

RADIOFONIA, DESCARTOGRAFIA E OUTRAS PRÁTICAS COLETIVAS EM CACHOEIRA

Marcelo Wasem
Instituto de Artes/UERJ

Mariana Novaes
PPG em Artes/UERJ

ISSN 2316-6479

Resumo

Trataremos de um sistema de arte participativa desenvolvida no projeto “Rádio Interfônica #5: Descartografias visuais, sonoras e audiovisuais”. Este sistema é, sucintamente, um conjunto de práticas de arte de natureza multidisciplinar que, através de processos de educação não formal e ações relacionadas ao fazer radiofônico, produziu uma cartografia livre na cidade de Cachoeira (BA). Foram eleitos sons, imagens, espaços e ideias em um processo compartilhado com artistas locais, artesãos, estudantes e outras pessoas da comunidade. Partimos do princípio de que a linguagem radiofônica entra em ação como uma plataforma relacional de encontro, contaminação e diálogo, entre tradição e contemporâneo.

Palavras chave: arte, sistema, radiofonia, cartografia, processo colaborativo.

Abstract

We will discuss a system of participatory art developed in the project “Radio Interfônica #5: Descartografias visuais, sonoras e audiovisuais”. This system is, briefly, a set of practical art with multidisciplinary nature, through processes of non formal education and actions related to an radiophonic making, produced a free mapping in Cachoeira (BA). Sounds, images, ideas and spaces were elected in a shared process with local artists, artisans, students and other community members. We assume that the radio language comes into play as a relational platform meeting, contamination and dialogue between tradition and contemporary.

Keywords: art, system, radiophony, cartography, collaborative process.

1 Sintonizando

O projeto “Rádio Interfônica #5: Descartografias visuais, sonoras e audiovisuais” produziu um mapeamento diferenciado de Cachoeira (BA), consistindo em uma cartografia livre das artes visuais, sonoras e audiovisuais na cidade. Foram eleitos sons, imagens, espaços e ideias em um processo compartilhado com artistas locais, artesãos, estudantes e outras pessoas da comunidade local.

A estrutura aplicada do trabalho foi, durante duas semanas e de forma intensa, a criação de uma rádio temporária e o desenvolvimento de uma cartografia mais subjetiva da cidade. Desenvolvemos estratégias para instaurarmos espaços de encontro e realizamos tais atividades com ações catalisadoras como: ter a sede das duas atividades (mapeamento e rádio) em um mesmo espaço físico; conciliamos atividades conjuntas com a programação do 3o. Festival de Intervenções Artísticas do Recôncavo (FIAR); agregamos ao coletivo de trabalho pessoas já residentes na

cidade, criando um grupo multidisciplinar e, também, estabelecemos uma parceria com o grupo de pesquisa Link Livre, da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), que já vinha realizando um trabalho de mapeamento digital da região, tendo como plataforma o projeto OpenStreetMaps, uma vez que a cidade não possui mapa na plataforma Google Maps.

Na sede do projeto montamos a rádio e foi de onde transmitimos programas de música com artistas locais e do cenário nacional. A programação musical contou com artistas da região, que já conta com um amplo cenário: dos grupos de samba duro, aos artistas de reggae. Também realizamos entrevistas, bate-papos ao vivo (ver imagem 1), através de ondas FM, nos 88,5 MhZ, e pela internet, através do link no blog¹ do projeto. Além disso, realizamos oficinas sobre arte cartográfica e livro-de-artista, e recebemos crianças da rede pública de ensino.

No mesmo espaço físico onde estava a rádio, fixamos na parede a lona que serviu como suporte para o exercício de cartografia, que mede 2 x 7 metros. O mapa foi iniciado contendo somente algumas ruas e acidentes geográficos. Depois, cada pessoa que intervinha, ampliava com novas ruas, pontos do seu campo de interesses ou mesmo desenhos-ícone, colocando-se assim na cartografia.

Com a rádio transmitindo 24 horas, alguns participantes passaram a realizar intervenções pela cidade, espalhando grafites com a frequência e sintonizando a rádio no espaço público. Estas ações objetivaram não somente trazer pessoas para a sede da rádio, mas derivar pela cidade, encontrando seus moradores em seus territórios experienciando, assim, outras temporalidades e ampliando nossos horizontes sobre a região. Alguns temas para este movimento nômade foram: mapeamento fotográfico dos grafites já existentes; explorações sobre territórios periféricos, como a favela do Viradouro; passeio pelo rio Paraguassú, observando Cachoeira e a cidade vizinha de São Félix a partir do ponto de vista do rio; visita a diversos terreiros, de diversas nações de candomblé; descobrimento de tampas nas calçadas com a insígnia Aldebarã; entre outros.

Partimos do princípio de que a linguagem radiofônica entra em ação como uma plataforma relacional de encontro, contaminação e diálogo entre habitantes e estrangeiros, entre tradição e contemporâneo. Na transmissão ao vivo, além de colocar em contato os conhecimentos e musicalidades trazidas pelos artistas visitantes, pudemos explorar a dimensão da palavra falada, possibilitando o acontecimento de entrevistas e debates. A prática cartográfica foi apropriada no projeto como um caminho para repensar e propor outros usos dos espaços públicos. Viabilizou a reflexão sobre estar no mundo e, também, sobre as relações que se entrelaçam para formar um território propício para produções multidisciplinares.

1 Disponível em: <<http://radiointerofonica.wordpress.com>>

2 Equipamentos teóricos

Definimos nosso trabalho como uma forma de arte participativa, com ênfase em processos colaborativos, o que significa um sistema artístico que articula etapas de organização e produção poética por um grupo de pessoas. Neste sistema nossa atuação primordial, enquanto artistas, foi mediar relações estabelecidas em nivelamento com os outros envolvidos, viabilizando diálogos que suscitassem e reforçassem a expressão das subjetividades. A prática alcançou definição de dinâmica específica, ou seja, um sistema estruturado sendo praticado na realização de encontros presenciais realizados com um grupo diversificado de moradores, como já citado, e consequentes desdobramentos estéticos (visuais, plásticos, sonoros, audiovisuais etc.) que não se encaixam na categoria de produto artístico, no sentido tradicional do termo, mas possuem uma materialidade específica.

Nossa prática se localiza, partindo do sistema adotado, em um contexto relacional que convoca os participantes a ações conjuntas, operando estrategicamente para gerar processos dialógicos que resultem, em última instância, no enriquecimento das subjetividades envolvidas. A partir deste contexto de nivelamento relacional pretende enriquecer a discussão acerca dos espaços onde a arte pode se instalar atualmente, o papel destes na própria formação dos projetos artísticos e em como o artista pode atuar quando da superação do paradigma da autonomia da arte em detrimento de procedimentos engajados. Como, a partir da década de noventa, se instaura um procedimento artístico constituído pela relação na cotidianidade, que alcança nos dias de hoje considerável relevância e presença nos procedimentos no campo da arte, nos parece urgente aprofundar reflexões no que concerne às especificidades do contexto brasileiro. No mesmo, já não é central a problematização do espaço na arte, mas a busca por viabilizar relações na esfera da vida. Isto é, também, resultante do contexto histórico, demanda da sociedade fragmentária atual, que sinaliza para a arte o desafio para um novo jogo: o espaço a ser ocupado já não é necessariamente o institucional e a arte ocupa o espaço público, resistindo (como transgredia nos anos sessenta) e atuando coletivamente. Já não há dissociação entre contratos sociais e contratos estéticos (BOURRIAUD, 2006), ou seja, não se faz possível um projeto de arte autônomo no sentido clássico da estética. Este espaço concreto está na esfera da vida, da cotidianidade e não pode ser desvinculado de uma ética própria de um sistema engajado de produção – entenda-se este como um sistema balizado pelos valores da esfera da vida, que parte do espaço que ocupa, já não mais da arte autônoma e do espaço da

instituição arte. Portanto, nossa produção poética se localiza em um campo onde não há um fundamento no espaço expositivo, mas sim um sistema relacional que se origina na realidade vívida do grupo de participantes.

Nossa estrutura foi desenvolvida sob as estratégias adotadas pela estética da arte pública de novo gênero. O termo “*new genre public art*” foi inaugurado pela artista e crítica Suzanne Lacy (1995) para designar as novas práticas artísticas, para ela emergentes a partir dos anos oitenta. Sob este termo estão as práticas onde as estratégias públicas de engajamento são consideradas fundamentais na constituição do procedimento de arte, entendendo este caráter parte essencial de uma linguagem estética que busca atuar junto à realidade. Em nossos procedimentos, procuramos criar sistemas colaborativos que partam desta cotidianidade, visando realizações naturalizadas dentro dos espaços criados – já que contamos, também, com processos expressivos de não-artistas. A arte pública de novo gênero se apropria de diversos meios, como o uso de objetos, equipamentos urbanos ou dispositivos tecnológicos, para comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões relevantes e, ou, motivadores comuns a este público. Ainda de acordo com a autora, além de diluir os limites da arte e buscar inovações na própria forma, esta categoria adicionou uma nova sensibilidade sobre os papéis do espectador, nas estratégias sociais e na efetividade dos trabalhos.

Esta aproximação de artista e público, em ações onde a interação é fundamental para seu funcionamento, tem uma influência que transforma os papéis e funções destes dois agentes constituintes do jogo representacional da arte. Resumidamente, o sistema adotado pelo artista, e do qual nos valem, é de posicionamento como mediador ou propositor de situações junto a um grupo de pessoas que, sendo consideradas de suma importância para a realização de uma proposta, se tornam co-autoras nesta e todos atuam em afinidade com as preocupações do contexto onde se situam. Os resultados desta relação não se limitam mais a objetos e/ou produtos materiais, mas se situam enquanto dispositivos relacionais, ou seja, procedimentos ou maneiras de fazer – que possuem ênfase na relação que promove o encontro. As características de possíveis objetos gerados importam menos que a maneira como os processos de interação entre envolvidos são estabelecidas e quais outras relações são construídas (ou desconstruídas) neste sistema. Segundo Lacy (ibidem), o objeto de arte se colocava anteriormente como uma ponte entre artista e espectador, mas ainda os mantinha separados, deixando um espaço vazio. Nos trabalhos de arte pública de novo gênero este espaço é “preenchido com a relação entre artista e público, priorizada nas estratégias de trabalho do artista” (ibidem, p.35) e ainda para muitos, este relacionamento se torna o próprio trabalho de arte.

Nesta aproximação entre a ação do artista e a reação do não artista, as suas próprias presenças levam ao surgimento de situações onde a separação entre arte e vida se torna mais diluída, sem contornos muito bem definidos.

Grant H. Kester também aponta para o caráter colaborativo e coletivo de práticas artísticas, onde “artistas colaboram com indivíduos e grupos de outras subculturas sociais e políticas” (2006, p.11). Ele também ressalta a dimensão pedagógica explícita que estes projetos envolvem, utilizando-se de oficinas como espaço mediador de interação entre envolvidos e que se distinguem de outras práticas em arte pelo fato de não se basearem na produção exclusiva ou primordialmente de objetos. Desta maneira, outro aspecto que ganha bastante importância é o contexto não somente físico, mas humano e social onde estes processos colaborativos acontecem, surgindo daí o termo “arte contextual”. Segundo Paul Ardenne, este termo foi cunhado pelo artista multidisciplinar e teórico polonês Jan Swidzinski em 1974 ao teorizar e propor uma nova maneira de elaborar a prática artística em relação com a realidade (ARDENNE, 2006 apud PARRAMON, 2007, p.13). Ardenne também assinala que a relação entre artista, obra e público fica sem um desenho fixo, sendo redefinida em função do grau de comprometimento que cada caso adquire (ibidem, p.13). Nos conceitos acima citados é notável como a colaboração, o nivelamento entre agentes de origens diferentes e a atenção ao contexto do outro em um processo artístico se tornam fundamentais para sua execução. Por sua vez esta aproximação e este contato trazem questões mais complexas, sendo que os desejos e ações de artistas engajados e comprometidos com tais preceitos marcam somente o início de um processo com múltiplas variáveis (situações, desejos, contextos, relações etc).

Para tratar dos procedimentos de arte pública adotados pelos artistas Maurício Dias e Walter Riedweg, com os quais identificamos o trabalho, Suely Rolnik define os mesmos com o conceito de “dispositivo” emprestado de Deleuze (1996). Julgamos pertinente considerar que, assim como o conceito de espaço, o dispositivo funciona como uma convenção que dá conta de uma esfera complexa. Ao final, nos parece resultado de uma preocupação legítima da autora em não incorrer em qualquer redução. Portanto, segundo a mesma, dispositivo:

É antes de mais nada uma meada, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de diferentes naturezas.... Destrichar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é traçar um mapa, cartografar, agrimensar terras desconhecidas, e é o que [Foucault] chama de ‘trabalho de campo’[...] A dimensão de Si não é absolutamente uma determinação preexistente que encontraríamos pronta [...] Uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela deve se fazer desde que o dispositivo o permita ou o torne possível. É uma linha de fuga... O Si não é nem um saber nem um poder. É um processo

de individuação que incide sobre grupos ou pessoas, e se subtrai das relações de forças estabelecidas como dos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia (ROLNIK, 2003, p. 1).

Observando este recorte realizado pela autora e com o intuito de articulá-lo com nosso sistema gostaríamos de destacar que ela trata de uma cartografia de justaposições temporais da dimensão de Si. Em outras palavras, ela vê no dispositivo a possibilidade de lidar com individualidades na complexidade de suas instâncias de forma re-significante ou mesmo libertadora.

3 Equipamentos práticos

Diante das supracitadas relações conceituais que fundamentaram o projeto, se faz necessária a descrição do sistema definido para os procedimentos de arte colaborativa que realizamos. Em última instância é o que concerne à metodologia que organiza e viabiliza o funcionamento de todas as camadas que compõem os processos, dando ênfase às práticas. Para melhor esquematizar os procedimentos citados, convencionamos o sistema em uma divisão de cinco movimentos – entrada, processo, saída, reflexão e retorno – o que não significa que estes sejam obrigatoriamente aplicados de forma engessada. Eles se sobrepõem em alguns momentos e se mantêm em estado de potência.

O movimento de entrada se deu através de Ronaldo Eli, que já havia realizado um projeto de gravação musical de artistas de samba duro e reggae, durante a 1ª Semana Mundial de Produção de Áudio com Software Livre (SeMuSSum), em Cachoeira no ano de 2009. Após a realização do projeto Rádio Interfônica em quatro cidades em 2010, o integrante Ronaldo propôs executar uma 5ª versão do projeto em outra cidade, através da inscrição no edital “Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 8ª Edição”, tendo como sugestão a cidade citada. Além da plataforma radiofônica, nesta versão seria utilizada a cartografia colaborativa como tática para desenvolver oficinas e agregar públicos diversos de Cachoeira ao projeto.

Dessa forma, o movimento de entrada configurado como pré-produção, começou quando o projeto foi aprovado no edital da Funarte/MinC no final de 2011 e a equipe foi formada por Ronaldo Eli, Luciana Tognon convidada para compor o time de oficinairos ao lado de Marcelo Wasem e Mariana Novaes, além de Maíra Carbonieri para a produção executiva. Esta e Luciana Tognon eram moradoras da cidade e estudantes da UFRB. O grupo passou a se encontrar virtualmente para definir as metodologias do projeto.

O período de pré-produção foi encerrando-se a partir do momento em que os três integrantes não moradores chegaram à cidade, no dia 27 de fevereiro de 2012 (há três dias do início das atividades) estendendo-se até o dia 11 de março, configurando

o período intensivo de atividades. Ou seja, tanto os movimentos de entrada quanto os de saída foram bem precisos. Após esta data, o movimento de reflexão permaneceu – e ainda permanece – enquanto postura de análise e novos apontamentos, à medida que novas oportunidades para rerepresentar o projeto surgem.

A artista Mariana Novaes iniciou as atividades, na sede do projeto, com a oficina na qual apresentou artistas e discutiu obras que usam a cartografia em suas poéticas. A proposta prática de realizar outros mapeamentos da cidade (descartografia) também foi iniciada com a disposição da lona usada como um grande rascunho, no qual as pessoas que passaram pelo espaço podiam colocar suas referências. Um primeiro mapa somente com as principais ruas foi desenhado na lona, configurando-se, assim, como um dispositivo relacional, ou seja, um meio para que as pessoas pudessem se aproximar das ações do projeto, facilitando que se estabelecesse a mediação com os proponentes. Todos que entravam na sede do projeto eram convidados a interagir no mapa desenhado na lona, inserindo seus referenciais afetivos, locais de importância ou até modificando o mapa, acrescentando detalhes ou alterando as representações da região.

O caráter do projeto era o de um ateliê ou laboratório livre, contando com o trânsito daqueles que tinham ouvido falar do projeto ou eram convidados por alguém que já havia estado no local. Como o equipamento de rádio ficou transmitindo quase 24 horas no ar, durante o dia sempre havia uma programação musical em execução e foi quando aconteceram as principais entrevistas. Destacamos as seguintes: Jota Araújo (“Beleza”), cantor independente de reggae e Roque Bília, escultor em madeira e outros suportes; João Moraes, poeta, professor, e ex-secretário de cultura de Cachoeira; Jarbas Jácome, artista visual, músico e professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB); Dona Bibi, uma das responsáveis da Casa de Cultura de São Félix; e banda Escola Pública, formada por estudantes da UFRB.

Este espaço criado pela entrevista também pode ser considerado um dispositivo que traça linhas aproximação de alteridades, assim como os recursos utilizados pelos artistas Dias e Riedweg, no sentido de reverberação. Havia uma sincronização não só de temporalidades, mas de pontos de vista e opiniões sobre assuntos diversos. Cada entrevistado falava das suas atividades e colocava sua visão sobre Cachoeira em voz alta, posicionando-se, assim, dentro do território – um exercício cartográfico.

Outra atividade desenvolvida foi o Diário Cartográfico (ver imagem 2) – fruto do diálogo entre Marcelo, Mariana e Luciana com um dos participantes do projeto, Roni Bon. Foi este último quem trouxe sua experiência do trabalho em tipografia e deu início a uma publicação tamanho A3, criando capa com tipografia artesanal

e encadernação manual. O Diário teve como objetivo registrar a passagem do público pelo espaço da Rádio Interfônica, interferindo nas suas páginas com desenhos, textos, poemas ou simples comentários. O interessante foi que esta proposta surgiu como uma indefinição da artista Luciana Tognon dentro do projeto.

Inicialmente ela ministraria uma oficina relacionada à prática videográfica. Contudo, durante a implementação da rádio e da cartografia na lona, a oficina deixou de ter um propósito. A partir do desejo de interação com as pessoas que estavam frequentando diariamente o espaço da rádio e, principalmente, através de uma escuta atenta às possibilidades em potencial, que se pôde pensar e viabilizar colaborativamente tal proposta. O Diário surgiu com o intuito de seguir criando diálogos, circulando entre os moradores de Cachoeira, mesmo depois do término desta etapa presencial, tornando-se, assim, um dispositivo cartográfico.

Já nas primeiras interações, dentro ainda da sede da Rádio Interfônica, o Diário proporcionou outras formas de materializar as experiências individuais e promover encontros, como no caso de Rufino. Outro residente de Cachoeira e participante de algumas atividades, Rufino é restaurador e estava trabalhando na igreja matriz Nossa Senhora do Rosário, ao lado da sede temporária da rádio. Dentro do Diário, fez desenhos do que para ele é significativo: atabaques, vasos cerâmicos de comidas, mulheres com típicos trajes baianos e uma antiga luminária de rua. Quando perguntamos sobre este elemento, ele nos falou da intensa presença delas pela cidade – um indício da sua longa história, com 481 anos desde sua fundação. Esta informação poderia ser enumerada como mais um dado histórico do local, porém acabou provocando uma nova experiência nossa na cidade: depois da conversa com Rufino, encontramos luminárias na câmara municipal, em uma casa antiga abandonada e até na própria igreja em restauração. A luminária colocou em relação as múltiplas temporalidades presentes na configuração da cidade pela arquitetura e mobiliário urbano, mas principalmente criou um vínculo compartilhado entre nossa presença, passageira, e Rufino, residente. Relação que surgiu desta mescla entre ter o desejo objetivo de realizar algo e manter abertura para que os fatores imprevistos e não calculados ocorram. É neste sentido que o imprevisto se apresenta como um saber específico das propostas que buscam o diálogo vivo e afetivo entre propositores e participantes.

4 Finalizando as transmissões

O teórico Michel de Certeau comenta sobre o itinerário do movimento passante e sua não permanência em um espaço único. Na verdade, há uma relação do lugar de onde se sai e o não-lugar que se produz neste processo

ambulante: “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (1994, p. 183). A analogia entre caminhar e enunciar (passos e palavras) apresenta dois movimentos: um de exterioridade (caminhar é sair) e outro de interioridade (a estabilidade de quem caminha, daquele que atribui significados).

Relacionando com as práticas artísticas descritas acima, podemos afirmar que este direcionamento errante é, mais do que um tema, uma maneira de repensar o espaço através de propostas vivenciais. Desde as atividades externas de reconhecimento da cidade até a mediação para a execução do Diário Cartográfico, criado de forma mais compartilhada, o deslocamento constante (movimento pendular) entre o território e sua representação é a base para pensar nas relações que criamos com nosso entorno físico e humano. É este movimento pendular entre controle e desapego, entre desejo próprio e desejo do outro, entre uma inquietação do passado que retorna de outro jeito no presente, que nos parece ser característico do fazer colaborativo na arte.

Certeau ainda fala como a experiência da errância dota os lugares da cidade de outros nomes, tornando obsoleto o próprio nome da cidade. De fato, os nomes dos lugares produzem um não-lugar nos lugares, constituem uma toponímia estranha. Certeau afirma que os nomes próprios já são “autoridades locais” (ibidem, p. 187). Estas afastam a fixação de lendas e histórias que particularizariam os lugares. O ato de contar lendas são tidas pelo autor como práticas inventoras de espaço (ibidem, p. 188). A memória não pode ser localizável, mas sua relação com o espaço cria lugares de permanência: “Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si (...) tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera (...)” (ibidem, p. 189). As lendas, contos e histórias são camadas que se sobrepõem com as memórias de quem viveu e se lembra para contar. Apesar de serem ligadas ao espaço, para Certeau a memória não é localizável, e desta maneira, se opõem a prática museológica (objetos concretos materializando histórias): a memória é o antimuseu.

À guisa de conclusão, podemos afirmar que os recursos artísticos, comunicacionais e tecnológicos foram utilizados como dispositivos, reforçando o protagonismo de quem retrata e é retratado no mapa produzido coletivamente. O encontro entre diferentes pôde afirmar subjetividades enquanto construía novas possibilidades de reconhecimento, sem subjugar ou negligenciar as diferenças presentes entre agentes de contextos diversos. Neste sentido, se promoveu a contaminação – onde contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. E foi deste estranhamento que o encontro se estabeleceu.

Assim o campo da arte é contaminado por outros campos, como é colocado por Grant H. Kester: Eu sustento, no entanto, que alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidos em oposição pura e simples a elas. (2006, p.21) Este interesse apontado para as dificuldades encontradas na realidade faz com que muitos artistas entrem em projetos deste âmbito, mas de certa forma, a maneira como esta relação é posteriormente divulgada e exposta no campo da arte é o que pode incorrer nos velhos padrões de exibição e participação dos espectadores.

Por outro lado, mesmo circulando nestes espaços artísticos, o que de fato importa neste projeto é a ampliação do tempo de experiências e convívio que este demanda. Uma duração que não consegue ser predeterminada com precisão, pois depende intrinsecamente do envolvimento de cada um no processo e está sempre em constante negociação com agentes de fora. Este envolvimento não se resume a estimular encontros fortuitos ou simplesmente de entretenimento, mas é onde se busca posicionar questionamentos que possam causar alguma alteração no cotidiano. Segundo Grant H. Kester:

(...) o efeito da prática colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de auto-reflexão; chamar a atenção para a própria troca como práxis criativa (ibidem, p.31).

Outra importante característica deste processo colaborativo, que se apresenta enquanto conseqüência das ações, é seu caráter interdisciplinar, pelo fato das atitudes criativas serem compartilhadas entre vários especialistas e interessados, fazendo com que os saberes de outros campos representacionais possam ser também re-pensados. Cabe lembrar que estes procedimentos inviabilizam dicotomias, graças ao seu caráter absolutamente gregário e multidisciplinar. Muitas vezes os sistemas de trabalho, ou dispositivos, em nada se assemelham a processos de arte no sentido estrito do termo.

5 Referências bibliográficas

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. 144 p.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: HARA, Helio. (Org.) *Caderno Videobrasil 02 - Arte Mobilidade Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC São Paulo, 2006.

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

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

PARRAMON, Ramon. Arte, experiencias y territorios en proceso. In: PARRAMON, Ramon (org.). *Arte, experiencias y territorios en proceso: Espacio público/espacio social*. Calaf, Manresa: IDENSITAT Associació d'Art Contemporani, 2007.

Minicurrículos

Marcelo Wasem é professor adjunto do Instituto de Artes/UERJ e doutor pela PPGAV/EBA/UFRJ. Artista visual e músico, pesquisa as relações entre arte, jogo, sonoridades e colaboração. Realizou o projeto “Ondas Radiofônicas” no Museu da Maré (Prêmio Interações Estéticas) e o projeto “Rádio Interofônica” no Circuito Interações Estéticas Funarte/MinC em 4 capitais brasileiras.

Mariana Novaes é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes/UERJ e mestre pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Artivista, atua com mídia-educação e processos colaborativos com não artistas. Integra o Coletivo Rádio Interofônica e em 2012 foi contemplada pela FUNARTE, no 8º Prêmio Rede Artes Visuais, desenvolvendo o projeto “Descartografias Visuais, Sonoras e Audiovisuais em Cachoeira – BA”.