



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**O RELACIONAL NA ARTE: UM OLHAR SOBRE A OBRA  
DE ALEXANDRE SEQUEIRA**

**LARISSA VAZ GONÇALVES**

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**O RELACIONAL NA ARTE: UM OLHAR SOBRE A OBRA  
DE ALEXANDRE SEQUEIRA**

Monografia submetida à Banca de Graduação como  
requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**LARISSA VAZ GONÇALVES**

**Orientadora: Profa. Dra. Victa de Carvalho P. da Silva**

RIO DE JANEIRO  
2016  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **O RELACIONAL NA ARTE: UM OLHAR SOBRE A OBRA DE ALEXANDRE SEQUEIRA**, elaborada por Larissa Vaz Gonçalves.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Victa de Carvalho Pereira da Silva  
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof.Dr. Antonio Pacca Fatorelli  
Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Maria Teresa Bastos  
Pós-doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação – UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

## FICHA CATALOGRÁFICA

GONÇALVES, Larissa Vaz.

O relacional na arte: um olhar sobre a obra de Alexandre Sequeira.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação  
– ECO.

Orientadora: Victa de Carvalho Pereira da Silva

GONÇALVES, Larissa Vaz. **O relacional na arte: um olhar sobre a obra de Alexandre Sequeira.** Orientadora: Victa de Carvalho Pereira da Silva. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## RESUMO

Este trabalho investiga a trajetória do artista visual Alexandre Sequeira sob a perspectiva do relacional na arte. Procuramos partir do estudo de práticas artísticas contemporâneas que operam no campo da participação para abordar, especificamente, três projetos desenvolvidos pelo artista. O objetivo desta pesquisa é compreender de que modo seus trabalhos se aproximam e se distanciam de demais propostas inseridas neste mesmo contexto, bem como analisar seus desdobramentos materiais e imateriais. Para isso, a metodologia escolhida foi a revisão bibliográfica, através da qual esta pesquisa se debruça sobre textos de Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Jonathan Crary, Grant Kester, Osmar Gonçalves, Hal Foster e alguns outros estudiosos do campo das Artes Visuais. Para complementar, foram realizadas entrevistas com o artista.

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer aos meus pais, sem os quais eu não estaria aqui hoje, pelo afeto, incentivo e dedicação. Agradeço também às amigas da ECO-UFRJ, que tornaram essa jornada mais leve e prazerosa e me presentearam com seus conselhos e conhecimentos.

Um obrigada a todos os professores que colaboraram para minha formação ao longo desses seis anos e um agradecimento especial à minha orientadora Victa de Carvalho, que aceitou o meu convite, acreditou no projeto e me concedeu importantes opiniões e orientações.

Um muito obrigada também aos professores Antonio Fatorelli e Maria Teresa Bastos por terem se interessado por esta pesquisa e aceitado participar da banca examinadora.

Por fim, agradeço ao artista Alexandre Sequeira, que gentilmente concedeu uma entrevista para este trabalho, sem o qual este estudo não existiria. Sua postura criativa, ética e generosa diante da vida me inspira enquanto profissional e ser humano.

A todos vocês, meu sincero agradecimento.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2. UMA EXPERIÊNCIA PARTILHADA: PARTICIPAÇÃO E COLABORAÇÃO EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS.....</b>	<b>12</b>
<b>3. ARTE E ALTERIDADE: TROCAS SIMBÓLICAS NA TRAJETÓRIA DE ALEXANDRE SEQUEIRA.....</b>	<b>33</b>
3.1. Nazaré do Mocajuba.....	38
3.2. Meu Mundo Teu.....	41
3.3. Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim.....	43
<b>4. CONCLUSÃO.....</b>	<b>46</b>
<b>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>51</b>
<b>6. ANEXOS.....</b>	<b>53</b>
6.1. Anexo I: Entrevista.....	53
6.2. Anexo II: Fotos.....	55

## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objetivo investigar a trajetória do artista visual Alexandre Sequeira, buscando compreender como seu trabalho está inserido em um contexto de práticas artísticas que operam no campo da participação. O artista paraense traz a fotografia como dispositivo a partir do qual deflagra seus trabalhos, que rapidamente se desdobram em vínculos afetivos, experiências partilhadas e, eventualmente, imagens e demais objetos que compõem um diagrama complexo do qual sua obra se constitui. Aproximando-se da antropologia, sua prática artística encontra nas pessoas seu foco de maior interesse. Nesse sentido, a trajetória artística de Alexandre Sequeira se situa em um terreno caro à arte contemporânea o qual poderíamos chamar de relacional. Caro porque, nas últimas décadas, observamos a multiplicação de trabalhos de arte que se desenvolvem em torno da colaboração e das relações interpessoais. Arte relacional, dialógica, colaborativa, socialmente engajada, conversational art e tantas outras denominações surgem na tentativa de organizar este conjunto heterogêneo de propostas artísticas que têm sido objeto de estudo de críticos, curadores, teóricos e artistas.

Nestas propostas, bem como na obra de Sequeira, observamos a aproximação entre a arte e as demais ciências humanas e sociais. Propondo ir além da produção de objetos estéticos, este tipo de prática lança a arte para outras dimensões, mesclando-a a diversas instâncias da vida humana. Desse modo, a arte se torna um campo do conhecimento a partir do qual é possível não só refletir sobre questões, mas também implementar ações diretas sobre a realidade. Saindo dos circuitos dos museus e galerias, a prática artística integra-se a sociedade, porém não nos moldes utópicos aspirados pelas vanguardas do início do século XX. Ao se libertar do paradigma da arte enquanto técnica ou meio de expressão subjetiva – movimento que começa ainda no século passado com Duchamp – o fazer artístico constitui-se como lugar simbólico a partir do qual é possível gerar trocas e reflexões que reverberam em todos os âmbitos de nossas vidas. Não por acaso, hoje a arte pode levar a discussões pertinentes para pensarmos sobre questões sociais, políticas e ambientais, desdobrando-se em resoluções concretas para problemas da sociedade. A esta altura, talvez não se espere mais da arte o poder de transformação do mundo, mas sabe-se que ela é capaz de provocar, ao menos, mudanças na maneira como pensamos.

Nossa intenção com este estudo é entender em que a obra de Alexandre Sequeira se assemelha e em que se distancia de outros trabalhos inseridos nesse mesmo contexto. A



partir da leitura de diferentes autores que se dedicaram ao tema, traçaremos paralelos com as propostas por eles investigadas a fim de tomar emprestado alguns critérios, estabelecidos por esses autores, como base para pensar sobre a prática artística de Sequeira. Para isso, iremos eleger três trabalhos do artista paraense que serão abordados em detalhes. Ao final, esperamos concluir quais novos aspectos suas obras apresentam bem como identificar os processos em andamento desde o século passado que levaram ao surgimento de um terreno fértil para o desenvolvimento deste tipo de prática artística que extrapola as fronteiras do campo da arte.

Em tempos de crises social e econômica, de embates políticos e de recrudescimento da intolerância e do ódio – que parecem, como sintomas, indicar o adoecimento de nossa sociedade – faz-se urgente abrir espaço para o sensível. Em palestra na Escola de Comunicação da UFRJ, durante o colóquio *O Cotidiano na Fotografia Brasileira Contemporânea*, realizado em 2015, Alexandre Sequeira afirmou acreditar que o ensino de arte não objetiva a “criação” de novos Picassos – tampouco Matisse e Van Gogh –, mas sim a formação de cidadãos sensíveis. Para ele, não se trata de esperar que saiam das aulas de arte os grandes artistas da nova geração, trata-se, sobretudo, de desejar que a partir dali desenvolvam-se indivíduos dotados de sensibilidade. Artistas, médicos, advogados, professores ou jornalistas, pouco importa, aqui interessa que, independente da profissão, estimule-se a formação de seres humanos sensíveis. Esse é um dos motivos pelos quais o ensino de arte nas escolas se mostra tão pertinente. Porque, segundo o artista, e também para esta pesquisa, falar de arte é falar de sensibilidade. É falar sobre buscar saídas e abrir brechas mesmo nos ambientes mais áridos. É lembrar-se de Italo Calvino que em *As Cidades Invisíveis* alerta:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 1990, p.150)

Por isso, as motivações desta investigação, para além dos fins acadêmicos e científicos, são também de ordem pessoal. São a busca por formas generosas de se colocar no mundo, o desejo de encontrar um terreno fértil para conceber as linhas de fuga propostas por Deleuze, que afirma que fugir é também “fazer alguma coisa fugir, fazer um

sistema vazar como se fura um cano. (...) Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada.” (DELEUZE, 1998, p.49) ou ainda, que “é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma.” (DELEUZE, 1998, p.158). A motivação para esta pesquisa vem também da crença na importância não só do ensino de arte, mas da prática artística enquanto detonadora de experiências sensíveis capazes de gerar novos modos de estar no mundo. Porque diante de uma boa experiência de arte há algo que se transforma, algo de irreversível. Portanto, na procura por caminhos para repensar nossos comportamentos enquanto indivíduos e enquanto sociedade, cabe atentar para o que a arte tem a nos oferecer.

Falar em práticas artísticas relacionais atualmente nos leva a perceber como, cada vez mais, as soluções para os mais distintos problemas contemporâneos parecem surgir através do coletivo. Estamos na era da colaboração, dos financiamentos coletivos, dos espaços – sejam eles de moradia ou trabalho – compartilhados, do afeto lentamente ressurgindo em instâncias em que antes havia sido suprimido. É em paralelo a isso, ou melhor, em relação a isso, que a arte vem deixando para trás a aparência de um fazer isolado e solitário, dando lugar a formas de se produzir artisticamente em colaboração, criar a partir da alteridade. Portanto, parece significativo tentar refletir sobre essas tendências, sobretudo tomando como referência um artista brasileiro. Em sua maioria, as pesquisas sobre uma arte das relações voltam-se para exemplos europeus ou norte-americanos. Nesse contexto, mostra-se relevante trazer esta reflexão para o campo da arte e da cultura brasileiras.

Para o desenvolvimento deste estudo, adotaremos como metodologia a revisão bibliográfica, recorrendo a diversos autores que se debruçaram sobre o assunto pesquisado. Para complementar o embasamento teórico, realizaremos uma entrevista com o artista, que servirá de alicerce para elucidar questões do seu processo criativo assim como a evolução de seus projetos. É do interesse desta pesquisa ouvir o artista falar de sua obra e seus desdobramentos, além de conhecer de maneira mais íntima seu olhar sobre o mundo e sobre o fazer artístico. No que diz respeito à organização, a pesquisa será estruturada em dois capítulos, além da conclusão.

Em um primeiro momento, no capítulo *Uma experiência partilhada: participação e colaboração em práticas artísticas contemporâneas*, partiremos da leitura de diferentes autores que se dedicaram ao tema para alcançar um denominador comum que possibilite

falar em uma forma de arte relacional. A partir do livro *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*, de Jonathan Crary, pensaremos sobre as transformações em torno da visão e do observador no século XIX até chegarmos ao espectador do começo do século XX. Ao longo deste primeiro capítulo, tomaremos como base sobretudo os livros *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud e *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, de Claire Bishop, demonstrando e comparando estas duas abordagens. Além disso, abordaremos o ensaio *Antagonismo e Estética Relacional*, também de Bishop. As correspondências trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica, reunidas em um livro de Luciano Figueiredo, nos ajudarão a pensar em um contexto brasileiro, bem como alguns textos de Ferreira Gullar presentes no livro *Experiência Neoconcreta*. Umberto Eco e Grant Kester somam-se aos autores mencionados trazendo novas camadas para a reflexão.

No segundo capítulo, intitulado *Arte e alteridade: trocas simbólicas na trajetória de Alexandre Sequeira*, este estudo irá se debruçar sobre a obra do artista paraense. A partir da apresentação de alguns de seus projetos – *Nazaré do Mocajuba*, *Meu Mundo Teu* e *Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim* – serão observadas as dinâmicas e relações por eles geradas. Neste capítulo, abordaremos o processo de pesquisa de Sequeira, buscando compreender suas motivações e seu modo de trabalho. Neste contexto, trataremos do paradigma do artista como etnógrafo, proposto por Hal Foster em analogia ao pensamento de Walter Benjamin em seu texto *O autor como produtor*. Nesta parte da pesquisa, também utilizaremos textos de Osmar Gonçalves, Paulo Herkenhoff e Eder Chiodetto, bem como a dissertação de mestrado do próprio artista. Observaremos quais são os desdobramentos, materiais e imateriais, das práticas artísticas por ele propostas e buscaremos compreender através de quais vias estas experiências chegam ao espectador. Esta análise traz à tona uma série de questões pertinentes à arte contemporânea, como: o processo *versus* o objeto final; as dificuldades na delimitação da fronteira entre arte e vida; a diluição do conceito de autoria e a separação entre arte e ativismo social.

## 2. UMA EXPERIÊNCIA PARTILHADA: PARTICIPAÇÃO E COLABORAÇÃO EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

É comum encontrar entre trabalhos de arte contemporânea propostas que lançam mão da participação de “não artistas”. Esta participação pode acontecer na elaboração do trabalho, com colaborações e parcerias, ou no momento de exibição da obra, com espectadores sendo convocados a interagir. Há ainda casos mais complexos, em que se mesclam execução e exibição, como em performances ou demais propostas que só se materializam durante um período determinado de tempo. São obras que, embora tenham em comum o aspecto relacional, muitas vezes distinguem-se completamente do ponto de vista formal. Diante de práticas artísticas que podem assumir formas distintas e levar a resultados absolutamente diferentes, como reuni-las em um mesmo conjunto de obras contemporâneas? Aqui, tentaremos agrupá-las em um mesmo território, evidenciando suas diferenças e apontando suas proximidades.

Primeiramente, devemos observar que quando falamos em participação em arte não estamos, necessariamente, tratando de trabalhos que promovem a interação entre pessoas. Há obras que se voltam para a relação espectador-objeto, em tantas outras busca-se o vínculo espectador-artista, e há também aquelas onde as relações se dão entre os espectadores. Se refletirmos mais profundamente, concluiremos que, perante determinadas obras, o próprio uso da palavra espectador é passível de questionamento. A questão do espectador e seu lugar de observação é abordada pelo crítico de arte norte-americano Jonathan Crary em sua investigação em torno da reorganização da visão no começo do século XIX. Em seu livro *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, no lugar de “espectador” Crary irá adotar o termo “observador”:

Diferente de *spectare*, raiz latina de “espectador”, a raiz de “observar” não significa literalmente “olhar para”. Espectador também carrega conotações específicas, especialmente no contexto da cultura do século XIX, [...] concretamente, aquele que assiste passivamente a um espetáculo, como em uma galeria de arte ou em um teatro. (CRARY, 2012, p.15, grifos do autor)

Em seu ensaio, Crary se debruça sobre uma série de processos que, segundo ele, levaram à concepção de um estatuto da visão no século XIX. Para o crítico de arte, a ruptura com o modelo de visão vigente até então está atrelada não só a transformações nos modos de representação e na aparência das obras de arte, mas sobretudo a “uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras,

modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano.” (CRARY, 2012, p.13). Segundo o autor, o observador dos séculos XVII e XVIII pode ser compreendido a partir da figura da câmara escura. Este aparato, além de sugerir um observador isolado, implica em uma descorporificação da visão, ou seja, um padrão de visão que desconsidera a posição do observador e seu corpo físico. Estamos falando de um modelo de visão que privilegia a racionalidade e a descrição objetiva em detrimento da sensorialidade e dos demais sentidos do corpo. Sobre o paradigma da câmara escura e o isolamento, Crary comenta:

Antes de mais nada, a câmara escura realiza uma operação de individuação; ou seja, ela necessariamente define um observador isolado, recluso e autônomo em seus confins obscuros. [...] Nesse sentido, a câmara escura é inseparável de uma metafísica da interioridade: ela é uma figura tanto para o observador, que apenas nominalmente é um indivíduo livre e soberano, como para um sujeito privatizado confinado em um espaço quase doméstico, apartado de um mundo exterior público. (CRARY, 2012, p.45)

Avançando em sua pesquisa, Crary demonstra como as teorias sobre uma visão subjetiva defendidas por Goethe e Schopenhauer no começo do século XIX são fundamentais para compreender as transformações pelas quais o observador irá passar até alcançar um patamar de maior autonomia perceptiva. Goethe, por exemplo, apresentou uma experiência óptica inusitada que sugeria o fechamento do orifício da câmara escura, subvertendo toda a sua lógica. Tratando dos aspectos fisiológicos da visão, Goethe trouxe o corpo do observador para uma posição central, evidenciando que é justamente este o lugar de produção da visão. Assim, o corpo humano passa a ser, portanto, “produtor ativo da experiência óptica” (CRARY, 2012, p.72).

Seguindo nesta mesma linha de raciocínio, Arthur Schopenhauer foi além e defendeu uma visão de natureza inteiramente subjetiva, rejeitando o modelo de observador passivo. Se para Schopenhauer a visão é completamente subjetiva, o observador não poderia ser compreendido como um simples receptor, mas sim como um produtor de sensações. Com esta afirmação, o filósofo “antecipa de maneira decisiva a estética e a teoria da arte modernistas em sua articulação com uma percepção artística autônoma” (CRARY, 2012. p.78). O que Goethe, Schopenhauer e muitos outros pensadores deste período trazem à tona, e que aqui nos interessa destacar, é a importância da percepção para a visão. Em última instância, o reconhecimento da percepção como parte do processo do observador culminará posteriormente no surgimento de um espectador que experiencia a

obra de arte através de todos os seus sentidos. Diante do colapso do modelo da câmara escura, irá emergir um novo observador mais autônomo e produtivo, em um contexto no qual “O corpo, que havia sido um termo neutro ou invisível na visão, tornou-se a dimensão a partir da qual se pode conhecer o observador” (CRARY, 2012, p.147).

No começo do século XX, em oposição a um espectador isolado e passivo, diversas serão as tentativas de promover a participação, desde o teatro até a arte de vanguarda. Este desejo de convocar o observador à participação também pode ser compreendido como herdeiro de uma série de debates e reconfigurações ao longo da História da Arte. As transformações proporcionadas pelas vanguardas artísticas do século XX instauram novas dinâmicas e permitem a reformulação – ou ao menos o questionamento – de muitas certezas existentes até então, entre elas o papel do público.

A partir da arte moderna, não só o lugar do espectador é repensado, mas também o do artista. A ascensão da participação, e conseqüentemente das relações, a uma posição privilegiada na arte contemporânea está vinculada a um desejo de fundir arte e vida presente nas vanguardas. As incursões pelas cidades realizadas por dadaístas, futuristas e surrealistas já apontavam nesta direção. Mais adiante, a partir da década de 1950, inúmeros serão os trabalhos realizados neste sentido. Basta lembrar os happenings de Alan Kaprow, as instruções para realização de obras do grupo Fluxus e o neoconcretismo brasileiro com os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Por fim, a ênfase na participação também está profundamente entrelaçada à expansão da definição de arte, a partir da qual o conceito e a experiência se afirmam como peças fundamentais no jogo da História da Arte.

No Brasil da década de 1950, os artistas neoconcretos com sua teoria do não-objeto já estavam interessados em sensorialidade, experiência e participação. Embora do ponto de vista material suas obras existissem independente do espectador, do ponto de vista conceitual elas se completariam somente através da relação a ser estabelecida ao longo de um percurso de experimentação com a obra. Nas correspondências trocadas entre Lygia Clark e Hélio Oiticica, reunidas em um livro organizado por Luciano Figueiredo, fica evidente esta ênfase na relação em detrimento do objeto:

Para mim o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais por exemplo é para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo o que faço há realmente a necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. A

mim não me importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. [...] Para mim, tanto as pedras que encontro ou os sacos plásticos são só uma coisa: servem para expressar uma proposição. Se eu construo algo é pela mesma razão. (FIGUEIREDO, 1996, p. 61-62, grifo do autor)

Sob a perspectiva da participação na arte, pensar sobre a noção de proposição se torna uma questão fundamental. Hoje, o artista frequentemente assume o papel de propositor. Alguém que se ocupa da realização de ideias, mas não necessariamente da criação de objetos. O objeto, ainda que exista, é apenas consequência de uma prática artística muito mais extensa e profunda, na qual o processo é o mais importante. “Acho que agora somos os propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão” (FIGUEIREDO, 1996, p. 84). Na carta ao amigo Hélio Oiticica, Lygia Clark se refere a um tipo específico de proposição que demanda a participação do espectador no momento de exibição da obra. É o caso dos *Bichos e Máscaras sensoriais* de Clark e dos *Penetráveis e Parangolés* de Oiticica. Tratam-se de obras em que a relação se dá através do corpo do espectador, que é constantemente solicitado. Sobre essa questão, no livro *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, Ferreira Gullar comenta:

a valorização da ação manual (e corporal) na experiência estética estava implícita no neoconcretismo que se opôs, desde sua origem, ao excesso de racionalismo e intelectualismo da arte concreta e inovou ao mudar a relação do espectador com a obra de arte, tornando-o partícipe de sua realização, [...] Lygia e Hélio levaram essa relação corporal com a obra a suas últimas consequências. (GULLAR, 2007, p. 72)

Mais a frente, abordaremos outros artistas que trabalham no campo da participação cujas obras pouco têm a ver com experimentações de ordem corporal e sensorial. Conforme explicitado no início desta pesquisa, a participação em práticas artísticas pode se revelar através dos mais distintos processos criativos, metodologias e linguagens, produzindo trabalhos que em muito pouco se assemelham. Segundo o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud, em algumas obras é possível perceber que “a noção de *inclusão do outro* não é somente um tema. Ela é absolutamente essencial para a compreensão formal do trabalho” (BOURRIAUD, 2009, p.73, grifos do autor). É o caso das pilhas de bombons do artista cubano Felix Gonzalez-Torres, que desapareceriam caso todos os visitantes cumprissem a proposta de interação e retirassem um dos doces da obra.

Para continuar a discussão sobre uma arte relacional, vamos recorrer novamente ao crítico de arte Nicolas Bourriaud, que em seu livro *Estética Relacional* apresenta uma

coletânea de ensaios que nos ajudam a formar um terreno base para pensar sobre o tema. Nele, o autor fala de “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*” (BOURRIAUD, 2009, p.19, grifo do autor). Seus textos tratam, sobretudo, de experiências ocorridas na Europa e nos Estados Unidos a partir dos anos 1990 no contexto das galerias de arte. É importante destacar este recorte na obra de Bourriaud, pois isto implica em certa convergência na lógica do conjunto de obras por ele analisado.

Para esclarecimento, é preciso estabelecer que toda obra de arte carrega, em maior ou menor grau, o aspecto relacional. Uma pintura, ainda que originalmente limitada à observação visual, tem seu sentido completo no espectador que a observa. Sendo assim, “toda obra pode ser definida como um objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários” (BOURRIAUD, 2009, p.37). Em consonância com este pensamento, em seu texto *A poética da obra aberta*, Umberto Eco argumenta:

Uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 1993, p.40, grifos do autor)

Embora toda obra de arte apresente certo caráter relacional, aqui estamos tratando de práticas onde a participação se apresenta como um fator mais explícito e determinante, em alguns casos uma evidência que torna a obra o próprio ato de experimentar prescindindo muitas vezes de um objeto único. Sobretudo, tratam-se de propostas onde a participação ou a colaboração aparecem como uma preocupação conceitual para o artista, uma escolha consciente e intencional. Devemos compreender que, nas palavras de Bourriaud, estas práticas trazem em comum:

o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas. Suas obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos. (BOURRIAUD, 2009, p.60).

Podemos perceber que alguns trabalhos relacionais não focam no espectador e sim em outros tipos de relação, como por exemplo a relação entre curador e artista. Nesse sentido, cabe olhar para as exposições de Dominique Gonzalez-Foerster baseadas na vida de seus galeristas, como *Bienvenue à ce que vous croyez voir* (1988) e *The daughter of a*



*Taoist* (1992). Na primeira, a artista apresentava uma documentação fotográfica da vida da galerista Gabrielle Maubrie. Na segunda, construía sua exposição a partir de lembranças e objetos da galerista Esther Schipper. Assim, Gonzalez-Foerster parte da história pessoal do outro para dar forma a seus trabalhos.

Saindo do campo das relações no eixo curador-artista, chegamos a trabalhos em que esse outro que serve de base para uma prática relacional pode ser encontrado em qualquer lugar e, em determinadas ocasiões, a relação é estabelecida através de contratos formais específicos. Basta pensar em Noritoshi Hirakawa, artista japonês que buscou por meio de anúncios publicados em jornais uma mulher que aceitasse acompanhá-lo em uma viagem para a Grécia. A partir de fotografias que documentavam a experiência, Hirakawa montou uma exposição na galeria Pierre Huber, em Genebra, em 1994. Em outra exposição, o artista consultou videntes e registrou em áudio as previsões para o seu futuro, que foram disponibilizadas em um walkman ao lado de imagens e outros elementos que compuseram a exibição.

Ainda na esfera dos contratos e negociações, para pensar em um exemplo contemporâneo brasileiro, podemos olhar para o projeto *Museu do Homem do Nordeste*<sup>1</sup>, de Jonathas de Andrade. O projeto de Andrade, exibido em 2014 no Museu de Arte do Rio, consiste em um conjunto de obras que estabelecem um paralelo com o Museu do Homem do Nordeste de Gilberto Freyre, instituição situada em Recife. Entre estas obras, estão *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013) e *Suar a camisa* (2014). Para realizar a primeira, Jonathas publicou anúncios em jornais de Recife em busca de trabalhadores que aceitassem posar para os cartazes. Na obra mais recente, coletou 140 camisas em negociações diárias com trabalhadores de obras e construções, sempre abordando-os no fim do expediente. Em troca, o artista oferecia dinheiro ou outra peça de roupa. Quando não tinha o que oferecer como recompensa, recebia a camisa como doação. Há aqui um interesse pelas relações de trabalho e poder validadas pelo capital, ainda que certas vezes estabelecidas de modo informal. Na realidade, a informalidade de tais negociações é o que aproxima a obra de Jonathas das reais relações de trabalho de boa parte do nordeste brasileiro.

Para Bourriaud, em muitos casos os artistas contemporâneos abordados em seus ensaios estão interessados em criar modelos de convívio social. “O artista concentra-se

---

<sup>1</sup> Vídeo da Conversa de Galeria na abertura da exposição disponível em <https://youtu.be/KCWNYSwC4E> Acesso em: 5 set. de 2016

cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar com o público ou na invenção de modelos de socialidade” (BOURRIAUD, 2009, p.40). Para compreender tal afirmação, podemos pensar em Rirkrit Tiravanija, artista de pais tailandeses nascido em Buenos Aires e radicado em Nova York. Em 1992, Tiravanija apresentou *Untitled (Free)* na 303 Gallery. Na ocasião, transformou o espaço em uma cozinha onde preparou e serviu, de graça, comida típica tailandesa aos visitantes. A obra serve para ilustrar a estética relacional de Bourriaud. Nela, o artista cria um ambiente de convívio onde estabelece relações com o público e, ao mesmo tempo, permite que os espectadores estabeleçam relações entre si.

Bourriaud acredita que, no lugar das utopias aspiradas pelas vanguardas, nestes trabalhos contemporâneos podemos falar em “microutopias”: espaços concretos que permitem repensar modos de vida e de relacionamento. Para ele, estas obras são “uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca” (BOURRIAUD, 2009, P.80). Portanto, na condição de realidades sociais construídas, devem ser analisadas não apenas do ponto de vista estético, mas também a partir de critérios políticos e éticos.

Neste contexto, interessa-nos pensar, também, a noção de arte como *interstício* social apresentada na obra de Bourriaud. O termo *interstício*, utilizado por Karl Marx, faz referência a comunidades que possibilitam trocas que fogem da lógica capitalista de lucro. Nas palavras do crítico francês, a obra de arte apresenta-se como um destes espaços, onde é possível experimentar “novas possibilidades de vida”. Isso estaria explícito, por exemplo, no caráter não comercializável de muitas destas práticas que se dão em torno da participação e do processo. A ênfase na experiência, onde fica implícita a existência de uma duração da mesma, faz com que alguns desses trabalhos não se encaixem na lógica mercadológica de consumo, uma vez que só existem no momento de exibição. O valor simbólico destas obras não pode ser atribuído a objetos palpáveis, pois se tratam de ambientes, proposições ou situações.

Para o filósofo, na contemporaneidade experienciamos uma crescente mecanização das relações sociais e o surgimento de “zonas de comunicação” pré-estabelecidas, ou seja, espaços específicos e limitados – físicos ou simbólicos – dentro dos quais as relações devem acontecer. Fora destes espaços tendemos ao isolamento, mesmo que estejamos rodeados de pessoas, como por exemplo nos centros urbanos. Diante desse contexto, a exposição de arte contemporânea seria um espaço livre, que pulsa num ritmo contrário à lógica capitalista e ao tempo cotidiano, possibilitando outros tipos de trocas intersubjetivas.

Um local onde, de acordo com a proposição do artista, é possível o surgimento de coletividades instantâneas. Sobre isso, comenta:

A exposição é o local privilegiado onde surgem essas coletividades instantâneas, regidas por outros princípios: uma exposição criará, segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras, os modelos de socialidade propostos ou representados, um “domínio de trocas” particular. (BOURRIAUD, 2009 p.24, grifos do autor)

Parece nítido que a idealização excessiva que o filósofo faz deste tipo de atividade artística faz com que sua investigação se torne, por vezes, superficial e contraditória. Sua leitura, ainda que indiscutivelmente importante, acaba por ignorar a complexidade do tema. Contrapondo a visão romantizada de Nicolas Bourriaud, a crítica e historiadora da arte Claire Bishop aponta as contradições presentes em práticas artísticas que exploram o relacional. Em seu ensaio *Antagonismo e Estética Relacional*, publicado em 2004 pela revista *October*, Bishop questiona até que ponto podemos considerar tais propostas engajadas. Aprofundando a discussão, ela tece algumas perguntas fundamentais: como, por que e com quem estes trabalhos dialogam? Segundo a autora, Bourriaud faz uma leitura rasa ao assumir que toda e qualquer obra relacional tem caráter político e colabora para a elaboração de trocas igualitárias. Sobre isso, comenta:

A *qualidade* das relações em “estética relacional” nunca é examinada ou colocada em questão. Quando Bourriaud afirma que “encontros são mais importantes que os indivíduos que os compõem”, percebo que essa questão (para ele) é desnecessária; todas as relações que permitem “diálogo” são automaticamente presumidas democráticas e, portanto, benéficas. Mas o que “democracia” de fato significa nesse contexto? Se a arte relacional produz relações humanas, então, a próxima pergunta lógica a se fazer é quais *tipos* de relações estão sendo produzidos, para quem e por quê. (BISHOP, 2004, p.65, grifos da autora)<sup>2</sup>

Em seu texto, Bishop lança um olhar crítico sobre o pensamento de certa forma simplificado de Bourriaud. Para ela, essas práticas da arte relacional fazem parte de um processo denominado “economia da experiência”, onde o consumo de bens e serviços é substituído pelo consumo de experiências pessoais. Uma de suas observações diz respeito à ausência de conflitos nas propostas artísticas analisadas em *Estética Relacional*. A pesquisadora inglesa se baseia no pensamento de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe em

<sup>2</sup> Tradução da autora: The *quality* of the relationships in “relational aesthetics” are never examined or called into question. When Bourriaud argues that “encounters are more important than the individuals who compose them” I sense that this question is (for him) unnecessary; all relations that permit “dialogue” are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does “democracy” really mean in this context? I relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what *types* of relations are being produced, for whom and why?

*Hegemonia e Estratégia Socialista: por uma democracia radical e plural*, onde os autores apresentam uma releitura de Marx através de Gramsci e Lacan. Para Bishop, interessa pensar sobre o conceito de antagonismo:

Laclau e Mouffe afirmam que uma sociedade democrática em pleno funcionamento não é aquela em que todo o antagonismo desaparece, mas aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente traçadas e colocadas em debate – em outras palavras, uma sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito são sustentadas e não apagadas. Sem antagonismo existe apenas um consenso imposto por uma ordem autoritária – uma total supressão do debate e da discussão, que é desfavorável à democracia. (BISHOP, 2004, p.65-66)<sup>3</sup>

Em seu ensaio, Bishop tenta problematizar as possíveis relações provocadas a partir de propostas participativas. Sabendo que esta se tornou uma prática comum à arte contemporânea, a historiadora busca elevar o senso crítico nas discussões sobre o tema. Em determinado momento, trata da obra de Rirkrit Tiravanija apresentada na 303 Gallery em 1992 e utiliza um texto do crítico de arte Jerry Saltz, para a revista *Art in America*, com a intenção de demonstrar como o trabalho em questão pouco tem a ver com a forma de diálogo plena e revolucionária que Bourriaud sugere. No trecho destacado por Bishop, Saltz descreve os encontros ocorridos na ocasião: as conversas se dão entre galeristas, curadores, artistas e frequentadores do meio artístico. O breve relato de Saltz evidencia que, do ponto de vista social e cultural, as pessoas ali reunidas estão todas inseridas em um mesmo contexto. Elas fazem parte de um grupo específico da sociedade e tendem reproduzir pensamentos similares. A troca, que poderia ser amplificada através da inclusão de outros grupos sociais, torna-se limitada.

Recorrendo novamente a Rirkrit Tiravanija, Bishop cita a obra *Untitled (Tomorrow is another day)* (1996), na qual uma réplica em madeira do apartamento do artista foi construída dentro de uma galeria. A obra ficava aberta para visitação 24h por dia e o público podia fazer uso de todos os c modos da constru o. Era possível utilizar a cozinha para preparar comida, tomar banho no banheiro e, inclusive, dormir no quarto. A rea o ao trabalho de Tiravanija, entre críticos e jornalistas, era quase unânime: consideravam-no um espaço igualitário de troca e comunhão. Nas palavras do curador Udo Kittelman, tratava-se de “uma experiência impressionante de união a todos (...) Nosso medo de que o espaço de

---

<sup>3</sup> Tradu o da autora: Laclau and Mouffe argue that fully functioning democratic society is not in which all antagonisms have disappeared, but one in which new political frontiers are constantly being drawn and brought into debate – in other words, a democratic society is one in which relations of conflict are sustained, not erased. Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order – a total suppression of debate and discussion, which is inimical to democracy.

convivência artística pudesse ser vandalizado não se tornou realidade...O espaço de arte perdeu sua função institucional e finalmente tornou-se um espaço social livre.” (KITTELMAN *apud* BISHOP, 2004, p.68). Diante de leituras tão otimistas, o que Bishop problematiza é justamente “quem são “todos” nesse caso?”. E em seguida conclui que “É tentador considerar o que poderia ter acontecido se o espaço de Tiravanija tivesse sido invadido por aqueles que estivessem procurando verdadeiro ‘refúgio’” (BISHOP, 2004, p.68).

Propondo uma antítese à obra de Tiravanija, a historiadora destaca o trabalho do artista espanhol Santiago Sierra. Nas propostas de Sierra, as relações são tensionadas e os conflitos escancarados. Ao contrário da ideia de harmonia e comunhão de espaços conviviais, surgem as fricções e o estranhamento. Normalmente, Sierra contrata pessoas de grupos marginalizados social ou economicamente para que realizem ações degradantes ou, no mínimo, “inúteis”. É o caso da obra *Pessoas pagas para tingir o cabelo de loiro*, apresentada na Bienal de Veneza de 2001, na qual imigrantes, oriundos do Senegal, China e sul da Itália, tinham seus cabelos – originalmente negros – descoloridos. Os participantes eram vendedores ambulantes ilegais, que receberam sessenta dólares para fazer parte do trabalho. Enquanto ocupavam a sala destinada à obra de Sierra dentro da Bienal, vendiam suas mercadorias falsificadas e geravam desconforto entre os visitantes.

Em *11 pessoas pagas para aprender uma frase*, trabalho realizado no México em 2001, Sierra paga dois dólares para onze mulheres de origem indígena para que repitam uma frase em espanhol. As mulheres, que não compreendem o idioma, pronunciam a sentença “Estou sendo paga para dizer algo cujo significado ignoro”. Com este gesto, simples porém provocador, o artista traz à tona questões delicadas que rondam a sociedade capitalista de produção e consumo globalizados, como pertencimento, inclusão e exclusão. Além disso, ao optar por remunerar os participantes de seus projetos – comumente minorias étnicas e sociais – ficam implícitas as relações de exploração e trabalho da economia contemporânea. As propostas de Sierra podem gerar controvérsia, sobretudo do ponto de vista ético, e nos levar a questionar os limites deste tipo de prática artística.

Em seu texto, Bishop usa o termo “antagonia relacional” para tratar deste tipo de proposta. Destoando das obras apresentadas por Bourriaud, estas são práticas artísticas que visam expor as divergências e atritos presentes nas relações humanas. Mais tarde, em seu livro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, publicado em 2012, novamente sua investigação irá se voltar para o relacional na arte. O que Bishop

evidencia, ao aprofundar a análise destas práticas, é que o fato de um trabalho ser relacional não o torna automaticamente politizado ou socialmente engajado. Na introdução de *Artificial Hells*, a autora faz questão de afastar seu estudo da pesquisa de Bourriaud e esclarecer que os artistas ali discutidos “estão mais interessados nas recompensas criativas da participação como um processo de trabalho politizado do que em uma *estética relacional*” (BISHOP, 2012, p.2, grifo da autora)<sup>4</sup>. Ou seja, neste caso não se trata de uma questão formal, da busca por uma estética relacional em si, mas sim do uso da participação como meio para construção de trabalhos de arte política e socialmente comprometidos.

Para Bishop, conforme explicitado no começo deste capítulo, as iniciativas artísticas participativas que ganharam força a partir dos anos 1990 representam um “retorno ao social” e não podem ser consideradas pioneiras, uma vez que fazem parte de uma história contínua de tentativas de repensar a arte coletivamente. Anteriormente, ao menos na Europa, esta preocupação havia aparecido com as vanguardas do começo do século XX e, mais tarde, com a chamada neo-vanguarda dos anos 1960. Foi a partir de 1990, após a queda do muro de Berlim, que iniciamos esta terceira fase em torno de uma arte participativa. Resumindo de modo claro e sucinto as reconfigurações nas relações entre obra de arte, artista e público na arte contemporânea, Bishop afirma:

o artista é concebido menos como um produtor individual de objetos distintos do que um colaborador e produtor de situações; a obra de arte como um produto acabado, portátil comercializável é reconcebida como um projeto contínuo de longo prazo sem começo e fim claros; enquanto o público, previamente concebido como um espectador ou contemplador, é agora reposicionado como um coprodutor ou participante. (BISHOP, 2012, p.2)<sup>5</sup>

O estudo do fenômeno da arte participativa e socialmente engajada requer atenção e senso crítico, pois há um risco deste tipo de prática se tornar uma solução fácil, algo como uma fórmula pronta. Claire Bishop afirma que embora estes trabalhos estejam situados em um ponto de interseção entre a arte e outras ciências sociais e políticas como sociologia e antropologia, é importante lembrar que, ainda assim, tratam-se de trabalhos de arte e portanto devem ser analisados como tal. Esta afirmação parece óbvia, mas não o é. Segundo a autora, com certa frequência critérios de ordem política ou social são trazidos

<sup>4</sup> Tradução da autora: are less interested in a relational aesthetic than in creative rewards of participation as a politicized working process.

<sup>5</sup> Tradução da autora: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a viewer or beholder, is now repositioned as a co-producer or participant.

para a discussão no momento de avaliar este tipo de trabalho enquanto parâmetros estéticos são deixados de lado. Mais do que isso, parece haver uma tendência à generalização no julgamento destas propostas. Na verdade, o que Bishop evidencia a partir de sua pesquisa é que dificilmente haverá espaço para classificar um trabalho deste tipo como bom ou ruim. Assume-se, automaticamente, que um trabalho relacional é bom apenas por ser relacional, dispensando uma análise de maior complexidade. Sobre isso, comenta:

Mas a urgência dessa tarefa social levou a uma situação em que práticas sociais colaborativas são todas percebidas como sendo gestos *artísticos* de resistência igualmente importantes: não pode haver obras de arte participativa fracassadas, sem sucesso, não resolvidas ou tediosas, porque todas são igualmente essenciais na tarefa de restaurar o vínculo social. Enquanto simpatizante dessa ambição, eu diria que é também crucial discutir, analisar e comparar essa obra criticamente *como arte*, já que esse é o campo institucional no qual ela é endossada e divulgada, mesmo quando a categoria da arte segue sendo uma exclusão persistente nos debates sobre tais projetos. (BISHOP, 2012, p.13, grifos da autora)<sup>6</sup>

Em dado momento, a autora atenta para o fato de que no campo da arte a ideia de colaboração se apresenta, de certa forma, muito simplificada ou desorganizada. No cinema e na música, por exemplo, a noção de que o objeto final resulta do esforço de diferentes pessoas em funções distintas é infinitamente mais evidente. Em arte, ao menos para o observador leigo, ainda vigora a ideia do artista enquanto um indivíduo genial e solitário que desenvolve suas obras completamente sozinho. Trata-se, inclusive, de uma questão de vocabulário conforme Bishop demonstra:

Os mundos da música, cinema, literatura, moda e teatro possuem um vocabulário rico para descrever posições de coexistência autoral (diretor, autor, intérprete, editor, produtor, produtor de casting, engenheiro de som, estilista, fotógrafo), todos eles entendidos como essenciais para a realização criativa de um dado projeto. (BISHOP, 2012, p.9)<sup>7</sup>

No meio artístico, a performance contemporânea é a linguagem em que é possível conceber, de forma mais nítida, o artista como um diretor. Embora originalmente a

<sup>6</sup> Tradução da autora: But the urgency of this *social* task has led to a situation in which socially collaborative practices are all perceived to be equally important *artistic* gestures of resistance: there can be no failed, unsuccessful, unresolved or boring works of participatory art, because all are equally essential to the task of repairing the social bond. While sympathetic to the latter ambition, I would argue that it is also crucial to discuss, analyse and compare this work critically *as art*, since this is the institutional field in which it is endorsed and disseminated, even while the category of art remains a persistent exclusion in debates about such projects.

<sup>7</sup> Tradução da autora: The worlds of music, film, literature, fashion and theatre have a rich vocabulary to describe co-existing authorial positions (director, author, performer, editor, producer, casting agent, sound engineer, stylist, photographer), all of which are regarded as essential to the creative realisation of a given project.

performance estivesse muito vinculada ao corpo do artista, submetido à testes de seus limites físicos e psicológicos, na prática contemporânea é comum encontrar artistas que concebem a ideia e delegam a execução para terceiros. Há performers que são pagos para realizar determinadas ações e, em alguns casos, performances de longa duração demandam que os participantes se revezem em turnos. Quando há a contratação de profissionais trata-se mais de uma necessidade prática do que uma questão conceitual. Diferente das performances pagas de Santiago Sierra, por exemplo, nas quais é fundamental que a remuneração seja sublinhada enquanto parte do trabalho.

O estudo de práticas artísticas participativas pode levar a uma série de questionamentos. Quando o aspecto mais destacado por críticos e curadores sobre este tipo de trabalho são os efeitos práticos que deles resultam, começamos a nos indagar se estamos mesmo falando de arte. Afinal, arte pode ou não ter uma função pré-estabelecida? A arte deve ser essencialmente não utilitarista? Trata-se de uma linha tênue e cada vez mais confusa separando a produção artística de práticas sociais criativas. Partindo da pesquisa de Bishop, percebe-se que há muita confusão entre arte e criatividade, dois conceitos distintos que para muitos podem aparentar ser a mesma coisa. Basta reparar no quão frequente é ver as palavras “artístico” e “criativo” sendo usadas como sinônimos. A criatividade pode e deve ser exercitada em diferentes áreas de nossas vidas, não ficando restrita apenas às artes. Por exemplo, cada vez mais falamos em soluções criativas para problemas contemporâneos de ordem social e ambiental. Porém, falar em arte não é o mesmo que falar em criatividade. Analisando a fundo, é possível questionar se algumas destas práticas não estão mais próximas de ações sociais criativas do que de trabalhos de arte propriamente ditos.

Nesse momento, cabe tratar do artigo *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*, de 2005, escrito por Grant Kester, professor de história da arte da Universidade da Califórnia, em San Diego, e fundador da publicação digital *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*. Kester volta sua pesquisa para artistas e coletivos artísticos que estabelecem suas práticas como facilitadores de diálogos entre diferentes comunidades e grupos. São artistas que trabalham orquestrando encontros e debates colaborativos para além dos espaços institucionais da galeria e do museu, a partir dos quais é possível gerar ressonância política e cultural.

Entre os grupos e artistas citados por Grant Kester está o coletivo austríaco WochenKlausur, cujo objetivo consiste em realizar intervenções na sociedade. Em



atividade desde 1993, o coletivo é composto por oito artistas permanentes podendo contar com a colaboração de novos membros de acordo com a necessidade de cada projeto. Em seu site, encontramos a seguinte descrição: “O colectivo WochenKlausur trabalha, desde 1993 e a convite de instituições artísticas, no desenvolvimento e implementação de pequenas mas muito concretas propostas para colmatar défices de ordem sociopolítica. Procurando retirar o maior partido de cada projecto e com a preocupação de traduzir cada proposta numa acção, a criatividade artística já não é vista como um acto formal, mas como uma intervenção na sociedade.”<sup>8</sup> Atuando em um terreno que parece se aproximar mais do ativismo social do que da produção artística, até 2016 o grupo realizou mais de trinta projetos que levaram a resoluções concretas, ainda que limitadas, de problemas sociais.

Um dos primeiros projetos do WochenKlausur, apresentado por Kester em seu artigo, desenvolveu-se em torno da problemática das drogas. A convite da galeria suíça Shedhalle, o coletivo encontrou na epidêmica dependência química entre prostitutas desabrigadas seu objeto de trabalho. O grupo promoveu, em Zurique, encontros entre as partes interessadas e especialistas no assunto. Ao longo de duas semanas, políticos, jornalistas, prostitutas, membros da polícia suíça, médicos e terapeutas especializados em dependência química participaram de encontros que aconteciam em barcos, durante um passeio pelo lago Zurique. A ideia era reunir, em cada um desses passeios, diferentes peritos no assunto que pudessem conversar, longe da exposição pública, e buscar soluções práticas para a situação. Os debates isolados e fora das instâncias oficiais da política permitiam que os participantes se colocassem mais como cidadãos e menos como representantes de grupos ou instituições específicas dos quais já se esperava determinadas opiniões e comportamentos. Era uma oportunidade de diálogo mais horizontal entre pessoas com um objetivo em comum: chegar a resoluções efetivas que pudessem ajudar profissionais do sexo que viviam em situação de rua. Entre os resultados, o mais importante foi a criação de um abrigo para essas mulheres, que funcionou ao longo de seis anos com apoio dos governos federal e municipal.

Em Oakland, na Califórnia, os artistas Susanne Lacy, Annice Jacoby e Chris Johnson promoveram encontros entre cerca de 200 estudantes do ensino médio para instigar a discussão de problemas enfrentados por jovens negros nos Estados Unidos.

---

<sup>8</sup> Retirado do site do coletivo, encontra-se em português de Portugal. Disponível em: <http://www.wochenklausur.at/> Acesso em: 12 out. de 2016

Numa espécie de híbrido entre performance e vida real, os jovens debateram tópicos como estereótipos difundidos pela mídia, violência policial e educação pública insuficiente. Simultaneamente, mais de mil pessoas da cidade puderam assistir a essas conversas. Essa ação levou a outros encontros e colaborações, incluindo uma série de debates ao longo de seis semanas entre estudantes e membros do departamento de polícia de Oakland. As atividades foram registradas e resultaram em um material audiovisual que foi incorporado ao programa de treinamento de novos policiais da cidade.

De acordo com Kester, estes projetos por ele apresentados “marcam o começo de um tipo de prática artística engajada, preocupada com formas de diálogo e conversação colaborativas e potencialmente emancipatórias” (KESTER, 2005, p.2)<sup>9</sup>. Tanto para Kester quanto para Bishop, este é um tipo de prática periférica que se dá à margem do mercado tradicional de arte, sem a legitimação de galerias, museus e curadores. Para alguns curadores, no entanto, trata-se de um novo gênero de arte pública, podendo também ser referida como conversational art ou arte dialógica, onde é gerada uma estrutura discursiva provisória através da qual os participantes podem interagir. Grant Kester afirma que “O que une essa diversa rede de artistas e coletivos de arte são uma série de premissas provocativas sobre a relação entre arte e aspectos sociais e políticos mais amplos e sobre os tipos de conhecimento que a experiência estética é capaz de produzir” (KESTER, 2005, p.2)<sup>10</sup>.

Trabalhando nesse mesmo sentido há o coletivo Oda Projesi, formado por três artistas em atividade entre 1997 e 2005, apresentado por Bishop em seu livro. As três artistas fazem de um apartamento em Istambul uma plataforma para realização de atividades com membros da vizinhança. Lá, exibem filmes e promovem debates, oficinas e piqueniques, muitos destes voltados para o público infantil. Este tipo de proposta se aproxima da ação dos setores educativos de museus e centros culturais, agindo como mediadores de atividades pedagógicas. Bishop acredita que “seu gesto conceitual de reduzir a autoria ao papel de facilitadoras em última análise deixa pouco para separar seu trabalho de arte educadores de museus ao redor do mundo, ou de fato da tradição da

---

<sup>9</sup> Tradução da autora: These projects mark the emergence of a body of contemporary art practice concerned with collaborative, and potentially emancipatory, forms of dialogue and conversation.

<sup>10</sup> Tradução da autora: What unites this disparate network of artists and arts collectives are a series of provocative assumptions about the relationship between art and the broader social and political world, and about the kinds of knowledge that aesthetic experience is capable of producing.

*community arts*” (BISHOP, 2012, p.21, grifo nosso)<sup>11</sup>. Esse tipo de constatação não tem como objetivo deslegitimar essas iniciativas, mas discutir de que forma elas se diferem de ações de arte e educação em instituições culturais. Em última instância, nos leva a refletir sobre quais seriam as diferenças entre a prática artística e a prática pedagógica nesse contexto.

A produção do coletivo Oda Projesi em particular nos permite retomar uma questão abordada anteriormente nesta pesquisa: como critérios éticos e sociais acabam prevalecendo sobre critérios estéticos na análise dessas práticas. Sobre isso, a autora comenta: “Quando eu entrevistei o grupo e perguntei a partir de quais critérios elas julgam o próprio trabalho, elas responderam que relações dinâmicas e duradouras eram sua medida de sucesso, em vez de considerações estéticas” (BISHOP, 2012, p.21)<sup>12</sup>. Bishop também menciona um texto em que a curadora sueca Maria Lind afirma que o coletivo “não está interessado em mostrar ou exibir arte, mas em ‘usar arte como um meio para criar e recriar novas relações entre pessoas’” (BISHOP, 2012, p.21)<sup>13</sup>.

Em um ensaio, Lind faz uma comparação entre o projeto que produziu em parceria com o Oda Projesi e *Bataille Monument* (2002), trabalho do artista Thomas Hirschhorn. Lind e o coletivo trabalharam com a comunidade turca de Riem, na Alemanha, promovendo encontros. Thomas Hirschhorn trabalhou em colaboração com a comunidade turca para a realização de uma obra para a Documenta Kassel. Lind parece sugerir que o trabalho do Oda Projesi torna-se superior ao incluir as pessoas no processo em uma relação mais horizontal, estabelecendo um modo mais justo de colaboração. Refletindo sobre este caso, Bishop afirma que:

As conquistas visuais, conceituais e experimentais dos respectivos projetos são deixadas de lado em favor de um julgamento sobre a relação do artista com seus colaboradores. A (aparentemente) exploradora relação de Hirschhorn é comparada negativamente com a generosidade inclusiva do Oda Projesi. Em outras palavras, Lind minimiza o que pode ser interessante na obra do Oda Projesi *enquanto arte* – o êxito de fazer do diálogo social um meio, a importância de desmaterializar uma obra de arte em um processo social, ou a específica intensidade afetiva do

<sup>11</sup> Tradução da autora: their conceptual gesture of reducing authorship to the role of facilitation ultimately leaves little to separate their work from arts and museum educators worldwide, or indeed the community arts tradition

<sup>12</sup> Tradução da autora: When I interviewed the group and asked by what criteria they judge their own work, they replied that dynamic and sustained relationships provide their markers of success, rather than aesthetic considerations.

<sup>13</sup> Tradução da autora: is not interested in showing or exhibiting art but in 'using art as a means for creating and recreating new relations between people'

intercâmbio social desencadeado por essas experiências locais. Ao invés disso, sua crítica é dominada por julgamentos *éticos* em relação à intencionalidade e aos processos de trabalho. (BISHOP, 2012, p.21, grifos da autora)<sup>14</sup>

Em última instância, as dificuldades em estabelecer critérios para a avaliação de práticas artísticas colaborativas levam a uma reflexão sobre o que é arte hoje e a necessidade (ou não) de atualização desse conceito. A fim de evitar as recorrentes generalizações sobre esse grupo de obras, é preciso entender quais seriam esses parâmetros de análise. Claire Bishop sugere que pensemos no filósofo francês Jacques Rancière, segundo o qual:

Boa arte, sugere Rancière, deve negociar a tensão que (por um lado) impulsiona a arte em direção a vida e que (por outro lado) separa sensorialidade estética de outras formas de experiência sensível. Essa fricção idealmente produz a formação de elementos 'capazes de falar duas vezes: por sua legibilidade e por sua ilegibilidade' (BISHOP, 2012, p.30)<sup>15</sup>

No último capítulo de *Artificial Hells*, intitulado *Pedagogic Projects: 'How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?'*, Bishop realiza uma extensa análise sobre abordagens pedagógicas em práticas artísticas e destaca algumas similaridades entre os discursos da arte e da pedagogia nos últimos 100 anos. Se por um lado artistas e curadores se apropriam de aspectos pedagógicos com a intenção de criar trabalhos de arte, por outro, em paralelo há um crescimento da importância do papel das propostas de arte e educação dentro de instituições culturais. Nos últimos anos, os setores educativos de museus e centros culturais vêm expandindo seu campo de atuação para além das visitas guiadas e atividades estritamente relacionadas às exposições. Hoje, é comum encontrar nestas instituições uma programação educativa desvincilhada do programa de exposições, que pode incluir debates, seminários, oficinas e simpósios. Há, inclusive, projetos

---

<sup>14</sup> Tradução da autora: The visual, conceptual and experiential accomplishments of the respective projects are sidelined in favour of a judgement on the artist's relationship with their collaborators. Hirschhorn's (purportedly) exploitative relationship is compared negatively to Oda Projesi inclusive generosity. In other words, Lind downplays what might be interesting in Oda Projesi's work *as art* – the achievement of making social dialogue a medium, the significance of dematerialising a work of art into social process, or the specific affective intensity of social exchange triggered by these neighbourhood experiences. Instead, her criticism is dominated by *ethical* judgements on working procedures and intentionality.

<sup>15</sup> Tradução da autora: Good art, implies Rancière, must negotiate the tension that (on the one hand) pushes art towards life and that (on the other) separates aesthetic sensoriality from other forms of sensible experience. This friction ideally produces the formation of elements 'capable of speaking twice: from their readability and from their unreadability'.

desenvolvidos em parceria com universidades, como por exemplo o programa MAR na Academia, do Museu de Arte do Rio.

Segundo a autora, Joseph Beuys, Lygia Clark e Luiz Camnitzer estão entre os pioneiros nesta investigação em torno das relações entre arte e pedagogia. Bishop comenta que “Por muitas décadas, artistas tentaram estabelecer uma conexão mais estreita entre arte e vida, referindo-se a suas intervenções no processo social como arte; mais recentemente isso inclui experimentos educacionais” (BISHOP, 2012, p.241)<sup>16</sup>. Em 1969 Joseph Beuys já afirmava: ‘ser professor é minha melhor obra de arte’. Na Europa da década de 1970, Beuys fundou a Universidade Interdisciplinar Livre – FIU, Free Interdisciplinary University. Na América Latina, Camnitzer utilizou arte e educação como ferramentas de empoderamento e resistência diante dos governos autoritários dos anos 1970. Desde então, o interesse pelo cruzamento destas duas áreas do conhecimento só aumentou. Atualmente, “ambos artistas e curadores se tornaram cada vez mais engajados em projetos que se apropriam dos tropos da educação tanto como método quanto forma: palestras, seminários, bibliotecas, salas de leitura, publicações, oficinas e até escolas de verdade” (BISHOP, 2012, p.241)<sup>17</sup>. Novamente, os critérios para refletir sobre este tipo de prática não estão definidos.

arte pedagógica levanta um conjunto permanente de problemas epistemológicos para os críticos e historiadores de arte: O que significa fazer educação (e programação) *como arte*? Como julgamos essas experiências? Que tipo de eficácia elas buscam? Precisamos experimentá-las em primeira mão para comentar sobre elas? (BISHOP, 2012, p.245, grifos da autora)<sup>18</sup>

Para refletir sobre o assunto, Bishop elegeu a produção de quatro artistas como objeto de estudo: Tania Bruguera, Paul Chan, Pawel Althamer e Thomas Hirschhorn, cada um deles representando uma diferente abordagem em torno da questão de como lidar com o espectador em trabalhos artísticos de caráter pedagógico. Isso interessa porque

---

<sup>16</sup> Tradução da autora: For many decades, artists have attempted to forge a closer connection between art and life, referring to their interventions into social process as art; most recently this includes educational experiments.

<sup>17</sup> Tradução da autora: both artists and curators have become increasingly engaged in projects that appropriate the tropes of education as both a method and a form: lectures, seminars, libraries, reading-rooms, publications, workshops and even full-blown schools.

<sup>18</sup> Tradução da autora: pedagogic art raises a persistent set of epistemological problems for the art historian and critic: What does it mean to do education (and programming) *as art*? How do we judge these experiences? What kind of efficacy do they seek? Do we need to experience them first hand in order to comment on them?

Em seu sentido estrito, participação exclui a ideia tradicional de espectador e sugere um novo entendimento da arte sem público, uma arte na qual todos são produtores. Ao mesmo tempo, a existência do público é ineliminável, já que é impossível que todas as pessoas do mundo participem em cada projeto. (BISHOP, 2012, p.241)<sup>19</sup>

Para esta pesquisa, interessa mencionar os trabalhos de Tania Bruguera e Paul Chan. Em 2002 a artista cubana Tania Bruguera dá início à *Cátedra Arte de Conducta*, “uma escola de arte concebida como uma obra de arte” em Havana. Na verdade, *Cátedra Arte de Conducta* pode ser compreendida como um curso de longa duração, pois estava vinculada ao Instituto Superior de Arte de Havana. Os encontros, que aconteciam na casa da artista, tinham como objetivo promover engajamento social e reflexões sobre a sociedade contemporânea, em particular em torno de seus aspectos políticos e sociais. Embora algumas atividades específicas fossem abertas ao público, os alunos eram estudantes de arte. Mais uma vez, podemos questionar

por que *Arte de Conducta* precisa ser chamada de obra de arte, ao invés de simplesmente um projeto educativo que Bruguera executou em sua cidade natal. Uma possível resposta recorre à sua identidade autoral enquanto artista. A escola, bem como diversos projetos produzidos por seus alunos, pode ser descrita como uma variação do que Bruguera designou por ‘arte útil’ – em outras palavras, arte que é ao mesmo tempo simbólica e útil, refutando o tradicional pressuposto ocidental de que arte é inútil ou sem função. (BISHOP, 2012, p.248, grifos da autora)<sup>20</sup>

Em 2006, visitando Nova Orleans Paul Chan se deparou com uma cidade devastada pelo furacão Katrina. Observando aquela paisagem, ele afirmou ter experimentado a mesma sensação que sentiu diante da peça *Esperando Godot*. A partir desta constatação, Chan fez um desenho de um palco inspirado pela paisagem da cidade. Com o apoio da organização pública de arte Creative Time, o artista desenvolveu o projeto *Waiting for Godot in New Orleans [Esperando Godot em Nova Orleans]*, que também contou com a colaboração de curadores, atores, universidades entre outros. Com o subtítulo *A tragicomedy in two acts, a project in three parts [uma tragicomédia em dois atos, um*

<sup>19</sup> Tradução da autora: in its strictest sense, participation forecloses the traditional idea of spectatorship and suggests a new understanding of art without audiences, one in which everyone is a producer. At the same time, the existence of an audience is ineliminable, since it's impossible for everyone in the world to participate in every project.

<sup>20</sup> Tradução da autora: why *Arte de Conducta* needs to be called a work of art, rather than simply an educational project that Bruguera undertook in her home city. One possible answer invokes her authorial identity as an artist. The school, like many of the student projects it produced, can be described as a variation on what Bruguera has designated as 'useful art' – in other words, art that is both symbolic and useful, refuting the traditional Western assumption that art is useless or without function.

*projeto em três partes*], o projeto consistiu em quatro apresentações *site-specific* em espaços públicos da peça de Samuel Beckett e a realização de uma série de ações incluindo oficinas, debates, seminários de arte e uma arrecadação financeira para organizações locais destinada a reconstrução de algumas áreas da cidade. Em 2007 o artista se mudou para a cidade para a realização do projeto que foi posteriormente adquirido pelo MoMa na forma de fotografias, anotações, panfletos, esculturas utilizadas na peça e um vídeo. Mais tarde, também foi produzido um livro documentando o projeto. Tendo analisado todos os desdobramentos do projeto, Bishop conclui que “Ouvindo Chan falar sobre o processo de realização de *Godot*, percebe-se que a melhor maneira de documentação desse projeto não é nem o arquivo nem o livro, mas o meio performativo da palestra acompanhada por um PowerPoint: ao vivo, narrativo e baseado no tempo” (BISHOP, 2012, p.254, grifos da autora)<sup>21</sup>.

Analisando quase todas as obras expostas até aqui, parece evidente que em práticas relacionais contemporâneas percebe-se uma aproximação intensa entre o fazer artístico e a vida pessoal do artista. Em alguns casos, torna-se uma linha tão tênue quanto complexa. Refletindo sobre essa dissolução das fronteiras entre arte e vida pessoal em práticas artísticas contemporâneas, cabe pensar nos trabalhos de Alix Lambert e Sophie Calle. Na série *Wedding piece* (1992), Lambert casa-se com quatro pessoas no intervalo de seis meses para explorar os aspectos contratuais do casamento enquanto instituição social. Os objetos exibidos nas exposições são os resquícios materiais dessas vivências, como documentos e fotografias. Para a criação da obra *L'hôtel* (1986), Calle emprega-se como camareira de um hotel em Veneza e, nas visitas aos quartos, fotografa os pertences dos hóspedes e faz anotações sobre o que vê. Nesse caso, a relação se dá na ausência dos personagens, com quem a artista opta por não encontrar a fim de não sofrer nenhum tipo de influência. Para ela, interessa elaborar a identidade destas pessoas a partir de seus vestígios e não de suas figuras reais.

Seguindo com a discussão sobre arte e vida e deslocando-a para o Brasil, pensemos novamente em Lygia Clark, dessa vez olhando para a prática terapêutica iniciada pela artista em 1976 e nomeada *Estruturação do self*. A proposta consistia em sessões individuais realizadas no apartamento de Lygia, onde seus *Objetos relacionais* – pedras, sacos plásticos, conchas, almofadas etc – eram utilizados para proporcionar experiências

<sup>21</sup> Tradução da autora: Listening to Chan speak about the process of realising *Godot*, one realises that the best documentation of this project is neither the archive nor the book, but the performative medium of the lecture accompanied by a powerpoint: live, narrative and time-based.

corporais em seus “clientes”. A partir das sensações geradas pelos objetos, os participantes faziam associações e narravam suas impressões sobre a vivência. Neste exemplo, arte e vida mesclam-se radicalmente e torna-se impossível traçar objetivamente os limites entre a prática artística e a prática terapêutica. Aqui, ainda é possível falar em arte ou estamos diante de sua dissolução a partir de sua absoluta inclusão na vida real?

A essa altura, após todos os exemplos de práticas artísticas aqui demonstrados e da apresentação de alguns conceitos básicos que permeiam as discussões sobre o assunto, podemos afirmar que, conforme sugerido no começo deste capítulo, falar em arte relacional é ainda falar de um campo profundamente heterogêneo. Podemos, no entanto, estabelecer algumas relações entre as propostas abordadas. É possível estipular que, no que diz respeito à etapa em que relação se dá, há trabalhos em que: as relações pré-existem em relação à obra, determinando-a; casos em que as relações se dão durante o processo de exibição em um espaço-tempo controlado e, de certo modo, dirigido; projetos em que a relação se dá durante o desenrolar da ação, com colaboradores participantes, e posteriormente, durante a exibição do trabalho para terceiros. Aqui, comprova-se a constatação de Claire Bishop na qual afirma que é impossível eliminar a questão do espectador, visto que nunca uma atividade poderá abarcar todas as pessoas como participantes.

Além de refletir sobre a etapa em que a participação se dá, podemos pensar também sobre quem são os participantes. Eles podem ser os visitantes de uma exposição, os moradores de uma comunidade específica, pedestres de uma rua em que a ação acontece, grupos sem contato prévio com o mundo da arte e assim por diante. As configurações das relações também variam. Em alguns casos o artista tem maior controle dos resultados da interação, em outros é apenas um agente disparador de situações e processos que uma vez iniciados não poderão ser por ele controlados. O participante pode ser dirigido ou ter total autonomia dentro de determinada proposta. As relações podem se fundar de modo igualitário ou não, incluindo preocupações sociais ou não, podem caminhar em direção à harmonia ou ao incômodo. As possibilidades são incontáveis, infinitas e dificilmente catalogáveis. Conforme as dinâmicas sociais se transformam, multiplicam-se também os caminhos pelos quais a arte participativa pode seguir.



### 3. ARTE E ALTERIDADE: TROCAS SIMBÓLICAS NA TRAJETÓRIA DE ALEXANDRE SEQUEIRA

Alexandre Romariz Sequeira nasceu em 1961, na cidade de Belém, no Pará. É formado em arquitetura pela Universidade Federal do Pará – UFPa e mestre em Arte e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Hoje, atua como artista visual e professor da faculdade de Artes Visuais da UFPa, com especialização em Semiótica e Artes Visuais. Como artista visual, Sequeira desenvolve seus trabalhos em torno das relações que estabelece com pessoas que conhece pelos lugares em que passa. Como um andarilho, se desloca por cidades e vilarejos em busca de algo que o desperte sensivelmente. Sempre com um olhar atento, o artista realiza uma espécie de etnografia afetiva, o que nos remete ao paradigma do etnógrafo na arte contemporânea, abordado por Hal Foster em seu ensaio *O artista como etnógrafo*. Há uma aproximação, de certo modo, entre sua prática artística e a pesquisa antropológica. No entanto, a trajetória de Sequeira se distancia em alguns pontos do paradigma tratado por Foster. De todo modo, através dessa investigação, em que vai observando os locais por onde passa e as pessoas que ali vivem, Sequeira descobre, quase que por acaso, seu objeto de trabalho.

Em seu ensaio, Hal Foster fala de uma virada etnográfica na arte, sobretudo a partir do final dos anos 1970. Este novo paradigma remete ao consagrado texto *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, apresentado pela primeira vez como conferência, em 1934. No entanto, há no paradigma apresentado por Foster uma alteração no sujeito da associação: enquanto para Benjamin o artista deveria se colocar ao lado do proletariado, nesse novo modelo “é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado frequentemente luta. (...) desvio de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de identidade cultural” (FOSTER, 2014, p.161). Estabelecendo um paralelo entre os dois paradigmas, Foster destaca três pressupostos que se conservam de um modelo ao outro:

de que o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística (...) de que esse lugar está sempre em outra parte, no campo do outro (...) a partir do qual a cultura dominante será transformada ou ao menos *subvertida*. Em terceiro lugar, o pressuposto de que, se o artista *não* é visto como social e/ou culturalmente outro, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado (FOSTER, 2014, p. 161, grifos do autor)

A partir desses três pressupostos, Foster alerta para o risco de “mecenas ideológico” que este tipo de prática oferece. Em seu texto, o crítico norte-americano também fala de uma “fantasia primitivista” em que se supõe que esse outro, por estar afastado de estruturas sociais mais complexas, tem acesso a um psiquismo diferenciado. Segundo Alexandre Sequeira, que aborda a questão em sua dissertação de mestrado, essa “fantasia primitivista” apontada por Foster é a fantasia “de que este *outro* apartado de um convívio com uma estrutura social mais evoluída tem acesso especial a uma psique primária e a valores ao qual o artista – ou no modelo anterior, o “sujeito branco ocidental” – tem o acesso vedado” (SEQUEIRA, 2010, p.63, grifos do autor). Diante desses apontamentos, Sequeira reflete sobre sua prática artística e conclui que, embora por vezes tenha sido atraído pelo caráter aparentemente apartado de alguns dos locais que escolheu para desenvolver suas pesquisas, atualmente a noção de um *outro* exótico e primitivo torna-se impensável. Em um mundo globalizado, interligado por um sistema massivo de redes de comunicação e transporte, a “fantasia primitivista” já não poderia ter lugar. Para falar da maneira como a alteridade se dá hoje, o artista recorre à professora e crítica literária Diana Klinger que trata do

apagamento da fantasia primitivista, e à reformulação da categoria do “outro”. Reformulação que se dá principalmente por duas razões: primeiro porque o outro excluído socialmente tem começado a falar – e inclusive escrever – por si mesmo. E segundo porque o outro não é mais o outro radical e puro (se é que algum dia o foi). (KLINGER *apud* SEQUEIRA, 2010, p. 64, grifos do autor)

Para Sequeira, enquanto artista o mais importante é se colocar em posição de igualdade nessa relação com o outro. Não uma relação forçada de total apagamento das diferenças, muito menos uma postura arrogante e paternalista. Para exemplificar, o artista destaca a postura defendida por Dominique Gonzales-Foerster, citada no livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, de Nicolas Bourriaud:

o que importa é introduzir uma espécie de igualdade, é supor que, entre mim – que estou na origem de um dispositivo, de um sistema – e o outro, as mesmas capacidades e a possibilidade de uma relação igualitária vão lhe permitir organizar sua própria história em resposta à história que acaba de ver, com suas próprias referências (GONZALES-FOERSTER *apud* BOURRIAUD, 2009, p.16)

Mais adiante em sua pesquisa, Sequeira novamente irá questionar seu próprio trabalho e as razões que o levaram a desenvolver algumas de suas propostas em locais afastados das grandes cidades. Ainda que não possa responder a todas as indagações que

coloca para si mesmo – e que provavelmente continuarão fazendo parte de sua trajetória, afinal é essencial para um artista estar sempre refletindo sobre sua produção –, as conclusões do artista paraense bastam para o distanciar da “fantasia primitivista” e do “mecenato ideológico”. Para Sequeira,

Nesta conformação, em que os objetos de arte assumem a condição de núcleos de subjetivação mimetizados na esfera cotidiana, cabe ao artista enquanto agente promotor desses dispositivos de existência, não induzir participações ou ações, como quem didaticamente oportuniza ao coletivo uma reflexão sobre as mutações em curso na arte atual – posto que este nunca foi o objetivo primordial de um artista muito menos da obra em si –, mas sim, e antes de mais nada, atuar no campo (e quem sabe, alterar o curso) das mutações sociais. (SEQUEIRA, 2010, p.78-79)

Elucidada tal questão, nos interessa agora apresentar a trajetória do artista visual. Definir uma só linguagem para fazê-lo seria limitador, mas podemos partir da fotografia para começar a contar esta história. É também da fotografia, afinal, que o artista parte para desenvolver sua pesquisa. Como o próprio costuma afirmar, em seus projetos a fotografia funciona como um meio, uma via através da qual as relações vão sendo estabelecidas. Em uma das várias palestras que realiza, afirma que em sua prática a fotografia age cada vez mais “como vetor, como instrumento de aproximação” (SEQUEIRA, 2010)<sup>22</sup>. Em todos os casos abordados neste capítulo, Sequeira trabalha com pessoas que haviam tido pouco ou nenhum contato com a fotografia anteriormente. São o interesse e a curiosidade despertados pela câmera fotográfica, sempre pendurada no ombro do artista, que possibilitam que um diálogo se inicie. Comumente, o artista paraense afirma estar mais interessando em pessoas e relações do que na produção de um objeto final de arte. Aqui, o que importa é o encontro, o vínculo afetivo que estabelece com esses indivíduos. Nesse contexto, de acordo com o pesquisador e fotógrafo Osmar Gonçalves a fotografia funciona:

com efeito, não como uma “máquina de ver” - um dispositivo de registro ou captura – e sim como uma potente ferramenta de aproximação e desvendamento do Outro, um instrumento disparador de encontros, capaz de nos abrir ao Outro, de nos lançar rumo ao imponderável de todo encontro, de toda alteridade. (GONÇALVES, 2013, p64-65)

Na base da prática artística de Sequeira encontra-se o que o artista chama de teia de afeto. Mais uma vez, torna-se evidente a importância que dá aos relacionamentos interpessoais. Para Sequeira, a fotografia opera uma transformação no modo como nos

---

<sup>22</sup> Vídeo TEDxAmazônia 2010 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Do2HhRQhQRM> Acesso em: 3 out. de 2016

enxergamos no mundo. Diante da lente, no momento do registro fotográfico, a postura daqueles por ele retratados de alguma forma se altera. Portam-se de maneira altiva, por vezes vaidosa. Em um mundo onde as imagens imperam e apresentam um poder inquestionável de comunicação, ao tornar-se o objeto de registro aquele que nunca esteve em contato com o dispositivo fotográfico estabelece uma nova relação com sua própria imagem. E em última instância, estabelecer uma nova relação consigo mesmo é também conceber uma nova relação com o mundo. Um ato deflagrador em diversos sentidos: para o artista, que a partir daí desenvolve sua obra e para aquele que foi fotografado ou fotografou, e daí em diante experimenta uma reconfiguração íntima e pessoal. Afinal, “falar de fotografia é falar de como a gente vê o mundo, de como a gente se vê. Identidade, memória, vida e morte, verdade e fabulação.” (SEQUEIRA, 2010)<sup>23</sup>

Sua busca leva em conta as narrativas e experiências proporcionadas por esses cotidianos nos quais se insere. Em sua prática, é privilegiada a simplicidade das relações do interior. Trata-se de um cotidiano distinto, que pulsa em outro ritmo e revela novas questões. Em sua relação com o espectador, os objetos que resultam do trabalho desenvolvido por Sequeira apresentam-se sob uma forma tradicional. Sua fruição, a princípio, independe da participação do espectador no momento de exibição da obra. No entanto, conforme veremos mais adiante, cada vez mais a exibição de seu trabalho se resolve na forma do relato em um contato direto com o público onde, novamente, a relação é resgatada. Sob essa perspectiva, a relação apresenta-se em dois momentos das propostas de Sequeira: em sua origem, tendo um caráter seminal, e em sua transmissão através do relato, em um exercício que se assemelha à contação de histórias. Na verdade, sem as relações o trabalho sequer existiria. “Hoje meu trabalho tem um caráter muito relacional. Meu trabalho em arte acontece a partir do encontro com o outro. De uma aproximação com o outro e através desse outro que o trabalho vai se deflagrar.” (SEQUEIRA, 2016)<sup>24</sup>

Aquilo que determina o começo do trabalho pode variar, dependendo mais de uma constatação do que de uma ação previamente calculada pelo artista. Em palestras e oficinas, Sequeira comumente relata descobrir do que se trata o trabalho quanto este, de alguma forma, sem que ele percebesse, já se iniciou. Trata-se de um processo de

---

<sup>23</sup> Vídeo TEDxAmazônia 2010 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Do2HhRQhQRM>  
Acesso em: 3 out. de 2016

<sup>24</sup> Vídeo de entrevista ao programa Coxia disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1sRJyOygsaw&t> Acesso em: 3 out. de 2016

descoberta, onde a possibilidade do trabalho se revela. Não por acaso faz-se tão importante seu olhar atento e generoso. Em entrevista realizada para esta pesquisa, o artista afirma:

Costumo tomar como base para qualquer encontro a atenção ao tempo necessário para que as relações aconteçam, o devido respeito a distância que cada um demanda, a permanente atenção à escuta. Desses encontros um trabalho pode surgir ou não. Não me lanço às experiências com a expectativa que algo tenha necessariamente acontecer do ponto de vista de trabalho; me disponho ao encontro desarmado. Porém também não acredito em acaso; creio que as coisas acontecem quando você se dispõe a estar no mundo em estado de atenção em relação aos acontecimentos e às pessoas a sua volta. (SEQUEIRA, 2016)<sup>25</sup>

Para que possam dar conta das experiências e relações, as propostas de Sequeira costumam se desenvolver durante longos períodos de tempo. Com isso, a prática artística se mistura à vida pessoal do artista, não sendo possível traçar uma linha que estabeleça onde uma termina e a outra começa. Tudo se funde em uma só vivência, em que o artista encontra-se imerso em uma nova realidade. Sobre a questão do tempo necessário para a realização do trabalho, Sequeira comenta:

Eu acho que meu trabalho em fotografia dirige as atenções para o que está antes do clique fotográfico e para o que está depois do clique. É um trabalho na verdade que demanda um grande tempo porque de certa forma eu me envolvo com as pessoas e percebo na verdade qual é o interesse delas pela fotografia, o que as faz se aproximarem da fotografia e o que a fotografia deflagra na sua vida. (SEQUEIRA, 2016)<sup>26</sup>

Em sua obra, assim como no trabalho de outros fotógrafos contemporâneos, a fotografia se desprende da fórmula do instante decisivo. Já não se trata de esperar o momento certo para disparar o clique. (GONÇALVES, 2013) Estando liberta dessa obrigatoriedade, a prática fotográfica pode se ocupar de outras questões, desempenhar outras funções e estabelecer uma nova relação com a imagem. Com isso, as potencialidades da fotografia são expandidas, tornando-a

um evento que envolve não apenas o momento do clique – o instante “mágico” em que o obturador pisca, deixando a luz entrar na câmera e sensibilizar o dispositivo – mas todo um antes e um depois, um processo amplo e abrangente que excede, como veremos, a própria imagem, o objeto-foto. (GONÇALVES, 2013, p.60)

Os desdobramentos materiais de seus trabalhos são imagens, correspondências, arquivos sonoros e desenhos. Como indícios de uma vivência, eles não podem, senão, tentar transmitir para o espectador parte daquilo que foi experimentado. Isso porque estes

<sup>25</sup> Entrevista concedida à autora em novembro de 2016. Disponível em anexo.

<sup>26</sup> Vídeo de entrevista ao programa Coxia disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1sRJyOygsaw&t> Acesso em: 3out. de 2016

objetos não podem dar conta de traduzir, em toda sua complexidade e profundidade, aquilo que foi vivido. Os desdobramentos imateriais são incontáveis e imprevisíveis, de vínculos afetivos estabelecidos a transformações individuais e coletivas. Uma vez que o trabalho se inicia e mesmo após seu encerramento – se é que se pode estabelecer onde a prática artística termina – ressonâncias seguem sendo geradas independente do artista. Diante da limitação que os objetos materiais impõem, o relato torna-se a maneira encontrada para levar novas camadas dessa vivência ao espectador. Com as novas mídias, através da rede palestras registradas em vídeo ganham o mundo tornando-se independentes da presença do artista. Nesse sentido, o trabalho de Sequeira se insere num campo de práticas artísticas em que a fotografia aparece como parte de um esquema mais amplo e complexo que não se encerra na produção de imagens. Sobre isso, Osmar Gonçalves comenta:

Neste contexto de intensa experimentação, de redistribuição de fronteiras, práticas e saberes, muitas obras têm surpreendido ao se apresentarem como um jogo, um dispositivo, uma experiência que envolve imagens, sem dúvida, mas que dificilmente se reduz a elas. De fato, diversos trabalhos têm se apresentado hoje como conjuntos articulados, multiplicados, como um sistema de relações. Neles, a imagem perde parte de sua centralidade, pois não passa de um termo num diagrama, num campo de forças heterogêneo que põe em jogo uma diversidade de atores, forças e instâncias. Aqui ela se torna parte de um processo mais amplo que ao mesmo tempo a possibilita e ultrapassa. (GONÇALVES, 2013, p.59-60)

Para produzir as imagens que fazem parte desse diagrama, Sequeira passeia do analógico ao digital, utilizando ora câmeras convencionais, ora artesanais. Cada projeto, de acordo com as questões que irá levantar, demanda um dispositivo diferente, o que faz com o artista esteja sempre em busca do que cada um destes mecanismos pode oferecer. A impressão dessas imagens também não se restringe a uma só técnica ou linguagem: elas surgem sobre o papel fotográfico, na forma de postais ou até mesmo em tecidos, através da serigrafia. Em entrevista, o artista atribui essa diversidade de técnicas e linguagens a sua formação em arquitetura.

Para apresentar a obra de Alexandre Sequeira e posteriormente refletirmos sobre seus aspectos relacionais, tomaremos como base três trabalhos desenvolvidos entre 2004 e 2010. A seguir, abordaremos os projetos *Nazaré do Mocajuba* (2004-2005), *Meu mundo Teu* (2007) e *Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim* (2010). As imagens referentes a estes projetos encontram-se anexadas a este trabalho, junto com a íntegra da entrevista concedida pelo artista para esta pesquisa em novembro de 2016.

### 3.1 Nazaré do Mocajuba

Nazaré do Mocajuba, vilarejo de pescadores situado a aproximadamente três horas de Belém, no Pará, é o lugar onde se origina o primeiro trabalho que iremos abordar. Em 2004 Alexandre Sequeira visitou a pequena comunidade às margens do rio Mocajuba, no município de Curuçá, e ali encontrou algo que o despertou sensivelmente. Não foi sua primeira ida ao local, o qual já havia visitado em 1990, mas foi a primeira vez em que resolveu ficar. A geografia rústica da região, com ruas de terra compondo um ambiente bucólico, somada à simplicidade das pessoas que ali viviam encantou o artista que passou a conviver com o cotidiano da vila. Aos poucos, Sequeira foi acolhido pelos moradores da região e construiu a teia de afeto que acredita ser base de toda a sua pesquisa.

Nessa experiência, o simples pedido de uma senhora – uma fotografia para um documento – disparou o começo da investigação artística. A partir deste acontecimento, uma série de solicitações de serviços fotográficos fizeram com que Sequeira permanecesse na vila na condição de retratista do lugar. Eram pedidos de pessoas cujos familiares, que estavam prestes a morrer, nunca haviam sido retratados; de fotos para documentos; de fotos para uso pessoal e até mesmo de restauro de imagens antigas desgastadas pelo tempo. Nesse contexto, conforme colocado no começo deste capítulo, a prática fotográfica faz emergir questões como memória, identidade, vida e morte. Na função de fotógrafo oficial da comunidade, Sequeira estabeleceu uma relação de intimidade com os moradores de Nazaré do Mocajuba com quem compartilhou momentos de conversa, celebração coletiva e atividades diversas.

O artista relata que, ao fotografar, observava certa transformação na postura daqueles indivíduos. Ao se colocarem de frente para câmera fotográfica, fossem crianças ou idosos, os moradores da vila portavam-se de maneira altiva e, por vezes, vaidosa. Como se ao tornarem-se objeto de registro repensassem as imagens que faziam de si mesmos. Afinal, é também através da nossa imagem que construímos nossa identidade. E é a partir desta identidade pessoal que estabelecemos nossa relação com o mundo. No catálogo do XXVII Arte Pará, em que Sequeira foi o artista homenageado, o curador Paulo Herkenhoff afirma: “Os indivíduos precisam, como Narciso, segundo Lacan, de sua imagem – um reflexo na água, um espelho ou uma fotografia – para formarem a imagem unitária de si mesmos.” (HERKENHOFF, 2014, p. 79)

Em visitas as casas dos moradores de Mocajuba, objetos pessoais despertaram a atenção do artista. Eram objetos que, para Sequeira, remetiam a seus donos. Através das

texturas e estampas de lençóis, redes, mosquiteiros e toalhas de mesa, o artista viu refletida a identidade de seus respectivos donos. O próprio desgaste do objeto, por exemplo, contava um pouco sobre seu uso e sua memória. Observando isso, Sequeira propôs uma permuta oferecendo objetos novos no lugar dos antigos. Após recolher uma variedade de tecidos, transpôs as imagens fotográficas das pessoas para o computador onde realizou uma solarização e posteriormente, em cada peça recebida, imprimiu em tamanho real o retrato do dono. Para saber o tamanho de cada um, utilizou o próprio corpo como medida. O fato de trabalhar com suportes não convencionais é resquício da formação em arquitetura e do tempo trabalhando como designer gráfico em São Paulo. Para esse trabalho, a impressão foi realizada em serigrafia. Em entrevista, o artista comenta:

Eu prefiro dizer que eu sou um artista visual que lança mão da fotografia em alguns casos. Porque até nesse próprio trabalho que eu trouxe pra fortaleza, pro Dragão do Mar, são imagens fotográficas sim, a discussão é fotografia, mas a imagem num resultado final que está impressa sob tecido foi impressa em serigrafia, que na verdade é um procedimento de gravura. Então, a discussão vem da fotografia, discute em essência o retrato realmente, uma questão fotográfica, histórica, mas o procedimento inclui outras técnicas. (SEQUEIRA, 2016)<sup>27</sup>

Para apresentar o trabalho ao vilarejo, o artista promoveu uma exposição à beira do rio, na qual pendurou os tecidos em árvores. Depois, sugeriu que cada morador levasse seu objeto para casa e deixasse exposto, de modo que todos habitantes da vila puderam fazer um percurso de casa em casa. Enquanto os trabalhos estavam expostos nas casas de seus donos, Sequeira fotografou construção por construção, produzindo um registro visual que, diferente dos tecidos – que são peças únicas –, poderia ser reproduzido. Quando exibiu *Nazaré do Mocajuba* em Belém, Sequeira providenciou dois micro-ônibus para garantir a participação de quase todos os membros da comunidade nesse momento de celebração do encontro entre eles.

Através do gesto de Sequeira, estes objetos foram ressignificados. Segundo o mesmo, “era lindo, porque a toalha de mesa não era mais uma toalha de mesa. O lençol não era mais um lençol. Havia acontecido alguma operação mágica ali que lançava aquele objeto para outra dimensão” (SEQUEIRA, 2010)<sup>28</sup>. Atualmente estas peças fazem parte do acervo do Museu de Arte do Rio. Já as fotografias produzidas, registro dos tecidos nas casas, são comercializáveis. O dinheiro da venda é repartido indo parte para a execução da

<sup>27</sup> Vídeo de entrevista ao programa Coxia disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1sRJUOygsaw&t> Acesso em 3 out. de 2016

<sup>28</sup> Vídeo TEDxAmazônia 2010 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Do2HhRQhORM> Acesso em 3 out. de 2016



foto e parte para vila, que tem autonomia para utilizar o recurso da maneira que desejar. Neste projeto, é importante enfatizar que essas pessoas jamais haviam se visto em uma imagem fotográfica. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido por Sequeira no vilarejo promove um impacto duplo: o de ordem subjetiva, que influencia a construção da identidade e da autoimagem; e o impacto de ordem social, possibilitado a partir do lucro – devolvido à vila – gerado pelo trabalho. Ao espectador, chegam as histórias e as imagens de forte apelo sensível. Neste caso, a escolha da impressão em tamanho real colabora para um efeito mais impactante de presença. Em seu livro *A fotografia como arte contemporânea*, ao tratar de fotografias de grande escala desenvolvidas pela artista britânica Hannah Collins, a curadora Charlotte Cotton afirma: “Na presença de um trabalho desse porte, o espectador é convidado a estabelecer uma relação essencialmente física com a cena à sua frente” (COTTON, 2010, p.78).

Recentemente, *Nazaré do Mocajuba* desdobrou-se em outro trabalho, proposto pelo Festival Amazônia Mapping de arte e tecnologia. Na edição de 2016 do festival que ocupou as ruas de Belém, as imagens outrora impressas em serigrafia sobre tecido deram origem a projeções na fachada do prédio do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Ao serem transpostos para outra plataforma, os retratos ganharam outra dimensão na instalação audiovisual *Vida Estampada*. Palestrando em 2010, o artista afirmou: “eu não vejo outra maneira de apresentar Nazaré do Mocajuba senão contando uma história. E numa tentativa de aproximar vocês um pouquinho que seja do encantamento, da emoção que eu vivi” (SEQUEIRA, 2010)<sup>29</sup>. Ainda hoje, é através da fala que o artista consegue expressar de modo mais completo – dentro daquilo que é possível – a experiência que envolve *Nazaré do Mocajuba*.

### 3.2 Meu Mundo Teu

O encontro simbólico de dois mundos se materializa a partir de *Meu Mundo Teu*, obra realizada em parceria com dois adolescentes ao longo do ano de 2007. Para a realização deste trabalho, Alexandre Sequeira conduziu encontros fotográficos com dois jovens, separadamente. Os participantes-colaboradores desta experiência foram Tayana Wanzeler, moradora do bairro de Guamá, na cidade de Belém, e Jefferson Oliveira, morador da Ilha do Combú, na região Amazônica.

---

<sup>29</sup> Vídeo TEDxAmazônia 2010 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Do2HhRQhQRM>  
Acesso em 3 out. de 2016

Como parte do projeto, o artista propôs um exercício: que ambos realizassem experimentações fotográficas utilizando câmeras artesanais de um e dois orifícios e câmeras analógicas convencionais, porém com dupla exposição de filmes. Voltando-se para ao próprio cotidiano, nesta prática os jovens foram convidados a participar por trás das lentes, desenvolvendo um olhar sensível e apurado para escolher o que e como fotografar. Nessa pesquisa, observamos Sequeira agindo como um propositor. Criando um contexto específico para realização de uma ideia por ele elaborada, o artista delegou a execução a seus colaboradores que tiveram liberdade de criação dentro do arranjo por ele orquestrado.

No decorrer do processo, os adolescentes trocaram impressões sobre suas realidades através de cartas e das fotografias que produziram. O resultado é uma série de quinze imagens construídas a partir do diálogo estabelecido entre dois mundos. Tayana, vivendo em um bairro populoso da periferia da cidade, e Jefferson, em um cenário simples e isolado às margens de um rio. Aqui, os jovens são ao mesmo tempo agentes e personagens e, a partir do encontro com o outro se faz possível uma nova perspectiva diante do mundo. Levados a observar com outro olhar os objetos, espaços e situações ao seu redor, o cotidiano dos dois adolescentes é revestido de novos significados.

Dessa vivência, resultam imagens poéticas do cotidiano, carregadas de subjetividade. São imagens de forte apelo sensível, onde as sobreposições criadas a partir da dupla exposição do filme ou papel fotográfico servem de metáfora para o entrelaçamento de dois universos. Em texto escrito para a exposição *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira*, no Sesc Belenzinho, o curador Eder Chiodetto comenta:

ambos descrevem em detalhes seus universos simbólicos pessoais, Sequeira atua como um mediador que com extrema sensibilidade leva cada um dos adolescentes, e ele próprio, a mergulhar numa jornada de autoconhecimento por um jogo de contrastes entre culturas e realidades diferentes. Por meio de processo fotográfico artesanal materializa-se a metáfora do encontro de dois seres, dois mundos, potencializando a afetividade e a riqueza que a amizade propicia. (CHIODETTO, 2011)<sup>30</sup>

No “jogo” proposto por Sequeira, para usar o termo de Osmar Gonçalves, a opção pela fotografia artesanal implica em maior possibilidade de experimentação e também de intervenção por parte dos jovens. Nessas condições, o universo pessoal do sujeito-autor produz um ruído bem-vindo que acrescenta camadas de informação nessas narrativas que

---

<sup>30</sup> Texto escrito para a exposição *Geração 00 – A Nova Fotografia Brasileira* disponível em <http://alexandresequeira.com> Acesso em: 23 out. 2016.

se mesclam. Ao fim da experiência, ambos tiveram suas realidades atravessadas pela existência um do outro. Na exibição deste trabalho, como documento dessa relação, somam-se às fotos as correspondências trocadas por Tayana e Jefferson. Há ainda gravações de alguns trechos destas cartas na voz de Tayana. São materiais através dos quais o espectador pode observar o desenrolar dessa trajetória de autoconhecimento e amizade. O valor arrecadado com a comercialização das obras é igualmente dividido em três. O fato de Tayana e Jefferson serem reconhecidos como coautores, sendo creditados pelas fotografias, também é um dado importante. Aqui, podemos pensar novamente sobre questões como diluição ou compartilhamento de autoria, tão presentes na arte contemporânea. Diferente de muitos artistas contemporâneos que trabalham em colaboração com pessoas mas seguem reivindicando a autoria para si, Sequeira se preocupa em dar crédito àqueles que com ele colaboram. Sobre isso, Osmar Gonçalves comenta que “Não se trata aqui da reapropriação de imagens, em uma postura duchampiana, mas de compartilhar autorias de maneira poética, afetiva e problemática” (GONÇALVES, 2013, 68).

Em *Meu Mundo Teu*, cada detalhe das fotografias contribui na construção de uma narrativa. São imagens que permitem ao observador, através da luz, das cores, do enquadramento e das sobreposições, conceber o cotidiano e o imaginário desses jovens. Nessa operação, é através da imagem que a mata de Combú adentra a periferia de Guamá; o barco que leva Jefferson à escola atravessa até a porta de Tayana; a eletricidade e os carros chegam na ilha afastada e as imagens religiosas e crenças se misturam. Para o artista,

Longe de buscar na ordenação de significações fechadas, o apaziguamento para um mundo confuso e diverso, as imagens produzidas apontam para uma tomada de consciência que corrói e faz ruir, mas que também renova e sublima a partir de novas significações adquiridas. (SEQUEIRA, 2010, p.87)

### **3.3 Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim**

O último projeto a ser abordado neste capítulo é fruto da pesquisa de mestrado do artista – em Arte e Tecnologia pela UFMG. Desenvolvido em torno da relação entre Sequeira e dois membros de uma mesma família, *Entre a Lapinha e o Mata Capim* trata de memória, construção de identidade, fantasia e fabulação. Depois de seis meses viajando por Minas Gerais em busca de um lugar que lhe chamasse a atenção, Sequeira chegou a um pequeno vilarejo perdido entre os descaminhos da Estrada Real. Era a vila da Lapinha, no

meio da Serra do Cipó, uma pacata comunidade onde até mesmo o barulho dos carros se destacava na paisagem sonora. Se em um primeiro momento a impressão de Sequeira era a de ter encontrado um lugar idílico apartado da civilização, aos poucos, o artista percebeu a chegada de um futuro que se aproximava rapidamente – do qual ele próprio fazia parte.

Em Lapinha, Sequeira conheceu o jovem Rafael Oliveira, na época com 13 anos de idade. Como é comum em outros trabalhos do artista, a aproximação se deu em consequência do dispositivo fotográfico. De dia, Rafael frequentava uma escola num vilarejo próximo e, quando não estudava, trabalhava como guia mirim da região. Foi ao lado de Rafael que Sequeira começou a explorar o vilarejo e, em pouco tempo, uma forte amizade se desenvolveu entre os dois. Diariamente, Sequeira e Rafael desbravavam os campos de Lapinha e fotografavam a paisagem. O artista e o jovem, a quem Sequeira ensinou a fotografar, criavam em parceria realizando duplas exposições sobre o mesmo filme e, comumente, Rafael desenhava sobre as fotos do artista paraense. Através das imagens que criava, de paisagens a autorretratos, Rafael encontrava uma maneira de se perceber e apresentar seu mundo. Durante dois anos de convívio, a fotografia era o laço que os unia. Nesse período, Sequeira ouviu Rafael falar da ameaça dos discos voadores que rondavam a região. Intrigado, depois de muito tempo o artista compreendeu esta alegoria que falava da chegada de um futuro – assustador aos olhos de Rafael – na vila de Lapinha.

Em paralelo à relação com Rafael, o artista conheceu Seu Juquinha, avô do jovem e figura importante para a comunidade. Seu Juquinha, na ocasião com 84 anos, era músico e compositor. Por se tratar de um dos moradores mais velhos da região, detinha muito conhecimento sobre a memória da vila. Diariamente Seu Juquinha percorria quase 4km para ir para ao Mata Capim, terreno que abrigava uma casa abandonada onde o senhor cuidava de plantas e animais. A convite de Seu Juquinha, Sequeira passou a acompanhá-lo até o sítio. Lá, o artista ouviu muitas histórias sobre Lapinha, sempre contadas de forma diferente por Seu Juquinha. Aqui, a fantasia de Rafael encontrava a fabulação de Seu Juquinha, um voltado para o futuro e o outro olhando para o passado.

Diante do medo de esquecimento de seu Juquinha, Sequeira trabalhou mais uma vez recuperando fotos e realizando um álbum da família. Com as fotos feitas por Rafael, entre elas registros da armadilha para discos voadores que construíram juntos, o artista começou a produzir postais, devidamente creditados com o nome do jovem. Os postais, que inicialmente foram impressos em tiragem de 500 unidades, foram vendidos no posto de turismo onde Rafael trabalhava como guia mirim. As imagens de fabulação do jovem

tornaram-se realidade. Hoje, o valor arrecadado com a venda desse material é dividido em dois, sendo parte destinada ao centro de informação turística da vila e parte para o jovem autor das fotos. Neste trabalho há também desdobramentos em áudio. Sequeira gravou as canções de Seu Juquinha em estúdio e transcreveu as letras para a criação de um encarte, ilustrado por fotografias de Rafael. O CD, assim como os postais, passou a ser comercializado no centro de informações de Lapinha. Além disso, na tentativa de resgatar a memória do vilarejo, o artista gravou as conversas que teve com seu Juquinha, que passaram a ser utilizadas em escolas da região. Atualmente, todo o material produzido, de imagens a cartazes, arquivos de som e postais, encontra-se sob os cuidados do centro comunitário de Lapinha. Desde então, para fazer uso de qualquer parte do material, Sequeira consulta previamente Rafael e Seu Juquinha.

Para organizar todo o material desenvolvido ao longo desse projeto, Sequeira recorreu ao conceito de diagrama presente no pensamento de Michel Foucault:

A decisão de tomar tal conceito como ponto de partida para lidar com esse conjunto de fotos, desenhos e relatos orais, considerando seu caráter aberto e difuso, demanda outra forma de abordagem e interpretação. Não há como analisá-los por um ponto de vista formal, pela “coisa” em si ou por um simples efeito compositivo, como suporia uma estética formalista, mas sim pela estreita relação entre valores éticos e estéticos que orientam o desenrolar das ações que os geraram. (SEQUEIRA, 2010, p.56)

Nessa nova configuração, as imagens e objetos, resquícios das vivências propostas, não podem ser compreendidas apenas como registros documentais nem somente como objetos estéticos. Diante das fotografias que realizou com Rafael, por exemplo, o artista afirma que:

É por essa aura poética e não por um compromisso de registro fiel que essas imagens ganham valor. Não me sinto apto, muito menos interessado em defendê-las sob qualquer outro ponto de vista, seja ele estético ou documental. Trata-se de um arquivo que se oferece como importante elemento para uma possível configuração final do trabalho, e sei o quanto desvelar as sutis camadas de sentido que se depositam sobre cada imagem, é indispensável para uma tomada de decisão quanto à sua melhor utilização. (SEQUEIRA, 2010, p.57)

A pesquisa iniciada em Lapinha dá origem, como em outros projetos do artista, a uma narrativa em aberto que está sempre apta a apresentar novas configurações e desdobramentos. Recentemente, em novembro de 2016, o Museu de Arte do Rio inaugurou uma exposição que apresenta uma retrospectiva da obra de Alexandre Sequeira. A mostra tomou emprestado o nome *Meu Mundo Teu* e reuniu Sequeira e Rafael novamente. Na

abertura da exposição, o jovem, agora com 19 anos, participou de uma conversa aberta com o público, o artista e a curadora Clarissa Diniz.

#### 4. CONCLUSÃO

A partir de todos os aspectos abordados nesta investigação, podemos tecer algumas conclusões a respeito da prática artística desenvolvida pelo artista visual Alexandre Sequeira. Inicialmente, é possível estabelecer que seus trabalhos apresentam o aspecto relacional em dois momentos. Há um primeiro instante, fundamental e mais evidente, em que as relações são não apenas o ponto de partida, mas também parte da prática artística em si. Estamos falando das trocas de informação e experiência compartilhadas com Tayana e Jefferson em *Meu Mundo Teu*, dos vínculos afetivos construídos com Rafael e Seu Juquinha em Lapinha da Serra e das vivências partilhadas com os moradores de Nazaré do Mocajuba. É sempre a partir da relação com o outro, deflagrada pela prática fotográfica, que o trabalho se inicia. Além disso, concluímos que é cada vez mais frequente que o trabalho de Sequeira se resolva também na instância da fala. Então, se por um lado há no diagrama que compõe sua produção uma série de elementos que se apresentam ao espectador sob uma forma tradicional e pouco aberta à participação – como imagens, objetos em tecido, registros em áudio etc. –, há também, em contrapartida, o componente relato, este sim um formato em que o relacional volta a se fazer presente. Sobre isso, em sua pesquisa de mestrado o artista comenta:

Por dirigir o foco de minhas investigações poéticas para o campo da vivência, tenho encontrado no relato a melhor forma de apresentação de minha prática artística. Meus trabalhos têm assumido, cada vez mais, uma conformação final de espaços de narrativa, como estímulo imaginativo suficientemente capaz de, através de palavras e/ou imagens compartilhadas, conduzir o outro a um espaço de imanência – território de subjetivações capaz de recriar o momento vivido e assim potencializar outras novas vivências. (SEQUEIRA, 2010, p.99)

Nesse sentido, é possível aproximar o trabalho de Sequeira de *Waiting for Godot in New Orleans*, de Paul Chan, citado no primeiro capítulo desta pesquisa. É também através da oralidade, segundo Claire Bishop, que Chan encontra a melhor maneira de levar seu trabalho ao espectador. Aqui, podemos retomar os questionamentos que surgiram no capítulo *Uma experiência partilhada: participação e colaboração em práticas artísticas contemporâneas* sobre encarar ou não como parte integrante de um trabalho de arte essas experiências que se assemelham a práticas pedagógicas e sociais, como oficinas, palestras e debates. Em entrevista para este estudo, quando questionado se considera seu relato oral também uma prática artística, o artista afirma:

Certamente! A cena contemporânea (brasileira e mundial) tem um grande

número de proposições que tem a oralidade como plataforma primordial da obra. No Brasil poderia citar Maria Helena Bernardes, Maurício Dias e Walter Riedweg, Paula Troppe, Paulo Nazareth, entre tantos outros. (SEQUEIRA, 2016)

Pensando em outro exemplo demonstrado em nosso primeiro capítulo, é possível afirmar que a obra de Sequeira se afasta de propostas como a do coletivo Oda Projesi, por exemplo, ou ao menos se apresenta de forma mais complexa. Suas propostas são menos pedagógicas em sentido restrito e mais inseridas no campo da contação de histórias, área que carrega, por si só, um caráter mais criativo e menos didático. Além disso, como foi possível observar, a produção de Sequeira se organiza na configuração de um diagrama composto por diversos agentes – alguns de valor artístico em uma conotação mais tradicional – igualmente relevantes. Nesse contexto, a imagem fotográfica perde sua centralidade, não podendo ser compreendida apenas como documento ou objeto estético. É nesse sentido que Osmar Gonçalves conclui que:

Sequeira deixa de lado, portanto, o domínio das foto-objetos ou das obras-imagens para de engajar no caminho dos processos, do evento, das modalidades. Sua obra se apresenta mais como um jogo, uma experimentação dispersa e criativa, uma prática coletiva ligada, como em Rennó, a uma certa “estética do uso”, a uma poética do cotidiano. Uma proposta, enfim, que não remete mais a concepções tradicionais da arte, mas a novas práticas estéticas a meio caminho entre bricolagem, jogo, experimentação e crítica. Destarte, não é só outra apreensão da fotografia que está em jogo aqui, mas, no limite, outra apreensão do estético. (GONÇALVES, 2013, 67)

Isto não significa que em sua trajetória Alexandre Sequeira não produz objetos e registros de valor estético, mas evidencia cada vez mais que o artista não se limita a isso. Há, por uma lado, desdobramentos poéticos e autorais materiais e há, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de relações afetivas e trocas simbólicas que também constituem o fazer artístico. Tudo isso, em conjunto e harmonia, pode ser compreendido como parte de seus trabalhos. Isto é:

Sem fetichizar o processo mental em detrimento do objeto, como era comum em procedimentos da *process art* ou da *arte conceitual*, a configuração final, nesse novo contexto, considera os objetos, pelo contrário, como elementos constitutivos do discurso e vice-versa (objeto e discurso são considerados como vetores de relações múltiplas). Nesse sentido, uma fotografia é tão imaterial quanto o jogo que anima o momento de sua realização, assim como uma roda de conversar é tão material quanto um documento que se elabora a partir dela. (SEQUEIRA, 2010, p.71-72, grifos do autor)



Analisando o percurso do artista, também podemos reconhecer a fusão entre arte e vida mencionada anteriormente nesta investigação. Não é possível traçar uma separação exata entre o Alexandre Sequeira artista visual e o Alexandre Sequeira indivíduo. As esferas pessoal e profissional de sua vida estão profundamente entrelaçadas. Para desenvolver seus projetos, Sequeira viaja para os lugares em torno dos quais pretende trabalhar e lá se instala durante um período relativamente longo de tempo. Por isso trata-se de uma prática que demanda tempo e entrega. Somente diante da devida duração e a partir da postura generosa e atenciosa de Sequeira é que são estabelecidas conexões que constituem a criação artística, mas que não podem ser completamente abarcadas por esta. As relações ali estabelecidas são, acima de tudo, relações de vida. Observamos uma real mescla entre arte e vida, porém não nas configurações propostas pelas vanguardas do século XX. Aqui essa mescla se dá através de espaços que se abrem na vida cotidiana, não como uma imposição que pretende o choque, mas sim na forma de um convite, uma proposição.

Cabe destacar que suas propostas, em sua maioria desenvolvidas com grupos sem contato prévio com arte, apresentam-se como uma oportunidade para que esses indivíduos se tornem, ao mesmo tempo, objeto e sujeito criador no processo artístico. A prática fotográfica, inicialmente instaurada, permite desvelar o mundo, o outro e também a si mesmo. Essa experiência sensível mediada pela fotografia, proposta pelo artista, pode tomar diferentes rumos, não estando sob o controle de Sequeira. Ele apenas a dispara e permite que seus colaboradores a direcionem no sentido que preferirem, com liberdade e autonomia. Nesse sentido, se coloca em posição de igualdade perante seus parceiros de vida e trabalho. Isso pode ser observado não só no decorrer do processo criativo, mas também no compartilhamento da autoria e dos lucros gerados pelas obras, bem como no gesto de sempre solicitar a opinião daqueles que com ele colaboraram a cada nova decisão em relação ao trabalho.

Como as relações humanas são o que mais interessa para Sequeira, não é de se estranhar que seus colaboradores sejam apresentados a nós com nome, sobrenome, rosto e histórias pessoais. Por isso, despertam sentimentos de identificação e afeto. O trabalho de Sequeira é, em última instância, o de abrir espaço para a sensibilidade fora dos espaços tradicionais de produção e fruição de arte e, a partir dessas experiências, gerar ressonâncias no tecido social. Isso tudo em um contexto em que, nas palavras de Osmar Gonçalves, o que está em jogo nos trabalhos de arte contemporâneos

não se trata mais de evocar a nostalgia da bela aparência, de restaurar uma beleza inacessível, uma imagem aurática – o objeto a ser cultuado, contemplado – mas de instaurar bons encontros, produzir acontecimentos, criar práticas que se apresentam como um exercício coletivo, uma experiência ao mesmo tempo estética e política, mais ligada às noções de experimentação e de jogo do que aos arcaicos conceitos de contemplação e beleza. (GONÇALVES, 2013, p.71)

Tomando como base tudo que foi observado ao longo deste estudo, compreende-se que os critérios de julgamento de práticas artísticas que exploram o relacional seguirão em constante debate e negociação. Outros pesquisadores poderão trazer novos tópicos para a discussão e a ininterrupta transformação do tecido social também possibilitará novas trajetórias para este tipo de arte. O que parece merecer destaque, aqui, é o fato de que as propostas de Alexandre Sequeira, para além de estabelecerem uma relação de respeito com seus colaboradores, resultam em desdobramentos materiais e imateriais igualmente satisfatórios. Ao assumir uma postura humana, ética e preocupada, o artista permite, através de suas proposições, experiências sensíveis no cotidiano que reverberam intimamente em cada participante de um modo que jamais poderemos mensurar. Dos projetos, além das vivências subjetivas que promovem reflexão, os colaboradores também recebem um retorno financeiro que proporciona transformações concretas em suas vidas. Em contrapartida, aquilo que chega ao espectador apresenta valor estético, simbólico e afetivo. Na forma do diagrama ou da conversa, os vestígios dessa experiência provocam encantamento e reflexão crítica. Desse modo, abrem novamente uma brecha para o sensível em meio ao ordinário.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1.

\_\_\_\_\_. O autor como produtor. In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin*. Flavio Kothe (Org.) São Paulo: Editora Ática, 1991.

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012.

\_\_\_\_\_. Antagonism and relational aesthetics. *October*, n. 110, p. 51-79, 2004. Disponível em: <<http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf>>. Acesso em: 6 set. 2016.

\_\_\_\_\_. *Participation*. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COLETIVO WOCHENKLAUSUR. *Site*. Disponível em: <<http://www.wochenklausur.at/>>. Acesso em: 12 out. de 2016.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CHIODETTO, Eder. *Texto para mostra Geração 00 – a nova fotografia brasileira*. Disponível em: <http://alexandresequeira.com> Acesso em: 23 out. 2016.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza: estética e o conceito de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. DOBAL, DOBAL, Susana & GONÇALVES, Osmar. (Orgs.). *Fotografia Contemporânea – Fronteiras e Transgressões*. Brasília: Casa das Musas, 2013.

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: \_\_\_\_\_. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark. Hélio Oiticica: Cartas (1964 – 1974)*. Rio de

Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: \_\_\_\_\_. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. *Nazaré do Mocajuba*. Catálogo XXVII Arte Pará. Belém: 2014. Disponível em: [http://issuu.com/davidmulder2/arte\\_para\\_2014\\_18-10-2014](http://issuu.com/davidmulder2/arte_para_2014_18-10-2014) Acesso em: 14 nov. 2016.

KESTER, Grant H. *Conversation Pieces: the role of dialogue in socially-engaged art*. Disponível em: [www.usfcam.usf.edu/cam/exhibitions/2008\\_8\\_Torolab/Readings/Conversation\\_PiecesGKester.pdf](http://www.usfcam.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf) Acesso em: 28 out. 2016

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SEQUEIRA, Alexandre. *Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim: fotografias e relações de trocas simbólicas*. Belo Horizonte: UFMG / Escola de Belas Artes, 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a autora. Nov. 2016.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Marília Palmeira de. *Artista e público na fronteira: propostas colaborativas a partir da América Latina*. Rio de Janeiro: UFRJ / Escola de Belas Artes, 2014.

VENANCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte: Paulo Venancio Filho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

## 6. ANEXOS

### 6.1 Anexo I: Entrevista

Entrevista com Alexandre Sequeira concedida à autora em novembro de 2016.

**Pesquisador** - Gostaria que você falasse um pouco sobre seu processo criativo, se ele se dá de uma forma mais intuitiva ou se há um conceito ou desejo anterior, previamente estruturado, que direciona o trabalho. Sobre isso, lembro de você ter comentado na oficina que normalmente só descobria do que se tratava o trabalho quando ele já tinha, de alguma forma, se iniciado sem que você percebesse.

**Entrevistado** - Costumo tomar como base para qualquer encontro a atenção ao tempo necessário para que as relações aconteçam, o devido respeito a distância que cada um demanda, a permanente atenção à escuta. Desses encontros um trabalho pode surgir ou não. Não me lanço às experiências com a expectativa que algo tenha necessariamente acontecer do ponto de vista de trabalho; me disponho ao encontro desarmado. Porém também não acredito em acaso; creio que as coisas acontecem quando você se dispõe a estar no mundo em estado de atenção em relação aos acontecimentos e às pessoas a sua volta.

**Pq** - Na sua obra o seu relato, sobretudo o oral, tem uma importância muito grande e talvez seja uma das maneiras mais interessantes de entrar em contato com a sua produção. Você acredita que esse relato é também uma prática artística?

**En** - Certamente! A cena contemporânea (brasileira e mundial) tem um grande número de proposições que tem a oralidade como plataforma primordial da obra. No Brasil poderia citar Maria Helena Bernardes, Maurício Dias e Walter Redwig, Paula Troppe, Paulo Nazareth, entre tantos outros.

**Pq** - Como você vem da arquitetura, fiquei me perguntando se a teoria da forma aberta, do Oskar Hansen, de alguma forma influenciou seu pensamento como artista. Você percebe alguma influência da formação em arquitetura, de um modo mais nítido, em algum aspecto do seu trabalho? Se sim, em qual?

**En** - Confesso que nunca pensei na teoria de Hansen em relação à minha prática artística, embora reconheça que possa ter relação. Talvez o que traga da arquitetura seja a experiência do trabalho que nasce da escuta e busca formas capazes de traduzir as

expectativas das partes envolvidas (tanto o arquiteto com seus anseios criativos como os sonhos do cliente); além do mais, arquitetura é uma área do conhecimento vinculada às ciências humanas.

**Pq** - Me parece que, para você, é importante manter uma relação com as pessoas com quem você já trabalhou, afinal você estabelece um vínculo afetivo com elas. Você tem conseguido manter esse contato? Como isso funciona?

**En** - Sempre! Mantenho contato permanente com todas as pessoas ou grupos com os quais trabalhei. As relações são diversas e dependem de como a história se construiu: em Nazaré do Mocajuba vou com regularidade para participar de quase todas as festividades da vila - como celebrar o Natal distribuindo lembranças às crianças da vila; no trabalho Meu mundo Teu, frequento as duas famílias e, claro, partilho sempre o valor angariado com a venda de qualquer imagem gerada a partir de nosso encontro; e no trabalho de Lapinha da Serra (embora sendo uma vila bastante isolada) mantenho contato com o jovem Rafael por FaceBook e, agora na exposição que vai acontecer no Museu de Arte do Rio, consegui do Museu a vinda dele para a abertura. Ele havia me pedido que o promettesse de um dia o levasse ao litoral - ele nunca viu o mar.

## 6.2 Anexo II: Fotos



Branca, 2005. Da série Nazaré do Mocajuba. Fotografia Digital. c-print (impressão em papel fotográfico) 0,45 x 0,60 m



Lucas, 2005. Da série Nazaré do Mocajuba. Fotografia Digital. c-print (impressão em papel fotográfico) 0,45 x 0,60 m



Adriane, 2005. Da série Nazaré do Mocajuba. Fotografia Digital. c-print (impressão em papel fotográfico) 0,60 x 0,45 m



Registro dos tecidos na exposição *Meu Mundo Teu*, no Museu de Arte do Rio, em novembro de 2016. Crédito: Thales Leite





Gaia Terra, 2007. Da série *Meu Mundo Teu*.



Beco e vegetação, 2007. Da série *Meu Mundo Teu*.



Tayana e Jefferson, 2007. Da série *Meu Mundo Teu*.



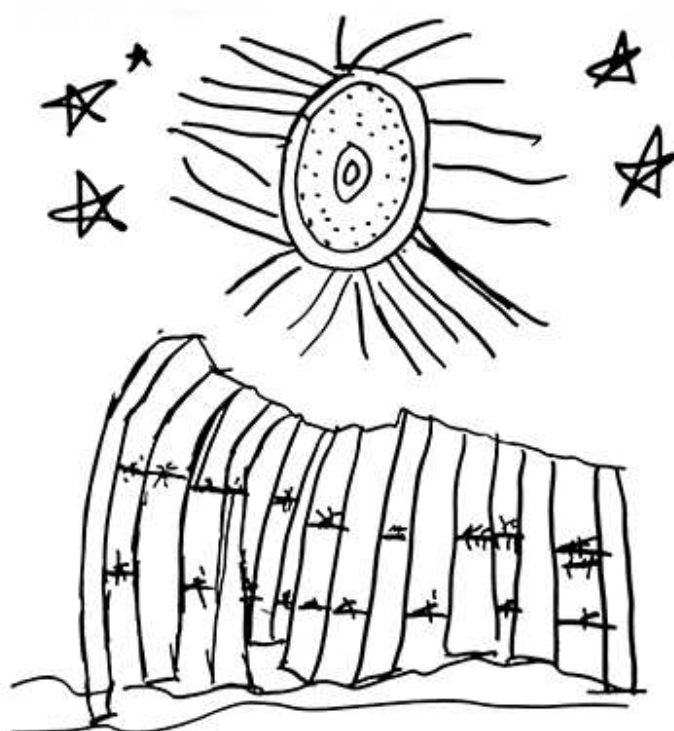
Círio no Guamá, 2007. Da série *Meu Mundo Teu*.



Paneiros e panelas, 2007. Da série *Meu Mundo Teu*.



Armadilha para discos voadores, 2010. Do trabalho *Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim*.



Projeto de armadilha  
de disco voador

Projeto de armadilha para discos voadores, 2010. Desenho de Rafael Oliveira.



A mulher do pé de manga, 2010. Lightpainting. Do trabalho *Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim*.