



**RASCUNHOS PARA UMA POÉTICA DA SOLIDARIEDADE COMO  
EXERCÍCIO CRÍTICO à concepção colonizadora da arte**

**RASCUNOS PARA UNA POÉTICA DE LA SOLIDARIDAD COMO  
EJERCICIO CRÍTICO a la concepción colonizadora del arte**

**DRAFTS FOR A POETICS OF SOLIDARITY AS A CRITICAL EXERCISE to  
the colonizing conception of art**

**Alice Fátima Martins<sup>1</sup>**

**Resumo:** Neste texto, busca-se problematizar os critérios de classificação e valoração entre os campos da arte e da não-arte, tomando como base a noção de arte de matriz europeia, expandida para territórios além-Europa a partir dos processos de colonização, com a instauração da chamada Era Moderna. Como desdobramento da discussão proposta, são esboçados alguns parâmetros para uma poética da solidariedade, fundada na natureza das relações entre as pessoas, no estabelecimento de vínculos comunitários, no exercício da sensibilidade, nos processos de criação e compartilhamento.

**Palavras-chave:** arte; dádiva; poética da solidariedade.

**Resumen:** En este texto, se busca problematizar los criterios de clasificación y valoración entre los

---

<sup>1</sup> Alice Fátima Martins é professora no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, na Faculdade de Artes Visuais, UFG. Bolsista de Produtividade no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq. [profalice2fm@gmail.com](mailto:profalice2fm@gmail.com).

campos del arte y del no arte, tomando como base la noción de arte de matriz europea, expandida hacia territorios más allá de Europa a partir de los procesos de colonización, con la instauración de la llamada Era Moderna. Como desdoblamiento de la discusión propuesta, se esbozan algunos parámetros para una poética de la solidaridad, fundada en la naturaleza de las relaciones entre las personas, en el establecimiento de vínculos comunitarios, en el ejercicio de la sensibilidad, en los procesos de creación y compartir.

**Palabras clave:** arte; regalo; poética de la solidaridad.

**Abstract:** In this text, we seek to problematize the criteria of classification and valuation between the fields of art and non-art, based on the notion of European matrix art, expanded to territories beyond Europe from the processes of colonization, with the establishment of the so-called Modern Era. As a result of the proposed discussion, some parameters are outlined for a poetics of solidarity, based on the nature of relationships between people, establishing community bonds, exercising sensitivity, creating and sharing processes.

**Keywords:** art; gift; poetic of solidarity.

10

## **INTRODUÇÃO: os processos de colonização e a matriz europeia da noção de arte**

Nos últimos séculos da história do Ocidente, as grandes navegações protagonizadas pelos europeus resultaram na perplexidade dos exploradores diante daquilo que chamaram de Novo Mundo, não importando quão antigo fosse, ou quantas vezes já tivesse sido visitado por navegantes de outros continentes e outros mares... Para aqueles navegantes, os territórios a serem conquistados eram habitados pelo *outro*, cuja existência, presume-se, lhes fosse insuspeitada até então. Para assegurar o domínio dos novos territórios a serem explorados, esse *outro* que o habitava deveria ser sujeitado pelo chegante, o aventureiro desbravador, o voraz colonizador, autorreferido como mensageiro da civilização confirmada pelos símbolos que empunhava: a bandeira imperial, o crucifixo da igreja e armas de fogo.

Em relação ao território que veio a ser denominado América, o marco temporal de tomada por espanhóis, portugueses e ingleses determina o momento quando o continente passou a ser incluído na grande narrativa historiográfica europeia. Tudo quanto tenha ocorrido antes dessa data é referido, por historiadores dessa grande narrativa, particularmente no caso da América Latina, como *América*

*pré-colombiana*. Contudo, é de se notar que o fato de ter ficado fora da narrativa histórica que se pretendeu (se pretende) universal não significa que as populações habitantes desses territórios desde há milênios não tenham também organizado complexos pensamentos com estruturas conceituais para explicar o mundo, inventado maneiras próprias de contar suas venturas e invenções, de sistematizar conhecimento. Tampouco significa que não tenham produzido sistemas simbólicos voltados para a experiência sensível com o mundo, mesmo que não necessariamente os nomeassem como *arte*.

À época da invasão, a Europa era predominantemente provinciana e medieval, é o que argumenta Dussel (1993), no livro *1492: o encobrimento do outro*. E foi exatamente essa a Europa que se lançou à aventura de ampliar seus territórios a quaisquer custos. Residia, nesse projeto, a possibilidade de dar um salto qualitativo em termos de poder econômico e político. Nesse processo, não “descobriram” a América como quem descobre um *outro* capaz de oferecer resistência. Ao contrário, a América foi matéria sobre a qual o colonizador se projetou, ao mesmo tempo que a violou, negou, encobriu.

Tendo como ponto de partida não a América, ou a América Latina, mas o Oriente, nos anos 1970, Said (2007) problematizou o que chamou de *poder europeu atlântico*. Em seu livro, o autor argumenta que a ideia de Europa, enquanto construto, identifica os europeus contra todos os não-europeus. Nesses termos, um componente fundamental da cultura europeia estaria na ideia de uma identidade “superior a todos os povos e culturas não europeus” (2007, p. 34). O outro, nesses termos, é construído ontológica e epistemologicamente num contexto de relação de forças e numa estrutura de poder desiguais, desde o ponto de vista do colonizador.

A negação radical do outro como forma de afirmação identitária, de constituição de si mesmo, seria um traço presente nas chamadas culturas ocidentais, pondera Castoriadis (1982, 1992), ao discutir o conceito de imaginário social e as questões relativas ao racismo. Para o autor, recorrentemente é necessário eliminar social e simbolicamente o outro, o que redundaria também na sua eliminação física, para o reconhecimento de si. Nesse processo, parece haver uma grande dificuldade em reconhecer-se como o não-outro sem negar o outro, desvalorizá-lo, sujeitá-lo e apagá-lo. Mais do que uma discussão de cunho filosófico ou existencial, esse é um problema político e cultural, fundante nas relações de poder e de dominação. Nessas relações, as sociedades referidas como

ocidentais, de matriz europeia, sendo uma cultura em meio às demais, têm a pretensão de ser a verdadeira cultura, capaz de estabelecer as significações imaginárias sociais e suas regras, seus protocolos, aos quais atribui valor universal. Suas práticas, seus projetos, suas produções, seus sistemas de crença prevalecem aos demais, conquanto sejam os verdadeiros, em contraposição aos que talvez sequer sejam propriamente humanos... e, caso o sejam, são menores, obsoletos, atrasados.

Encobrimento, negação e apagamento do outro, assimetria nas relações de poder: todas estas questões estão na base dos processos que conhecemos no tocante à produção de conhecimento, do pensamento científico. Dão sustentação, também, à formação e organização do mundo da arte, seus conceitos, critérios, dinâmicas, no contexto ocidental.

É nesse contexto que, em torno à arte, teceu-se uma aura, a aura *benjaminiana*, que mantém uma espécie de imantação para o campo, mesmo em tempos quando prevalece a reprodutibilidade técnica das imagens, nos aparatos tecnológicos (BENJAMIN, 1994). Essa imantação pretende elevar a arte, as práticas artísticas legitimadas pelo mundo da arte, a esferas alheias às dinâmicas da vida ordinária, e, portanto, acima das questões políticas, econômicas, de subsistência. Ao mesmo tempo que imbuída do poder de tratar dos sentidos mais relevantes da vida em sociedade, podendo desafiá-la, e recriar esses mesmos sentidos. Desse modo, há os que digam: *a arte tem poder transformador*. Outros argumentam que a arte possibilita ampliar horizontes, questionar as estruturas vigentes, protagonizar insurgências. Reivindicam-se, para a arte, exercícios de liberdade (o que quer que isso signifique...). Não raro, afirma-se, ao modo de quem opera com crenças, que a arte não se sujeita a definições. Indefinível, imponderável, inquestionavelmente necessária, universal, indispensável à constituição da própria natureza humana: tais atribuições, de base essencialista, mostram-se, afinal, pouco sustentáveis se submetidas a questionamentos mais sistemáticos. Sobretudo, a perguntas formuladas desde pontos de vista externos à grande narrativa europeia e seus critérios para estabelecer os sentidos de humanidade, cultura, conhecimento, etc.

A noção de arte com a qual o sistema da arte opera, esse sistema do qual também fazem parte os cursos de formação acadêmica, emergiu na Europa renascentista. Funda-se em bases conceituais buscadas na filosofia, na ética e na estética forjadas pelo pensamento grego, do qual essa matriz é herdeira direta. A

expansão de tal noção (dentre outras tantas...) deu-se durante a modernidade. A expansão econômica experimentada então, nos processos de colonização protagonizados pelos países europeus à época, não envolveu apenas circulação de mercadorias e pessoas, mas, principalmente, de elementos constituidores dos imaginários, nos processos de afirmação de si diante da negação do outro.

Assim, ressalte-se que a concepção de arte de que os então colonizadores foram portadores pressupõe uma organização social específica, e suas respectivas práticas e concepções de mundo, num complexo espaço-temporal específico. Não é atemporal, não é universal. Ora, se tal noção de arte, e de obra de arte a ela atrelada, não é universal, há de se considerar que as quantas comunidades humanas habitantes de outros recantos do planeta tenham, no decurso do tempo, desenvolvido diferentes práticas sociais articulando sentidos, encantamentos, sensibilidade, experiência estética, sem, contudo, nominá-las como arte. Sem submetê-las ao protocolo ocidental de matriz europeia daquilo que seja considerado arte. Mas pouco, ou quase nada se sabe a esse respeito, sobretudo pelo fato de que, ao incorporar tais comunidades à grande narrativa colonizadora, tais práticas foram apagadas. Quando não, foram filtradas, reformuladas, travestidas e qualificadas de acordo com as tipificações e escalas de valores do colonizador.

13

A esse respeito, o autor argentino Colombres (2005, p. 271) resalta:

la gran ventaja que da a Occidente disponer de una vasta teoría estética, que data ya de casi 25 siglos, unida al poder económico y político que detentan los llamados “países centrales”, hizo posible que esta concepción invadiera numerosos contextos culturales donde tal fenómeno no existía, o se daba con características muy disímiles.<sup>2</sup>

Se os países com vocação de colonizadores, os chamados “países centrais”, não economizaram esforços em seus empreendimentos com vistas à dominação do “outro”, a noção de arte de que eram portadores prestou-se, também, a tal projeto. Ou seja, esta concepção de arte, ao lado das instituições religiosas e do poder econômico, cumpriu papel protagonista nos processos de colonização, em vários

---

<sup>2</sup> A grande vantagem que dá ao Ocidente dispor de uma vasta teoria estética, que data de quase 25 séculos, unida ao poder econômico e político de que são portadores os chamados “países centrais”, fez possível que esta concepção invadissem numerosos contextos culturais onde tal fenômeno não existia, ou se dava com características muito distintas. (tradução livre).

níveis, desde o geográfico, humano, passando pelo político, ocupando o simbólico e o imaginário. Tal concepção de arte funcionou, também, como ferramenta útil ao apagamento do outro, de suas práticas simbólicas, de suas visões de mundo.

O conceito de arte com que se opera atualmente não data de muito tempo, tendo sido forjado na modernidade, ou seja, há poucos séculos, do mesmo modo que a noção de artesanato (em contraposição ou relação antagônica com a arte) é recente, e decorre exatamente da separação entre as artes superiores, as belas artes, de um lado, e as artes menores, mecânicas, de outro. No contexto europeu, até o século XV, *artista* e *artífice* tinham sentidos muito próximos, e a noção de arte aparecia como um saber fazer, um conjunto específico de habilidades. Os mestres de ofícios, nas Corporações, desenvolviam suas atividades impregnadas pelos segredos de seu saber fazer, o *savoir faire*. Em suas oficinas, os artífices realizavam seus trabalhos em atenção a demandas utilitárias, ao mesmo tempo que imprimiram marcas de suas visões de mundo e de seus conhecimentos. Funcionavam como escolas, também, nas quais se aprendia a fazer fazendo.

Gradativamente, ante as transformações experimentadas pelo velho continente na transição entre o período medieval e a renascença, a figura do artífice deu lugar ao artista dotado de múltiplas habilidades, portador de mistérios advindos de algum manancial próprio, de uma certa genialidade inexplicável e irreprodutível, único, um dom, e cuja arte poderia estar disponível para atender (sempre a bom preço) às vicissitudes dos desejos dos poderosos no tocante às suas representações e imaginários. Demarcou-se, assim, a separação entre artistas e artesãos, já deflagrada pelas dinâmicas do mercado e dos interesses de diferentes clientelas: de um lado, as classes mais poderosas, em busca de marcas de distinção produzidas por artistas, e, de outro lado, os artesãos produzindo objetos com finalidades utilitárias.

As Academias surgiram entre os séculos XV e XVII. Constituídas inicialmente por encontros abertos ao público, ofereceram espaços para que os artistas-artesãos pudessem ampliar sua visão de mundo, confrontando seus valores e orientações metodológicas (RUGIU, 1998). Sistematizados gradativamente, esses espaços organizaram um modo de construção de pensamento artístico que substituiu as dinâmicas das Corporações. O artista que passou a ser formado pelas academias tinha mais afinidades com um poeta do que um trabalhador braçal.

As práticas artesanais não desapareceram, mas sofreram profundas transformações, e foram rebaixadas nas estruturas hierárquicas de valoração. A

Revolução Industrial imprimiu mudanças ainda mais fortes. A economia de mercado, e o entusiasmo com o progresso acabou lhes atribuindo qualidades pejorativas, tais como obsolescência, tradição, repetição, realização mecânica sem base conceitual. Em contraposição ao artesanato, a arte reivindicava, para si, a instauração do novo, o rompimento com qualquer compromisso com o passado, a singularidade, a inovação, o ato criador sem qualquer interesse pelas questões utilitárias.

### **DAQUILO que não é arte**

Tapetes feitos a mão não são arte. Nem madeira entalhada para ornar portas, portões, janelas, batentes, e quantos outros itens usados quotidianamente. Nem redes macias para se repousar. Tampouco panelas de barro são arte. Ou vestidos bordados, ou chapéus de couro, traçados, rebordados. Integram o território das coisas utilitárias, mesmo quando sua realização manual implique em segredos desse fazer, ou rituais acessíveis tão somente a iniciados. Cartograficamente, essas práticas culturais são cuidadosamente colocadas no grande círculo das coisas que são não-arte.

Para Colombres (2005), o problema da arte é justamente tudo quanto se coloca fora da arte. Ora, é de se notar que o conceito moderno europeu de arte foi introduzido nas Américas no século XVIII. No continente africano deu-se bem mais tardiamente: apenas nas primeiras décadas do século XX. Nesses contextos, acumulam-se as práticas e os trabalhos considerados não-arte, ou enquadrados como artesanato, por não coincidirem, em seus projetos, com a noção de arte portada pelos colonizadores. Mas a noção de artesanato tampouco corresponde às categorias próprias das culturas desenvolvidas nesses territórios desde antanho, sendo impingida a elas desde uma referência que lhes é totalmente estranha, alheia: o medievo europeu. O autor argumenta, ainda, que a importância de tais práticas está não só em manifestarem aspectos mais específicos das matrizes simbólicas de seus próprios contextos, mas principalmente porque constituem um campo de resistência à colonização visual, e o melhor ponto de partida para se pensar o universal. Não cabe, aqui, também, a noção de um universal que seja singular, monolítico, mas se trata de uma perspectiva múltipla, pautada pela diversidade, pela diferença.

## O MUNDO DA ARTE e insurgências possíveis...

Tomando ainda o campo da arte em suas especificidades, não se pode deixar de considerar que está marcado, periodicamente, por rebeliões e reivindicações contranormativas, que deflagraram mudanças conceituais e nos referenciais estéticos predominantes a cada ciclo, ou nos vetores que disputaram relevância entre si. No início do século XX, por exemplo, às portas da Primeira Guerra Mundial, pintores, poetas, pacifistas, músicos de várias nacionalidades europeias se reuniam no Cabaret Voltaire, em Zurique, o solo neutro da Suíça, para se manifestar contra toda sorte de autoridades e instituições estabelecidas. A arte incluía-se nesse rol, considerada por esse grupo como pequeno-burguesa e decadente. A expressão Dadá, uma espécie de balbuciar infantil, de quem ainda não sabe falar, pretendia reduzir a cacofonia, no âmbito da arte, tudo quanto fosse considerado válido até então. Não mais se utilizaria tinta a óleo para pintar, nem se observariam as regras da norma culta para produzir textos na literatura. Uma espécie de antiarte com força para questionar os cânones artísticos diante da destruição da guerra, e do domínio da lógica do mercado sobre a cultura.

16

Contudo, a rebeldia instaurava-se sem escapar ao próprio território de instalação da arte. Por isso mesmo, a antiarte viria a ser capitalizada pelo mercado, que a declarou arte legitimada pelo sistema da arte. Assim, o Dadá foi incorporado aos museus e seus espaços expositivos, preservados por seus estatutos e conjuntos normativos. Paradoxalmente, sujeitou-se a eles.

O mesmo pode ser observado em quantas outras manifestações contemporâneas da arte, assim como em projetos que pretendam realçar mudanças na natureza das relações entre o trabalho artístico e o público. Nesses termos, propostas que jogam com referenciais da estética relacional (BOURRIAUD, 2011) consideram que a experiência sensível não se localiza num objeto artístico dado, ou presença do público ante um trabalho previamente realizado, mas está na relação entre as pessoas com os espaços propostos. O artista assume, então, o papel de proponente, de deflagrador de processos aos quais o público é convidado a tomar parte ativa, como protagonista. O trabalho artístico assim pensado está aberto às relações possíveis e ao inesperado, incorpora novas marcas, podendo se reestruturar a partir de interferências mais radicais (MARTINS & ROCHA, 2013). No entanto, aqui também se cumpre um redimensionamento formal da arte, de



transformações na natureza das relações entre objeto e trabalho artístico, artista e público, sem, contudo, escapar aos fundamentos do sistema no qual essas relações se dão.

Isso posto, é inevitável a pergunta: que bússolas podem sinalizar a experiência sensível fora dos protocolos do sistema da arte?

### **SOBRE NOÇÕES DE ECONOMIA e suas relações com a arte**

Os parâmetros com que se organiza a maior parte das sociedades ocidentais incluem os modos como se estabelecem as relações econômicas, marcadamente as circunstâncias que possibilitaram a instauração da economia de mercado que veio configurar o capitalismo. Tendo a competitividade, o princípio do lucro e da acumulação como parâmetros balizadores, dentre outros, tal economia estabelece claras estruturas hierárquicas de poder a partir do capital econômico estreitamente vinculado ao que Bourdieu (2007) denominou *capital cultural*. Neste ponto, importa notar que o mundo das produções simbólicas, da cultura, se organiza estruturalmente em relação com o mundo econômico, do acúmulo de capital financeiro. Assim sendo, não é possível sustentar a ideia de que a arte possa ser produzida, experimentada, vivida fora dos conflitos, tensões e disputas do âmbito do capital, bem como das estruturas de poder.

As atividades do mundo da arte são forjadas dentro da mesma lógica que organiza a economia de mercado, na lógica capitalista – não importando a natureza da gestão do Estado. No entanto, não basta articular discursos sobre a promiscuidade do mundo da arte com as relações de poder, os processos colonizadores e as questões econômicas. As denúncias esgotam-se em si mesmas. Além disso, é preciso admitir que, nos séculos transcorridos desde as grandes navegações e das invasões, a cosmovisão do colonizador foi instalada e sedimentada entre as práticas culturais nos territórios colonizados. Portanto, é preciso esforço epistemológico para esboçar outros percursos possíveis, recuperando narrativas olvidadas que possam tratar das relações com o mundo em equivalência com as narrativas dominantes.

Ou seja: não se trata de negar as narrativas colonizadoras, mas de buscar veredas outras, na composição de cartografias abertas à diferença, à multiplicidade de perspectivas. Uma das pistas possíveis para essa empreitada

pode estar na teoria esboçada por Marcel Mauss sobre a dádiva (2003), cuja primeira publicação data de 1924. Há de se notar, como ponto de partida, que a noção de dádiva, neste caso, está longe de corresponder ao senso comum da caridade, ou de doação. Apoiado em estudos da etnologia e da antropologia, Mauss buscou demonstrar que os fenômenos do Estado e da economia de mercado não são universais. Não eram observados, por exemplo, em sociedades consideradas tradicionais.

A presença forte do Estado e da economia de mercado poderia ser observada nas chamadas sociedades complexas, instauradas a partir da modernidade europeia. Mas, advertia o autor, tal característica não seria universal. Por outro lado, sistemas de reciprocidade interpessoais podiam ser constatados nas mais diversas sociedades, independentemente dos graus de complexidade em sua organização. O sistema de reciprocidade, referido como *dom*, ou dádiva, consiste numa tríplice obrigação coletiva: dar, receber e retribuir bens simbólicos e materiais, e está diretamente relacionado à capacidade de coesão social.

Ao colocar a dádiva como sistema de trocas basilar da vida social, Mauss aponta a possibilidade de romper com o modelo teórico de organização social desenhado a partir da modernidade, segundo o qual a sociedade seria sujeita às ações do Estado e da economia de mercado. Para ele, a ação social resulta de interações, em relações deflagradas para a mobilização de bens simbólicos ou materiais que sejam dados, recebidos e retribuídos. Tais dinâmicas levariam às modalidades de reconhecimento, inclusão e prestígio, decorrendo daí os lugares ocupados pelos sujeitos sociais no coletivo.

É importante também ressaltar que o princípio da dádiva não deve ser tomado com base em nenhuma atribuição de valor moral que reporte sentidos de bondade, ou caridade, tampouco se deva supor sua relação direta com sistemas democráticos de organização social. Ao investir esforços no sentido de demonstrar que o social não se submete apenas ao Estado e à economia de mercado, Mauss trabalha com a ambivalência das dinâmicas e dos vínculos no interior dos grupos sociais. Estes fundar-se-iam tanto pelo interesse quanto pelo desinteresse, pela natureza utilitária das atividades, mas também pela não utilitária, ou pela inutilidade, por aquilo que rende lucros, e também pelo que é gratuito, não pago. O vínculo social, portanto, se assenta no âmbito do simbólico.

Seria possível pensar as ambivalências do campo artístico, tomando tal abordagem como ponto de partida?

Na epígrafe de seu ensaio, Mauss aborda o caráter dialético da dádiva: a mesma troca que faz uma pessoa anfitriã também a coloca na condição de hóspede em potencial. O que move as interações sociais ultrapassa os interesses estritamente materiais, e as relações de dar, receber e retribuir têm um aspecto simbólico e espiritual. Assim, a dádiva não inclui só presentes, gentilezas ou favores, mas também festas, celebrações, rituais, visitas, prestações de serviço.

Neste aspecto, é possível incluir a dimensão estética e poética a ser experimentada além das relações de propriedade de objetos de arte, ou do mercado da arte, em direção às interações entre as pessoas, seja nos processos de realização, de produção de bens simbólicos orientados pela possibilidade da poesia, e na própria experiência estética e poética. As interações podem pautar-se não pela lógica do sistema da arte, regido pela economia de mercado e pela organização do Estado, mas pelas relações que pressupõem a tríade dar, receber e retribuir, tendo em conta os princípios da diferença, da alteridade e da empatia.

Nesses termos, propõe-se que as práticas artísticas e outras práticas culturais sejam pensadas desde pontos de vista localizados tanto dentro quanto fora do sistema da arte, de modo transversal, com abertura a sistemas simbólicos plurais.

19

### **QUANDO A POÉTICA ESTÁ NAS RELAÇÕES entre as pessoas e com o meio em que vivem**

A experiência sensível, o potencial criador, o interesse por aquilo que afeta os sentidos não se restringe ao campo da arte cuja conformação é definida a partir da matriz europeia. Tal constatação não pretende ser considerada novidade, tampouco inaugural. No entanto, as considerações a respeito motivam a análise de projetos e experiências cuja natureza abra possibilidades tanto para repensar o próprio contexto da arte, no cenário contemporâneo, quanto forneçam outros parâmetros no âmbito da produção simbólica, expressiva, sensível. Sobretudo, propiciem a verificação dos princípios da reciprocidade como regimes orientadores de sua organização.

Para tanto, são reportadas, neste texto, duas experiências no campo da arte e da cultura, que resultaram em narrativas partilhadas coletivamente.

A primeira situou-se no Planalto Central do Brasil, a partir do final dos anos 1960. Embora não tivesse em conta nem as discussões propostas neste texto, nem

se reportasse às categorias conceituais aqui nomeadas, a artista e educadora Laís Fontoura Aderne Faria Neves, mais conhecida como Laís Aderne, amparada nas ideias de Paulo Freire, deflagrou, a partir da cidadela Olhos D'Água, vários projetos e processos envolvendo questões relativas aos saberes locais, à cultura, às relações interpessoais, à economia solidária, ao meio ambiente. A possibilidade do exercício envolvendo as dimensões sensíveis da vida não se dissociava das demais dimensões, e por isso ganhava sentidos mais fecundos e duradouros.

Dentre as iniciativas que deixaram sua marca, está a Feira do Troca, realizada regularmente desde o início dos anos 1970, e assegurada até a presente data, mesmo tendo transcorrido mais de uma década da morte de sua mentora. A Feira, com duas edições anuais, conta com a participação de toda a comunidade local, e recebe visitantes de várias cidades vizinhas. A base inicial de sua organização está na possibilidade de trocas de serviços, objetos e outros bens produzidos pela comunidade, marcados pelas referências culturais. Na Feira, bens utilitários entrelaçam-se aos simbólicos e à beleza, de modo indiferenciado, sem que o binômio arte e não-arte cumpra qualquer papel protocolar nos modos de organização. Privilegiam-se, ali, as redes de interação, o fortalecimento dos vínculos comunitários, bem como o acolhimento, pelo coletivo, das manifestações particulares.

A proposta de Laís Aderne igualmente teve em conta a defesa da inclusão, nos projetos educativos, das questões relativas à arte. Numa perspectiva que redimensionava a natureza dessa inclusão, ela convocava os educadores, no tocante ao ensino de artes, a uma ação mais anarquista do que acadêmica, em favor da multiplicidade de manifestações da cultura brasileira, e da necessidade de uma educação fundada nas referências culturais das comunidades das quais as instituições escolares fazem parte.

As teias dessas ações estendiam-se entre as escolas e os demais espaços da comunidade. “Ela fazia o trabalho dela confiando nas pessoas, então, como ela confiava na gente, a gente confiava nela também”, relata Dona Nega das Bonecas, no vídeo realizado por Zé Nobre sobre a Feira do Troca (RELICÁRIO, 2018). Os princípios da dádiva, na reciprocidade e na solidariedade, que se podem observar nessa fala, transpiravam, por exemplo, nos encontros entre mulheres que fiavam e teciam, entre cantorias, conversas, biscoitos e chás. Dali, desdobravam-se outros projetos, providências e aprendizagens. Em espaços e práticas como aquelas,

fortaleciam-se os vínculos comunitários. Naquelas ações, experiência poética, cultura, meio ambiente e comunidade mostravam-se indissociáveis.

As relações de solidariedade e reciprocidade também podem ser observadas no projeto *Bordando por la Paz y la Memoria*, deflagrado na Cidade do México, a partir de 2011, que estendeu-se a cidades de outros países, tanto latino-americanos quanto além mar. Naquele ano, um grupo de artistas, pesquisadores e ativistas começaram a reunir-se, semanalmente, em espaços públicos para bordar a mão pequenos panos brancos, registrando os nomes de mortos e desaparecidos pela guerra do narcotráfico. Ao convidar a comunidade para essa jornada artística, o grupo desafiava a indiferença das autoridades em relação à questão. Em sua análise, Rico (2018) ressalta o fato de que tal ação ocorria numa realidade social marcada pela violência e pela pauperização crescente da população, em meio enfraquecimento das frentes em defesa dos interesses comunitários. Diante desse quadro, a autora pergunta qual seria o sentido de reunir grupos de modo provisório para narrar, com linha e agulha, o assassinato de pessoas muitas vezes desconhecidas. Qual a natureza das relações que podem ter se estabelecido entre as pessoas participantes, durante esse tempo dedicado ao registro dos homicídios?

Rico (2018) argumenta que ações como essas, com base em experiências concretas, aparecem como alternativas que se contrapõem aos modos de acumulação capitalista. Funcionam como um espelho invertido ao que tem sido negado pela lógica dominante: a solidariedade, a reciprocidade, a mútua dependência entre os seres humanos vivendo em comunidade. Assim, ao propiciar que os voluntários participantes das jornadas, nas atividades de bordado compartilhadas, construíssem espaços de encontro, estabelecendo vínculos de confraternização, o bordado a várias mãos operou com formas de pertencimento, de solidariedade e reciprocidade. Destaca-se o sentido do coletivo articulando as experiências individuais, bem como a relevância do sentido colaborativo, em rede. Do mesmo modo, coloca-se o desafio das noções de autoria e propriedade, na medida em que os guardanapos bordados são de todos e de ninguém, ao mesmo tempo.

O projeto ganhou, ainda, diversas páginas em plataformas digitais de relacionamentos sociais, nas quais são registradas e compartilhadas produções, relatos de experiências e convocações para os desdobramentos dos encontros em múltiplos contextos. No Brasil, por exemplo, mulheres das etnias Guarani e Kaiowá, em 2015, bordaram os nomes de suas gentes mortas em conflitos pelas

ocupações territoriais. O registro desse trabalho está também disponibilizado na rede mundial de computadores.

### **ARREMATES provisórios**

Os trabalhos desenvolvidos por Laís Aderne, no Planalto Central do Brasil, e pelo grupo mexicano, multiplicado em grupos pelo continente afora, atravessando mares, reportam um tipo de projeto no qual, independentemente do trabalho executado, ou dos resultados obtidos, a ênfase recai nos encontros entre as pessoas, no compartilhamento de experiências, no fortalecimento dos vínculos.

Não se trata de se enfatizarem os processos deflagrados em detrimento de seus resultados, os produtos finais. De fato, há um deslocamento, nesses dois casos: está em primeiro plano a natureza das relações entre as pessoas, numa perspectiva pautada pelas possibilidades de dar, receber e retribuir. Os compartilhamentos envolvidos nesse processo são mediados por atividades que dão conta da produção simbólica, seja na forma de narrativas, de artefatos, de ações objetivas, de celebrações.

Num certo sentido, os vínculos que se estabelecem entrelaçam ética e experiência poética, desdobradas, ambas, sobre a própria vida, como meios de produção de sentidos para as comunidades. A própria noção de comunidade também se mostra afeita a abordagens diversas: podem ser comunidades voláteis em torno aos projetos em curso, ou comunidades mais estáveis que compartilham complexas relações do ponto de vista temporal e espacial. Podem, ainda, ser comunidades institucionalizadas, tais como as escolares, ou de asilos, hospitais, etc.

Laís Aderne articulava questões relativas à cultura, práticas comunitárias, fazeres poéticos, ao meio ambiente e à sustentabilidade. Emergiram, daí, alguns projetos de ecomuseus em várias regiões brasileiras. Os guardanapos bordados com os nomes de pessoas mortas ou desaparecidas estão marcados, sobretudo, por afetos compartilhados, num movimento que se estende entre gentes que, mesmo sem se conhecerem, comungam de sentimentos e desejos próximos.

Projetos, trabalhos como esses transbordam do sistema da arte. Habitam territórios que atravessam os protocolos da noção dominante de arte, estendendo-se em direção a comunidades outras, e a experiências sensíveis orientadas por

outros vetores. Nesses, os princípios da solidariedade, da reciprocidade, da partilha antecipam-se aos *que fazeres*, orientando suas dinâmicas. E dão o tom dos laços que se estabelecem a partir desses *que fazeres*.

É nesses termos que se rascunham possibilidades de uma *poética da solidariedade*, como utopia compartilhada, como sentido de humanidade redimensionado pela poesia. Como resistência aos processos de colonização sem subalternidade. Seus descaminhos podem até transitar os territórios das coisas consideradas arte, mas não se ocupam demasiado delas. Sua ênfase recai, sobretudo, no grande círculo das coisas insignificantes consideradas não-arte, a partir das quais é possível tecer e recriar sentidos outros, nutrir afetos, estabelecer e restabelecer vínculos da vida em comunidade.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: hacia um pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol, 2005.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

CASTORIADIS, Cornelius. Reflexões sobre o racismo. In: CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto III: o mundo fragmentado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

MARTINS, Alice Fátima; ROCHA; Cleomar. Arte relacional em uma poética colaborativa: NÓS & NÓS. In MEDEIROS, Afonso; HAMOY, Idanise, (Orgs.) *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos*. Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFGA, 2013.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RELICÁRIO Olhos d'Água. Vídeo. Direção e produção: Zé Nobre. Duração: 18 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=e6kjPxZ450o>>, Acesso em 13 jun. 2018.

RICO, Katia Olalde. *Cartografias críticas*. Volumen I. Los Angeles: California State University, 2018.

RUGIU, Antonio Santoni. *Nostalgia do mestre artesão*. Campinas: Autores Associados. 1998.

Artigo recebido em: 18 de novembro de 2018

Artigo Aprovado em: 23 de dezembro de 20



