerar mecanismos para que ações eficazes ocorram, pois o corpo está na centralidade dessa mudança e quando manifestações artivistas são operadas, a comunidade tem a possibilidade de emitir percepções acerca de fenômenos políticos e sócio-culturais e de tornar-se mais ativa com relação aos dilemas que a circundam, na medida em que abrem-se oportunidades para que a voz e a individualidade de cada um sejam respeitadas e compreendidas.

Historicamente, a arte demonstra viés subversivo, o qual pode ser entendido como parte de um movimento mais amplo na história desta disciplina, que busca, como parte de suas pesquisas, questionar e expandir os limites tradicionais do que é considerado arte. A partir do século XX, sobremaneira, artistas e pensadores começaram a romper com as convenções estabelecidas e a explorar novas formas de expressão que transcendem os meios tradicionais, como a pintura e a escultura.

Um marco importante nesse processo foi a obra de Marcel Duchamp (1887-1968) que, ao apresentar um urinol como obra de arte em 1917, desafiou as noções convencionais de autoria e valor estético (Cabanne, 2012). Duchamp foi um precursor no questionamento do

papel do artista e da obra de arte, preparando o terreno para movimentos que viriam a incorporar uma abordagem mais social e interativa na criação artística.

Durante as décadas de 1960 e 1970, o questionamento da função social da arte se intensificou, especialmente com a ascensão de movimentos como a Arte Conceitual, que enfatizava a ideia sobre o objeto. Artistas como Joseph Heinrich Beuys (1921-1986) tornaram-se figuras centrais nesse debate, propondo uma visão ampliada da arte que incluía o ativismo político e social como parte integrante do processo criativo.

Beuys (2006) defende que a criatividade não deve se limitar às Artes Visuais, mas ser aplicada em todas as esferas da vida social. Essa visão expandiu a compreensão do que é arte e quem pode produzi-la, fator que influenciou o desenvolvimento da arte socialmente engajada. Outro exemplo de subversão se dá nos anos de 1990, quando a prática artística social começou a ganhar maior reconhecimento institucional, especialmente no contexto da arte contemporânea.

Esse período também foi marcado pela emergência de uma estética relacional, conceito desenvolvido por Bourriaud (2009), que propunha que a arte contemporânea deveria ser entendida como um conjunto de encontros sociais mediados pela obra de arte. A arte não se limitava mais à criação de objetos estéticos, mas sim à facilitação de interações e diálogos entre indivíduos e grupos, refletindo uma mudança fundamental na compreensão do papel da arte na sociedade (Bourriaud, 2009).

Na concepção de O'Shea (2023), por sua vez, performances e obras com inclinações políticas, como as que apontam para graves problemas culturais, por vezes criminosos, como a questão do cuidado ambiental e a crise climática, requerem formas de ativismo que vão além do simples levantamento de consciência, pois os sentimentos de negação, tristeza e ansiedade em relação ao clima podem ser paralisantes. Portanto, a eficácia do ativismo ambiental depende da capacidade de gerar e gerenciar emoções, construindo um senso de urgência e mobilização social.

As práticas artísticas comunitárias abordadas neste documento visam demonstrar o deslocamento da autoria das obras de arte. Primeiro, porque posiciona o artista como um organizador ou mediador da ação e não como uma autoridade central, dotada de saberes específicos e capacidades que pretendamente o tornam mais apto a criar. Suplementarmente, as construções coletivas demonstram, de forma prática e funcional, que a comunidade já é dotada de diversas pessoas criativas e capazes de se engajar no campo artístico e político.

A obra em si, igualmente, é destacada do espaço privado e interior das galerias de arte, para ocupar um local de acessibilidade e proximidade com o cotidiano da população. Essa

mudança de paradigma coloca em xeque institucionalizações e conceitos formados acerca do posicionamento e do fazer artístico contemporâneo. Devemos lembrar, nesse sentido, que grupos com maior poder aquisitivo possuem mais garantias de acesso à informação, à cultura e à mobilidade social em vários aspectos.

Ao ser removida de um suposto local de prestígio, portanto, a arte deixa de excluir para agregar. Ela abre espaço para novas formas de criação e de fruição estética, pois altera as posições dos atores na elaboração de uma obra. Por meio do encontro, da troca e da afetividade, é formada uma possibilidade gerativa poderosa. Isso porque a *estética dos diálogos* é mobilizadora e transformadora, já que é dotada de propósitos transformadores e libertários, que buscam a melhoria da sociedade, especialmente para camadas vulneráveis.

Ao plantar espécies frutíferas na cidade, o desejo gerador socialmente engajado é que a criatividade e a consciência crítica interior floresçam e gerem novos frutos e sementes em benefício do espaço comum e das pessoas envolvidas nas comunidades em que o artista e a obra fazem a itinerância. Nesse sentido, a participação social em questões políticas da cidade e da comunidade demonstra práticas que rompem com que convida a pessoa a cuidar e transformar os territórios comuns e benfeitorias partilhadas.

A saber, as modificações da paisagem e dos fenômenos sociais ao longo do tempo demonstram não apenas a separação do ser humano com a natureza, mas, com isso, apontam para a necessidade de uma arte pedagógica e holística, que considera o bem-estar como um todo e para o coletivo e de forma não sectária. A arte dialógica e participativa possui caráter educativo, está conectada às manifestações culturais que foram marginalizadas, é elaborada com materiais que usualmente não são utilizados para o fomento artístico, e visam ao ativismo ambiental e cuidado de si mesmo e com o próximo.

Assim, caracteriza-se como uma construção positiva e crítica, que visa aos objetivos libertários e a autonomia humana, especialmente entre camadas mais vulneráveis da sociedade, as quais não possuem o mesmo acesso à arte e às políticas cidadãs inclusivas. O diálogo, nesse sentido, torna-se o meio dos participantes envolvidos na elaboração das obras coletivas se comunicarem e criarem laços de solidariedade. Esse mecanismo melhora a sociabilidade humana, pois a prática dialógica envolve escuta e fala ativa e afetiva acerca de temas divergentes entre o grupo, fortalece a confiança entre os indivíduos da comunidade e estimula a prática de debates saudáveis.

A *estética dos diálogos*, enquanto manifestação imprescindível desse tipo de movimento, também favorece a disseminação de conhecimentos importantes para a população. Ela é participativa e busca integrar afetos e conhecimentos prévios dos participantes em sua

elaboração. Ela ocupa espaços públicos, pois acredita que a criação de territórios de resistência pode ser gerada por meio do fortalecimento do vínculo humano para além de qualquer tipo de preconceito.

Além disso, a *estética dos diálogos* modifica o valor da arte para além da significação financeira, pois o ganho imenso provém das interações, do fortalecimento de laços de amizade, da ação conjunta, da viabilização ao acesso à cultura, à política e à autonomia. A conversa-ação sob a qual as obras de arte são elaboradas são mediadas pelo afeto e pelo desejo de cuidar do outro e do meio e, assim, a *estética dos diálogos* visa à elaboração de uma obra que é tão engajada como dialógica, mas cuja radicalidade se dá no poder do amor e da união.

Elá mobiliza espaços e individualidades e visa ao reencantamento da vida, tendo nesse fim seu objetivo estético. A *estética dos diálogos*, portanto, pode ser definida como uma operação ou fenômeno que se dá ao longo de elaborações de processos artísticos colaborativos e politicamente engajados, que corroboram com os propósitos da estética relacional. A *estética dos diálogos* também tece e é tecida por outras noções apresentadas nesta tese, que corroboraram no despertar da consciência política e social. Possui caráter pedagógico, na medida em que visa e viabiliza movimentos de educação integral, voltados à cidadania, à discussão de temas relevantes para as comunidades em que estão inseridas e ao cuidado do si mesmo, do outro e com o meio.

Neste capítulo, abordamos como a *estética dos diálogos* se relaciona com o conceito de morte de autor (Barthes, 1987), uma vez que este propõe uma diluição da significação da obra de arte e do papel individualizado do artista. Esse movimento visa a uma leitura coletiva e à participação do público, unindo sentidos e suplementando leituras simbólicas das construções artísticas elaboradas conjuntamente. Essa noção barthesiana mostra como é possível borrar fronteiras culturais, de forma a criar novas e mais amplas formas de olhar, trabalhar e mobilizar objetos políticos.

Assim como a arte participativa de Buren (2001), a *estética dos diálogos* igualmente visa mais acessibilidade ao saber, à saúde e à arte e, para tanto, utiliza das poéticas afetivas discutidas aqui nas teorias de Arakaki (2020); Torraca (2024) e Oliveira (2023), autoras que apontam o afeto como sentimento conectivo, que torna a experiência coletiva mais significativa, especialmente porque age por meio da interação, diálogo e trocas, fatores que influem na estética do usuário, ou seja, na forma como os participantes avaliam a recepção de uma experiência.

A *estética dos diálogos*, portanto, valoriza os sentidos, sentimentos, sensibilidades, dado que por meio da sensibilização e da compassividade, abrem-se espaços que abraçam reflexões

importantes para a arte politicamente engajada e para a vida das pessoas. Sobremaneira, a *estética dos diálogos* é uma semente das metodologias comunitárias, na medida em que fomenta atos em prol da responsabilização política, que abre espaços de escuta e fala sobre assuntos políticos relevantes, que abarca ações locais para corrigir desequilíbrios históricos fomentados pelo estado de dominação, apropriação e rapina, segundo pontuados como Ferro (2017) e Gonçalves (2022).

No capítulo seguinte, serão expandidas essas visões e movimentos artísticos que desenvolvem metodologias que interagem e que regem o termo que visamos conceituar aqui. A colonização, bem como o papel de óticas colaborativas para uma epistemologia plural no campo das artes, bem como o papel integralizador do afeto nortearão o que já começamos a delimitar como *estética dos diálogos*.

3 MATRIZES CRIATIVAS

As práticas colaborativas no campo das Artes Sociais propõem uma abordagem inovadora da criação, na qual o artista e o público se entrelaçam como coautores de um mesmo sonho. Nesse cenário, obras como *Monumentos de Amor ao Rio Doce* (2018), *Cidades Comestíveis* (2019-2023), *Magia da Sereia* (2019-2020), *Banda de Congo da Comunidade de Piapitangui* (2021, 2024), *Araçaoca* (Bioescultura Comunitária, 2016-2024) e o *Coletivo Conscientiza Piapitangui* (2020-2024) ilustram com clareza como a união entre práticas sociais e artísticas fomenta espaços de diálogo e colaboração.

Essas experiências, vivenciadas e compartilhadas pelo artista-pesquisador ao longo de cada fase do processo, não apenas revelam insights preciosos, mas também constituem a base essencial para a construção desta tese. O entrelaçamento entre a criação, a obra e a participação do público confere singularidade e vigor à pesquisa, pois cada projeto se molda e se transforma de acordo com os contextos em que se insere.

Ao romper com a concepção tradicional de autoria — que enxerga o artista como um criador solitário e infalível — as práticas artísticas colaborativas abrem espaço para a participação ativa do público, que se torna coautor de cada criação. Essa abordagem reconhece a importância da experiência coletiva tanto na produção quanto na interpretação da obra, ampliando, conforme destaca Da Silva (2021), o acesso e o significado da arte. Assim, a arte se torna mais democrática, relevante e intrinsecamente integrada à sociedade. Ao longo deste capítulo, cada uma dessas experiências e obras será apresentada em subtópicos, permitindo uma análise detalhada e enriquecedora desse processo criativo compartilhado.

3.1 CAMINHO DAS ÁGUAS

Em 2008, 2009 e 2010, realizei a obra *Caminho das águas*. Trata-se de uma intervenção urbana que rememora o antigo limite entre mar e terra. Na performance, uma linha azul foi pintada sobre o chão da cidade. Ela continha 30 cm de espessura e 11 km de distância somaram todos os percursos destacados. O projeto foi aprovado em dois processos seletivos. Em 2008, no edital de intervenção urbana: Bienal do Mar, lançado pela Casa Porto de Artes Plásticas, Vitória – ES e, em seguida, no edital de nível nacional Arte e Patrimônio (2009), lançado na sua segunda edição pelo MINC, Paço Imperial, e patrocinado pela Petrobras.

Foi, portanto, executado em duas capitais brasileiras: Vitória -ES e Florianópolis-SC. A linha azul traçada sobre ruas e calçadas marcava o local onde o mar vinha antes dos aterros.

Para chegar a essa linha, além de uma prospecção imagética, ou seja, o ato de revisitar os mapas e as fotografias antigas de cada cidade, há também um mapeamento oral, que é de grande importância.

A lógica operacional foi mediada por rodas de conversa com a comunidade, acerca do afastamento da borda d'água, foram realizadas entrevistas e consultas com especialistas, como geógrafos e historiadores. Estes redesenharam a paisagem com os relatos da população participante, através da metodologia de mapeamento afetivo utilizada também, em outros trabalhos no escopo da arte contemporânea.

Nesse primeiro contato, levantamos coletivamente alguns questionamentos decorrentes da temporalidade e do espaço: o tempo em que vivemos hoje na paisagem e na memória. Questões que ressoam com aspectos teóricos aqui levantados, acerca da intervenção política e humana na natureza e na vida privada dos moradores(as). Mediante a isso, houve a necessidade de trabalhar de forma híbrida às questões reais da cidade, mediadas pelas decisões sociais e geográficas do passado. Nesse sentido, esses espaços conduzem o trabalho e, no que lhe concerne, conduz a cidade e seus habitantes a imaginar outro território e histórias extintas correspondentes ao afastamento da borda d'água, e também, por causa dos aterramentos.

Para essa instalação, a obra discute, através de intervenção urbana, as dimensões e a interferência humana na ocasião de sua realização, em que diversos setores do poder e administração pública foram acionados e formas particulares de colaboração foram postas em prática. Na parte da criação física da pintura urbana, tivemos o apoio de artistas, geógrafos e muitos amigos(as) que queriam compartilhar saberes e realizar a ação, nas duas importantes capitais.

Em Vitória-ES, por ser minha cidade natal, o nível de colaboração foi maior e em diversas instâncias. Além disso, tivemos nessas equipes de colaboração²: artista, geógrafo, historiadores e arqueólogos, amigos e moradores interessados. Diante do conteúdo exposto da

² Concepção – Produção: Piatan Lube (ES); Curadoria: Maria Helena Lindenbergs (ES); Curadoria: Cesar Floriano Peixoto (SC); Assessoria de imprensa: Juliana Bassetti (SC) e Vitor Graize (ES); Fotografia: Marcelo Motte Prest (ES); Vídeo – Produção: Johnson Sudré (ES); Design Gráfico: Directa Design, Bruno Dias e Charles Peixoto (ES); Videomaker: Wanderson Belo (Preto); Historiografia: Pedro Canal Filho e Marcela Andrade (ES), Eliane Veras da Veiga (SC), Kassio F. Vieira de Paiva (artista), João da Rosa (artista), Camila Argenta (artista), Allan Carneiro (artista), Romário Máximo, Luiz Eduardo Bento, Dionatan da Rosa dos Santos, Jose Hélio Veríssimo Jr., Luana Raiter Inaki Gonzalez Urrutia (artista), Isadora Quint (artista), Amanda Gartner (artista), Michel Luiz Marques (artista) e outros passantes que, ao se depararem com a intervenção acontecendo ali na cidade, queriam colaborar de alguma maneira. Raian Lube Moreira (historiador), Gabriel Borem (artista), Fabricio Amorim (amigo), Filipe Borba (artista), Vitor Monteiro (artista), Victor Bessa (artista), Milena Bessa (artista), Bruno Dias (artista), Marcela Andrade (historiadora), Robert Plent (amigo), Luciano Cirilo (amigo), Tiago Mangas (amigo), Felipe Capixaba (artista), Tiago Folador (artista), Tales Folador (amigo) e Gustavo Dias (artista).

obra, é possível pensar nas relações importantes correspondentes à formulação de questões conceituais da arte e decidimos seguir os trilhos da arte urbana, que viria a ser conceito de muita importância, na construção da poética artística: a arte colaborativa e/ou participativa. Diante desse cenário, o seguinte questionamento foi realizado: se um trabalho exige conhecimentos específicos de outros campos para sua realização, esse fator amplia o conceito de obra de arte?

Da imersão e formação do pensamento artístico é possível notar as possibilidades de cooperação na criação artística. Esta, se alia à racionalização dos espaços públicos os quais, gradualmente, são dispostos com ações poéticas do cotidiano, a fim de que sejam cultivados desejos constituintes do ser artista, como o desejo de evidenciar e mapear questões conceituais que se misturam nas ações diretas da criação da obra, em toda a transversalidade da arquitetura ideológica da arte. Viu-se possível falar de arte, através da estética relacional e arte colaborativa, com ênfase na associação arte e vida. Além disso, houve aberturas para analisar a interferência sobre o vivido, destacado aqui como dispositivo disparador da *estética dos diálogos*.

3.2 MONUMENTOS DE AMOR AO RIO DOCE

Ao contrário dos monumentos tradicionais, criados em moldes permanentes e fixos, *Monumentos de Amor ao Rio Doce* apresenta-se como uma obra afetiva e relacional, profundamente conectada à memória emocional e à identidade cultural das comunidades que possuem uma ligação íntima com o Rio Doce. Este projeto questiona a concepção tradicional de monumento como um marco territorial estático e distante, uma forma de arte pública que muitas vezes não encontra ressonância com o povo.

Situando a arte como movimento que habita a contemporaneidade e interfere em nossas percepções de forma questionadora, *Monumentos de Amor ao Rio Doce* propõe uma intervenção artística expandida em processos que transitam nas fronteiras que limitam a arte e a vida, utilizando o diálogo e a memória afetiva como matérias simbólicas imprescindíveis para pensar arte na contemporaneidade. A Ação se instaura, promovendo a intuição, a comunhão e a coletividade como princípios fundamentais para refletir e protestar contra o crime ambiental causado pela SAMARCO em Mariana, MG, em 2015.

A referida ação artística foi desenvolvida durante residências artísticas em quatro comunidades ribeirinhas do estado do Espírito Santo. Entre as comunidades ribeirinhas do Espírito Santo – como Regencência, Aldeia, Macarenhas, Baixo Guandu e Cachoeiro de Itapemirim –, que sofreram de forma direta com o crime ambiental perpetrado no Rio Doce,

emerge esta ação artística como uma sincera declaração de amor e solidariedade. Por meio de uma expressão estética que transcende o ordinário, a obra homenageia os verdadeiros protagonistas deste rio devastado, celebrando sua resiliência e a profunda conexão entre cultura, memória e resistência.

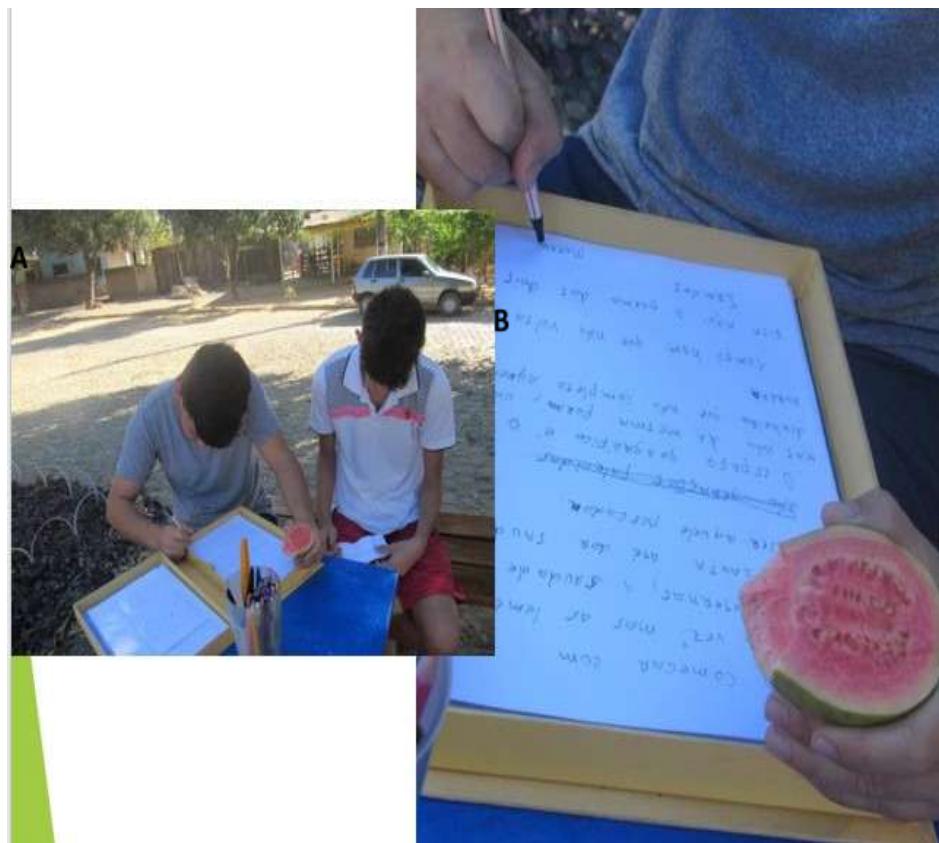
A ação principal da obra envolve a disposição de frutas frescas em praças, organizadas em mandalas, funcionando como um dispositivo de troca: frutas são oferecidas em troca de cartas de amor ao Rio Doce. Essa dinâmica não só cria um gesto poético, mas também amplifica a voz, às memórias e sentimentos das comunidades locais. Diferente da subjetividade isolada do artista, este trabalho abraça uma estética comunitária, onde cada sentimento, quando voltado para o bem comum, adquire uma monumentalidade própria. O monumento, aqui, se manifesta como um diálogo fluido, uma obra em constante recomposição, à medida que as pessoas retiram as frutas e a mandala vai sendo refeita, refletindo o caráter colaborativo e relacional da proposta.

Essa instalação, portanto, traz essa provocação e esse paradoxo para esse tipo de contexto de interação homem-natureza, no qual os sentimentos das pessoas afloram na escrita da carta.

A escolha da forma de mandala como elemento central se deu por seu forte simbolismo espiritual e de cura, tanto individual quanto planetária. A mandala, enquanto estrutura circular, heterogênea e harmônica, representa um ciclo de transformação, equilíbrio e integração, aspectos fundamentais que buscamos em nosso trabalho de arte cooperativa e engajada. Como ressaltado por Carl Jung, as mandalas são símbolos que promovem a conexão entre o consciente e o inconsciente, funcionando como um ponto de equilíbrio emocional e espiritual. Ao adotarmos a mandala, reafirmamos nosso compromisso com a criação de um espaço de harmonia, colaboração e cura coletiva.

Escolher as cartas como meio de expressão nesta intervenção não é apenas uma opção de linguagem, mas um retorno a um gênero textual que sempre foi carregado de subjetividade, afetividade e carinho. As cartas, ao longo da história, funcionaram como pontes entre distâncias físicas e emocionais, carregando consigo sentimentos íntimos, desejos e reflexões pessoais. Nesse contexto, elas se tornam o veículo perfeito para a construção de uma narrativa coletiva que une memórias, afetos e a dor do luto. A carta, enquanto forma de comunicação, permite que o processo de compartilhamento seja feito de forma sincera e profunda, reforçando a ideia de que, mesmo no lamento, a humanidade se encontra. Ao trocá-las por frutas e gestos de afeto, resgatamos a capacidade de comunicar o intangível — o amor, a perda e a esperança — de maneira sensível e acessível, criando uma rede de laços que ultrapassa as barreiras do imediato e do físico, alcançando o terreno da memória afetiva e do compromisso com o cuidado mútuo.

Figura 1 – Artista na instalação artística com o dispositivo de troca em Mascarenhas e em Baixo Guandu, ambos no Espírito Santo



Fonte: acervo do autor.

Há questões entre narrativas diversas: de um lado, a comunidade ribeirinha, e do outro, uma grande mineradora. Para gerar experiências reveladoras nas comunidades afetadas e recriar novas percepções, instaura-se um modo de capturar mensagens de amor ao rio e às pessoas que vivem nele, a fim de multiplicá-las.

Aqui podemos destacar o potencial da arte como espaço político e social que se faz necessário quando todos os outros setores responsáveis estão contaminados pelo corporativismo financeiro do país. A voz ativista, de denúncia, é calada sistematicamente a cada dia após o crime ambiental. *Monumentos de Amor ao Rio Doce* vem afirmar a nova postura do artista diante da criação de obras de arte. Esse monumento intervém no coração dos sujeitos e intitulados de ativadores, que ao coletar e fomentar, por meio dessa obra, criam um novo sentimento-realidade, fazem-se fomentar valores tais como o amor, a harmonia, a comunhão e a felicidade.

Figura 2 – Instalação artística acontencendo com o dispositivo de troca em Baixo Guandu, ES



Fonte: acervo do autor.

Figura 3 – Artista na instalação artística com o dispositivo de troca em Baixo Guandu, ES



Fonte: acervo do autor.

Figura 4 – Artista na instalação artística com o dispositivo de troca em Baixo Guandu, ES (A e B)



Fonte: acervo do autor.

Figura 5 – Artista na instalação artística com a comunidade em Baixo Guandu, ES



Fonte: acervo do autor.

A obra sempre buscou uma troca de sensibilidade. Saliento que o comando propulsor da interação com a audiência é: escreva uma carta de amor ao rio Doce. O monumento sensível

aqui protagonizado é de amor, ao contrário dos construtos com que a tragédia embate. Foi pensado para permanecer como objeto constante, porque é um monumento afetivo, relacional, que permanece inerente à memória identidade/cultura dos ribeirinhos e possui capacidade de fomentar tanto uma conscientização crítica com relação ao capitalismo e desgastes ambientais, quanto cartas saudosas para um monumento natural que acaba de sofrer uma intoxicação gravíssima, por ocasião de um crime ambiental.

Há criticidade com relação à ideia do monumento tradicional, que é erigido como marco territorial, rígido, físico, relacionado à arte pública que não se sustenta originalmente no coração do povo. Aqui busca-se, na oportunidade, destacar uma nova maneira de entender os símbolos e a própria ideia de arte urbana e colaborativa. Vivemos um momento histórico que nos permite afirmar a arte como elemento fundamental da geração social e essa visão, que também possui caráter libertário, na medida que possui potência para desfazer pontos de vista e concepções antigas, arraigadas a conceitos de dominação e de rapina que ocorrem por questões financeiras e que são protegidas pelos poderes jurídicos, políticos e outras formas de hegemonia.

A materialidade dessa obra de arte supera qualquer tentativa comparativa histórica da arte. Ocasiona práticas engajadas na partilha do processo criativo, como matéria-prima do pensamento criativo e do diálogo. No diálogo intuitivo, há espaço para comunhão e coletividade proporcionando uma autonomia. Deste modo, há uma relação binomial de arte/vida que se manifesta com um problema social-político-crítico.

Em tempos de conversas rápidas por texto, imagem e som, pode parecer antiquado ou nostálgico trocar cartas, especialmente em um mundo tão imediatista. Mas é exatamente essa sensação de nostalgia, quase como uma saudade profunda por algo ou alguém querido, que o projeto *Monumentos de Amor ao Rio Doce* busca registrar.

A intervenção busca amplificar a memória afetiva das comunidades ribeirinhas, materializando nos escritos os laços profundos que os moradores do entorno do rio compartilham com a natureza ao seu redor. As cartas não só refletem o impacto profundo do crime ambiental de 2015, mas também trazem à tona as dores e a resiliência dessas comunidades. Ao dar forma a essas experiências, buscamos proporcionar um espaço para que suas histórias e vozes, muitas vezes silenciadas, possam ser visibilizadas e reconhecidas na esfera pública.

Figura 6 – Colaboradores que levaram a instalação artística para um encontro de comunidades ribeirinhas em Areial, ES



Fonte: acervo do autor.

A audiência desses projetos, longe de serem retraídos e silenciosos, tornam-se colaboradores ativos e integrados aos processos de criação, guiados por trocas pós-disciplinares e transdisciplinares – nesse movimento, criam-se comunidades experimentais de resistência – que resultam em cartas de amor ao rio Doce e proposições de sociabilidade e práticas de convívio que repensam o próprio espaço comum.

Figura 7 – Instalação artística com o dispositivo de troca, na escola de Regência, ES



Fonte: acervo do autor.

Figura 8 – Artista colhendo as cartas da instalação artística com o dispositivo de troca de afetos. Regência, ES

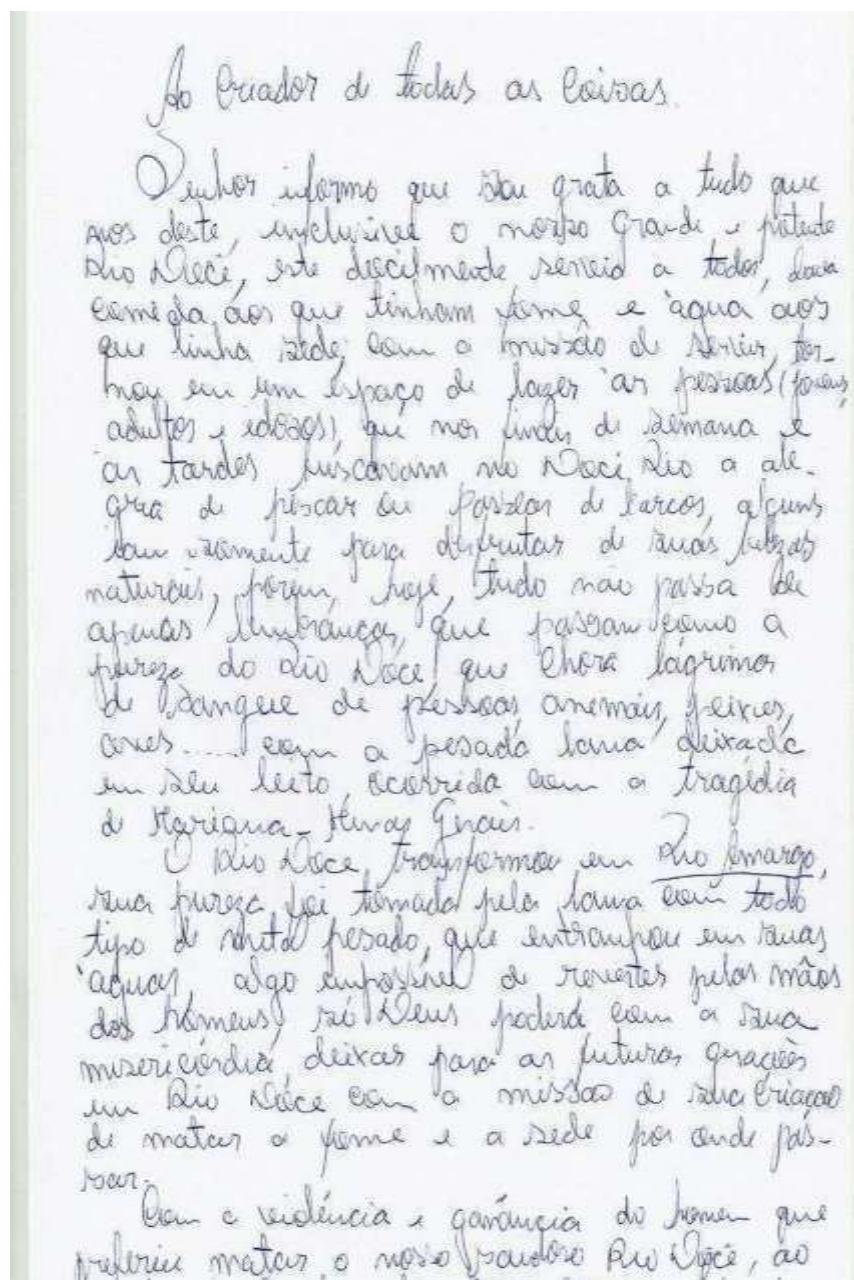


Fonte: acervo do autor.

A carta, nesse contexto, funciona como um dispositivo aberto e profundamente sincero, permitindo que a população expresse seu vínculo com o Rio Doce. Durante o processo de troca, muitos participantes questionaram por que, ao invés de simplesmente distribuir dinheiro, não se focava mais em um plano abrangente de manejo e na recuperação urgente da saúde do rio. Nas cartas, surgem lembranças das avós que iam lavar roupa com bacias equilibradas na cabeça, das pessoas que passavam o dia às margens do rio, vivendo do que ele oferecia. O rio fazia parte do cotidiano da população em seus mais diversos aspectos, entre os quais podemos citar: como forma de lazer oportunizando o banho aos finais de semana ou para o funcionamento dos bares e restaurantes construídos à sua volta. A cidade, em sua essência, estava toda orientada e conectada diretamente a esse monumento e patrimônio natural.

As respostas são diversas e emocionantes. Um cantor, poeta e agricultor – daqueles que improvisam rimas ao som da sanfona – comentou: “O ser humano, quando morre, vai para o cemitério. Nossa rio está quase morto, soterrado por tanta lama de minério”. Um menino, refletindo sobre a indenização recebida, disse que o dinheiro não pode compensar o valor e a força que o rio tinha na vida deles. Já uma jovem de 16 anos, ao escrever sua carta, começou com a frase: “Muito mais que doce, o rio...” e, a partir daí, deixou fluir suas memórias e sentimentos.

Figura 9 – Carta de amor ao rio Doce



Fonte: acervo do autor.

Figura 10 – Matéria em A Gazeta

AGAZETA
QUINTA, 13 DE JULHO DE 2018

C2 | 7

ARTES

Intervenção artística em Baixo Guandu por amor ao Rio Doce

"Monumento de Amor ao Rio Doce" promove troca de frutas por cartas de amor ao rio

«Desde a última, em quatro diferentes locais de Baixo Guandu, às margens do Rio Doce, foram dispostas mandalas de frutas para serem trocadas por cartas de amor ao rio. Só a condução do artista Piatan Lube, essas intervenções urbanas fazem parte do projeto "Monumento de Amor ao Rio Doce", residência artística que visa dar voz à memória afetiva comunitária ao materializar nos escritos os laços afetivos que os habitantes das margens do rio têm com a biodiversidade e explicitar como essas comunidades ribeirinhas foram impactadas pelo crime ambiental de 2015.

Em uma época de diálogos instantâneos via tecnologia digital, corresponde-se afetivamente por meio de cartas parece ser algo ultrapassado e nostálgico. É justamente esse sentimento de nostalgie que de uma sensação de saudade intensa por um ambiente querido que o projeto pretende registrar. Estão sendo mobilizados os moradores locais, especialmente por meio de organiza-

O CAMINHO



"A voz atívida, de denúncia, é calada sistematicamente a cada dia, e a arte parece ser o único ponto capaz de fazer aflorar outras posturas políticas"

PIATAN LUBE ARTISTA



A ideia é convocar moradores e pessoas da região para eternizar a relação das com o Rio Doce

ções comunitárias e de trabalhadores com relação direta como o rio, como pescadores e agricultores, para atenderem ao comitê "Leve uma fruta e deixe uma carta de amor ao Rio Doce".

ARTE & POLÍTICA

Para Piatan Lube, diante das limitações e pressões políticas e institucionais capitaneadas pelos interesses do capital, essa proposta é uma crônica no potencial da arte co-

mo espaço político e social: "A voz atívida, de denúncia, é calada sistematicamente a cada dia, e a arte parece ser o único ponto capaz de fazer aflorar outras posturas políticas. Queremos procurar o potencial artístico e crítico em cada comunidade e afirmarmos uma nova postura do artista diante da

criação de obras de arte, pois esse momento intervirá dentro do coração dos nossos interlocutores, cozinheiros, para fazer despertar um novo sentimento-realidade".

Ao contrário dos monumentos construídos de forma a permanecer como objetos constantes, o "monumento" a intervenção é afetivo, relational e que permanece inerente à memória afetiva e à identidade cultural das populações que possuem uma íntima relação com o Rio Doce.

Anda em 2018, o projeto também fará intervenções desse tipo na Vila de Regência Augusta, situada na barra do Rio Doce. Essas ações são um desdobramento de uma primeira edição realizada em 2017 na exposição coletiva "Desígnios Monumentais e Sonhos Intrajuntos: A Estética dos Crimes Ambientais no Antropoceno", na Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) da Universidade Federal do Espírito Santo. O projeto culminará na publicação de uma obra com todas as cartas produzidas.

Fonte: acervo do autor.

As linguagens são variadas, a poética é muito afetiva, muito sensibilizadora. A nossa resposta são milhares dessas memórias comunitárias e ribeirinhas, escritas à mão, ao sabor de umas frutas envolvidas em sentimentos profundos. Ao longo do processo de intervenção foram confeccionadas e arquivadas mais de 1.000 cartas de amor ao Rio Doce. Tantas e tantas histórias escritas e confidenciadas. Algumas afloradas com ira contra a política ambiental, ou descrevendo a dor de não poder mais plantar e regar a sua horta. Tal prática é comum a todos os antepassados. Aguçando a lembrança de banhos felizes, piqueniques, amor e vida.

Figura 11 – Logo do projeto *Monumentos de Amor ao Rio Doce*



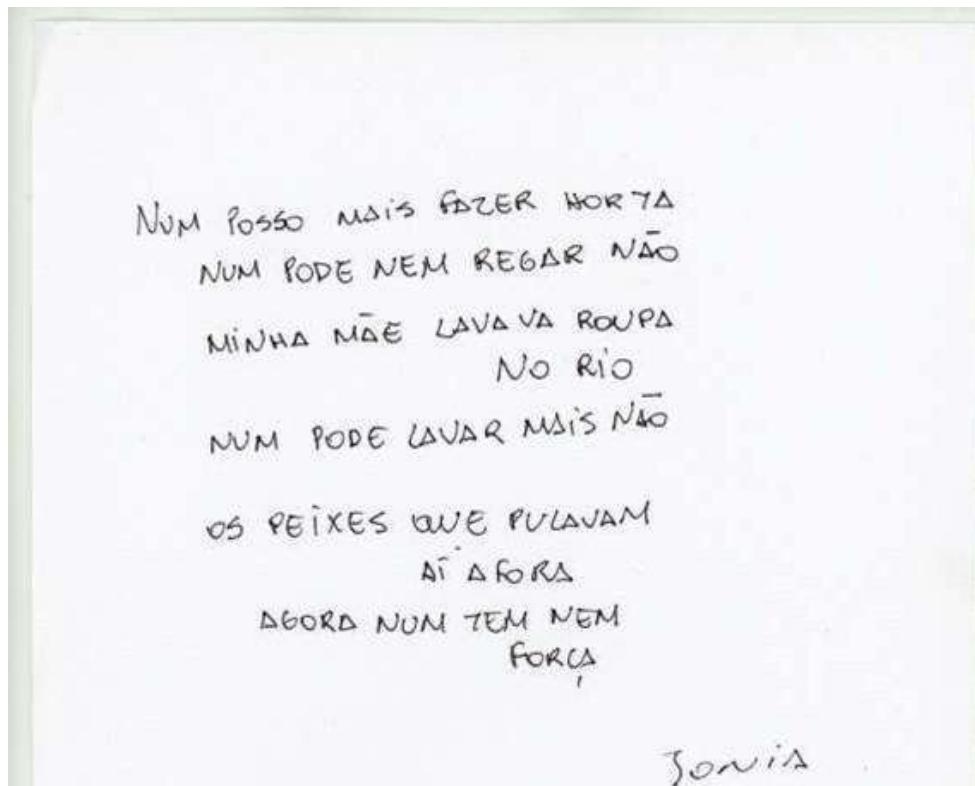
Fonte: acervo do autor.

Figura 12 – Cartas de amor ao rio Doce



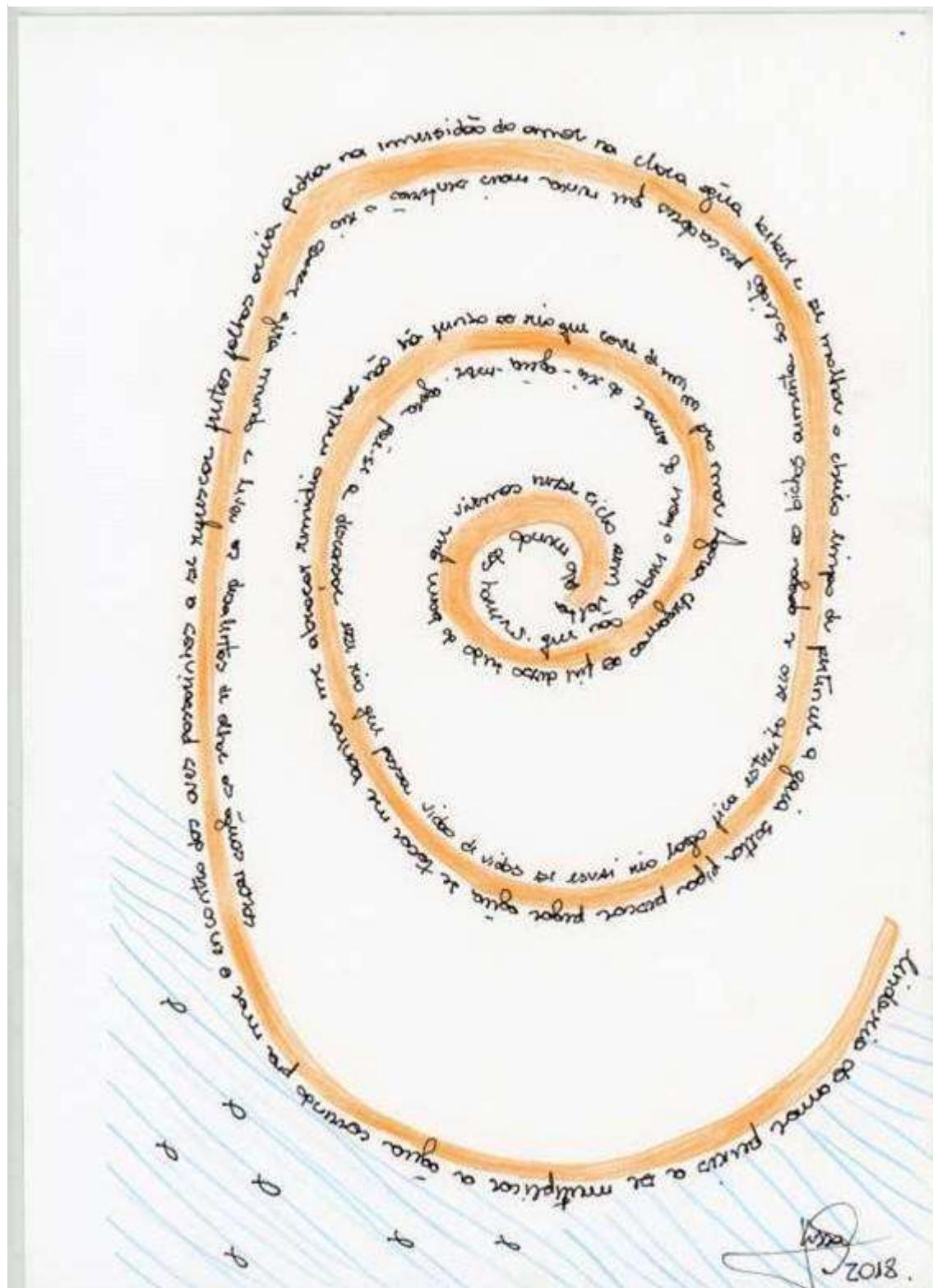
Fonte: acervo do autor.

Figura 13 – Cartas de amor ao rio Doce



Fonte: acervo do autor.

Figura 14 – Cartas de amor ao rio Doce



Fonte: acervo do autor.

Figura 15 – Cartas de amor ao rio Doce

Po-Rio Doce fui e malmente e
 minha vida, desde quando meus avós maternos
 fizeram eu andar e crescer e criaram os filhos
 netos completamente com a sede 100% de Rio
 Doce, eu tenho 22 anos e já passei por
 algumas adversidades mas não fui tão triste com
 a tragédia de Vilaõa MG que nos afetou muito
 e fui erodida. Também a tristeza da pesca e
 além de tristes a renda financeira de Rio.
 além de tristes e consumo e pecado que ate
 tinhamos come comendo preferido já hoje não
 hoje e minhas comidas preferidas já hoje não
 podemos come. Infelizmente somos muito
 podemos com. Ainda podemos
 falar na questão meu Ambiente. Ainda podemos
 perceber que tem muita vegetação e poluição que
 jogamos no Rio Doce. E na verdade nesse
 Rio Doce já destruiu tanto que nemos velhos
 os margens do Rio velho devemos nos alto
 praíba a jogar lixo nos margens de Rio ou
 até mesmo dentro de Rio. Eu espero ainda
 ver o Rio Doce como já vi antes ilhado e saudável
 sem poluição, espero que a geração dos meus
 futuros filhos a futuro gerarão ver o Rio Doce
 ibonito como eu vi eu sózinho não consegui
 fazer nem a metade disso mas juntos podemos
 fazer isso e muito mais

Flávio Romão

Fonte: acervo do autor.

Figura 16 – Cartas de amor ao rio Doce

Eu Luis Moreira de Ameida
 como eu posso fazer um
 poema sobre o Rio Doce
 porque resta pouca
 coisa meu lazer não
 doubrôu nada quem tem
 mais, já me tomou tudo,
 meu lazer, meus prazeres; Minha
 agua pura, estar contaminada
 a cinquenta anos, tenho que
 estar preocupando medico para
 o que, hora me matar mais, porque
 estar faltando mais, a onde
 estar que saber a onde
 queria. Melhor para todos
 Mas ne jesus agradou todos
 eu vou: me responda esta

Luis Moreira
 1988

Fonte: acervo do autor.

Ao longo desse processo, mais de 1.500 cartas foram coletadas, revelando uma rica diversidade de sentimentos que iam desde a indignação até a devoção ao rio. A questão da

coautoria e das múltiplas vozes presentes no projeto emergiu como um ponto importante, mas a verdadeira essência da obra reside nas cartas em si. Elas simbolizam um movimento coletivo de resgate afetivo e cultural, expressando o profundo vínculo das comunidades com o Rio Doce e seu desejo de revitalizar sua memória em meio à tragédia.

As cartas trocadas por membros das comunidades ribeirinhas não se limitam a uma comunicação sobre perdas e dores. Elas se tornam um campo de resistência cultural, onde a escrita, em sua forma mais simples e direta, se transforma em um instrumento poderoso de resistência ao esquecimento e à destruição. Ao registrar as histórias e sentimentos em relação ao Rio Doce, essas cartas assumem o papel de um arquivo vivo, carregado de subjetividades e memórias que se opõem ao apagamento da história coletiva dessas comunidades. A relação entre as pessoas e o rio não é apenas um vínculo físico ou utilitário, mas uma construção identitária, onde o rio é simultaneamente fonte de vida, cultura e memória. Nas cartas, esse laço é revelado em sua profundidade: o rio como parte do ser, não apenas como um elemento natural, mas como um território simbólico carregado de sentidos, de afetos e de resistência.

Ao trocar essas cartas, as comunidades não apenas expressam suas dores pelo impacto ambiental, mas também constroem uma narrativa de luta, de reconstrução e de esperança. Esse gesto de escrita e troca transforma a dor em resistência poética, que não se limita ao lamento, mas se expande para uma força criativa que reconfigura a relação com o território e com o rio. O ecocídio sofrido pelo Rio Doce não é visto como o fim da história, mas como um ponto de inflexão, onde a memória do passado, marcada pela destruição, se entrelaça com o desejo de renovação e restauração.

Em um contexto onde as vozes das comunidades frequentemente se encontram silenciadas pelas narrativas oficiais, as cartas funcionam como uma forma de reivindicação: elas são um ato de visibilização que coloca em evidência não só o impacto ambiental, mas também o profundo vínculo emocional e cultural que liga essas comunidades ao seu ambiente.

Cada carta é, portanto, um símbolo de resistência que não busca apenas resgatar uma memória, mas também reconquistar um espaço de fala e de ação. Ao escrever sobre o rio, suas histórias e seus sentimentos, as comunidades reafirmam a sua capacidade de reescrever seu futuro, de resistir às forças externas que tentam reduzir suas histórias a simples estatísticas de destruição. Nesse movimento, a carta se configura como um artefato cultural que transforma a dor em poética, a perda em renovação, e a ausência em presença — uma verdadeira reconfiguração do sentido de pertencimento, não apenas à terra, mas à própria história.

3.3 MAGIA DA SEREIA

O local protagonista desta obra é a comunidade Alto da Sereia, situada entre o Rio Vermelho e as praias da Paciência e de Ondina, um bairro importante da cidade de Salvador, na Bahia, onde residi durante uma parte significativa da pandemia de covid-19. A escolha desse local não é por acaso, pois foi aqui que vivi durante minha estadia na Bahia e onde pude observar de perto a força e a singularidade dessa comunidade. A Alto da Sereia é uma comunidade de pescadores, composta por uma população baiana e quilombola, que possui características muito próprias.

É nesse contexto que surge o coletivo *Magia da Sereia*, criado para implementar medidas de proteção e cuidados durante a pandemia. Esse movimento comunitário emergiu como uma resposta urgente, buscando garantir a saúde e a segurança da população local. No entanto, é importante destacar que, por estar situada em uma das áreas mais valorizadas de Salvador, a comunidade enfrenta uma pressão constante e histórica para ser removida, a fim de abrir espaço para empreendimentos imobiliários de alto luxo. Essa realidade reflete as políticas de higienização social promovidas na cidade, que, infelizmente, têm se intensificado. Como parte desse processo de marginalização, a comunidade sofre boicotes sistemáticos, incluindo cortes no fornecimento de água e energia, além da negação de assistência social de diversas formas.

Essa realidade também ficou evidente na condução do primeiro mutirão para revitalização de uma área em frente à praia, que estava completamente degradada, repleta de lixo e infestada por ratos. Durante essa ação, mais de 17 moradores se mobilizaram para a limpeza do espaço, demonstrando um forte senso de pertencimento e organização comunitária. Minha investigação busca observar e construir o potencial artístico combinado às magias que a comunidade tem, para compreender como ações integradas podem promover mudanças concretas.

Nesse paradigma, a construção de obras vai além da ideia de “arte pela arte”, emergindo como uma força transformadora, capaz de articular engajamento social e ressignificar espaços, ao mesmo tempo em que fortalece laços coletivos e gera impactos duradouros para os moradores.

Figura 17 – Card comunitário realizado pelo coletivo comunitário Alto da Sereia

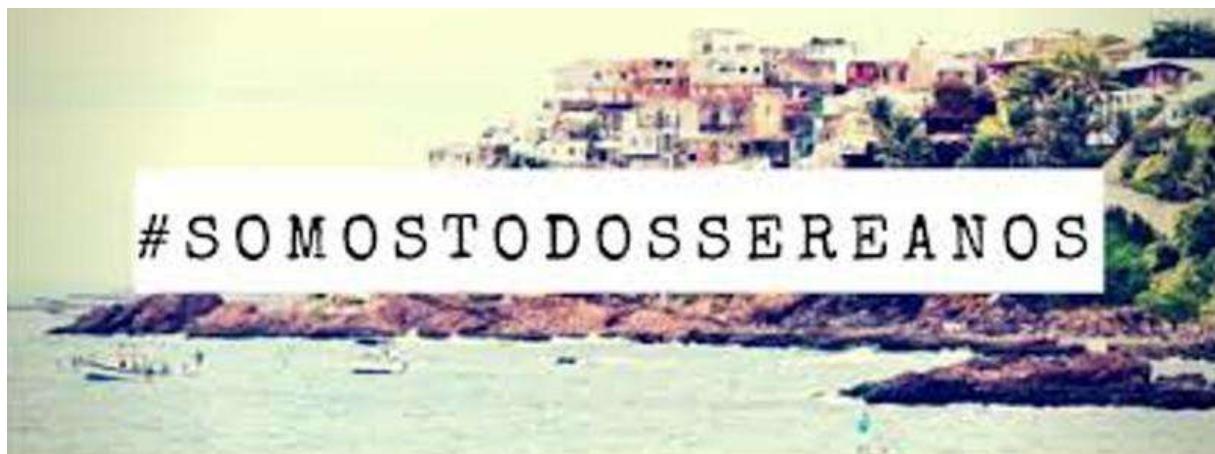


Fonte: acervo do autor.

A prática do isolamento social evitou milhões de mortes durante a pandemia. Com as ruas vazias, muitos projetos e artistas estavam impossibilitados de realizar seus trabalhos, a comunicação em si viu-se inviabilizada. Para além dos transtornos emocionais pessoais, tivemos muitas perdas, luto e as condições mundiais de vida estavam completamente imprevistas. Nesse cenário, complicou-se a execução de projetos de cunho comunitário, ainda que a arte seja o único ponto horizontal de afloramento de outra postura social.

Nesse projeto criado, a arte fez-se presente como instrumento de cuidado comum. Assim, a gestão colaborativa da obra começou pelo convite de compor com outros sereianos o coletivo R.A.E.A.S. — um coletivo que se organizou para conseguir remédios, máscaras, alimentos e orientações com ajuntamentos diversos, para fortalecimento dessa comunidade de pescadores.

Figura 18 – Card comunitário realizado pela comunidade pelas lutas do coletivo comunitário



Fonte: acervo do autor.

Seguindo os princípios de gestão colaborativa, acordou-se a utilização das escadarias, que substituem, nesse local, as vias trafegáveis para veículos. Diante da emergência e dos riscos de contaminação, criou-se a necessidade dos afetos comunitários. Deste modo, comecei a elaborar o projeto de poemas: na escadaria de acesso à favela, com mais de 30 palavras escritas, formou-se mensagens de cuidado e carinho, além de orientações e desenhos alegres com representação de comunhão, cuidados e saúde coletiva.

Essa obra foi construída com apoio comunitário e em uma gestão horizontal. As mensagens que seriam escritas passavam por uma curadoria de anciões e intelectuais da comunidade. As tintas e os pincéis utilizados na intervenção foram obtidas por meio de doações arrecadadas pelo coletivo R.A.E.A.S. Na ocasião, duas grandes questões nasceram nessa construção: a arte em tempos de crise e a força da coletividade que protege a comunidade.

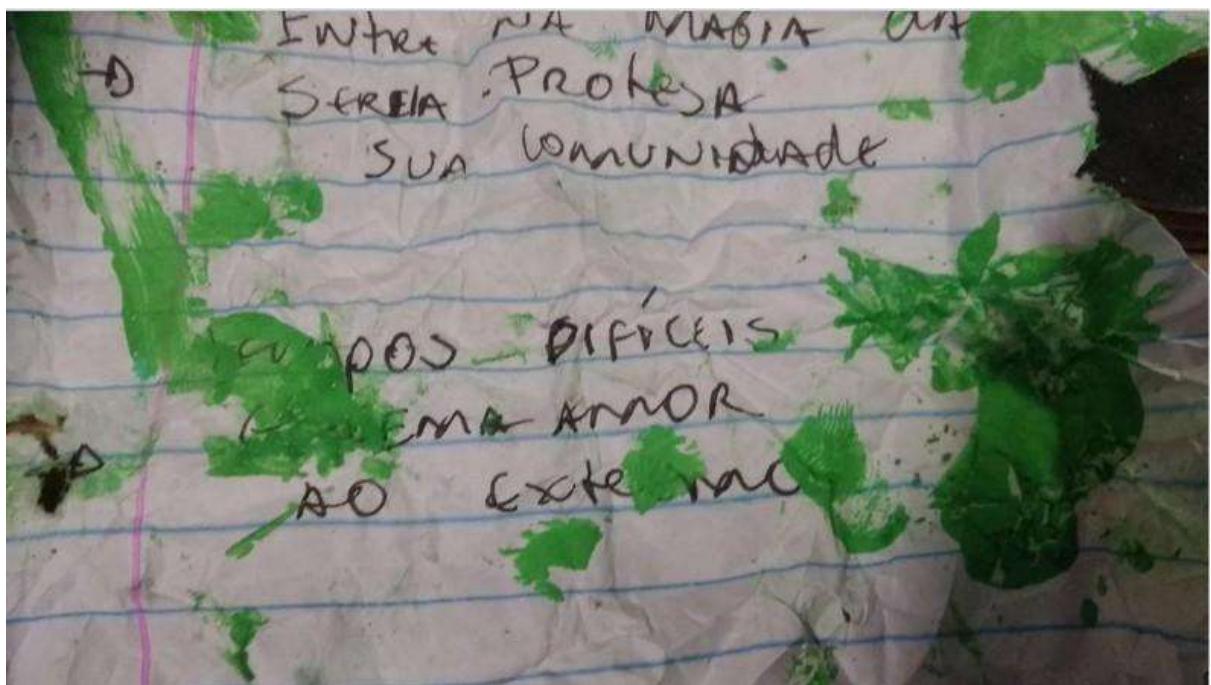
Ambas trazem uma afirmativa muito potente para a nossa metodologia da *estética dos diálogos*, de que uma proposta em arte hoje não necessita gerar estranhamentos, típicos da nossa modernidade. Necessitamos, sim, ativar processos criativos que nos possibilitem o dialogismo de forma lúdica e em complexidades com o outro. O artista passa a ser, nesse processo, não um produtor solitário, mas um mediador.

Figura 19 – Esboço do projeto criado pelo autor para as escadarias do Alto da Sereia durante a pandemia



Fonte: acervo do autor.

Figura 20 – Esboço e rascunho para a intervenção artística na comunidade



Fonte: acervo do autor.

Figura 21 – Registro da ação comunitária no Alto da Sereia



Fonte: acervo do autor.

Figura 22 – Registro da ação comunitária



Fonte: acervo do autor.

Figura 23 – Registro da ação comunitária



Fonte: acervo do autor.

Percebemos as somas de intervenções realizadas para o cuidado da comunidade: corações, pias e cestas básicas, mensagens de carinho. Esse espírito de solidariedade comunitário tornou-se forte mediante as preocupações que assolaram o mundo naquele momento de crise global. Além das implicações acerca da condição mundial, cuidamos também de garantir visibilidade para as causas socioeconômicas que envolvem a comunidade. Nesse sentido, mais uma vez buscamos reparar, por uma cultura de cuidar localmente de uma comunidade que abriga marcas da dominação colonial no nosso país.

Ações como essas facilitam o envolvimento do povo com sua própria história, sua identidade subjetiva e comunitária. O que serve como medida de aproximação com questões políticas e culturais relevantes, para a resistência frente a situações de violência perante o embargo organizacional da elitista no entorno e do Estado.

3.4 CIDADES COMESTÍVEIS

Cidade Comestível é uma assertiva da arte urbana na comunhão colaborativa de ativismo alimentar, na potência criativa da ação nas engrenagens dos modos de se viver nas cidades. Através de ações pontuais e itinerantes em cinco cidades capixabas que compõem o mapeamento, a coleta e o compartilhamento de frutas nascidas em espaços públicos. O gesto parte de algumas experiências que desencadeiam poéticas de intervenção artística e ambiental, urbanas e comunitariamente engajadas.

Através do projeto pode-se tomar um suco, levar uma fruta, fazer um doce, colher de uma árvore, além de receber material informativo com instruções sobre como funciona toda a metodologia e funcionalidade da experiência, de modo a futuramente participar e colaborar. Nessas ações, envolvemos as pessoas e utilizamos ferramentas para que o projeto seja autônomo, a fim de que as pessoas continuem plantando, colhendo e distribuindo alimentos como parte de uma sociabilidade.

Sendo assim, abre-se espaço para a observação do lugar em que moramos, com o propósito de torná-lo melhor, mais saudável e com alimentos gratuitos. Com o passar do tempo, o projeto teve alterações bruscas em custos, até mesmo pela desarmonia de inflação entre o período que tal projeto fora aprovado na SECULT-ES (2019), até os dias atuais da sua realização.

Essas intervenções buscam propor auxílio para a construção de uma nova maneira de reconhecer as cidades em que vivemos. Através do cultivo de afetos e da abundância de alimentos. Laranja, jambo, graviola, acerola, pitanga, manga, abacaxi, carambola, limão, jabuticaba, e também milho, inhame, couve e abóbora. Inúmeras cores e perfumes compõem as variadas matérias-primas dessa intervenção. Todas as árvores frutíferas mapeadas em espaços públicos constroem uma cartografia da autossustentabilidade, com planos de colheita junto aos colaboradores.

Do ponto de vista estético, tal performance contribui com a formatação dos espaços urbanos, através dos diálogos e das qualidades plásticas (cor, forma, sabor, textura) de cada parte visível dos seus componentes. A vegetação guardece e emoldura ruas e avenidas, contribui para reduzir o efeito agressivo das construções que dominam a paisagem, devido à sua capacidade de integrar os vários componentes do sistema.

Quando o alimento nascido na própria cidade é colhido das árvores públicas e agenciado artisticamente, seus frutos são consumidos coletivamente em pequenos eventos poéticos. O que configura uma estratégia de ação que só funciona colaborativamente. Esses frutos são

identificados pelo mapeamento cartográfico em andamento, e o processo ocorre na fase organizacional para as colheitas.

O projeto é composto pelas seguintes fases de: coleta, cozimentos (doce e geleia), processamento das frutas em sucos e distribuição bio pedagógica, a partir das próprias matérias-primas dessa obra, feita junto à distribuição das frutas frescas colhidas ali na hora. Há o estímulo de soluções para uma cidade viva, sustentável, sensível e afetiva. Além do processo de estudo do bioma, aqui, realiza-se a identificação e cartografia das espécies vegetais, protegendo-as.

Em *Cidades Comestíveis*, o artista quer resistir à vitória do *apartheid* entre humanos e natureza. Ele quer sobreviver ao cimento, restituindo os laços primordiais que nos sustentam como espécie conectada à biosfera. É uma crítica ao caos, com a doçura de um doce de goiaba feito com a fruta colhida na praça das nossas cidades. Essa é a potência do artista, celebrar a vida vegetal. O que remete ao passado, através dos rituais de partilha das boas colheitas e da fertilidade do solo.

As goiabeiras e pitangueiras nos ensinam sobre a resistência. Brotam entre as frestas da cidade. Crescem, frutificam e se espalham. Afirmam o verde no cinza. Tornam orgânicos os dias de metal e concreto armado. *Cidades Comestíveis* é um processo coletivo e constante. Através do mapeamento colaborativo das árvores frutíferas, os moradores em contato com suas frutas se conectam com suas raízes, através de um processo de florescimento. Ao coletar os frutos incentivamos ações pelo futuro plantio de mudas de árvores frutíferas. Durante o processo foi possível observar a conexão das cores, sabores e saberes das árvores frutíferas nas ruas dos bairros onde interagimos com as cozinhas experimentais e efêmeras.

Figura 24 – Registro da ação comunitária



Fonte: acervo do autor.

Figura 25 – Colheita de frutas urbanas



Fonte: acervo do autor.

Entre as ações efetivas foram criadas cinco no município de Viana. Os motivos da escolha desse município prioritariamente foram: (I) Viana foi o primeiro município da grande Vitória 100% vacinado; (II) Os bairros estão em transição do rural para o urbano, deste modo, os dados de árvores frutíferas tornam o mapeamento excepcional, devido a estrutura local e preservação; (III) O pertencente cotidiano da comunidade: no qual o meu contato como morador estreia a relação de afetividade com os bairros do município.

Algumas alterações foram decisivas para o êxito do projeto em campo: a primeira foi convidar todos os possíveis colaboradores da obra/intervenções artísticas em todos os processos. Cozinhas foram montadas como elo de ativação da comunidade. No processo de tomar um suco e/ou comer um doce além, da disponibilidade de frutas em uma mandala de frutas colhidas na cidade, os participantes foram incentivados a se tornarem cartógrafos do projeto.

Já a segunda alteração foi ir para os lugares que eu tenho chamado de bio pedagógicos (na frente das escolas) porque ali, numa parceria nascida durante a execução do projeto, fiz visitas às salas de aulas e apresentei a ideia aos estudantes que, ao saírem dos seus horários de aula, iam para a obra já com as matemáticas sustentáveis e sensíveis da ação na mente. Assim criamos muitos dispositivos de informações e possibilidades de colaborações.

Figura 26 – Cozinhas experimentais com frutas urbanas



Fonte: acervo do autor.

Figura 27 – Cozinhas experimentais com frutas urbanas



Fonte: acervo do autor.

Figura 28 – Cozinhas experimentais com frutas urbanas



Fonte: acervo do autor.

Figura 29 – Cozinhas experimentais com frutas urbanas



Fonte: acervo do autor.

Montar uma cozinha temporária e experimental em uma praça e também na rua é um grande desafio. Primeiro observa-se o fluxo humano nas vias do bairro, além das condições de trabalho, de modo a ocasionar o maior conforto dos participantes do projeto. Após essas constatações, outro ponto de extrema importância é a viabilidade de energia elétrica — já que usamos um fogão elétrico (recomendado para todo e qualquer evento público que envolva calor). De maneira segura para os artistas, colaboradores e do público em geral, buscou-se uma instalação acessível a todos e todas. Foram instalado um liquidificador e ferramentas de corte para os processamentos das frutas.

A fonte de água e de energia normalmente direciona o lugar da obra na comunidade. O compartilhamento e identificação da colheita foi realizado após o mapeamento. Criou-se uma metodologia de multiplicação dos gestos do projeto para o engajamento coletivo. O processamento das frutas tornou-se um método de aproximação e de compartilhamento que possibilita a criação de um tempo de arte, de desfrute e de cuidado.

Figura 30 – Mandalas de frutas com as colheitas urbanas



Fonte: acervo do autor.

Figura 32 – Mandalas de frutas com as colheitas urbanas



Fonte: acervo do autor.

Figura 31 – Compartilhando as frutas com alunos da escola Adamastor Furtado do bairro universal Viana (A) e adolescentes participantes de Viana (B), sede de um projeto social que acontece no município



Fonte: acervo do autor.

Na estratégia elaborada para o engajamento comunitário na construção do projeto *Cidades Comestíveis*, uma instalação com as frutas colhidas, as mandalas de frutas, servem como oferenda e modo de aproximação: uma oferta de frutas para as pessoas se servirem à

vontade e a partir daí, dessa conexão, serem sensibilizadas a cuidar, proteger e ativar-se na cartografia afetiva das árvores frutíferas da sua cidade.

Mapeamento, plantio, colheita e cuidado com as árvores frutíferas dos espaços públicos são gestos de amor e carinho com a natureza, que resistem em meio ao caos e ao cimento das grandes cidades. O projeto *Cozinhas Experimentais* foi a primeira experiência poética. Criado entre 2013 e 2015, realizou uma série de colheitas e ações na ilha de Vitória, ES. A cozinha foi montada na sala expositiva do museu de arte do ES, e *Cidades Comestíveis* nasceu com a expansão do acesso à poética geradora, agora nas praças e espaços de circulação do público.

A memória na relação homem/natureza é proposta numa série de trabalhos que busco testar e criar há anos, de modo a extrair resquícios de estreitamento, particularidades, limites presentes no embate de órgãos públicos e privados, entre arte e não arte. Essas fronteiras dinamizam questões que nascem no espaço entre as coisas específicas do conhecimento humano, logo, da sua identidade. Então ver, escutar, perceber, investigar, conversar, coletivizar, politizar, revelar, conhecer, experimentar, significar, integrar, ocupar, plantar, esperar, regar, cuidar, colher e compartilhar, são as matérias de construção dessa poética, em nome de uma cartografia mais sensível que se multiplica em cada sabor, em cada copo de suco de uma fruta colhida na cidade.

Figura 33 – Tabebuias – Exposição Modos de Usar – Museu de Arte do Espírito Santo

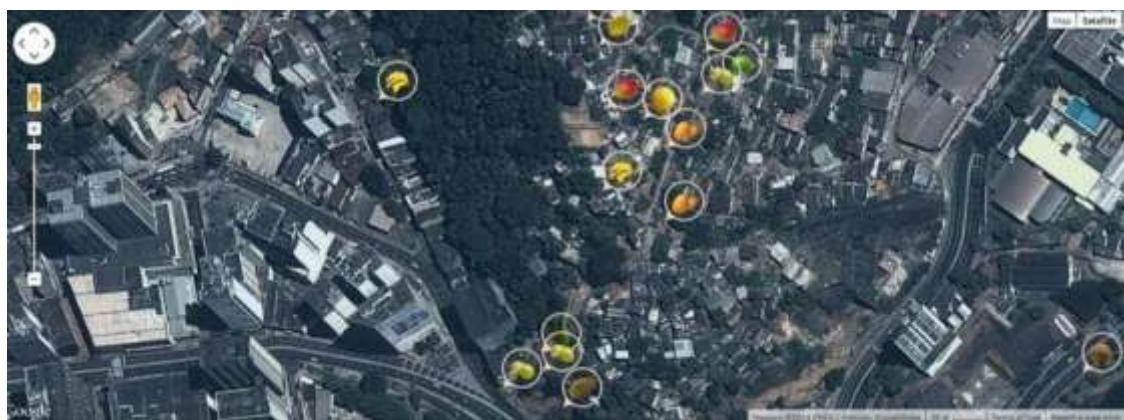


Fonte: acervo do autor.

O mapa colaborativo é uma estratégia contra a fome e a privatização dos alimentos. Ele é construtor de uma metodologia colaborativa, tal atividade promove uma rede de alimentação

gratuita em meio ao capitalismo frenético do nosso dia a dia. Redefinir a plataforma foi necessário, pois tivemos já nessa empreitada mais de 500 árvores frutíferas mapeadas. Para tanto, na obra *Cidades Comestíveis*, usamos uma plataforma que já está online e reúne experiências de colheitas de frutas de árvores disponíveis em espaços públicos pelo mundo inteiro.

Figura 34 – Website do projeto Tabebuias, com demarcações das árvores frutíferas e seus ícones referentes às espécies das frutas



Fonte: acervo do autor.

Figura 35 – Website do projeto Tabebuias, com demarcações das árvores frutíferas e seus ícones referentes às espécies das frutas



Fonte: acervo do autor.

Nessa primeira experiência cartográfica, com mais de 500 árvores, a ferramenta de construção da matéria-prima essencial da presente obra (frutas públicas) se inviabilizou

exatamente no dia da sua primeira apresentação pública. Para *Cidades Comestíveis*, foi escolhida justamente a rua: montar a cozinha no meio do fluxo urbano, e a via pública, por não ser um ambiente dominado, fascina por seus ciclos e acontecimentos.

A cozinha colaborativa funciona assim: as frutas são colhidas na cidade, a partir do mapeamento e levadas para as cozinhas temporárias para serem processadas, cozidas e transformadas em doces, geleias e/ou sucos. No seu compartilhamento é que a obra acontece, porque é possível perceber a colaboração gerando colaboração.

Figura 36 – Cozinha experimental do Tabebuias: modos de usar – Museu de Artes do Espírito Santo (MAES)



Fonte: acervo do autor.

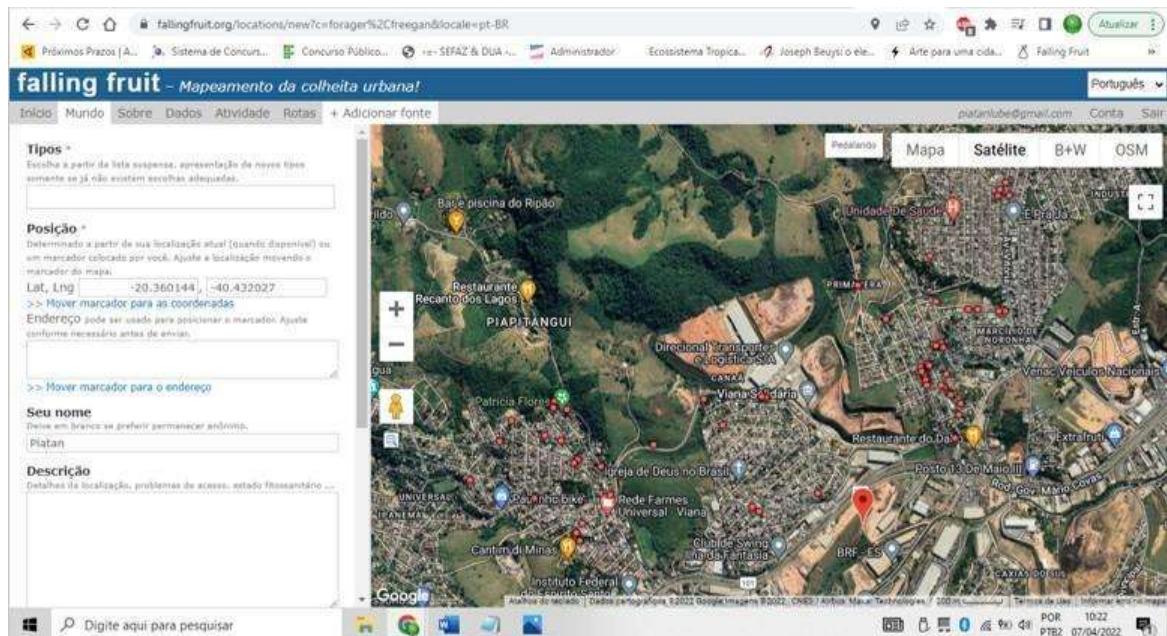
Compartilhamos esse modo de operar e cartografar árvores frutíferas públicas, com escolas municipais e estaduais, grupos específicos IFES (Viana) e UFES — através da disciplina da professora Dr.^a Gisele Girard. Tal experiência permitiu multiplicar as ações e seus respectivos movimentos, gerando divulgações em mídias específicas e espontâneas.

A cartografia colaborativa permitiu catalogar mais de 400 árvores frutíferas em dois meses, e, depois desses dados, planejamos as colheitas coletivas urbanas para montarmos as cozinhas espontâneas.

Através de um caráter poético, tal experiência de construir uma obra coletiva e inclusiva, permite que os métodos colaborativos produzam a ideia do eu artista. Com práticas “ecopedagógicas”, esses indivíduos começam caminhando pelo lugar onde moram, olham as árvores frutíferas e, após identificadas, especialmente pelo reconhecimento de seus frutos, descobrem se são comestíveis ou não. Depois desse processo, elas são cartografadas na plataforma e identificadas genética e tipograficamente, de modo que a comunidade envolvida no projeto tenha acesso ao catálogo.

Começamos, então, um processo delicado e específico, a colheita nas áreas públicas de frutas da estação, o embasamento e decisão sobre estratégias e a pré-organização das cozinhas experimentais, para seu processamento e distribuição: o compartilhamento com as pessoas que passam na rua, as crianças das escolas, artistas, ativistas e comunitários em geral.

Figura 37 – Cartografia das frutas após mapeamento, utilizando o site Falling Fruit



Fonte: acervo do autor.

Partindo dessa viabilidade, criamos uma metodologia de participação das escolas no projeto. Assim, com o apoio da Secretaria Municipal de Educação, nossas cozinhas temporárias foram instaladas nas proximidades das escolas: contatos foram realizados com coordenadores e diretores. A participação das turmas na cozinha incentiva a elaboração conjunta das cartografias do projeto.

Figura 38 – Ação ecopedagógica com as escolas municipais de Viana



Fonte: acervo do autor.

Pelos exemplos dessa experiência, há modos de cooperações diversos no processo de criação e gestão da obra *Cidades Comestíveis*, as metodologias colaborativas se fazem necessárias em todas as suas etapas. A arte como dispositivo de mobilização comunitária, como instrumento de cuidado com o território e de partilha de afetos mobilizam-se por pedagogias no campo ampliado, abrindo caminhos para a construção de uma obra que não se esgota em si mesma. Isso porque ela vai crescendo, multiplicando-se, alimentando-se e metamorfoseando-se pelas ruas e pensamentos da cidade.

Podemos perceber pelas ações e projetos aqui abordados que um ponto de extrema vitalidade para a pesquisa da arte colaborativa é o papel do artista, que se dilui do seu protagonismo originário para uma posição de escuta. A dimensão autocentrada desta persona, quando desconstruída, faz com que esse ator se torne incentivador de criatividades individuais e/ou coletivas. Portanto, sua condição não é apenas de produtor ou criador de arte, mas também de mobilizador social para um bem maior e comum.

Colaboratividade gera colaboratividade, cuidado gera cuidado, alimento gera alimento e arte gera vida. O artista articula um desejo universal que, com outros artistas e não artistas, torna a “cidade comestível” possível de verdade. Todos e todas criam essas cidades dentro de si, à sua própria maneira, com os seus dados de criatividades, desejos, sensações, histórias, frutas preferidas, as quais compartilham com o outro.

3.5 ARAÇAOCA

O projeto *Araçaoca* nasceu em uma residência artística realizada em Araçatiba, a convite do professor Aparecido José Cirilo (UFES-LENNA), em 2014. As ações foram

realizadas em Viana. Nesta ocasião foi efetuado o mapeamento cultural do território de uma antiga fazenda jesuítica. Por ter sido ocupada anteriormente pelos autóctones, as pesquisas buscaram evidenciar essa presença. A região foi habitada pela etnia tupinambá, cujo povo batizou a região de várzea em consideração à presença do Araçá, fruta endêmica deste território. A dominação imperialista não apenas foi responsável por apagar a herança indígena da região, como também desviou o curso do rio Jucu, que justificava a abundância vegetal da região em suas áreas de várzea.

Hoje, o local abriga uma comunidade quilombola que representa outra força de resistência e riqueza cultural imemorial de nosso país. Com o projeto, visamos destacar a importância desse passado escondido da população, que está atrelada à noção de liberdade e resistência. A obra de arte proposta não se trata de um monumento estático, mas de uma rememoração dos movimentos do tempo e da vida. A intenção é que este seja um espaço ocupado pela sociedade para atividades criativas e encontros, como cineclubes, rodas de música, por exemplo.

O projeto foi financiado pela Fundação Nacional das Artes (Funarte) e, por meio desta proposição, foi construída a estrutura geodésica, realizado o manejo e preparo do solo, adubação orgânica e plantio das mudas. Tudo com o apoio da comunidade. A instalação da obra é sediada em frente à Estação Ferroviária, sendo necessário alguns anos até que se complete. Os pés de araçá necessitam de tempo para crescer ao redor do domo, onde foram plantadas 600 mudas, manejadas e cuidadas com o apoio dos moradores.

Figura 39 – Residência artística – Pré-mapeamentos



Fonte: acervo do autor.

A Secretaria de Esporte e Cultura de Viana contribuiu para a retirada das mudas no viveiro Berço das Árvores, em João Neiva. Durante o processo, atravessamos um momento de crise, pois as plantas instaladas foram roubadas. Mas é importante informar que a obra originalmente intitulada *Araçaoca* passou por uma alteração de nome, sendo agora chamada de Bioescultura Comunitária.

Essa mudança deu-se pela necessidade de adequar-se em processos de aprovação de editais, apesar do título *Araçaoca* ser utilizado de forma carinhosa e representar bem o espírito da obra. Após a alteração para Bioescultura Comunitária, o projeto foi aprovado logo na primeira tentativa, o que reflete uma melhor adequação do nome ao perfil exigido por esses processos seletivos. A nova nomenclatura comunica com mais clareza o conceito e os valores da obra, facilitando seu entendimento e aceitação.

Figura 40 – Manejo das mudas



Fonte: acervo do autor.

Figura 41 – Estrutura geodésica



Fonte: acervo do autor.

A obra instalada próximo à estação ferroviária, é constituída ao redor de uma estrutura geodésica, que garante, na medida em que as plantas crescem, a estabilidade do formato arredondado, assemelhado a uma oca indígena. A definição das diretrizes políticas e artísticas se desdobram para conectar memória, raízes originárias, criatividade e envolvimento comunitário. Para a elaboração, foram realizadas bio tranças, de forma que os galhos foram dobrados e conectados ponto a ponto, unindo as mudas, que cresceram interligadas uma a outra.

O processo denota a estrutura e energia metaforizados nas conexões entre cada um de “nós”, existentes no planeta e metaforiza uma rede de comunicação planetária. O projeto vale-se da construção de um monumento vivo, de finalidade puramente cultural e com os fins voltados para a coletividade. O monumento deverá, nesse sentido, ser um espaço onde se abrigará eventos culturais tais como rodas de conversa, oficinas, criações colaborativas, atividades de educação e sensibilização ambiental entre outras trocas de saberes e afetos.

O passado das comunidades eleitas para o projeto, é composto por territórios com marcas da colonialidade, à margem da sociedade as populações que os ocupam precisam lidar com situações de carência, abandono e destituição. Por meio da pesquisa-ação artística empenhada nesses projetos visamos, enquanto coletividade que a constitui, contribuir para um tipo de sociedade mais inclusiva. A *estética dos diálogos*, nesse sentido, se insere na sociedade contemporânea como uma medida que busca ser libertária.

Figura 42 – Manejo das mudas ao redor da estrutura geodésica



Fonte: acervo do autor.

A arte politicamente engajada que aplicamos em todos os projetos citados até aqui está fundada sobre as bases do afeto, que garante a efetivação do cuidado com o outro e com o meio, na medida em que somos mais capazes de cuidar daquilo que amamos. Por isso, esse modo de fazer arte fundamenta-se na escuta, fator de extrema relevância para que possamos de fato compreender o outro e apoiá-lo, ao passo que a confiança estabelecida pelos vínculos de amizade permitam que aconteça o inverso. Nesse tipo de relacionamento, todos podem aprender a zelar pelo bem-estar e desenvolvimento comuns e ao mesmo tempo, sentirem-se apoiados, protegidos e valorizados em suas subjetividades.

Figura 43 – Crianças celebram a atividade



Fonte: acervo do autor.

Esse aspecto permite considerar a arte politicamente engajada como uma operação que possui um viés anti-autoritário e cooperativo. Isso porque o viés pedagógico libertário que compõe esse tipo de manifestação estética coletiva e engajada, torna possível o desaprendizado de sistemas nocivos à equidade, cooperação e mesmo ao afeto.

Por meio das atividades desenvolvidas e aqui analisadas, a *estética dos diálogos* fez-se presente como uma fundação sobre a qual as obras nasceram. Coletivamente, percebemos como a valorização do outro e a criação de espaços de confiança e amor são transformadoras. A arte, conforme a empregamos, torna-se uma ferramenta poderosa de transformação interior e exterior e os afetos gerados nesses encontros, torna possível imaginarmos futuros menos distópicos.

Ao refletir sobre o processo criativo da obra *Araçaoa*, tive a oportunidade de me deparar com o artigo “*Ils profitent*: fantasmas do presente nos processos colaborativos em tempos de práticas sociais”, de autoria do professor doutor José Cirillo (2017). Este estudo mergulha em questões profundas relacionadas às práticas estéticas sociais, especialmente as colaborativas, e como essas se apresentam como estratégias de revitalização da arte contemporânea. Cirillo (2017) analisa algumas características do meu processo criativo, destacando os desafios que surgem na execução de projetos compartilhados com comunidades, o que ele denomina “fantasmas” que assombram a prática artística.

O artigo identifica três fantasmas que interferem na coerência dos processos criativos colaborativos: o fantasma da autoria externa, o fantasma da ausência de coerência interna e o fantasma da ficção como realidade. Em sua análise, o professor discute especialmente o primeiro desses fantasmas – o da autoria externa – e como ele afeta a busca por coerência interna nas propostas artísticas que desenvolvi, enquanto me posicionei como escultor social.

Esse fantasma da autoria externa levanta questões sobre quem realmente detém o controle e a direção do projeto quando a obra é construída de forma colaborativa. O artigo de Cirillo (2017), ao lançar luz sobre esses fantasmas, oferece uma reflexão crítica sobre os desafios e complexidades das práticas artísticas colaborativas, evidenciando as tensões entre autoria e participação coletiva que atravessam obras como a minha.

Os verbos na primeira pessoa do singular, “construí” ou “acredito”, e a ideia de que a remuneração de um “número mínimo de pessoas” torna significante a participação indica que, embora esteja tendo ajuda da comunidade, esta parece ter sido realocada como força de trabalho, em detrimento de uma coautoria anteriormente expressa ou desejada. Percebe-se que a relação com o compartilhamento na comunidade está caminhando para o afastamento do estar de modo afetivo no projeto, e parece se deslocar de uma ação colaborativa para uma relação de trabalho remunerado. A comunidade se tornava mão de obra. Aqui, o possível coautor, ou autor externo afetivamente instaurado, parece ceder lugar ao participante, ou ao contratado para executar um trabalho. Assim, parece que podemos afirmar que a autoria externa e colaborativa foi vencida por um desvio para o artista, em detrimento da morte do artista como mediador, como interator. Ao se aproximar do projeto final da obra, Lube parece afastar-se do desejo do outro. A possibilidade de criatividade entre os indivíduos parece estar sendo quebrada e a rede de afetos parece ruir definitivamente. Araçá-oca foi apagada, coberta pelo manto do esquecimento, pois não se configurou como um projeto coletivo e afetivamente compartilhado, não se materializou como um projeto colaborativo – único modo como ele poderia se instaurar naquela comunidade. Lube caiu na armadilha da vaidade do artista. Ressuscitou o autor e expurgou o fantasma da autoria compartilhada. Podemos afirmar que o “Ils profitent” não se instaurou (Cirillo, 2017, p. 14).

Essa reflexão traz à tona questões fundamentais sobre a delicadeza da postura do artista em relação ao projeto e à comunidade. Ao ler esse trecho, fico diante de uma autocrítica necessária, uma vez que esses apontamentos me ajudam a enxergar com mais clareza o que deveria acontecer para que *Araçaoca* realmente se tornasse uma bioescultura comunitária. Essas questões me alertam para a importância de garantir que o processo criativo não seja apenas um exercício individual de expressão artística, em um exercício futuro de abraçar a coautoria, respeitando as vozes e o afeto daqueles que compartilham dessa experiência.

À medida que o projeto se estruturava em minha mente e anotações, reconheço que há uma transição sensível na relação com a comunidade. O que antes era uma relação de coautoria, com a comunidade no processo, começou a se transformar. Os membros da comunidade

passaram a ser vistos mais como força de trabalho, encarregados de tarefas específicas como cuidar das mudas, cavar as covas, regar e podar as plantas conforme o planejado. Nesse ponto, me dei conta de que, ainda que o objetivo fosse criar um espaço para que a própria comunidade pudesse resgatar suas memórias e histórias, a forma final da obra estava se afastando desse propósito.

Araçaoca, a partir da ótica do artista, representa essa casa construída com mudas de araçás ao longo dos anos, como um monumento à comunidade. O projeto, embora inicialmente pensado como uma obra compartilhada, estava se tornando unilateral realocando a comunidade a um espaço de obrigatoriedade e funcionalismo, de coautores eles se tornaram jardineiros, de uma instalação orgânica, o espaço tornou-se uma obrigação. Isso me faz questionar a noção de autoria e autonomia artística.

No momento em que o espaço começou a ser apropriado unilateralmente, a colaboratividade, que deveria estar no coração do projeto, foi gradualmente deixada de lado. A escolha do local, embora feita junto à comunidade, não respeitou os fluxos naturais daquele espaço, que já era vivido diariamente por ela. Fui tomado pela necessidade de finalizar algo que, ironicamente, deixava a coletividade de fora. Essas questões me ajudam a perceber que, ao longo desse processo, o “fantasma da autoria” assombrou o projeto.

A ideia de uma obra colaborativa foi sobreposta pela minha visão artística individual. No último encontro, demos início à reativação do projeto *Araçaoca*, com uma série de ações práticas que marcaram um novo ciclo para a bioescultura comunitária. Durante o workshop de manejo de solo, focado em técnicas agroecológicas realizado Roberta Bragato, da Secretaria de Agricultura de Viana, e Francisco Sizino, que lideraram o plantio de seis mudas de lúpulo.

Esse evento foi uma oportunidade valiosa para compartilhar conhecimentos e fortalecer o vínculo comunitário com o projeto. Junto a isso, realizamos o enterramento de estacas de madeira ao redor da bioestrutura, uma técnica essencial para enriquecer o solo através da decomposição e, ao mesmo tempo, criar uma barreira natural contra o avanço da grama. As atividades foram realizadas com a colaboração de Nilton Emmerick, Luiz Paulo (Bibiu), Luma, Java, Henrique e outros membros da comunidade. De modo que fortaleceu a força do trabalho coletivo, para nutrir o espaço e garantir a continuidade da obra.

A participação ativa de todos reforça a essência colaborativa que buscamos restabelecer no *Araçaoca*, garantindo que o espaço seja construído e cuidado de forma conjunta. Agradecemos à Cervejaria Piabier pelo apoio e à Secretaria de Cultura de Viana pelo edital que tornou essas ações possíveis. Seguimos com gratidão e entusiasmo, revivendo a bioescultura como um verdadeiro monumento vivo, nutrido pela comunidade e para a comunidade.

Figura 44 – Oficina de Manejo de Solo na bioescultura comunitária



Fonte: acervo do autor.

Figura 45 – Registro das plantas da araçá na bioescultura



Fonte: acervo do autor.

Figura 46 – Oficina de musicalização dentro da bioescultura comunitária



Fonte: acervo do autor.

Figura 47 – Oficina de musicalização dentro da bioescultura comunitária com o artista Folador



Fonte: acervo do autor.

Figura 48 – Interação sonora na bioescultura



Fonte: acervo do autor.

Figura 49 – Matéria das ações na TVE (TV Educativa do Espírito Santo)



Fonte: TVE Espírito Santo (2023).

Figura 50 – Agroecologia Bioescultura



Fonte: acervo do autor.

Figura 51 – Processo agroecológico na bioescultura comunitária



Fonte: acervo do autor.

Figura 52 – Registro das formações dentro da bioescultura



Fonte: acervo do autor.

Figura 53 – Replantio aracá-oca/bioescultura comunitária



Fonte: acervo do autor.

3.6 BANDA DE CONGO DA COMUNIDADE DE PIAPITANGUI

A *Banda de Congo da Comunidade de Piapitangui* é uma expressão cultural tradicional que remonta ao período colonial brasileiro. Originária da região do Vale de Viana, essa manifestação artística combina elementos da cultura africana, indígena e portuguesa. Por esse motivo, reflete a rica diversidade étnica e cultural do Brasil. A banda é composta por músicos, dançarinos e cantores que se reúnem para celebrar festividades religiosas, como as festas de São Benedito, São Sebastião e Nossa Senhora do Rosário, além de eventos sociais e comunitários.

A história da comunidade remonta a períodos muito anteriores ao início da história oficial, marcada pela chegada dos europeus. A narrativa que me cabe e sinto profundamente é uma história traçada tanto na etimologia dos nomes das localidades e aldeias, quanto nas raízes genéticas dos povos que habitaram esta terra. Sou descendente de alemães e indígenas. Os indígenas da etnia Tupi-Guarani, que habitavam esta região, deixaram traços genéticos e também marcas nos nomes das localidades.

A origem desta comunidade é longínqua, considerando que os povos indígenas eram nômades por essência, estabelecendo aldeias temporárias ao longo das temporadas. As águas fortes e navegáveis da região indicam a prosperidade deste vale, tanto em tempos antigos quanto nos dias de hoje. Com a chegada dos jesuítas, os povos indígenas foram aos poucos se misturando e dispersando para outros recantos do interior. Diz-se que, junto aos portugueses (jesuítas), vieram também os africanos, inaugurando nos últimos dois séculos uma nova energia e adicionando características históricas e identitárias únicas a esta terra.

A gestão da *Banda de Congo de Piapitangui* é marcada por uma forte conexão com a espiritualidade e a ancestralidade que refletem as crenças e tradições do povo afro-brasileiro. Os integrantes da banda, conhecidos como congueiros, vestem trajes coloridos e tradicionais, adornados com fitas, espelhos e outros elementos simbólicos. As músicas e danças executadas pela banda são acompanhadas por instrumentos de percussão, como tambores, cuícas e ganzás, criando um ritmo envolvente e vibrante que atrai a atenção de todos os presentes.

Além de sua importância cultural e religiosa, a *Banda de Congo de São Sebastião e São Benedito do de Piapitangui* desempenha um papel fundamental na preservação e transmissão da história e da identidade da comunidade, sendo importante patrimônio imaterial. Através de suas performances, os congueiros celebram suas origens e reafirmam sua resistência frente às adversidades históricas e sociais. A obra da banda também serve como uma forma de resistência

e empoderamento, proporcionando um espaço de afirmação e valorização da cultura afro-brasileira.

A estética da *Banda de Congo de Piapitangui* é marcada pela sua autenticidade e originalidade. As músicas e danças executadas pelos congadeiros são transmitidas oralmente de geração em geração, fator que preserva a tradição e a pureza das formas artísticas. A riqueza visual dos trajes e adereços utilizados pelos integrantes da banda também contribui para o impacto estético das performances de cultura popular, uma vez que criam uma experiência sensorial e visual impactante.

Além de suas manifestações artísticas, a *Banda de Congo de Piapitangui* também desempenha um importante papel na coesão social e na construção da identidade comunitária. Através de suas atividades e eventos, a banda promove o encontro e a interação entre os moradores da região, pois fortalece os laços de solidariedade e pertencimento. As festas e celebrações organizadas pela banda são momentos de confraternização e união, em que as diferenças são deixadas de lado em prol da celebração da cultura e da tradição.

A origem remonta aos tempos de interiorização dos jesuítas na região, quando milhares de africanos foram trazidos como mão de obra forçada para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar, café e mineração. Durante esse período, os africanos foram trazidos para o Brasil e consigo, suas tradições culturais, crenças religiosas e práticas musicais, que foram preservadas e adaptadas ao contexto brasileiro ao longo dos séculos e aqui na comunidade não é diferente, estamos fazendo um documentário histórico para resgatar e guardar todas as histórias da nossa comunidade.

Essa formação está intimamente ligada às festividades religiosas afro-brasileiras, que têm suas raízes nas práticas espirituais trazidas pelos escravizados africanos. Com o passar do tempo, a *Banda de Congo de Piapitangui* tornou-se uma parte integrante das festividades religiosas e sociais da região do Vale. Os congueiros, membros da banda, desempenham um papel central nessas celebrações, liderando os rituais, cantando e dançando em honra aos santos e aos ancestrais. A banda também se tornou uma forma de resistência e afirmação de uma identidade híbrida que proporciona um espaço de expressão e empoderamento para os membros da comunidade e aqui nesta tese, ele entra pela gestão colaborativa e horizontal de todas as decisões.

Ao longo dos anos, passou por diversas transformações e adaptações, mas manteve-se fiel às suas raízes e tradições. Atualmente, a *Banda de Congo de Piapitangui* continua a desempenhar um papel vital na preservação e promoção da cultura afro-brasileira na região. Suas performances são aguardadas com expectativa pela comunidade local e atraem visitantes

de toda a região, que vêm testemunhar a riqueza e a beleza das tradições culturais afro-brasileiras. A banda é um exemplo vivo do poder da música e da dança como formas de expressão e resistência cultural, e sua manifestação continua a inspirar e emocionar pessoas de todas as idades e origens. O mastro, símbolo de nossa devoção e fé, será erguido com grande devoção e alegria, marcando mais um capítulo dessa tradição que nos une. Além da fincada do mastro, há diversos rituais festivos, oportunidade única para celebrarmos nossa cultura, nossa fé e nossa comunidade.

O Espírito Santo é um celeiro de manifestações populares, e o Congo é uma das mais proeminentes entre elas. Através dessas manifestações culturais, podemos mergulhar na história de nosso povo e compreender sua visão de mundo, tradições e rica herança cultural. Esta celebração passa também pelo sistema de aprovação de editais de culturas municipais, por exemplo, projetos apoiados pelos Editais 002/2022 – Seleção de Projetos da Lei de Incentivo à Cultura de Viana, através da Secretaria Municipal de Esportes, Cultura e Turismo. A entrada é franca, e todos são bem-vindos a se juntar a nós para esta experiência única, celebrando a tradição, a fé e a cultura popular de Piapitangui.

Figura 54 – Registro do primeiro ensaio da banda antes da pandemia



Fonte: acervo do autor.

Figura 55 – Nova identidade visual da banda de congo da comunidade



Fonte: acervo do autor.

Figura 56 – Apresentação da banda de congo da comunidade na festa do município de Viana



Fonte: acervo do autor.

O Espírito Santo é grande em manifestações populares e uma das que ganha cada vez mais notoriedade é o Congo. É através das manifestações culturais de um povo que podemos conhecer sua história e sua forma de pensar — fato que reflete o modo como se vê e se percebe o mundo.

Figura 57 – Criação de um grupo no WhatsApp para os membros da banda como ferramenta de mobilização comunitária



Fonte: acervo do autor.

A respeito da transmissão de sabedorias ancestrais, no início do projeto, foi percebida uma relação sensitiva e física com as músicas, letras, melodias, danças e forças da *Banda de Congo de Piapitangui*, enquanto os olhos atentos das crianças observavam o coral formado no calor da experiência. A produção de subjetividades ativas, singulares e colaborativas, é construtiva tanto para si mesmo, quanto para os demais, principalmente, para os que participaram direta e efetivamente no próprio desenvolvimento do processo criativo.

Nesse projeto, trabalhamos em formato mais horizontal, uma vez que o primeiro passo da consolidação das práticas artísticas comunitárias é a metodologia dialógica, que cria condições para que todos tenham voz ativa com igualdade. Além disso, nesse caso, a

experiência se soma ao respeito absoluto à figura do mestre, por ser o guardião máximo da tradição com que decidimos trabalhar e, portanto, um grande detentor dessa sabedoria.

O processo se desenvolveu ao longo do tempo, a partir das necessidades da banda e de problemas práticos percebidos em seu processo de construção, revelando-se uma forma de criação eficiente, rica e satisfatória do ponto de vista dos resultados artísticos alcançados. Esse sistema de criação polifônico passa, agora, a exigir maior atenção, experiências mais aprofundadas e uma reflexão sistemática, a fim de que possa servir como base e objeto de estudo para outros grupos e pessoas interessadas não só na análise, mas também, na prática de gestão cultural. Isso é o que propõe a inserção da prática da Banda de Congo da minha comunidade, aqui na investigação da metodologia para a *estética dos diálogos*. A saber, essa vivência criativa e coletiva é um grande objeto de estudo e desenvolvimento de experiências artísticas sociais.

Figura 58 – Visita da banda de congo às escolas das comunidades adjacentes



Fonte: acervo do autor.

Figura 60 – Registros do projeto Congo na Escola



Fonte: acervo do autor.

Figura 62 – Apresentação na praça linear do Canaã/Viana – 2024



Fonte: acervo do autor.

Figura 64 – Apresentação nos passos de Anchieta Barra do Jucu – 2024



Fonte: acervo do autor.

A banda de Congo não é apenas música, é uma representação viva da nossa história, da nossa cultura e do espírito coletivo que nos une como comunidade. Cada tambor que ressoa, cada canto que se eleva, e cada bandeira que tremula carregam séculos de tradição, resistência e pertencimento. Nossa força maior está na união. Cada integrante é essencial, como as notas de uma melodia que só faz sentido quando todas se harmonizam. É a presença, a dedicação e o amor de cada um que dão vida à nossa banda. Juntos, somos mais do que músicos, somos guardiões de uma herança que inspira gerações.

É fundamental lembrarmos que, como comunidade, nosso propósito vai além do som. Somos exemplos de solidariedade, respeito e resiliência. Unidos, enfrentamos desafios, celebramos vitórias e mantemos acesa a chama da tradição que nos define. Cada voz, cada instrumento e cada gesto contribuem para a grandeza do Congo, que não é apenas nosso, mas de todos que carregam no peito o orgulho de fazer parte dessa história.

3.7 COLETIVO CONSCIENTIZA PIAPITANGUI

O *Coletivo Conscientiza Piapitangui*, sediado em Viana-ES, dedica-se à preservação ambiental e ao fortalecimento das comunidades tradicionais, enfrentando os desafios climáticos com foco em territórios específicos. Trata-se de uma iniciativa voluntária em que um grupo de pessoas interessadas em questões ambientais se uniu para realizar ações concretas de conscientização de turistas e de proprietários de terras. As ações se dão para ajudar a preservar e a salvar o ribeirão Santo Agostinho, afluente do rio Formate que forma o Vale das Cachoeiras, um patrimônio natural do município de Viana, que está ameaçado pela ocupação desordenada.

O *Coletivo Conscientiza Piapitangui* é formado por um grupo de organizadores e de colaboradores mais pontuais, acionados de acordo com o calendário de ações. Iniciamos nossas atividades com mutirões de limpeza no ribeirão Santo Agostinho, promovendo a união de indivíduos com diversos conhecimentos para desenvolver um plano integrado de sustentabilidade e defesa dos *primores valiosos do vale das cachoeiras*. Nossa compromisso vai além de mitigar danos ambientais; buscamos adaptar práticas sustentáveis para aumentar a resiliência das comunidades rurais em detrimento do forte desenvolvimento da nossa região.

Valorizamos a água como um elemento cultural vital, símbolo de vida, de purificação e de renovação. Através da conscientização e da criação de Unidades de Conservação Ambiental, pretendemos preservar o Ribeirão Santo Agostinho, protegendo a região do “Vale das Cachoeiras” de atividades humanas prejudiciais e promovendo um desenvolvimento sustentável.

Figura 66 – Apresentação dos objetivos do coletivo



Fonte: acervo do autor.

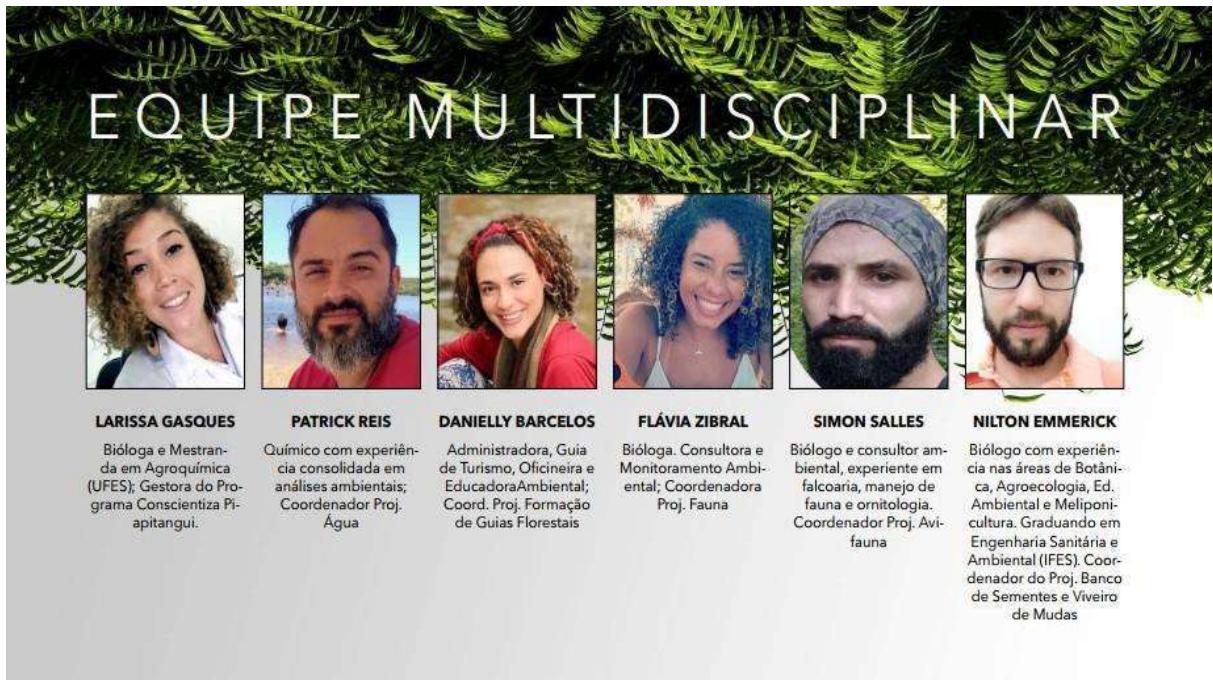
A importância de um coletivo na sociedade contemporânea é um tema cada vez mais discutido e valorizado, especialmente no contexto das artes e da cultura. Este termo pode ser definido como um grupo de pessoas que compartilham interesses comuns e trabalham juntas em prol de objetivos específicos, seja na criação artística, na defesa de causas sociais ou na promoção de mudanças políticas. A formação de coletivos artísticos, em particular, tem se mostrado uma estratégia eficaz para ampliar o alcance e o impacto das práticas culturais, permitindo a colaboração e o compartilhamento de recursos e conhecimentos.

No contexto da produção cultural, os coletivos desempenham um papel fundamental na promoção da diversidade e da pluralidade de vozes e destaca que tal associação permite que artistas de diferentes origens e experiências trabalhem juntos, enriquecendo o processo criativo e promovendo uma maior representatividade no cenário cultural. Ao unir forças, os membros podem colaborar de maneira mais eficaz, compartilhando recursos e experiências para alcançar metas compartilhadas. Além disso, tais grupos proporcionam um espaço para a experimentação e a inovação.

Ressalta-se que a colaboração dentro de um coletivo pode estimular a criatividade e o pensamento crítico, pois permite que os membros explorem novas ideias e abordagens. Por meio do diálogo e da troca de ideias, os integrantes podem desafiar conceitos estabelecidos e buscar novas formas de expressão.

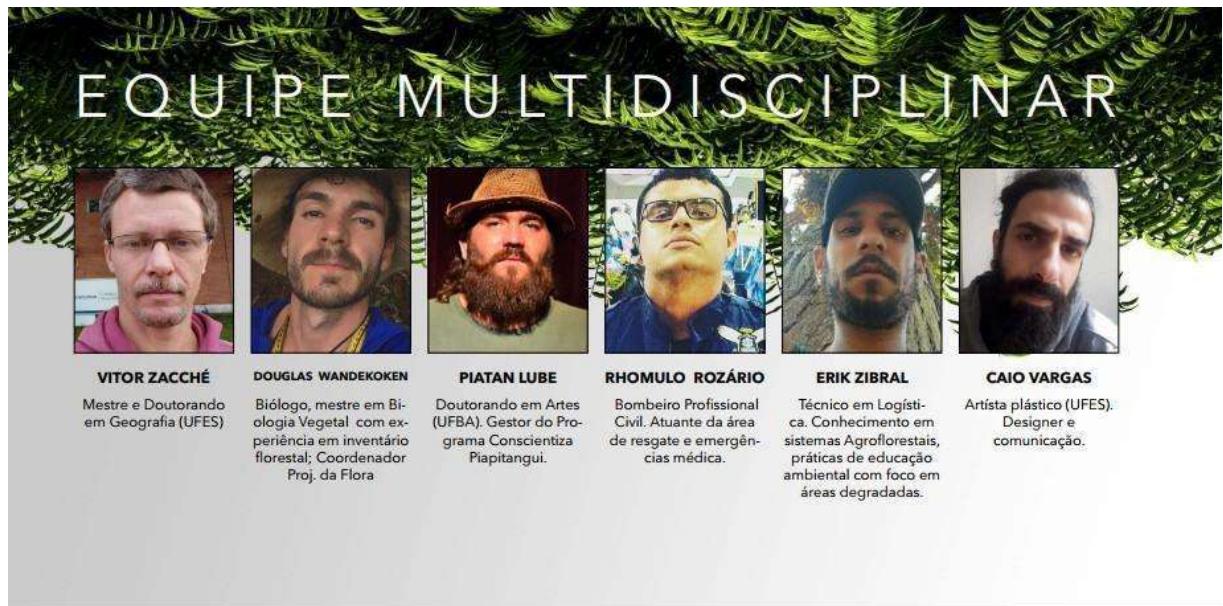
Outro aspecto importante na formação dessas equipes é a criação de redes de apoio e solidariedade entre os membros. Observa-se que os coletivos artísticos oferecem um ambiente de suporte emocional e profissional, onde os participantes podem compartilhar desafios e conquistas, apoiando-se mutuamente em suas jornadas criativas. Essa rede de apoio é especialmente importante para artistas emergentes ou marginalizados, que podem enfrentar dificuldades adicionais no mercado cultural.

Figura 68 – Membros do coletivo



Fonte: acervo do autor.

Figura 70 – Membros do coletivo



Fonte: acervo do autor.

Além de promover a colaboração e a inovação, esse grupo desempenha um papel crucial na democratização do acesso à cultura e na construção de comunidades mais inclusivas e participativas. Ressalta-se que os coletivos podem oferecer espaços de encontro e interação, onde as pessoas se envolvem em atividades criativas e engajadas, independentemente de sua

formação ou condição social. Isso ajuda a reduzir as barreiras de acesso à cultura e promove uma maior diversidade de expressão artística, no entanto, é importante reconhecer que os coletivos também enfrentam desafios e dilemas únicos.

Observa-se que a gestão interna pode ser complexa, pois lida com questões como a liderança, tomadas de decisões e distribuição de recursos, fatores que frequentemente geram tensões e conflitos. Além disso, essas equipes podem enfrentar dificuldades financeiras e institucionais, especialmente em um contexto de cortes de financiamento público e escassez de recursos.

Sendo assim, esses círculos continuam a desempenhar um papel crucial na cena cultural contemporânea, oferecendo um modelo alternativo de produção e disseminação cultural baseado na colaboração, na diversidade e na participação efetiva de todos os membros. Ao fortalecer a cooperação e a solidariedade entre os artistas, os coletivos podem contribuir para a construção de uma sociedade mais justa e democrática, na qual a arte e a cultura são acessíveis a todos e articuladas a um programa composto por uma série de projetos, que são concebidos com princípios geradores do ativismo ambiental e da arte social.

Deste modo, o papel de artista pesquisador, acontece de forma integrada, ações formativas e investigativas com pontuais proposições: a social (plaquinha de sinalização autoguiada, comunicação afetiva e identificação biológica); a cultural (formação de agentes comunitários); a pedagógica (material didático e pedagógico para escolas e visitantes) e, até mesmo a da economia criativa. Nesse sentido, as ações e mobilizações aqui descritas estão concebidas dentro de um propósito integrativo. Desse modo, tudo é concebido e gerado de modo horizontal, para que artistas e não-artistas cooperem com moradores e criem uma plataforma cheia de contribuições. Essa participação engajada contribui para o entendimento da metodologia colaborativa aqui proposta: a *estética dos diálogos*.

As experiências promovidas pelo *Coletivo Piapitangui* compõem, aqui na tese, um tipo de observatório do exercício de apreciação do desenho organizacional não-hierarquizado. Ou seja, não há a presença de um criador ou chefe de quem os outros membros seguem orientações e direcionamentos, com as suas estratificações bem definidas, as entregas predeterminadas e rotuladas. Isso significa que a boa continuidade das ações coletivas envolve um processo de escuta de qualidade e que parte de uma provocação inicial do artivista.

É importante pontuar que essa escuta bem apurada entre todos os agentes e participantes faz diferença para podermos afirmar a criação de uma obra de arte colaborativa. Pensar os formatos associativos e as não imposições das coordenações nos processos de criação também é fundamental, como também sempre é importante buscar o direcionamento das decisões de

maneira compartilhada. Saber escutar, nesse contexto, é a ferramenta que faz toda a diferença na consagração da prática artística engajada, na desconcentração de poder e no compartilhamento dos trabalhos em grupo, com uma circulação de responsabilidades na criação e gestão das ações colaborativas.

Nosso coletivo, nesse contexto, é uma iniciativa da comunidade alicerçada em princípios ativistas ambientais. Nesse processo, amigos e voluntários se unem em diferentes capacidades e momentos, com o objetivo de realizar ações concretas de percepção, compreensão, elucidação, capacitação, conscientização, mentalização, clarificação, politização, científicação e sensibilização da zona rural e dos comunitários do riacho Santo Agostinho, afluente do rio Formate, no Vale das Cachoeiras.

Figura 72 – Identidade visual do coletivo Conscientiza Piapitangu



Fonte: acervo do autor.

Localizada na região da zona rural de Viana, Piapitangu possui uma das cachoeiras mais próximas da Grande Vitória. A beleza natural do local atrai muitos visitantes, por isso, um grupo de moradores e frequentadores iniciou uma campanha de conscientização e respeito à

natureza e à comunidade. Os pequenos mutirões são uma das principais estratégias para promover essa ação.

O lixo deixado no percurso e na própria cachoeira, as caixas de som em alto volume e as pichações nas pedras são questões na primeira linha do enfrentamento comum. Mas para este trabalho, a forma de estabelecimento das relações de seus pares e parceiros com a campanha é a grande questão. Nesse caso, podem ser levantados alguns elementos que definem uma estrutura criadora e colaborativa, a partir de seu desenho organizacional não-hierarquizado.

Cerca de 26 pessoas, entre moradores e voluntários, participaram da iniciativa do *Coletivo Piapitangui* e, associadamente, fizemos o 2º mutirão para coleta de lixo e orientações aos presentes sobre a importância do descarte adequado de resíduos e dos efeitos que estes causam na região, apontando o desgaste apresentado devido ao mau uso dos recursos, não somente pelos visitantes, mas também pelos proprietários. Durante a ação, foram retirados do meio ambiente materiais como latas, lonas, barracas, cobertores, garrafas, plásticos diversos, vidros e muitos itens descartados irregularmente no leito da cachoeira.

O lixo, quando jogado de forma inadequada, ameaça a biodiversidade e a saúde humana. Por isso, os mutirões de limpeza são importantes para combater o problema e gerar conscientização. Além disso, o espaço tem que ser gerido de maneira pública, pois alguns empresários do ramo do turismo aquático cobram entrada para seus respectivos parques, levando as pessoas a visitarem por trilhas clandestinas, outras áreas da cachoeira, que não estão sob a responsabilidade dos parques e que, então, não se comprometem com a limpeza e conservação do ambiente.

Figura 74 – Área de atuação



Fonte: acervo do autor.

Figura 76 – Matéria no jornal on-line *Século Diário*, sobre o mutirão realizado em 2020



Fonte: Taveira (2020).

Figura 78 – Convite para o mutirão



Fonte: acervo do autor.

Figura 80 – Registro do gesto do coletivo Conscientiza Piapitangui em uma formação pedagógica



Fonte: acervo do autor.

Esse desleixo e falta de responsabilização levaram a própria comunidade a assumir essa demanda, cuja mobilização da boa vontade e voluntarismo das pessoas na coleta dos rejeitos é um dos objetivos centrais para a transformação, sensibilização e formação de posturas sustentáveis e respeitosas com os bens naturais. Desde seu nascimento, o *Coletivo Piapitangui* tem por princípio a autogestão: organizações comunitárias, financiamentos coletivos, voluntariado, ou seja, de maneira colaborativa e altamente consultiva, as ações sociais acontecem e todas as escalas de realização passam por uma série de construções, diálogos e ponderações, a fim de aumentar a sintonia entre membros e desconstruir as possíveis hierarquias.

Reuniões virtuais e físicas, visitas a campo, almoços, mobilizações diversas com a comunidade e com o grupo ativista fazem parte dessa estratégia. Meios e métodos de colaboração e autofinanciamento, como o financiamento coletivo³, são diversos e um merece destaque aqui: as rifas solidárias de itens que os membros do Coletivo produzem e/ou

³ Os financiamentos coletivos, também conhecidos como crowdfunding, consistem na obtenção de capital para iniciativas de interesse comum, através da agregação de múltiplas fontes de financiamento, em geral pessoas físicas interessadas na iniciativa. O termo é muitas vezes usado para descrever especificamente ações na internet, com o objetivo de arrecadar dinheiro para artistas, jornalismo cidadão, pequenos negócios e empresas emergentes, campanhas políticas, iniciativas de software livre, filantropia e ajuda a regiões atingidas por desastres, entre outros. É usual que seja estipulada uma meta de arrecadação que deve ser atingida para que o projeto seja viabilizado. Caso os recursos arrecadados sejam inferiores à meta, o projeto não é financiado e o montante arrecadado volta para os doadores.

beneficiam, como macramê, mel e camisas, a depender das habilidades individuais dos participantes empenhados no projeto.

O papel dos coletivos na sociedade contemporânea é de extrema importância, pois representam um modelo alternativo de organização e atuação, que promove a colaboração, a inclusão e a diversidade. Os coletivos são grupos de pessoas que compartilham interesses comuns e trabalham juntas para alcançar objetivos específicos, seja na esfera artística, social, política ou cultural. Eles desempenham diversas funções que contribuem para o fortalecimento comunitário e para a promoção de mudanças positivas na sociedade.

Uma das principais funções dos coletivos na sociedade é promover a solidariedade e o apoio mútuo entre os membros e a comunidade em geral. Esses grupos oferecem um espaço onde as pessoas podem se unir em torno de causas comuns, compartilhando recursos, conhecimentos e experiências para enfrentar desafios e buscar soluções coletivas (Monteiro *et al.*, 2023). Ao oferecer suporte emocional e prático, tais grupos ajudam a fortalecer os laços sociais e a construir uma rede de apoio que beneficia a todos, sejam os envolvidos direta ou indiretamente com a ação.

Além disso, os coletivos desempenham um papel crucial na promoção da participação cidadã e no fortalecimento da democracia. Eles oferecem um espaço para o engajamento cívico e político, onde os membros podem discutir questões de interesse público, organizar ações coletivas e influenciar políticas locais e nacionais (Da Silva, 2021). Ao estimular o debate e a participação ativa, essas redes colaborativas contribuem para a construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e democrática.

Outro aspecto importante do papel dos coletivos na sociedade é a promoção da cultura e da diversidade. Esses grupos desempenham um papel fundamental na preservação e promoção das tradições culturais locais, bem como na promoção de novas formas de expressão artística (Justo, 2023). Ao oferecer um espaço para artistas e criativos compartilharem seus trabalhos e ideias, tais conglomerados contribuem para a diversidade cultural e para o enriquecimento do patrimônio cultural da comunidade, em um movimento em que a sociedade pode ajudar a fortalecer e apoiar essas ações de diversas maneiras.

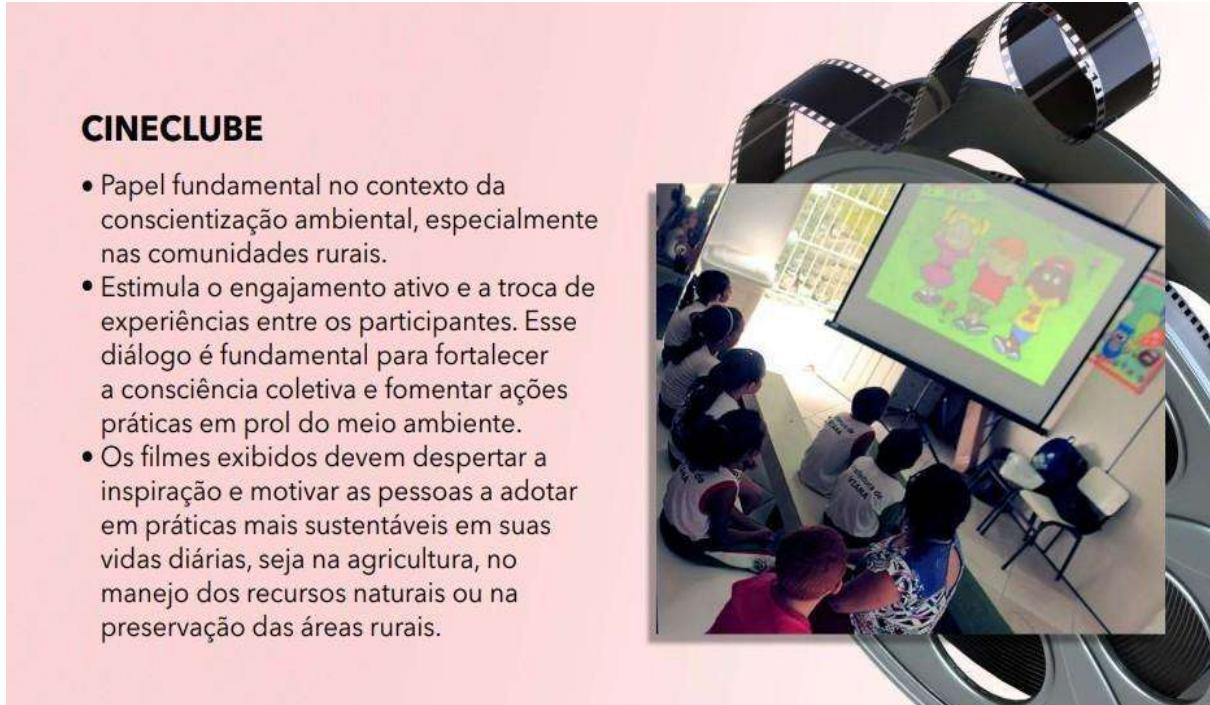
Uma forma importante de apoio é por meio do financiamento e do suporte institucional. As instituições governamentais e organizações não governamentais podem oferecer subsídios, bolsas e recursos técnicos para ajudar os coletivos a desenvolverem suas atividades e alcançarem seus objetivos (Lavratti, 2021). Além disso, empresas e indivíduos podem

contribuir por meio de doações e patrocínios que ajudam a garantir a sustentabilidade financeira dos projetos e ações.

Outra maneira de dar suporte a esses grupos é por meio do voluntariado e da participação ativa. As pessoas podem se envolver diretamente com os coletivos, oferecendo seu tempo, habilidades e conhecimentos para ajudar nas atividades e projetos em andamento (Borenstein *et al.*, 2023). O voluntariado não só contribui para o funcionamento eficaz dos coletivos, mas também oferece uma oportunidade para os voluntários se engajarem com a comunidade e fazerem a diferença em suas vidas.

Além disso, a sociedade pode ajudar essas equipes promovendo a conscientização e o reconhecimento de seu trabalho e impacto na comunidade. Isso pode ser feito por meio da divulgação e compartilhamento das atividades e projetos dos coletivos nas redes sociais, na mídia local e em eventos culturais (Pereira, 2023). Ao reconhecer e valorizar o papel dessas associações na sociedade, podemos incentivar mais pessoas a se envolver e apoiar essas iniciativas, fortalecendo assim o tecido social e promovendo o bem-estar comum.

Figura 82 – O Cineclube Terra Mãe



Fonte: acervo do autor.

Figura 84 – Circulação do cineclube nas escolas rurais de Viana, área de atuação do projeto



Fonte: acervo do autor.

Figura 86 – Circulação do cineclube nas escolas rurais, área de atuação do projeto



Fonte: acervo do autor.

Hoje tivemos uma apresentação emocionante do Cineclube Terra Mãe na Escola de Formate! O projeto é uma parceria com a Secretaria de educação, especialmente realizada para a coordenação das escolas rurais de Viana, foi executado pelo coletivo conscientiza e aprovado na lei Paulo Gustavo da secretaria de cultura do município. Trouxe uma experiência de educação ambiental memorável e dialógica para as crianças das comunidades rurais de Viana.

A escolha de filmes curtinhos com mensagens potentes é justamente para que haja muitas intervenções da fala de cada uma das crianças. Assistimos a curtas educativos, a fim de sensibilizar nossos pequenos espectadores, como, por exemplo, um filme de dois minutos da Disney, feito há mais de 70 anos, onde a natureza se une para apagar um incêndio. Também exibimos um curta do renomado animador Steve, que fez as crianças refletirem sobre a importância da natureza. Além disso, cada criança criou uma mensagem embutida, mostrando seu entendimento e criatividade. Foi lindo ver o impacto que esses filmes tiveram e a importância desse movimento para a realização do programa do coletivo.

4 CARTOGRAFIA DO POSSÍVEL

A *estética dos diálogos*, como uma proposta inicial, busca criar espaços onde a arte pode ser utilizada como uma ferramenta para a construção de conexões humanas profundas e significativas. A importância desse tipo de prática está em sua capacidade de transcender o individual, uma vez que permite a criação de comunidades onde a troca de experiências, estéticas ou não, em ambientes de partilha é um aspecto essencial para a reflexão sobre prática artística social ou comunitária.

A prática artística comunitária adota uma abordagem profundamente humanista, onde a valorização da pessoa e suas memórias individuais se tornam elementos essenciais do processo criativo. Ao integrar a experiência pessoal de cada participante, essa prática não só fortalece os laços sociais, mas também garante que a arte permaneça relevante e significativa no cenário contemporâneo. Em um mundo rodeado de programas e aplicativos de inteligência artificial que geram esculturas impressão em 3D, imagens geradas por inteligência artificial como o MidJourney e poesias automáticas, a arte comunitária se destaca como um espaço de conexão genuína e autenticidade.

Ela resgata a essência da expressão humana, revalorizando a experiência coletiva e promovendo um olhar sensível e profundo sobre as questões sociais, culturais e afetivas de nossa época. Tanto antes como agora, o surgimento das práticas artísticas sociais podem ser compreendidas em um contexto histórico de transformações profundas na relação entre arte e sociedade, auxiliando na transformação dos humores de seu tempo, propondo novas formas de engajamento e interação com o público. Joseph Beuys (1981), um dos pioneiros dessas abordagens, introduziu o conceito de *escultura social*, que considera a sociedade como uma obra de arte em constante transformação, moldada pela ação coletiva dos indivíduos (Beuys, 1981).

Essa visão foi fundamental para a emergência das práticas artísticas sociais na segunda metade do século XX, especialmente nos anos 1960 e 1970. Nesse período, muitos artistas começaram a explorar formas de arte que envolvessem diretamente o público e as comunidades. O surgimento da arte participativa, por exemplo, marcou uma ruptura significativa com a tradição da obra de arte como um objeto isolado, promovendo a ideia de que a participação ativa do público é essencial para a sua realização.

Beuys (1981) um dos nomes mais emblemáticos da arte contemporânea, transformou a maneira como compreendemos o papel da arte na sociedade ao introduzir o conceito de escultura social. Para o artista alemão, a sociedade não é apenas um conjunto de indivíduos

organizados em sistemas, mas uma obra de arte em constante formação, cuja matéria-prima é a ação coletiva. Essa ideia se coloca como um contraponto revolucionário às noções tradicionais de arte, deslocando o foco do objeto para o processo, da contemplação passiva para a participação ativa.

O conceito de escultura social surge em um contexto histórico de rupturas e transformações, no qual as vanguardas do século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o movimento Fluxus já começavam a dissolver as fronteiras entre arte e vida. Assim, a arte deixa de ser um produto final e se torna um processo contínuo, um espaço de possibilidades onde a mudança é constante.

Essa perspectiva oferece uma rica base para refletir sobre práticas artísticas contemporâneas, especialmente aquelas que se desenvolvem em contextos comunitários. Beuys não apenas desafia a noção de arte como objeto estático, mas nos convida a pensar na criação artística como uma prática social profundamente conectada às questões humanas, como o afeto, o engajamento e a transformação coletiva. Em uma sociedade saturada por tecnologias que produzem artefatos e experiências artificiais, como imagens geradas por inteligência artificial ou esculturas tridimensionais criadas por algoritmos, o conceito de escultura social reivindica o papel essencial da interação humana. A arte, nesse contexto, não é apenas um reflexo do mundo, mas um meio de recriá-lo, de moldá-lo de maneira afetiva e colaborativa.

Beuys (1981) acreditava que cada indivíduo possui um potencial criativo intrínseco, e é através desse potencial que podemos atuar como escultores do social. Sua visão se torna uma base filosófica e prática para compreender como a arte pode ser utilizada como ferramenta de emancipação, um campo onde os sujeitos podem experimentar novas formas de ser e de estar no mundo. Essa abordagem é especialmente relevante quando analisamos o impacto das práticas artísticas que privilegiam o diálogo e a inclusão como meios de transformação social. Ao engajar comunidades em processos criativos, essas práticas não apenas refletem o presente, mas ajudam a construir futuros possíveis.

A escultura social, assim, dialoga com o cerne das questões contemporâneas sobre a relevância da arte. Ela aponta para uma prática que transcende o objeto artístico e se insere no campo das relações humanas, reconfigurando paradigmas e abrindo espaços para novas formas de convivência. Beuys (1981) nos ensina que a arte não deve ser confinada aos museus ou galerias, mas deve ser vivida e experimentada nas ruas, nas comunidades, nos espaços onde a vida acontece. Esse conceito se torna ainda mais potente ao ser aplicado em contextos de vulnerabilidade social, onde a arte pode funcionar como um dispositivo de resistência e

transformação, capaz de ressignificar não apenas o espaço físico, mas também as relações entre os indivíduos que o habitam.

Na contemporaneidade, práticas artísticas sociais incluem intervenções urbanas, projetos comunitários, performances participativas e residências artísticas. Kovács (2023) destaca a performance como uma ferramenta para engajar comunidades e promover diálogos interculturais sobre identidade e poder. A arte comunitária se foca no trabalho com comunidades marginalizadas, buscando empoderar os participantes e valorizar suas experiências. Neste contexto, Ostetto, De Brito Silva e Bibian (2021) reforçam a importância da arte na educação, afirmando que projetos comunitários podem promover inclusão e participação desde tenra idade.

No Brasil, a relação entre arte, educação e política cultural tem sido um campo fértil para o desenvolvimento de práticas artísticas preocupadas com agendas ambientais dentre tantos um exemplo notável de prática artística comunitária é uma das opráticas *Monumentos de Amor ao Rio Doce*, iniciado em 2018. Ele foi conduzido pelo artista/pesquisador e membros das comunidades, e visava criar monumentos afetivos que celebrassem a relação das comunidades locais com o Rio Doce, ao mesmo tempo em que sensibiliza para a importância da preservação ambiental.

Esse tipo de ação exemplifica como a arte pode ser utilizada para abordar questões ecológicas e promover um senso de responsabilidade coletiva. Essa metodologia, portanto, tem sido fundamental para dar visibilidade a culturas e grupos Periféricos. Nos últimos quatorze anos, tenho conduzido uma investigação aprofundada com o objetivo de identificar paralelos teóricos que fundamentem poéticas, críticas e narrativas históricas no contexto de práticas comunitárias, pautadas por metodologias colaborativas e cooperativas. Nesse percurso, analisei como essas práticas se articulam e se desenvolvem no âmbito das linguagens da arte contemporânea, estabelecendo conexões com processos de criação de caráter relacional.

Nesse contexto, reconheço que estamos diante de um campo de arte colaborativa, marcado por criações coletivas, coautorias e instrumentações específicas, cujas informações frequentemente se conectam às residências artísticas e às dinâmicas comunitárias. A fundamentação teórica deste estudo, que investiga a arte politicamente engajada e a estética dos diálogos, está ancorada em um amplo espectro de teorias e conceitos que examinam as interseções entre arte, comunidade e transformação social.

A análise parte da compreensão da arte contemporânea como um campo de práticas colaborativas e coletivas que rompem com a visão tradicional do artista como um criador isolado, aproximando-se de uma abordagem mais comunitária e relacional. Uma vertente

teórica central neste estudo é a da arte socialmente engajada (ASE), caracterizada como um conjunto de práticas artísticas orientadas para a participação ativa e o engajamento das comunidades.

Nesse sentido, Helguera e Hoff (2011) enfatizam a relevância da arte como prática social, destacando que tais iniciativas favorecem uma interação direta e significativa entre artistas e membros das comunidades envolvidas. Essa perspectiva encontra eco nas reflexões de Kovács (2023), que em sua dissertação sobre conexões na arte contemporânea, explora como a performance pode servir como uma ferramenta poderosa para estabelecer diálogos em diferentes contextos e com diversos públicos, fortalecendo a dimensão transformadora da arte em relação à sociedade.

Além disso, a obra de Pereira e Marcos (2020) sobre o processo criativo na era pós-digital ressalta a transformação da criação artística em um contexto onde as tecnologias digitais e as redes sociais possibilitam novas formas de colaboração e participação. Esses autores argumentam que as práticas artísticas contemporâneas são cada vez mais transdisciplinares, envolvendo não apenas artistas, mas também membros da comunidade e outros atores sociais na criação de obras de arte. Esse enfoque é crucial para compreender como a arte pode servir como um meio de diálogo e inclusão social.

Essas práticas, com foco nas comunidades, ainda não são muito reconhecidas e/ou exploradas no âmbito acadêmico nacional, mas vêm com proposições que aproximam efetivamente a arte e a vida — desejo presente desde as vanguardas históricas e norteador das transformações da arte nessas últimas décadas. Nesse sentido, hoje posso considerá-las enquanto arte socialmente engajada — (ASE) ou arte comunitária.

Esta tese aborda trabalhos que compartilham e recriam essas metodologias. As ações vivas com resultado do que observei nesses laboratórios resultou no fenômeno que classifico neste trabalho como *estética dos diálogos*. Aqui, cinco projetos de minha autoria serão o mapa a conduzir a investigação para a tese de doutorado, a saber: *Monumentos de Amor ao Rio Doce* (2018), *Cidades Comestíveis* (2020-2023), *Magia da Sereia* (2019-2020), *Banda de Congo da Comunidade de Piapitangui* (2021, 2024), *Araçaoca* (bioescultura comunitária, 2016-2024) e o *Coletivo Conscientiza Piapitangui* (2020-2024), cada um com sua gestão compartilhada, colaborativa, afetiva e particular, impulsionam essa pesquisa.

O objeto está nas descrições dos processos criativos vividos por mim, nos quais as comunidades participaram e/ou organizaram, imprimindo a *estética dos diálogos* — processo essencial da obra em construção, evidenciado no resultado aqui apresentado. Os conceitos que

permeiam esta tese são instrumentos da dinâmica de transformação na própria tradição da arte, com elementos propositivos, dialógicos e extremamente coletivos.

Acredito no termo prática social, atribuído por Helguera & Hoff (2011) para determinar os trabalhos aqui apontados com novas gamas de entendimento da arte e sua força comunitária. Portanto, escrevo a arte como fomentadora de relações criativas, destacadas em suas apuradas metodologias de ação e recepção: relacionais, participativas, comunitárias, sociais, anti mercadológicas e transdisciplinares. O conjunto de pensadores aqui mencionados como Beuys (1981), Barthes (1987), Bourriaud (2009), Helguera & Hoff (2011), Jackson (2008), Kinceler (2009), Laddaga (2006), Mesquita (2008), Rancière (2005), Silva (2014), os textos dissertativos e teses de doutorado embasam e afirmam serem recentes os reconhecimentos e as investidas críticas aqui levantadas.

Tenho como matéria originária de pesquisa a cooperação, bem como a colaboração entre artistas e usuários da obra de arte no seu processo de criação. Assim, há os redimensionamentos dos fundamentos que a constituem, outras redes de relações e de capacidades poéticas. Atento à grande variedade de iniciativas do gênero “prática artística social”, espalhada por diversos países, artigo e concentro essa pesquisa no meu diálogo com questões históricas e conceituais de meu exercício, escolhendo algumas práticas de outros artistas, sem mesclar seus processos, com atividades que considero essenciais para a compreensão e fruição da configuração estrutural da arte, pincelando, na figura do criador de arte, suas dimensionalidades variadas.

A Arte Socialmente Engajada (ASE), a Arte Pública, o Site Specific, o Site Discursivo, a Arte Baseada em Comunidade, a Arte Relacional e Participativa, a Arte Política e a Postal Art auxiliaram na elaboração de um novo imaginário, com outras matérias ou não matérias-primas para a criação artística desenvolvida durante os projetos de arte aqui expostos. Observo que uma teia original parece nascer de possibilidades libertárias da imersão e formação do pensamento dialógico e de seus desafios teóricos, a que se alia ainda a reinvenção dos espaços institucionalizados das artes, os quais, gradual e paralelamente, são pontuados por ações de reinvenção, cultivando outros desejos e modos de ver e estar no mundo como artista.

A ASE, como uma categoria da prática, é ainda um trabalho em construção. Todavia, em muitas descrições, esta abrange uma genealogia que remonta à vanguarda e se expande de maneira significativa durante o surgimento do pós-minimalismo. Os movimentos sociais dos anos 1960 levaram a um maior comprometimento social na arte e ao surgimento da performance e das instalações artísticas, centrando-se no processo e nas questões específicas dos locais de sua instalação, cuja influência na prática artística socialmente engajada de hoje é ampla (Helguera; Hoff, 2011).

A arte, como se lê, é ferramenta de sociabilidade, voltada para questões do todo e fundamentada em pensamentos filosóficos e revolucionários de seu tempo. Suas interdisciplinaridades são engrenagens atravessadas em transformações humanas de processos de recepção, comunicação, criação e expressão artísticas construídas ao longo dos séculos. Nesse sentido, o anarquismo nos séculos XIX e XX tem uma contribuição prática significativa para a formação do pensamento artístico dialógico e de coautoria, que apostava em uma diversidade de ideias e posições antiautoritárias, anti mercadológicas e de carinho, inclusão e compartilhamento.

A análise das práticas artísticas implicadas numa relação de engajamento coletivo subsidia as reflexões propostas nesta pesquisa. Os seres vivos que interagem são condicionados a um pertencimento inato. Tal movimento mobiliza identidades comunitárias e, consequentemente, solidifica essas conexões sensíveis ao coletivo, provando o pensamento de que toda obra de arte que se manifesta comunitariamente pode contribuir, significativamente, para o processo de realizações poéticas receptivas, à diversidade e à liberdade.

A arte é que satura as percepções de ser e estar em socialização. Desse modo, pode-se avistar, nas práticas artísticas, expressões socialmente engajadas – o elo entre arte e vida: *a estética dos diálogos*. Esta, da qual aqui reconheço a relevância, como artista pesquisador, para o âmbito das artes – ousa costurar afetos que perpassam a existência humana e potencializa o processo criativo com o colaborativo. Assim, reforça um outro modo de ser artista, este que se destaca por se harmonizar processualmente entre os diálogos sociais criativos e se apropriar deles como linguagem artística, abdicando da autoria marcada em favor de uma proposição de colaboração no desenvolvimento dos processos criativos.

A *estética dos diálogos* na contemporaneidade expõe, nesse sentido, processos criativos refletidos do artista pesquisador, com parâmetros e pêndulos de outros criadores, que ao longo da história da arte, foram dinamizadas em uma teia de condutas e obras empenhadas em práticas sociais e no artista para além do ente biograficamente constituído.

Prática social é um conceito que está ligado a um grande número de movimentos dentro do estudo da arte experimental e performance. Essas ligações trazem à mente outros conceitos que compartilham algum parentesco com prática social: arte ativista, trabalho social, performance de protesto, etnografia de performance, arte comunitária, estética relacional, pesquisa de ação e outros conceitos que sinalizam uma mudança social na prática artística, assim como lembram a dimensão representacional das formações políticas e sociais (Jackson, 2008, p. 138).

Logo, a prática social configura-se como um instrumento de diálogo, pois dar-se-a nas linguagens artísticas e nas formulações das diversidades sociais e políticas e elabora *junto* ou

integra artistas a circunstâncias específicas de uma comunidade. Assim, aciona, desenvolve projetos e obras acerca de questões determinantes, articuladas junto às comunidades. Com isso, tornam-se notórias práticas sociais que propõem reflexões e diálogo criativo entre artista, obra e povo.

Esse tipo de manifestação acontece na mobilização de artistas, nessa união em que nascem transformações criativas e receptivas da obra de arte. Está-se diante de metodologias embasadas em práticas interdisciplinares, conduzidas por estratégias de aproximação e encontro da arte com a vida. O primordial das manifestações aqui esboçadas é a prática a serviço de uma inteligência criadora e universal, em que se destitui o egocentrismo e se compõem coletivos pedagógicos criativos, passíveis de diálogos constantes — uma inteligente ação de deslocamento de fronteiras estatutárias da arte, da obra e da audiência.

O crescente surgimento de coletivos autônomos de artistas — produtores de sensibilidade e dispersores de ativistas humanitários — legítima conceitos de resistência, de articulação e colaboração como plataformas fundamentais da prática social aplicada à arte. Trabalhos assim se articulam em zonas de manifestação de arte distintas: em espaços autônomos de criatividade e vida contemporâneas — também conhecidos como espaços independentes, alternativos ou autogestionados ou fora do circuito, como, por exemplo, *Terra Una* (MG) e *Sacatar* (BA); em espaços experimentais, ou, ainda, no caso da Europa e da América do Norte, em centros culturais independentes.

Tal expansão do campo das artes é percebida, apesar de tais práticas terem obtido, na maior parte das vezes, perfil relativamente fraco no mundo da arte comercial. Em geral, os projetos coletivos são de comercialização mais difícil do que obras de artistas individuais e também estão menos propensos a serem obras do que eventos sociais, mobilizações, oficinas e formações, ocupando, porém, presença crescente na linha de ação de práticas artísticas comunitárias.

A expansão sem precedentes das bienais é fator que certamente contribuiu para essa mudança (foram estabelecidas 33 novas bienais, só nos últimos 10 anos, a grande maioria em países até recentemente considerados periféricos ao mundo da arte internacional), assim como o novo modelo de agências gerenciadoras de encomendas, dedicadas à produção de arte experimental comprometida com o domínio público Artangel em Londres, Skor na Holanda e a Nouveau Commanditaire na França são apenas algumas delas que me vêm à mente (Bishop, 2006).

O potencial da arte como articulador político e social ganha voz e vida na integração de criação e ativismo, ou artivismo, conceito proposto por Raposo (2015), visto que se dimensiona

em múltiplas instâncias, ocupa espaços variados como manifestação do saber social, colaborativo de prática política artística. Ao longo dos anos de 1970, a Arte Engajada e o ativismo ganharam um novo alento à medida que a necessidade de uma resistência é imposta aos artistas. Estes se tornaram verdadeiros mensageiros da sociedade civil oposicionista ao regime militar no Brasil, e isso se fez por dois caminhos que se excluíam: o marginal ou heroico (Oiticica, 1964), ambos condimentados pela linguagem do humor e deboche.

O princípio no qual essa cultura radical de oposição se elaborou foi o contraponto à indústria cultural, categoria que foge aos limites do potencial social da arte e reside na incorporação de uma ação integrada, capaz de gerar mudanças a partir da construção da obra/ação, um paradigma do qual, para além da *arte pela arte*, emerge uma arte atuante na vida pensante de um povo e de uma cidade.

4.1 CAMINHOS HISTÓRICOS PARA A ESTÉTICA DOS DIÁLOGOS

A criação do termo *estética dos diálogos* para determinar uma vertente das práticas artísticas sociais implica em uma análise detalhada de seus lastros e fundamentos históricos, que rememoram diversas correntes da arte e da filosofia ao longo dos séculos. A ideia de diálogo como fenômeno nessas áreas não é nova, mas ganhou complexidade e profundidade à medida que o conceito evoluiu e se expandiu para além dos limites tradicionais, incorporando práticas interativas, colaborativas e socialmente engajadas no campo artístico. As raízes da *estética dos diálogos* podem ser rastreadas em diversas práticas e teorias que, ao longo do tempo, contribuíram para a formação de uma abordagem artística que privilegia a interação, a troca e a construção coletiva de significados.

A História da Arte, especialmente no século XX, testemunhou o surgimento de movimentos que desafiam as concepções tradicionais da produção artística, e que colocaram em primeiro plano a relação entre o artista, a obra e o público. Esse período marcou uma transição de foco, onde a obra como um objeto autônomo abre espaço para uma compreensão da arte como um processo em devir, aberto à participação e à intervenção do espectador. Movimentos como o Dadaísmo e o Surrealismo, por exemplo, já apresentavam uma tendência ao diálogo, na medida em que suas práticas questionavam a lógica estabelecida e buscavam envolver o público em um jogo de significados abertos e desafiadores (Arantes, 2018).

Outro marco crucial nesse desenvolvimento foi o advento da Arte Conceitual, que, ao priorizar a ideia sobre a forma, abriu caminho para uma multiplicidade de abordagens artísticas

centradas no processo e na experiência. A obra de Joseph Beuys é emblemática nesse sentido. Beuys (1981) propôs uma redefinição do papel do artista na sociedade, conceituando a arte como uma ferramenta para a transformação social. Sua ideia de *escultura social* pressupõe que todos os seres humanos têm o potencial de serem artistas, no sentido de moldar a sociedade através de suas ações e interações a fim de provocar mudanças no tecido internacional por meio da arte. Beuys (1981) acreditava na arte como um espaço de comunicação, onde o diálogo entre diferentes vozes e perspectivas poderia gerar novas formas de compreensão e coexistência.

Esta, a mais moderna disciplina artística - escultura social/arquitetura social - só alcançará sua fruição quando toda e qualquer pessoa viva se tornar um criador, um escultor, um arquiteto do organismo social. (...) apenas então a democracia se realizará completamente. Somente uma concepção de arte revolucionária a tal grau poderá se transformar numa força política produtiva, que passa por todas as pessoas e que molda a história (Beuys, 1992, p. 903).

Portanto, Beuys (1992) reconhece que o processo artístico está intimamente ligado à própria definição de democracia e de liberdade social. No contexto brasileiro, as práticas artísticas que enfatizam o diálogo também encontraram terreno fértil. O movimento da Arte Correio, por exemplo, liderado por Paulo Bruscky (2006), trouxe à tona a ideia de uma arte descentralizada e acessível, em que a troca de correspondências entre artistas e o público criava uma rede de comunicação que desafiava as estruturas convencionais do mercado de arte e das instituições culturais. Bruscky via na arte uma forma de comunicação direta e democrática, onde o valor residia no processo de troca e não em um objeto artístico final (Bruscky, 2006).

A partir da década de 1990, o conceito de Estética Relacional, proposto por Nicolas Bourriaud (2009), consolidou ainda mais a ideia do diálogo como central na prática artística. Bourriaud (2009) argumenta que a arte contemporânea deve ser entendida como um espaço de relações humanas, onde o papel do artista é criar contextos que facilitem a interação e o encontro entre pessoas. Para ele, a obra de arte se torna um interstício social, um lugar onde novas formas de sociabilidade podem emergir.

O pensador pontua que o termo “foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.” (Bourriaud, 2009, p. 8). Nesse sentido, o interstício, “mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (Bourriaud, 2009, p. 22-23).

Essa perspectiva relacional da arte está em consonância com a ideia de uma *estética dos diálogos*, onde o valor da obra está na capacidade de gerar encontros e trocas significativas entre os envolvidos (Bourriaud, 2009). Além disso, a arte contemporânea, especialmente em suas vertentes mais experimentais e interativas, continua a explorar e expandir os limites do diálogo.

A Cartografia dos Afetos, conceito desenvolvido por Arakaki (2020), nesse sentido, exemplifica como a arte pode mapear e criar redes de afetos e conexões entre os indivíduos. Nesse contexto, a prática artística se transforma em uma plataforma para a construção de vínculos emocionais e sociais, onde o diálogo não se dá apenas no nível verbal, mas também no afetivo e no sensorial (Arakaki, 2020). Portanto, os caminhos históricos para a construção de uma *estética dos diálogos* são múltiplos e complexos, envolvendo uma série de movimentos e teorias que, ao longo do tempo, desafiaram as noções convencionais de arte.

A transição de uma arte centrada no objeto para uma arte focada no processo e na interação reflete uma mudança paradigmática na maneira como entendemos o papel do artista e da obra na sociedade. Essa evolução está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento de práticas artísticas que não apenas refletem a realidade social, mas também buscam transformá-la através do engajamento direto com o público e a comunidade (Azevedo; Pelled, 2015).

No século XXI, o surgimento das novas tecnologias digitais e das mídias sociais provocou uma transformação significativa no papel do artista na sociedade. Os contemporâneos ainda dispõem de uma diversidade de ferramentas e plataformas digitais, permitindo-lhes não apenas alcançar um público global, mas colaborar com colegas em diferentes partes do mundo (Berenstein *et al.*, 2023). Essa interconectividade e acessibilidade estão gerando democratização e abrindo espaço para que uma gama mais ampla de vozes e perspectivas seja representada no cenário artístico.

Nesse pano de fundo, as redes sociais possibilitam ainda uma interação direta entre artistas e públicos, quebrando barreiras tradicionais de mediação. Isso resulta em um diálogo dinâmico, onde as obras podem ser co-criadas e reinterpretadas em tempo real, ampliando as possibilidades criativas e fomentando um ambiente de inovação. A capacidade de compartilhar processos criativos e experiências em plataformas digitais também fortalece comunidades artísticas, permitindo que artistas emergentes e estabelecidos se conectem e troquem ideias.

Ademais, a era digital abre precedentes para uma reflexão crítica sobre os conceitos de autoria e propriedade na arte, levando à colaboração em massa e ao remix de culturas. As obras são frequentemente interpretadas e adaptadas e refletem as diversidades culturais e sociais do mundo contemporâneo em que a arte se torna um espaço de experimentação e de resistência.

Nesse local, narrativas antes marginalizadas ganham visibilidades, promovendo uma reflexão sobre identidades e pertencimentos.

Portanto, a interseção entre arte e tecnologia não só redefine o papel do artista como transforma a própria essência da prática artística, desafiando normas estabelecidas e promovendo um novo paradigma que valoriza a inclusão, a diversidade e a co-criação. Essa evolução nos convida a reimaginar o que a arte pode ser e como pode impactar a sociedade de maneira mais ampla e significativa.

4.2 CAMINHOS COLABORATIVOS

Os caminhos colaborativos na prática artística apresentam-se como uma abordagem essencial para a construção de uma estética baseada nos diálogos. Esta forma de expressão artística propõe a valorização das interações entre artistas e suas comunidades e incentiva um ambiente onde o coletivo supera o individualismo. Portanto, as criações são vistas como processos de co-autoria, onde todos os participantes têm voz ativa e são considerados cocriadores da obra (Arantes, 2018).

A arte, nesse contexto, deixa de ser um objeto a ser contemplado passivamente e torna-se uma experiência compartilhada, no qual a comunicação e a troca de saberes são fundamentais para o desenvolvimento do projeto artístico (Americano; De Araujo Silva, 2023). Neste sentido, a colaboração na arte não é apenas uma técnica ou um método de trabalho, mas uma filosofia que se baseia na construção conjunta de significados e na partilha de experiências.

A prática colaborativa se desdobra em diferentes formas: como a interação direta entre os participantes; a criação de obras que envolvem a comunidade local; ou a produção de projetos que dependem da participação ativa do público, para se concretizarem (Arakaki, 2020). Este tipo de prática sugere que o resultado final não é o objetivo, mas sim o processo em si, onde o envolvimento dos participantes gera um sentido de pertencimento e coesão social (Bishop, 2006).

Alguns artistas da arte contemporânea, ao adotar caminhos colaborativos, se afastam das tradições que priorizam o gênio criativo individual. Como sugerido por Roland Barthes ao discutir a “morte do autor” (Barthes, 1987, p. 67), nasce um outro paradigma: aquele que cria o objeto artístico não é mais o único responsável pela obra. Assim, o foco se desloca para a multiplicidade de vozes que contribuem para a criação do sentido. A prática artística colaborativa redefine as fronteiras entre o artista e o público, criando uma nova dinâmica onde

as diferenças são celebradas e a diversidade de perspectivas enriquece o processo artístico (Bourriaud, 2009).

Os processos colaborativos também possuem uma dimensão pedagógica, pois incentivam a aprendizagem mútua entre os participantes. Ao trabalhar em conjunto, os indivíduos têm a oportunidade de aprender uns com os outros e de compartilhar conhecimentos e habilidades, o que promove um crescimento coletivo e o desenvolvimento de uma consciência crítica em relação ao mundo ao seu redor (Andrade, 2013). Isso é particularmente evidente em projetos que envolvem comunidades marginalizadas ou que buscam dar visibilidade a pautas de grupos que historicamente foram silenciados (Azevedo; Pelled, 2015). Esse tipo de proposição engajada, portanto, não só cria arte, mas também constrói redes de apoio e solidariedade.

A interatividade é outro elemento crucial nas práticas colaborativas. A arte interativa, que exige a participação ativa do público, reforça a ideia de que o processo artístico é uma construção coletiva e contínua (Arakaki, 2020). Nesse contexto, a obra de arte não é concluída até que o público participe, tornando-se coautor. Isso dar-se-á porque a interação é o que promove uma conexão mais profunda entre o espectador e o objeto criado, o que torna o diálogo a essência da experiência estética (Bastos; Ribeiro; Providência, 2021).

Joseph Beuys (1978), um dos pioneiros da arte socialmente engajada, enfatizava a importância da colaboração e da participação ativa do público, de modo que este buscou transformar a arte em um veículo para mudanças sociais e políticas (Beuys, 1978). Suas práticas foram fundamentais para o desenvolvimento de uma estética que privilegia o diálogo, a troca e a cooperação em detrimento do individualismo e da competição.

Suplementarmente, esse tipo de ação está conectado à estética relacional, como descrita por Nicolas Bourriaud (2009), que reforça a importância dos encontros e das relações interpessoais na arte contemporânea (Bourriaud, 2009). Para Bourriaud (2009), a arte deve ser entendida como um espaço de interação, onde o valor estético é criado a partir das relações que se estabelecem entre os participantes. Nesse sentido, a obra não é mais um objeto isolado, mas um acontecimento que só se realiza plenamente através da participação ativa das pessoas envolvidas.

Ao explorar caminhos colaborativos a arte também promove uma revisão crítica das estruturas hegemônicas. Ao desafiar as hierarquias tradicionais que colocam o artista em uma posição de autoridade sobre o público, essas práticas incentivam uma distribuição mais equitativa de poder, onde todos os participantes têm a oportunidade de contribuir de maneira significativa para o processo criativo (Buren, 2001). A cooperação, portanto, não é apenas uma

metodologia, mas uma forma de resistir às estruturas de dominação que permeiam o campo artístico.

Ademais, a arte colaborativa pode ser vista como uma resposta à crescente fragmentação social e à alienação contemporânea. Ao criar espaços de encontro e diálogo, essas práticas oferecem uma alternativa ao isolamento e à passividade que muitas vezes caracterizam a experiência cultural moderna (Bruscky, 2006). Através da colaboração, a arte tem o potencial de reconstruir laços sociais e de promover um senso de comunidade que é frequentemente perdido nas sociedades urbanas contemporâneas (Archer, 2001).

Portanto, os caminhos coparticipativos na prática artística social são fundamentais para a criação de uma *estética dos diálogos* em que a participação ativa e o envolvimento coletivo são elementos essenciais. Esta abordagem o processo criativo, promove a inclusão, a diversidade e a coesão social. Ao desafiar as normas tradicionais do mundo da arte, a colaboração abre novas possibilidades para a criação artística, já que nesse contexto o valor estético é determinado pela qualidade das relações humanas e pela capacidade de diálogo entre os participantes (Buchloh, 2000).

Os caminhos colaborativos representam uma abordagem que se baseia na ideia de solidariedade, coletividade e interação entre artistas, comunidades e diferentes atores sociais. Esse movimento tem ganhado cada vez mais destaque nos últimos anos e reflete uma mudança de paradigma na concepção e produção artística. Desse modelo surgem práticas que valorizam a parceria, o compartilhamento e a participação, fatores que rompem com a ideia de autoria individual e promovem uma visão mais coletiva da arte (Monteiro *et al.*, 2023).

A estética da resistência, conforme discutida por Da Silva (2021), que suplementa a noção de *estética dos diálogos*, pode ser entendida como uma forma de arte que se opõe às estruturas de poder dominantes e busca afirmar a autonomia e a liberdade criativa dos artistas. Essa manifestação artística envolve a cooperação e o engajamento de diferentes indivíduos e grupos na criação e realização de obras que desafiam as normas estabelecidas e promovem uma visão crítica da realidade.

Justo (2023) destaca a importância desse processo compartilhado na participação ativa e indica que ao explorar distintas formas de expressão, as habilidades da equipe são desenvolvidas horizontalmente e de maneira engajada. Por sua vez, Almeida *et al.* (2024) abordam a apropriação do conceito de Educação Estética de Vigotski no ensino de arte brasileiro e destacam a importância da interação entre teoria e prática na formação integral do ser.

O diálogo entre diferentes linguagens artísticas e áreas do conhecimento também é uma característica marcante das vias cooperativas na atualidade. Oliveira (2021), por exemplo, explora essa intersecção entre a filosofia crítica de Theodor Adorno e o cinema de Glauber Rocha, demonstrando como a arte pode ser um espaço privilegiado para a reflexão e a experimentação estética quando abre possibilidades para que artistas e pesquisadores de diferentes campos trabalhem juntos, enriquecendo suas práticas e produções.

A residência-arte é um outro espaço privilegiado de encontro e se desenvolve como outra forma de coparticipação, como discutido por Berenstein (2023). Esses locais de pesquisa proporcionam um ambiente propício para a experimentação e a criação coletiva. Os caminhos colaborativos na arte contemporânea podem ser vistos como uma extensão desse modelo, uma vez que promovem o envolvimento e o intercâmbio criativo entre os participantes.

A reflexão sobre estética é essencial para entender o movimento artístico proposto, e Pereira (2023) destaca a importância de pensadores como Heidegger, Gadamer e Ricoeur nesse diálogo. Eles exploram questões fenomenológicas, ontológicas e metafísicas ligadas à compreensão do ser e sua interação com o tempo e o ambiente. Além disso, abordam o impacto da memória social e individual na construção da história, o que influencia a forma como percebemos a realidade, conectando-se à constituição psíquica e emocional do ser em sua interação com o mundo.

Ao nos debruçarmos sobre a questão da história, da formação dos monumentos e dos movimentos artísticos, por exemplo, podemos compreender como as dinâmicas de poder operam sobre os corpos e espaços e modificam a forma como interagimos com a outridade e com o espaço. Paul Ricoeur (2007), por exemplo, aponta como a historiografia pode ser vista como remédio ou veneno, dependendo de quem está no poder.

Para ele, a vida deixa marcas no tempo e na memória coletiva, e esse rastro importa na medida em que auxilia na percepção das visões subjetivas conectadas aos arquivos, testemunhos e oralidade que compõem ou se contrapõem à História como área científica tradicional. Isso porque essas estruturas revelam as incoerências, acerca daqueles que têm permissão e controle sobre o que é permitido ou não ao ser.

Nessa direção, não apenas a fala e uma posição pedagogizada dos artistas que ensejam demonstrar outras possibilidades de ver e sentir o real são desejadas, mas especialmente, a coleta de histórias familiares e subjetividades acerca da percepção afetiva dos espaços geográficos onde os indivíduos habitam. A escuta no processo criativo, por conseguinte, é uma dimensão fundamental que permeia as práticas artísticas de nosso tempo, destacando-se como um elemento-chave na construção de narrativas e na produção de significados. Esse aspecto

transcede a mera audição física e adentra os domínios da sensibilidade, da empatia e da compreensão, promovendo um diálogo íntimo entre o artista, sua obra e o público (Kovács, 2023).

Ao considerar a escuta, portanto, abre-se espaço para uma abordagem mais aberta e receptiva à diversidade de vozes e perspectivas. Nesse sentido, a escuta ativa e empática possibilita a inclusão de diferentes pontos de vista, experiências e vivências, enriquecendo o repertório criativo e promovendo uma maior conexão com o mundo ao redor. Além disso, abre-se espaço para que a voz e olhar do outro sejam efetivamente valorizados, especialmente em contextos que lidam com grupos vulnerabilizados, em que essa forma subjetiva de ver o mundo é discriminada.

O ato de escutar pode, assim, assumir diversas formas e manifestações. Em alguns casos, ela se traduz em um exercício de observação atenta do ambiente, das pessoas e das situações, pois auxilia na captação de nuances e detalhes que poderão ser incorporados à obra de arte. Em outros momentos, a escuta se manifesta como um diálogo interno do artista consigo mesmo, um processo de reflexão e autoconhecimento que influencia diretamente o desenvolvimento da obra (Almeida, 2021).

É importante ressaltar que este ato, no processo criativo, não se restringe apenas à fase de concepção da obra, mas permeia todas as etapas do processo, desde a sua elaboração até a sua recepção pelo público. Nesse sentido, a escuta ativa durante a execução da obra permite ao artista estar aberto a mudanças, ajustes e novas direções, respondendo de forma sensível e flexível às demandas e estímulos do momento, fazendo com que todos os envolvidos possam serativamente incluídos.

O ouvir também desempenha um papel crucial no contexto da arte colaborativa e participativa, onde a interação e o diálogo com o público são essenciais. Nesses casos, a escuta se torna um instrumento de mediação entre o artista e o espectador, permitindo uma troca de experiências e significados que transcende os limites tradicionais da obra de arte (Berenstein *et al.*, 2023). Ao praticar uma escuta verdadeira e respeitosa, o artista estabelece uma relação de confiança e empatia com o público, já que cria um espaço de diálogo e co-criação que potencializa o impacto e a relevância de sua criação (Pereira, 2023).

Este ato também pode ser visto pelo artivista Ribamar José de Oliveira Junior, como uma forma de resistência e subversão, especialmente em contextos marcados por desigualdades e injustiças sociais, pois ao dar voz às experiências marginalizadas e silenciadas, o artista utiliza sua obra como uma ferramenta de denúncia e transformação, desafiando discursos dominantes e promovendo uma visão mais plural e inclusiva da sociedade (Oliveira, 2021).

4.3 ECOSSISTEMAS CRIATIVOS

O entrecruzamento de campos criativos representa um fenômeno complexo e dinâmico, caracterizado pela interseção e interação entre diferentes áreas de expressão artística e cultural. Essa convergência de disciplinas e linguagens permite a emergência de novas formas de expressão, concepção e ação, que enriquecem o cenário cultural e estimulam a inovação. Nesse contexto, artistas, pesquisadores e educadores exploram as possibilidades de diálogo entre diferentes manifestações criativas, na medida em que buscam ampliar os horizontes da arte e da cultura contemporânea (Monteiro *et al.*, 2023).

Um dos aspectos dessa interação é sua capacidade de promover uma abordagem interdisciplinar e transversal às práticas artísticas e culturais. Isso significa que artistas podem se inspirar e colaborar com diversas áreas do conhecimento, como Literatura, Filosofia, Ciências Sociais, Tecnologia, Ecologia e Educação. Esse diálogo entre diferentes disciplinas permite uma troca rica e produtiva de ideias, perspectivas e métodos, contribuindo para a ampliação das fronteiras da arte e da cultura (Da Silva, 2021).

A estética da resistência, como abordada por Arlenice Almeida da Silva (2021), é um exemplo claro de como o cruzamento de matérias de áreas e disciplinas distintas pode promover uma reflexão crítica referente as questões sociais e políticas. Ao explorar a autonomia da arte na obra de Lukács, a autora supracitada destaca como a arte pode ser uma ferramenta poderosa para a resistência e a transformação social, uma vez que desafia as estruturas de poder estabelecidas e promove uma visão mais crítica e emancipatória da realidade.

Nas residências artísticas também encontramos um importante espaço de comunicação e interação. Podemos perceber o mesmo fenômeno pela ótica que discute a residência artística como uma proposição poética-estética-ética, destacando como esse tipo de iniciativa promove a colaboração e a experimentação entre artistas de diferentes áreas e backgrounds. Esse movimento heterogêneo surge como uma resposta à necessidade de transcender as fronteiras disciplinares e explorar novas possibilidades de expressão artística e cultural.

Além disso, o fenômeno pode ser entendido como uma evolução natural das práticas criativas, impulsionada pela crescente interconexão entre diferentes áreas do conhecimento e pela busca por abordagens mais integradas e transversais. À medida que as fronteiras entre as disciplinas se tornam cada vez mais permeáveis, artistas, pesquisadores e educadores são incentivados a explorar novas formas de colaboração e diálogo, fatores que enriquecem o panorama cultural contemporâneo (Monteiro *et al.*, 2023).

Uma das principais razões para o surgimento do entrecruzamento de campos criativos é a necessidade de confrontar os desafios e complexidades da sociedade contemporânea, de forma mais abrangente e espiritualizada, de uma maneira que se conecte ao artista/ sujeito. À medida que os problemas enfrentados pela humanidade se tornam mais interconectados e multifacetados, surge a necessidade de abordagens mais integradas e colaborativas para sua resolução. Nesse contexto, o enlace de aspectos distintos da cultura e da sociedade oferece uma plataforma para a convergência de diferentes perspectivas, expertise e experiências, de modo que seja possível uma abordagem mais abrangente e eficaz para a resolução de problemas complexos (Justo, 2023).

Outro fator importante que impulsiona a heterogeneidade na concepção de obras e instalações de arte é o reconhecimento crescente da importância da diversidade e da interculturalidade na produção cultural. A humanidade sempre foi diversa e plural, mas diante do autoritarismo hegemônico, essas particularidades, ou seja, essa pluralidade figurava (e ainda figura em muitos casos) é assistida sob a ótica estigmatizada, estereotipada, negativa e diminuída.

Na atualidade, frente aos avanços e desejos de descolonização do pensamento, há uma demanda crescente por narrativas e expressões que refletem essa diversidade e promovam o diálogo entre diferentes culturas e identidades. Nesse sentido, o cruzamento de campos criativos oferece uma plataforma para a expressão e valorização das múltiplas perspectivas e experiências culturais, contribuindo assim para a construção de sociedades mais inclusivas e igualitárias (Lavratti, 2021).

No âmbito do fazer artístico, esse cruzamento surge como uma resposta à necessidade de promover práticas artísticas com teor pedagógico e horizontal, porque também é política, educativa, crítica, integrada e contextualizada. Nesse cenário, a heterogeneidade oferece uma oportunidade para a integração da arte, da ciência, da tecnologia e da cultura, permissiva a um sistema mais holístico e significativo (Berenstein *et al.*, 2023).

5 AFETOS COMO FUNDAMENTO PARA POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

A arte colaborativa e comunitária fundamenta-se em processos que valorizam a interação entre diferentes agentes, contextos e materiais. Um dos pilares centrais dessa abordagem é a prática da escuta, que possibilita uma compreensão profunda das vozes e narrativas presentes em cada contexto. A escuta ativa cria um espaço de diálogo, onde as necessidades, histórias e perspectivas dos envolvidos são reconhecidas e integradas à criação artística, transformando-a em uma expressão coletiva e um pilar essencial é o afeto, que desempenha um papel estruturante na construção de vínculos entre artistas e comunidades. O afeto não apenas conecta, mas também fortalece os laços interpessoais e promove o senso de pertencimento. Na arte colaborativa, o afeto atua como um catalisador de experiências significativas, permitindo que a criação artística ultrapasse a estética e se torne um espaço de transformação social e cultural.

Esses pilares — escuta e afeto — destacam como as práticas colaborativas se fundamentam na horizontalidade e na inclusão, utilizando materiais e linguagens oriundos das próprias comunidades. Essa abordagem ressignifica a arte como um processo dinâmico e compartilhado, onde a soma das experiências individuais e coletivas gera obras que transcendem as barreiras tradicionais, refletindo as complexidades e riquezas de cada território. O afeto desempenha importância significativa no processo colaborativo, desenvolvido pelo sujeito criador. Ao explorar essas dimensões, é possível compreender como os processos de criação artística não são apenas atividades isoladas, mas sim interações complexas que envolvem múltiplos agentes e contextos.

Nesse sentido, o afeto emerge como um elemento central capaz de conectar artistas e público de maneiras significativas e transformadoras. A antropofagia afetiva é uma abordagem teórica e prática que ressignifica o conceito de antropofagia cultural — originalmente proposto por Oswald de Andrade (1928) no *Manifesto Antropófago* — para focar na dimensão emocional e relacional dos processos de criação e interação. Em vez de apenas consumir ideias ou formas externas, a antropofagia afetiva valoriza a absorção e ressignificação de emoções, memórias e experiências compartilhadas, criando espaços de empatia, diálogo e conexão. Ela transforma os afetos em atos criativos e políticos, permitindo que comunidades e indivíduos reconstituem suas identidades de forma coletiva, especialmente em contextos marcados por opressão, marginalização ou trauma.

No campo da arte afetiva, destaca-se como metodologia e ferramenta nas práticas colaborativas e comunitárias que integram-na em processos criativos horizontalizados. Ela

reforça a ideia de que os afetos não são apenas expressões individuais, mas também coletivas, moldando a maneira como as pessoas se relacionam com seus territórios, histórias e com os outros. Assim, a antropofagia afetiva propõe um novo olhar para a criação, onde o afeto é não apenas um meio, mas também um fim transformador.

A antropofagia afetiva, conforme também discutida por Torraca (2024), propõe uma abordagem em que essa prática não só reconhece a importância dos afetos na construção de identidades culturais, mas também os utiliza como matéria prima do processo de criação. Esse enfoque é complementado por suas reflexões sobre as possibilidades do olhar estético do afeto para um real pós-pandêmico, onde a reterritorialização dos espaços e das relações humanas se dá através de um entendimento mais profundo e empático dos afetos (Torraca, 2024).

Arakaki (2020), em sua cartografia dos afetos na arte interativa, propõe que as interações afetivas podem criar novas formas de engajamento artístico, onde os espectadores não são meros observadores, mas participantes ativos na co-criação das obras. Silva (2023), ao investigar a influência dos estímulos táteis dos talheres na experiência estética das refeições, demonstra como pequenos detalhes podem ter um impacto significativo na percepção afetiva dos usuários.

Ao analisar a prática artística comunitária e colaborativa sob a perspectiva dos afetos do sujeito criador/mediador, fica claro que essas dimensões são fundamentais para a criação de experiências significativas e transformadoras para o bem comum. O afeto, como uma dimensão fundamental da experiência humana, sempre esteve presente na arte, embora sua compreensão e valorização tenham evoluído ao longo do tempo. A estética do afeto, por outro lado, surge mais recentemente, impulsionada pelo desenvolvimento das tecnologias digitais e a crescente ênfase na experiência do sujeito criador em diversos campos. Historicamente, o afeto na arte pode ser rastreado até as tradições antigas, onde a arte era vista como uma forma de evocar emoções e sentimentos profundos.

Na Grécia Antiga, Aristóteles já discutia a ideia de catarse, onde a tragédia e outras formas de arte poderiam purificar as emoções dos espectadores, já no renascimento, artistas como Michelangelo e Leonardo da Vinci exploraram o potencial emocional da arte para comunicar a complexidade da experiência humana (Torraca, 2024). Esse foco no afeto continuou a evoluir, passando pelo Barroco, onde o dramatismo e a intensidade emocional eram centrais, até o Romantismo, que exaltava a expressão do sentimento individual.

Já na Arte Contemporânea, a relação entre afeto e arte se tornou mais complexa e multifacetada. Artistas contemporâneos passaram a questionar e expandir os limites do que poderia ser considerado arte, integrando novas mídias, tecnologias e formas de engajamento

público. Coletivos como Opavivará!, GIA (Grupo de Interferência Ambiental) e Porto destacam-se nesse cenário, explorando o afeto como elemento central em intervenções que promovem reflexão poética e interação social nos espaços urbanos. Essas ações ressignificam locais comuns, transformando-os em lugares de convivência, cuidado e troca afetiva.

O coletivo carioca Opavivará!, por exemplo, utiliza o espaço público para gerar experiências afetivas e sensoriais, promovendo encontros significativos entre as pessoas. Obras como *Transnomades* (2011), que transformou um ônibus urbano em um espaço de convivência e troca, e *Churrasco na Laje* (2010), que reuniu pessoas em uma laje no centro do Rio de Janeiro, ressignificam as interações cotidianas e fortalecem laços comunitários. Tais ações demonstram como a arte pode ocupar e reconfigurar o espaço público de forma acolhedora e participativa, evidenciando o papel do afeto na criação de vínculos sociais.

O coletivo baiano GIA (Grupo de Interferência Ambiental) é reconhecido por utilizar o afeto como uma poderosa ferramenta de engajamento em questões urbanas e ambientais, reconfigurando a relação entre as pessoas e o espaço público. Em projetos como *Pic Nic na Rótula do Abacaxi* (2005), o coletivo transformou uma área de intenso tráfego em Salvador em um espaço de convivência e troca, demonstrando como pequenas intervenções podem ressignificar lugares urbanos usualmente hostis. Já em *Abraço Coletivo* (2006), promoveram momentos de empatia e conexão entre desconhecidos em praças públicas, criando laços simbólicos de pertencimento e solidariedade.

Essas ações do GIA revelam o potencial das práticas artísticas em humanizar o ambiente urbano, incentivando encontros afetivos e resgatando a dimensão sensível das relações cotidianas. Por meio de uma estética relacional, suas intervenções tornam a cidade um espaço mais acolhedor e convidativo, reforçando a importância do afeto como motor de transformação social e cultural nos contextos contemporâneos.

Por sua vez, o coletivo mineiro Poro trabalha a memória afetiva e a ressignificação dos espaços urbanos. Suas *Intervenções Urbanas* (2002-2004) inseriram poesias e mensagens afetivas em locais de grande circulação, enquanto o *Lambe-Lambe Afetivo* (2003) colou cartazes com mensagens de carinho em áreas movimentadas de Belo Horizonte-MG. Essas ações despertam novas percepções sobre o cotidiano e aproximam as pessoas da cidade por meio de gestos poéticos e simbólicos. Assim, a relação entre afeto e arte contemporânea, mediada por esses coletivos, não apenas transforma os espaços urbanos, mas também cria oportunidades para reflexões mais profundas sobre as conexões humanas e as experiências compartilhadas.

Na *Estética dos Diálogos*, os canais de informação são transformados em gestos de colaboração que criam conexões significativas e únicas, permitindo as movimentações iniciais

em rede. Artistas utilizam essas práticas para fomentar espaços de interação e troca, onde os afetos são expressos e compartilhados de forma horizontal e coletiva. Projetos como o *Monumentos de Amor ao Rio Doce* exemplificam essa abordagem, incentivando comunidades a escreverem cartas de amor ao Rio Doce após o ecocídio causado pelo rompimento de uma barragem. A intimidade dessas cartas tornam-se dispositivos de reconexão sensível, promovendo envolvimento afetivo e um gesto poético de resistência diante da devastação ambiental.

As práticas artísticas que utilizam o afeto como fundamento poético oferecem uma abordagem sensível para repensar as relações humanas e os espaços sociais. Essas práticas transcendem a subjetividade individual, promovendo encontros significativos entre indivíduos e comunidades. O afeto, nesse contexto, atua como um catalisador para fortalecer laços, transformar percepções e ampliar o papel da arte como agente de conexão e engajamento. Por meio de interações colaborativas, essas obras criam ambientes que promovem acolhimento, empatia e reconhecimento mútuo, ressignificando o espaço público como um local de troca, pertencimento e diálogo.

Ao priorizar as dimensões afetivas da arte e a experiência comunitária, os artistas geram espaços de reflexão e transformação capazes de enfrentar paradigmas sociais autoritários. Esse enfoque é particularmente relevante diante de desigualdades históricas, apagamento de vozes e crises ambientais. As obras e instalações analisadas tornam-se, assim, manifestações estéticas e políticas que assumem o compromisso com a transformação social. Nesse sentido, o livro *Quadros de Guerra: Quando a Vida é Passível de Luto*, de Judith Butler (2015a), oferece uma lente teórica importante. Butler argumenta que certos corpos são sistematicamente excluídos do espectro político contemporâneo, uma exclusão que remonta a estruturas autoritárias e opressoras do passado. Como resultado, demandas de minorias frequentemente são ignoradas e negligenciadas.

Em um contexto social marcado por desigualdades e dominação de poder, a relação entre corpo, espaço e voz é central. Para Butler, evitar a perpetuação de práticas e metodologias autoritárias na sociedade exige um olhar crítico sobre aquilo que a ciência e a academia relegam às margens de suas discussões. Uma formação social que valorize a liberdade de pensamento, a auto expressão e o debate, bem como a interação com as diferenças, não apenas enriquece a experiência individual, mas também fortalece redes de apoio e pertencimento, promovendo um ambiente mais inclusivo e transformador. Para tal, é imprescindível reavaliar práticas de política pública e agir em prol do empoderamento real das minorias, o que implica a modificação das dinâmicas de poder, associadas, sobretudo, pela noção de pertencimento social.

Nesse sentido, trabalhos e ações que apontem caminhos de integração, em favor de outros panoramas e enquadramentos culturais e jurídicos mais inclusivos e solidários tornam-se fundamentais para a fomentação de outro tipo de sociedade, buscada há muito por múltiplos artistas e essas dimensões são abordadas por processos criativos que visam à elaboração de medidas de inclusão e solidariedade que possam fomentar novas técnicas, metodologias, pensamentos em prol de uma sociedade mais equânime.

A arte participa desse movimento e busca compreender dinâmicas culturais e expressar a voz do artista ou de um coletivo por intermédio de uma obra ou ação artística. Em seu texto *Arte e Política: O Artivismo como linguagem e ação transformadora do mundo?*, o performer e doutor em Antropologia Social, Paulo Raposo (2023) discorre sobre a metodologia do artivismo, que une arte e ativismo político.

O pensador propõe esta modalidade de arte politicamente engajada como estética da confrontação à biopolítica e à necropolítica, pois estas, como vimos, estão conectadas a movimentos que dizem respeito a sujeitos vulnerabilizados por questões de poder, de raça ou de gênero, e cujas visões são consideradas pelo sistema hegemônico como degeneradas e perigosas. Essa estigmatização ideológica, além de não ser verdadeira, gera uma sensação de desconfiança sobre pessoas que possuem um pensamento voltado para a proteção dos vulneráveis, compreendidos, muitas vezes, como um fardo a ser removido da sociedade.

Contra esse fenômeno, o artivismo prevê formas de criação que visam à pluralidade. Para ser plural, então, a arte ativista é comunitária e a participação popular é um dos fatores que faz com que ela, de fato, se concretize. Pautada na inclusão e no respeito à vida, ela considera afetivamente o indivíduo, o meio e a promoção de uma estética colaborativa. Assim, as formas de arte conectadas às pautas políticas de inclusão são marcadas pelo afeto. Qualidade que, não necessariamente, está conectada com um sentimento positivo, mas sim com a capacidade de tocar intensamente a pessoa, de forma que sua resposta emocional demonstre o engajamento com um determinado ponto de vista.

Esse confronto propicia debates acerca de pontos jurídicos, geográficos, culturais, institucionais, dentre outros, que merecem um olhar mais atento da sociedade como um todo. Raposo frisa que dentre os efeitos dessa perseguição às visões contra-culturais, estão a “deslegitimação e perseguição curatorial” (Raposo, 2023, p. 7), cujo efeito é o apagamento dessa forma de arte, seu distanciamento dos centros de difusão e visibilidade e o silenciamento de pautas importantes para o cenário político e cultural, haja vista que contradizem medidas autoritariamente impostas e que impactam o cotidiano e qualidade de vida de muitas pessoas, especialmente as que não possuem salvaguarda jurídica e institucional e outra crítica feita pelo

artivista diz respeito à modificação do cenário da arte radical, que sofre tentativas de mercantilização e de docilidade.

Nesse sentido, Raposo (2023) frisa que metodologias acadêmicas que visavam ampliar o escopo de discussão acerca de assuntos políticos e polêmicos estão sendo utilizadas para docilizar ou justificar condutas improdutivas aos objetivos libertários a que estas se propõem:

No segundo caso, quase podemos pensar num processo perverso de tentativa de mercadorização, higienização e domesticação de discursos radicais, convidando as margens para os centros – seja a nível do acolhimento de projetos de geografias pós-coloniais e distantes ou de modelos e potências criativas radicais – para docilizar suas radicalizações. No contexto da arte contemporânea europeia, temos assistido à incorporação de muitas das críticas produzidas pelos estudos culturais pós-coloniais e decoloniais das últimas décadas, que procuram desmontar o olhar colonial europeu e desconstruir as suas narrativas mais problemáticas. Esse processo, porém, parece ainda estar muito distante de se concluir – vide a polêmica e o dissenso geral relativo às questões da reparação histórica no campo museológico, à devolução de objetos e de documentos ou às manifestações contra monumentos de homenagem a colonialistas e racistas e a atos coloniais (Raposo, 2023, p. 8).

A natureza performativa das obras de arte desencadeia uma metamorfose que envolve não apenas os artistas, mas também os espectadores, numa colaboração que resulta na emergência de processos de transformação. Nessa dinâmica, tanto os criadores quanto o público participam ativamente na produção de significado e na reconfiguração dos espaços culturais, desafiando as fronteiras convencionais entre autor e receptor.

Essa interação entre os envolvidos ressalta a potência da arte como um catalisador de experiências compartilhadas e de novas perspectivas sobre o mundo. Por outro lado, o ativismo artístico oferece uma plataforma para cultivar e expressar a criatividade inerente a todos os indivíduos, destacando o papel fundamental da arte como uma ferramenta crítica. Ao encorajar a participação ativa dos indivíduos na criação de narrativas alternativas e na expressão de suas visões de mundo, o ativismo artístico promove uma cultura de resistência e empoderamento, onde a criatividade é valorizada como uma força motriz para a mudança.

Deste modo, as reflexões convergem para enfatizar o potencial da arte como um espaço de encontro, experimentação e engajamento político, capaz de inspirar e mobilizar indivíduos na busca por um mundo mais justo e inclusivo.

Oliveira Junior (2020), artivista que considera a política de gênero nas atividades culturais do reisado do Nordeste, em seu livro *As cicatrizes da espada: o artivismo das dissidências sexuais e de gênero nos reinados do Padre Cícero*, aponta como propriedade da atividade artística engajada a:

Reinvenção dos espaços e das posições de poder em que se localizam e se demarcam os corpos na cultura popular. A performance dos brincantes, atravessada pelo discurso religiosos da tradição, distante do modo hegemônico de se pensar epistemologias, abre o campo de possibilidade entre o trânsito do corpo e da manifestação cultural, propondo uma reflexão a partir do saber tradicional, o que pode produzir deformações através do que Takeuti (2016) denomina como micropolíticas do saber no interior do complexo de produção e conhecimento social (Oliveira Junior, 2020, p. 30).

Esse tipo de saber específico evocado por Norma Takeuti, professora titular no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) diz respeito à produção de conhecimento diretamente realizado à medida em que se vive e se interage. Ela não diz respeito a um conhecimento formalmente adquirido, mas às percepções que se cria por um povo em suas dinâmicas e interações com o território e com outros corpos que nele se encontram, esse produto necessita ser incorporado, a fim de que essas perspectivas sejam agregadas às políticas que operam sobre seus espaços de vida. Aqui, pode ser ressaltada mais uma vez a questão da voz subalternizada, sistematicamente apagada dos processos que envolvem decisões estatais acerca de um grupo.

A mobilização do afeto, nesse caso, visa à substituição de um local de invisibilidade, para outro, de empoderamento das populações minoritárias. Assim, por meio do encontro com uma afetação negativa, como a dos impactos ambientais e exclusão sistêmica de saberes populares, busca-se criar mecanismos de escuta e expressão, para que essas populações possam produzir diferença. Assim, as obras elaboradas e analisadas nesta tese transmutam o tipo de conexão com mecanismos de poder, de modo a elaborar afetos e relações positivas entre pessoas de um mesmo grupo e/ou de grupos distintos. Por meio do conhecimento e da união, outras formas de perceber o outro e o espaço geográfico e político podem ser ativadas e mesmo outras ações podem ser levantadas, a fim de empoderar e gerar mecanismos de embate às práticas sectárias neocoloniais.

Para Oliveira Junior (2020), práticas artísticas sociais podem promover o reencantamento com a vida e com a cidade, pois em um espaço em que seus corpos são abjetos, abre-se espaço para redefinir seu sentido humano, legitimando-o em um espaço de pertencimento e acolhimento. A atenção à cartografia, nesse cenário, pode gerar mudanças de movimentos políticos e identitários, tornando o público mais participativo para pensar os processos de subjetivação e mudanças sociais e espaciais.

O autor percebe na teoria de Judith Butler (2018) um caminho não apenas para pensar a compreensão das relações de gênero na performance ativista, ou dos encadeamentos do autoritarismo e do pensamento hegemônico, mas como uma via em que se opera e pensa a

responsabilização das tomadas de decisões políticas e seus impactos sobre corpos estigmatizados e vulnerabilizados no tecido social:

(...) diante disso, é nesse eixo que vale pensar no que Butler (2018) propõe com a teoria performativa da assembleia e os corpos em aliança na política das ruas. Ao entender que nem todos podem aparecer em uma forma corpórea, a autora traz notas sobre as ações corporificadas de diversos tipos para compreender como essas reuniões significam muito mais do que qualquer relato, escrito ou vocalizado, sobre o que as pessoas estão tratando. Para Butler (2018), as formas de performatividade corporificadas e plurais são componentes importantes para o entendimento sobre “o povo” e a democracia. O caráter corpóreo dos questionamentos diante das manifestações da condição precária, vista como condição estimulante, faz com que a autora entenda a produção do gênero e o direito de aparecer como uma dentre as possibilidades desses corpos desempenharem o espaço público em exercício de um direito plural e performativo. Segundo o pensamento butleriano, o exercício de uma performatividade plural e corporal aparece marcada por dependência e resistência, podendo também ser representada pela reunião de corpos persistentes (Oliveira Junior, 2020, p. 35).

O espaço, portanto, torna-se parte do elemento performativo em que os corpos operam e assim, facilitam a pluralidade e redimensionamento de ações de caráter coletivo. Esse aspecto, segundo Butler (2018) envolve pensar naqueles que não podem participar ou são excluídos do cenário público e político e que envolvem um novo entendimento sobre o que é o povo e a democracia. Nesse sentido, os movimentos que visam à elaboração de novas perspectivas acerca do espaço consideram que “a cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 21).

Isso quer dizer que as relações humanas efetivamente passam pela noção espacial, pois é o território onde a vida de fato se dá. Portanto, as interações no e do espaço são relevantes para pensarmos políticas menos fragmentárias e mais inclusivas. Nesses locais, segundo Rolnik (1989), é possível dar abertura aos afetos que pedem atenção e às intensidades com que a linguagem apresenta e para Oliveira Junior (2020, p. 48), “a cartografia desenha rotas entre as comunidades provisórias e transitórias no formato de assembleia do Reisado para se pensar as mutações de sensibilidade coletiva, principalmente no que diz respeito às alianças dos corpos em regime de precariedade”.

O território, torna-se nessa concepção, um local de lutas, mas especialmente, de encontro. Canclini *et al.* (2022), em *Culturas Híbridas*, reforçam que a ruptura da festa não liquida as hierarquias nem as desigualdades, mas sua irreverência abre uma relação mais livre, menos fatalista, com as convenções herdadas e portanto, influí em transformações positivas na cultura.

Já para Barroso (2018, p. 242), o efeito subversivo das ações ativistas “desmascara o falso moralismo ao mostrar que o que a pessoa é está inscrito em seu corpo e em suas ações, põe em confronto o que se diz e o que se faz”. Portanto, a arte ativista dá atenção ao corpo e à individualidade da pessoa, posicionando-os como ferramentas desestabilizadoras de discursos hegemônicos. Ao colocar em confronto o discurso proclamado e as práticas efetivamente adotadas, a arte ativista lança luz sobre as contradições entre o que é dito e feito no campo das ações políticas.

Nesse sentido, a arte ativista não apenas chama a atenção para questões sociais, ecológicas e econômicas, mas também enfatiza a importância da individualidade de cada pessoa como agentes de transformação e expressão. Ao direcionar o foco para o corpo humano e para as ações individuais, ela ressalta a autenticidade e a singularidade de cada indivíduo, promovendo uma reflexão sobre a integridade e a coerência entre valores e práticas no contexto cotidiano e comunitário. Assim, ao trazer à tona a conexão entre ação e identidade, a arte ativista convida a uma profunda reflexão sobre as relações entre o eu e o mundo e incentiva uma maior consciência e engajamento com as questões humanas e sociais.

Ao abrir espaços para que a fala e as emoções sejam expressas livremente, é possível gerar mecanismos para que ações eficazes ocorram, pois, o corpo está na centralidade dessa mudança. Quando manifestações artivistas são operadas, a comunidade tem a possibilidade de emitir percepções acerca de fenômenos políticos e sócio-culturais e de tornar-se mais ativa com relação aos dilemas que a circundam.

Uma abordagem artística libertária, nesse sentido, enfatiza a importância de capacitar o indivíduo para se tornar autônomo e integrado à sua comunidade e meio. Isso implica um processo educativo-criativo que fortalece o empoderamento e a individualidade, permitindo que os sujeitos analisem criticamente diversos aspectos culturais, sociais, econômicos, religiosos e outros, que discutam suas particularidades, a fim de que possam agir e se expressar de forma mais consciente e responsável diante das diferenças.

O reconhecimento das diferenças e a promoção do multiculturalismo demonstra um caminho para uma sociedade mais inclusiva e transformadora. Dessa maneira, “um contexto democrático onde todos sintam a responsabilidade de contribuir é um objetivo central da pedagogia transformadora” (hooks, 2017, p. 56). Para que ela ocorra, seja nas escolas, na família, na arte ou qualquer outro espaço, deve estar contida a permissão da expressão de opiniões e sentimentos e o incentivo ao diferente, pois “ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento. Também garante que nenhum aluno permaneça invisível na aula” (hooks, 2017, p. 58).

hooks (2017) frisa que a prática da liberdade implica na aprendizagem de códigos culturais diversos, a fim de que os indivíduos consigam se envolver com um modelo social mais pertinente às necessidades humanas e ambientais contemporâneas. Essas reflexões convergem para a compreensão de que a arte socialmente engajada possui em sua estrutura um cunho educativo em que não ocorre um simples processo de transmissão de conhecimentos, mas sim a abertura de espaços de diálogo, resistência, transformação e construção de uma sociedade mais justa, feliz e inclusiva.

A emoção, dentro desse processo, é reconhecida como um elemento fundamental da arte política, bem como a representação emocional é parte integrante da pesquisa nesse campo (Krakowska, 2023). Krakowska (2023) pensa a política como arte, e assim, associa emoções, materialidade e construção de mundo como imprescindíveis à elaboração de uma obra. Estratégias como empoderamento pessoal, ocupação de espaços, documentação e agitação são discutidas como formas de resistência e transformação política.

Em última análise, a política como arte, segundo a artista, envolve explorar as possibilidades de expressar discordância, criar identidades coletivas e imaginar utopias, tudo isso através de práticas inovadoras, afetivas e engajadas na arte, nesse cenário de obras e instalações disruptivas, alguns grupos destacam-se ao longo do globo, por apresentarem propostas chocantes e radicais acerca de temas de prioridade e importância para o debate sócio-cultural engajado.

Um deles é o *Extinction Rebellion* (XR), conhecido como *Red Brigade*, que combina ação direta e protesto simbólico. Seu objetivo é interromper o cotidiano em face da degradação ambiental, criando uma crise onde governo, empresas e o público não podem ignorar. Eventos da Red Brigade, segundo O'Shea (2023), artista e docente, contrastam com a atmosfera carnavalesca de outros protestos, pois este possui um caráter simbólico silencioso e carregados de uma seriedade sombria, a fim de representar o sentimento de luto diante da crise climática.

Essas ações visam emanar emoções, utilizando o corpo e o espaço para evocar sentimentos de forma geral. Nesse sentido, a afetividade se constroi como um polo de contestação, pois aloca os espectadores em um cenário de destruição, tristeza e desespero perante a catástrofes ambientais facilitadas pelo mau zelo com o planeta, para o autor a crise climática requer formas de ativismo que vão além do simples levantamento de consciência, pois os sentimentos de negação, tristeza e ansiedade em relação ao clima podem ser paralisantes.

Portanto, a eficácia do ativismo ambiental depende da capacidade de gerar e gerenciar emoções, construindo um senso de urgência e mobilizando ação social. Essa abordagem analisa a relação complexa entre emoção, representação e ação política, argumentando que o cultivo e

a expressão de emoções são centrais para a mobilização social em tempos de crise. Através de um exame das manifestações da *Red Brigade*, busca-se compreender como o ativismo ambiental pode operar através da evocação de sentimentos difusos e ambíguos para promover a mudança social.

As passeatas da *Red Brigade* surgem de uma história de ações de luto em protesto, como os *die-ins* da ACT-UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*) e do movimento *Black Lives Matter*. Essas ações visam tornar visível o autoritarismo sistêmico, ao ilustrar seus efeitos ao sinalizar sua gravidade, bem como mudar o discurso público em torno da violência estrutural subestimada. O luto, proposta argumentativa de Butler (2018), é político. Ele se baseia na ideia onde a vida de certas populações tidas como lamentáveis, incorporam a ausência da violência, de modo a continuar com a vida, mesmo com os traços da destruição ocasionada. Nesse sentido, as ações de luto chamam a atenção para a violência sistêmica que tanto elimina vidas, o que ocasiona um apagamento de seu valor simbólico.

Ações promovidas por grupos radicais assumem diversas formas, como os *die-ins*, onde os manifestantes simulam sua própria morte ou a morte de outros, chamando a atenção para autoritarismos e medidas de extermínio que retira prematuramente indivíduos da esfera pública, selecionando qual vida é mais importante que outras, baseadas em escolhas narcísicas. Os eventos da *Red Brigade*, como pontua O'Shea, são parte dessa categoria de ações de luto, pois deslocam o sentimento de perda, privação e angústia dos espaços privados em que tende a ser ocultado, contrapondo-se à invisibilidade que permite a continuação perpetuada de violações.

Essas investigações apontam a necessidade de um quadro analítico que considere a emoção e o afeto como elementos centrais nas ações de justiça social e nas decisões dos organizadores de protestos. Pensadores e artistas associam a arte ativista a políticas libertárias do afeto, criando instalações inclusivas que promovem interação e criticidade em pautas de interesse público. As teorias que fundamentam essa tese propõem novas formas de comunicação com o público, onde o artivismo, em espaços abertos e com colocações coletivizadas, oferece uma comunicação livre e fomenta novos deslocamentos no cenário cultural.

As obras empreendidas na elaboração desta tese e aqui analisadas, possuem o caráter da coreopolítica e também, do afeto em suas composições e visam uma nova inserção da população na cartografia da cidade. As ações buscam reforçar as pontes de solidariedade entre grupos minoritários e a expansão da possibilidade de novas formas de atuação no espaço. Também ressaltam o caráter ecológico, importante à manutenção da vida e do bem-estar humano e as particularidades da cultura brasileira, envolvida com seu histórico colonial, de segregação continuada de saberes e práticas dos povos negros e indígenas, os quais, pela

geografia e legislação exclusivista, foram banidos para as margens. Isso se dá com comunidades ribeirinhas e quilombolas, por exemplo, que apresentam remanescentes da cultura africana e indígena, desenvolvidas no território brasileiro, mesmo sob a exclusão e o ódio propostos pelo pensamento hegemônico.

Nesse sentido, a atuação do artista foi voltada para territórios e populações vulnerabilizadas por propostas autoritárias do passado e do presente e, por esse motivo, realçam a beleza, a alegria, a empatia do cuidado e um outro senso de comunidade gestada no interior de manifestações como a Congada, ou mesmo em cenários extremos, como a destruição e modificações nocivas ao meio ambiente, geradas por tragédias como a que assolou a vida no rio Doce e impactou muitas populações que dependiam diretamente dessas águas para a própria sobrevivência.

As modificações cartográficas e culturais, pouco levadas em conta nos pensamentos autoritários que desejam silenciar vozes e alternativas às tentativas desse extermínio epistêmico e geográfico, devem ser difundidas, para que hajam novas possibilidades de abertura de espaços educativos e de atuação em prol da equanimidade social. O diálogo, nesse sentido, torna-se então a estética pela qual as obras aqui analisadas operam, pois essa foi a formação estética pela qual a elaboração desses trabalhos foi possibilitada.

A abertura de espaços de escuta e fala, portanto, são primordiais para a facilitação de obras artivistas, pois essa dimensão é imprescindível para uma real mobilização dos atores e paradigmas problemáticos em nosso tempo. Os estudos de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), desenvolvidos sobre a possibilidade de o subalterno poder falar e, especialmente, de ser ouvido e atendido em suas especificidades, torna-se uma base sobre o qual o projeto desta tese se movimenta. Por meio da arte, o que busca-se é que esse novo espaço de trocas e construções emerja, fazendo com que atores da comunidade possam se conhecer e perceber as dificuldades internas do grupo e no espaço, a fim de promover ações de mobilização entre eles.

Essa é uma atitude educativa direcionada à criticidade libertária. Ao reconhecerem as razões do apagamento de suas culturas, as minorias podem gerar novos efeitos em seu campo de atuação na cultura global. Segundo Appadurai (2009), a mobilização coletiva dessas populações pode promover mudanças e inclusão, pois, ao perceberem sua força, a solidariedade ganha um novo potencial entre os menos privilegiados, ocasionando a possível criação de uma outra estrutura de poder.

Como vimos, o extermínio sistemático de ações e pensamentos libertários é uma das chaves utilizadas para que esse encontro político com outras carências não ocorra. A fim de fortalecer a autoestima, a comunicabilidade, a expressão poética no ambiente dando garantia do

modo de vida de determinados grupos, é que essa ação se dirige, por isso, a estética construída sobre as bases dialógicas é tão fundamental a uma arte verdadeiramente mobilizadora. Esta tese, portanto, busca fomentar meios para que se compreenda epistemologias e delineamentos de uma arte pública e engajada.

Tal estética é caracterizada pelos autores Gottschall (2023) e Corredera (2023) no livro *Politics as Public Art: The Aesthetics of Political Organizing and Social Movements*, sob a expressão coreopolítica, pois nos atos políticos em espaços públicos onde se desenvolvem, relações e interações são adotadas como a missão primordial do trabalho artístico. Assim, possuem aspectos similares aos da pedagogia crítica e são construídos sob as bases da mudança política. Esse tipo de movimento não busca vender o resultado das ações, pois a obra de arte se manifesta em sua construção colaborativa. Assim, “este tipo de arte enfatiza o processo sobre o produto e modificação social crítica sobre a continuidade de normas, instituições, governamentalidade, etc, que dominam a condição social contemporânea” (Zebracki, 2020, apud Zebracki; Mcneil, 2023, p. 62).

Os movimentos coreopolíticos de protesto, exploram a interseção entre arte, política e mudança social. Estes definem a arte pública socialmente engajada como práticas artisticamente informadas, que enfatizam o processo sobre o produto e a mudança social crítica sobre a continuidade de autoritarismos, como vimos na citação acima. A coreopolítica também é explorada como a política do movimento e desafia pressupostos sobre o corpo, espaço, identidade e pertencimento.

A tese, assimila como a política pode ser compreendida como uma forma de arte pública que trabalha para uma mudança social inclusiva e de resistência contra o controle institucional e estatal. Fundamentada por uma metodologia afetiva, dialógica e poética. Ela defende abordagens interdisciplinares radicais sob proposições afetivas para a elaboração de uma arte pública socialmente engajada, com foco em justiça e perspectivas minoritárias. Com contribuições originais de acadêmicos, ativistas e artistas, as obras de arte aqui analisadas abordam dinâmicas de poder, normatividades sociais e opressões sistêmicas.

Portanto, se baseia em contextos do mundo real e utiliza teorias de estudos de performance, geografias e pedagogias críticas, sociologia política e arte para discutir o cenário em que a *estética dos diálogos* pode ser compreendida como fenômeno de elaboração artística contemporânea. Com o foco na construção de estruturas teóricas acerca de práticas de arte pública socialmente engajada, a *estética dos diálogos* permite explorar ações e movimentos específicos e antagonistas, incluindo formas artisticamente conduzidas de ativismo ambiental e antirracista.

As ações artísticas aqui analisadas visam desconstruir conhecimentos e práticas hegemônicas de arte pública, promovendo uma mudança social inclusiva por meio de diálogo interdisciplinar e engajamento ativista. Elas buscam redefinir os limites da arte coletiva e da participação política, defendendo uma abordagem transformadora que desafia estruturas de poder existentes e promove mudança social.

A tese em questão investiga como a política pode ser entendida como uma forma de arte pública, orientada para a promoção de uma mudança social inclusiva e resistência às formas de controle institucional e estatal. Fundamentada em uma metodologia afetiva e dialógica, com uma base sólida nos objetivos decoloniais, a pesquisa propõe uma abordagem interdisciplinar radical que se apoia em proposições afetivas, visando a elaboração de uma arte pública socialmente engajada, com ênfase em justiça social e perspectivas minoritárias.

Por meio das contribuições de acadêmicos, ativistas e artistas, as obras de arte analisadas nesta pesquisa abordam dinâmicas de poder, normatividades sociais e opressões sistêmicas, ampliando o entendimento de como a arte pode ser um veículo de transformação. Assim, a tese se fundamenta em contextos do mundo real e utiliza teorias provenientes de estudos de performance, geografias críticas, pedagogias sociais, sociologia política e arte, para discutir o cenário no qual a estética dos diálogos pode ser concebida como um fenômeno artístico contemporâneo.

Com o objetivo de construir uma base teórica sobre práticas de arte pública engajada, a estética dos diálogos permite explorar ações e movimentos específicos, muitas vezes antagonistas, que incluem formas artísticas de ativismo ambiental e antirracista. As práticas artísticas examinadas buscam desconstruir os conhecimentos e práticas hegemônicas da arte pública, promovendo uma mudança social inclusiva por meio de um diálogo interdisciplinar e ativista.

Essas ações têm como objetivo redefinir os limites da arte coletiva e da participação política, defendendo uma abordagem transformadora que desafia as estruturas de poder vigentes e promove uma mudança social inclusiva. Ao mesmo tempo, elas oferecem uma experiência estética e humana de conexão, demonstrando o poder da arte como catalisadora de transformação social e inclusiva, oferecendo uma experiência de conexão humana e estética.

O potencial político através do movimento corporal e do protesto demonstra como o corpo se torna uma ferramenta de resistência e poder. A teoria da coreopolítica, nesse sentido, propõe uma redefinição do corpo como uma ferramenta central em lutas contestatórias, subvertendo estruturas normativas. O uso do termo *coreo* remete à afetividade, à capacidade de sentir-se tocado e conectado emocionalmente, por isso remete ao coração. O pulso, que faz com

que o sangue e a vida continuem a cada batida, denotam a mobilização e cotidianidade da arte, que, entre grupos vulnerabilizados, está conectada com aspectos identitários e com o sentimento de pertencimento.

O uso do corpo e da voz, nesse sentido, tornam-se ferramentas para construção sociais, especialmente para pessoas marginalizadas que não têm acesso ao mesmo poder econômico, social e cultural que os opressores. Diferentes pesquisadores enfatizam aspectos diversos de protesto e mobilização, desde o uso de táticas afetivas até práticas colaborativas e conversacionais.

Aqui evocamos o corpo do artista antes centrado no seu processo individual e genial, agora um corpo em movimento de escuta do mundo, em constantes mobilizações do seu entorno afetivo para transformações não só do modo de ver o mundo, mas sim no modo de estar no mundo. A interseção entre movimentos sociais e arte pública também é explorada, destacando como as práticas artísticas socialmente engajadas e as teorias da coreopolítica compartilham objetivos semelhantes de promover o diálogo, confronto e transformação.

A compreensão da mobilização através de perspectivas de estudos de performance, dança, crítica e arte socialmente engajada são fundamentais para uma articulação precisa dos movimentos sociais, insurreições e ações contestatórias, especialmente dentro dos movimentos artivistas. O poder e o protesto são entidades inerentemente espaciais, sociais e performadas onde o corpo é central na articulação de resistência e mudança.

Com um trabalho extremamente ativista, em 1965, na abertura da exposição *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), aconteceu a primeira apresentação pública do Parangolé, que causou uma enorme polêmica. Hélio Oiticica e passistas da Estação Primeira de Mangueira foram proibidos de entrar e apresentar a *Asa-delta* para o êxtase, conforme definição do poeta concreto Haroldo de Campos. Eles, então, realizaram sua performance nos jardins do Museu. A congada psicodélica, sem boas maneiras, desmistifica o espaço sagrado da arte: “Oiticica propõe a ocupação do museu pelo povo, instituição frequentada basicamente pelas classes médias e burguesas. Ele quer expandir. A rua no museu. O samba no museu. O morro no museu. O museu é o mundo” (Pedrosa, 1986, p. 13).

Importante lembrar que essa exposição foi realizada um ano após o golpe militar de 1964, e a mostra transformou-se em um painel de trabalhos com alto teor político. Uma plataforma de apresentação da nova dinâmica da arte brasileira, com pensadores críticos, ao contrário do que queriam os curadores e *marchands*: apresentar um time impressionante de artistas brasileiros para o mercado de arte mundial.

Orientada pela política dos afetos, a *estética dos diálogos* visa ao descentramento do artista, para que a voz coletiva da comunidade emerja. O processo conversacional pluralmente constituído aponta para a gestação de espaços onde seja possível a prática da liberdade e da verticalidade entre os indivíduos. Ela é fundamental, pois está associada ao processo de produção demandado pela sociedade capitalista global, fundada sob as bases da colonialidade, que caminha sob as vias da espontaneidade.

Em convergência, em uma conferência em Salvador-BA, posteriormente publicada no livro *Corpocidade*, Vera Pallamin (2016), professora da Universidade de São Paulo (USP), aponta que Étienne de la Boétie escreveu o discurso da servidão voluntária, onde o filósofo francês ensaia a liberdade como recusa à servidão, pois “a noção de servidão voluntária associa-se à ausência do desejo de liberdade” (Pallamin, 2016, p. 72). Essa ausência de liberdade dar-se-a, especialmente, pela negação sistemática a ela. Nesse sentido, quanto mais um povo se torna reprimido quanto a seus desejos e visibilidade de suas necessidades e prioridades, quanto mais é violentado e desamparado, mais afastado ele se posiciona dessa busca, pois lhe parece ser vã.

Pallamin (2016, p. 73), nessa direção, aponta que:

Os circuitos de afetos são parte fundamental do social, de suas normatividades, formas de vida e conflitos. Certos ordenamentos vinculam-se aos afetos e deles dependem para continuar. Quando estes arranjos são desfeitos, certos sentimentos esmaecem, tornam-se ausentes ou passam a circular de outro modo. Temos presenciado isso, atualmente, no país, em meio ao movimento de decomposição de um modelo político e derrubamento de certa condição social. Afetos ligados à aversão, ira, ódio, ofensa, apreensão e desalento movimentam-se sob novos fluxos e intensidades, no plano coletivo, no midiático e nas redes sociais. Interessa a Safatle (2015, p. 49) tomar os circuitos dos afetos em suas implicações políticas, em sua relação com o corpo político: “a nossa sujeição é afetivamente construída”.

A professora pontua que a afetividade é de extrema importância para a vinculação a certos pensamentos e ações, como exemplo, a própria noção de liberdade. Nesse sentido, Hall (2015) também ressalta a interferência da identificação na forma como o ser humano interage com outros e com seu meio. O crítico defende que a sujeição a determinadas identificações ocorre porque existe um pulsante desejo de pertencimento ao grupo hegemônico, pois a filiação a ele seria a forma mais garantida de se manter protegido e assegurar os privilégios gerados por esse sistema majoritário.

Um caminho de retorno a essa criticidade, por outro lado, é justamente a abertura de oportunidades e espaços de escuta, bem como a ampliação do ponto de vista da sociedade acerca das produções que a envolvem. Assim, a participação e o diálogo, tornam-se vias de reparação

dos laços humanos danificados em processos de exclusão, especialmente no contexto globalizado, que impõem aos indivíduos a lógica da disputa e que produz um *neossujeito*, que é aquele competitivo, atuando em meio a uma lógica geral das relações humanas submetidas à regra do máximo proveito.

Uma das obras mais marcantes e significativas de sentido social e que combate o pensamento imperial capitalista foi realizada pelo Coletivo *The Yes Lab*. Em uma de suas intervenções, a dupla concedeu uma entrevista ao vivo à rede britânica BBC, como representante da *Dow Chemical*, que havia comprado a *Union Carbide*, empresa responsável pelo desastre químico em Bophal, na Índia, em 1984, no qual um vazamento de gás afetou milhares de pessoas. Na entrevista, foi prometido indenizar todas as famílias atingidas pelo acidente industrial. Em minutos, o valor de mercado da empresa americana caiu dois bilhões de dólares. O Coletivo se apropriou da realidade comum, com uma engenhosa capacidade transformadora. Para tal, armou-se de uma inteligência de linguagens, de mecanismos e programações contemporâneas para a inserção da obra nos entremeios burocráticos, articulada ao plano de ação artística.

Apossou-se radicalmente da mídia, com estratégias de comunicação de massa nunca antes despertadas no território da arte, ao se infiltrar em órgãos governamentais e instituições financeiras expondo as engrenagens das corporações para investigações públicas. Nas palavras do Coletivo, de acordo com Salvatti (2016, p. 110): “às vezes é preciso uma mentira para expor a verdade”. A arte, como observado anteriormente, oferece a fruição estética da arte pela arte, a inversão de valores e pensamentos hegemônicos e por isso, é uma habilidade que, quando voltada ao cenário atual, pode sofrer tentativas de reclusão. Portanto, destaca-se a importância de uma atividade artística que seja embasada no diálogo e participação ativa e afetiva, capaz de conectar corações e desenvolver políticas de solidariedade, autonomia e cuidado.

Tais apontamentos levaram ao termo que buscamos designar nessa tese: a *estética dos diálogos*. Gestada por meio de um processo horizontal e participativo, a arte colaborativa possui intrinsecamente à sua estrutura o aspecto da interatividade dialógica no espaço ocupado pelo artista. O diálogo, por sua vez, apresenta-se como fenômeno em que se fala, mas especialmente, se escuta e se considera perspectivas diversas. Assim, o afeto surge como ponte para que a interação, a participação e o envolvimento com as ações do projeto emergam.

Nos projetos artísticos analisados nesta pesquisa doutoral, observamos mudanças significativas nas dinâmicas de criação, evidenciando transformações nas relações entre artistas, espaços públicos e comunidades. Essas iniciativas promovem uma ocupação engajada do espaço urbano, fortalecendo a identificação dos participantes com novas formas de identidade

coletiva e presença ativa nas manifestações locais, e a escuta ativa e o formato colaborativo que sustentam a criação dessas obras de arte abrem caminhos para práticas inclusivas e horizontais, onde diferentes processos encontram espaço para se expressar. Logo, essas práticas fomentam uma nova percepção de responsabilidade coletiva, transformando os cidadãos em agentes ativos na construção do bem comum. Ao participar diretamente do processo criativo, os indivíduos passam a sentir-se parte integrante e significativa da cidade, reconhecendo seu papel na sustentação e evolução das dinâmicas urbanas e culturais.

6 CONCLUSÃO

É fundamental ressaltar a relevância e os desafios inerentes a essa abordagem no contexto contemporâneo. Este trabalho buscou explorar como a prática artística pode se transformar em uma poderosa ferramenta para fomentar diálogos, promover inclusão social e catalisar transformações em territórios de criação. A questão central abordada foi a transição da arte tradicionalmente associada à figura do gênio individual para manifestações construídas coletivamente, provocadas pelo artista como agente estimulador. Propomos um formato emancipatório que integra afeto, escuta ativa e diálogos criativos ao fazer artístico.

Nesse sentido, introduzimos o conceito de estética dos diálogos, fundado na ideia de partilhar para multiplicar, abrangendo tanto o processo criativo quanto as decisões técnicas e de gestão dos projetos. Essa perspectiva visa potencializar a criatividade coletiva, a intuição e a horizontalização das relações no campo da arte, tornando-a um meio transformador não apenas de si mesma, mas também de seu entorno.

Esta pesquisa se consolida como um marco reflexivo e experimental na compreensão e prática da arte contemporânea, propondo a estética dos diálogos como um caminho alternativo e necessário para a criação artística no mundo atual. Mais do que um conceito teórico, representa um modelo de prática artística fundamentado na coletividade, no afeto e na colaboração, desafiando as estruturas tradicionais centradas no individualismo e na hierarquia. Ela se enraíza em processos que envolvem concepção, negociação, gestação e manutenção, reafirmando a arte como um campo de encontro, de troca e de transformação. Ao deslocar o foco do gênio individual para o coletivo, esta abordagem revela novas potencialidades para a criação, abrindo espaço para práticas inclusivas e sustentáveis que dialogam profundamente com as comunidades envolvidas.

E o mais potente pois as bases de empenho não apenas revisita, mas expande as fronteiras do fazer artístico, ao posicioná-lo como uma prática existencial e relacional que reflete e responde às demandas comunitárias, históricas e institucionais da arte contemporâneas. A arte deixa de ser uma experiência restrita a ambientes institucionais e torna-se uma ferramenta viva e dinâmica de sociabilidade, uma prática que amplifica vozes diversas e constrói significados a partir de um tecido coletivo. Aqui, práticas artísticas baseadas no amor, na solidariedade e no cuidado são reconhecidas como não apenas legítimas, mas fundamentais para o fortalecimento das relações humanas e para a criação de espaços de resistência às lógicas excluientes e individualistas. Aqui, portanto, celebramos não apenas os resultados, mas os próprios processos investigativos que sustentam este trabalho, reafirmando que a prática

artística é, em sua essência, um espaço de potência e transformação. Ao adotar uma linguagem acessível, buscamos alcançar não apenas os intelectuais e acadêmicos, mas também as comunidades, permitindo que elas interajam, compreendam e se apropriem das ideias aqui apresentadas. Essa escolha evidencia o compromisso ético de democratizar o conhecimento e ampliar o impacto das reflexões desenvolvidas.

As práticas artísticas colaborativas no âmbito das Artes Sociais estabelecem uma relação intrínseca entre o artista, o processo criativo/obra e o público coautor. Essa dimensão é fundamental para exemplificar como essas ações se desdobram em um contexto histórico específico, e como geram ecossistemas criativos dinâmicos e participativos. Ao analisar obras como *Monumentos de Amor ao Rio Doce*, *Cidades Comestíveis*, *Magia da Sereia*, *Banda de Congo da Comunidade de Piapitangui* e o *Coletivo Conscientiza Piapitangui*, podemos identificar diferentes aspectos dessa relação e como eles se entrelaçam para formar experiências artísticas significativas, que aqui chamamos de *estética dos diálogos*.

A cooperação entre artista e público coautor emerge como alicerce central em todas as etapas do processo criativo, desde a concepção até a realização e recepção das obras. O diálogo e a interação são pilares essenciais para o êxito das práticas artísticas colaborativas, que se destacam por amplificar vozes marginalizadas e impulsionar mudanças sociais significativas. Nesse contexto, a prática artística social transcende a mera criação estética, tornando-se uma plataforma para compartilhar experiências, questionar narrativas dominantes e construir novos entendimentos mútuos, especialmente em cenários onde as vozes das minorias são frequentemente silenciadas.

O conceito de *estética dos diálogos* introduzido aqui reforça uma abordagem processual e colaborativa, na qual a criação artística privilegia as interações humanas, a autenticidade e a relevância social acima de formalismos técnicos ou estéticos. Essa perspectiva desloca o foco da arte de sua centralização na figura do gênio individual para práticas horizontais e coletivas, onde a partilha de afetos, experiências e decisões torna-se um gesto de resistência e transformação. A arte, assim, não se limita ao objeto final, mas ressignifica sua essência como um processo dinâmico que une criatividade e engajamento social.

Os desafios dessa prática, como o compromisso prolongado com comunidades, resistência institucional e até mesmo ações adversas — como o exemplo do roubo de mudas na instalação da Araçaoca —, evidenciam a profundidade dos paradigmas que buscamos combater. Apesar disso, tais adversidades reforçam o papel emancipatório da arte como uma força viva, que não apenas questiona, mas também transforma estruturas sociais, políticas e ambientais. Nesse contexto, o diálogo e o colaborativo nos convida a repensar noções tradicionais de obra

de arte, autoria e valor artístico. Ao avançarmos, é imperativo apoiar essas práticas com recursos e reconhecimento institucional, valorizando o impacto intrínseco que possuem na construção de pessoas mais inclusivas e solidárias. A *estética dos diálogos* nos desafia a enxergar a arte não apenas como um produto, mas como um processo relacional e profundamente humano, que ressignifica modos de ser, criar e coexistir.

Por fim, a *estética dos diálogos* enquanto prática engajada, nos desafia a repensar não apenas o que consideramos arte, mas também como nos relacionamos uns com os outros e com o mundo ao nosso redor. Ela nos convida a abandonar as divisões e preconceitos que nos separam e a abraçar a riqueza da diversidade humana. Portanto, ao adotarmos uma estética dialógica e polifônica em nossas vidas e em nossa arte, podemos construir um futuro mais inclusivo, empático e solidário para todos.

O legado desta pesquisa é múltiplo: propõe novas formas de pensar e fazer arte, desafia paradigmas consolidados e revela as potências transformadoras da arte coletiva e dialógica. Ao entrelaçar teoria e prática, história e contemporaneidade, afetos e técnica, o trabalho se posiciona como um convite para uma reinvenção da arte como prática existencial, relacional e profundamente humana. Mais do que um encerramento, esta conclusão é um ponto de partida para novas investigações, práticas e diálogos, que continuarão a moldar o campo da arte e suas relações com o mundo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Beatriz. *Ontologia em Ciência da Informação: tecnologia e aplicações*. Curitiba: CRV, 2021.

ALMEIDA, Dóris Bittencourt; CUNHA, Maria Teresa Santos (org.). *Arquivos pessoais, patrimônio e educação: ego-documentos em cena*. Curitiba: Appris, 2024.

AMERICANO, Mariana; DE ARAUJO SILVA, Jeane. *Arte, estética e docência: caminhos possíveis para dialogar*. Veras, v. 12, n. 2, 2023.

ANDRADE, Marina Pereira Menezes de. *Ser artista: anacronismos, incoerências, estratégias e permanências*. Belém do Pará: ANPAP, out. 2013.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico*. Revista de Antropofagia, São Paulo, n. 1, ano 1, maio de 1928.

APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.

ARAKAKI, Cristiane. *Metodologia do Projeto Economia da Experiência*: cartilha. Brasília: Ministério do Turismo, 2019.

ARAKAKI, Cristiane. *Cartografia dos afetos na arte interativa*. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2020. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_3fec0b2c5bd9c243840993a5a5db3191. Acesso em 10 set. 2024.

ARANTES, Priscila. *Estética da emergência: o advento de um regime prático das artes*. 17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2018.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AZEVEDO, Elaine; PELLED, Y Yfita. Socially Engaged Art as a Methodological Strategy. In: *Social Science*. International Journal of Contemporary Sociology, 2015. (In press/No prelo).

BARROSO, Oswald. *O riso brincante do Nordeste*. Rebento, n. 7, p. 233-265, dezembro, 2018.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Thamiris; RIBEIRO, Iara Margolis; PROVIDÊNCIA, Bernardo. *A utilização de escalas de autorrelato na avaliação emocional do espectador de Live Streaming Concert*. 2021. Disponível em: <https://downloads.editoracientifica.com.br/articles/210805665.pdf>. Acesso em 10 fev. 2024.

BERENSTAIN, Stan; BERENSTAIN, Jan. *The Berenstain Bears' Big School Project*. Nova York: Harper Festival, 2023.

BEUYS, Joseph. *Energy Plan for the Western Man*. Compiled by Carin Kuoni, 1978.

BEUYS, Joseph. *Polentransnport 1981*: entrevista-debate conduzida por Yszard Syanislawisk. In: *Et tous ils changent le monde*. Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon. France: Lyon, 1981.

BEUYS, Joseph. *Early Drawings*. Introdução por Werner Schade. Munique: Schirmer/Mosel Verlag, 1992.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BISHOP, Claire. *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Art Forum, 2006.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio: Hoje a Arte é este Comunicado. In: FERREIRA, Glória. Org. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. A/E Arte & Ensaios. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, ano VII, n.7, 2000.

BUREN, Daniel. Função do Museu. In: BUREN, Daniel; DUARTE, Paulo Sérgio (Ed.), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Autêntica, 2015a.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*: Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução de Renato Aguiar. 10ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*: notas para uma teoria performativa da assembleia. Tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. – 1º Edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp*: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.

CANCLINI, Néstor García et al. *Emergências culturais: instituições, públicos e criação na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2022.

CAPRA Fritjof. *Vivendo redes*. O tempo das redes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CIRILLO, José. Ils profitent: fantasmas do presente nos processos colaborativos em tempos de práticas sociais, um estudo de caso. *Revista Poiésis*, v. 18, p. 57-72, 2017.

SILVA, Diane Sousa da. *O rio é uma serpente: 3ª Frestas – Trienal de Artes*. Curadoria de Beatriz Lemos, Diane Lima e Thiago de Paula Souza. São Paulo: Sesc São Paulo, 2021.

Disponível em:

<https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/7db7412b/e6fa/454c/8837/d27dc5756687.pdf>. Acesso em: 12 maio 2024.

DA SILVA JR, Jader Lúcio; FARBIARZ, Alexandre. Educação, midiatização e afeto. O professor e a produção de sentido no Instagram. *Inmediaciones de la Comunicación*, v. 19, n. 1, p. 135-156, 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. *In: Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DOESBURG, Theo van. 1º *Manifesto De Stijl* (1918). Disponível em:
https://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/177/pdfs/DeStijl.pdf. Acesso em 3 out. 2024.

DUARTE, Imara AM; COSTA, Angelina DL; TONETTO, Leandro M. *Arquitetura hospitalar centrada no afeto*: contribuições de Baruch de Espinosa. *Revista de Arquitectura*, v. 28, n. 44, p. 76-97, 2023.

DUCHAMP, Marcel. *Ressonances du ready-made*: Duchamp entre avant- garde et tradition. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

DUCHAMP, Marcel. *Kant After Duchamp*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1996.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. *In: BATTCOCK, Gregory (Org.). A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FALLING FRUIT. *Mapeamento da Colheita Urbana*. St, Boulder, CO 80305, USA, 2022. Disponível em <http://fallingfruit.org/about?c=forager%2Cfreegan&locale=pt-BR>. Acesso em 8 ago. 2021.

FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERRO, Carlos. *A ação individual de responsabilidade na falência de sociedades*. Doctrina Societaria y Concursal, n. 361, p. 1–15, dez. 2017

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.

FLEW, Terry. *New media: An introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge; LEONEL, Maria Célia. O afeto nostálgico em Angústia, de Graciliano Ramos/The Nostalgic Affect on Graciliano Ramos Novel Anguish. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 29, n. 2, p. 210-234.

GANZ, Louise; SILVA, Breno. *Lotes vagos: expansões, ação coletiva de ação urbana experimental*. Belo Horizonte: PMBH, 2011.

GOMES, Graziela Marchetti. *Uma escuta para a finitude: ensaio sobre o RIO OIR de Cildo Meireles*. Dissertação. USP. 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-10082015-113053/pt-br.php>. Acesso em: 21 nov. 2024.

GONÇALVES, Fábio. *O instinto de americanidade na poesia de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

GUIMARÃES, Paula et al. *Cartografias frente ao desastre-crime da SAMARCO, VALE, BHP BILLITON NO RIO DOCE*. Dissertação. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/35276>. Acesso em: 20 out. 2024.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica. *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 2011.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017. 288 p.

JACKSON, Shannon. What is the Social in Social Practice?: Comparing Experiments in Performance. In: DAVIS, Tracy C. *Performance Studies*. New York: Cambridge Press, 2008.

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

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JUSTO, Cipriano. *Que Tempo É Este?* Apresentação do livro com a participação do autor, Carmo Afonso e Carlos Branco. Moderação de Paula Velásquez. 7 jun. 2023. Disponível em:

<https://tigrepapel.pt/podcast/cipriano-justo-carmo-afonso-e-carlos-branco-apresentacao-do-livro-que-tempo-e-este-7-jun-2023/>. Acesso em: 10 jan. 2024

KINCELER, José Luiz. Vinho Saber: arte relacional em sua forma complexa. In: *Da Pesquisa*, Revista da investigação em artes, v. 2, n. 2. Florianópolis, 2006.

KINCELER, José Luiz. *Orocongo saber e o coletivo LAAVA – Uma plataforma de desejos compartilhados*. Florianópolis: ANPAP, 2009.

KOVÁCS, Maria Júlia. Estamos em luto coletivo longo, com um presidente que fala coisas que nos horrorizam. [Entrevista a Letícia Naísa]. *ComCiência*, Campinas: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2022. Disponível em:
<https://www.comciencia.br/maria-julia-kovacs-estamos-em-luto-coletivo-longo-mais-de-dois-anos-de-situacoes-dificeis-com-um-presidente-que-fala-coisas-que-nos-deixam-horrorizados>. Acesso em: 1 maio 2022.

KRAKOWSKA, Marta. *The Dollmaker of Krakow*. 2023. Disponível em:
<https://www.amazon.com/-/es/Steve-Kaswui/dp/B0C9SC6Z85>. Acesso em: 11 maio 2024.

KRAUSE, Daniela Torres Wardil. *Centros de Referência em Práticas Integrativas e Complementares em Saúde (CRPICS), na cidade de São Paulo*: as motivações que levam os instrutores e terapeutas a oferecerem as PICS e os usuários a frequentá-las. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2023.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Arte e Ensaios. Disponível em:
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em: 17 maio 2022.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: *Arte & Ensaios* 17. Temáticas. Tradução de Jorge Menna Barreto. PPGAV/EBA/UFRJ, 2008.

LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. New York: Bay Press, Incorporated, 1995.

LADDAGA, Reinado. *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. *O conceito antropológico de cultura*. Culturas e Evangelização. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

LAVRATTI, Amanda Foscarini. *Museu Garibaldino Alves Lourenço de Lima*: diálogos sobre o espaço e acervos. 2021. 55 f. Monografia (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2021. Disponível em:
<http://repositorio.upf.br/handle/riupf/2157>. Acesso em: 1 out. 2024.

LEIRIAS, Ana Gabriela. Novas cartografias on line, arte contemporânea e outras geografias/New Online Cartographies, Contemporary Art and Other Geographies. In: *Geograficidade*, v. 2, pp. 115-133, São Paulo, 2012.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: *Arte & Ensaios*, n. 25. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2013.

LONGONI, Ana. Vanguardia y revolución, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. In: *Revista Brumaria*, n.8, 2007. Disponível em: <http://arte-nuevo.blogspot.com.br/2007/07/vanguardia-y-revolucion-ideas-fuerza-en.html>>. Acesso em: 22 maio 2022.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica*. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, 2018.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas*: arte ativista e ação coletiva (1990- 2000). 2008. 213f. Dissertação. Mestrado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 28, p. 334-354, 2016.

MONTE, Shelida Crislane Matias. *Design digital e experiência afetiva do usuário*: análise, construção e avaliação de interface para sistema de fliperama/arcade. Trabalho de Conclusão de Curso, 2023. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/76646/1/2023_tcc_scmmonte.pdf. Acesso em 31 out. 2024.

MOREIRA, Wilker Bruno. *Uma investigação em postagens relacionadas ao uso contendo emojis*. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciência da Computação) – Universidade Federal do Ceará, Campus de Russas, Russas, 2022.

MONTEIRO, Felipe Henrique; PAGNES, Andrea. *Considerações sobre dor e sofrimento na performance art de Vest And Page*. Repertório: Teatro & Dança, Salvador, n. 32, p. 266–300, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8673444>. Acesso em: 1 jan. 2025.

NOGUEIRA, Bruno; BRACCHI, Daniela Nery. *Diálogos entre educação, arte e política cultural no Brasil*. SciELO Preprint, 2022. Disponível em: <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/download/5135/9966/10423>. Acesso em: 31 out. 2024.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do parangolé. In: *Arte em revista*, v. 5, pp. 39-44, Rio de Janeiro, 1964.

OLIVEIRA, Daniela Borges de. *Experiência estética em ambiente de partilhas: interações de ouvintes e podcasters do afetos e não inviabilize*. Dissertação. UNESP. 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/72a66da9-9b7c-4cb1-97b3-f43c90f6f44a>. Acesso em: 8 out. 2024.

OLIVEIRA, Eduardo Miranda et al. *Corpos, memórias e saberes inscritos na educação nos terreiros de candomblé da Bahia no tempo presente*. Dissertação. UFB, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35179>. Acesso em: 5 out. 2024.

OLIVEIRA JUNIOR, Ribamar José de. *As cicatrizes da espada: o artivismo das dissidências sexuais e de gênero nos reinados do Padre Cícero*. Campina Grande: Eduepb, 2020.

O'SHEA, Janet. A beautiful disruption Extinction Rebellion's Red [Rebel] Brigade and a Theory of Emotional Representation in Protest. In: *Politics as Public Art: The Aesthetics of Political Organizing and Social Movements*, 2023.

OSTETTO, Luciana Esmeralda; DE BRITO SILVA, Greice Duarte; BIBIAN, Simone. *Educação Infantil, Formação e Prática Docente nas Tramas da Arte: Diálogos com Anna Marie Holm e Vea Vecchi*. Curitiba: Editora Appris, 2021.

PAIM, Claudia. *Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea*. 2007. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>. Acesso em 10 set. 2024.

PALLAMIN, Vera. Servidão voluntária, desamparo e performatividade: gestos urbanos e ação política. In: BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Corpocidade 5: gestos urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 101–110. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/42938/2/CORPOCIDADE_gestos_urbanos.pdf. Acesso em: 13 maio 2024.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização de Aracy Amaral. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 323-329..

PELUCIO, Larissa Maués *et al.* Um match com os conservadorismos: masculinidades desafiadas nas relações heterossexuais por meios digitais. *Interfaces Científicas-Educação*, v. 8, n. 2, p. 31-46, 2020.

PEREIRA, Selma; MARCOS, Adérito. O processo criativo na era Pós-Digital: Uma reflexão crítica baseada na prática artística. In: *2nd International Conference on Digital Creation in Arts and Communication*, ARTeFACTo 2020. Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). Global publication copyright-2020 by Artech International, 2020. p. 127-135.

PORUTGAL, Ana Catarina. *O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação*. Dissertação. Mestrado em História Social. Departamento de História. PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2006.

POSTALI, Roberta Klink. Estética da inclusão: o cineclubismo como ferramenta emancipatória do sujeito psicossocial com transtornos mentais. 2020. Disponível em: <https://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/handle>. Acesso em: 17 jul. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: Articulando Dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, em 2/2015, pag. 3-12.

ROBINS, K. Tradition and Translation: National Culture in its Global Context. In: CORNER, J. and HARVEY, S. (Org.). *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. Londres: Routledge, 1991.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROQUETTE, Maria Elisa Tosi; GIRADI, Gisele. Debate acerca do Mapeamento Participativo como possível ferramenta ao fortalecimento da identidade indígena. *Anais do Encontro de Saberes de Territorialidades*. Peru: Lima, 2013.

SALVATTI, Fabio. Davi tirando sarro de Golias: o risoativismo dos Yes Men. In: *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 26, pp. 108-127, Santa Catarina, 2016.

SCHENKEL, Camila Monteiro. *Grupos de artistas e reconfigurações no papel do autor ao longo do século XX*. Belém: ANPAP, 2013.

SILVA, Gabriela Saenger. *Arte em partilha*: práticas artísticas, colaborativas e participativas na arte contemporânea. 2014. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SILVA, Thais. Para além da etiqueta: Um estudo sobre a influência dos estímulos táteis nos talheres da mesa posta. 2024. Trabalho de conclusão de curso (Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2023. Disponível em:
<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/55564>. Acesso em: 10 set. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? In: LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald (Org.). *A crítica pós-colonial*: uma antologia. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 307-337.

TAVEIRA, Vitor. Em defesa da cachoeira. *Jornal Online Século Diário*, 2020. Disponível em <https://www.seculodiaro.com.br/meio-ambiente/em-defesa-da-cachoeira>. Acesso em: 5 out. 2022.

THOMPSON, Nato. Living as Form. In: *Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York: Cambridge, Creative Times Book, MIT Press, pp. 16-34, 2012.

TORRACA, Lia Beatriz Teixeira. Antropofagia afetiva: a colonização dos afetos complexos. *Convergências: Estudos em Humanidades Digitais*, v. 1, n. 4, p. 1-21, 2024. DOI: <https://doi.org/10.59616/cehd.v1i4.957>.

TORRES, Myrla Lopes. Diretrizes de projeto com enfoque nos afetos e na memória positiva orientada à sustentabilidade. *DAT Journal*, v. 6, n. 1, p. 245-265, 2021.

TRAVISANI, Tatiana Giovannone. *Redes e cidades em redes*. 2013. 165 f. Tese. Doutorado em Poesia Visual. Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-23082013-114235/en.php>. Acesso em: 8 out. 2024.

TVE ESPÍRITO SANTO. TVE Revista | 14/12/23 | 12h45. YouTube, 14 de dezembro de 2023. 45min20s. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/AMK1IbD1f9g>. Acesso em: 3 ago. 2024.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. *Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciência*. São Paulo: Papyrus, 2003.