

DNA afetivo *kamê* e *kanhru* — Concepção de uma prática colaborativa em uma comunidade Kaingang

Kalinka Lorenci Mallmann*
Joceli Irai Sales**
Andreia Machado Oliveira***

* Kalinka Lorenci Mallmann é Mestranda em arte e tecnologia (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. Atualmente é membro do LabInter (UFSM), em que desenvolve pesquisas que dizem respeito a ativação da cultura indígena por meio de ações em arte e tecnologia em comunidades. E-mail: kalinkamallmann@gmail.com.

**Joceli Irai Sales é indígena, kaingáng, graduando em Licenciatura em História pela Universidade Federal de Santa Maria. Integrante do grupo Pet Indígena da UFSM, participa de frentes e movimentos relacionados à defesa dos direitos indígenas.

***Andreia Machado Oliveira é Doutora em Informática na Educação (UFRGS), Rio Grande do Sul, Brasil e na UDM (Universidade de Montreal), Montreal, Canadá. Idealizadora e coordenadora do LabInter - UFSM, líder do gpc.InterArtec/Cnpq, desde 2012, Atualmente é professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no Centro de Artes e Letras /UFSM (2015-atual). E-mail: andreiaoliveira.br@gmail.com.

Resumo |

DNA Afetivo *kamê* e *kanbru* diz respeito a uma prática artística colaborativa atrelada a uma comunidade indígena Kaingang, a qual se encontra em andamento. Essa ação em arte busca fomentar o não esquecimento dos modos específicos de organização social da cultura Kaingang. Através deste artigo, compartilho o projeto DNA afetivo *kamê* e *kanbru* na forma de uma experiência artística colaborativa e processual. Este estudo utiliza-se da metodologia em poéticas visuais, em que teoria e prática entrelaçam-se para instaurar discursos e reflexões concernentes à experiência proporcionada pelo projeto proposto. Assim sendo, foi possível refletir em torno de como se concebe uma prática artística colaborativa vinculada a grupos e comunidades específicas e, desse modo, problematizar o termo “colaboração em arte”, partindo de referências práticas e teóricas do contexto da arte contemporânea. Essa reflexão aproximou-se, principalmente, das reflexões do teórico e crítico das artes Grant H. Kester que, nos últimos anos, deteve suas investigações nos processos colaborativos em arte, analisando as produções emergentes entre artistas, não artistas e comunidades. Esse estudo permitiu compreender que, em projetos artísticos colaborativos, a abertura do trabalho ao outro instaur-se desde o princípio. Nessa perspectiva, fortalecem-se os aspectos em torno da ética, os quais redefinem o papel do artista, que atua agora como mediador, ao ceder a autonomia do fazer artístico. Também foi possível revelar as características transdisciplinares dessas práticas colaborativas em arte bem como destacar o importante papel dos encontros, diálogos e trocas, instaurando uma dinâmica recíproca e efetivamente colaborativa.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Prática artística colaborativa; Comunidade; Kaingang.

O termo “colaboração”, utilizado na esfera artística, deriva do próprio sentido semântico da palavra “co-labor”, ou seja, “trabalhar juntos” (KESTER, 2011, p. 63). Porém, é relevante compreender que há diversos níveis de colaboração possíveis em um fazer artístico. Podemos pensar em colaboração desde a participação na execução de uma obra de arte até outros papéis cabíveis de cooperação em um sistema da arte e seus agentes (KESTER, 2011).

Há muitos modos colaborativos e muitas maneiras de estar junto na arte contemporânea (KESTER, 2011, p. 78). Nesta pesquisa, debruçada sobre o fazer artístico do projeto DNA Afetivo *kamê* e *kanhru*, pus-me a refletir sobre os projetos colaborativos que são concebidos entre artistas e não artistas e encontram-se em diálogo aberto com grupos sociais e comunidades, numa prática de autoria coletiva e transdisciplinar.

Faz-se necessária uma breve retórica para compreender a transformação que abala as noções que tratam, separadamente, as questões em torno do artista, da obra e do público. Sabe-se que, desde o período do expressionismo abstrato, acontece uma mudança de posição do espectador, o qual deixa de ser apenas um contemplador para se tornar um participante ativo (KESTER, 2013, p. 18-19), sendo que o nível de participação do público poderia ser interpretado através da “experiência física e cognitiva dos participantes.” (KESTER, 2013, p. 22). E à medida que as barreiras espaciais e psicológicas entre o artista e o público iam se rompendo, a prática artística caminhava para um processo de colaboração mais intenso.

O surgimento das práticas artísticas coletivas e colaborativas data dos anos 60 e 70, com a atuação dos situacionistas, ativistas e grupos feministas. No entanto, foi durante os anos 80 e 90 que proliferou uma geração de coletivos emergentes no campo artístico. Esses grupos

intensificaram as questões de múltipla autoria, oriundas de um fazer compartilhado (KESTER, 2011, p. 112). Dentre esses grupos, Grant Kester destaca os coletivos *Border Art Workshops*, *Group material*, *Repo History*, *Guerrilla Girls*, *Gran Fury*, *Platform*, *Wochenklausur* e Grupo Etcetera. Visto que o foco principal desses artistas estava atrelado à utilização dos espaços públicos através de ações artísticas de caráter político, permitiu-se, dessa forma, uma ligação importante entre as tradições da arte conceitual, da arte pública e do ativismo (ibidem).

Suzanne Lacy foi uma artista do movimento feminista dos anos 90 que criou o termo “o novo gênero da arte pública” para propostas colaborativas em arte (ibidem). A artista discorreu sobre esse “novo gênero”, que define os trabalhos artísticos colaborativos como propostas que se apropriam “dos meios tanto tradicionais quanto alternativos com um público amplo e diversificado sobre questões de extrema relevância a estas pessoas” (LACY, 1995, p. 19). Lacy também revelou a existência de uma forma inovadora de atuação dos artistas, a qual potencializa “as estratégias sociais” e a “afetividade” (LACY, 1995, p. 20).

Projetos colaborativos e socialmente engajados possuem em suas raízes uma real intenção de problematizar e compartilhar. E nesse sentido, acredito que não é possível separar essas ações artísticas de práticas sociais, culturais e ativistas. Nessa perspectiva, o teórico Grant Kester discorre sobre esse posicionamento, que é contrário ao que foi sugerido a partir da estética relacional:

No cânon emergente da estética relacional, encontramos um desejo enfático de estabelecer divisões claras entre as práticas culturais ativistas e a arte. 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. Longe de ver esse tipo de deslize categórico como algo a ser temido, acredito

que é tanto produtivo como inevitável, dado o período de transição que vivemos (KESTER, 2006, p. 21).

Deve-se ter em vista que o “deslize categórico” que Kester aponta também diz respeito às características transdisciplinares dessas práticas artísticas entre artistas e não artistas, pois, muitas vezes, o artista se desloca da posição de propositor e “criador de obra de arte” para assumir funções diversas, já que frequentemente essas funções não pertencem, num primeiro olhar, somente ao contexto artístico. Desse modo, essa característica de assumir papéis distintos revela o potencial do artista enquanto mero cidadão e não mais enquanto um ser dotado de genialidade criadora. Assim, as barreiras hierárquicas entre artistas e não artistas se dissolvem.

Alguns projetos artísticos colaborativos tornaram-se referências para discutirmos essa modalidade no campo artístico atual. Há um conjunto de especificidades comuns que integram o fazer compartilhado das práticas artísticas colaborativas das últimas décadas, tais como: as trocas efetivas com a comunidade, o engajamento em questões sociais locais, o entrelaçamento com outras áreas do conhecimento e a autoria compartilhada.

O grupo *Ala Plástica* é um grupo argentino que atua há pelo menos duas décadas e que possui inúmeros projetos que dialogam com questões locais das comunidades instaladas nas margens do Rio da Prata, próximo a Buenos Aires. Em 2005, o grupo *Ala Plástica*, em parceria com o grupo *El Albardón*, que trabalha na identificação e preservação de plantas nativas, realizaram uma prática intitulada Caminho do Sal. Também participaram da ação algumas comunidades aborígenes locais (Kolla) e uma ONG argentina. A proposta teve início com o protagonismo dos nativos, que compartilharam saberes sobre as plantas locais, além de reunir as comunidades dos Kollas que estavam dispersas, a fim de criar

uma resistência contra as indústrias farmacêuticas que exploravam o Rio da Prata. O grupo *Ala Plástica* recolheu materiais que revitalizassem a memória coletiva das comunidades, a partir de histórias orais, mapas de memória, narrativas, fotografias de familiares, lendas, além de outros materiais. Essa ação permitiu aos indivíduos daquele grupo que visualizassem o cenário atual e percebessem o triste impacto cultural causado pela industrialização predatória daquela região.

O teórico Grant Kester, ao discorrer sobre as ações do grupo *Ala Plástica*, concluiu que os indivíduos nativos dessas localidades específicas representam uma forma de conhecimento que diz respeito à experiência da sabedoria local, “agregada aos habitantes ao longo do tempo”, diferenciando-se do “conhecimento epistemológico”, que é “genérico, repetível, codificável e técnico” (KESTER, 2011), visto que os participantes do coletivo *Ala Plástica* consideram esta característica do conhecimento local como uma “vocação do lugar”, baseada num processo de “aproximação” a partir das rela es tecidas que emergem do local do Rio da Prata. (KESTER, 2011).

Outra a o posterior do *Ala Plástica*, intitulada AA, reuniu a comunidade local para mapear o delta do Rio da Prata, que, ao longo dos anos, estava sofrendo as consequências da constru o de uma grande linha de trem. Os estragos estavam relacionados às enchentes, as quais destruíram a economia rural local e de turismo.

Desse modo, o projeto AA (Figura 1) inicia-se com a cria o de um mapeamento cognitivo e participativo, a fim de fomentar as questões locais, como a topografia, os habitats, as tradi es culturais e o cultivo agrícola daquela região. Acredito que essa a o coletiva teve uma forma experimental, porém bem-sucedida, uma vez que permitiu que os moradores locais adquirissem mais conhecimento em rela o aos problemas e às potencialidades do local em que viviam.

A partir desse reconhecimento da realidade local, foram construídos aterros, para evitar os danos causados pelas enchentes, além de terem sido gerados módulos de habitação, para as pessoas utilizarem em caso de emergência. Também foram organizados laboratórios de carpintaria, tecelagem, apicultura, agricultura orgânica, técnicas de recuperação dos salgueiros e oficinas de multimídia e ferramentas de internet, para gerar uma plataforma de comunicação online entre os moradores. Kester, ao analisar o projeto AA, ressalta que essas práticas diversas foram construídas através de uma “rede não hierárquica” (KESTER, 2006, p. 27), que permitiu um fazer colaborativo efetivo entre artistas, comunidade, ativistas, instituições sociais e outros agentes.

Fig 01 - Registro da ação AA, do coletivo *Ala plástica*.



Fonte: <http://www.alaplastica.org>

O coletivo *Dialogue* apresentou uma prática em colaboração com as comunidades tribais e camponesas do Adivase, na região do Bastar no centro da Índia, a qual, ao longo dos anos vem sofrendo discriminação socioeconômica, além do impacto cultural promovido pelo sistema capitalista de modernização. A luta dessa comunidade está focada principalmente no acesso à água limpa que acaba por servir às necessidades das grandes indústrias capitalistas, afetando diretamente os moradores nativos da região. Esse projeto permitiu o desenvolvimento de bombas de água ergonomicamente mais eficientes.

Era necessário aliviar o esforço físico ao transportá-las, já que mulheres são as responsáveis por essa função. Criaram também os locais de acesso à água (Figura 2) a partir de diversas oficinas colaborativas que contavam com a presença de artesãos nativos, moradores locais, universitários, professores, comerciantes e outros voluntários. No decorrer da realização do projeto, surgiram outros desdobramentos resultantes da primeira ação. O lugar em que foram implantadas as novas bombas passou a servir de local de encontro entre as mulheres e as crianças, motivo pelo qual se originaram os templos infantis que foram construídos posteriormente. Esses templos (*Pilla Gudi*) funcionavam como centros de atividade e intercâmbio entre os jovens da aldeia. Paralelamente a isso, foram organizados laboratórios de desenho pelos artistas participantes do *Dialogue* para as crianças da aldeia. Navjot Altaf, que foi uma das artistas colaboradoras do projeto, considera os encontros gerados nas oficinas de construção das bombas e do templo infantil parte importantíssima do processo, pois alarga uma rede comunicacional entre artistas de culturas e áreas do conhecimento distintas e os jovens nativos do local (KESTER, 2006, p. 31).

Fig 02 - Registro da ação do coletivo *Dialogue*, em Bastar, na Índia.



Fonte: <http://museumarteutil.net/>.

No contexto artístico da América Latina, optei por destacar o trabalho do grupo Curatoria Forense, que instaura discursos críticos e teóricos, principalmente, sobre como subverter o sistema de arte que nos é imposto. Como produção prática, o grupo realiza residências artísticas intituladas *social summer camps*. Essas residências acontecem duas vezes no ano, em meio a comunidades locais. São ações desenvolvidas desde 2010, e contemplam países como Brasil, Chile, Uruguai, Peru e Argentina. A convocatória de participação (Figura 3) é aberta através de um edital que seleciona os residentes, os quais precisam responder a um questionário. Entretanto, não se solicitam currículo e experiência profissional como requisitos para a participação. Sendo assim, avalia-se o conteúdo das respostas dos participantes, e desse modo já se ocasiona uma ruptura em relação aos processos seletivos verticalizados do sistema e do mercado das artes.

Fig 03 - Cartaz digital online de divulgação das residências artísticas da Curatoria Forense.



Fonte: www.curatoriaforense.net.

O objetivo dessas residências em comunidade é, justamente, criar um fazer efetivamente colaborativo, não hierárquico, reforçando a

prática dos encontros e diálogos entre os artistas e os colaboradores locais. Jorge Sepúlveda e Guillermina Bustos, coordenadores das residências, descrevem algumas reflexões que são pertinentes à proposta de um fazer colaborativo em comunidade:

Quando começamos a desenvolver o sistema de residências em formato *summer camp*, perguntávamos: é possível renunciar às nossas habilidades já adquiridas? É possível renunciar à autoridade e construir um sistema horizontal de relações entre pessoas em residência? É possível um trabalho efetivamente colaborativo em arte contemporânea? (BUSTOS; SEPÚLVEDA, 2017).

A partir das experiências das residências artísticas em comunidade, proporcionadas pela Curadoria Forense, seus agenciadores puderam obter uma resposta positiva a esses anseios iniciais descritos. Revelou-se possível uma colaboração efetiva em práticas artísticas, desde que haja um processo de renúncia dos artistas, em relação à autonomia dos fazeres, visto que é necessário “deixar para trás essa condição hierárquica da arte” e focar o compartilhamento e a aprendizagem mútua dos saberes distintos que se complementam (BUSTOS; SEPÚLVEDA, 2017). Sendo assim, é necessário conceber um trabalho “com o outro”, e não “para o outro”. Nesse sentido, a noção de complementariedade é um aspecto relevante das práticas artísticas colaborativas, pois são práticas que permitem afetar mutuamente os participantes, alargando as interações entre os indivíduos. Desse modo, uma colaboração efetiva pode emergir ao se propagarem redes entre as pessoas, ao invés de se criarem barreiras que separam o artista do público e os desejos particulares das necessidades em comum.

Acredito que, ao nos depararmos com projetos artísticos colaborativos, como os que foram descritos anteriormente, necessitamos de outro entendimento para abordar os conceitos convencionais que circundam uma obra de arte, como as noções do processo de um fazer artístico e as reflexões em torno da estética.

É necessário percebermos que, em fazeres colaborativos, a obra não diz respeito a um objeto estético enquanto resultado final. Os artistas que propõem obras nesse nível de colaboração focalizam os modos de relação e a qualidade de interação entre os indivíduos. Esses artistas interessam-se mais no compartilhamento e nas trocas entre todos os agentes, os quais participam em conjunto para conceber e executar uma proposta artística. Desse modo, a própria troca entre os indivíduos participantes se torna a “práxis criativa” (KESTER, 2006, p. 31), sendo que essas práticas colaborativas são definidas por um caráter processual, já que se encontram distanciadas de um objeto artístico a ser contemplado esteticamente. Nessa acepção, são práticas essencialmente fundadas sob “trocas intersubjetivas” entre autores e receptores (KESTER, 2006, p. 15).

No livro *A Estética da emergência*, de Reinaldo Laddaga (2006, p. 21), o autor afirma que “a arte de hoje está contaminada de processos abertos, intensificados pela conversação, dilatando o tempo e o espaço das experiências entre os sujeitos”. Assim, o sentido de colaboração pode atuar em sua totalidade em projetos artísticos com comunidades, desde que se construam acessos de comunicação entre os indivíduos, sendo o diálogo um sistema de construção compartilhada em todas as etapas do projeto.

Nos projetos artísticos colaborativos, os encontros e os diálogos existem enquanto elementos de uma possível “estética dialógica”, que o autor Grant Kester descreve e contextualiza. Para ele, a “estética dialógica” diz respeito a uma estética fundada em meio “ao diálogo, encontros e compartilhamentos” (KESTER, 2006, p. 31).

As necessidades que surgem em meio a uma concepção de uma proposta colaborativa em arte geralmente não fazem parte do universo do artista que propôs o projeto. Em sua grande maioria, as ações giram em torno de situações a serem resolvidas, refletidas e repensadas, dizendo respeito diretamente aos grupos locais e às comunidades em questão. Nesse sentido, o artista atua como um mediador, o qual abre

mão da autonomia criadora, a fim de proporcionar mais voz aos grupos e às comunidades. Assim sendo, o artista passa a ser originador de processo, sem destacar nenhuma experiência extraordinária, mas assumindo a função de um sujeito qualquer (LADDAGA, 2006). Nessa perspectiva, o artista se encarrega da missão de “*desarrollar, calibrar, intensificar, la cooperación misma*” (LADDAGA, 2006, p. 138). Desse modo, instaura-se um discurso relevante entre os teóricos que escrevem a partir de projetos de arte colaborativa: as questões de autonomia e de ética, ao se trabalhar com ações artísticas de cunho social, com grupos e comunidades.

De um lado, Claire Bishop (2006, p. 181) argumenta que a autonomia do artista é indispensável para a função crítica da arte colaborativa e revela que há uma barreira gerada pelos críticos e teóricos que defendem o abrir mão da autonomia como um posicionamento ético. Do outro lado, Grant Kester afirma que é necessária uma reflexão ética nas propostas colaborativas e uma abdicação de privilégios próprios pelo artista (como o status) em projetos artísticos desse nível, para uma colaboração verdadeira e efetiva com a comunidade.

Os diálogos, entre os integrantes de um projeto artístico colaborativo, tornam-se peças-chave para realizar uma prática horizontal entre artistas e comunidade. E a qualidade essencial desses trabalhos diz respeito a uma equalização das vozes de todos os integrantes. Habermas, ao discorrer sobre as características de uma prática dialógica, reforça que:

[...] todos os sujeitos com competência para falar podem participar do discurso, todos têm permissão para questionar qualquer asserção, todo mundo tem permissão para apresentar qualquer asserção e todo mundo tem permissão para expressar suas atitudes, desejos e necessidades (HABERMAS apud KESTER, 2004, p. 109).

A partir disso, compreende-se que as trocas, estabelecidas em propostas artísticas colaborativas, são fundadas por meio de uma

interação entre os indivíduos. Essa interação busca ser igualitária, num processo de escuta e fala. Sendo assim, propaga-se um importante sentido de “solidariedade” entre os participantes, os quais estão “intimamente ligados em uma forma de vida intersubjetiva e compartilhada” (HABERMAS apud KESTER, 2004, p. 110).

Partindo de um *insight* ético

Quando ingressei no mestrado em artes da Universidade Federal de Santa Maria, sob a orientação da professora Andreia Machado Oliveira, almejava realizar um projeto colaborativo com comunidades indígenas, em que as ações propostas fossem geradas a partir de iniciativas criativas em arte e tecnologia.

Atenta a projetos colaborativos em arte, muitas vezes apresentados em simpósios e congressos acadêmicos, percebi que haviam diversas ações artísticas em comunidade, porém não para a comunidade. Quando Grant Kester discorre sobre o sentido da palavra colaboração, ele a define como “trabalhar juntos” ou “em conjunto com o outro”, ou ainda “engajar-se em um trabalho unido.” (KESTER, 2011). Porém, o termo colaboração também remete ao trabalho cooperativo que deriva da época de Vichy na França, na qual o trabalho em conjunto era forçado. E mesmo que existam associações com outras pessoas nesses trabalhos, há um fator negativo de submissão atrelada a uma autoridade. (KESTER, 2011).

Esses dois aspectos da colaboração, como o positivo e o negativo, estiveram presente nas análises que eu fazia das práticas artísticas em comunidade, das quais me aproximava. Frequentemente, nas ações artísticas intituladas colaborativas, não havia nenhuma contrapartida gerada para as comunidades, visto que o retorno estava concentrado no status e mérito do artista e das instituições. Além disso, muitas vezes indaguei: “Era a vontade da comunidade passar por essa experiência em arte? Esses indivíduos sabem que seus retratos e suas residências estão

sendo divulgados em simpósios, congressos e exposições? Essas práticas artísticas atendem uma necessidade real daquele grupo, ou apenas alimentam as reflexões poéticas e individuais concernentes ao artista?”.

Tratando da cultura indígena, o cuidado com as questões éticas se tornou ainda mais relevante. Eu estava ciente da realidade exploratória de pesquisas acadêmicas, as quais se utilizam da cultura indígena para subsidiar suas investigações, sem promover nenhum retorno direto e efetivo às comunidades, além de, constantemente, serem projetos realizados sem consentimento algum de um representante do grupo social.

Creio que, para conceber trabalhos artísticos colaborativos em comunidades com um posicionamento ético, é necessário desviar o foco do sistema/mercado da arte, o qual necessita de espetáculos instantâneos e de audiência para consumo. (KESTER, 2011, p. 125). Em suma, os projetos colaborativos possuem um tempo estendido, que pode durar meses ou anos. Nessa perspectiva, acredito que um maior espaço de tempo permite que as relações sejam tecidas de forma mais natural e sem imposições. Ao analisar alguns projetos colaborativos, o teórico Kester considera-os “bem-sucedidos” quando é notável “uma abertura pragmática ao local e à situação”, além de práticas que sugeriram processos “participativos e não hierárquicos”, praticando sempre um “senso crítico e autorreflexivo” no decorrer das relações. (KESTER, 2011, p. 125). Essa abertura ao local e à situação revela um movimento de estar receptivo a lugares e indivíduos distintos, propiciando uma afetação mútua entre artista e colaboradores. Para o sociólogo Antonio Lafuente, diretor do Laboratório pró-comum do Medialab Prado Madrid, “aprender a afetar-se é aprender a viver em comunidade”, dissolvendo as “linhas imaginárias entre capazes e não capazes”, entre o “institucional e o extrainstitucional.” (LAFUENTE, 2015). Partindo dessa premissa, o projeto artístico que diz respeito a esta pesquisa de mestrado emerge de um “*insight* ético” (KESTER, 2006), ou seja, de um desejo de colaborar

verdadeiramente, de tecer relações horizontais recíprocas, de afetar e permitir ser afetado.

Aproximação e as relações transdisciplinares

Ao escrever o pré-projeto de seleção do mestrado, não existia até então algum vínculo pessoal ou institucional com alguma comunidade indígena, do qual eu fizesse parte. Inicialmente, de fato, eu não tinha nenhum discernimento sobre qual comunidade e cultura indígena iria ser escolhida para a criação de uma prática artística colaborativa, e se isso realmente poderia ser possível. Apenas havia uma vontade latente “de se envolver com culturas e comunidades específicas de forma criativa e improvisada.” (KESTER, 2011, p. 125). Contudo, em se tratando de uma proposta artística colaborativa, um planejamento exato cedeu lugar a um processo incerto/improvisado, fundado em desejos e não em certezas.

No contexto da história da arte contemporânea, há descrições restritas sobre metodologias que auxiliem na aproximação com uma comunidade e/ou grupo social que possua uma cultura distinta daquela do artista e pesquisador. E por isso, frequentemente, debruçei-me sobre livros de antropologia cultural e de sociologia, para talvez encontrar direcionamentos táticos, de modo que, ao segui-los passo a passo, acontecesse uma aproximação não invasiva e efetiva com a comunidade. Provavelmente, havia um certo receio de atuar em áreas com as quais não tinha familiaridade; afinal, tratava-se de um projeto artístico. Assim, pude experimentar a sensação de transitar entre campos de conhecimento distintos, porém percebendo-os confluentes entre si. Entretanto, foi necessário compreender, através das leituras bibliográficas referentes a projetos artísticos colaborativos em comunidades, que há uma tendência transdisciplinar muito latente em práticas artísticas colaborativas, em que as fronteiras da arte se dissolvem juntamente com as delimitações de outras áreas do conhecimento.

Em processos artísticos concebidos abertamente, as situações externas, concernentes ao meio e às relações com os outros, naturalmente norteiam as ações. Nessa acepção, surgiu a ideia de o primeiro contato com os indígenas acontecer com os alunos estudantes da UFSM, que atuam no grupo PET Indígena¹ e, em agosto de 2016, apresentei-me ao grupo e expus minha vontade de criar um projeto artístico colaborativo. Logo então, comuniquei o desejo de trabalhar com a valorização da cultura indígena, em ações nas quais pudesse compartilhar saberes e experiências em arte e tecnologia e nas quais essas experiências artísticas pudessem ser potencializadoras dos objetivos do grupo PET.

Várias possibilidades surgiram após o primeiro encontro com os alunos indígenas. Primeiramente, de que forma poderia colaborar com o grupo PET? Assim, participei de alguns eventos organizados pelo grupo, como o Primeiro Encontro Estudantil Indígena da Região Sul, com o qual colaboramos com um vídeo de divulgação (Figura 5), realizado coletivamente com meus colegas de laboratório Fábio Gomes e Cássio Lemos e alguns alunos da PET. Também houve registros audiovisuais da Primeira Edição dos Jogos Indígenas Escolares (Figuras 5-6), realizada na Terra do Guarita, em setembro de 2016.

Na sequência do segundo semestre de 2016, foram propostos encontros com os alunos da PET Indígena no LabInter². Nessas visitas, apresentei as produções em arte e tecnologia que os integrantes do laboratório desenvolviam, como: games, audiovisual, videoinstalações, intervenções, realidade aumentada, projetos para *fulldome*, entre outros, a fim de observar caso surgisse algum interesse desses alunos em experimentar práticas em arte e tecnologia, as quais pudessem colaborar em seu percurso acadêmico ou nos projetos de valorização da cultura indígena que a PET propunha.

¹ Programa de Educação Tutorial Indígena, coordenado pelo Prof. Dr. André Luis Ramos Soares.

² LabInter: Laboratório Interdisciplinar Interativo da UFSM coordenado pela Prof^a Dr^a. Andreia Oliveira Machado.

Emergiram interesses diversos por parte dos alunos da PET, e assim compreendi que seria uma extensa demanda atender a cada particularidade e realizar algo efetivo em menos de dois anos (período do mestrado). Assim, em paralelo, criou-se um projeto intitulado PET Indígena e LabInter, com o objetivo de proporcionar encontros com os integrantes do LabInter e os alunos da PET para a produção de audiovisual com a temática da valorização indígena. Os alunos formariam seus grupos com interesses afins, em que os integrantes do LabInter compartilhariam seus saberes em arte e tecnologia através de laboratórios de criação, visto que, em projetos artísticos colaborativos, utilizam-se cada vez mais metodologias que “propiciam o trabalho em conjunto”, como os “vídeos coletivos, os encontros, as reuniões, os *workshops*, as oficinas, entre outros.” (KESTER, 2011, p. 202). Também é possível constatar que essas práticas de compartilhamento possuem uma “dimensão pedagógica explícita”, em que as oficinas funcionam “como um mediador de interação.” (KESTER, 2006, p. 11).

O projeto PET Indígena e LabInter segue sendo autogestionado pelos seus integrantes. Essa experiência foi de suma importância, pois permitiu uma aproximação dos alunos indígenas da PET com os alunos do LabInter, de forma positiva e agregadora de aprendizagem mútua.

Pude perceber que foi necessário sair do controle dos meus anseios particulares em relação ao rumo da pesquisa do mestrado e considerar a colaboração como elemento primordial. Em outros termos, as infinitas de questionamentos de como seria realmente a prática artística colaborativa que propunha foram dissolvendo-se na confiabilidade do acaso. Independentemente de para onde isso estaria me levando, o fazer colaborativo e as relações por ele fomentadas já estavam naturalmente acontecendo.

Quando os desejos e as necessidades se encontram

Entre os alunos da PET, o aluno que comparecia a todos os encontros e demonstrava mais interesse era o Joceli Sales. Joceli é Kaingang e está cursando licenciatura em História. Ele sempre pareceu motivado com a oportunidade de aproximação com a arte e tecnologia, e, a partir desse interesse recíproco, originaram-se diversos encontros. Esses encontros buscavam alguma forma de propiciar nosso trabalho em conjunto, com iniciativas criativas que proporcionassem um sentido de valorização da cultura Kaingang.

Além de eu ser branca e ele um indígena, do encontro entre duas raças e culturas distintas, mesclavam-se em meio aos diálogos posicionamentos de uma artista e de um futuro professor de História. Nossos encontros não tinham uma ata nem registros audiovisuais. Sendo assim, o que legitimou nossas trocas foram as experiências que permaneceram: falávamos de arte, de cultura, das diferenças entre ser branco e ser indígena, do que era comum, de nossos filhos, do que desejávamos enquanto profissionais, enquanto cidadãos, sobre o Sol, a Lua, *yin, yang*, café sem açúcar, ou lotado de açúcar...

Uma relação foi sendo tecida, e as tramas dessa relação foram reforçadas principalmente por afinidades e por empatia. Nessa perspectiva, podemos nos referir ao que o autor Grant Kester escreve, tratando sobre a “percepção empática”, no contexto da estética dialógica:

Sinto que um conceito de percepção empática é um componente necessário de uma estética dialógica. Essa compreensão empática pode ser produzida ao longo de uma série de eixos. O primeiro ocorre na relação entre os artistas e seus colaboradores, especialmente nas situações em que o artista está trabalhando além das fronteiras de raça, etnia, gênero, sexualidade ou classe. Naturalmente, esses relacionamentos podem ser bastante difíceis de negociar de forma equitativa, já que o artista frequentemente opera como um estranho, ocupando uma posição de autoridade cultural percebida. (KESTER, 2005, p. 115).

Em meio às trocas, impulsionadas pela empatia e pelo afeto, também por afinidades e por ideais em comum, os diálogos promovidos

pelos encontros tornaram-se a base estrutural do nosso fazer colaborativo. Tratava-se da linguagem do diálogo e da receptividade, do falar e do escutar, em que meus desejos e necessidades se uniam aos desejos e necessidades do Joceli enquanto indivíduo e também enquanto representante da cultura e comunidade Kaingang.

DNA Afetivo *Kamê* e *Kanhru*

O nome para o projeto, DNA afetivo *kamê* e *kanhru*, surge em meio a um dos encontros, em que eu e Joceli esboçávamos o tema a ser trabalhado a partir de elementos culturais dos Kaingang. Dessas conversas, brotou o objetivo de fomentar “as nossas marcas”³, *kamê* e *kanhru*, oriundas da forma de organização social do povo Kaingang.

Kamê e *kanhru* diz respeito ao mito que divide a sociedade num sistema de metades, em duas grandes famílias. Essas marcas são utilizadas na pintura corporal⁴, na geometria dos artesanatos, em suas cores, entre outras características. *Kamê* possui o simbolismo da Lua, das cores frias e da geometria aberta; *Kanhru* equivale ao Sol, às cores quentes, e à geometria fechada. Essas marcas são relevantes para poder entender a concepção cultural, social e cosmológica do povo Kaingang.

Sabe-se que, em meio ao processo de colonização, essa prática acabou sendo abandonada, devido à utilização de nomes e sobrenomes do homem branco. Para os Kaingang, os que possuem a mesma marca são irmãos, e os que possuem marcas diferentes são cunhados. Joceli Sales descreve a relevância de potencializar a utilização das marcas *kamê* e *kanhru* para a comunidade Kaingang:

Em conversas com nossos avós, que ainda nos ensinam nossa história, sempre nos falam que sobrenome é

³ Relato informal de Joceli Sales.

⁴ Duas linhas paralelas definem os *kamês*, e um círculo preenchido define os *kanhrus*. Atualmente, se permite utilizar também as geometrias dos artesanatos em forma de pintura corporal (fonte de relatos comunicacionais).

coisa do homem branco. Por isso, devemos cultivar nossas marcas *kamê* e *kanhru* para não vermos o processo de colonização muito presente outra vez. Nossos avós costumam nos dizer que nossa nomenclatura começou quando foi preciso ter nomes de brancos para poder tirar uma documentação — lembram eles que os cartórios não aceitavam o nome *Kaingang*. Assim, sem outra opção, deu-se a utilização de nomes e sobrenomes, que anos mais tarde teve seu impacto na vida do povo... O reconhecimento desta nossa história é importantíssimo, pois sempre foi a base da organização da nossa sociedade (informação verbal)⁵.

Segundo Joceli Soares, a população da terra indígena do Guarita (comunidade a que ele pertence) há muito tempo vem sofrendo com o processo de colonização do “homem branco”. Além disso, a Terra do Guarita é uma aldeia rodeada de cidades urbanas; assim, o contato direto com essas cidades vem modificando os costumes das comunidades, que lutam para manter “seu jeito de ser *Kaingang*.” (informação verbal)⁶.

DNA afetivo *kamê* e *kanhru* foi o nome sugerido para o projeto, pelas marcas serem oriundas de um parentesco cosmológico e não biológico. Isso se torna mais visível quando desenhamos a estrutura da organização, num esquema que remete a uma árvore genealógica e a um DNA. Esse conceito vem a revelar também o objetivo do projeto, de poder proporcionar uma rede conectada e colaborativa de relações, trocas e afetos.

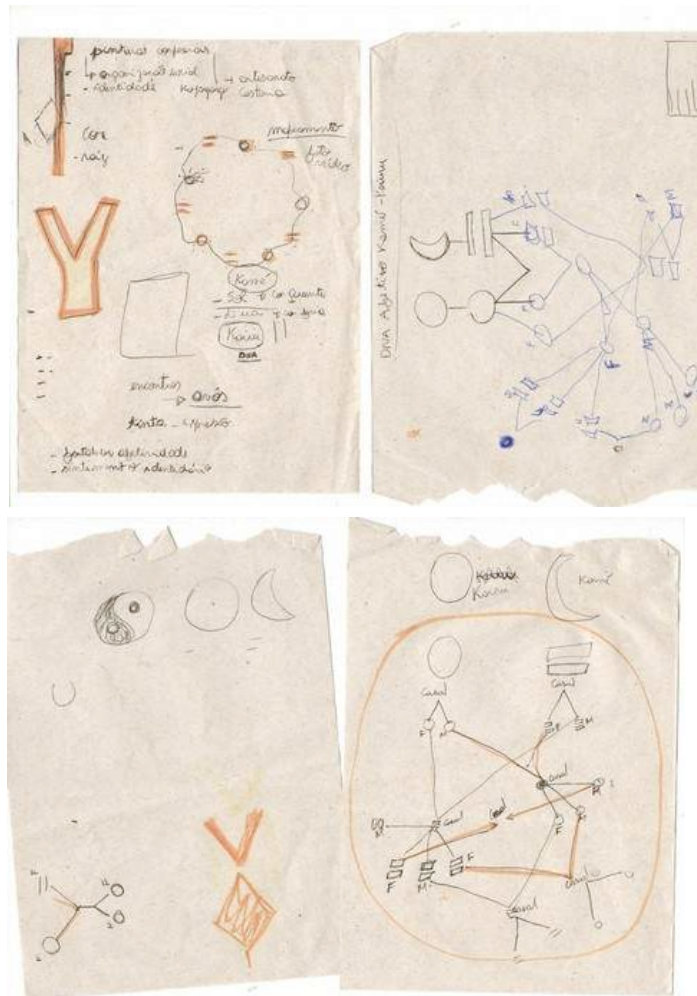
A partir do reconhecimento temático do nosso trabalho, Joceli e eu traçamos um primeiro esboço ilustrativo e conceitual (Figura 4), que nortearia a prática em sua totalidade. Esse desenho deu origem a um *gif* animado (Figura 5), que esteve presente na exposição *Arte, Topologia, Tecnologia, Topologia — LabInter 2016*, em novembro de 2016. Essa produção foi intitulada *Registro conceitual DNA Afetivo kamê e kanhru*. Registro, pois fazia parte de um *insight* conceitual, como uma espécie de documentação que permitiu fazer visível e compartilhar a materialidade

⁵ Informação fornecida por Joceli Soares em 2017.

⁶ Informação fornecida por Joceli Soares em 2017.

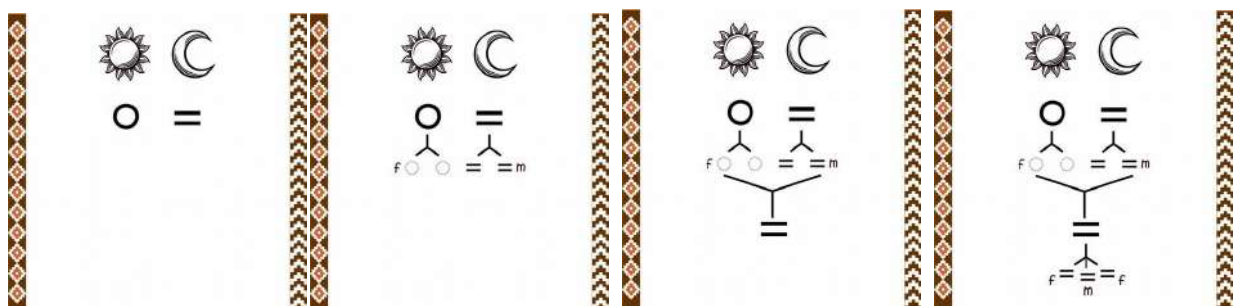
do processo. (GÓMEZ; LAFUENTE; FREIRE, 2017). Tratou-se de dar forma ao princípio de diversos outros desdobramentos e ações que estavam por vir, atreladas à ativação da cultura Kaingang com o suporte da arte e tecnologia.

Fig 04 - Esboços realizados nos encontros entre mim e Joceli Sales, 2016



Fonte: arquivo da autora

Fig 05 - frames do gif animado DNA afetivo kamê e kanhru, 2016.



Fonte: arquivo da autora

Referências

- BISHOP, Claire: The social turn: collaboration and its discontents. **ARTFORUM Internacional**, v. 44, n. 6, p. 179-185, Feb. 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUSTOS, Guillermina; SEPÚLVEDA, Jorge. A arte como ferramenta para ação política. **Curatoria forense: latinoamérica**. feb. 2017. Disponível em: <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2731>. Acesso em: 21 dez. 2018.
- GÓMEZ David, LAFUENTE Antonio, FREIRE Juan. El arte de documentar. **ResearchGate**. June 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/325734268_El_arte_de_documentar. Acesso em: 21 dez. 2018.
- KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. **Caderno videobrasil**, n. 2, 2006, Disponível em: http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kester-collaboration_art_and_subcultures.pdf. Acesso em: 21 dez. 2018.
- KESTER, Grant H. **Conversation pieces: community and communication in modern art**. California: University of California Press, 2004.
- KESTER, Grant H. **Galatea's Gaze: Ethics, Spectacle, and Participation, in Engagement Party**. Social Practice at MOCA 2008-2012 (MOCA, LA: 2013), 2013. Disponível em: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/507/grant-kester-galateas-gaze-ethics-spectacle-and-participation.pdf.
- KESTER, Grant H. **The one and the many, Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Published: 201.1
- LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: new genre public art**. Seattle: Ed. Bay Press, 1995.
- LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LAFUENTE, Antonio García Aprender a afectarse: un enfoque procomún del trabajo social. **Aprendizajes comunes: LADA**. 2015. Disponível em: <https://aprendizajescomunes.wordpress.com>. Acesso em: 21 dez. 2018.

Abstract |

DNA Affective kamê and kanhru refers to a collaborative artistic practice linked to a Kaingang indigenous community, which is underway. This action in art seeks to foster non-forgetfulness of the specific modes of social organization of Kaingang culture. Through this article, I share the project DNA affective kamê and kanhru as a collaborative and procedural artistic experience. This study uses the methodology in visual poetics, in which theory and practice intertwine to establish discourses and reflections concerning the experience provided by the proposed project. Thus, it was possible to reflect on how to conceive a collaborative artistic practice linked to specific groups and communities, and thus to problematize the term collaboration in art, starting from practical and theoretical references of the context of contemporary art. He approached mainly the reflections of Grant H. Kester, theorist and art critic, who in recent years has focused his investigations on collaborative art processes, analyzing emerging productions between artists, non-artists, and communities. This study allowed us to understand that in artistic collaborative projects the opening of work to the other is established from the beginning. And from this perspective the aspects surrounding ethics are strengthened, which reposition the role of the artist who now acts as a mediator, by giving up the autonomy of artistic making. It was also possible to reveal the transdisciplinary characteristics of these collaborative practices in art, as well as to highlight the important role of meetings, dialogues and exchanges, establishing a reciprocal and effectively collaborative dynamic.

Keywords: Contemporary art; Collaborative artistic practice; Community; Kaingang.