

Aline Van Neutgem

**POR OUTRAS POSSIBILIDADES DE ORGANIZAR:  
A ESTÉTICA RANCIERIANA COMO ALTERNATIVA PARA  
ESTUDOS EM ORGANIZAÇÕES CULTURAIS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Administração.

Orientador: Profa. Dra. Eloise Helena Livramento Dellagnelo

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Neutgem, Aline Van

POR OUTRAS POSSIBILIDADES DE ORGANIZAR : A  
ESTÉTICA RANCIERIANA COMO ALTERNATIVA PARA ESTUDOS  
EM ORGANIZAÇÕES CULTURAIS / Aline Van Neutgem ;  
orientadora, Eloise Helena Livramento Dellagnelo,  
2019.

186 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro Sócio-Econômico, Programa de  
Pós-Graduação em Administração, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Administração. 2. Estética. 3. Política. 4.  
Novas formas organizacionais. I. Dellagnelo, Eloise  
Helena Livramento . II. Universidade Federal de  
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Administração. III. Título.

Aline Van Neutgem

**POR OUTRAS POSSIBILIDADES DE ORGANIZAR: A  
ESTÉTICA RANCIERIANA COMO ALTERNATIVA PARA  
ESTUDOS EM ORGANIZAÇÕES CULTURAIS**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Administração

Florianópolis, 13 de março de 2019.

---

Prof. <sup>a</sup> Cibele Barsalini Martins, Dra.  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> Eloise Helena Livramento Dellagnelo, Dra.  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Rene Birochi, Dr.  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. <sup>a</sup> Kettle Duarte Paes, Dra. (videoconferência)  
Universidade Federal do Rio Grande



Dedico este trabalho à Geodésica  
Cultural Itinerante, por compartilhar  
comigo o seu processo de modelagem  
de um novo possível.



## AGRADECIMENTOS

O período do mestrado foi um momento de grande aprendizado. Foi um momento de profundas transformações, no trabalho e na vida. Foi um momento de encontros e de descobertas, com pessoas e com aquilo que acredito. Sinto que cada desafio enfrentado foi necessário para sair dessa etapa com a sensação de que consegui dar mais um passo na direção de me tornar uma profissional, uma pesquisadora e uma pessoa melhor. E isso só foi possível porque tive ao meu lado pessoas incríveis, que me ajudaram de tantas maneiras que não cabem nessa folha de papel.

Um agradecimento à minha família, que sempre esteve ao meu lado. Aos meus pais, ao meu irmão e aos meus avós que, daqui ou de outro plano, me incentivaram a estudar. Um obrigado muito especial à minha tia Sizinha e ao Iberê, por terem me acolhido em sua casa e oportunizado que eu continuasse nos meus estudos durante parte do mestrado.

Ao Felipe, por ter sido a melhor surpresa nesse caminho. Por não ter desistido nunca do nosso possível. Por ser um companheiro tão compreensivo e tão doce. Por ter feito essa etapa mais leve e por me lembrar todos os dias de que é preciso não levar as coisas tão a sério, mesmo fazendo-as com seriedade. Obrigada por fazer parte da minha vida.

À Luísa e à Tamiris, amigas incansáveis, que sempre estiveram ao meu lado e não desistiram de mim mesmo com as minhas ausências. Obrigada por serem mulheres tão fortes e tão inspiradoras – e divertidas. À Vivi, por ter se tornando uma amiga tão querida e por discutir comigo meu trabalho quase que todos os dias.

Obrigada a todos os amigos do Observatório – e agregados – em especial à Marina, Monique, Larissa, Larisse e Diego, por ouvirem minhas ideias e por fazerem comigo reflexões que me ajudaram a chegar nos argumentos desse trabalho. Vocês são inspiradores e trouxeram sempre ótimos questionamentos, além de terem sido um ponto de apoio.

Minha gratidão à professora Eloise, a quem tenho o prazer de chamar de orientadora. Sou muito sortuda de compartilhar mais esse trabalho contigo. Aprendi e continuo aprendendo muito com toda sua experiência, inteligência e generosidade. Que possamos ainda caminhar juntas em outras oportunidades.

Por fim, meu muito obrigada à minha banca. Professores Rene e Kettle. Tenho muita admiração por ambos e agradeço por todo conhecimento que compartilharam comigo.





Nasceu... nasceu... nasceu... – amemos o efêmero.  
cumprir... efêmero.

... pátria... efêmero. Efêmero, um personagem de olhos abertos e rilhando dentes o tempo inteiro. Efêmero: um personagem friccionando os músculos com energia. Efêmero: não se sente estrangulado. Efêmero: o que não está reduzido unicamente à poesia. Efêmero: o que não pensa “se as coisas não se organizarem diferente, eu me campo”. Efêmero: nunca escarnecido pelos jovens nas calçadas.

(Waly Salomão, 2016)

## RESUMO

O objetivo dessa pesquisa foi analisar, sob a perspectiva da política da estética no sentido rancieriano, a dinâmica da organização do coletivo Geodésica Cultural Itinerante. Para tanto, foi realizado um estudo de caso qualitativo junto ao grupo para refletir, a partir das circunstâncias históricas e políticas que contribuíram para a emergência do coletivo e da dinâmica de organização do trabalho artístico que desenvolvem, sobre conceitos como a subjetivação política, o dissenso e as formas de partilha do sensível nessa organização, conforme destacado por Rancière (2006, 2009, 2012). A pesquisa compreendeu práticas de coleta de dados como entrevistas semi-estruturadas, observação direta – registrada em cadernos de campo – e análise de dados secundários como artigos, reportagens, documentos do coletivo, fotos, vídeos, etc, no intuito de identificar, por meio da dimensão estética, formas de comunicação, disposição dos corpos, conflitos, decisões, percepção sobre si mesmo e sobre os outros, aparições e distanciamentos, dentre outros elementos. Os dados coletados foram analisados considerando o pensamento rancieriano sobre estética, referencial teórico do estudo. A análise evidenciou que existe um importante aspecto político no fazer artístico do coletivo, estando este aspecto intimamente relacionado à sua própria formação, a qual remete a um ideal de expansão da ideia de arte e das formas de ser e estar no mundo em conjunto com o outro. As dinâmicas internas e externas do grupo baseiam-se nos referentes criados por eles: abertura, afetação, colaboração, dissenso, convívio, desaceleramento, intuição, desejo, itinerância, improviso, maleabilidade, igualdade, simultaneidade, descontinuidade. Esses referentes possibilitam a modelagem de novos possíveis nas brechas do cotidiano, ao modo das heterotopias foucaultianas. Contudo, essa forma de fazer encontra desafios nas relações com outras organizações – que possuem um modo de fazer mais rígido e padronizado – e também relativamente à sua própria manutenção e à subsistência dos membros. As soluções aventadas se aproximam de ideias tradicionais, o que pode significar que as respostas que o coletivo tem para o campo das artes, pode ainda não estar escrita no campo da gestão e da organização. O que se pode pensar, a partir disso, é que mais do que a forma de organização desse grupo em específico, a novidade que o caso traz esteja relacionada a uma nova forma de organizar o mundo a partir das relações que se estabelecem entre estética e política.

**Palavras-chave:** Estética. Política. Novas formas organizacionais.

## ABSTRACT

The objective of this research was to analyze, from the perspective of the politics of aesthetics in the Rancierian sense, the dynamics of the organization of the collective Geodésica Cultural Itinerante. For that, a qualitative case study was carried out with the group to reflect, from the historical and political circumstances that contributed to the emergence of the collective and the dynamics of the organization of the artistic work they develop, on concepts such as political subjectification, dissent and the forms of sharing of the sensitive in this organization, as emphasized by Rancière (2006, 2009, 2012). The research comprised data collection practices such as semi-structured interviews, direct observation - recorded in field notebooks - and analysis of secondary data such as articles, reports, collective documents, photos, videos, etc., in order to identify, through of the aesthetic dimension, forms of communication, disposition of bodies, conflicts, decisions, perception about oneself and others, appearances and distances, among other elements. The collected data were analyzed considering Rancierian thinking about aesthetics, theoretical reference of the study. The analysis showed that there is an important political aspect in the artistic production of the collective, this being closely related to its own formation, which refers to an ideal of expansion of the idea of art and the ways of being and being in the world together with the other. The internal and external dynamics of the group are based on the referents created by them: openness, affectation, collaboration, dissent, conviviality, deceleration, intuition, desire, roaming, improvisation, malleability, equality, simultaneity, discontinuity. These references make possible the modeling of possible new ones in the gaps of daily life, in the manner of Foucaultian heterotopias. However, this way of doing so encounters challenges in relationships with other organizations - which have a more rigid and standardized way of doing things - as well as their own maintenance and subsistence. The proposed solutions approach traditional ideas, which may mean that the responses that the collective has to the field of the arts, may not yet be written in the field of management and organization. What can be thought, from this, is that more than the form of organization of this group in specific, the novelty that the case brings is related to a new way to organize the world from the relations that are established between aesthetics and politics.

**Keywords:** Aesthetics. Politics. New organizational forms.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Nildo da Mangueira com Parangolé P15 Capa 11 – Incorporo a Revolta, 1967.....	51
Figura 2 – Trajetória do campo organizacional da cultura no Brasil ....	78
Figura 3 – A geodésica itinerando: Evento Ocupa Ponta do Coral (2013) .....	92
Figura 4 – A GCI na comunidade Chico Mendes (2012-2013) .....	94
Figura 5 – A GCI no MASC (2018).....	96
Figura 6 – Cubo de barro em transformação no MASC (2018) .....	100
Figura 7 – A geodésica de madeira .....	103
Figura 8 – Montagem da geodésica de metal na Rádio Campeche (2017) .....	104
Figura 9 – Simultaneidades ocorrendo na GCI no FIK 2018.....	105
Figura 10 – Indagação durante ação da GCI no MASC.....	107
Figura 11 – Geodésicos e comunidade reunidos em Cortejo e HQ expandido na revolução dos baldinhos.....	111
Figura 12 – Imagem-texto da ação GCI no MASC.....	113
Figura 13 – Ping-Pong cervejeiro na Rádio Campeche.....	118
Figura 14 – Simultaneidades na geodésica.....	122
Figura 15 – Troca de saberes: o orocongo e a pesca de espinhel com pandorga.....	125
Figura 16 – Convite à Tocata Aberta .....	128
Figura 17 – Tocata Aberta.....	131
Figura 18 – Descontinuidades na comunidade da Mangueira.....	135
Figura 19 – Plataforma de desejos no FIK 2018 .....	137



## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Elementos da noção de estética rancieriana .....	77
Quadro 2 - Elementos da noção de estética rancieriana .....	89





## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
1.1	CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA E APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA .....	13
1.2	OBJETIVOS .....	22
1.2.1	Objetivo geral .....	22
1.2.2	Objetivos específicos .....	22
1.3	JUSTIFICATIVA.....	22
<b>2</b>	<b>A TEORIA ORGANIZACIONAL E O POSICIONAMENTO DA ORGANIZAÇÃO FORMAL</b> .....	<b>27</b>
2.1	PARA ALÉM DA ORGANIZAÇÃO FORMAL: NOVAS POSSIBILIDADES DE ORGANIZAR .....	36
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE ESTÉTICA</b> .....	<b>45</b>
3.1	TEORIAS CLÁSSICAS EM ESTÉTICA.....	45
3.2	TEORIAS CONTEMPORÂNEAS EM ESTÉTICA .....	51
3.2.1	Estética em Jacques Rancière .....	55
3.2.1.1	<i>Elementos para pensar a política na estética</i> .....	58
3.2.1.2	<i>As cenas dissensuais</i> .....	60
3.2.1.3	<i>A subjetivação política</i> .....	62
3.2.1.4	<i>A do partilha do sensível</i> .....	65
3.3	A ESTÉTICA E OS ESTUDOS ORGANIZACIONAIS.....	71
<b>4</b>	<b>ORGANIZAÇÕES CULTURAIS</b> .....	<b>79</b>
<b>5</b>	<b>ASPECTOS METODOLÓGICOS</b> .....	<b>85</b>
<b>6</b>	<b>ANÁLISE DE DADOS</b> .....	<b>91</b>
6.1	A GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE .....	91
6.1.1	Descrição .....	102
6.1.2	Histórico.....	91
6.1.3	Desestruturando o real: dissenso e política nas práticas estéticas da GCI.....	107
6.1.4	Subjetividade política e partilha do sensível nas práticas geodésicas .....	120
6.1.5	A GCI enquanto comunidade de partilha.....	138

<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>169</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>179</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este tópico inclui a contextualização da teoria estética e seu uso em estudos organizacionais, bem como a apresentação do problema de pesquisa. São apresentados, também, o objetivo geral e os objetivos específicos da pesquisa, além dos motivos que justificam sua realização.

### 1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA E APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA

Pensando na constituição do saber moderno Adorno e Horkheimer (1985, p. 6) afirmam que o programa do esclarecimento, isto é, da secularização, o qual consistia no desencantamento do mundo e na superação das explicações metafísicas fundadas em deuses, “eliminou com seu cautério o último resto de sua própria autoconsciência” ao tornar suspeito tudo aquilo que não “se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade”. Assim, na modernidade, conforme os autores, ocorre a inculcação de uma nova metafísica, pautada no predomínio da razão sobre outras formas de saber. A razão e, mais especificamente, a razão técnica, torna-se essência do saber moderno.

Para Nietzsche (2001), a ciência moderna, por meio do racionalismo filosófico, empreende a crença em um mundo racional, nas leis puras da lógica, no cosmos governado por um *logos*, etc. Mais tarde, Foucault (2013), em seus estudos sobre a arqueologia do saber, corrobora esse entendimento ao apontar que ocorre na constituição dos saberes científicos um predomínio da dimensão lógica, desqualificando-se as formas de conhecimento não-rationais.

No campo dos estudos organizacionais o saber e o conhecimento também reforçam análises baseadas na dimensão da razão. Conforme Gagliardi (2001, p. 127), “estudiosos das organizações normalmente as concebem, descrevem e interpretam como formas (utilitárias) de agregação social”. Essa primazia da razão como única forma de compreensão de organizações é, segundo Eagleton (1993, p.17), incapacitante, na medida em que expressa “uma racionalidade dirigente incapaz de conhecer o que está além de seus próprios conceitos; impedida de inquirir sobre a matéria da paixão e da percepção”.

Dentro desse contexto, na construção de sentidos e significados empreendida na modernidade, a própria ideia de organização foi-se constituindo a partir do ideário da razão – em especial a técnica – e de sua imposição como forma de pensamento. Tal construção não é neutra

e apolítica, mas sim fruto de um posicionamento, “que diz respeito ao estabelecimento de relações particulares de poder e conhecimento e sobre a produção de subjetividades em uma formação social específica em determinado tempo e espaço” (BÖHM, 2005, p. 3, tradução nossa). Esse posicionamento diante da decisão sobre a organização de uma sociedade envolve, portanto, uma série de interesses que se relacionam com a produção do pensamento social.

Assim, na modernidade, a noção de organização é construída e posicionada como organização formal, a qual está relacionada à administração e manutenção de um mundo ordenado tecnicamente e caracterizado por divisões claras de trabalho, pela burocracia e por corpos racionais que podem ser ordenados e mensurados (BÖHM, 2005). Nesse ínterim, o *management* emerge como técnica geral de controle, para produzir e reproduzir o modelo hegemônico de organizar.

Na medida em que o *management* passa a representar a condição natural de ordenação social em direção a uma ideia de progresso, vê-se uma difusão de suas práticas e princípios para todos os domínios da vida, para além dos espaços econômicos. De acordo com Parker (2002), nos estudos organizacionais, ainda que se questione sobre as formas tradicionais ou contemporâneas do *management* (no sentido de suas práticas), pouco se questiona sobre a sua essência, seus princípios fundacionais. Para o autor, o *management* como ideologia generalizada de controle é apresentado como uma solução universal para a ordenação de coisas e pessoas em todas as suas formas organizacionais.

Neste sentido, de acordo com Böhm (2005, p. 24, tradução nossa), “muito pouco tem sido feito para especular politicamente sobre possibilidades de reorganização e reposicionamento da sociedade, de uma forma diferente do que ocorre com a modernidade/capitalismo”. Da mesma forma, Parker (2002) argumenta que a colonização inquestionada da organização formal e do *management* como soluções universais dificulta que alternativas sejam sequer pensadas e imaginadas.

A desconstrução da ideia dominante de organização não passa, segundo argumenta Böhm (2005), por métodos relativistas ou tipificações idealistas, mas sim por uma intervenção que considera os aspectos político-econômicos e históricos. Esse tipo de postura é essencial na medida em que se opõe à falsa neutralidade e à despolitização do pesquisador diante de seus interesses de pesquisa. Se trata de questionar os ideais históricos que são dados como verdadeiros e colocados em arquivo, numa memória discursiva que não passa de vontade de verdade, nos termos de Foucault.

Assim sendo, no sentido de um reposicionamento da ideia de organização, pensada e imaginada sob novas lentes que não apenas a da razão, simbolizada pela organização moderna, argumenta-se nessa pesquisa que os atos estéticos, como configurações da experiência, possam ser uma proposta alternativa às autocracias, uma vez que “ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIÈRE, 2009, p. 65). Isso significa que por meio da experiência estética é possível ao trabalhador transcender sua condição do fazer único e predestinado – que é na verdade uma identidade construída por interesses hegemônicos – conforme sua formação social para ocupar uma posição dupla, estando também no espaço das discussões públicas (RANCIÈRE, 2009).

Pensar organizações através da lente da estética implica reconhecer e retomar uma dimensão muitas vezes negligenciada pelo pensamento social e, por conseguinte, pelos estudos organizacionais: a experiência da sensibilidade. “O que se dá a sentir”, nos termos de Rancière (2009, p. 64), foi politicamente apagado da teoria organizacional dominante, embora não o seja, e nem possa ser, da experiência vivenciada pelas pessoas nas organizações. Ademais, a forma como se dá a distribuição do sensível, nos termos de Rancière, também é algo passível de questionamento por parte dos estudiosos de organizações.

A estética é um conceito polissêmico e contestado, cuja definição é objeto de disputa. Sua complexidade, deriva da complexidade e diversidade de conceituações atribuídas à mesma ao longo do tempo. As teorias do belo e da arte de filósofos gregos como Sócrates, Platão e Aristóteles terão influência sobre as concepções de estética em outros contextos históricos. Contudo, é na modernidade que ela ganha corpo e se constitui como disciplina. Conforme Rosenfield (2009), podemos observar três grandes tendências modernas na interpretação da estética: como experiência sensorial, em Baumgarten; como juízo de gosto, em Kant; e como teoria da arte, em Hegel.

A abordagem de Baumgarten constituiu a estética como ciência das sensações, mas, sobretudo, como um estágio inferior da razão, ao modo de uma ideia confusa. De acordo com Eagleton (1993, p. 18), a estética é concebida por Baumgarten “como algo que serve à razão para que ela penetre no mundo da percepção”. Segundo Werle (2005, p. 138), “ao contrário de Baumgarten, que partia do nível do entendimento abstrato e formal, (...) Kant irá partir do caminho oposto, ou seja, do interior do próprio sentimento, para daí extrair o universal”. Neste sentido, a estética é apresentada em Kant, na Crítica do Juízo, como uma

teoria do gosto, a qual enfatiza a beleza e o sublime na natureza e na arte. Apesar dessa virada, vê-se ainda em Kant uma hierarquia que subordina a experiência sensível à cognitiva, racional e ética, conforme aponta Rosenfield (2009).

Já em Hegel, a estética é definida como a filosofia da arte. Conforme Werle (2005, p. 140),

Nesta delimitação do objeto da estética, que é a arte, Hegel realiza um movimento duplo do pensar: de um lado, eleva o lado sensível da aparência ao nível da filosofia, ao nível do conceito, bem como faz com que o conceito desça ao nível da sensibilidade. (...) Podemos, dessa maneira, afirmar que Hegel, pensando em termos dialéticos, tanto encontra uma possibilidade de mediação entre o sensível e o conceito, como também mantém a oposição entre as duas esferas. A negatividade permite o desenvolvimento do saber artístico em sistema.

O pensamento de Kant foi bastante influente dentre diversos teóricos modernos. Entre os princípios de seu pensamento que mais se destacam está a noção de desinteresse, isto é, a ideia de que a percepção estética deve se dar apenas pelo valor intrínseco ou pelo prazer da própria experiência apreciativa, sem motivação exterior à sua própria significação (EAGLETON, 1993). A ideia de desinteresse operou, por outro lado, uma importante função de garantia de maior autonomia para a estética, no campo das artes, em relação à igreja e ao Estado.

A despeito da ideia de ausência de função da arte, outros autores expõem que, ao longo da história, a estética – materializada nesses estudos pela arte – teve importante papel social, político e até mesmo religioso nas culturas pré-modernas. Em Nietzsche (2009), por exemplo, pode-se observar uma discordância expressiva com o pensamento kantiano da arte desinteressada, quando o primeiro afirma que o axioma do desinteresse é expressão de pudor e inocência e da visão de filosofia dos filósofos. Para Nietzsche, o poder da arte deriva justamente da excitação da vontade, isto é, do interesse.

A noção de arte desinteressada também é confrontada por outros teóricos de diferentes áreas de conhecimento, como Pierre Bourdieu (1979), para o qual a contemplação desinteressada e sem função pode sim servir a interesses específicos, contribuindo para a manutenção de uma sociedade com acentuada distinção hierárquica. Bourdieu não nega

a importância da autonomia no campo estético, mas afirma que esse campo, como outros, é também atravessado por interesses e lutas que fazem parte de um contexto mais amplo. Conforme Beyes (2008), teóricos da arte contemporânea, como Rancière, por exemplo, empreendem um desafio à noção de estética da modernidade e chamam atenção para a indistinguibilidade de formas de vida e formas de arte. Essa noção pressupõe uma possibilidade de perturbação da lógica do consenso e da anulação da política.

Essas discussões e articulações entre a estética e a vida permeiam diferentes campos de estudo. No campo da administração, apesar da primazia da razão como elemento orientador das práticas e das análises organizacionais, a estética passou a ser considerada como lente alternativa e ganhou corpo de trabalho nos últimos anos (BEYES, 2008). De acordo com Strati e Montoux (2002), desde a década de 1980, quando o assunto passou a ser trabalhado com maior ênfase nos estudos organizacionais, o número de estudos relacionados à estética vem crescendo.

Conforme levantamento de Strati e Montoux (2002), além das obras pioneiras de Franklin Becker (1981), Howard Becker (1982), Pierre-Jean Benghozi (1987), Mangham e Overington (1982; 1987) e Fred Steele (1973), existe já um corpo substancial de literatura sobre estética nos estudos organizacionais que pode ser exemplificado pelas obras de Dean et al. (1997), Fine (1996), Gagliardi (1990), Guillén (1997), Guillet de Montoux e Strati (2002), Hancock e Tylor (2000), Hatch (1997), Jones et al. (1988), Linstead e Höpfl (2000), Ottensmeyer (1996), Turner (1990). Ademais, edições especiais sobre estética de revistas como *Academy of Management Review* (1992), *Organization* (1996) e *Human Relations* (2002), além do lançamento do periódico *Organizational Aesthetics*, em 2012, são, segundo o autor, marcos importantes dos estudos da temática do âmbito da administração.

Um olhar sobre a teoria estética mobilizada em estudos organizacionais permite verificar que a mesma vem sendo trabalhada, de forma geral, sob três diferentes abordagens que resgatam os conceitos mobilizados na estética moderna de Baumgarten e Kant, principalmente: a abordagem arqueológica, a abordagem empática-lógica e a abordagem empático-estética (STRATI, 2007). Segundo Strati e Montoux (2002, p. 756, tradução nossa), essas três abordagens predominantes em estudos organizacionais “têm algumas características em comum, mas principalmente compartilham a característica de atribuir o valor do conhecimento à estética”.

Uma leitura atenta das principais abordagens utilizadas, hoje, em estética organizacional, permite observar que a matriz seguida pelos principais autores tratando do tema em estudos organizacionais filia-se ao ideário moderno de estética, pois recupera a noção baumgartiana de estética, na medida em que preconiza uma ideia de estética atrelada ao conhecimento sensível. Essa perspectiva relega a estética a um estágio inferior da razão, uma ideia confusa. Ademais, mesmo o uso de conceitos da teoria kantiana de estética nos estudos de estética organizacional, que procuram exprimir a autonomia da estética em relação à razão, abstraem toda motivação sensual, o que faz com que a política – que nesse trabalho defende-se ser uma importante dimensão atrelada à estética, fique “restrita ao comportamento público e utilitário”, separada da dimensão estética (EAGLETON, 1993).

Neste sentido, o que podemos observar nessa concepção de estética oriunda da modernidade é que, embora ela reconheça a dimensão da estética, obliterada pela imposição da razão como categoria de pensamento válida e correta, ela ainda reproduz a subjugação da estética à razão, ainda dicotomiza e inferioriza o *pathos* em relação ao *logos*, muito embora seu propósito seja a superação dessas separações. Assim, a corrente de estética trabalhada nos estudos organizacionais ratifica, de certo modo, o estatuto da razão, ao furta-se de considerar a estética como elemento central e indissociável “do que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Neste trabalho, concorda-se com estudiosos de estética organizacional, como Pasquale Gagliardi e Antonio Strati, dentre outros, com o argumento de que a experiência estética é um aspecto ignorado na literatura especializada no estudo das organizações e que o aporte teórico da experiência estética pode contribuir para analisar organizações e ensejar novas possibilidades de pensá-las. No entanto, argumentamos que além do reconhecimento da existência de uma dimensão sensível – ou, na prática, da identificação desses elementos no fazer e no organizar – é preciso se opor à ideia moderna de estética desinteressada e pensá-la, como possuidora de um gesto político, que demonstra a possibilidade de transcender o status quo.

Alguns autores têm procurado trabalhar a estética em estudos organizacionais de forma diferente dos clássicos, com um olhar contemporâneo a partir de diferentes vieses e matrizes teóricas. São exemplos de trabalhos nesse sentido os estudos de: Beyes (2008, 2016), Beyes e Steyaert (2013), Linstead (2017), Alexandersson e Kalonaityte (2017), Kalonaityte (2018) e Wright et al (2018). Como podemos observar pela pouca quantidade de estudos, especialmente no Brasil,



existe ainda uma lacuna em estudos de estética em organizações sob lentes que não as da modernidade, que pressupõem uma inferioridade da estética em relação à razão ou preconizam a separação da estética de quaisquer formas de vida ou de ação política.

Assim, o presente trabalho propõe uma visão alternativa do entendimento de estética no estudo de organizações. Sob o ponto de vista da estética contemporânea, por meio de Rancière, pretende-se observar “capacidades que são colocadas em movimento através de esforços artísticos” (BEYES, 2008, p. 37). Isso significa atentar-se para o aspecto político imbricado nas formas de arte e formas de vida, o qual promove (re)configurações do visível e do dizível e altera a distribuição do sensível (RANCIÈRE, 2008).

A estética, “essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar”, e que representa os primeiros tremores “e uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico” (EAGLETON, 1993, p.17), significa nesse estudo, uma “distribuição do sensível”, em que se determinam modos de articulação entre formas de ação, produção, percepção e pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

O interesse nessa perspectiva particular de estética para investigar fenômenos organizacionais decorre da ideia de que “hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (RANCIÈRE, 2009, p. 11-12). Neste sentido, os atos estéticos, como configurações da experiência, “ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política” e uma proposta alternativa às autocracias. A estética, entendida por Rancière como sistema de formas a priori determinando o que se dá a sentir, aparece intimamente ligada à política, oportunizando uma polemização da ordem vigente para a emergência de novos possíveis.

A distribuição do sensível vislumbrada a partir da perspectiva estética de Rancière (2009) traz à tona a questão do estatuto neutralizado da *tekhne* e de sua imposição como uma forma de pensamento. Essas operações de desnaturalização da técnica e da razão como categorias impostas de pensamento e atividade e a retomada da dimensão sensível constituem fontes para “uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ver, o ser e o dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 66).

No intuito de compreender esse fenômeno no ambiente organizacional, entende-se que as organizações culturais (como os coletivos de trabalho artístico) possam ser espaços de trabalho onde é

mais provável que a expressividade estética “seja permitida ou protegida, e que o padrão de sensibilidade seja mais imediata e facilmente reconhecível” (GAGLIARDI, 2001, p. 139). No seio das organizações culturais, esse estudo interessa-se pelo campo das organizações da cultura, sob o argumento de que tais espaços permitiriam o reconhecimento de novas lógicas de organização.

Esse interesse se deve aos estudos realizados por Holanda (2010), Flach e Antonello (2001), Valente et al (2007), Hoffmann et al (2009), dentre outros, segundo os quais organizações do campo cultural adotam alternativas para fazer gestão que são distantes da visão de mundo do mercado e do modelo empresarial de organização – racional-burocrático – e possuem como características marcantes a associação à produção de cultura e ao interesse público; a reunião de estoques de conteúdo cultural; a importância em relação à reunião social das pessoas; a produção de bens culturais e artísticos que possuem identidades, valores e significados e que influenciam a constituição de identidades pessoais; a produção em escala não industrial. Deste modo, organizações culturais podem constituir espaços interessantes para observar aspectos relativos da dimensão estética de modo mais intenso.

Para Benhamou (2007), Durand (2007) e Bendassolli et al (2009), pelo fato de o setor cultural possuir uma série de características peculiares no que diz respeito ao modo como os indivíduos e grupos se organizam e como lidam com a produção e distribuição de seu trabalho, as escolhas das organizações culturais, inclusive no que diz respeito à alocação de recursos, passa por concepções estéticas e artísticas, ao contrário das indústrias tradicionais, em que a racionalidade, a funcionalidade e a busca por eficácia e eficiência direcionam o emprego dos recursos.

Ademais, pensando sobre as “rupturas situacionais que perturbam uma determinada distribuição do sensível”, Jacques Rancière demonstra “um interesse notável pelos esforços artísticos e suas possíveis consequências” (BEYES, 2008, p. 36). Escreve o filósofo: para que outro campo poderia abrir uma "sala de respiração" para uma reconfiguração de papéis e competências? Nas palavras de Rancière (2009, p. 17), “práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. A partir disso, “as invenções artísticas têm efeitos políticos sempre que uma determinada distribuição do sensível é obscurecida e a possibilidade de outras práticas de vida e formas de organização emergem”, quando são inventadas “formas

sensíveis e estruturas materiais para uma vida futura” (BEYES, 2008, p. 36).

De acordo com Beyes (2008, p. 39, tradução nossa), “talvez seja precisamente o campo expandido da arte contemporânea e os inúmeros experimentos artísticos em ação nas cidades, que têm um potencial singular de questionamento, irritação e intervenção” nas formas habituais de organizar a vida. Neste sentido, sublinhando a necessidade de pensar as organizações culturais a partir de uma lógica que se coadune com suas peculiaridades e traços distintivos, para além do ideário da organização formal, o objetivo do presente trabalho é analisar, sob a perspectiva da política da estética no sentido rancieriano, a dinâmica da organização do coletivo Geodésica Cultural Itinerante.

Após aproximação e pesquisa no cenário das organizações culturais atuantes em Florianópolis, a decisão pela pesquisa junto à GCI se deu por conta de sua atuação como coletivo de arte colaborativa, formado “por um grupo multidisciplinar que transita entre as áreas de artes visuais, música, teatro, design e agroecologia”, o qual tem por base “a implementação da criatividade e de trocas de experiências, desejos e saberes entre as pessoas nas inter-relações sociais, culturais e ambientais” (KINCELER et al, 2015, p. 191). Conforme Kinceler et al (2015), a GCI faz parte de um cenário de arte contemporânea, conformado a partir da década de 1990, que por meio do fazer colaborativo permite, segundo os autores, uma nova convivência entre arte e vida ao atuar diretamente na brecha do cotidiano.

Assim, para aproximar a estética dos estudos organizacionais serão mobilizados os conceitos rancierianos de subjetivação política, cenas dissensuais, partilha do sensível (envolvendo elementos como a igualdade, o tempo, o espaço e as posições e relações) e comunidade de partilha, que serão explicados adiante e contribuirão para a operacionalização dessa busca. Esses conceitos serão investigados por meio da dimensão estética (aquilo que se dá a ver e a sentir) incluindo as formas de comunicação (falas, gestos, toques, discussões, circulação de informação, formas de humor, ironia, etc), a disposição dos corpos (na distribuição dos lugares e ocupações e, por conseguinte, a produção e fruição dos elementos sensíveis), os afetos e desafetos, os conflitos, as decisões, a percepção sobre si mesmo e sobre o outro e os significados e sentidos atribuídos ao seu trabalho, as aparições e distanciamentos (jogo), as tradições, a disposição do espaço, o tempo, dentre outras coisas.

## 1.2 OBJETIVOS

A seguir, são descritos os objetivos geral e específicos do presente trabalho.

### 1.2.1 Objetivo geral

Analisar, sob a perspectiva da política da estética no sentido rancieriano, a dinâmica da organização do coletivo Geodésica Cultural Itinerante.

### 1.2.2 Objetivos específicos

- Problematizar a noção de organização formal, a ruptura com essa ideia e as possibilidades de organizar para além desse ideário;
- Refletir sobre as contribuições da perspectiva estética rancieriana para compreender outras possibilidades de organização;
- Compreender as circunstâncias históricas e políticas que contribuíram para a emergência do coletivo Geodésica Cultural Itinerante;
- Descrever a organização do trabalho artístico do coletivo a partir da experiência estética; e
- Refletir sobre a distribuição do sensível (envolvendo as subjetivações, partilhas e cenas dissensuais que se dão a ver pela estética) a partir da organização do trabalho artístico.

## 1.3 JUSTIFICATIVA

Como tratado na introdução desse trabalho, a partir da modernidade, a razão e, sobretudo, a razão técnica, funda-se como única forma de pensamento válida, especialmente quando se trata da ciência (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Outras formas de pensar, ser e fazer são desconsideradas, de modo geral, do saber acadêmico, ou servem de apoio para confirmar ou negar raciocínios baseados na lógica. Formas de ver o mundo, significações e representações construídas com base nessa ideia se tornaram, com o tempo, naturalizadas e inquestionáveis.

No campo dos estudos organizacionais, por exemplo, a construção de significados empreendida na modernidade posicionou uma determinada noção de organização como organização formal (BÖHM, 2005). Esse posicionamento de organização enquanto organização formal é, conforme explica o autor, um posicionamento político. Da mesma forma, conforme Tragtenberg (2005), as teorias organizacionais, como produtos de determinados contextos históricos, posicionam-se sustentáculo operacional e ideológico da ordem vigente, na medida em que refletem interesses socioeconômicos dominantes em suas ideias e práticas, ocultando conflitos, tensões e assimetrias por meio de uma pretensa harmonia administrativa. Neste sentido, Tragtenberg (2005) afirma que tais teorias conformam um repositório organizativo de experiências cuja herança é cumulativa e ao mesmo tempo condicionante de novas teorias.

De acordo com Böhm (2005, p. 20), estudiosos de organizações têm a tarefa política de desposicionar a organização formal e as teorias que a sustentam. Conforme o autor, é necessário “politizar o campo da teoria da organização e, portanto, ampliar a concepção de organização e aumentar sua relevância para um projeto (...) que se engaje ativamente na imaginação de alternativas organizacionais da realidade social”. Essa noção de política, que se coaduna com o ideário rancieriano e derridiano, compreende que um evento político “é aquele que coloca em causa os ideais célebres de uma determinada ordem histórica que são tomados como certos” (BÖHM, 2005, p. 67).

Observando a produção acadêmica no campo dos estudos organizacionais, no entanto, encontra-se um número ainda pouco expressivo de estudos que não utilizam a racionalidade, expressão da modernidade, em suas diferentes variações e denominações (técnica, instrumental, substantiva), como lente analítica. Os estudos em estética, por exemplo, procuram compreender as organizações por meio de elementos diferentes dos mobilizados por matrizes analíticas racionais. Esses estudos, em geral, são realizados sob uma ótica da estética modernista, sobretudo retomando conceitos do pensamento baumgartiano, conforme explicitado na introdução.

Conforme argumentado na introdução desse trabalho, essa perspectiva de estética, embora reconheça uma dimensão importante – a do sensível – ainda reproduz a subjugação da estética à razão, ainda dicotomiza e inferioriza o *pathos* em relação ao *logos*, por sua característica de compreensão estética como prótese da razão, apesar de seu propósito ser a superação dessas separações. Neste sentido, defende-se nesse trabalho que se quisermos imaginar novas formas de

organização, diversas daquelas formatadas pela modernidade, precisamos imaginá-las por novas lentes e levando em consideração que esta imaginação é uma operação política, de desconstrução e inventividade.

No entanto, poucos estudos em estética no âmbito organizacional compreendem essa dimensão política. Propõe-se nesse trabalho que a lente da estética possa colaborar para reposicionar a organização, imaginando-a sob novas formas e considerando seu imbricamento com a política. Na medida em que se pretende observar novas formas e novas possibilidades de organizar, esse trabalho pretende investigar a distribuição do sensível e suas conexões com o elemento político a partir de organizações culturais. A opção por esse objeto de estudo advém da possibilidade de serem as práticas artísticas uma “sala de respiração”, nos termos de Rancière (2009), para a reconfiguração de papéis e competências, abrindo caminho para a possibilidade de outras práticas de vida e formas de organização emergirem.

A justificativa para a consecução desse trabalho, portanto, consiste em:

- Colaborar com as pesquisas em estética nos estudos organizacionais trazendo uma vertente diferente da estética, a qual considera o elemento político vinculado à primeira a partir do pensamento de Jacques Rancière (2008, 2009);
- Contribuir com os estudos sobre o desposicionamento da organização formal e a imaginação de novas formas de organização possíveis (BÖHM, 2005);
- Contribuir para os estudos em organizações culturais sublinhando as suas formas de sentir, fazer e organizar.

1. Ao redor da vida do homem  
há certas caixas de vidro,  
dentro das quais, como em jaula,  
se ouve palpitar um bicho.

Se são jaulas não é certo;  
mais perto estão das gaiolas  
ao menos, pelo tamanho  
e quebradiço de forma.

[...]

2. O que eles cantam, se pássaros,  
é diferente de todos:  
cantam numa linha baixa,  
com voz de pássaro rouco;

[...]

têm sempre o mesmo compasso  
horizontal e monótono,  
e nunca, em nenhum momento,  
variam de repertório:

dir-se-ia que não importa  
a nenhum ser escutado.  
Assim, que não são artistas  
nem artesãos, mas operários

para quem tudo o que cantam  
é simplesmente trabalho,  
trabalho rotina, em série,  
impessoal, não assinado,

de operário que executa  
seu martelo regular  
proibido (ou sem querer)  
do mínimo variar.

3. A mão daquele martelo  
nunca muda de compasso.

Mas tão igual sem fadiga,  
mal deve ser de operário;

ela é por demais precisa  
para não ser mão de máquina,  
a máquina independente  
de operação operária.

[...]

4. Quando por algum motivo  
a roda de água se rompe,  
outra máquina se escuta:  
agora, de dentro do homem;

outra máquina de dentro,  
imediata, a reveza,  
soando nas veias, no fundo  
de poça no corpo, imersa.

Então se sente que o som  
da máquina, ora interior,  
nada possui de passivo,  
de roda de água: é motor;

se descobre nele o afogo  
de quem, ao fazer, se esforça,  
e que ele, dentro, afinal,  
revela vontade própria,

incapaz, agora, dentro,  
de ainda disfarçar que nasce  
daquela bomba motor  
(coração, noutra linguagem)

que, sem nenhum coração,  
vive a esgotar, gota a gota,  
o que o homem, de reserva,  
possa ter na íntima poça.

(João Cabral de Melo Neto, 2001)



## 2 A TEORIA ORGANIZACIONAL E O POSICIONAMENTO DA ORGANIZAÇÃO FORMAL

A razão, como será abordado adiante, desempenha importante papel na constituição daquilo que se entende como a organização moderna e suas teorias correlatas, as quais parecem ser dominantes nos estudos organizacionais. A centralidade da razão como categoria de pensamento na constituição do saber ocidental remonta à modernidade. Max Weber, importante teórico da sociologia e grande influenciador do pensamento administrativo, dedicou-se a estudar o “processo de racionalização da esfera da religião, da moral, do direito, da arte, da economia, da política, etc”, procurando demonstrar que houve, na idade moderna, um rompimento com o tradicionalismo e com a “organização social fundada na santidade da tradição” por meio de um processo de racionalização (RAMOS, 2006, p. 271-272).

Para Weber, a *ratio* é, por excelência, o instrumento da secularização, aquilo que torna possível erradicar o medo do sagrado (RAMOS, 2006). A secularização seria, portanto, no sentido weberiano, um processo de crescente desencantamento e desteologização do mundo moderno. Adorno e Horkheimer (1985, p. 6), ao tratarem da constituição do saber moderno, no entanto, afirmam que o programa do esclarecimento, isto é, da secularização, o qual consistia no desencantamento do mundo e na superação das explicações metafísicas fundadas em deuses, tornou suspeito tudo aquilo que não “se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade”.

Assim, na modernidade, conforme Adorno e Horkheimer (1985), ocorre a inculcação de uma nova metafísica: a meta do programa do esclarecimento era a dissolução dos mitos e a substituição da imaginação pelo saber, representado pela razão. A técnica, que é a essência desse saber e que “não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital”, oferece aos esclarecedores “o esquema da calculabilidade do mundo”. Segundo os autores, o número torna-se o cânone da ciência positiva no mundo moderno, exprimindo o anseio da desmitologização, isto é, da transformação de “todas as coisas da natureza em algo de reproduzível”.

Agamben (2008, p. 497, tradução livre), reforça esse entendimento ao afirmar que ocorre uma identificação na imagem do mundo com e sem Deus: “contingência e necessidade, liberdade e servidão se fundem uma na outra”. Nesta espécie de ambivalência categorial, “a modernidade, retirando Deus do mundo, não só não saiu

da teologia, como, em certo sentido, não fez mais do que levar a cabo o projeto da *oikonomia* providencial”. Em outras palavras, a razão, na modernidade, cumpre a função de manter incólume uma determinada ordenação do mundo, mas agora sob a égide da razão técnica, da lógica formal e da economia moderna.

Para Nietzsche (2001), a ciência moderna finge abolir Deus, porém reintegra suas sombras – a crença em um mundo racional, as leis puras da lógica, o cosmos governado por um *logos*, etc. – por meio do racionalismo filosófico e da crença na ciência, variações da antiga ordem religiosa e moral. Novos dizeres habitam, agora, a esfera do sagrado, constituindo-se em outros axiomas, afirmações universais e intocáveis. De acordo com Souto (2011, p. 134), para Nietzsche, “o cristianismo teria estendido a doutrina platônica dos dois mundos ao povo, convertendo seus valores filosóficos em valores morais (...). Com o cristianismo, portanto, se erigiu uma moral da negação dos valores vitais e uma degeneração da vida”. Essa degeneração da vida é levada às últimas consequências na sociedade capitalista, na qual o ser é moldado a partir da manipulação e da administração. Nas palavras de Adorno e Horkheimer (1985, p. 19),

Graças aos modos de trabalho racionalizados, a eliminação das qualidades e sua conversão em funções transferem-se da ciência para o mundo da experiência dos povos e tende a assemelhá-lo de novo ao mundo dos anfíbios. A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas.

Mais tarde, Foucault (2013), em seus estudos sobre a arqueologia do saber, corrobora esse entendimento ao apontar que ocorre na constituição dos saberes científicos um predomínio da logicidade, desqualificando-se as formas de conhecimento não-rationais. Mais ainda, ao apresentar-se como única possibilidade para a procura por uma “verdade” na ciência, a razão foi naturalizada como parte do caráter humano. Conforme Martins (2007), a proposta de arqueologia do saber, compreendida pelo filósofo francês como uma “história epistemológica das ciências” configura uma análise de diversos campos de conhecimentos, como a psiquiatria, a biologia e a economia, por exemplo, os quais parecem estar isolados uns dos outros, mas se

constituem em um determinado contexto histórico e partilham de práticas sociais, jurídicas e políticas que, juntas, produzem efeitos de verdade.

Partindo da teoria da vontade de poder de Nietzsche, Foucault articula um método também genealógico, explicitando aspectos relativos ao poder e seu imbricamento com as formas de conhecimento. Por meio dessa análise, Foucault compreende que

O surgimento da sociedade capitalista coincide com o alastramento de técnicas de controle social em diversas instituições que não estão, necessariamente, ligadas ao aparelho do Estado. Foucault compreende a modernidade não como um processo que decorre do reconhecimento de direitos fundamentais advindos da razão libertadora concebida pelo Iluminismo, mas sim como a propagação das relações de sujeição. (MARTINS, 2007, p. 3)

Tributário do estatuto da razão, o discurso científico positivista reforça tais relações de sujeição em diferentes áreas de conhecimento. No campo da administração, saber e conhecimento também reforçam análises baseadas na dimensão da razão. Conforme Gagliardi (2001, p. 127), “estudiosos das organizações normalmente as concebem, descrevem e interpretam como formas (utilitárias) de agregação social”. Observando-se a teoria organizacional clássica, por exemplo, pode-se notar uma grande influência “do movimento sociológico positivista”, o qual é “marcado pelo empirismo e pelo formalismo, enfatizando as explicações causais e a neutralidade axiológica, o que abre espaço para o interesse técnico e para a instrumentalidade” (PAES DE PAULA, 2016, p. 36). Essa aparente neutralidade científica serve, também, para naturalizar ideias e posições e para reforçar a ordem dominante de organização da sociedade.

As teorias organizacionais positivas reforçam, conforme Faria (2011), desde a organização científica do trabalho até os estudos sobre produção enxuta e organizações flexíveis, elementos que fomentam o controle e aperfeiçoam práticas administrativas funcionalistas, pautadas em uma racionalidade técnica. Segundo Tragtenberg (2005), esse “ciclo” não é casuístico, mas reflete os interesses de uma classe dominante, o que faz com que essas sejam, conseqüentemente, teorias dominantes. Igualmente, Ibarra-Colado (2006) argumenta que as formas de conhecimento em estudos organizacionais estão pautadas em uma

racionalidade instrumental e que é necessário reconhecer que a colonialidade do conhecimento é a base da colonialidade do poder.

Böhm (2005) corrobora esse entendimento ao explicitar que o posicionamento de uma determinada ideia de organização – a saber, a organização moderna, formal, burocrática – e de suas teorias correspondentes é uma decisão política, a qual envolve contexto e interesses. Para o autor, desde a modernidade, a ideia de organização foi-se constituindo a partir do ideário da razão – em especial a técnica – e de sua imposição como forma de pensamento. Tal construção não é neutra, mas sim fruto de um posicionamento, “que diz respeito ao estabelecimento de relações particulares de poder e conhecimento e sobre a produção de subjetividades em uma formação social específica em determinado tempo e espaço” (BÖHM, 2005, p. 3, tradução nossa).

Conforme argumenta Böhm (2005, p. 4, tradução nossa), “a visão que temos do mundo não é do mundo em si, mas é uma visão baseada em um regime organizacional particular de técnicas modernas”. Segundo o autor, esse regime organizacional se relaciona com a modernidade e com o capitalismo, momento em que se passa a colocar as coisas em um lugar definido e seguro, encerrando noções construídas como uma forma neutra e correta daquilo que pretendem significar. Assim, na modernidade, a noção de organização é construída e posicionada como organização formal, a qual está relacionada à administração e manutenção de um mundo ordenado tecnicamente e caracterizado por divisões claras de trabalho, pela burocracia e por corpos racionais que podem ser ordenados e mensurados (BÖHM, 2005).

Para Ibarra-Colado (2006, p. 465, tradução nossa), o próprio termo “organização” se constitui como “um artifício que facilita a comparação entre diferentes realidades por meio de variáveis estruturais e que ao mesmo tempo não permite reconhecer nenhuma realidade que fuja da racionalidade instrumental e da lógica de mercado”, o que acaba por homogeneizar as diferentes realidades, camuflando assimetrias de poder. Segundo o autor, a aparente neutralidade do termo “organização” e sua ambiguidade (não há especificação como nos termos escola, prisão, etc) confere legitimidade em diferentes espaços e faz com que esse modo específico de organizar apareça como natural e universal, o que o protege das críticas sociais.

A organização formal, construída a partir de noções da modernidade e do capitalismo pode ser representada pela organização burocrática. Para Clegg (1998), a tipificação da burocracia realizada por Weber é a própria representação das organizações modernas, que

sucedem em uma plataforma de trabalho racionalizado, dividido e desqualificado. Mas, conforme Faria e Meneghetti (2011, p. 437), a “burocracia é mais do que um termo pontual ou um fenômeno específico do sistema de capital. É um processo de racionalização peculiar e que se apresenta em todas as épocas históricas”.

De acordo com Prestes Motta (1991), o termo “burocracia” tem sido empregado em vários sentidos: para designar uma administração racional e eficiente – ou o contrário, um governo de funcionários ou mesmo a própria organização. Conforme o autor, a burocracia é tudo isso, uma vez que é poder, controle e alienação. Segundo Faria e Meneghetti (2011), o aspecto do poder se expressa na burocracia por meio das relações de dominação existentes nesse tipo de organização, as quais são capazes de perpetuar posições sociais e determinadas lógicas de dominação política e econômica. Ademais, é por meio dessa relação de dominação, baseada, na burocracia, em uma lógica racional-legal, que se dá a produção e reprodução de assimetrias de poder como algo aparentemente legítimo, mas que em verdade beneficia aqueles que detêm o domínio desse espaço, de seus meios de produção e, de certo modo, dos corpos que ali trabalham.

Como controle, a burocracia se expressa tanto nas organizações produtivas quanto no Estado. Para Faria e Meneghetti (2011), o Estado, como máquina governamental, possui papel importante nesse processo de controle, na medida em que influencia a organização dos demais atores sociais. Neste sentido, a burocracia consegue estabelecer relações de controle por vias objetivas ou pelo domínio intersubjetivo (em que há um importante fator ideológico), lançando mão de variados dispositivos como a tecnologia, os códigos, os procedimentos e o próprio imaginário.

Por fim, como alienação, a burocracia age de modo a fazer com que o indivíduo interiorize o modo burocrático de pensar, sentir, agir. Como explicam Faria e Meneghetti (2011, p. 434), “a inculcação ideológica, a submissão, os comportamentos padrão e o disciplinamento não são decorrentes apenas da forma objetiva como a burocracia se institui na organização. A burocracia investe também no controle intersubjetivo” para que o controle possa ser efetivo. Neste sentido, o processo de alienação do indivíduo, isto é, o modo pelo qual o trabalhador torna-se alheio ao seu trabalho e a si mesmo, é um aspecto fundamental nas organizações burocráticas para manter a ordem e a pretensa harmonia nas relações estabelecidas, evitando, assim, o conflito.

Esses três aspectos determinantes da burocracia – poder, controle e alienação – perpassam os elementos do tipo ideal burocrático,

descritos por Weber. Em elementos como o formalismo, a impessoalidade e a hierarquia é possível observar o poder, o controle e a alienação subjacente (PAES DE PAULA, 2002). Assim, observando-se todos esses aspectos sinalizados por Weber, a burocracia pode ser definida como “uma estrutura social na qual a direção das atividades coletivas fica a cargo de um aparelho impessoal hierarquicamente organizado, que deve agir segundo critérios impessoais e métodos racionais” sempre no sentido de manter o privilégio econômico dos dirigentes (PRESTES MOTTA, 1991, p. 7). Neste sentido, sentimentos, emoções, desejos e comportamentos passionais em geral são neutralizados ou domesticados pela burocracia, na medida em que representam um perigo ao ordenamento pretendido.

A burocracia moderna funciona sob formas específicas, caracterizadas, por exemplo, por estarem

sob a regência de áreas de jurisdição fixas e oficiais, **ordenadas por leis e normas administrativas**. Ela estabelece relações de autoridade, delimitada por normas relativas aos meios de coerção e de consenso. Uma **relação hierárquica** se estabelece, definindo postos e níveis de autoridades, além de um sistema de mando e subordinação com gerência das atividades e tarefas delegadas por autoridade. Nesse contexto, a administração é **formalizada por meio de documentos**, que acabam por **regular a conduta e as atividades das pessoas**. (FARIA E MENEGHETTI, 2011, p. 427, grifo nosso).

Num anseio pela administração e manutenção dessa ordenação, o *management* emerge como técnica geral de controle, para produzir e reproduzir o modelo hegemônico de organizar. O *management* torna-se, nos termos de Parker (2002, p. 2, tradução nossa), “um fato da vida, uma pré-condição para uma sociedade organizada, para o progresso social e para o crescimento econômico”, fazendo parecer uma ideia implausível ir contra o mesmo. Essa naturalização do *management* como condição para a organização social reside, segundo o autor, por conta da fé no controle sobre a natureza, sobre as pessoas e sobre as nossas habilidades organizacionais. Sem o *management*, tudo seria “desordem”, e essa a desordem ou falta de controle sobre as ações das

pessoas representa um perigo à organização do mundo segundo critérios técnicos e racionais.

Na medida em que o *management* passa a representar a condição natural de ordenação social em direção a uma ideia de progresso, vê-se uma difusão de suas práticas e princípios para todos os domínios da vida, para além dos espaços econômicos. De acordo com Parker (2002), nos estudos organizacionais, ainda que se questione sobre as formas tradicionais ou contemporâneas do *management* (no sentido de suas práticas), pouco se questiona sobre a sua essência, seus princípios fundacionais. Para o autor, o *management* como ideologia generalizada de controle é apresentado como uma solução universal para a ordenação de coisas e pessoas em todas as suas formas organizacionais.

Outros estudiosos da teoria organizacional, como Tragtenberg (2005), Paes de Paula (2002), Böhm (2005), Dellagnelo e Machado da Silva (2000) e Faria (2011), entre outros, corroboram essa visão, afirmando que as premissas do *management* estão tão presentes e arraigadas a essa área de conhecimento, que mesmo estudiosos que procuram “desposicionar” a organização, procurando ir além de uma noção restrita de organização formal, acabam reproduzindo seus princípios.

Conforme Böhm (2005), alguns discursos de descontinuidade, como os de Fukuyama e Drucker, por exemplo, na verdade reforçam a hegemonia da organização formal nos estudos organizacionais, pois advogam por sofisticadas estruturas dominantes e não por um rompimento com as mesmas. Esse tipo de discurso de desposicionamento, conforme Deleuze e Guattari (1986), seria composto por articulações do regime dominante que incorpora os dizeres da crítica a seu próprio favor.

Isso significa, de acordo com Böhm (2005), que o “desposicionamento” realizado por esse discurso é imediatamente reposicionado no sentido de uma continuidade do regime hegemônico. Da mesma forma, Paes de Paula (2002, p. 137-138) afirma que a passagem da organização moderna (burocrática) para uma organização flexível é uma falácia e que “trata-se de uma operação ideológica, que oculta novas relações de poder e dominação. O que vem ocorrendo na verdade não é uma desburocratização, mas uma adaptação da burocracia ao novo contexto histórico”.

Neste sentido, de acordo com Böhm (2005, p. 24, tradução nossa), “muito pouco tem sido feito para especular politicamente sobre possibilidades de reorganização e reposicionamento da sociedade, de uma forma diferente do que ocorre com a modernidade/capitalismo”. Da

mesma forma, Parker (2002) argumenta que a colonização inquestionada da organização formal e do *management* como soluções universais dificulta que alternativas sejam sequer pensadas e imaginadas.

Esse processo de simplificação de uma ideia sobre a organização, restrita, como dito, a um entendimento formal, como argumentado, é histórico e envolve a economia, o Estado e a sociedade civil. Nele, o discurso tem papel fundamental, uma vez que pode reforçar a hegemonia capitalista e a ideia de organização formal enquanto regimes naturais de ordenação social. No entanto, é preciso notar que, a partir das ideias de hegemonia e discurso, ainda que haja dominação de um determinado grupo e de suas ideias sobre os outros, há também tensão e instabilidade. Para Böhm (2005), a despeito da predominância dos estudos que reproduzem a ideia de organização formal, alguns estudiosos pós-modernos, ou críticos, procuram ir além dessa noção restrita de organização argumentando que a organização seria um processo de formação social que é caracterizado por forças de poder e conhecimento heterogêneas. O trabalho desses críticos procura questionar o posicionamento da organização moderna, formal, operando um deslocamento que questiona a organização como um objeto econômico e a própria presença de palavras como organização e posição.

A ideia de desconstrução – do conceito de organização, por exemplo – não é método relativista ou idealista, de acordo com Böhm (2005). Ao contrário, se partirmos da noção de desconstrução cunhada por Jacques Derrida, a mesma significa “uma intervenção que não se furta de analisar aspectos político-econômicos e fazer julgamentos políticos sobre o que acontece no mundo” (BÖHM, 2005, p. 16, tradução nossa). Para Derrida (1994), é necessário colocar em questão ideais de uma dada ordem histórica que nos são apresentados como naturais, mas que são, em verdade, construídos a partir de decisões políticas.

Ademais, conforme Derrida (1994), a ideia de desconstrução implica um duplo movimento. Não se trata apenas de um movimento negativo (de erradicar algo), mas também de um movimento afirmativo, no sentido de uma construção. Para o autor, esse duplo movimento é composto por dois momentos. O primeiro, conforme Derrida (1987), diz respeito à necessidade de desconstruir a oposição, isto é, derrubar a hierarquia dominante em um determinado momento. Essa fase, conforme o autor, é muito importante, na medida em que expõe estruturas conflituosas e subordinações, mas sem o intuito de neutralizar



ou apaziguar relações existentes. Segundo o filósofo francês, é justamente por meio dos espaços conflituosos que podemos intervir em um campo.

Essa fase de “derrubada”, contudo, não é suficiente. Para Derrida (1987), num segundo momento é necessário fazer emergir um novo “conceito” que nunca poderia habitar o regime anterior. Derrida assinala que essa irrupção de um novo conceito nunca é uma operação assinada por um único autor, mas sim por um campo textual agrupado, um conjunto (DERRIDA, 1987). Nas palavras de Deleuze e Guattari (1986), é como se nas fissuras de um grande discurso, o discurso hegemônico, se inserisse um contra-discurso, um discurso subversivo. Nas lacunas deixadas pelo discurso hegemônico o contra-discurso seria capaz de produzir novas configurações de luta, assinalando que as coisas podem ser organizadas de outro modo.

Esse movimento, de reconhecer a história como algo continuamente e politicamente construído por aqueles que estão no poder permite que se possa interromper a história “oficial” e “intervir politicamente em um momento específico de oportunidade” (BÖHM, 2005, p. 19). O que parece relevante aqui, além da óbvia necessidade de um processo contínuo de exposição e crítica dos discursos dominantes e das estruturas que os mesmos engendram é a possibilidade de um acontecimento político que permite que vejamos a história de um modo diferente. A política, aqui, do mesmo modo que em Rancière, ocorre quando “a lógica promovida pelas partilhas desigualitárias ou a ordem da dominação, tida como supostamente natural, são perfuradas por lutas e conflitos empenhados na atualização do princípio de igualdade” (PALLAMIN, 2010, p. 8). Nessa acepção, a ação política tem como “força motriz o dissenso”, ou o conflito de vários regimes de sensorialidade, e através dela torna-se possível romper “com a configuração dada ao estado das coisas, frequentemente naturalizada” (PALLAMIN, 2010, p. 8).

No âmbito dos estudos organizacionais, de acordo com Böhm (2005, p. 19, tradução nossa), as “tentativas de politizar o estudo da organização e explorar possibilidades de reposicionamento de arranjos sociais e organizacionais não são novas”. Segundo o autor, ao longo da “relativamente curta história” dos estudos organizacionais como teoria acadêmica, os teóricos desse campo “criticaram a ‘corrente principal’” argumentando que são estreitas as teorias funcionalistas e gerencialista arroladas por escritores de teoria das organizações. Já em 1979, Burrell e Morgan, com o ensaio “Radical Organization Theory”, fizeram uma convocação inicial para que teóricos de organizações se engajassem não

apenas com fenômenos organizacionais, mas com “a ver a organização como um conceito social mais amplo deve levar diretamente a uma crítica das realidades socioeconômicas repressivas do capitalismo” (BÖHM, 2005, p. 19, tradução nossa).

Contudo, para que haja essa repolitização e reposicionamento em novas linhas, é preciso levar em consideração o conceito de hegemonia e, por conseguinte, a ideia de organização como impossibilidade, o que significa que a “organização social não pode ser completamente alcançada” (BÖHM, 2005, p. 23, tradução nossa). Isso significa, portanto, que há uma abertura fundamental sobre a organização, ou seja, há possibilidades de articulações dialéticas “da relação entre estrutura e agência, entre aquelas forças que produzem discursos sociais ideologicamente dominantes e aqueles atores que tentam resistir a essas mesmas forças e exploram diferentes possibilidades de organização social” (BÖHM, 2005, p. 23, tradução nossa).

O que se quer argumentar, aqui, em resumo, é que, em relação aos regimes organizacionais estabelecidos, pode-se operar um movimento discursivo de reforço ou de desconstrução e reconstrução sob novas bases, o que, em si, representa uma operação política. Neste sentido, conforme Duarte (2015), para diferentes afiliações ideológicas e, portanto, políticas tem-se, conseqüentemente, diferentes formas de pensar, imaginar e constituir organizações.

Alguns estudiosos do campo dos estudos organizacionais têm explorado possibilidades de repolitização da teoria organizacional, concebendo a organização a partir de outros possíveis. Esses estudos, que abordam organizações sob diferentes perspectivas: voluntárias, substantivas, não-lucrativas, cooperativas, autogestionárias, anarquistas, contra-hegemônicas, dentre outras, procuram destacar que há, nessas organizações, princípios e práticas distintos daqueles relativos a organizações formais. A seguir, serão apresentadas algumas discussões sobre novas formas de organizar e suas respectivas características.

## 2.1 PARA ALÉM DA ORGANIZAÇÃO FORMAL: NOVAS POSSIBILIDADES DE ORGANIZAR

A ideia cristalizada e naturalizada de organização que se tem, a de organização formal ou burocrática, muitas vezes nos furta a capacidade de imaginar a organização com outros contornos, outras formas. A ideia de organização formal, uma organização que se pretende neutra, universal, não reconhece especificidades de espaços locais, apaga sua história, suas identidades, suas políticas, para impor “a

modernização e de racionalidade instrumental como a única opção” (IBARRA-COLADO, 2006, p. 466, tradução nossa).

Essa forma de organizar, no entanto, não tem sido útil, conforme argumenta Ibarra-Colado (2006, p. 474), “para explicar outras experiências sociais não modernas que escapam da pretensa neutralidade de ambiguidade do termo”. Ainda segundo o autor, na América Latina, por exemplo, há importantes fatores “que escapam à racionalidade instrumental e que constituem a base das experiências em comunidades, como a solidariedade”. Neste sentido, parece importante investigar outros elementos que constituem uma forma alternativa ao modelo tradicional de organização.

Contudo, conforme Parker et al (2014, p. 625, tradução nossa), nem sempre é fácil decidir o que é uma “alternativa” à ideia de organização formal. Dentre as inúmeras possibilidades do que sejam essas organizações alternativas, pode-se citar as organizações coletivistas (ROTHSCHILD-WITT, 1979), substantivas (SERVA, 1993), solidárias (ANDION, 1998, 2005; LAVILLE, 2009), de gestão social (CANÇADO et al 2011), autogestionárias (MISOCZKY et al, 2008; FARIA, 2017), anarquistas (LAND e KING, 2014; REEDY, 2014), de resistência (SULLIVAN et al, 2010; BARCELLOS e DELLAGNELO, 2014; MUNRO, 2015), dentre outras terminologias.

Para fins desse trabalho serão abordados alguns elementos que parecem perpassar diferentes modelos alternativos de organização. O intuito dessa opção é destacar práticas e princípios que fogem ao modelo dominante, muito embora haja particularidades e pressupostos diversos entre as diferentes concepções de organizações alternativas que merecem atenção. Neste sentido, será feito o esforço de apresentar esses elementos destacando, quando possível, formas organizacionais que compartilham de tais características.

Para Rothschild-Witt (1979), organizações com características coletivistas ou democráticas podem ser distinguidas de organizações racionais-burocráticas por pelo menos oito dimensões: a forma como lidam com questões de autoridade, regras, controle social, relações sociais, recrutamento, estrutura de incentivos, estratificação social e diferenciação. Segundo a autora, a primeira dessas dimensões, a autoridade, aparece nas organizações coletivistas ou democráticas de forma radicalmente diferente da praticada em organizações burocráticas.

Em organizações coletivistas, a autoridade não se baseia no poder individual ou na expertise em uma tarefa, mas sim é exercida na coletividade como um todo e pode ser delegada, temporariamente, para tratar de assunto específico, se a coletividade, por meio de negociação,

assim entender (ROTHSCHILD-WITT, 1979). Essa característica de tomada de decisão compartilhada, sem imposição de autoridade – baseada no que quer que seja – pode ser observada em organizações autogestionárias (VARGAS DE FARIA, 2003), por exemplo, para as quais a participação nas discussões e na tomada de decisão por todos é essencial.

Outro elemento marcante nessas novas formas organizacionais é a diminuição (maior ou menor, dependendo de cada abordagem) do uso de regras. Conforme Rothschild-Witt (1979), nessas organizações, em geral, é possível que os membros se orientem por princípios e que as decisões sejam guiadas pela ética e apreciadas de maneira individualizada, havendo pouca prescrição de regras formais. Nas organizações substantivas, descritas por Serva (1993), por exemplo, as normas são balizadas pelo entendimento e pelo julgamento ético, por meio de acordos realizados mediante comunicação livre.

No que se refere ao controle social, Rothschild-Witt (1979, p. 512, tradução nossa) assinala que organizações coletivistas ou democráticas “geralmente se recusam a legitimar o uso de autoridade centralizada ou regras padronizadas para alcançar o controle social”, utilizando “apelos personalistas e moralistas para fornecer os meios primários de controle”. Nesse sentido, ao invés de supervisão ou de sanções, são empregadas noções como responsabilidade e identificação com a causa ou propósito, dentre outros elementos, para manter a coesão do grupo. Em organizações substantivas, por exemplo, o controle é obtido através do entendimento (SERVA, 1993), ao passo que em organizações solidárias (ANDION, 1998), o objetivo social em comum é um elemento importante nesse sentido. Em organizações anarquistas, a ideia de solidariedade e igualdade, por exemplo, expressa o sentido dos deveres que se tem uns com os outros e com a comunidade, o que se reflete na busca pela cooperação (PARKER et al, 2014).

Uma outra característica marcante das organizações alternativas ao modelo tradicional são as relações sociais. Nessas organizações, é comum observar um esforço em direção à ideia de comunidade (ROTHSCHILD-WITT, 1979). Assim, nota-se a importância de manter relacionamentos próximos e valorativos entre os membros. Nas organizações anarquistas, por exemplo, valores como a igualdade e a solidariedade possibilitam que se estabeleçam relações próximas entre os membros, com o objetivo de estabelecer uma comunidade (LAND e KING, 2014). De modo semelhante, as organizações solidárias estimulam uma relação social de proximidade entre os membros, celebrando a importância desses laços (LAVILLE, 2009).

Também o recrutamento ou ingresso de membros nessas organizações se dá de modo diverso às organizações formais. No caso de organizações coletivistas ou democráticas nota-se que o ingresso de novos membros geralmente se dá “com base na amizade e nos valores político-sociais” (ROTHSCHILD-WITT, 1979, p. 514, tradução nossa). Desta forma, podemos observar, nessas novas formas organizacionais, uma tendência à busca nos novos membros de atributos de personalidade que sejam congruentes com os valores, a causa e a visão de mundo compartilhados pelo grupo (ROTHSCHILD-WITT, 1979). Numa organização de resistência, por exemplo, o compartilhamento na luta por uma mudança nos sistemas político, econômico e social são essenciais para o engajamento de novos membros ao grupo (SULLIVAN et al, 2010).

Relativamente aos incentivos para a consecução de atividades em organizações não-formais, há bastante diversidade (ROTHSCHILD-WITT, 1979). Se nas organizações tradicionais o incentivo à participação e engajamento dos membros é majoritariamente financeiro, nas organizações alternativas há diversas modalidades de incentivo, a depender de sua orientação. Em algumas, o incentivo para o engajamento é a luta pela causa (como nas anarquistas ou de resistência, por exemplo); em outras, os incentivos são solidários, como a teia de relações, amizades e afetos – caso das solidárias, em que a ideia de dádiva representa papel importante – (LAVILLE, 2009). Mas há também aquelas onde os incentivos materiais são importantes, como nas organizações coletivistas de produção associada, nas quais a distribuição dos resultados daquilo que é produzido possui um papel relevante para as necessidades da vida do trabalhador (FARIA, 2017).

Outro elemento que pode ser observado de maneira distinta nas organizações alternativas às formas dominantes é a estratificação social. Se nas organizações formais esse elemento aparece por meio de uma distribuição desigual do poder, conformada pelas hierarquias, nas organizações alternativas esse mesmo elemento tendo a ser observado por um viés de igualdade, “característica central da organização democrático-coletivista” (ROTHSCHILD-WITT, 1979, p. 516, tradução nossa). As organizações anarquistas, por exemplo, pregam pela não-hierarquia e seguem a igualdade como um de seus princípios básicos (PARKER et al, 2014). Também nas organizações autogestionárias o princípio da igualdade é bastante presente, procurando-se desfazer separações empreendidas pelo capitalismo, como a diferenciação feita entre aqueles que pensam e aqueles que fazem (VARGAS DE FARIA, 2003).

Por fim, no que concerne à diferenciação, podemos observar nas organizações coletivistas uma tendência de oposição à máxima divisão e especialização do trabalho, características de organizações tradicionais. Nas organizações democrático-coletivistas, “as funções de trabalho são intencionalmente mantidas tão gerais e holísticas quanto possível. Eles visam eliminar a divisão do trabalho que separa trabalhadores intelectuais de trabalhadores manuais, tarefas administrativas de tarefas de desempenho” (ROTHSCHILD-WITT, 1979, p. 517, tradução nossa). Neste sentido, o trabalho em equipe e o compartilhamento de tarefas são meios comumente estimulados nesse tipo de organização. Em algumas organizações, como as substantivas, as tarefas são distribuídas por meio do entendimento e da autonomia, levando em consideração a autorrealização dos membros (SERVA, 1993). De modo similar, organizações anarquistas buscam seguir o princípio da autonomia, no intuito de respeitar a liberdade, diversidade e dignidade dos membros, inclusive no que se refere à distribuição das tarefas (LAND e KING, 2014).

Ademais, além desses elementos que perpassam, de algum modo, diferentes formas alternativas de organização, são questões importantes também: o tempo, as emoções e os constrangimentos externos (ROTHSCHILD-WITT, 1979). Ora, se como discutido, tais organizações apresentam a tendência de serem mais democráticas, empregando práticas como a discussão, o entendimento e a tomada de decisão coletiva, por exemplo, é provável que nelas o tempo seja encarado de modo diferente. De acordo com Rothschild-Witt (1979, p. 519, tradução nossa), a “democracia leva tempo”, na medida em que os acordos baseados na livre comunicação entre os membros exigem maior tempo de exposição e negociação. Esse “gasto” maior de tempo, no entanto, não deve ser encarado como uma disfunção das organizações alternativas, mas sim como uma particularidade do seu modo de fazer.

No que se refere às emoções, há uma interessante particularidade em organizações alternativas, conforme aponta Rothschild-Witt (1979). Segundo a autora, diferente das organizações burocráticas, nas quais impera a impessoalidade e a subtração das emoções, nas organizações democrático-coletivistas, por conta das relações mais próximas e de princípios que não colocam a eficiência como objetivo primeiro há mais espaço para vivenciar as emoções. Nesse processo, é provável que sejam vivenciadas algumas situações de conflito. Contudo, de acordo com Böhm (2005), situações de conflito são a base para uma mudança no curso da história, na medida em que expõem tensões e contribuem para pensar soluções alternativas.

Outra questão que circunda as organizações alternativas às formas tradicionais são as restrições ambientais. De acordo com Rothschild-Witt (1979, p. 522, tradução nossa), “organizações alternativas, como todas as organizações, estão sujeitas a pressões externas”. Essas pressões podem vir de áreas legais, econômicas, política e culturais e variam de acordo com a abordagem defendida e praticada com cada tipo de organização. Isso ocorre porque organizações alternativas podem atuar em coexistência ou procurando romper com o sistema dominante. No caso de organizações substantivas, sociais e solidárias (SERVA 1993, ANDION, 1998), por exemplo, as mesmas procuram se engajar em propósitos sociais e atuar e por meio de práticas avessas às organizações tradicionais sem, contudo, se inserir necessariamente em lutas para uma mudança política, econômica ou social sistêmica, mas coexistindo com instituições tradicionais. Por outro lado, organizações anarquistas ou de resistência, por exemplo, partem do princípio de que é necessário se esforçar por mudanças estruturais, engajando-se em lutas revolucionárias e pela abolição de algumas instituições tradicionais, como o Estado (WOODCOCK, 2002; REEDY, 2014).

Além desses aspectos, é relevante considerar também os aspectos políticos que perpassam organizações alternativas. Desde a constituição de uma organização há aspectos políticos fundacionais que precisam ser considerados, pois estão ligados aos “atos significativos de inclusão e exclusão de sentidos que moldam a realidade imediata”, compondo a construção política dos fenômenos organizacionais (JUSTEN, 2017, p. 14). Neste sentido, diferentes processos político-discursivos e formações sociais implicam em diferentes propósitos e práticas organizacionais, fazendo com que haja importantes diferenças a serem observadas mesmo dentro do rol de organizações consideradas alternativas às tradicionais.

Por fim, é necessário destacar que todos esses elementos característicos de organizações não-formais, ainda que apresentados por um viés não instrumentalizado, característico das organizações tradicionais, são oriundos de uma matriz racional, lógica. Nesse sentido, elementos constitutivos de outras formas de saber, como aqueles relacionados ao pathos, estão ausentes ou são pouco considerados. Neste sentido, a estética pode representar uma possibilidade de investigação interessante de características que escapam ao pensamento racional nessas novas formas organizacionais. Assim, no sentido de um reposicionamento da ideia de organização, pensada e imaginada sob novas lentes que não apenas a da razão propõe-se uma discussão, no

próximo capítulo, que apresenta os atos estéticos como proposta alternativa às autocracias, uma vez que estes “ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIÈRE, 2009, p. 65).



um  
 movi  
 mento  
 com pondo  
 além da  
 nuvem  
 um  
 campo  
 de  
 combate  
 mira  
 gem  
 ira  
 de  
 um  
 horizonte  
 puro  
 num  
 mo  
 mento  
 vivo

Décio Pignatari (1970)



### 3 CONSIDERAÇÕES SOBRE ESTÉTICA

Pensar organizações através da lente da estética implica reconhecer e retomar uma dimensão muitas vezes negligenciada pelos estudos organizacionais: a experiência da sensibilidade. “O que se dá a sentir”, nos termos de Rancière (2009, p. 64), foi politicamente apagado da teoria organizacional dominante, embora não o seja, e nem possa ser, da experiência vivenciada pelas pessoas nas organizações.

Aquilo a que se chama “estética”, no entanto, é um conceito polissêmico e contestado, cuja definição é objeto de disputa. Neste sentido, parece relevante aqui traçar um panorama sobre os significados atribuídos a esse termo em diferentes momentos históricos. Assim, nas próximas sessões, será realizada uma discussão sobre as teorias clássicas em estética e, também, sobre as teorias contemporâneas em estética, com ênfase no pensamento de Jacques Rancière, cujas ideias sobre o tema constituirão a base desse trabalho. Ademais, também será exposto um cenário dos estudos em estética em organizações, salientando perspectivas utilizadas e possíveis lacunas.

#### 3.1 TEORIAS CLÁSSICAS EM ESTÉTICA

Este é tempo de partido,  
tempo de homens partidos [...]  
O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme.  
(Carlos Drummond de Andrade, 2000)

De acordo com Rosenfield (2009, p. 7), “a palavra ‘estética’ vem do grego *aísthesis*, que significa sensação, sentimento”. Conforme sinaliza a autora, a estética “a estética analisa o complexo das sensações e dos sentimentos, investiga sua integração nas atividades físicas e mentais do homem, debruçando-se sobre as produções (artísticas ou não) da sensibilidade”. Para Eagleton (1993), o termo é polissêmico e sua conceituação é objeto de disputa, como pode ser observado pela diversidade de conceituações atribuídas à mesma ao longo do tempo.

Ademais, apesar de o termo estética só ter sido cunhado na modernidade, algumas definições advindas de teorias da arte e do belo, com os filósofos gregos, também contribuem para essa ausência de consenso em relação ao conceito.

Sócrates, que foi mestre de Platão, aborda uma questão sobre a estética que influencia fortemente o neoplatonismo cristão e que, segundo Rosenfield (2009, p. 11), “persiste, de modo tênue, até hoje”. Sócrates trabalha a partir da tradição grega que associa o belo e o bem e apresenta uma reformulação da mesma em duas proposições que “explicitam esse elo como um vínculo natural entre beleza e bondade: o indivíduo que tem valor moral é suscetível de agir belamente, e, vice-versa, o indivíduo belo tem a possibilidade de atos moralmente bons” (ROSENFELD, 2009, p. 11). Esse elo, contudo, estabelece-se com vistas a uma utilidade, isto é, em referência a uma finalidade.

Já em Platão, segundo Rosenfield (2009, p. 16), é possível observar um discurso que “parte de um sistema de analogias e diferenças (proporções aparentes e reais, harmonia fenomenal e real, prazer e virtude, ilusão e retidão, bem e mal, feio e belo), vinculando de maneira inextricável noções estéticas e éticas”. Neste sentido, há no pensamento do filósofo grego uma tensão no que diz respeito aos conceitos de beleza e arte. Enquanto a primeira desempenha um papel positivo, associado às formas ideais, à verdade e ao bem, a segunda é condenada em termos psicológicos, éticos e políticos. Para o filósofo grego a arte é mimesis, isto é, imitação ou representação imperfeita das formas do mundo e da verdadeira realidade.

Em Aristóteles,

a crítica de Platão é recolocada numa perspectiva mais neutra, menos moral e política. Com a objetividade do naturalista, Aristóteles analisa as diferentes formas de arte (pintura, dança, música, drama). Aplica a todas as mesmas categorias universais (meio, modo etc.) que permitem evidenciar a realização de finalidades próprias do gênero humano: a arte, para ele, contém um vínculo constitutivo com o prazer e o conhecimento, tem uma afinidade (não mais especificada) com a reflexão filosófica. (ROSENFELD, 2009, p. 17)

No pensamento de Aristóteles, encontramos uma tentativa de mostrar o valor cognitivo da mimesis, isto é, a arte expressa em termos

de um meio primário de aprendizado. Deste modo, Aristóteles procurava enfatizar que a arte pode ser um meio de “excitação segura das paixões”. Contudo, essa excitação servia ainda apenas como forma de que essas paixões, ou sentimentos inferiores, pudessem ser expurgadas sem prejudicar o caráter. Esse pensamento aristotélico sobre a arte, denominado de catarse, foi bastante influente nas teorias modernas, uma vez que o mesmo enfoca a arte “cientificamente” (BEYES, 2008; ROSENFELD, 2009).

Mas é na modernidade, com o processo de secularização, que a estética ganha corpo e começa a se constituir como disciplina. Para Eagleton (1993, p. 8), “se a estética teve um papel tão dominante no pensamento moderno, isto resulta, em parte, sem dúvida, da versatilidade deste conceito” e de uma certa indeterminação da definição, o que faz com que a estética apareça em um “leque variado de questões: liberdade e legalidade, espontaneidade e necessidade, autodeterminação, autonomia, particularidade e universalidade, e tantas outras”. Segundo o autor, a estética assume essa relevância no pensamento de teóricos modernos porque, tratando dela, aborda-se também outras questões determinantes “no centro da luta da classe média pela hegemonia política” (EAGLETON, 1993, p. 8).

A construção do entendimento moderno de estética é, neste sentido, inseparável de novas formas de subjetividade que são adequadas à ordem social moderna, como será explicitado adiante. De um modo geral, conforme Rosenfield (2009), podemos observar três grandes tendências modernas na interpretação da estética: como experiência sensorial, em Baumgarten; como juízo de gosto, em Kant; e como teoria da arte, em Hegel.

A abordagem de Alexander Baumgarten – filósofo alemão do período da Filosofia da Ilustração – inaugura, no século XVIII, a disciplina acadêmica da estética. Segundo Rosenfield (2009, p. 8), antes de Baumgarten “as estéticas sempre estavam integradas em abordagens sistemáticas da filosofia, confundindo-se muitas vezes com reflexões auxiliares e iluminando problemas éticos ou a teoria do conhecimento”. Com a publicação da obra *Aesthetik*, em 1750, Baumgarten procura sublinhar a autonomia da disciplina em relação a outras partes da filosofia e, dessa forma, funda a estética como a ciência das sensações, mas, sobretudo, como um estágio inferior da razão, ao modo de uma ideia confusa.

De acordo com Eagleton (1993, p. 18), a estética é concebida por Baumgarten “como algo que serve à razão para que ela penetre no mundo da percepção”. Neste sentido, Baumgarten abre o terreno da

sensação, ou da estética, exatamente para a colonização da razão, conforme explica Eagleton:

**A estética** nasceu do reconhecimento de que o mundo da percepção e da experiência não pode ser simplesmente derivado de leis universais abstratas, mas requer seu discurso mais apropriado e **manifesta, embora inferior, sua própria lógica interna.** (...) A estética emerge como um discurso teórico em resposta a esse dilema; **é uma espécie de prótese da razão, estendendo a racionalidade reificada do Iluminismo a regiões vitais, que de outro modo, ficariam fora de seu alcance.** Ela pode lidar, por exemplo, com as questões do desejo e da eficácia retórica: Baumgarten descreve o desejo como "uma representação sensível, porquanto uma representação confusa do bem, e examina os meios pelos quais as impressões dos sentidos, poéticas, podem estimular efeitos emotivos particulares. A estética é, assim, o nome dado àquela forma híbrida de cognição capaz de esclarecer a matéria bruta da percepção e da prática histórica, desvelando a estrutura interna do concreto. **A razão, como tal, persegue seus orgulhosos fins, bem distante de tais particulares inferiores.; mas uma imitação sua, trabalhadora, chamada de estética, surge no mundo, como uma espécie de subempregada cognitiva, para conhecer, na sua especificidade, tudo aquilo para o qual a razão mais alta é necessariamente cega.** (EAGLETON, 1993, p. 19, grifo nosso).

Segundo Werle (2005, p. 138), “ao contrário de Baumgarten, que partia do nível do entendimento abstrato e formal, (...) Kant irá partir do caminho oposto, ou seja, do interior do próprio sentimento, para daí extrair o universal”. É com Kant, na Crítica do juízo, que aparece pela primeira vez a autonomia da experiência estética, apresentada no pensamento do filósofo como uma teoria do gosto, a qual enfatiza a beleza e o sublime na natureza e na arte (ROSENFELD, 2009).

De acordo com Rosenfield (2009, p. 8), “quando Kant começa a refletir sobre o juízo de gosto, essa hierarquia que subordina a

experiência sensível à cognitiva, racional e ética se faz sentir ainda”. Contudo, há em Kant um importante avanço. O que podemos observar no trabalho do filósofo alemão é que em vez de opor e hierarquizar sensibilidade e razão, Kant enfatiza que a imaginação (que seleciona as percepções sensíveis) não é uma fantasia da sensibilidade confusa. Ao contrário, Kant coloca a sensibilidade “no âmbito de um juízo que concede ao gosto o direito de ser analisado no mesmo nível em que os outros juízos (lógico ou ético)” (ROSENFELD, 2009, p. 28).

Uma outra questão importante no que se refere à estética em Kant é que “o sentimento imediato da beleza opera como a abertura de um espaço que nos libera da submissão mecânica às regras do entendimento, do dever ético e das demandas do desejo sensível” (ROSENFELD, 2009, p. 29). Neste sentido, a teoria estética de Kant prega um juízo do gosto puro, “desinteressado”, indicando “um estado que suspende os interesses do corpo (apetite sensorial ou hedonístico), do entendimento (interesse cognitivo) e da razão (zelo ético pelo bem)” (ROSENFELD, 2009, p. 30).

Para além do marcante trabalho de Baumgarten e Kant, há uma terceira visão possível e igualmente importante, ainda na modernidade. Em Hegel, a estética é definida como a filosofia da arte. Conforme Werle (2005, p. 140),

Nesta delimitação do objeto da estética, que é a arte, Hegel realiza um movimento duplo do pensar: de um lado, eleva o lado sensível da aparência ao nível da filosofia, ao nível do conceito, bem como faz com que o conceito desça ao nível da sensibilidade. (...) Podemos, dessa maneira, afirmar que Hegel, pensando em termos dialéticos, tanto encontra uma possibilidade de mediação entre o sensível e o conceito, como também mantém a oposição entre as duas esferas. A negatividade permite o desenvolvimento do saber artístico em sistema.

Assim, Hegel, ao contrário de Kant, vê o belo por meio do objeto particular e sensível e concebe a estética “como um fenômeno histórico e como articulação lógica do espírito”, sublinhando os interesses ético e cognitivo imbricados na atividade artística, a qual considera “um momento que pertence ao trabalho do conceito”, ou seja, um processo lógico e racional (ROSENFELD, 2009, p. 40).

Mais tarde, Nietzsche empreende críticas ao pensamento moderno sobre estética. Para o Nietzsche (2009), ocorre na teoria de estética hegeliana, por exemplo, uma perda de vitalidade, isto é, um esquecimento da pulsão, do corpo, de forma que tal discurso filosófico ocasiona uma impotência. Ademais, Nietzsche (2009), coloca uma discordância expressiva também com o pensamento kantiano da arte desinteressada, afirmando que o axioma do desinteresse é expressão de pudor e inocência e da visão de filosofia dos filósofos. Segundo Nietzsche, o poder da arte deriva justamente da excitação da vontade, isto é, do interesse.

Ademais, os juízos estéticos propostos por Kant, por serem puramente desinteressados, nada possuem relação com inclinações ou desejos contingentes do sujeito, “são assim “impessoalmente pessoais”, uma espécie de subjetividade sem um sujeito, ou, como Kant o coloca, uma “subjetividade universal” (EAGLETON, 1993, p. 72). Estes juízos expressam, deste modo, uma forma de altruísmo, significando que

ao responder a um objeto de arte ou à beleza natural, eu coloco entre parênteses minhas aversões e apetites contingentes e me ponho no lugar de todos, julgando assim do ponto de vista de uma subjetividade universal. (EAGLETON, 1993, p. 74)

Desta forma, na esfera ético-estética de Kant, “nenhum membro será um simples meio, mas deve ser um fim em si mesmo, e vendo-se que contribui para a possibilidade de todo corpo, deve ter sua posição e função definidas pela ideia do todo” (EAGLETON, 1993, p. 74). A estética de Kant abstrai, portanto, toda motivação sensual, excluindo rigorosamente o corpo da comunidade de gosto. Aqui, a política ficaria “restrita ao comportamento público e utilitário”, separada da dimensão estética (EAGLETON, 1993, p. 75).

A despeito dessa ideia de arte desinteressada e sem função, outros autores expõem que, ao longo da história, a estética, materializada na arte e objeto de estudo destes, teve importante papel social e político. De acordo com Rosenfield (2009, p. 49), “não é um acaso que Nietzsche exija um retorno à sabedoria dos poetas e dos músicos, cujas formas de expressão desafiam o conhecimento racional, mergulhando-o novamente na matriz do incomensurável”.

A noção de arte desinteressada (e mais intelectualizada ou refinada) também é confrontada por outros teóricos de diferentes áreas



de conhecimento. Rosenfield (2009, p. 51) afirma que na obra de Derrida, por exemplo, “legado de Kant e a tradição que leva de Hölderlin a Nietzsche e Heidegger desdobra-se em reflexões múltiplas sobre o entrelaçamento das operações cognitivas e racionais, éticas e sensoriais”. Conforme a autora, esse pressuposto incentivou algumas abordagens transdisciplinares, as quais tornaram possível evidenciar vínculos entre disciplinas tão distintas quanto arte e política, por exemplo. Neste sentido, teóricos da arte contemporânea, como Rancière, por exemplo, empreendem um desafio à noção de estética da modernidade e chamam atenção para a indistinguibilidade de formas de vida e formas de arte enquanto possibilidade de materialização da estética. Essa noção pressupõe uma possibilidade de perturbação da lógica do consenso e da anulação da política (BEYES, 2008).

### 3.2 TEORIAS CONTEMPORÂNEAS EM ESTÉTICA

Digo adeus à ilusão  
mas não ao mundo. Mas não à vida,  
meu reduto e meu reino.  
Do salário injusto,  
da punição injusta,  
da humilhação, da tortura,  
do terror,  
retiramos algo e com ele construímos um artefato  
um poema  
uma bandeira.  
(Ferreira Gullar, 2001)

A noção contemporânea de estética rompe com cânones da estética moderna, como reflexões da estética sobre o belo, por exemplo. De acordo com Vasquez (1999), elementos como o grotesco, o disforme e o irônico passam a fazer parte da estética contemporânea. Isso não implica, segundo o autor, que o “belo” – enquanto representação moderna – não seja estético, mas sim que nem todo estético se relaciona com a beleza no sentido moderno. Segundo Rahde e Dalpizzolo (2007, p. 3), a estética contemporânea se caracteriza por uma tendência à hibridação, cultivando “a ambiguidade, a indefinição, a indeterminação” e conformando uma polissemia de formas visuais que convida o espectador a uma participação ativa no jogo de interpretação.

Na estética contemporânea não encontramos uma perfeita representação iconográfica como na modernidade. Percebemos, sim,

imagens que “não se preocupam em apresentar pureza estilística”, mas que são resultado de uma intertextualidade entre diversas formas e sentidos (RAHDE e DALPIZZOLO, 2007, p.3). Assim, a estética contemporânea manifesta

visualidades efêmeras e descartáveis, tolera a imperfeição, a imprecisão, a poluição, e as interferências externas pós-produção, valorizando a comunicação e as emoções dos grupos e ironizando sutilmente cânones e estereótipos visuais hegemônicos. (RAHDE e DALPIZZOLO, 2007, p.3)

Conforme Meira (2016), a estética contemporânea não ignora os conceitos tradicionais ou modernos, mas se apropria dos mesmos e os ressignifica. Segundo a autora, a estética contemporânea se caracteriza justamente por operar uma “atitude-prática-desconstrução”, o que supõe um questionamento das formas tradicionais e uma proposta de reconstrução sob novas lentes. Neste sentido, a reflexividade e a atitude crítica perpassam o campo da arte contemporânea.

Ademais, pode-se observar na estética contemporânea uma recusa à objetividade e à rigidez, ou seja, à inscrição da arte em uma representação “autorizada” e, portanto, desengajada (MEIRA, 2016). Assim, “da escrita de seu conceito” ao “mis en scène”, as intervenções estéticas contemporâneas passam por ambientações que dão visibilidade à valores culturais, à delimitação da mediação e ao papel da crítica, circulando “entre a apropriação de teorias e normas que conceituam a arte e a contextualização com disciplinas afins” (MEIRA, 2016, p. 9).

Conforme Danto (2006), uma diferença importante da estética contemporânea para a estética clássica e que, em muito, tem relação com seu engajamento crítico e com as relações estabelecidas com outros campos de conhecimento, é o uso de outros espaços que não as instituições tradicionais da arte para a construção e circulação da produção artística. Para o autor, isso pode ser observado na estratégia de usos de espaços abertos, como a natureza, por exemplo, numa tentativa de escapar ao confinamento dos lugares determinadas para a circulação da arte na modernidade. Um exemplo desses trabalhos alternativos é a Land Art ou Earth Art, que envolve trabalhos com a terra de artistas como Heizer, Oppenheim e Smithson, entre outros (HACK e SOUZA, 2013).

O espaço e o tempo desempenham na estética contemporânea um importante papel. Como sinaliza Meira (2016, p. 10), “o espaço, entendido como um contorno do grande horizonte, como medida da extensão, e o tempo, indicando a duração finita, são norteadores dos escritos de artistas nos anos 60”, fundamentais para a compreensão da arte contemporânea. Michael Heizer, artista estadunidense conhecido por seus trabalhos com a terra afirma, referindo-se à arte contemporânea e sua preocupação com o conceito de espaço, que “o trabalho não é posto em um lugar ele é esse lugar”.

Além disso, segundo Meira (2016, p. 13), a constante “(in/re)definição do espaço” mesmo nos espaços tradicionais da arte, como galerias ou museus, representa a preocupação da estética contemporânea na compreensão de espaços como linguagem, isto é, como “possibilidade ampliada de interatividade”. A reivindicação da participação do espectador na própria constituição da arte é, para a estética contemporânea, um outro marco relevante. Para os artistas contemporâneos, em suas diferentes correntes, “não se trata de impor ao espectador um acervo de ideias e estruturas acabadas, mas de propor ao homem a possibilidade de ‘experimentar a criação’” (MEIRA, 2016, p. 14). Esse convite à participação ocorre na obra Parangolés (1967) de Hélio Oiticica, por exemplo, na qual o espectador é chamado a vestir uma espécie de capa de tecido com dizeres, fotos e cores que funciona como ação multissensorial.

Figura 1 – Nildo da Mangueira com Parangolé P15 Capa 11 – Incorporo a Revolta, 1967



Fonte: Claudio Oiticica

Outrossim, a estética contemporânea é, conforme descreve Rancière (2010, p. 24), sempre ligada à dignidade dos temas. Isto significa que algo “torna-se” arte quando a vida de alguém se transforma em arte. Esse imbricamento ou indecidibilidade entre arte e vida são exemplificados pelo filósofo francês quando o mesmo explica, por exemplo, que “a fotografia no cinema não é só uma forma de mostrar o visível, mas mostra que uma cena de rua ou a vida de qualquer pessoa tem direito de ser citada na arte”. Pensando a arte como um lugar de encontro e de convivência com o sensível, no qual se dão relações intersubjetivas há, ainda, um outro elemento importante nessa seara que compreende a arte e a vida: a política. É esta justaposição abarcada pela

estética contemporânea no pensamento rancieriano será discutida a seguir.

### 3.2.1 Estética em Jacques Rancière

Em Rancière, a estética não se refere a uma teoria do gosto, nem à teoria da arte ou ao estudo de formas específicas de arte. Conforme Rancière (2012b, p. 13), “apenas no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano (...) a estética passará a designar o pensamento da arte”. Neste sentido, a estética não seria um novo nome para designar o domínio da arte, mas uma configuração específica da mesma. Assim, para o autor, “ela não é a nova rubrica sob a qual se organizaria aquilo que antes concernia ao conceito geral de poética. Ela marca uma transformação no regime do pensamento da arte” (RANCIÈRE, 2012b, p. 13).

Sob outra perspectiva, Rancière (2009) considera uma noção específica de estética como distribuição do sensível em que são determinados modos de articulação entre formas de perceber, pensar, produzir e agir. Ademais, é central no pensamento rancieriano sobre estética a articulação desta com a política. Conforme Beyes (2008), talvez o mais importante para Rancière seja essa interligação entre estética e política, as quais são atravessadas pela também importante noção de igualdade que perpassa os escritos do filósofo francês.

Como explica Beyes (2008, p. 40, tradução nossa), a igualdade, em Rancière, “não é entendida como uma essência ou uma origem histórica ‘pura’, nem como uma meta teleológica do progresso humano”, ao contrário, a igualdade aqui não é compreendida como princípio estrutural, mas como princípio de desestruturação, o qual relaciona “cada contingência de dominação respectiva à sua contingência prévia e fundamental”. Rancière (2012a) é categórico ao afirmar que mesmo um pensamento “progressista”, unindo diferentes pensadores, muitas vezes possui um gesto fundamental de exclusão dos “pobres” dos reinos do pensamento e da arte, mantendo-os “em seu lugar”, na medida em que define aqueles que podem pensar por si e aqueles que devem ser pensados e orientados por outros.

Segue-se que a igualdade, enquanto princípio desestruturante, vem à tona por meio da política (RANCIÈRE, 2009). O questionamento dos lugares e das identidades pré-distribuídas aos sujeitos por uma ordem policial está ligado a um processo – político – de desesconder aqueles que foram invisibilizados por essa ordem. Essas cenas polêmicas produzem uma ruptura, uma desestruturação da ordem

dominante e, por conseguinte, o aparecimento de novas subjetividades políticas (RANCIÈRE, 2009).

A política, portanto, está ligada ao dissenso, o qual seria uma espécie de combustível da primeira. Deste modo, a política viria à tona situacionalmente, por meio do questionamento de parte por aqueles que não têm parte. De acordo Beyes (2008), ocorre que no pensamento rancieriano a política não diz respeito ao estabelecimento de um esquema de inclusão dos excluídos, mas da construção de uma etapa em as questões relativas à exclusão possam emergir como questões de conflito. Neste sentido, para Rancière (2009), se a política opera desconstruções e, portanto, intervenções sobre o visível e o dizível, ela está emaranhada na questão da estética.

Segundo Rancière (2009), estética e política se misturam quando aquilo que é produzido e tornado visível e dizível era, até então, escondido e silenciado. A estética é aquilo que, na visão do filósofo, revela a presença de um dissenso dentro de mundo consensuais e que possibilita evidenciar as tensões que constituem a política. A política, por sua vez, engloba questões estéticas ou sensíveis: o que se vê e se pode dizer, aqueles que têm o espaço de ver e de falar, e as propriedades dos espaços e das possibilidades do tempo (BEYES, 2008). Para Žižek (2004, p. 77, tradução livre), tais deslocamentos e condensações estéticas “não são apenas ilustrações secundárias de uma luta ideológica subjacente, mas o próprio terreno dessa luta”. Há, assim, “uma dimensão teatral e literalmente espacial na política de Rancière, já que a última implica a construção de um palco, produzindo uma cena” que provoca um outro espaço e na qual corpos e vozes não ouvidas e não vistas antes atuam (BEYES, 2008, p. 35, tradução nossa).

Desta forma, a estética se estende do domínio da arte aos modos gerais de visibilidade. Isso significa que a noção de estética rancieriana rejeita as separações empreendidas pelos cânones entre objetos artísticos e vida cotidiana. Para Beyes (2008, p. 36, tradução nossa), o regime estético descrito por Rancière “afirma a singularidade absoluta da arte e, ao mesmo tempo, destrói qualquer critério pragmático para isolar sua singularidade”. Por meio da abolição das regras e regulamentos que distinguiam arte e não-arte, a estética, compreendida no sentido referido, “entrou na posição de uma esfera comum de experiência” (BEYES, 2008, p. 36, tradução nossa).

A estética, portanto, restituída ao uso comum, articula “modos de ser e de fazer, suas formas correspondentes de visibilidade e formas possíveis de pensar sobre seus relacionamentos” (BEYES, 2008, p. 37,

tradução nossa). Assim, conforme explica Rancière (2007, p.6, tradução nossa),

uma declaração ou manifestação política, como uma forma artística, é um arranjo de palavras, uma montagem de gestos, uma ocupação de espaços. Em ambos os casos, o que é produzido é uma modificação do tecido do sensível, uma transformação do visível dado, intensidades, nomes que alguém pode dar às coisas, a paisagem do possível.

Deste modo, como explica Rancière (2009), as intervenções estéticas possuem efeitos políticos sempre que uma determinada ordem e, por conseguinte, uma determinada distribuição do sensível, é obscurecida para fazer emergir novas práticas e formas de organização, calcadas na invenção de formas sensíveis e estruturas materiais para novas possibilidades de vida futura. De acordo com Rancière (2009), a arte contemporânea se pauta nessas fronteiras difusas, ou seja, na indistinguibilidade das formas de vida e das formas de arte. Como descreve Beyes (2008, p. 35, tradução nossa), a distinção da arte contemporânea “estaria precisamente nessa indefinição de fronteiras e, portanto, na reconfiguração de laços entre espaços e tempos. Por isso, poderia perturbar a lógica do consenso e neutralizar a anulação da política”.

Quando Rancière afirma que a dimensão política da estética pode ser observada na maneira como formas de arte propõem materialmente os paradigmas da comunidade, o filósofo francês refere-se à possibilidade que tem a imagem para desvelar potências, reconfigurando regimes de visibilidade e questionando ordens discursivas opressoras (MARQUES, 2014). Neste sentido, as imagens por meio das quais captamos a estética são políticas na medida em que “deixam entrever as operações que influenciam na interpretação daquilo que vemos, ou seja, a potência política está tanto nas imagens (materialidade sónica) quanto nas relações e operações que as definem (MARQUES, 2014, p. 68). Dito de outra forma, a imagem não é apenas aquilo que está visível, mas o dispositivo através do qual o visível é apreendido. Assim, as imagens não devem ser pensadas de maneira isolada, mas sim “dentro de uma imagéité, ou seja, um regime de relações entre elementos e funções das imagens” (MARQUES, 2014, p. 68).

Para Hussak (2011), as imagens não representam uma simples realidade, mas, ao contrário, um jogo de manifestação e ocultamento. Essas operações e relações entre o visível e o dizível dadas nesse jogo definem “as relações que se estabelecem dentro e fora do âmbito artístico”, deixando entrever enunciados e desconexões e tornando possível a busca pela alteridade (MARQUES, 2014, p. 69). Assim, conforme Rancière (2009), é por meio desse regime estético que podemos encontrar maneiras de criar outros lugares e ou outros usos para os lugares. A seguir são elencados alguns elementos do pensamento estético em Rancière que são determinantes para uma ruptura – estética e política – com as relações de dominação e a distribuição policial desigual do sensível e que oportunizam, de acordo com o filósofo, uma re-partilha do sensível e uma reconfiguração dos lugares e das relações entre sujeitos.

### *3.2.1.1 Elementos para pensar a política na estética*

Para pensar os elementos que conferem uma dimensão política à estética, Rancière sugere que se busque essa “captura” por meio das imagens, na medida em que estas têm a potência “não apenas de mostrar o visível, mas de fornecerem pistas acerca do dispositivo por meio do qual o visível é apreendido” (MARQUES, 2014, p. 63). Neste sentido, através da relação de sentido produzida pelas imagens com sua exterioridade, pode-se realizar inferências acerca dos efeitos de continuidade e descontinuidade que estas provocam na realidade sensível. É preciso assinalar, conforme Marques (2014, p. 63), que não se pode, contudo, identificar a política “como uma instrução fornecida pelas imagens (e obras artísticas) para a indignação, o assombro, a contestação da injustiça, o compadecimento ou mesmo o horror”.

Para Rancière (2012a), é necessário sinalizar que não há uma continuidade imediata, isto é, uma perfeita relação de causa-efeito entre os conteúdos de uma imagem e o pensamento sensível ou a produção de sentido que se dá no receptor. O autor afirma que as imagens não configuram guias de ação política ou instrumentos de conscientização em massa, pois não se pode ter controle da forma como serão recebidas, uma vez que não há roteiro prévio para sua apreensão e interpretação ou fórmula de orientação dos sujeitos em suas ações a partir daí. Elas contribuem, sim, para tecer uma nova paisagem do possível por meio de suas irrupções no visível, dizível e pensável.

Conforme Marques (2014), para Rancière, a política presente nas imagens só pode ser percebida se eliminarmos uma ideia de



continuidade entre o intuito do artista e a interpretação do espectador. Assim, segundo Rancière (2012a), é necessário que haja um livre jogo entre uma obra artística e forma como o sujeito entra em contato com a mesma. De acordo com Malik e Phillips (2011), manter esse livre jogo significa que a arte não possua um papel ordenador nesse processo e que possa existir nele uma política que desarticula a ordem policial, na medida em que não impõe lugares fixos para produção e recepção. Dito de outro modo, o jogo “não está vinculado apenas à subjetividade do jogador”: interpela o espectador “de tal modo que este passa a ser parte integrante do objeto” (VOIGT, 2014, p. 311).

A partir de Rancière, Marques (2014, p. 66) ressalta que é preciso considerar, contudo, que aproximar política e imagem não significa que a imagem, “para ser política, deve retratar as injustiças e mazelas sociais”. A autora complementa que, não é suficiente retratar situações sociais de carência ou nutrir simpatia pelos marginalizados para fazer uma imagem política. Ao contrário,

as imagens (...) não se configuram como políticas pelo teor da mensagem que carregam, nem muito menos por sua eficácia conscientizadora. Em vez disso, as imagens são políticas na medida em que podem devolver o dissenso e a ruptura a paisagens homogêneas, de concordância geral e assujeitamento: as práticas artísticas não são instrumentos que proporcionam formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria exterior a elas. (...) Elas forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico. (MARQUES, 2014, p. 66)

Ademais, as imagens podem ser consideradas políticas por sua capacidade de fazer com que “a riqueza sensível e o poder da palavra e de visão que são subtraídos à vida e ao cenário das vidas precárias lhes possa ser restituído, possa ser posto à sua disposição” (RANCIÈRE, 2009, p. 60). Em outras palavras, na visão de Rancière, a arte não deve ter como finalidade a transformação do mundo, “mas da relação entre os sujeitos que constroem e partilham o mundo”, isto é, uma redistribuição imaginária dos lugares ocupados pelos sujeitos e da forma como circulamos entre as imagens e de como as fazemos circular entre nós (RANCIÈRE, 2012a; MONDZAIN, 2011).

Assim, no regime estético pensado por Rancière, a politicidade de uma imagem não se assenta na explicitação de sua crítica enquanto mensagem ou representação, mas sim no reposicionamento das relações que se torna possibilidade a partir de uma intervenção no visível e no dizível. Isso significa que o modo como constroem ou se organizam essas intervenções e a forma como é feita sua circulação (entre os espectadores e entre os produtores) importa para identificar elementos políticos nas imagens e, portanto, na estética. Manter um livre jogo, encarar o outro como igual em sua alteridade e perceber, nas imagens, sua relação com a exterioridade – com a história, com a imagéité – é essencial para vislumbrar essa relação político-estética. Para Rancière,

O trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes. Em certo sentido, a construção desses dispositivos transfere para a arte tarefas que antes eram da “crítica das imagens”. (...) Ela passa a jogar com as formas e produtos da imageria, em vez de operar sua desmistificação. (RANCIÈRE, 2012a, p. 34)

### 3.2.1.2 *As cenas dissensuais*

Como explicitado anteriormente, a política no sentido rancieriano aparece, muitas vezes, como um evento raro, ou seja, um acidente provisório nas formas de dominação (RANCIÈRE, 2009). A política, desse modo, está sempre sob risco de desaparecer, é “intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42). Ademais, no que se refere à relação entre uma política e uma estética das imagens, Rancière aponta que o exercício a ser feito na compreensão dessa conexão consiste em

saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido pela construção desta ou daquela imagem; saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por esta operação. (RANCIÈRE, 2010, p. 100)

Conforme Marques (2014, p. 72), há nesse contexto dois movimentos: “olhar para os modos de “aparência” dos sujeitos na imagem e identificar que tipo de olhar e de implicações esse “aparecer” suscita junto àqueles que observam a imagem”. É por meio da “aparência” que se evidenciam processos de subjetivação estabelecidos em cenas polêmicas ou dissensuais, criada também por esse “aparecer”, por isso que se dá a ver, ouvir, sentir, por essa estética. A cena de dissenso ou cena política é um conceito central no pensamento rancieriano. Para o filósofo, as cenas dissensuais representam a materialização do objetivo do conflito político, pois são

ações de sujeitos que não eram, até então, contados como interlocutores, irrompem e provocam rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. (RANCIÈRE, 2008, p. 55)

Nessas cenas “os sujeitos podem experimentar a política enquanto processo de criação de formas dissensuais de expressão e comunicação”, configurando novas possibilidades de identidades, de enunciação, de ocupação dos espaços e, portanto, de organização (MARQUES, 2014, p. 73). Tais cenas permitem, portanto, uma redistribuição dos objetos e das imagens ordenados pela ordem policial, pois tornam visíveis os conflitos e diferenças. Segundo Rancière (2009), se a política (enquanto ruptura, polêmica) dá origem às cenas dissensuais, ela é explicitada por sua dimensão estética, que a torna material. Assim, a dimensão estética é capaz de fornecer pistas acerca da possibilidade de os sujeitos ocuparem tais cenas de uma outra maneira, reconfigurando-as.

Essas pistas, elementos do sensível – a comunicação, os gestos, a disposição dos corpos, os afetos e desafetos, etc –, nos auxiliam a captar a política presente nessas cenas. Além disso, os “rostos” que aparecem nas cenas dissensuais, daqueles sujeitos que não tem face na ordem policial, podem ser associados ao questionamento do ordenamento das identidades pré-distribuídas por tal ordem dominante. Nas cenas dissensuais, os sujeitos invisibilizados aparecem e, desse modo, “manifestam-se e desejam tomar posse dessa abertura para o mundo e para o outro” (AGAMBEN, 2000, p. 91). Para Didi-Huberman (2011), a criação do palco em que se dão as cenas dissensuais marcam o

movimento da encarnação da política nos corpos, gestos e desejos dos atores.

Conforme Marques (2013, p. 134), a proposta rancieriana salienta “o caráter poético de constituição das cenas criadas pelos sujeitos políticos quando desejam colocar à prova o estatuto igualitário que lhes é garantido pelas leis e normas”. Contudo, a criação dessas novas cenas não pressupõe o apagamento das cenas anteriores, configuradas pela ordem policial. Elas pressupõem, sim, uma recriação das cenas anteriores a partir de novas subjetividades que admitam as diferenças. Isso ocorre porque, para Rancière (2012a), o dissenso não é um conflito de interesses, valores ou opiniões. Para o autor, o dissenso diz respeito ao que constitui um interesse e àqueles a que se atribui a capacidade de lidar com os interesses ou, por outro lado, reproduzir sua vida.

Rancière opõe-se à noção de consenso como concebida por Habermas, a qual “pressupõe uma igualdade preexistente entre os sujeitos, que já se posicionam uns diante dos outros como interlocutores” (MARQUES, 2013, p. 135). Para o filósofo francês, o consenso neutraliza a política e mascara a reprodução do poder e das injustiças, pois “define distribuições hierárquicas nas quais a fala de cada um e o lugar ocupado pelas pessoas são definidos em termos de sua apropriação e de sua adequação a uma função previamente definida como útil” (MARQUES, 2013, p. 135). Rancière filia-se, por outro lado, à noção de dissenso porque a luta política expressa por essa ideia “visa retirar os corpos de seus lugares assinalados, libertando-os de qualquer redução à sua funcionalidade” (MARQUES, 2013, p. 136). Esse questionamento que aparece nas cenas polêmicas e que possibilita emergência dos “rostos” dos sujeitos políticos na busca por uma reconfiguração dos lugares e seus usos marca o início de um processo de subjetivação política, conceito central no pensamento de Jacques Rancière sobre a estética que será discutido a seguir.

### *3.2.1.3 A subjetivação política*

O aparecimento dos sujeitos invisibilizados através da ruptura na ordem dominante por meio das cenas dissensuais marca, segundo Rancière (2009), o início de um processo de subjetivação política. Neste sentido,

ao apontar para regimes de visibilidade sob os quais as imagens são produzidas e através dos quais os sujeitos e corpos presentes na imagem

têm seu modo de aparecer influenciado por constrangimentos próprios de um regime discursivo que as antecede, Rancière deixa claro que uma investigação acerca da política das imagens deve procurar observar o modo como os corpos representados “aparecem” e indicam possibilidades (...) de reinvenções dos modelos de captura aos quais estão submetidos rotineiramente. (MARQUES, 2014, p. 71)

Para Rancière, assim como para Foucault, a subjetivação representa o processo de constituição dos sujeitos e, também, o processo político que denomina “constrangimentos de poder e injustiças: ela torna visível o hiato entre a identidade de alguém dentro da ordem consensual dada” e “uma certa demanda se subjetividade por meio da ação da política” (MARQUES, 2014, p. 79). Rancière afirma que

por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência. (RANCIÈRE, 1996, p. 47)

Assim, o processo de subjetivação caminha para a reconfiguração do campo da experiência, isto é, da redefinição de identidades pré-distribuídas e da reordenação da circulação pelos espaços configuradas anteriormente pela ordem policial. A subjetivação, conforme Rancière (2012a), perturba essa ordem, promovendo a negação de uma identidade imposta. Deste modo, não há mais, conforme o autor, uma correspondência exata entre nomes e indivíduos, assim como com os lugares que ocupam e o trabalho que devem desempenhar no ordenamento social.

A subjetivação em Rancière (1996) é política ou desidentificatória. Isso significa que tal subjetivação se refere a uma ruptura

com uma ordem discursiva que oferece a cada pessoa seu lugar na ordem das coisas, um lugar atrelado à uma identidade. A subjetivação política não é o “reconhecimento de” ou o gesto de “assumir uma identidade”, mas o desligamento

com essa identidade, a produção de um hiato entre a identidade da ordem vigente e uma nova subjetividade política. (MARQUES, 2014, p. 80)

Essa subjetivação política não identitária concebida por Rancière concerne, como explica Marques (2014, p. 80), a uma figura política coletiva, ou seja, não individualizada, que problematiza “o processo de universalização de atores particulares, em situações de luta particulares, sob a forma da constituição de um sujeito plural”. As figuras fixadas e hierarquizadas dos sem-parte, dos pobres, dos negros, dos trabalhadores, etc, como uma comunidade de sujeitos pré-identificados são questionadas na subjetivação desidentificatória, na medida em que esse operador procura inventar sujeitos que vejam em si sua multiplicidade, fazendo com que os mesmos se desprendam “de limitações impostas, expressas pelo lugar, papel e nome que recebem na ordem policial, para dizer de seu mundo através do olhar e da alteridade” (MARQUES, 2014 p. 81).

Conforme corrobora Machado (2013), a subjetivação política é essa elaboração coletiva que se efetiva no reconhecimento de estar “entre” identidade e não diante da valorização de identidades dadas. O processo de subjetivação compreende, portanto, a possibilidade de questionamento tanto das partes distribuídas pela ordem policial como do próprio processo de distribuição dessas partes, separadas hierarquicamente. Conforme Rancière (1996), a noção de subjetivação política envolve duas dimensões de tensionamento: desidentificação e (re)identificação. A primeira dimensão concerne à negação das identidades fixadas e impostas para a adequação dos indivíduos a determinados espaços e formas de trabalho, já a segunda diz respeito à instauração de um lugar comum para questionar uma suposta igualdade democrática e vislumbrar, no ponto de vista da alteridade, novas maneiras de partilhar o sensível, como será visto adiante. Contudo, segundo assinalam Blanco e Martín (2003, p. 9),

a subjetivação não deve ser compreendida como dois processos distintos, mas sim “uma só e mesma aparição que, do ponto de vista da ordem constituída (e transcendida pela subjetivação) é desidentificação, do ponto de vista da novidade que irrompe é identificação.

Para Marques (2011, p. 142), diante desse quadro, a subjetivação diz respeito a esse tensionamento entre mundos distintos: “um mundo

que parece ser o mundo comum partilhado pela maioria (e expresso nas narrativas da grande mídia) e um mundo invisível, inaudível e imperceptível que se localiza dentro desse mundo comum”, mas que não consegue aparecer. A autora afirma que muitas vezes, quando esse “mundo invisível” consegue aparecer, o faz frequentemente por meio da estética, pois ela transforma o nosso modo de imaginar, “configurando a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade”, isto é, a um “sensorium espaço-temporal que determina maneiras de estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de...” (MARQUES, 2011, p. 142).

Assim, quando analisamos, nas cenas dissensuais o aparecimento de formas de subjetivação política, ou seja, desidentificações e (re)identificações que são dadas a ver por meio das formas de circulação da fala e da palavra, das aparências visuais (de si mesmo, do outro e dos espaços habitados), da atribuição dos lugares e atividades e dos modos de sentir correspondentes (no sentido fixado e no sentido que se quer negar), em suma, da estética e de sua política, pode-se identificar novas possibilidades de inscrição desses sujeitos na paisagem do visível.

#### *3.2.1.4 A do partilha do sensível*

Como discutido anteriormente, se na cena política temos o aparecimento de um “rosto”, uma (re)identificação de sujeitos pluralizados e tornados números que compõem uma subparte, isso se dá por meio da subjetivação política, conforme explica Rancière (1996). A partir disso, Rancière (2009) traz a noção de comunidade estética, uma possibilidade de redistribuição desses lugares atribuídos pela ordem policial, isto é, de uma mobilidade das situações subjetivantes. Essa mobilidade pode ser observada em uma das formas de partilha do sensível, como será visto adiante.

Nas cenas polêmicas os indivíduos aparecem e, nesse movimento de exposição, transformam-se “em sujeitos dotados de rosto, capazes de desenvolver capacidades enunciativas e demonstrativas de reconfigurar a relação entre o visível e o dizível, entre palavras e corpos” (MARQUES, 2013, p. 130). É importante salientar, no entanto, que o rosto não deve ser confundido com a face. O rosto expressa, em verdade, uma metáfora que designa “a constituição do sujeito político, daquele que aparece no espaço coletivo de exposição, argumentação e negociação” (MARQUES, 2013, p. 135).

Conferindo rosto ao indivíduo, a imagem o torna sujeito perante ao outro. Permitindo a sua aparência, faz surgir o lugar da política, do

dissenso. Neste sentido, cada rosto poderá expressar “sua identidade própria, singular, individual, que não pode ser generalizada e apagada, como bem quer a ordem policial que limitaria e definiria o significado dos signos que podem ser dele apreendidos” (MARQUES, 2013, p. 141). Deste modo, o rosto se caracteriza por seu estado intermediário entre a singularidade própria de sua identidade e a comunidade, isto é, aquilo que mantém o conjunto de identidades reunidas (AGAMBEN, 2000). Assim,

imagens que focalizam o rosto podem ser pensadas como o lugar do outro que se transforma na promessa do meu próprio lugar, assumindo caráter estético, ético e político, num processo intermitente de produção de gestos subjetivantes. (MARQUES, 2013, p. 136)

A noção rancieriana de comunidade é elaborada com base na ideia de partilha. Segundo Marques (2011), Rancière recupera conceitos de Habermas como “mundo da vida” e “comunidade ideal de fala” para distingui-los de sua noção de “comunidade de partilha”. A concepção de comunidade de partilha envolve uma ideia específica de partilha. De acordo com Rancière (1996),

a partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição de quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (RANCIÈRE: 1996, p. 8).

Considerando que para Rancière (2009, p. 12) a partilha do sensível seja “um sistema de evidências sensíveis que dá a ver, ao mesmo tempo, a existência de um comum e as divisões que nele definem os lugares e partes respectivas”, vê-se na ordem política inscrita em uma determinada configuração do sensível o modo como se dividem ocupações e lugares. Neste sentido, a política pode ser acessada por meio da estética (uma de suas bases) justamente porque a política se faz presente em questões concernentes à divisões e fronteiras e a uma partilha (que congrega divisão e compartilhamento) da realidade social que “impõem limites à comunicabilidade da experiência daqueles que



têm sua palavra excluída das formas autorizadas de discurso” (MARQUES, 2011, p. 144).

Essa ordem social envolve a tensão entre dois processos heterogêneos, os quais distribuem o sensível, os lugares, as ocupações, etc, de modo contrastante: a polícia e a política. A polícia se relaciona com o governo e “consiste em organizar o encontro dos homens em comunidade e seu consentimento, e descansa na distribuição hierárquica de lugares e funções” (RANCIÈRE, 2006, p. 17). De acordo com Machado (2013, p. 267), a ideia de polícia, aqui, guarda semelhanças com o conceito de hegemonia, na medida em que a polícia seria “o processo social através do qual se mantêm associados uma função e seu status, a posição social de uma função em relação às outras funções que se organizam na vida em comunidade”. Já a política se relaciona com a igualdade e “se pauta pela possibilidade de verificar as relações entre quaisquer pessoas ou grupos de pessoas” (MACHADO, 2013, p. 267).

Neste sentido, a partir desses conceitos, pode-se observar em Rancière (2009) duas formas de partilha do sensível: a partilha do sensível promovida pela ordem policial e a partilha do sensível efetuada pela política. No regime da partilha do sensível empreendida pela ordem policial “caracteriza um mundo no qual as imagens mediadas pelo contexto comunicacional buscariam um horizonte totalizante, um consenso que dilui a força criativa” (MARQUES, 2014, p. 74). A partilha realizada pela ordem policial, portanto, conforma relações estéticas – entre o visível, o dizível e o pensável – que operam em um espaço de restrição, de lugares e identidades pré-definidos e de uma partilha que privilegia ou exclui, distribuindo parte desiguais ou mesmo deixando alguns sem parte. Nesse tipo de partilha as formas de expressão estão assinaladas aos indivíduos pela ordem policial, significando que eles podem circular, dizer, agir e sentir conforme uma identidade pré-atribuída.

Já a partilha do sensível realizada pela política “instaura uma cena de dissenso na qual se busca retirar os corpos de seus lugares assinalados, libertando-os de qualquer redução à sua funcionalidade” (MARQUES, 2014, p. 74). A distribuição e organização do sensível efetuada pela política combina a dramaticidade presente nas cenas teatrais com a racionalidade das cenas argumentativas e é nessas cenas que emerge a política que possibilita a redistribuição e desnaturalização dos lugares atribuídos aos sujeitos pela polícia, bem como a inventividade de uma nova partilha (MARQUES, 2011).

Para Marques (2014, p. 64), a política é um modo de questionar o consensual, aquilo que é tido como natural: “ela irrompe diante de olhos

acostumados à normalidade (e à normalização) e promove rupturas e transformações nos modos usuais de aparência e circulação de palavras, corpos e imagens”. É neste sentido, conforme a autora, que a partilha política do sensível questiona o estabelecimento de uma ordem hierárquica e de relações desiguais entre modos de fazer, ser e dizer, bem como a distribuição dos corpos com base em suas atribuições e finalidades definidas pela polícia.

De modo similar, Didi-Huberman (2011) escreve que contra uma ordem dominante (policial) que circunscreve lugares, ocupações e identidades há sempre possibilidades de resistência por meio de luzes, lampejos, histórias irônicas, sedutoras, criativas. O autor se refere a essas possibilidades de resistência por meio da metáfora da sobrevivência dos vagalumes. É como se aqueles indivíduos que tiveram sua parte subtraída na comunidade repartida pela ordem policial fossem como vagalumes, os quais irrompem em um espaço “intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável, das aberturas, dos possíveis, dos apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42; MARQUES, 2011).

Neste sentido, para compreender como se organizam as partilhas políticas do sensível seria preciso analisar linguagens, gestos, rostos que desenham “redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 72; MARQUES, 2011). Contrário à ideia de que não haja alternativa à ordem policial, Didi-Huberman assinala que a sobrevivência da imaginação de uma nova possibilidade e das funções políticas que estas carregam configuram uma forma de resistência que desafia o status quo

Primeiro, desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda - mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? (...) Mas é preciso opor a esse desespero “esclarecido” o fato de que a dança viva dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas. E que nada mais é do que uma dança do desejo formando comunidade. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45;55).

A partir da ideia de partilha do sensível em sua forma política, Rancière apresenta o conceito de comunidade de partilha ou comunidade dissensual. Conforme Marques (2011, p. 147),

a comunidade de partilha é uma comunidade de experimentação e de tentativas de fazer com que realidades antes não imaginadas ou não associadas ao que é tido como “comum” passem a aparecer e a serem percebidas, mas sem serem incorporadas, subsumidas, trans-figuradas ou “normalizadas”.

De acordo com Rancière (2009), uma comunidade de partilha é o espaço que reconfigura o que seria considerado “comum” em uma comunidade particionada pela ordem policial, pois questiona aquilo que é objeto de pensamento e os sujeitos autorizados a observar, julgar e decidir sobre tais questões. Neste prisma, a comunidade de partilha envolve a produção de um público que aparece (ganha rosto) através do questionamento político e a “percepção e nomeação de uma injustiça, de uma desigualdade, relacionados ao momento da constituição de um [novo] ‘comum’” (MARQUES, 2011, p. 174).

Portanto, o surgimento de uma comunidade de partilha permite pensar:

a) as **condições de aparição, aproximação e distanciamento de sujeitos e de seus atos específicos**; b) **como esses sujeitos produzem acontecimentos que demonstram a existência de um “dano”** e, ao mesmo tempo, os retiram ‘do submundo de ruídos obscuros e os inserem no mundo do sentido e da visibilidade, afirmando-se como sujeitos de razão e de discurso, capazes de contrapor razões e de construir suas ações como uma demonstração de que compartilham um mundo comum’. (MARQUES, 2011, p. 147).

Pode-se perceber, desse modo, que por meio da estética é possível configurar um palco em que são interpretadas cenas dissensuais nas quais, através da subjetivação política, sujeitos sem-parte podem aparecer e polemizar a partilha do sensível e os sentidos, lugares e ocupações pré-atribuídos pela ordem policial, possibilitando o aparecimento de novas formas de pensar, sentir e agir que promovem alterações no tecido do sensível e no modo como nos relacionamos uns

com os outros. Toda essa operação é política, no sentido de que por meio desse acontecimento podemos intervir para alterar a ordem vigente a partir de elementos estéticos. Isso promove uma redistribuição dos lugares na comunidade e requer, por conseguinte, que o próprio processo de organização para o questionamento e reconfiguração seja ele mesmo diverso, nos meios e fins, do processo realizado pelo que Rancière (1996) define como polícia.

A comunidade de partilha ou dissensual, portanto, está ligada a modos de organização e divisão do tempo e do espaço específicos, os quais permitem que coisas, objetos e pessoas invisibilizadas possam aparecer. Coelho (2013, p. 33) afirma que a distribuição usual dos papéis e as “formatações corporais e de ocupação do espaço e do tempo” definidas pela ordem policial que “restringe o que cabe aos trabalhadores e aos empregadores, fica aqui entre aspas”. A reconfiguração do espaço e do tempo, exemplificada no ato de quebra da realização do trabalho durante o dia e do descanso durante a noite, do trabalho particionado e encerrado em um espaço que não comporta a sensibilidade ou que a domestica, dentre outras práticas, está no cerne do que Rancière denomina uma revolução estética, ou seja, uma reconfiguração do sensível (COELHO, 2013).

Um outro ponto importante é modo como se constituem as relações no âmbito da comunidade de partilha. Se na partilha policial do sensível a relação é hierarquizada e há uma tentativa de ocultar os conflitos sob uma pretensa capa de harmonia e consenso, na partilha política do sensível e, por conseguinte, na comunidade de partilha há um esforço para “contemplar a relação desigual que se estabelece entre os interlocutores, além da configuração da própria situação de comunicação/interlocução”, justamente porque não se pode ocultar que a igualdade entre os membros da comunidade, aqui, não escamoteia a alteridade (MARQUES, 2013, p. 134). Isso implica que nas relações entre membros da comunidade dissensual importa colocar em jogo a igualdade e desigualdade dos parceiros de conflitos, significando que “não é somente o conteúdo dos proferimentos e a atribuição de validade que lhes é feita ou não que está em jogo na discussão política, mas também a própria consideração dos interlocutores enquanto tais” (MARQUES, 2011, p. 145). É essa noção de igualdade e alteridade que determina, na comunidade de partilha, o modo como os membros de relacionam, circulam e se comunicam em relação uns aos outros.

Além disso, como esclarece Rancière (2009, p. 63), “um mundo ‘comum’ não é nunca simplesmente o ethos, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos

entrelaçados”, mas sim “uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis”. O autor apresenta os termos dessa distribuição polêmica a partir da referência do fazedor de mimesis. Em Platão, o fazedor de mimesis – aquele que trabalha com a representação ou a imitação – é condenado pelo filósofo grego não somente pelo caráter de falsidade que este atribui às imagens produzidas pelo fazedor de mimesis, mas também “segundo um princípio de divisão do trabalho que já havia servido para excluir os artesãos de todo espaço político comum: o fazedor de mimesis é, por definição, um ser duplo”, pois “faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua ‘natureza’ o destina” (RANCIÈRE, 2009, p. 64).

Conforme Rancière (2009, p. 64) a ideia de que o trabalho seria uma atividade determinada implica uma determinada concepção de partilha do sensível: a concepção de trabalho aquilo arrolada refere-se a “uma impossibilidade de fazer ‘outra coisa’, fundada na ‘ausência de tempo’”, mas essa “impossibilidade” faz parte de uma concepção incorporada pela comunidade regida e configurada pela ordem policial. Essa ordenação “coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum”, mas o “fazedor de mimesis perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo”, o que significa que esse trabalhador foge à lógica dominante do confinamento do trabalho e “confere ao princípio ‘privado’ do trabalho uma cena pública” (RANCIÈRE, 2009, p. 65).

É nesse movimento, nessa re-partilha, que consiste a “nocividade” desse trabalhador, que desafia a ordem consensual. Rancière (2009, p. 66) afirma que a partilha política do sensível “transforma radicalmente essa repartição dos espaços”, pois coloca em causa não apenas “a duplicação mimética em proveito de uma imanência do pensamento na matéria sensível”, mas também “o estatuto neutralizado da *tekhne*, a ideia da técnica como imposição de uma forma de pensamento a uma matéria inerte”, no intuito de perverter “uma ideia de sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais”.

### 3.3 A ESTÉTICA E OS ESTUDOS ORGANIZACIONAIS

As discussões e articulações entre a estética e a vida permeiam diferentes campos de estudo. No campo dos estudos organizacionais, apesar da primazia da razão como elemento orientador das práticas e das

análises organizacionais, a estética passou a ser considerada como lente alternativa e ganhou corpo de trabalho nos últimos anos (BEYES, 2008). De acordo com Strati e Montoux (2002), desde a década de 1980, quando o assunto passou a ser trabalhado com maior ênfase nos estudos organizacionais, o número de estudos relacionados à estética vem crescendo.

Conforme levantamento de Strati e Montoux (2002), além das obras pioneiras de Franklin Becker (1981), Howard Becker (1982), Pierre-Jean Benghozi (1987), Mangham e Overington (1982; 1987) e Fred Steele (1973), existe já um corpo substancial de literatura que pode ser exemplificado pelas obras de Dean et al. (1997), Fine (1996), Gagliardi (1990), Guillén (1997), Guillet de Montoux e Strati (2002), Hancock e Tylor (2000), Hatch (1997), Jones et al. (1988), Linstead e Höpfl (2000), Ottensmeyer (1996), Turner (1990). Ademais, edições especiais sobre estética de revistas como *Academy of Management Review* (1992), *Organization* (1996) e *Human Relations* (2002), além do lançamento do periódico *Organizational Aesthetics*, em 2012, são marcos importantes dos estudos da temática do âmbito da administração.

Um olhar sobre a teoria estética mobilizada em estudos organizacionais permite verificar que a mesma vem sendo trabalhada, de forma geral, sob três diferentes abordagens: a abordagem arqueológica, a abordagem empática-lógica e a abordagem empático-estética (STRATI, 2007), embora existam exceções, como os trabalhos de Beyes e Steyaert (2013), Linstead (2017), Alexandersson e Kalonaityte (2017), Kalonaityte (2018) e Wright et al (2018), que propõe trabalhar a estética com um olhar contemporâneo. Descritas por Strati e Montoux (2002, p. 756, tradução nossa, grifo nosso), essas abordagens possuem as seguintes características:

1. A "abordagem arqueológica" (Berg, 1987). O pesquisador assume a aparência de um arqueólogo ou historiador de arte para **investigar valores e símbolos que destacam aspectos-chave das culturas organizacionais**. Ele observa, ouve, saboreia, toca ou cheira artefatos organizacionais, ou fragmentos deles, como os produtos da organização, os espaços em que seus membros trabalham, as tecnologias utilizadas, as relações sociais estabelecidas e os sentimentos que unem o indivíduo. para a organização. O pesquisador, portanto, **ativa suas faculdades perceptivas e seu julgamento estético para**

**explorar as informações produzidas pelos artefatos** ou fragmentos de artefatos sobre as "civilizações" que os criaram.

2. A "abordagem empática-lógica" (Gagliardi, 1996). O pesquisador depende tanto da **compreensão empática do conhecimento quanto do entendimento lógico-analítico**. A pesquisa diz respeito tanto aos aspectos materiais e impalpáveis das culturas organizacionais - como na abordagem arqueológica - e se move através de três etapas. A primeira envolve a observação, durante a qual o pesquisador se **abandona a intuição passiva e interroga-se sobre as sensações despertadas pelos artefatos organizacionais**, dando-lhes nomes. Na segunda etapa, o pesquisador **interpreta seus achados recorrendo às suas emoções e reflexões, equilibrando o conhecimento empático com o distanciamento analítico**. No terceiro estágio, **o conhecimento empático é abandonado para que o pesquisador possa empregar rigor lógico-analítico**, ainda que de uma maneira esteticamente sensível e "eloquente".
  
3. A "abordagem empático-estética" (Strati, 1992). O pesquisador escolhe um assunto para **investigar de acordo com seu gosto estético**. Ele **ativa suas faculdades sensoriais e julgamento estético no ambiente organizacional**, a fim de se fundir com ele e compartilhar empaticamente as atividades dos atores organizacionais. Ao observar e ouvir os outros no contexto organizacional, o pesquisador permite que suas experiências surjam e os revivam ao redigir os materiais coletados, de modo que se tornem parte integral de seus dados de pesquisa. Em seguida, ele **escreve um "texto aberto" que descreve e evoca as dinâmicas e os processos organizacionais estudados**. Os cânones deste texto aberto refletem as preferências estéticas do pesquisador quanto à arquitetura dos argumentos desenvolvidos.

Segundo Strati e Montoux (2002, p. 756, tradução nossa), essas três abordagens predominantes em estudos organizacionais "têm algumas características em comum, mas principalmente compartilham a característica de atribuir o valor do conhecimento à estética". Isso implica, portanto, uma orientação moderna da estética comumente mobilizada nos estudos organizacionais. Segundo estudos de Beyes

(2008), boa parte dos estudos em estética organizacional segue hoje o referencial construído por autores como Gagliardi e Strati, principalmente, para os quais a estética aparece como conhecimento sensível e pode ser observada através de elementos como: o conhecimento tácito, as percepções a partir das faculdades sensoriais e o juízo estético (gosto). Neste sentido, a matriz seguida pelos principais autores tratando do tema em estudos organizacionais filia-se ao ideário moderno de estética, expresso na noção de estética como forma de conhecimento (Baumgarten) ou como juízo de gosto (Kant), cujas características foram discutidas na sessão 3.1 desse capítulo.

O que podemos observar nessa concepção de estética oriunda da modernidade é que, embora ela reconheça a dimensão da estética, obliterada pela imposição da razão como categoria de pensamento válida e correta, ela ainda reproduz a subjugação da estética à razão, ainda dicotomiza e inferioriza o *pathos* em relação ao *logos*, muito embora seu propósito seja a superação dessas separações. Em Baumgarten, que define a estética como ideia confusa ou como estágio inferior da razão, isso fica mais claro, mas mesmo em Kant, que procura exprimir a autonomia da estética em relação à razão, observa-se, como uma supressão do corpo e dos desejos no intuito para justificação de um valor estético. Conforme Eagleton (1993, p. 75), a estética de Kant abstrai toda motivação sensual, excluindo rigorosamente o corpo da comunidade de gosto, o que faz com que a política – que nesse trabalho defende-se ser uma importante dimensão atrelada à estética, fique “restrita ao comportamento público e utilitário”, separada da dimensão estética.

Assim, a presente corrente de estética trabalhada nos estudos organizacionais ratifica, de certo modo, o estatuto da razão, ao furtar-se de considerar a estética como elemento central e indissociável “do que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Neste trabalho, concorda-se com estudiosos de estética organizacional, como Pasquale Gagliardi e Antonio Strati, dentre outros, com o argumento de que a experiência estética é um aspecto ignorado na literatura especializada no estudo das organizações e que o aporte teórico da experiência estética pode contribuir para analisar organizações e ensejar novas possibilidades de pensá-las. No entanto, argumentamos que além do reconhecimento da existência de uma dimensão sensível – ou, na prática, da identificação desses elementos no fazer e no organizar – é preciso também pensar a estética, conforme como possuidora de um gesto político.



Neste sentido, observando uma lacuna em estudos de estética em organizações sob lentes que não as da modernidade, tributárias principalmente do pensamento de Baumgarten, Kant e Hegel, que pressupõem uma inferioridade da estética em relação à razão ou então preconizam a separação da estética de quaisquer formas de vida ou de ação política, o presente trabalho propõe uma visão alternativa do entendimento de estética no estudo de organizações: sob o ponto de vista da arte contemporânea, por meio de Rancière, pretende-se observar “capacidades que são colocadas em movimento através de esforços artísticos” (BEYES, 2008, p. 37). Isso significa atentar-se para o aspecto político imbricado nas formas de arte e formas de vida, o qual promove (re)configurações do visível e do dizível e altera a distribuição do sensível (RANCIÈRE, 2008).

A estética, “essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar”, e que representa os primeiros tremores “e uma longa e inarticulada rebelião do corpo contra a tirania do teórico” (EAGLETON, 1993, p.17), significa nesse estudo, uma “distribuição do sensível”, em que se determinam modos de articulação entre formas de ação, produção, percepção e pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 16). O interesse nessa perspectiva particular de estética para investigar fenômenos organizacionais decorre da ideia de que “hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (RANCIÈRE, 2009, p. 11-12).

Os atos estéticos, como configurações da experiência, “ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política” e uma proposta alternativa às autocracias (RANCIÈRE, 2009). A estética, entendida por Rancière como sistema de formas a priori determinando o que se dá a sentir, define o que está em jogo na política como forma de experiência. Beyes (2008) indaga sobre quais poderiam ser as marcas de uma estética rancieriana nos estudos organizacionais. Para o autor as reflexões de Rancière acerca de uma política da estética deve balizar as discussões desse tema no âmbito dos estudos da organização e pode contribuir para

tão útil distinção entre uso instrumental da estética na teoria organizacional (que transformaria estética em mero material para dominação gerencial) e sua contrapartida, o desmascaramento crítico da instrumentalização da estética como

mais uma vez meios para controle gerencial. (BEYES, 2008, p. 40, tradução nossa).

A estética rancieriana, conforme afirma Beyes (2008, p. 37, tradução nossa), “perturba a aposta segura de empregar a estética afirmativamente ou ‘puramente’ criticamente”, na medida em que a proposta de compreensão estética do filósofo francês certamente “resiste à incorporação de lógica gerencial que fundamentalmente se afasta de uma lógica da desigualdade, apenas para provar isso de novo e de novo. Para além desse movimento, a noção de estética em Rancière persegue a localização de espaços de suspensão da “relação entre a ordem do espaço e da fala e a ordem de corpos” (BEYES, 2008, p. 40, tradução nossa).

Em suma, procurou-se argumentar que os conceitos rancierianos como a subjetivação política, as cenas dissensuais, a partilha do sensível (envolvendo elementos como a igualdade, o tempo, o espaço e as posições e relações) e a comunidade de partilha, podem contribuir para iluminar aproximações entre política, estética e suas formas correspondentes de organização, no intuito de vislumbrar novas possibilidades de arranjo do sensível. Abaixo, são elencados os conceitos rancierianos relativos à estética e alguns de seus elementos constitutivos que podem auxiliar em sua apreensão:

Quadro 1 – Elementos da noção de estética rancieriana

<b>Conceitos</b>	<b>Elementos constitutivos</b>
Cenas dissensuais	<p>Pensar a dramaticidade e a formação das cenas dissensuais a partir:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• da criação do palco de encenação política;</li> <li>• do questionamento de um dado da ordem policial por meio do dissenso.</li> </ul>
Subjetivação política	<p>Pensar a subjetivação política a partir:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• da negação das identidades pré-distribuídas pela ordem policial;</li> <li>• da (re)identificação ou da reinvenção de identidades a partir de uma construção política.</li> </ul>
Partilha do sensível	<p>Analisar as duas possibilidades de partilha do sensível (policial e política) a partir:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• das divisões e fronteiras;</li> <li>• da distribuição das ocupações, dos lugares e das identidades;</li> </ul> <p>Características da partilha policial do sensível:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• hierarquia, consenso, divisão por funções ou posições sociais, identidades pré-atribuídas, relações desiguais</li> </ul> <p>Características da partilha política do sensível:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• não-hierarquização, dissenso, questionamento das identidades, redistribuição de lugares e ocupações dos espaços com base no princípio da igualdade e da alteridade</li> </ul>
Comunidade de partilha	<p>Pensar a comunidade de partilha a partir:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• das condições de aparição, aproximação e distanciamento de sujeitos e seus atos específicos;</li> <li>• ações de sujeitos que produzem um "dano", um desafio à ordem vigente;</li> <li>• quebra dos padrões de tempo impostos pela ordem policial, pautados na eficiência econômica e na racionalização instrumental dos processos;</li> <li>• perversão da separação entre os que pensam e decidem e os que executam os trabalhos manuais através da retirada do trabalho do seu espaço privado para uma cena pública;</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"><li>• membros que deliberam com base na ideia de dissenso e que consideram os princípios fundantes de igualdade e alteridade da comunidade</li></ul>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Rancière (1996, 2006, 2009, 2012a, 2012b)

## 4 ORGANIZAÇÕES CULTURAIS

Falou-se da aproximação da concepção estética de Rancière com os estudos organizacionais. Vê-se que há, aí, novas possibilidades para pensar organizações para além de seu ideário formal por meio da estética. Mas em que campo organizacional podemos investigar esses elementos da estética no intuito de vislumbrar novas possibilidades de organizar? Pensando sobre as “rupturas situacionais que perturbam uma determinada distribuição do sensível”, Rancière demonstra “um interesse notável pelos esforços artísticos e suas possíveis consequências” (BEYES, 2008, p. 36). Escreve o filósofo: para que outro campo poderia abrir uma “sala de respiração” para uma reconfiguração de papéis e competências? Nas palavras de Rancière (2009, p. 17), “práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.

De acordo com Beyes (2008, p. 39, tradução nossa), “talvez seja precisamente o campo expandido da arte contemporânea e os inúmeros experimentos artísticos em ação nas cidades que têm um potencial singular de questionamento, irritação e intervenção” nas formas habituais de organizar a vida. Entende-se que as organizações alternativas (como os coletivos de trabalho artístico) possam ser espaços de trabalho onde é mais provável que a expressividade estética “seja permitida ou protegida, e que o padrão de sensibilidade seja mais imediata e facilmente reconhecível” (GAGLIARDI, 2001, p. 139). Neste sentido, propõe-se refletir sobre novos modos de polemizar, imaginar e organizar (ou distribuir) o sensível no âmbito das organizações do campo cultural.

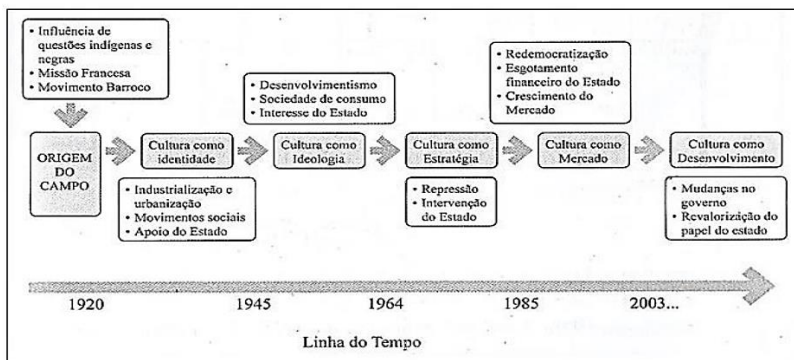
Neste trabalho, segue-se a ideia de política de Rancière (2009), a qual designa um momento raro, de perfuração das partilhas desigualitárias pelas lutas e conflitos que procuram romper com a configuração dada ao estado das coisas. Assim, a política não está em tudo e em todos, mas precisamente nos momentos de dissenso, de oposição e confronto com uma ordem vigente. Neste sentido, aqueles que, por meio de cenas dissensuais, promovem um evento político, o promovem em relação a algo, a uma exterioridade, à qual opõem uma nova possibilidade. Assim, para pensar a aproximação entre estética (que pode ser observada, por exemplo, no campo das artes e da cultura) e política parece importante explicitar aspectos relativos às políticas culturais no Brasil, na medida em que tais regulações contribuem para a ordenação do campo cultural e das identidades pré-atribuídas aos atores

(artistas, produtores culturais, etc) que dele fazem parte, bem como das partes que lhes são atribuídas nessa dada divisão, às quais esses atores podem ou não se opor. Simões e Vieira (2010) afirmam que no campo da cultura, Estado e mercado são agentes importantes na distribuição dos lugares, isto é, na configuração dos atores no campo. Em diferentes momentos na história das políticas culturais brasileiras, estes dois atores agiram com maior ou menor influência sobre os demais.

Na medida em que as decisões políticas abarcam questões relativas a valores, posições e visões de mundo, é relevante, como assinalam Oliveira e Silva (2010, p. 69), “compreender as motivações que estão na base da formulação e implementação das políticas culturais”. As políticas culturais podem ser compreendidas como programas “de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (COELHO, 2004, p. 293). Importante destacar que, embora esse processo envolva diferentes atores, seus níveis de poder e decisão são diversos, o que se reflete na partilha desigual dos recursos, dos espaços, etc, observados pela dimensão sensível.

Para Rubim (2007, p. 11), a própria história das políticas culturais brasileiras “pode ser condensada pelo acionamento de expressões como: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios”, o que corrobora a ideia de que diferentes posições na partilha acionam um reforço ou uma ruptura com o ordenamento vigente. O autor acrescenta que essas expressões conformam “tristes tradições” das políticas culturais do Brasil. Podemos observar, segundo Simões e Vieira (2010), como se ordenou o campo da cultura brasileiro ao longo do tempo por meio de quatro diferentes configurações organizacionais, a saber, a cultura como identidade, como ideologia, como estratégia e como mercado.

Figura 2 – Trajetória do campo organizacional da cultura no Brasil



Fonte: Simões e Vieira (2010, p. 19)

No período atual, conforme Barbalho (2018), as políticas de cultura são pautadas por uma reforma de viés liberal, que enfraquece a participação política dos cidadãos na temática. Ademais, o autor afirma que tal projeto escamoteia alguns de seus ideais e obscurece conflitos e resistências por parte daqueles que não compactuam com tal ordenamento social, político e cultural.

É nesse ambiente de instabilidades e disputas que habitam as organizações culturais. No jogo com outros atores (Estado e mercado), elas articulam o sensível em seus espaços inevitavelmente em relação à sua exterioridade, isto é, em constante tensão com diferentes lógicas de articulação dos modos de fazer e sentir. A partir disso, podemos inquirir sobre quais as particularidades e características de organizações culturais.

Para refletir sobre novos modos de distribuir o sensível em organizações do campo cultural, é necessário pensar, primeiramente, quais as possíveis características das organizações culturais e de suas dinâmicas. Estudos realizados por Holanda (2010), Flach e Antonello (2001), Valente et al (2007), Hoffmann et al (2009), dentre outros, apontam que as organizações do campo cultural adotam alternativas para fazer gestão que são distantes da visão de mundo do mercado e do modelo empresarial de organização – racional-burocrático – e possuem como características marcantes:

- A associação à produção de cultura e ao interesse público;

- A reunião de estoques de conteúdo cultural;
- A importância em relação à reunião social das pessoas;
- A produção de bens culturais e artísticos que possuem identidades, valores e significados e que influenciam a constituição de identidades pessoais; e
- A produção em escala não industrial.

Deste modo, organizações culturais podem constituir espaços interessantes para observar aspectos relativos à dimensão estética de modo mais intenso. Para Benhamou (2007), Durand (2007) e Bendassolli et al (2009), pelo fato de o setor cultural possuir uma série de características peculiares no que diz respeito ao modo como os indivíduos e grupos se organizam e como lidam com a produção e distribuição de seu trabalho, as escolhas das organizações culturais, inclusive no que diz respeito à alocação de recursos, passam por concepções estéticas e artísticas, ao contrário das indústrias tradicionais, em que a racionalidade, a funcionalidade e a busca por eficácia e eficiência direcionam o emprego dos recursos.

A gestão em organizações culturais, conforme Bendixen (2010), não pode se restringir a um amálgama entre as práticas culturais e a gestão racional instrumental. Para o autor, organizações culturais, localizadas na esfera da criatividade, procuram se distanciar de uma abordagem que denomina “fria e desapaixonada”, pautada na objetividade e na racionalidade, uma vez que o pensamento racional seria frequentemente muito estreito para lidar com a inspiração e imaginação que permeiam essas organizações.

Para Bendixen (2010), o setor cultural envolve um amplo espectro de práticas e fazeres, observados em múltiplas linguagens artísticas. Por conta dessa diversidade, de acordo com Parada et al (2016, p. 195), “a gestão das artes e cultura se revela como sendo um grande guarda-chuva, abrigando uma gama de atividades com uma grande variedade de lógicas e práticas, com evidências significativas que os padrões de organizações são muito variados”. Conforme os autores, muitos desses padrões se orientam por formas organizacionais que seguem a natureza do fazer artístico em questão.

Segundo Ramos (2015, p. 226), no que se refere especificamente a coletivos artísticos, vê-se que possuem diferentes atuações e dinâmicas. Para a autora, “cada um tem suas próprias regras, seus próprios interesses, e é praticamente impossível agrupar todos em uma definição única”, exatamente por sua pluralidade. No entanto, apesar de



se apresentarem em formas híbridas, é possível, segundo Ramos (2015), esboçar algumas características concernentes aos coletivos artísticos.

A primeira consideração a ser feita acerca dos coletivos artísticos diz respeito à própria definição do termo coletivo, que explicita uma ideia de numeral. Para Albuquerque (2008), os coletivos artísticos são

agrupamentos de jovens artistas, que se organizam de forma coletiva para desenvolver trabalhos de arte, bem como discutir questões ligadas à sua produção e ao circuito de arte brasileiro. Trata-se, de acordo com Luisa Duarte, de ‘uma tentativa de retorno (pós-anos 60/70) a um sentido de trabalho coletivo, um fazer junto, um compartilhar, que durante a década de 80 e início da de 90 (boom do mercado de arte brasileiro) foi se perdendo. (ALBUQUERQUE, 2008, p.76)

Há que se considerar, no entanto, que “há registros de coletivo de uma pessoa só, como *A nova pasta (SP)*” ou mesmo de condições de dupla, “como é o caso do *Bicicleta sem Freio*” (RAMOS, 2015, p. 227). Não existe, a priori, uma definição acerca do tamanho mínimo ou máximo que deve possuir uma organização ou coletivo cultural. Conforme Parada e Dellagnelo (2016, p. 99), “o que se pode asseverar é que grandes tamanhos são frequentemente relacionados com organizações que operam em economias convencionais” e que “cooperativas e organizações que possuem administração e propriedades coletivas, são espaços em que se prescrevem tamanhos moderados”.

O que importa, para Ramos (2015, p. 227), é mais “a possibilidade de abertura e colaboração de quem se interessar e assumir a proposta do coletivo como sua” do que o tamanho exato de um coletivo artístico. A proposta que une os membros, portanto, é algo a ser levado em consideração. Ademais, a autora afirma que a experimentação também é uma característica essencial dos coletivos artísticos, uma vez que “a vontade de experimentar poderia ser o grande movedor desses grupos, seja testando os limites do corpo, os limites das artes, os limites da cidade, dos artistas, do social, etc” (RAMOS, 2015, p. 228).

Segundo Ramos (2015), definir características de coletivos de arte se torna complexo pela ampla gama de atuações, pois há coletivos que são de performance, de artes clássicas, de arte urbana, de pesquisa ou ainda mistos (quando envolvem essas e outras linguagens). Há ainda situações que a autora define como “categorias adjacentes”, as quais

exemplifica com o coletivo *Bicicleta sem Freio*, caracterizado como um coletivo migratório, isto é, coletivo que surgiu atuando em uma área das artes e se deslocou para outra.

Uma outra característica importante dos coletivos artísticos é “a fomentação das relações humanas, o contato com o outro, a produção em conjunto, a troca de experiências” (RAMOS, 2015, p. 228). Neste sentido, as relações estabelecidas entre os membros e entre coletivos parece ser relevante para sua coesão. Essa característica relaciona-se, de certo modo, à característica de tamanho já abordada, na medida em que organizações constituídas por um número elevado de membros possuem tendência à diminuição de proximidade das relações (PARADA e DELLAGNELO, 2016). É relevante destacar que nos coletivos artísticos “a relação humana preexiste à obra; ela se dá antes da criação, no seio da proposta de interatividade, participação, colaboração, produção em conjunto” (RAMOS, 2015, p. 230).

Por fim, os coletivos artísticos podem ser caracterizados, também, por seu caráter político. Retomando o pensamento de rancieriano, Ramos (2015) afirma que as manifestações artísticas são sempre políticas porque configuram uma partilha – no tempo e no espaço – que se insere num campo sensível comum. No entanto, os coletivos artísticos, segundo a autora, se apresentam como organizações políticas não apenas porque promovem essa partilha no campo sensível, mas pela necessidade dos membros de

se relacionarem uns com os outros, de debater assuntos que lhes são de interesse mútuo, a trocar experiências e a discutir possíveis ações – ações estas realizadas em conjunto. (RAMOS, 2015, p. 230)

Conforme Parada e Dellagnelo (2016), a essas características acrescenta-se que os membros de organizações artísticas ou culturais, de um modo geral, frequentemente engajam-se às mesmas por meio de trabalho voluntário. Assim, não raro estes indivíduos atuam em múltiplos trabalhos, resultado da incerteza e da transitoriedade de suas atividades, as quais muitas vezes pautam-se em projetos ou temporadas, por exemplo. Ademais, segundo os autores, nas atividades realizadas em organizações desse tipo, o ritmo de trabalho e os conteúdos não são ditados por imperativos externos baseados em um ideal de sucesso relativo à ordem vigente, havendo, por outro lado, forte conexão com sentimentos e valores.

## 5 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Nesse capítulo serão apresentados os procedimentos metodológicos a serem adotados no intuito de atender ao objetivo dessa pesquisa, qual seja, analisar, sob a perspectiva da política da estética no sentido rancieriano, a dinâmica da organização de um coletivo cultural independente.

Considerando o objetivo citado, optou-se pelo método qualitativo, uma vez que o mesmo, segundo Creswell (2010, p. 28),

é um meio para explorar e entender o significado que os indivíduos ou os grupos atribuem a um problema social ou humano. O processo de pesquisa envolve as questões e os procedimentos que emergem, os dados tipicamente coletados no ambiente do participante, a análise dos dados indutivamente construída a partir das particularidades para os temas gerais e as interpretações feitas pelo pesquisador acerca do significado dos dados.

Ademais, entende-se adequada a estratégia de estudo de caso qualitativo para a pesquisa, uma vez que se pretende observar dimensões sensíveis do grupo estudado, buscando compreender o fenômeno como um todo, em sua complexidade (GODOY, 1995). Essa estratégia também abarca elementos interessantes para a consecução do objetivo dessa pesquisa, a saber: 1) a exploração de situações da vida real cujos limites não estão claramente definidos; e 2) a descrição de uma situação do contexto em que está sendo feita determinada situação, além da preservação de seu caráter unitário (GIL, 2009).

O objeto de estudo desta pesquisa, isto é, o coletivo cultural a ser pesquisado, é a Geodésica Cultural Itinerante (GCI), localizado no município de Florianópolis, Santa Catarina. Após aproximação e pesquisa no cenário das organizações culturais atuantes em Florianópolis, a decisão pela pesquisa junto à GCI se deu por conta de sua atuação como coletivo de arte colaborativa, formado “por um grupo multidisciplinar que transita entre as áreas de artes visuais, música, teatro, design e agroecologia”, o qual tem por base “a implementação da criatividade e de trocas de experiências, desejos e saberes entre as pessoas nas inter-relações sociais, culturais e ambientais” (KINCELER et al, 2015, p. 191).

Ademais, a escolha pela pesquisa junto à GCI diz respeito também à sua atuação num cenário de arte contemporânea, cujo fazer permite uma nova convivência entre arte e vida ao atuar diretamente na brecha do cotidiano. Segundo Kinceler et al (2015, p. 197), a motivação que impulsiona esses projetos artísticos, portanto, se parece com “o vislumbre de poder atuar em uma dinâmica suspensa daquela imposta pelo capitalismo cognitivo”, expressando “intervalos que buscam evidenciar sonhos, desejos e experienciá-los por meio da arte”. Nota-se, portanto, que o coletivo guarda forte relação entre o fazer arte e fazer política, na medida em que se observa um desejo de que os projetos artísticos proporcionem uma nova dinâmica em relação ao capitalismo contemporâneo. A relação que o coletivo estabelece com sua exterioridade por meio da arte, através do diálogo com questões sociais, expressando um caráter político em seu fazer, foi um elemento importante para sua escolha como objeto desse estudo.

No intuito de estudar o caso com profundidade e analisar os diversos elementos que envolvem o objeto estudado, Goode e Hatt (1968) assinalam a importância de conformar o que chamam de “triangulação de dados”. Segundo Yin (2005), a coleta dos dados em um estudo de caso pode ser feita a partir de documentos, registros em arquivos, entrevistas, observação direta, observação participante e artefatos físicos. No caso desse estudo, optou-se pela coleta por meio de documentos, entrevistas em profundidade com membros do coletivo e observação direta dos ambientes e dos artefatos por meio dos quais se dão as atividades do grupo. A coleta de dados foi documentada por meio de fotos, vídeos, gravações e cadernos de campo.

O período de coleta (entre o pré-campo e a finalização da coleta dos dados) estendeu-se de março de 2018 a janeiro de 2019. Nesse período foram acompanhados eventos e reuniões da GCI, dos quais resultaram cadernos de campo, fotos e vídeos. No tocante aos eventos, acompanhou-se a GCI no Festival Internacional de Arte e Cultura José Luiz Kinceler – FIK 2018, nos dias 05 a 06 de fevereiro de 2018, a exposição Simultaneidades para Zé Kinceler: Modelando o Real, a Tocata Aberta, o Piquenique Ético-Estético, a apresentação Simultaneidades Afetivas: Descontinuidades e a oficina de Sucos Inventivos. Também se participou da exposição/proposição Zé Kinceler e o Coletivo Geodésica: Em descontinuidade no espaço Clarabóia do MASC no dia 24 de junho de 2018 e dos “Relatos de Experiência em Arte Pública”, no 5º Seminário Municipal de Arte Pública de Florianópolis, no dia 23 de outubro de 2018. Além disso, participou-se

das Tocatas Abertas nos dias 06 de fevereiro, 25 de outubro e 29 de novembro de 2018.

Nesse caso, a observação das práticas durante a participação em algumas das ações foi fundamental, uma vez que permitiu captar aspectos sensíveis que dificilmente poderiam ser percebidos de outra forma e que são importantes para problematizar a experiência estética e o universo organizacional desse grupo. Também foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com os membros do coletivo, totalizando aproximadamente 7 horas de gravação. Os sujeitos da pesquisa estão elencados abaixo:

- Ágata: graduanda em Artes Visuais na UDESC. Estudante de olaria na Escola de Oleiros de São José. Bolsista de extensão no projeto Nupeart ProMove, curso de extensão em cerâmica promovido pela UDESC e aberto à comunidade. Participante do Coletivo Geodésica Cultural Itinerante desde 2015. Além dessas atividades, dedica-se ao taekwondo, à confecção de pães artesanais e à Áter Cerâmica (onde desenvolve e vende utilitários e acessórios em cerâmica).
- Gustavo: cursou a graduação em História, mas optou por concluir sua graduação no curso de Artes Plásticas na UDESC. Especialista em Arte no Campo pela UDESC/MST. Mestre em Arte Visuais pela UDESC. Participou da criação do Coletivo Geodésica Cultural Itinerante, do qual é membro desde 2011. É artista e professor de cerâmica no Ateliê Desinútil, onde desenvolve pesquisa e produção de cerâmica de alta temperatura, construção de objetos sonoros e processos colaborativos.
- Isabela: artista plástica formada pela UDESC. Professora, Pesquisadora e Coordenadora de Projetos de Extensão no IFSC, no curso de design de produto, no qual está afrente de projetos de cerâmica abertos à comunidade. Acompanha a Geodésica Cultural Itinerante desde sua fundação, em 2011, mas passou a fazer parte do grupo de forma mais ativa em 2018.
- Lucas: graduado em Artes Visuais na UDESC. Especialista em Arte no Campo pela UDESC/MST. Participante do Coletivo de música circular Orienawá. Participou da criação do Coletivo

Geodésica Cultural Itinerante, do qual é membro desde 2011. Participa ativamente das atividades de Tocata e Tocata Aberta.

- Jade: graduanda em Artes Visuais na UDESC. Bolsista de extensão no projeto Nupeart ProMove, curso de extensão em cerâmica promovido pela UDESC e aberto à comunidade. Participante do Coletivo de música circular Orienawá. Participante do Coletivo Geodésica Cultural Itinerante desde 2016.

Além dos dados primários, como mencionado anteriormente, foram utilizados dados secundários, como artigos sobre as experiências da GCI e da Tocata Aberta, reportagens em jornais, postagens e fotos na página de Facebook da GCI e publicações sob a forma de portfólios de atividades anuais organizados pela GCI, conforme sinalizado nas referências deste trabalho.

Uma vez que nesse trabalho a ideia é aproximar a estética dos estudos organizacionais no sentido de analisar, sob a perspectiva da política da estética no sentido rancieriano, a dinâmica da organização da GCI, os conceitos rancierianos foram utilizados como base para uma análise interpretativa dos dados coletados. Esses conceitos foram investigados por meio da dimensão estética incluindo:

- as formas de comunicação (falas, gestos, toques, discussões, circulação de informação, formas de humor, ironia, etc);
- a disposição dos corpos (na distribuição dos lugares e ocupações e, por conseguinte, a produção e fruição dos elementos sensíveis);
- os afetos e desafetos, os conflitos, as decisões, a percepção sobre si mesmo e sobre o outro e os significados e sentidos atribuídos ao seu trabalho, as aparições e distanciamentos (jogo);
- as tradições, a disposição do espaço e o tempo.

Abaixo, são elencados os conceitos rancierianos relativos à estética e alguns de seus elementos constitutivos que podem auxiliar nessa apreensão (já apresentados no capítulo de estética):

Quadro 2 – Elementos da noção de estética rancieriana

<b>Conceitos</b>	<b>Elementos constitutivos</b>
Cenas dissensuais	<p>Pensar a dramaticidade e a formação das cenas dissensuais a partir:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• da criação do palco de encenação política;</li> <li>• do questionamento de um dado da ordem policial por meio do dissenso.</li> </ul>
Subjetivação política	<p>Pensar a subjetivação política a partir:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• da negação das identidades pré-distribuídas pela ordem policial;</li> <li>• da (re)identificação ou da reinvenção de identidades a partir de uma construção política.</li> </ul>
Partilha do sensível	<p>Analisar as duas possibilidades de partilha do sensível (policial e política) a partir:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• das divisões e fronteiras;</li> <li>• da distribuição das ocupações, dos lugares e das identidades;</li> </ul> <p>Características da partilha policial do sensível:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• hierarquia, consenso, divisão por funções ou posições sociais, identidades pré-atribuídas, relações desiguais</li> </ul> <p>Características da partilha política do sensível:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• não-hierarquização, dissenso, questionamento das identidades, redistribuição de lugares e ocupações dos espaços com base no princípio da igualdade e da alteridade</li> </ul>
Comunidade de partilha	<p>Pensar a comunidade de partilha a partir:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• das condições de aparição, aproximação e distanciamento de sujeitos e seus atos específicos;</li> <li>• ações de sujeitos que produzem um "dano", um desafio à ordem vigente;</li> <li>• quebra dos padrões de tempo impostos pela ordem policial, pautados na eficiência econômica e na racionalização instrumental dos processos;</li> <li>• perversão da separação entre os que pensam e decidem e os que executam os trabalhos manuais através da retirada do trabalho do seu espaço privado para uma cena pública;</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"><li>• membros que deliberam com base na ideia de dissenso e que consideram os princípios fundantes de igualdade e alteridade da comunidade</li></ul>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Rancière (1996, 2006, 2009, 2012a, 2012b)



## 6 ANÁLISE DE DADOS

Nesse capítulo serão apresentadas análises realizadas a partir das investigações feitas junto à Geodésica Cultural Itinerante, considerando o referencial teórico do estudo, qual seja, o pensamento rancieriano sobre estética.

### 6.1 A GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE

#### 6.1.1 Histórico

O Coletivo Geodésica Cultural Itinerante (GCI) se formou em 2011 a partir do Grupo de Pesquisa – Arte e Vida nos Limites da Representação – da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), coordenado pelo professor José Kinceler. Conforme Isabela, na primeira formação do coletivo, além de Kinceler, coordenador do grupo, “tinha muitos alunos envolvidos, no mínimo dez”. Houve momentos, segundo Ágata, em que a GCI chegou a contar com trinta membros. Naquele período, com relativo apoio da universidade e de instituições de fomento à extensão e pesquisa, o grupo era então composto por membros e bolsistas de diferentes áreas de conhecimento, como artes visuais, música, teatro, design e agroecologia.

O grupo estudava, na época,

o conceito de espaço de Michael DeCerteau, ‘espaço é o lugar praticado’, e outras referências, como ‘Zona Autônoma Temporária’ (TAZ, de Hakim Bey), capazes de gerar discontinuidades no cotidiano, espaços alternativos de arte. (JORGE, 2018)

Assim, era preocupação do grupo a criação de brechas no cotidiano, por meio das quais seria possível ativar relações com as pessoas e os espaços. Também levando em consideração a expansão do conceito de arte, artista, espaço artístico, dentre outras questões caras à GCI, “constituíram esse grupo com o nome de Geodésica Cultural Itinerante com o intuito de sair da universidade”, levando a arte para além do espaço da UDESC, como aponta Isabela.

Conforme corrobora Leonardo,

muitos desses projetos tavam envolvidos com projetos de extensão e pesquisa e disciplinas do professor José Kinceler, então a gente é um grupo que surgiu em grande parte da universidade, né. Muitos de nós trabalhamos nesses projetos como bolsistas e são projetos que vêm do pensamento do Zé mas que são compartilhados por nós como coletivo, por conta de como a gente pensa a arte como coletivo. Acho que uma questão essencial é a questão dos espaços abertos ao convívio e a troca de saberes, desde a criação do coletivo. Então tem esse lado acadêmico muito forte, né, mas ao mesmo tempo tem um estar na vida, com esse movimento da arte de transitar por outros espaços.

Figura 3: A geodésica itinerando: Evento Ocupa Ponta do Coral (2013)



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2014)

Geodésica é um tipo de arquitetura em formato de cúpula, estruturada por triângulos. Criada nos anos 1960 pelo americano Buckminster Fuller, seu uso hoje é de domínio público. No caso da GCI foi feita uma apropriação do domo geodésico para uso cultural. Esse formato se torna interessante para a GCI na medida em que, dada sua

característica de leveza e resistência, é possível montá-lo e remontá-lo em diferentes lugares. A primeira geodésica do coletivo foi construída em 2011, na sala de escultura do Ceart/UDESC, a partir da doação de madeira da troca de telhado da reitoria da UDESC. Segundo Lucas, algumas itinerâncias vinculadas aos projetos de extensão começaram nesse mesmo ano, com a geodésica de madeira, ainda bastante pesada. Mais tarde, foram construídas geodésicas mais leves: uma de bambu, em 2013, e uma de metal, em 2015. Hoje, a geodésica de madeira encontra-se instalada na UDESC, no Ceart. As demais estão desmontadas e são utilizadas nas itinerâncias do coletivo.

A cúpula geodésica da GCI é um dispositivo relacional amplo, aberto e de múltiplo uso. Em seu interior ou em seus arredores são realizadas práticas como oficinas de cerâmica, a exemplo do projeto “Torneando o convívio”; construção de hortas verticais com materiais reutilizados; atividades de fotografia (light painting), malabares, CineGeodésica, tocata aberta (música colaborativa espontânea) e cantos circulares; almoços relacionais coletivos, sucos inventivos; dentre outras atividades (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2018).

O próprio aparecimento da GCI em espaços muitas vezes marginalizados ou inusitados (seja no campo próprio das artes ou na sociedade) incentiva “a colaboração, a cooperação entre pessoas e projetos, a solidariedade, o convívio prolongado, a criatividade compartilhada, arte, vida” (JORGE, 2018). Neste sentido, o coletivo realizou alguns projetos, como:

Seu percurso itinerante iniciou através da realização do evento “Estação Geodésica: Ações em Arte Contemporânea” em novembro de 2011, no Centro Integrado de Cultura- CIC. Passou pela comunidade do Mont Serrat no centro de Florianópolis com o projeto “Panorâmica Mont Serrat” (2011) e no mesmo ano realizou a “Geodésica na Rádio Comunitária Campeche”. Como Coletivo também realizou ações junto ao Projeto de Agricultura Urbana “Revolução dos Baldinhos” entre 2011 e 2013 na comunidade Chico Mendes. Em 2013 contribuiu na ação “Parque Ponta do Coral”, em Florianópolis, e com o Projeto Simultaneidades, no espaço cultural Vila Flores, em Porto Alegre. Recentemente [2014] participou da 8ª Primavera dos Museus “Museus Criativos” realizando o evento cultural

“Simultaneidades Afetivas” em parceria com o Museu Victor Meirelles. (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2014)

Figura 4: A GCI na comunidade Chico Mendes (2012-2013)



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2014)

Em 2015 o grupo sofre uma grande perda com o falecimento do prof. José Kinceler, idealizador da GCI. Para Gustavo,

foi super arriscado o que o Zé fez e o que a gente fez com ele, assim, ele botava a gente nas roubadas e a gente ia. [...] o Zé ele puxava muito a coisa, ele era nosso trator, ele ia na frente, abria uma clareira, e a gente ia atrás, um bando de malucos atrás.

Nesse momento “as pessoas que eram mais distantes do grupo enxergaram o fim do grupo e se distanciaram”, como expõe Gustavo. Há, ainda, uma outra mudança importante, pois como aponta Isabela o coletivo “passa de um grupo que era extensão para uma coisa civil”. Os membros colocam que todos os dias e encontros desde a morte de Kinceler têm sido uma resistência, uma vez que estão totalmente independentes.

Desde a morte do Zé, em 2015, pra gente foi bem difícil, assim, o ano de 2016. Pra gente ficou claro que a continuidade do nosso grupo dependia não só... não ia mais depender de um vínculo com a instituição universitária, então foi... foi bem um marco, assim. A gente não tinha mais bolsista pra fazer as coisas, não tinha mais incentivo nenhum. A gente tava órfão da instituição, né, além de que o nosso mestre... né. [...] Então o grupo ele nasce na universidade, mas hoje a gente considera que o pé tá completamente fora, apesar da gente ter uma base ali e um vínculo até afetivo. Tem a estrutura, mas o vínculo maior é afeto, acho, porque de algum modo a gente conquistou um reconhecimento da universidade, assim, sabe. (GUSTAVO)

Se por um lado o vínculo com a instituição universitária facilitava a execução dos projetos por conta da disponibilidade de recursos, os membros afirmam que esse vínculo os amarrava em outras dimensões. Gustavo afirma que

por mais que a gente tivesse um aparato institucional e os laboratórios pra gente usar, a gente tinha um contexto determinante. Agora a gente tá muito mais livre, a gente tá melhor agora. Apesar de tá órfão da universidade a gente tá livre, só que a gente tá duro [risos].

A nova fase trouxe o desafio da manutenção do coletivo e da busca por novas possibilidades tanto no que se refere à existência de recursos para desenvolvimento das ações, quanto à própria organização interna, uma vez que não contam mais com a colaboração do professor José Kinceler. Segundo Isabela, essa mudança tornou necessário “encontrar um caminho que seja próprio. Com toda essa bagagem que tem [...] qual é essa nova marca, esse jeito de fazer? Junto com as simultaneidades, junto com a descontinuidade, mas que mais?”. Nesse novo momento, a GCI já realizou algumas ações, além das Tocatas que ocorrem na geodésica da UDESC todas as quintas-feiras, são elas:

Em 2016 realizou Simultaneidades Afetivas na Geodésica - Homenagem a José Kinceler - OcupaMINC e Simultaneidades Afetivas na

Geodésica - CEART. Em 2017 junto à Comissão de Arte Pública de Florianópolis (COMAP)/ IPUF e Ass. Comunitária Morro das Pedras (ACMP) realizamos “Geodésica Cultural, Arte Pública no Acesso a Praia Lesão Manuel Rita” - Morro das Pedras. Em 2018 realizamos a exposição/proposição “Simultaneidades para Zé Kinceler: Modelando o Real” no Festival Internacional de Arte e Cultura José Luiz Kinceler – FIK/ UDESC e exposição/proposição que durou 3 meses na 5ª Edição do Projeto Clarabóia: “Zé Kinceler e o Coletivo Geodésica: Em descontinuidade” - Museu de Arte de Santa Catarina/MASC. (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2018)

Figura 5: A GCI no MASC (2018)



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2018)

Após a morte do professor Kinceler, algumas pessoas saíram do coletivo, mas novos membros ingressaram, os quais conheceram a GCI a partir do núcleo da UDESC. Dentre as pessoas mais novas no coletivo, uma delas nem mesmo conheceu o professor, o que demonstra que as

ideias e o princípios da GCI continuam vivos e afetando outras pessoas. Atualmente, segundo Lucas, “todos os membros são das artes visuais”, mas isso não significa que o grupo tenha perdido sua característica multidisciplinar, pois os membros “têm interesses diversos que trazem para o coletivo”. Hoje integrado por Ágata Tomaselli, Gustavo Tirelli, Jade Sapucahy, Leonardo Lima, Lucas Kinceler, Tatiana Rosa, Isabela Sielski e outros colaboradores, o coletivo GCI descreve-se como

um coletivo de arte colaborativa, composto por artistas com interesses em diversas áreas e [com] o objetivo de ativar criativamente diferentes contextos e espaços públicos, visando a reinvenção de relações sociais, culturais e ambientais. Promovemos ações artísticas de caráter transdisciplinar, como oficinas, rodas de conversa, que buscam a abertura de processos artísticos e a produção de sentido a partir da experiência. (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2018)

O coletivo ainda se assenta fortemente nos princípios e práticas desenvolvidos ao longo dos anos em conjunto com o professor Kinceler. Assim, a base de atuação do coletivo centra-se na “implementação da criatividade e de trocas de experiências, desejos e saberes entre as pessoas nas inter-relações sociais, culturais e ambientais” (KINCELER et al, 2015, p. 191). Para Jade, “uma questão essencial é a questão dos espaços abertos ao convívio e a troca de saberes, desde a criação do coletivo”. Neste sentido, o coletivo opera por meio de **práticas colaborativas** e explora, por meio de **diferentes linguagens, tempos e espaços, elementos afetivos** – no sentido do afeto e da afetação, que serão explorados mais adiante.

Dada sua constituição no ambiente acadêmico, há uma forte relação entre as práticas da GCI e alguns conceitos advindos de teorias de diferentes campos. Contudo, no caso do coletivo, “a teoria nunca teve na frente [...] a gente nunca tava praticando menos do que estudando”, como coloca Gustavo. A GCI opera com releituras de alguns conceitos, os quais, segundo Gustavo, “foram sendo reafirmados e renovados com a nossa prática”. Conforme o entrevistado, muitos dos conceitos com os quais se identificam só foram descobertos depois, quando sentiram uma identificação com os mesmos ao olharem para suas próprias práticas.

E a partir dos textos da estética relacional a gente foi vendo que sim, tinha tudo a ver com os nossos procedimentos, com a abertura dos processos colaborativos... são dispositivos altamente relacionais, né? As obras de arte elas se reverterem em procedimentos relacionais, né? Então a gente foi cunhando exatamente a nossa prática junto com os conceitos, então no nosso caso, realmente, cara, eu não tô contando vantagem, mas não dá pra gente dizer que a gente bebeu de uma fonte teórica pra depois praticar, assim, a gente foi reconhecendo. E até hoje a gente reconhece. (GUSTAVO)

A GCI aposta na **reinvenção de relações sociais, culturais e ambientais**. A partir da ampliação do conceito de “arte relacional”, do estudioso Nicolas Bourriaud, para a ideia de “**arte relacional complexa**”, o grupo busca estabelecer brechas no cotidiano, quer dizer, estimular novas relações com pessoas e lugares, promover práticas criativas colaborativas e estimular o convívio por meio da arte. Conforme Kinceler et al (2015), a GCI faz parte de um cenário de arte contemporânea, conformado a partir da década de 1990, no qual proposições artísticas utilizam um procedimento colaborativo a partir do engajamento de artistas e pessoas de diferentes áreas e saberes. Esse tipo de fazer colaborativo permite, desse modo, uma nova convivência entre arte e vida ao atuar diretamente na brecha do cotidiano.

Além da abordagem relacional de arte trabalhada pela GCI, são importantes também as ideias de **transdisciplinaridade** e de **indisciplinaridade** da arte, não apenas porque a arte praticada pelo coletivo abarca uma variedade de linguagens e transita por diferentes campos, mas também por ser contestatória, por não prestar contas às categorias ou às escolas estéticas e por não ser rígida, enquadrada, por ser mesmo algo que parece “bagunçado”, muitas vezes. Esses atravessamentos e esse “caso” se refletem nos encontros estimulados pelo coletivo, que “muitas vezes são encontros com as ideias, não só com as pessoas”, segundo Gustavo. Nesse sentido, há um conceito bem particular do grupo, conforme aponta o entrevistado, que tem a ver com as trocas que “envolvem uma temporalidade comum, mundos paralelos que cruzam, né? E se convergem, trocam influenciam, se alteram”: a **simultaneidade**, que veremos nas práticas da GCI ao longo desse capítulo.



Essa vontade de interagir com outros campos de conhecimento levou a GCI a trabalhar com a **descontinuidade**, uma prática trazida pelo professor Kinceler para suas aulas e para o coletivo e que é praticada ainda hoje pela GCI nas suas ações. Isabela explica que

Fez quase que um método, assim, pras artes, que foi trabalhar a descontinuidade na aula. Então ele [Kinceler] pedia pros alunos fazerem algo que se referisse a uma falta deles – a falta lacaniana. Ele dava uma roda da vida e o aluno via onde tava faltando algo. E aí o aluno trabalhava com uma descontinuidade em relação à sua realidade, com algo que ele jamais pensaria em fazer ou pensaria e não teria coragem. E a descontinuidade passa então a ser uma prática, não só das aulas, mas pra geodésica, quando se encontra e propõe coisas inusitadas nos espaços onde se instala. E até hoje o grupo continua com essa prática. [...] Então no CIC tinha aquele cubo, a gente nem sabia o que ia acontecer com aquele cubo de barro, de repente o cubo foi se transformando e aquilo foi uma verdadeira descontinuidade. Nasceu milho no cubo, feijão, as pessoas plantaram aquilo. Então é uma potência, né, uma descontinuidade faz mexer com algo além da arte, além de fazer o objeto.

Figura 6: Cubo de barro em transformação no MASC (2018)



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2018)

A descontinuidade praticada pela GCI não opera, contudo, apenas em nível individual, ainda que este faça parte de um contexto mais amplo. Quando o coletivo se propõe a fazer uma descontinuidade na realidade que os envolve eles também se propõem a pensar um outro espaço e um outro tempo. Conforme Ágata,

a gente diz que outro tempo se instaura quando a gente se propõe a pensar a geodésica, né, é uma heterotopia. Isso propõe que você repense as suas relações, a sua realidade, e olhe pra outras coisas e se relacione de outra forma, então isso acaba fazendo você pensar sobre todo o contexto.

Gustavo acrescenta que a ideia de **heterotopia**, no coletivo, “é uma coisa de dentro e fora... é uma contradição, é um lugar de sonho, mas é uma utopia realizada, vivida. Às vezes ela tá apagada, às vezes ela se inflama”. As heterotopias, segundo Foucault (2013, p. 415), são contraposicionamentos,

espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares.

Nesta dinâmica, o artista passa a atuar como um mediador de múltiplos desejos na construção de outras possibilidades de ser e estar no mundo. Na GCI este processo de dá por meio da escuta dos desejos do outro, com o intuito de criação de uma plataforma compartilhada de desejos, segundo os entrevistados. Há, neste sentido, uma preocupação com as questões públicas e políticas e em como a arte pode operar um trabalho politicamente potente sem ser banal, sem se reduzir às questões políticas, conforme expõe Gustavo. Assim, mantêm-se as linguagens artísticas como a cerâmica, a música, o cinema, etc, mas elas dialogam em relação a um contexto, a um referente.

Posicionando a GCI nesse contexto, Kinceler et al (2015, p. 197) argumenta que, a motivação que impulsiona esses projetos artísticos, portanto, se parece com “o vislumbre de poder atuar em uma dinâmica suspensa daquela imposta pelo capitalismo cognitivo”, expressando “intervalos que buscam evidenciar sonhos, desejos e experienciá-los por meio da arte”. Neste sentido, conforme Kinceler et al (2015, p. 200), a GCI é pensada “como uma estrutura orgânica e moldável que frente as mais diversas alteridades e contextos, recria-se com novas reinvenções dentro de sua própria dinâmica interna”, o que oportuniza a articulação dos agentes sociais com instâncias políticas, culturais e econômicas. Para os autores, “o que está posto em questão são maneiras alternativas de uso que se dão para este espaço, resignificando-o, tornando-o local de encontros possíveis, de divulgação, fóruns de discussões, etc.” (KINCELER et al, 2015, p. 198).

Nota-se nos princípios que orientam as práticas do coletivo que há forte relação entre o fazer arte e fazer política, na medida em que se observa um desejo de que os projetos artísticos proporcionem uma nova dinâmica em relação ao capitalismo contemporâneo. A relação que o coletivo estabelece com sua exterioridade por meio da arte, através do diálogo com questões sociais, expressando um caráter político em seu fazer, será explorada a partir do referencial rancieriano. Assim, será necessário explorar o fazer artístico do coletivo (o que fazem, como fazem e as relações implicadas nessas práticas), pois isso se relaciona

fortemente com a forma como se organizam internamente, conforme será explicitado na análise.

### **6.1.2 Descrição física da GCI**

Para que o leitor possa compreender melhor as análises relativas ao caso, apresenta-se uma breve descrição do espaço e de algumas características das atividades realizadas pelo coletivo GCI. As descrições aqui apresentadas relatam o olhar da pesquisadora que, conforme relatado na metodologia, participou de alguns eventos do grupo.

A GCI utiliza como estrutura física uma cúpula geodésica que passou, ao longo do tempo, por diferentes constituições materiais e ocupou diferentes espaços na esfera pública, oportunizando encontros, discussões e trocas de experiência por meio da arte. A estrutura geodésica possui formato de cúpula esférica e é construída por uma junção de barras – de materiais variados – em forma de triângulo. Dessa forma, o chão da geodésica é circular. Essa construção permite que a estrutura seja deslocada a diferentes locais, pois pode ser desmontada e remontada.

A primeira estrutura da GCI foi feita de madeira de lei, reciclada da reforma do telhado da reitoria da UDESC. Atualmente, a estrutura é recoberta por lona branca e está localizada na UDESC, próxima ao Centro de Artes. No interior da geodésica, nas paredes, há fotos e outros registros da história da GCI, além de esquemas teóricos, colocados na ocasião do FIK 2018. No chão, almofadas, bancos, pequenas mesas e estantes e instrumentos musicais, colocados no centro quando ocorrem as tocatas musicais, para que todos os participantes tenham acesso.

Figura 7: A geodésica de madeira



Fonte: Fotos da Geodésica Cultural Itinerante (2018)

Com essa estrutura, a GCI começou a fazer itinerâncias, isto é, levar as ações do grupo para outros espaços, além da universidade. Contudo, em função do material pesado a montagem demandava muito esforço dos membros, conforme relatos. Dessa forma, sobrava pouco tempo para a realização de atividade de vivência compartilhada. Assim, os membros construíram outras geodésicas, mais leves: uma de bambu e uma de metal. Essas são as estruturas utilizadas nas itinerâncias, como na foto a seguir.

Figura 8: Montagem da geodésica de metal na Rádio Campeche (2017)



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2017)

Os eventos realizados pela GCI ocorrem dentro e fora da estrutura. No seu interior são realizadas tocatas, cinema, discussões e outras vivências, que serão descritas com maior detalhe adiante. Fora da estrutura também ocorrem ações, como oficinas de sucos, fotografia, cerâmica, compostagem, dentre outras. Nas ações, todas as pessoas agem em conjunto: público e geodésicos.

Entrando na questão das práticas do coletivo e olhando mais profundamente para as atividades que são desenvolvidas, podemos observar que a dimensão sensível ou estética é muito presente no fazer e no organizar da Geodésica. Uma primeira característica é que em muitas das ações, as atividades ocorrem simultaneamente, isto é, há cerâmica, música, comida, leitura, etc, acontecendo ao mesmo tempo. Quem entra no espaço da geodésica pode escolher em qual atividade participar. Pode escolher, também, não participar de nada e apenas observar. É, contudo, um ambiente muito convidativo às trocas.

Figura 9: Simultaneidades ocorrendo na GCI no FIK 2018



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2018)

As trocas são algo que merece atenção. Há um compartilhamento de saberes muito forte entre as pessoas. O compartilhamento do espaço, dos artefatos e dos saberes – de todos os lados – é algo muito presente nas ações. Durante os eventos ocorrem muitas atividades, mas não há em nenhuma delas um tom de oficina tradicional. Embora os membros da GCI sejam artistas por profissão e formação, as atividades não funcionam no esquema “ensinar-aprender”. Ao contrário, há um estímulo para “fazer do seu jeito”, descobrir a “sua própria arte”.

No FIK eu participei da atividade de cerâmica, que eu nunca tinha feito. Tinha um rapaz distribuindo a argila para as pessoas e eu fiquei esperando ele mostrar o que fazer com a argila. Aí ele foi na parte em que estavam fazendo sucos e depois veio uma mulher e ficou onde ele estava. Ela também não explicou para as pessoas o que era para fazer e eu fiquei meio que sem entender. Mas as outras pessoas pareciam que já sabiam melhor como trabalhar com a argila. Eu fui tentando copiar. Acho que ela notou que eu estava

meio perdida e me mostrou que eu podia ir molhando a argila e moldando, pois ela estava um pouco dura. Mas eu não sabia o que fazer com a argila, o que moldar. Aí a gente foi trocando ideias e ela foi perguntando o que eu fazia, o que eu gostava e no fim eu moldei um potinho que ficou todo torto, mas a sensação foi de que eu tinha feito algo muito bom. E foi muito bom ter feito algo que eu não sabia fazer. (CADERNO DE CAMPO, 06/02/18).

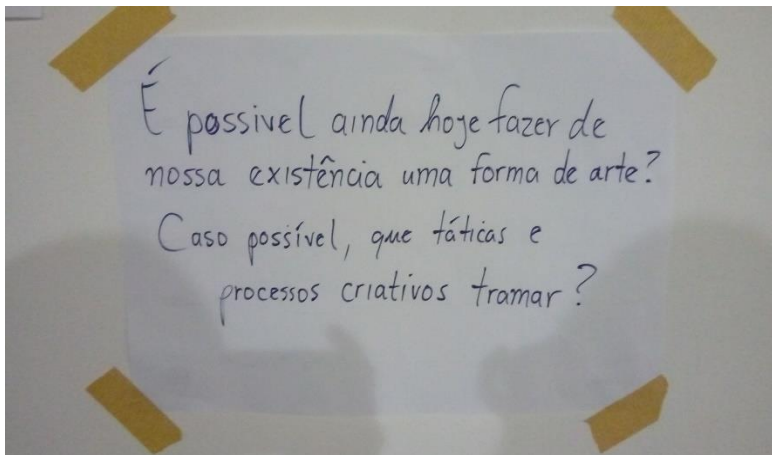
Nas ações, foi possível perceber que não há certo ou errado, ao fazer cerâmica, ao tocar uma música, ao ficar por um tempo em uma atividade ou em outra. Mais tarde, conversando com integrantes do coletivo, foi possível perceber que a noção de “todo homem é um artista” é muito viva e estimulada, assim como a ideia de que ocorre nas atividades a ativação de processos estéticos latentes nas pessoas ou nos lugares. As descontinuidades e a produção do sensível que segue – nos processos e nos artefatos – estão intimamente ligadas a questões particulares, mas contextuais e sócio-históricas.

Apesar de a estrutura geodésica ser artefato material e simbólico importante, nem sempre a mesma faz parte das ações do grupo. Isto porque, a geodésica “é mais sobre as pessoas, as ideias que se quer levar” (ISABELA). Há, como será percebido, uma forte presença do convívio como força motriz dos processos estéticos realizados pelo coletivo. São essas relações, pelo que pareceu ao nosso olhar, que instigam as práticas e a construção de um novo possível pela GCI.



### 6.1.3 Desestruturando o real: dissenso e política nas práticas estéticas da GCI

Figura 10: Indagação durante ação da GCI no MASC



Fonte: Foto tirada pela autora

Fazer de nossa existência uma forma de arte é um ato político. Não apenas porque opõe uma ideia de arte-vida ao cânone de arte representacional, mas também porque perturba os lugares atribuídos àqueles considerados não artistas, àqueles aos quais cabe o lugar do trabalho ordenado e racional em uma sociedade capitalista, porque restitui ao uso comum “modos de ser e de fazer, suas formas correspondentes de visibilidade e formas possíveis de pensar sobre seus relacionamentos” (BEYES, 2008, p. 37, tradução nossa). Teóricos da arte contemporânea, como Rancière, por exemplo, empreendem um desafio à noção de estética da modernidade e chamam atenção para a indistinguibilidade de formas de vida e formas de arte.

A noção rancieriana de estética pressupõe uma possibilidade de **perturbação da lógica do consenso** e aponta que “as invenções artísticas têm efeitos políticos sempre que uma determinada distribuição do sensível é obscurecida e a possibilidade de outras práticas de vida e formas de organização emergem”, quando são inventadas “formas sensíveis e estruturas materiais para uma vida futura” (BEYES, 2008, p. 36). A inquietação expressa no papel fixado na parede do MASC durante o projeto *Zé Kinceler e o Coletivo Geodésica: Em*

*descontinuidade* é parte de uma série de articulações pelas quais o coletivo “agenciou uma plataforma de saberes e afetos tendo como base o campo da arte relacional em sua forma complexa” para tramar processos criativos com o objetivo de

reaprender a viver articulando arte, filosofia e ciência. Ou seja, numa primeira tentativa, apenas somos quanto menos sabemos de nós mesmos. Mutações existenciais que acreditam que o uso da criatividade pode acontecer em qualquer oportunidade. Que **relações podem ser reinventadas no cotidiano a partir de descontinuidades** pelas quais passamos a agir de forma solidária com o outro. **Somos intensidades em processos de alteridade.** Desejamos nos **contaminar com saberes e experiências de vida que nos desloquem de nós mesmos.** (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2012, p. 05, grifo nosso)

Desde a constituição do coletivo há, portanto, aspectos políticos fundacionais que precisam ser considerados, os quais constroem sentidos que moldam essa organização. O engajamento em processos contra-discursivos relativos ao campo das artes e a questões contextuais que o circunscrevem, por exemplo, relacionam-se com os propósitos e práticas organizacionais do coletivo.

É, numa contra-corrente. Numa borda, assim, né, a gente fala. No interstício inclusive; de um lado tem a instituição, né, da cultura da qual a gente é fruto também, tem um lado burguês aí da arte, e do outro lado o mercado, e a gente tá... é uma borda, é um limbo. (GUSTAVO)

A GCI coloca em questão e desposiciona ideais de arte, de organização e ocupação dos espaços que nos são apresentados como naturais, mas que são, em verdade, construídos a partir de decisões políticas. Conforme Kinceler et al (2015, p. 197), as práticas da GCI traduzem o desejo de “aprender a habitar melhor o mundo, em lugar de pretender construí-lo em função de uma ideia pré-concebida de evolução histórica”, operando em “uma dinâmica suspensa daquela imposta pelo capitalismo cognitivo”. Essa dinâmica suspensa **instaura um dano na**

**realidade.** Opera como um evento raro, ou seja, um acidente provisório nas formas de dominação (RANCIÈRE, 2009). Para Kinceler (2015, p. 192), onde a GCI se instala, instalam-se “intervalos que buscam evidenciar sonhos, desejos e experienciá-los por meio da arte, mesmo que de forma transitória”.

Para praticar descontinuidades na realidade, a GCI trabalha com formas de arte que não se detém na representação, no objeto a ser contemplado ou apropriado; que não se detém nas técnicas.

A gente se preocupou realmente com **uma arte realmente livre**, né, uma arte que intenta de alguma maneira **quebrar com a ideia de arte** que é a ideia que se cristalizou no modernismo, **que é a coisa do artista, a obra e o espectador**. [...] de algum modo a gente tá tentando distorcer esse triângulo e **desenvolver uma prática de intersecção entre essas coisas**, de uma mistura, e **isso envolve um risco muito grande pro campo das artes**. [...] hoje a gente vê que é um risco que no mundo inteiro tem gente lutando pra **desfazer a hierarquia que tem entre a arte e os procedimentos de fazer a arte, a arte e o mercado**. (GUSTAVO, grifo nosso)

Fazendo referência ao dadaísmo, o entrevistado coloca que “se a arte que a gente tá fazendo só serve pra alimentar esse mundo de guerra, ela não serve pra nada, vamos destruir essa arte [...] pra um mundo novo acontecer”. E “pra gente também é muito natural, pra além desse discurso moderno, eurocêntrico de arte”, que não cabe os nossos procedimentos, articular a arte “com o âmbito social mesmo, com práticas sociais”. Isabela aponta que as linguagens das artes plásticas estão presentes – como a música, a cerâmica, o cinema, mas “elas não são elas nelas mesmas. O fim é discutir uma situação”, deste modo, o grupo traz a esfera pública para suas práticas e busca uma aproximação com a sociedade, dialogando com as questões do campo das artes e de outros campos.

Segunda Ágata, “por mais que a gente transite ali nas bordas – muita gente que tá olhando de fora talvez nem ache que a gente se encaixa como arte, sei lá – mas sim, a gente tá dentro desse meio, a gente faz parte disso”, portanto “é importante pra gente estar em diálogo com as políticas pra área da cultura, porque a gente atua nesse campo”. Isabela corrobora que “essas são feridas da cidade. Essas questões que

ninguém quer resolver ou tocar nelas, são difíceis. E é uma questão política da arte, né”, por isso é importante que hajam espaços com a GCI, porque “esses espaços são muito bons pra colocar em questão”. Gustavo afirma que

a gente procura estar em parceria com quem tá engajado. Por exemplo, pra gente é importante a gente ter participado dos eventos na Ponta do Coral. São espaços de luta pelo público, né? Pra gente é importante tá cunhando um espaço dentro da Comissão de Arte Pública porque existe um outro tipo de arte pública que não é simplesmente a arte que tá fisicamente no meio da cidade. É uma arte que reconhece o público e isso é fundamentalmente político, né?

Ainda que haja diferentes posições de pensamento e perspectivas políticas dentro do coletivo, as quais fomentam o dissenso e a alteridade entre os membros, “todos tem essa ideia de que é contravenção, não é dentro do estabelecido” (ISABELA).

A gente tá num... nossa, o contexto tá sinistro, assim, né? Eu não como que vai ser, cara, esse ano. Uma coisa que eu acho é que a gente tá fazendo isso há bastante tempo, a gente não precisa se descabelar. A gente tem uma coisa que é próximo de uma filosofia nossa, se a gente continuar, se a gente não se dobrar, sabe... já é bastante. Mas acho que politicamente vai ser uma das coisas mais importantes, né? É um processo de modelagem do mundo, de reinvenção da gente mesmo. A arte é pra gente se reinventar no mundo e quase sempre isso é contingente revolucionário mesmo, de transformação. Isso exige desapego, isso exige incluir o outro, né. (GUSTAVO)

Para a GCI, isso envolve processos criativos relacionais. Conforme Isabela, “fazer o encontro hoje em dia tá sendo político. É algo que revira mesmo”. Fazer o encontro com o outro – não para o outro, mas junto com o outro – implica, no caso do coletivo, o convite à transposição de um limite, uma fronteira definida por uma ordem policial que separa os indivíduos e assinala identidades.

O fazer junto, aqui, designa a **abertura dos processos criativos** e um convite à colaboração, à **construção conjunta**. Esses processos são

levados a lugares e a sujeitos não compreendidos como criadores de arte, ou mesmo, muitas vezes, como consumidores de arte, em uma perspectiva tradicional. Abre-se espaço para as comunidades, para o espaço público, para os materiais incomuns na arte tradicional, para artistas sem formação profissional em arte.

Nas palavras de Kinceler et al (2015, p. 205), “a queda do véu identitário que nos separa, possibilita, ao mesmo tempo, o encontro com a alteridade real e também a abertura necessária para uma mútua contaminação”. O palco que se cria com a instalação da geodésica marca o movimento da encarnação da política nos corpos, gestos e desejos dos atores e permite uma redistribuição dos objetos e das imagens, bem como a configuração de novas possibilidades de identidades, enunciação e ocupação dos espaços (DIDI-HUBERMAN, 2011; MARQUES, 2014).

Figura 11: Geodésicos e comunidade reunidos em Cortejo e HQ expandido na revolução dos baldinhos



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2014)

A GCI tem uma atuação muito forte junto às comunidades. Segundo Isabela, “trabalhar com as comunidades foi uma maneira de levar a teoria à prática, exercitar essa abertura, esses encontros”. A

abertura dos processos criativos, nesse âmbito, assim como na esfera pública de modo geral, opera um importante papel político. Abrir os processos criativos significa retirar do segredo, do desconhecido, formas de praticar e viver arte. Significa, de algum modo, restituir ao uso comum modos de ser e de fazer, bem como formas correspondentes de visibilidade. O segredo é capital, é aquilo que possibilita transformar informações em produtos apropriáveis por aqueles que detêm os meios para tal.

A gente tem indicativos nossos e referências que nos fazem acreditar que nesse momento político, nesse momento da história da arte, a gente tem a capacidade e [...] a oportunidade de escancarar os processos criativos. (GUSTAVO)

No caso da GCI, abrir os processos não significa, no entanto, a ação de repassar um conhecimento a alguém entendendo o outro como um receptor passivo de um conhecimento absoluto e fechado. Ao contrário, abrir os processos requer uma postura colaborativa e aberta, por parte de ambos os interlocutores, para que seja possível redistribuir ocupações, lugares e identidades, entendendo o outro como igual e como capaz. Isso implica reconhecer que “todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história” (RANCIÈRE, 2010, p, 21). Trata-se, para o filósofo francês, de uma espécie de troca de saberes, de

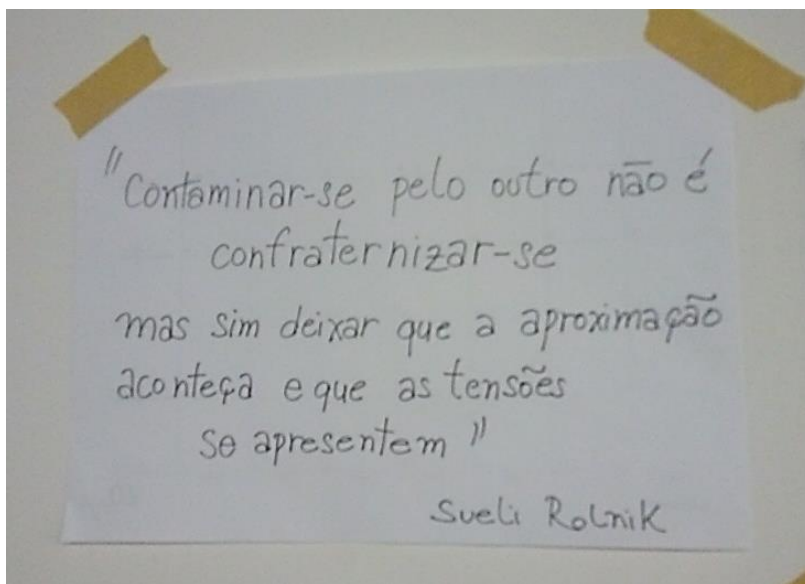
ligar o que uma pessoa sabe com o que ela não sabe; deveria se tratar, ao mesmo tempo, de atores que apresentam suas habilidades e espectadores que estão tentando encontrar o que aquelas habilidades poderiam produzir em um novo contexto. Se apropriam da história para eles mesmos. (MOSTAÇO, 2010, p. 16)

Para Rancière, esses momentos de produção de um novo contexto – ou cenas de dissenso – representam a materialização do objetivo do conflito político, pois abarcam

ações de sujeitos que não eram, até então, contados como interlocutores, irrompem e provocam rupturas na unidade daquilo que é dado

e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. (RANCIÈRE, 2008, p. 55)

Figura 12: Imagem-texto da ação GCI no MASC



Fonte: Foto tirada pela autora

A abertura dos processos criativos pela GCI é feita de modo dialógico e possibilita, portanto, transformação e empoderamento. A transformação acontece nos dois lados do encontro, em decorrência das trocas, como ressalta Gustavo (grifo nosso):

O que tem interessado e motivado a gente são os encontros. As oportunidades que se criam nos encontros são incríveis. **Se a gente só leva processos fechados todo mundo sai igual entrou. E essa que é a onda, a gente não sair igual a gente entrou num processo.** A ideia é fazer amigos, é a intersecção, é o encontro, é a troca... e por isso é um trabalho realmente meio contestador.

O empoderamento estimulado pela abertura dos processos vêm na forma de acionamento e não transmissão.

O que o grupo faz é **acionar um processo estético naquela comunidade, que às vezes já está em curso**. A ideia de acionar é dar potência a algo que já está latente. Então você aciona a percepção sensível pra uma determinada questão. A escolha de seguir ou não é das pessoas. **Não estamos ali pra direcionar**, mas para ajudar a gerar um processo estético e sensível daquelas pessoas, particular. Acionar a percepção nas pessoas de que são capazes de fazer uma mudança, mas os executores da ação são eles mesmos. (LUCAS, grifo nosso)

O grupo aponta que ainda que os processos sejam de acionamento, há preocupação em dialogar com o contexto, ainda que esse sentido não se encerre na perspectiva de quem está propondo a ação, primeiro porque o trabalho é desenvolvido em conjunto, diluindo a autoria, e segundo porque não há a ideia de expectador tradicional, passivo. Não há, nesse sentido, apagamento de interesses ou uma postura supostamente neutralizada. Gustavo afirma que

a nossa arte não é desinteressada por mais desinteressada que ela possa parecer. Então nesse sentido a gente não é ingênuo, assim, eu vejo. Existe algum tipo de condução que a gente pode apontar, assim. **O nosso texto não é desinteressado. Só que ele é aberto**. (grifo nosso)

Resta, portanto, que “a criação dessas novas cenas não pressupõe o apagamento das cenas anteriores, configuradas pela ordem policial. Elas pressupõem, sim, uma recriação das cenas anteriores” alicerçada em “novas subjetividades que admitam as diferenças” (RANCIÈRE, 2012a). Neste sentido, ao contrário das organizações formais, que trabalham com uma ideia de universalidade, sem reconhecer especificidades de espaços locais (IBARRA-COLADO, 2006), importam para a GCI os contextos, as experiências de vida e as tradições dos locais onde propõem suas ações.



Existem várias noções de público, né, desde o público que só observa, o que interage e o que **participa efetivamente do processo pra compor o próprio trabalho**. A gente procura fazer essa aproximação durante todo processo criativo. Então a gente tem que deixar os desejos aparecerem, assim. Não é só o dia dos eventos, que são celebrações desse processo. É conhecer o dia-a-dia, as demandas, os desejos, anseios daquelas pessoas. Lá no Lesbão, por exemplo, a gente fez reuniões com o pessoal da associação de moradores e a gente viu que a comunidade já tava fazendo estudos, fazendo limpezas na área. E foi indo nessa conversa até a gente chegar nessa plataforma compartilhada de desejos. (ÁGATA, grifo nosso)

A intervenção sobre uma realidade com vistas a uma descontinuidade não pode, como assinala Böhm (2005), furtar-se de analisar aspectos político-econômicos e fazer julgamentos políticos sobre o que acontece no mundo.

**Você não tem como estacionar uma grande escultura numa praça sem saber a história**, sem saber o que que é o dia desse lugar, das pessoas, né? Por isso que a ideia é antes de construir coisas, promover os encontros, mesmo. (GUSTAVO, grifo nosso)

Para pensar os elementos que conferem uma dimensão política à estética, Rancière sugere que se busque essa “captura” por meio das imagens, na medida em que estas têm a potência “não apenas de mostrar o visível, mas de fornecerem pistas acerca do dispositivo por meio do qual o visível é apreendido” (MARQUES, 2014, p. 63). Neste sentido, através da relação de sentido produzida pelas imagens com sua exterioridade, pode-se realizar inferências acerca dos efeitos de continuidade e descontinuidade que estas provocam na realidade sensível. As imagens contribuem, sim, para tecer uma nova paisagem do possível por meio de suas irrupções no visível, dizível e pensável.

Como exposto, no caso da GCI a produção de objetos ou imagens não é um fim, embora possa ser um veículo ou um produto dos processos de convívio. Gustavo expõe que “muitas vezes, não sai lixo, não sai um produto, o que foi feito foi um processo criativo

colaborativo, uma simultaneidade, que mudou a todos, mas não gerou algo especulável”. Contudo, podemos observar os produtos resultantes de processos vivenciados pelo coletivo ou as capturas de movimento do próprio desenrolar dos processos de que modo a GCI produz modificações no tecido do sensível, isto é, a transformação de um visível dado por meio de intervenções no real.

Marques (2014, p. 66) ressalta que é preciso considerar, porém, que aproximar política e imagem não significa que a imagem, “para ser política, deve retratar as injustiças e mazelas sociais”. A autora complementa que, não é suficiente retratar situações sociais de carência ou nutrir simpatia pelos marginalizados para fazer uma imagem política. Ao contrário,

as imagens (...) não se configuram como políticas pelo teor da mensagem que carregam, nem muito menos por sua eficácia conscientizadora. Em vez disso, **as imagens são políticas na medida em que podem devolver o dissenso e a ruptura a paisagens homogêneas, de concordância geral e assujeitamento:** as práticas artísticas não são instrumentos que proporcionam formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria exterior a elas. (...) Elas forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico. (MARQUES, 2014, p. 66, grifo nosso)

No caso da GCI, o coletivo preocupa-se que os processos realizados não se restrinjam ao engajamento social. Há, sim, um diálogo com os referentes sociais, com as feridas da cidade, mas há, ao mesmo tempo, uma preocupação de que os trabalhos não se reduzam a essas questões.

Então, **a gente não desvincula, absolutamente, as nossas ações artísticas de uma ação política,** assim. **Só que não é só uma coisa de produzir uma arte engajada, mas é fundamentalmente uma ação construtiva, assim, de modelagem do mundo.** Isso é uma das coisas mais loucas, assim, porque o **que a gente tá modelando, somos nós,** são as pessoas, assim. [...] Tem toda uma mistura. Pra mim isso é bem importante. No grupo a gente sempre conversa disso, de **como que um**

**trabalho é politicamente potente sem ser banal, sem reduzir à questão política.** (GUSTAVO, grifo nosso)

Deste modo, a GCI busca realizar ações que contemplem também os desejos do próprio coletivo, conforme expressado pelo professor Kinceler e por Ágata:

De que adiantaria suprimos necessidades a um curto prazo, por nossa conta, se em poucos meses iríamos embora daquele espaço? Quem daria continuidade? E na direção de quais desejos nossos a atual situação da rádio poderia gerar? Ficava claro que a forma de arte que perseguíamos **não tratava de assistencialismo social, mas de criar situações onde relações que não acontecem no cotidiano podem se estabelecer.** (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2013, p. 28, grifo nosso)

Essa tentativa de envolver o outro ela também não pode ser um fim, um fim nele mesmo, a gente tem que ser real. Tem pessoas que não querem se envolver, tem pessoas que talvez não devam se envolver. (ÁGATA)

Conforme Gustavo, alguns coletivos politicamente engajados podem considerar que a GCI não faz política com suas ações, na medida em que o cunho político das mesmas não está escancarado, ao menos em um sentido comum. Segundo a GCI,

muitas pessoas podem achar que a gente só levanta o estandarte pra que um outro grupo possa vir fazer a política. Mas pra gente levantar o estandarte [fazer arte] já é fazer política.

Há, neste sentido, uma grande confluência com o pensamento rancieriano, que sinaliza para uma dimensão teatral e literalmente espacial na construção de palcos – cenas dissensuais – que provocam rupturas nos mundos consensuais. Assim, essas condensações estéticas “não são apenas ilustrações secundárias de uma luta ideológica subjacente, mas o próprio terreno dessa luta” (ŽIŽEK, 2004, p. 77, tradução livre).

As ações da GCI preconizam dissenso e desidentificação, uma vez que estimulam a criatividade e o fazer artístico em todos os sujeitos participantes das ações. Há uma dissolução da autoria e da autoridade nesse processo, na medida em que não há imposição, nem certo ou errado ao realizar o trabalho, o qual não se baseia no poder individual ou na expertise em uma tarefa, mas sim na descoberta. Essa atitude anula a possibilidade de uma relação clientelista e retira os corpos de seus lugares assinalados, de qualquer redução à sua funcionalidade (MARQUES, 2013).

[...] Essa grande plástica do mundo que é a ação de todos os homens juntos. **Todos os homens como seres criativos**, assim. E esse reconhecimento de que todo mundo é criativo, então **não sou eu o artista e você a expectadora, você também é criadora**.

Ainda, admite-se que ambas as partes podem aprender juntas a criar, pondo em prática princípios de igualdade. Neste sentido, o que importa nessas ações é muito mais a criação de uma dinâmica subjetiva que cria dissensos em mundos consensuais, do que um objeto determinado. Exemplo disso foi a Cerveja Geodésica na Rádio Campeche, cujo relato é exposto a seguir nas palavras do professor Kinceler:

Figura 13: Ping-Pong cervejeiro na Rádio Campeche



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2012)

Não interessa aqui os detalhes do “fazer cervejeiro” em si, mas sim nossas descobertas e aprendizados na experimentação desse saber, o que considero primordial. Aquele momento foi significativo pelo seguinte: decidimos que a “autoria” da oficina de cerveja deveria ser

compartilhada pelos participantes da mesma. **Não ofereceríamos uma oficina onde haveria a figura definida do “mestre detentor do saber” de um lado, e dos aprendizes do outro.** Procedemos convidando as pessoas a trazerem seus saberes e virem aprender junto conosco; **“você gosta de cerveja e não sabe fazer? Nós também não sabemos, venha fazer conosco”** foi o nosso mote. Ficava claro que nosso fazer em arte lidava com o conceito de **“autoria compartilhada”, e não só entre nós, mas entre todos os envolvidos.** Daquele dia conseguimos nossa primeira cerveja, choca, sem gás, no entanto, com o gosto especial da descoberta. (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2012)

Para além das desconstruções e desidentificações que se operam quando a GCI se instala e instaura uma cena dissensual em paisagens homogêneas, há também um movimento de reidentificações e reconstruções no visível, isto é, de agência no mundo. Gustavo cita o exemplo do Park Fiction, em Hamburgo, como possibilidade de intervenção e transformação da realidade:

eles instalaram um contêiner e começaram a montar uma **plataforma coletiva de desejos**, um procedimento que eles entendiam como um **processo colaborativo, criativo, de longo prazo...** eles começaram a desenhar o parque que eles queriam. E eles **ficaram anos com toda comunidade que se deixava envolver** criando o park fiction. [...] depois de um processo todo colaborativo de escuta e criação eles conseguiram... e é um parque que se a gente for lá pra Hamburgo tá rolando. Então, **os processos coletivos a gente não sabe onde vai dar.** Mas eles são políticos na sua estrutura. E na sua forma eles podem beirar qualquer outra coisa, qualquer Frankenstein, assim. Mas eles são diferentes, ainda. Esteticamente [...] **eles não pegam uma estrutura burguesa, uma estrutura pronta e colocam outro conteúdo dentro, né? A gente muda a própria estrutura. Não adianta a gente**

### **falar de processo colaborativo de criação na mesma estrutura, entendeu?**

Por conta disso, Gustavo afirma que

Então a nossa ação no museu, ela tem que ser radical. A gente tem que tentar mudar o próprio jeito de que se vive o museu. A ideia da geodésica na universidade, a gente tem que desestruturar esse fundamento segregador da universidade, dos conhecimentos... e socialmente, de que a universidade é os de dentro e os de fora. [...] Então a geodésica ali, por exemplo, [...] é uma contradição, é um lugar de sonho, mas é uma utopia realizada, vivida. [...] Não é só mais uma visão do mundo, é uma ação no mundo.

Segundo Rancière (2009), se a política (enquanto ruptura, polêmica) dá origem às cenas dissensuais, ela é explicitada por sua dimensão estética, que a torna material. Assim, a dimensão estética é capaz de fornecer pistas acerca da possibilidade de os sujeitos ocuparem tais cenas de uma outra maneira, reconfigurando-as. Fazer essa reconfiguração envolve utilizar estruturas diversas, novas percepções de tempo, novas relações com o outro, novos materiais, novos espaços de atuação, enfim, uma nova imaginação sobre o mundo e sobre novas possibilidades de partilha do sensível, como veremos na seção seguinte.

#### **6.1.4 Subjetividade política e partilha do sensível nas práticas geodésicas**

O aparecimento dos sujeitos invisibilizados através da ruptura na ordem dominante marca, segundo Rancière (2009), o início de um processo de subjetivação política. Assim, o processo de subjetivação caminha para a reconfiguração do campo da experiência, isto é, da redefinição de identidades pré-distribuídas e da reordenação da circulação pelos espaços configuradas anteriormente pela ordem policial. Quando analisamos, nas cenas dissensuais o aparecimento de formas de subjetivação política, ou seja, desidentificações e (re)identificações que são dadas a ver por meio das **formas de circulação da fala e da palavra**, das **aparências visuais** (de si mesmo, do outro e dos espaços habitados), da **atribuição dos lugares e atividades e dos modos de sentir correspondentes** (no sentido fixado

e no sentido que se quer negar), em suma, da estética e de sua política, pode-se identificar novas possibilidades de inscrição nesses sujeitos na paisagem do visível.

Conforme Marques e Mayrink (2016, p. 10), formas particulares de ser e existir relacionam-se com o que Rancière denomina “literaridade”, termo que designa “uma reorganização e (re)criação de percepções aceitas da realidade, reorganizando toda uma forma de conhecer e apreender”. Deste modo, a literaridade expressa uma operação que retira os corpos de seus lugares assinalados e da redução destes a uma funcionalidade. Rancière destaca que

Esse “excesso de palavras”, ao qual chamo de *literarity*, rompe a relação entre uma ordem do discurso e sua função social. Isto é, *literarity* refere-se, simultaneamente, a um **excesso de palavras disponíveis em relação à coisa nomeada**; ao **excesso relacionado aos requisitos para a produção da vida**; e finalmente, ao **excesso de palavras diante dos modos de comunicação que funcionam para legitimar essa própria ordem**. (RANCIÈRE, 2000, p. 115, tradução nossa, grifo nosso)

Na prática de simultaneidades (afetivas) da GCI, podemos observar um excesso de palavras e linguagens circulantes em relação aos espaços, às pessoas e à produção da vida. No mesmo espaço geodésico, é possível transitar por diferentes linguagens artísticas como a cerâmica, a culinária, a literatura, a música, a dança, dentre outras, e, também, pelas pessoas que ocupam aquele espaço. A disponibilidade desses variados códigos expressivos a todos permite formas de jogar com os elementos para produzir uma política desidentificatória e reidentificatória.

[...] a gente leva muito dos nossos saberes. A gente costuma levar o saber da cerâmica, da música, do vídeo, da fotografia... e a gente procura, nessas outras pessoas que a gente tá chamando pra compor – que normalmente a gente já chama pra fazer parte da elaboração desse projeto, né – a gente procura trazer os saberes dessas pessoas também, seja agroecologia, sustentabilidade, saberes dentro da música, de construção, dos mais variados. Então a gente

acaba puxando isso pra compor algo junto.  
(ÁGATA)

Figura 14: Simultaneidades na geodésica



Fonte: Fotos de Jéssica C. Antunes disponibilizadas por Geodésica Cultural Itinerante (2017)

As pessoas que se envolvem na ação, assim como os próprios geodésicos, são estimuladas a transitar entre os diferentes espaços que se formam dentro ou nos arredores do domo geodésico. Cada um é livre para trabalhar a sua própria linguagem, a sua própria forma de se expressar nessa troca de saberes.

Todo mundo vai transitando, inclusive a gente. O público pode se envolver... e aí que tá. Existem várias noções de público, desde o público que só observa, que interage e que participa efetivamente do processo pra compor o próprio trabalho.  
(ÁGATA)

As simultaneidades são, nas palavras de Isabela:

É o tudo junto misturado [risos]. Ao invés de ser assim “ah, agora vamos fazer oficina de cerâmica,



depois vamos fazer oficina de desenho. Não. Vamos fazer tudo junto”. Então a geodésica quando se instala ela não prevê oficinas estáticas, se começou a trabalhar com isso simultâneo: um tava fazendo uma coisa, outro fazendo outra... e a pessoa que chega na geodésica ela vai transitando, **aonde ela acha que tem que ir**. Então um tá fazendo cerâmica, outro tá tocando, outro tá plantando... antigamente tinha essa coisa meio da música no trabalho, o homem teve isso na história, de ter **as coisas mais integradas**, né. (ISABELA, grifo nosso)

Essa integração remete a uma outra forma de ocupar espaços e desenvolver atividades, diversa das formas da organização formal, quais sejam, a impessoalidade, a especialização e o afastamento – por neutralização ou domesticação – da emoção do âmbito de trabalho (PRESTES MOTTA, 1991). Os tempos de trabalho não são rígidos e orquestrados com base em critérios de eficiência. Os materiais não são escolhidos segundo critérios instrumentais, como durabilidade ou apelo comercial; é comum, muitas vezes, trabalhar com materiais de descarte. As atividades não são desempenhadas por aqueles que detém o saber para fazê-las da melhor forma, necessariamente. Importam mais a forma como se dão os processos e o que isso representa para as pessoas. Abre-se espaço, portanto, para a participação em um processo coletivo de remodelação de identidades e lugares.

[...] E pessoas de fora também são incentivadas a propor. Se abre esse espaço, né, quando não tem essa rigidez. E as pessoas se sentem muito potentes, com isso, quando se pode propor. Geralmente se troca muito, é muito colaborativo. Essa liberdade assim ajuda também a pessoa a contribuir, naturalmente, quando ela se sente a vontade. (ISABELA)

Deste modo, ocorre uma negação das identidades fixadas e impostas para a adequação dos indivíduos a determinados espaços e formas de trabalho, na medida em que todos os participantes podem ocupar-se dos mesmos espaços e posições nas atividades. Instaura-se um lugar comum para questionar uma suposta igualdade democrática e vislumbrar, no ponto de vista da alteridade, novas maneiras de partilhar

o sensível (RANCIÈRE, 1996). Não há, portanto, uma imposição, um regramento de como cada um deve se portar, mas há, na disposição espacial das atividades, um incentivo às trocas. Isabela conta sobre o início da ideia das trocas de saberes, na qual se dilui uma hierarquia do saber – e, portanto, dos sujeitos –, atividade praticada pelo coletivo em suas ações:

O Zé começou com isso numa feirinha do Rio Tavares. Ele disse “ah, eu vou lá levar a minha ocarina. Vou botar um tapetinho e vou botar ‘troca-se saberes’”. E ele fez isso, foi um teste dele. E aí ele ensinava a fazer ocarina e a pessoa ensinava ele a fazer outra coisa. Então dava uma receita, dava o que a pessoa tivesse... então empodera também a pessoa, porque nessa troca de saberes a pessoa diz “poxa, eu também sei fazer algo, não é só o artista que faz”. E na prática da geodésica com as comunidades é muito rico isso. O Zé gostava muito desses saberes tradicionais. O saber-fazer do artesão. Saber fazer o barco. Então ele teve projetos da baleeira aqui, projetos de resgate, né. O orocongo que era do seu Gentil. O seu Gentil morava no morro perto do Mont Serrat e fazia orocongo, que é uma coisa tipo um violino antigo, assim, tipo uma rabeca. E é uma das pessoas únicas, assim, que sabiam fazer isso. Então ele trouxe o seu Gentil pro grupo. E o seu Gentil deu oficina pro pessoal na UDESC e aí eles fizeram o orocongo, saíram tocando, e tal. Então... esse resgate, né. Então ensinava uma coisa, mas resgatava, aprendia muito também. E na geodésica sempre acontece isso. E quando vai a comunidades mais periféricas acontece mais ainda. (ISABELA)

Outros exemplos dessas trocas de saber que ocorrem na GCI a partir das experiências do “público” são as oficinas de compostagem e as oficinas de saberes tradicionais, como a pesca de espinhel com pandorga.

Figura 15: Troca de saberes: o orocongo e a pesca de espinhel com pandorga



Fonte: Imagem de vídeo e fotos da Geodésica Cultural Itinerante (2009, 2017)

Ocorre uma valorização das formas de convívio entre as pessoas por meio da afetação. E há liberdade no deixar-se afetar. O processo de afetação implica, nesse sentido, em acionamento e não em imposição. Esse processo permite a convergência de mundos separados pela ordem policial em uma temporalidade comum, desafiando sentidos fechados.

O grupo entende afeto como ser afetado. **Deixar-se afetar.** Claro que tem a coisa do carinho, da empatia com o outro, mas também deixar-se afetar. Eu me deixo contaminar, me junto nessa proposta. E aí as coisas tem esse sentido, assim, de afetivo. E por um lado se criam laços muito fortes num grupo desses, né. Agora na claraboia um dia a gente tava lá fazendo cumbucas de barro, a partir do cubo, e as pessoas não queriam ir embora. Porque **cria um elo, essa coisa do fazer juntos.** (ISABELA)

Apesar do estabelecimento desse elo e dessa afetação proporcionada pelas práticas do coletivo, não ocorre reparação do dano, isto é, apagamento das partilhas desiguais. Ocorre, sim, uma possibilidade de irrupção política e redistribuição do sensível a partir da instauração do dissenso. As identidades pré-distribuídas pela ordem policial são reconhecidas para que novas identidades possam surgir. As novas identidades opõem-se às ideias de classes ou massas sem rosto, aos sentidos fechados. Jogam com as identidades encaixotadas pela partilha policial. O grupo procura estimular trocas que não sejam unilaterais, no sentido de uma ajuda ou um ato de heroísmo, e o

reconhecimento dos corpos individuais nos agenciamentos coletivos de enunciação fazem parte disso (RANCIÈRE, 2012a). Assim, importa o aparecimento dos rostos.

A gente vai lá tentar fazer essa troca. E se sair algo... às vezes não sai nada também, porque nem sempre as pessoas têm abertura ou querem e a gente também não tem essa... as pessoas às vezes não querem e não tem problema nisso. É querer demais que as pessoas se comovam com tudo. A gente não é... essa ideia de arte transformadora é meio complicada. Isso é meio impositivo “você vai lá pra transformar... não. O que te dá direito de transformar? Quem disse que as pessoas querem ser transformadas com o que você acha que é transformação?” (ÁGATA)

Durante apresentação no Seminário de Arte Pública realizado pela COMAP em 23/11/2018 a GCI foi perguntada sobre sua atuação junto às comunidades. O grupo expôs sua perspectiva, que retrata a preocupação com o aparecimento dos rostos – ou corpos individuais – no corpo político coletivo (grifo nosso):

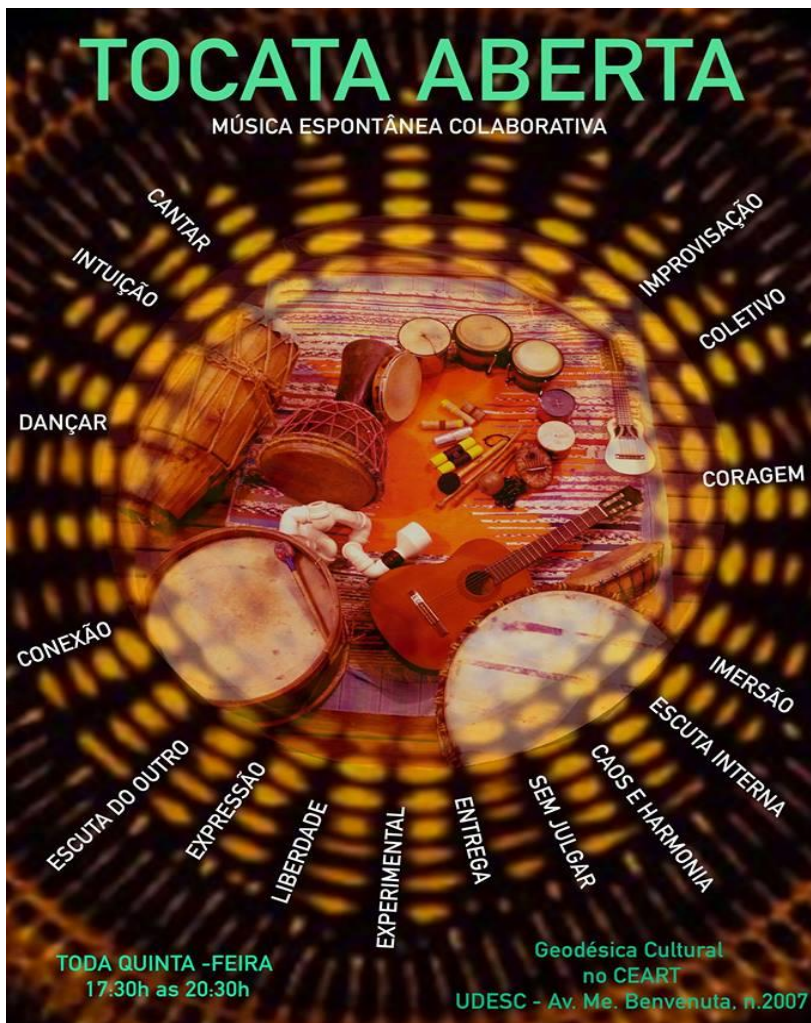
Cara, **é difícil você falar em comunidade, porque tem grupos diferentes, né?** A revolução dos baldinhos era um grupo de mulheres, então ela funcionava com esse grupo de mulheres que iniciou o projeto e tinham os bolsistas que auxiliavam no projeto, **muita gente circulava**. Só que ao mesmo tempo existia... **a comunidade não tem um grupo geral**, nela existem grupos de consenso, mas muita gente não gostava do projeto porque achava que não adiantava e então **não tem como você ver a região como uma comunidade só, porque são várias pessoas, com interesses e com desejos diferentes**. Inclusive essa ideia de a gente trazer essa parte mais lúdica, montar os cortejos, era uma maneira de tentar criar essa ponte entre esse grupo que tava com essa iniciativa e outras pessoas, vizinhos, que não conheciam ou não tinham essa entrada pro projeto.

A ideia do coletivo, segundo apontam, não é a imposição de um pensar ou de uma forma de (re)construir o real. Ao contrário, trata-se de um diálogo que contempla o dissenso e permite aos envolvidos jogar com os modos de visibilidade para tomar sua parte em uma nova distribuição do sensível.

É, que elas adotem aquilo, ou utilizem da maneira que acharem melhor. Por exemplo, lá nos baldinhos hoje uma menina tá dando aula de cerâmica, que iniciou com o projeto com o Zé, que a geodésica construiu fornos lá e hoje ela tá dando aula, a gente não precisa ficar indo lá, as pessoas tem as suas próprias vontades e vidas e vão fazendo esses desdobramentos. (ÁGATA)

Segundo Marques (2014, p. 71), para compreender processos de subjetivação é preciso “observar o modo como os corpos representados “aparecem” e indicam possibilidades (...) de reinvenções dos modelos de captura aos quais estão submetidos rotineiramente”. A aparência, aqui, relaciona-se não só com a materialidade – forma física visível –, mas também com o ato de “dar a ver”. É necessário, neste sentido, observar como os sujeitos fazem uso criativo de seus corpos e de uma linguagem própria para inventar formas de vida. Exemplo de um uso criativo dos corpos e linguagens próprias que possibilitam ver a potência de um “aparecer” é a Tocata Aberta, encontro de música espontânea e colaborativa realizado na geodésica que fica na UDESC.

Figura 16: Convite à Tocata Aberta



Fonte: Tocata Aberta (2018)

Segundo Augusto, Kinceler e Lima (2016, p. 22), as tocatas são encontros musicais abertos a todos que queiram “explorar ou desenvolver sua musicalidade própria de forma experimental e informal”. Composto por um grupo heterogêneo de músicos formais e

informais, o mote desse processo criativo, que é totalmente colaborativo e intuitivo, é a “reinvenção da relação dos participantes com a música”.

O espaço físico no qual se dão as tocatas é o da geodésica. Os participantes ficam dispostos de modo circular e a maior parte dos instrumentos musicais fica disposto no centro. Além dos instrumentos disponibilizados pelo grupo, é possível também levar seus próprios instrumentos para compartilhar. A iluminação é baixa: no início da tocata a luz é natural e, à medida que a luz natural vai sumindo, o grupo acende algumas velas no interior da geodésica e algumas pequenas luzes de luminárias. O ambiente é bastante acolhedor e meditativo.

Não há um horário fixo para entrar e o momento de saída é escolhido de forma autônoma por cada um. As pessoas que escolhem participar das tocatas também podem escolher o modo como querem participar desse espaço. A percepção de tempo é muito particular, nada rígida.

Tem um entra e sai. Às vezes entra alguém no meio da música, toca um tambor, canta alguma coisa e de repente sai. Isso também torna as músicas e o grupo muito únicos. O grupo não é fechado. Não são sempre as mesmas pessoas e as pessoas não estão sempre fazendo as mesmas coisas, é muito heterogêneo (CADERNO DE CAMPO, 25/10/18)

Não há regras rígidas de comportamento durante a improvisação musical. Existe, sim, muita liberdade para ocupar esses espaços de acordo com seus próprios desejos, numa brincadeira com sua própria linguagem e as linguagens circulantes.

Não tem pressão sobre como você deve agir ali. Apesar de as músicas serem formadas por todos, tudo bem se você não tiver afim de tocar algo ou cantar. Tem gente que só dança. Tem gente que só ouve. (CADERNO DE CAMPO, 29/11/18)

Não há definições sobre como a música dever executada. Não há uma programação sequencial, nem letras ou partituras.

Não tem músicas conhecidas, não é como um show, ou um ensaio. Não tem artistas e público. Todo mundo que está ali está criando algo. São

músicas inventadas na hora. Músicas feitas por diferentes pessoas tocando em conjunto, cada uma do seu jeito, em instrumentos convencionais e não convencionais (baixos de lata, chocalhos de pratos plásticos com grãos de arroz, instrumentos de sopro com sifões de pvc, dentre outros). São músicas efêmeras, de certo modo, pois dificilmente poderiam ser reproduzidas em outros contextos, por outras pessoas. E a música não é de alguém, mas é de todo mundo. (CADERNO DE CAMPO, 25/10/18)

Neste sentido, os eventos produzidos pela Tocata Aberta são essencialmente políticos. Não apenas porque os processos de construção musical se formam de maneira não rígida, autônoma, espontânea, coletiva, características intrínsecas a organizações alternativas, mas, também, porque aquilo que essa organização produz está sempre sob risco de desaparecer, é “intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo”, designando um momento raro, de perfuração das partilhas desigualitárias (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42; RANCIÈRE, 2009).

Observa-se na improvisação musical da Tocata uma grande variação no estilo, na medida em que os participantes possuem diferentes referências musicais e graus de familiaridade com os instrumentos. No entanto, conforme Augusto, Kinceler e Lima (2016, p. 23), “ao mesmo tempo os participantes buscam ‘tocar a mesma música’, ou seja, a Tocata é sempre uma tentativa de reunir uma diversidade em uma unidade”.

Nas músicas dá pra ver que cada um traz uma referência diferente. Os ritmos que as pessoas fazem às vezes são mais rápidos, mais lentos, mais ou menos complexos. Algumas vezes tem momentos meio caóticos – pelo menos de um ponto de vista mais tradicional – mas de alguma forma a música vai fluindo pra algo harmônico. Parece que ouvindo uns aos outros as pessoas vão entrando em sintonia. (CADERNO DE CAMPO, 25/10/18)



Figura 17: Tocata Aberta



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2016)

O relacionamento dos participantes é algo muito importante na Tocata. Nesse espaço de convívio, são as relações mais próximas com o outro que permitem elaboração coletiva que se efetiva no reconhecimento de estar “entre” identidades e não diante da valorização de identidades dadas, conformando processos de subjetivação política (MACHADO, 2013).

É preciso ter uma escuta ativa. Tem muito de você se relacionar com o outro. Na improvisação musical, cada um compõe uma parte (com sílabas, sons, etc). Essas partes vão se somando ao ritmo dos instrumentos e formam músicas. Senti que para participar das tocatas, não é preciso conhecer de música ou saber tocar instrumentos, mas é preciso estar aberto para deixar-se afetar e descobrir a própria musicalidade. É um processo de descobrir uma nova possibilidade para si mesmo. (CADERNO DE CAMPO, 25/10/18)

Agora... uma coisa que é muito importante é a relação um pra um. É a relação olho no olho, de conversa e troca, sabe? Isso tem a ver com o desaceleramento das relações. [...] Por mais que algumas vezes a gente não esteja produzindo uma técnica ou um produto final, a gente tá desenvolvendo relações humanas. (GUSTAVO)

Ademais, não se observa na Tocata “nenhuma hierarquia ou dominância dos que são músicos profissionais sobre quem não é. Ninguém é encarregado de uma coisa só. As pessoas transitam muito entre instrumentos e lugares” (CADERNO DE CAMPO, 29/11/2018). Essa flutuação entre lugares e identidades contribui para uma dissolução da autoria no processo coletivo de criação. Neste sentido, conforme destaca Rancière (2012a), não há mais uma correspondência exata entre nomes e indivíduos, assim como com os lugares que ocupam e o trabalho que devem desempenhar no ordenamento social.

Esse processo de subjetivação compreende, também, a possibilidade de questionamento tanto das partes distribuídas pela ordem policial como do próprio processo de distribuição dessas partes, separadas hierarquicamente (MACHADO, 2013). Na Tocata, não existem papéis definidos, assim como não existe certo e errado, porque não há um resultado esperado. Com a ideia do “toque como quiser”, a Tocata oportuniza uma descoberta de cada um por si mesmo, em sua própria linguagem, nesse processo coletivo e na relação com um modo de ser, um modo de vida (RANCIÈRE, 2009).

A imprevisibilidade faz parte da abertura dos processos criativos, modo de operação da GCI. Não apenas na Tocata, em que não se pode saber de antemão como será o processo de criação coletiva, mas também em outras práticas, a GCI preza por “processos abertos que podem ser acessados livremente”, para modelar o mundo (GUSTAVO).

Que são processos **maleáveis, que não têm uma coisa tão rígida pra acontecer**. Que justamente depende de outras pessoas que não são o coletivo, então quando você envolve outras pessoas você tá **suscetível a mudanças, né**. (ÁGATA, grifo nosso)

Por exemplo no FIK a gente tinha ações que tavam na forma de oficina, outras que beiravam mais a demonstração, mas não eram

performances, eram construções abertas, assim, e teve mostra ao mesmo tempo, teve a exposição da obra do Zé, teve oficina de cerâmica, junto com encourar tambor, junto com fazer um banco, que nem foi feito, foi feita uma composteira e uma plantação de milho ao invés de fazer o banco. Tudo porque as pessoas que tavam ali fizeram isso, entendeu? **O nosso plano...** não que a gente tenha um plano muito certo também, né, mas ele **foi alterado na medida da participação e pra gente foi ótimo que o que a gente planejava mudou**, assim. Que as pessoas se permitiram participar. (GUSTAVO, grifo nosso)

O fazer da GCI é incerto, não previsível. É, também, indisciplinado, ou seja, não presta contas às categorias da estética tradicional, “ela chuta o balde da sua própria consolidação enquanto uma criação livre que não esteja precisando prestar contas ao direito, à ética, ao justo, ao social... nem às escolas estéticas, né” (GUSTAVO). O fazer da GCI não cabe, neste sentido, em delimitações categóricas da estética ou do organizar. Ainda que trabalhem com referências, não se pode dizer que trabalhem com sentidos fechados. De igual modo, as identidades são maleáveis: quem é o autor? Quem é o geodésico e quem é o público? O que é arte e o que é vida?

Na invenção desse novo lugar - dessa heterotopia - os comportamentos são, sim, desviantes em relação à norma padrão, na medida em que não podem ser calculados, encerrando uma lógica de ruptura. Desta forma, “essa identidade maleável, dificilmente definível por fronteiras ou colocada em caixas” opõe-se justamente ao “papel da polícia colocar cada corpo em um espaço e dar a ele um – somente um – nome, promovendo assim uma organização social, facilitando seu entendimento” (MARQUES e MAYRINK, 2016, p. 19). Nas práticas do coletivo, artistas, moradores de comunidades, não-músicos, etc, colocam esteticamente uma questão política, na medida em que não atendem a padrões esperados por um corpo social e assumem a aparência que querem ter, quebrando “um longo jejum de não produção das imagens que consideram ideais [...] através de uma espécie de colagem. Sobrepoem sentidos, vontades, desejos e necessidades de uma situação limítrofe” (MARQUES e MAYRINK, 2016, p. 16).

Os processos de subjetivação que se operam nessas cenas dissensuais favorecem políticas desidentificatórias e configuram novas possibilidades de partilhas do sensível, que se oponham às partilhas

policiais. Considerando que para Rancière (2009, p. 12) a partilha do sensível seja “um sistema de evidências sensíveis que dá a ver, ao mesmo tempo, a existência de um comum e as divisões que nele definem os lugares e partes respectivas”, pode-se observar nas ordens políticas instauradas a configuração do sensível através das **divisões e fronteiras** e da **distribuição das ocupações, dos lugares e das identidades**.

No intuito de pensar esses elementos no fazer da GCI, podemos questionar, seguindo Ricoeur (2005), se essas cenas onde se dão os processos de subjetivação estimulam partilhas que auxiliem os participantes a: a) **poder dizer**, isto é, poder usar a linguagem para criar interlocuções com o outro; b) **poder fazer**, usando suas capacidades para produzir mudanças em seu ambiente; e c) **poder ser responsável**, ou seja, poder atuar como sujeito capaz de argumentar de forma autônoma, fazendo circular a palavra de sua própria linguagem na cena pública perante os demais.

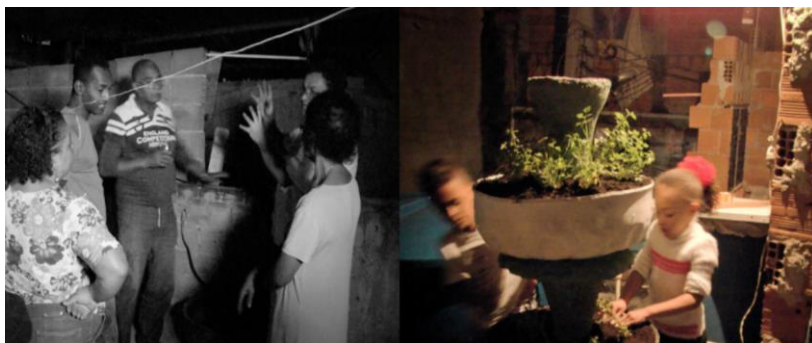
Como vimos, as ações da GCI promovem um excesso de palavras circulantes que permitem as participantes (geodésicos e público) poder dizer – jogar com a linguagem e com as identidades. Seja no espaço da Tocata, em que todos ficam livres para interagir uns com os outros, por meio dos sons e dos gestos, seja na possibilidade de circulação entre práticas diversas constituídas sob o domo geodésico, as interlocuções são favorecidas. Ainda, o “poder dizer” não se restringe ao fazer durante às ações, mas está presente antes mesmo de que elas aconteçam, na medida em que há um chamamento para que os interlocutores participem da própria imaginação das práticas junto à GCI.

Nessa imaginação, os participantes das ações são acionados a utilizarem suas próprias capacidades e vocações para a produção de mudanças em seus contextos. Isso ocorre nas ações quando os participantes difundem os saberes locais da pesca de espinhel com pandorga ou quando, na circulação de linguagens, apropriam-se da cerâmica para produção de hortas verticais, por exemplo. Há, portanto, um importante fator atrelado ao ato mesmo de fazer, de intervir no real, de modelar com as próprias mãos um novo mundo. Neste processo, os sujeitos aparecem como agentes da própria história, tornam-se responsáveis pelas consequências de seu aparecimento na esfera pública.

Esses e outros elementos assemelham-se à distribuição política do sensível, conforme descrita por Rancière (2006). No caso da GCI, podemos observar que o sensível é partilhado politicamente na medida em que identidade e diferença (alteridade) não são apagadas nas ações,

mas podem aparecer, tornando visível e modificável aquilo que antes era invisibilizado, conforme abordado anteriormente. Durante as ações do coletivo, é possível perceber que a instalação da GCI cria, nas brechas do cotidiano, um lugar de introdução de sujeitos e objetos marginais na cena pública, seja ao levar a terra para o museu, o orocongo para a universidade ou a cerâmica para a comunidade.

Figura 18: Descontinuidades na comunidade da Mangueira



Fonte: Geodésica Cultural Itinerante (2012, p. 65)

Nesse espaço comum – o domo geodésico – em que diferentes identidades circulam, as aproximações são facilitadas e novas formas de relação tornam-se possíveis. Conforme Rancière, uma partilha política do sensível prevê que as relações não sejam dadas com base em noções de hierarquia, mas sim com base na igualdade. Conforme vimos, as ações da GCI promovem práticas igualitárias e não hierárquicas. Durante as ações, com a abertura dos processos criativos, há uma busca por “desfazer a hierarquia que tem entre a arte e os procedimentos de fazer a arte, a arte e o mercado”, por meio do não regramento de posições a serem ocupadas e atividades a serem desenvolvidas (GUSTAVO).

Ademais, há nas ações da GCI um forte direcionamento no sentido de mostrar que toda pessoa é artista, ou seja, que o espaço para produzir e fruir arte não é exclusivo daqueles que tradicionalmente são associados a esses lugares. É desse modo, portanto, que a partilha política do sensível empreendida pelas ações da GCI questiona o estabelecimento de uma ordem hierárquica e de relações desiguais entre modos de fazer, ser e dizer, bem como a distribuição dos corpos com

base em suas atribuições e finalidades definidas pela polícia (RANCIÈRE, 2006). Nas palavras da GCI:

Nossa forma composta de triângulos cria o rizoma afetivo que une vértices que antes flutuavam isolados no espaço da grande escultura social. Somos seres Geodésicos que desejam itinerar sem hierarquizações de um ponto para o outro. (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2012)

Rancière (2006) também afirma que uma partilha política do sensível envolve o questionamento daquilo que é consensual, daquilo que é normalizado e naturalizado, por meio do dissenso. Nas ações da GCI, o dissenso aparece como força política de ruptura com uma ordem hegemônica que assinala os lugares e corpos pertencentes ao espaço (organizacional) da arte por meio de “redes de sobrevivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 72). Neste sentido, conforme pontua Isabela, “todos tem essa ideia de que é contravenção, não é dentro do estabelecido”: as ações nas comunidades, do lado de fora do museu, nos espaços “entre” no ambiente da universidade, com materiais reutilizados – com o “resto” –, dentre outras características, representam e materializam o desejo de um novo mundo que se instala – como a dança viva dos vaga-lumes, de Didi-Huberman – justamente no meio das trevas, isto é, daquilo que está obscurecido.

Ademais, as ações não ocorrem de forma heroica ou evangelizadora, no sentido de educar as pessoas em determinadas linguagens de arte. Ao contrário, conforme apresentado, trata-se de um diálogo que contempla o dissenso e permite aos envolvidos jogar com os modos de visibilidade para tomar sua parte em uma nova distribuição do sensível. Desta forma, as linguagens artísticas funcionam como dispositivos relacionais, os quais são acionados pela liberdade de uso criativo. Assim, apesar de haver trocas de conhecimento, não há imposição sobre como usá-los ou sobre como apropriar-se dos mesmos de forma certa ou errada. Há, por outro lado, uma liberdade para tomar parte – partilhar – de forma própria, por meio da literaridade (RANCIÈRE, 2000).

Por fim, uma partilha política do sensível busca redistribuir lugares e ocupações dos espaços com base no princípio da igualdade e

da alteridade, ao invés de fazer uma divisão por funções ou posições sociais como no caso de uma partilha policial (RANCIÈRE, 2006). Assim, é característica da partilha política estabelecer novas formas de relacionamento. Na GCI, essa é uma motivação clara:

[...] que você **repense as suas relações**, a sua realidade, e olhe pra outras coisas e **se relacione de outra forma**. (ÁGATA, grifo nosso)

Na relação um para um e olho no olho que se estabelece importa a criação de uma dinâmica subjetiva que favoreça dissensos em mundos consensuais. E inventar essas novas formas de relação é inventar novos possíveis nas brechas do cotidiano por meio de intervenções no visível – como ficou evidenciado na descrição das práticas. Por meio dessas relações, nas quais os sujeitos dialogam, a GCI constrói uma plataforma compartilhada de desejos. A plataforma compartilhada de desejos reflete questionamentos, incertezas e diferenças de toda ordem, mas há nessa alteridade também algo que, como afirma Rancière (2006) é “o comum de uma comunidade de partilha”: o desejo de modelar um novo mundo.

Figura 19: Plataforma de desejos no FIK 2018



Fonte: Foto da Geodésica Cultural Itinerante (2018)

As características dessas práticas que expressam uma partilha política do sensível nas ações da GCI – a não-hierarquização, o dissenso, o questionamento das identidades e funções, as relações de novo tipo, a igualdade e a alteridade – não se restringem às atividades celebradas pelo coletivo em conjunto com o público. Em verdade, há um imbricamento muito forte entre a forma de organizar interna e os aspectos fundacionais do grupo com a sua prática em relação ao mundo. Como afirma Gustavo (grifo nosso):

os processos coletivos a gente não sabe onde vai dar. Mas eles são políticos na sua estrutura. [...] Mas eles são diferentes, ainda. Esteticamente eu vejo que eles [...] não pegam uma estrutura burguesa, uma estrutura pronta e colocam outro conteúdo dentro, né? **A gente muda a própria estrutura. Não adianta a gente falar de processo colaborativo de criação na mesma estrutura**, entendeu?

### 6.1.5 A GCI enquanto comunidade de partilha

No fazer da GCI, podemos observar algumas das características que Rancière descreve como constituintes de comunidades de partilha. Uma delas é a composição da comunidade por **membros que deliberam com base na ideia de dissenso e que, ao mesmo tempo, consideram os princípios de igualdade e alteridade**. Para melhor compreender esses elementos na GCI, observaremos **como o grupo distribui ou organiza as atividades** – sejam atividades de organização interna ou de interação com colaboradores e público – **e como toma decisões**.

Um primeiro ponto a ser observado, é o fato de o grupo procurar realizar atividades que se diferenciem de estruturas tradicionais, do campo da arte e, conforme destacaremos, também das organizações. A fala de Gustavo expõe, nesse sentido, o modo como são distribuídas as questões internas no coletivo:

A ideia é essa, aproveitar as brechas e provocar mais aberturas. [...] E eu acho que isso tem a ver de algum modo com a **des-hierarquização** das coisas. [...] E hoje **a gente procurar dividir, o máximo que a gente pode os processos. Dividir os e-mails, por exemplo**, você mandou o e-mail e



todo mundo recebeu o e-mail. Uma coisa assim de todo mundo participar. Então os meus contatos são os contatos do grupo, são contatos pro grupo. Os contatos da Ágata, enfim, **todo mundo tentando trazer e dividir e compor.** (GUSTAVO, grifo nosso)

Os processos internos são concebidos e executados, pelo que foi possível constatar, da mesma forma que os externos – aqueles nos quais há interação com o público e colaboradores –, de maneira aberta e colaborativa. Todos os membros possuem espaço para contribuição e deliberação e as relações não se assentam em princípios hierárquicos – não observamos, nas falas ou nos fazeres em eventos, nenhum tipo de superioridade e subjugação por tempo vínculo ao grupo, experiência ou especialização. Assim, na organização da GCI, a estratificação social está muito mais ligada a um viés igualitário, “característica central da organização democrático-coletivista” (ROTHSCHILD-WITT, 1979, p. 516, tradução nossa).

Diferentemente das organizações tradicionais, onde ocorre forte diferenciação e especialização máxima do trabalho com base em critérios de eficiência, podemos observar na GCI uma tendência maior a funções de trabalho mais gerais, realizadas em grupo, ou a atividades individuais distribuídas por meio do entendimento entre os membros e que levam em consideração a diversidade dos integrantes (LAND e KING, 2014; ROTHSCHILD-WITT, 1979). Boa parte das atividades envolvem decisões coletivas (como gestão dos recursos, participação ou aceite de projetos, entrada de membros, etc), mas conforme expõem Gustavo e Ágata, aquilo que cada um irá contribuir em relação às atividades do coletivo é estabelecido de forma orgânica, levando em consideração as inclinações pessoais. Ágata comenta, por exemplo, da divisão para tratar dos meios de comunicação digitais e da questão dos recursos financeiros:

A gente organicamente... por exemplo, eu e a Jade somos as pessoas que mais mexemos no Instagram, então nós cuidamos no Instagram. O Lucas já acaba ficando mais no Facebook... divulgação, parte de cartaz, essas coisas, normalmente é eu, o Lucas e o Léo. E o e-mail todo mundo olha. A questão da caixinha também o Lucas que acaba ficando, por causa do MEI que ele tem. Mas todo mundo participa, tá por dentro.

Já segundo Jade, a distribuição das atividades leva em conta inclinações pessoais, mas também há um desejo de que todos compartilhem os conhecimentos, para que esses processos possam também ser mais colaborativos, evitando sobrecargas.

**Tinha um acordo de que todo mundo, todas as pessoas que tem facilidades com algumas ferramentas iam cuidar delas.** Tipo, se eu sei fotografar, fazer uma publicação, se eu entendo de contas, então **eu me disponibilizo** a fazer essas atividades. Não todas ao mesmo tempo, isso não é simultâneo. Por exemplo, eu e a Ágata agora a gente cuida do Instagram e do Facebook. Mas **a gente tá vendo o que cada um tem mais noção, assim. A vontade é que todo mundo possa saber mais de todos os processos e poder dividir esses conhecimentos.** [...]

Mas teve um processo agora pra pagamentos, que a gente não é uma associação, né, então foi vendo e desvendando como que são esses processos. A gente não tem um MEI, então a gente usou o do Lucas. E aí é um trabalho que ficou só pra ele, então foi mais desgastante. Mas também é porque era no nome dele, no CPF dele... E aí **foi bem onde a gente viu: tá, o que cada um tá fazendo, o que a gente pode fazer?** (JADE, grifo nosso)

Tipo, ah, a Tati tinha muito a questão da culinária *ayurveda*, então ela tem muito esse conhecimento de PANCS, também, então ela acabava lidando mais com a questão da alimentação, seja almoços, lanches... mas no FIK, por exemplo, eu também me envolvi muito com o pic-nic ético-estético, que a gente chamou. Aqui [FIK] eu tava envolvida com o torno também e lá [Morro das Pedras] não, eu tava ajudando o Tirelli com o lagarto. Vai do momento. A gente sente que um tá cansado, e tá livre, a gente fala “ah, não, pode ir lá fazer alguma outra coisa, eu fico aqui”. Nem sempre todos os saberes a gente domina. Tipo, o Tirelli fez o empachamento de tambores, que é colocar o couro no tambor, isso é um negócio que eu não sei... Mas outras pessoas sabem, então... **Às vezes a gente tem que parar e fazer entre**

**nós mesmos, pra todo mundo saber as coisas, sabe?** (ÁGATA, grifo nosso)

Esse processo de divisão, embora se dê de forma orgânica, pode às vezes ser difícil:

**Isso é difícil porque as pessoas têm vocações**, então, por exemplo, eu sou bem mais lento pra responder um e-mail, mas eu converso de boa com as pessoas... tem gente que não conversa muito de boa, mas responde na hora um e-mail. Tem gente que é do barro e tem gente que é da música, mas enfim, são vocações diferentes e a gente tenta juntar isso a partir dessas ideias do grupo, essas coisas que são conceitos e que a partir dessas vocações e desses conceitos a gente possa construir os projetos. **É bem orgânico, o problema é que sempre sobra coisas que ninguém quer fazer... só que junto é melhor de fazer. Também tem esse “ufa, tá, vamo lá”.** (GUSTAVO, grifo nosso)

Por haver liberdade para que os membros desempenhem individualmente tarefas com as quais se identificam de alguma forma, sobram atividades “que ninguém quer fazer”. Nesses casos, Jade explica que:

Geralmente **o que ninguém quer fazer a gente tenta fazer todo mundo junto**. Nem se for pra... tô do seu lado, sabe? Vamos tentar aprender isso aqui ou eu vou fazer uma massagem no seu ombro enquanto você termina... (JADE, grifo nosso)

Em organizações tradicionais, a separação das pessoas em funções específicas, segundo critérios de eficiência, decorre de objetivos de determinada qualidade esperada dos produtos e processos, a qual se relaciona com aspectos funcionais. Nesse caso, há forte padronização e pouco espaço para liberdade para decidir como conduzir as atividades. Na GCI, ao contrário, os membros decidem livremente, com autonomia, como irão realizar cada atividade, desde que não seja algo que precise de uma deliberação coletiva (como recursos, projetos, etc). O que parece orientar as práticas são os princípios mais gerais do coletivo.

Tem autonomia, sim. Às vezes tem algumas coisas, né... alguém é crítico, assim, “ah, você podia ter falado de outra forma...”, mas é de boa assim. E também a gente posta no grupo, “ah, vou postar tal foto assim, beleza? Beleza, tchau”. Ou coloca, “ah, fiz esse texto aqui, tá bom? A gente manda e conversa”. Mas não tem necessidade de tudo passar por deliberação. (ÁGATA)

Temos autonomia. Nem sempre a gente lembra disso, aí rola, “ah, não gostei disso ou daquilo” [risos]. Mas aí tudo bem, continua a autonomia. Mas acho que a gente não faria uma coisa muito diferente um do outro também, sei lá, por mais que eu não goste de alguma publicação, por exemplo, não é algo que não me representa enquanto coletivo. (JADE)

Neste sentido, lidar com as diferenças uns dos outros, com os desejos e com as diferentes formas de pensar e realizar uma atividade é algo importante para o bom relacionamento do grupo. A questão do tempo das atividades, por exemplo, é um dos elementos que pode ser encarado de forma diferente por cada um. Não apenas a comunidade de partilha da geodésica instaura um outro tempo em um determinado espaço – como uma heterotopia – ou realiza atividades simultâneas, descontínuas, mas o próprio tempo partilhado entre os geodésicos é um tempo diverso do tempo de uma organização tradicional – ritmado, cronológico –, pois o dissenso desse tipo de comunidade assim exige.

Conforme afirma Coelho (2013, p. 33), nesse tipo de organização fica entre aspas a distribuição usual dos papéis e as “formatações corporais e de ocupação do espaço e do tempo” definidas pela ordem policial que “restringe o que cabe aos trabalhadores e aos empregadores”. Nas práticas da GCI podemos observar uma reconfiguração do espaço e do tempo, exemplificada no ato de quebra da realização do trabalho durante o dia e do descanso durante a noite, do trabalho particionado e encerrado em um espaço que não comporta a sensibilidade ou que a domestica, o que está no cerne do que Rancière denomina uma revolução estética, ou seja, uma reconfiguração do sensível. Seja virando a noite com a geodésica no centro da cidade, na interação com a vida que existe ali – no caso da ação em frente ao Museu Victor Meirelles –, seja perdendo-se entre onde começa e

termina uma atividade ou outra nas simultaneidades ou, ainda, na escrita de um projeto.

A gente não segue metas de tempo [risos]. Mas tem coisas que... propostas que precisam ser até uma data, que se não acabou. Aí a gente se vira e faz. As vezes a gente tá no dia anterior se mantando, assim, mas a gente faz... (ÁGATA)

Além disso, a GCI também apresenta, como demais organizações com tendências mais democráticas, uma necessidade de maior tempo para a discussão, o entendimento e a tomada de decisão coletiva (ROTHSCHILD-WITT, 1979).

A gente procura chegar num acordo. Eis onde se toma muito tempo, porque tem muitas opiniões, muitos desejos a serem ouvidos. (JADE)

A questão do tempo também perpassa outra dimensão importante das práticas do coletivo: o foco em práticas que se realizam no longo prazo, como aponta Isabela:

quanto mais longo prazo, mais afetadas as pessoas ficam e mais transformação. Então esses projetos longos, com periodicidade nas ações, esse tempo estendido da ação... e é o que a gente entende hoje da dificuldade de propor projetos rápidos, que muitas vezes é o que a área pública que tá investindo imagina. Até dá pra fazer, mas não é a mesma coisa.

Os processos decisórios são outro aspecto importante a ser considerado para melhor compreendermos a partilha na comunidade geodésica. Com a transição do coletivo da universidade para uma organização social, as decisões, que antes ficavam mais centradas no coordenador do grupo acadêmico, passaram a ser tomadas em conjunto pelos membros. Conforme aponta Isabela “antes o Zé que coordenava o grupo e agora meio que eles todos se coordenam. Eles todos que decidem”. Não há, portanto, uma hierarquia entre os membros quanto aos processos de decisão. Conforme Ágata, os membros deliberam coletivamente quando os assuntos se referem a “propostas... não pode

aceitar uma proposta sem todo mundo conversar em grupo”. Jade reforça que

[...] a gente não tem autonomia quanto a dinheiro, isso é algo coletivo. Também entradas em projetos e entrada de membros ou se a gente recebe uma proposta de alguém que quer estudar a gente...

Na GCI, foi possível verificar, pelos dados coletados, que a autoridade não se baseia no poder individual, mas sim é exercida na coletividade como um todo e pode ser delegada, temporariamente, para tratar de assunto específico, se a coletividade, por meio de negociação, assim entender (ROTHSCHILD-WITT, 1979). Por exemplo, questões orçamentárias e relativas a recursos físicos são tratadas por todos, pois é um requisito que haja transparência e diversidade de opiniões sobre o uso dos mesmos. No entanto, algumas vezes, como na questão dos pagamentos, é possível que a coletividade entenda que um membro pode cuidar de modo individual de determinado assunto, por este apresentar caráter específico e eventual. Isso não significa que o membro irá tornar-se “dono” do processo, pois há o desejo de que esse conhecimento seja compartilhado para uma melhor divisão entre todos posteriormente.

Para que haja uma comunidade de partilha, não é necessário que todos desempenhem, igualmente, as mesmas atividades. Há – e é necessário que haja – espaço para a alteridade e o dissenso. Neste sentido, o importante é o espaço que se cria para que os sujeitos apareçam da mesma forma, mas sem escamotear diferenças, criando uma falsa harmonia. Como esclarece Rancière (2009, p. 63), “um mundo ‘comum’ não é nunca simplesmente o ethos, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados”, mas sim “uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis”.

Na GCI, há espaço para discordâncias no processo de lidar com os desejos uns dos outros e há um respeito e uma escuta ativa às diferentes perspectivas. Esse é um princípio fundamental e se sobrepõe à ideias como crescimento ou eficiência, comuns em organizações modernas.

Ontem mesmo eu tava pensando, nossa, talvez fosse muito mais fácil se a gente não se preocupar com as relações no trabalho, porque aí a gente chega logo em Marte, fica super *hi-tech*. Eu vejo que muitos trabalhos não pensam mesmo nas

outras pessoas que tão envolvidas trabalhando e a gente... talvez esse seja um ponto bem comum da gente, que a gente pensa na gente e no outro. E não só nas pessoas, também tem a cidade, a questão ecológica... (JADE)

Outra característica que Rancière descreve como constituinte de comunidades de partilha é a **perversão da separação entre os que pensam e decidem e os que executam os trabalhos manuais**. Essa perversão ocorre na GCI internamente, na medida em que não há entre os geodésicos uma separação entre quem planeja uma ação e quem a executa, e também externamente, uma vez que não há separação entre aqueles que ensinam e aqueles que aprendem a fazer algo, ambas as partes – geodésicos e público – ensinam, aprendem, pensam, executam e sentem no momento das ações. Para melhor compreender esse aspecto da perversão de uma relação que separa em estamentos os executores de determinadas “partes” de um trabalho, observaremos como o grupo **como pensa e executa o que será feito e como será feito** no momento das ações.

O planejamento das ações da GCI é, conforme afirma Gustavo,

[...] de um certo modo o nosso planejamento é... mesmo bastante desorganizado, assim, ele é aberto. Mas a gente tenta dividir as responsabilidades.

Em reunião com os geodésicos, o grupo apontou que não há uma sistematização definitiva ou regras para a organização de cada ação, na medida em que cada projeto possui suas particularidades. Além disso, segundo os participantes, é necessário que o planejamento das atividades possua espaço de abertura, pois “nós justamente não queremos levar os processos todos fechados, né? a gente quer ver o que surge, o que brota dessa abertura com os outros” (GUSTAVO). A ideia de planejamento no grupo, portanto, respeita um dos seus princípios fundamentais, que é a abertura dos processos criativos. Isso envolve trabalhar, portanto, com alguma incerteza. Isso já era observado pelo professor Kinceler, quando ele conta sobre uma das ações da GCI:

Além disso, na ocasião me foi possível sintetizar uma noção sobre o “procedimento geodésico” de criação: não poderíamos planejar demais as ações, nem criar “no gabinete” ações de campo, que só

podem ser construídas na interação lúdica com as partes envolvidas. O lúdico aqui é de extrema importância, pois visa chocar-se com a “ideologia do sacrifício”, tão presente na nossa sociedade. (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2012, p. 26)

Apesar dessa abertura, há preparação para que as atividades aconteçam, mas isso não culmina em um plano engessado, cronometrado, previsível. Ágata conta que “todo mundo participa do processo de pensar as ações, pensar como podemos aproximar e compartilhar desejos e saberes. Isso inclui nós mesmos da geodésica e o público que tiver participando também”. Ela expõe que “o evento acaba sendo uma celebração de todo um processo. Ele não é o projeto em si, o projeto culmina naquilo”. No caso da ação no Morro das Pedras, por exemplo, Ágata conta que houve algumas reuniões com todos os envolvidos. Nesse caso, comunidade, prefeitura e geodésicos interagiram para realizar uma proposta. A dinâmica, portanto, é o diálogo entre os desejos de todos os envolvidos, para que se possa chegar a acordos sobre o que será levado para as ações.

Quando perguntamos se no caso dos projetos que envolvem público externo – comunidade ou órgãos públicos – esse público já conhece o modo de interação da GCI – seus princípios e práticas –, Ágata contou que

Sabem e não sabem... Muitas vezes isso acontece, por mais que as pessoas saibam do nosso método muitas vezes elas querem num tempo X, elas querem de tal forma... “ah, a gente pensava que era aquilo”, querem uma coisa bem encaixadinha... [...] Claro que existem certas exigências, existem tempos... principalmente questões públicas, com órgãos públicos, mas é difícil conciliar às vezes essas necessidades, principalmente quando a gente fala em envolvimento com a comunidade, isso tem tempos que as vezes não são tão exatos e tomam rumos que as vezes não são tão esperados. [...] Mas eu acho que no momento da ação já chegamos a um entendimento. Já houve outras reuniões, outros entendimentos, as dificuldades já se resolveram. E ali, também, na hora do vamos ver, vai.



No dia da ação em si, Ágata expõe que são levadas algumas atividades, não necessariamente as mesmas em todos os eventos, “não é nada fixo”, nas quais os geodésicos – e o público – transitam, circulando de forma espontânea. Não há papéis fixos para as pessoas:

em um mesmo evento, posso ensinar cerâmica e aprender cerâmica com outra pessoa, fazer música, fazer um suco com alguém... oferecer um saber que eu tenho, e assim vai. Não tem regra, assim, do que eu posso fazer ou o que o outro pode fazer. E aí que se misturam as descontinuidades e simultaneidades, saca? (GUSTAVO)

Aqui, podemos observar um movimento de levar as linguagens artísticas do espaço tradicional do ateliê para a cena pública. A retirada do trabalho do seu espaço privado para uma cena pública promovida pelo trabalho desses artistas “foge à lógica dominante do confinamento do trabalho”, perturbando a partilha policial do sensível fundada sobre o “encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 65). Esse ato contribui para um imbricamento entre arte e vida na cidade e permite fundar a arte como um lugar de encontro e de convivência com o sensível, no qual se dão relações intersubjetivas (RANCIÈRE, 2010).

Esse imbricamento reflete-se na produção de um dano na realidade e na instauração de novos possíveis na paisagem do visível (RANCIÈRE, 2009), mas também se relaciona com os significados que a arte passa a ter em nível pessoal para cada um daqueles que se afetam com essa dinâmica. Se as práticas da GCI podem causar uma marca nas pessoas e nos lugares em que ocorrem as ações, isso também acontece com os próprios geodésicos, que são igualmente afetados pelo que se produz coletivamente nas ações. Ágata conta um pouco de como essas práticas vivenciadas no coletivo relacionam-se não só com o momento de fazer arte, mas também com uma forma de vida:

Muitas vezes é um desafio, porque eu sinto que às vezes eu não sou uma pessoa tão coletiva, eu tendo a fazer coisas mais na minha, mas é muito bom justamente porque é um lado que eu preciso trabalhar. [...] E quando a gente tá lá com os projetos é um misto de alegria, stress,

preocupação, felicidade, excitação e ansiedade... várias coisas [risos]. [...] E nessa eu comecei a ver a arte de uma forma diferente. Realmente me modificou e a forma que eu entendo a arte. E a forma como eu vejo o mundo, as relações também.

Gustavo também expõe que a vivência no coletivo alterou a forma como percebe a arte, como percebe a si mesmo enquanto artista e como enxerga e age no mundo, em dimensões que extrapolam seu fazer artístico:

Cara, pra mim é uma mudança total do jeito de ver a arte. [...] **eu queria estudar pra ser um artista, pra produzir.** E o meu sonho ainda é viajar pelo mundo e viver do meu trabalho de arte. **Só que o Zé trouxe o mundo pra gente, ele realmente trouxe o mundo, ele trouxe o real pro centro do nosso foco, assim. E isso muda tudo, assim.** O Zé falava “sair da zona de conforto” [...] **Dá pra dividir o seu processo, essa coisa que tem aí dentro? Você divide mesmo? Até onde você divide? Sabe, aquela coisa do... até aonde eu sou o autor da coisa? Autoria, partilha da autoria é um desses conceitos. [...] Quem abre mão da autoria, do nome embaixo? Quem divide seu processo criativo? Até onde vai esse limite, sabe? E o Zé apontou pra isso, apontou pra gente olhar pro mundo e incorporar o contexto. E mais do que produzir coisas, modelar com as pessoas o mundo. Então isso não tem como não mudar minha visão, escancarar, assim. Pra mim foi muito difícil, eu demorei muito pra entender isso. [...] Eu demorei pra entender como é rico esse outro lado, né. E aí muda... realmente mudou tudo, assim, porque é muito mais legal. É muito mais desafiador, mas é muito mais legal.** Isso não exclui um processo formal, por exemplo, aqui eu tô dando aula de cerâmica e tudo o mais, é daqui que eu sobrevivo, na verdade; mas **as conversas que acontecem aqui, portanto, elas são totalmente dominadas por essa vontade do encontro acima de tudo, sabe?**

**Então hoje o curso aqui, por exemplo, ele não é separado por técnicas, etapas, o nível das pessoas... é todo mundo junto, é totalmente simultaneidade afetiva, sabe?** Torneando, esmaltando, construindo forno... fazendo engob, placa, molde... tudo ao mesmo tempo, um tá envolvido... interferindo no processo do outro e a escuta dos desejos é o que move a minha facilitação do curso, sabe? **As técnicas não tão na frente, o processo criativo individual é o que eu procuro incentivar... então reverbera esse nosso legado, ele reverbera totalmente nas minhas outras práticas. Na cooperativa de país que eu participo, sabe? A divisão das responsabilidades junto com os outros países nos processos de criação da nossa associação lá, nos processos educativos.** (GUSTAVO, grifo nosso)

Além das características já mencionadas, a quebra dos padrões impostos pela ordem policial, pautados na eficiência econômica e na racionalização instrumental dos processos, é um outro elemento fundamental para que possamos compreender as comunidades de partilha, conforme destaca Rancière. Neste sentido, identificar o modo como se constituem as relações no âmbito da comunidade de partilha é um ponto crucial. Para tanto, é necessário contemplar as relações entre os interlocutores e a configuração da situação de comunicação (MARQUES, 2013).

Foi possível observar, pelas falas dos membros do coletivo, que a relação de proximidade e de amizade que há entre eles é um fator determinante no que se refere à liberdade que todos possuem para se expressar em grupo. O fato de serem próximos facilita o processo de interlocução, pois conforme conta Ágata

tem essa questão da liberdade pela própria relação de amizade, né, **a gente converge e diverge em muitas coisas, mas é assim.** [...] Uma das coisas que a gente tem pra gente e que vem do Zé também é que ele falava que se você não fez um amigo durante esse processo, porque que valeu a pena? Então a nossa questão é como fazer um amigo por meio da arte. A gente traz muitas vezes essa pergunta. E por isso que a gente tem essa relação de amizade mesmo. **Acho que todos nós**

**somos bem próximos no sentido de amizade**, uns mais do que outros, mas é tudo assim... similar a relação de amizade, de confiança e tudo mais. **E eu acho que na verdade isso é uma das coisas que mais mantém a gente junto hoje**, porque vai formando um núcleo de pessoas que são quase família, assim. E a gente se sente a vontade uns com os outros. **A gente se sente iguais**, tipo, não tem essa de que um tem mais espaço que o outro, ou pode dar mais opinião ou a sua opinião vai prevalecer, sabe? (ÁGATA, grifo nosso)

Essa é uma característica marcante das organizações alternativas em relação ao modelo tradicional, conforme Rothschild-Witt (1979). Nessas organizações, é comum observar um esforço em direção à ideia de comunidade e, portanto, nota-se a importância de manter relacionamentos próximos e valorativos entre os membros. Apesar de o grupo atuar, de certo modo, nas bordas, nas fissuras do campo da arte e na própria sociedade, por lidar com questões que muitas vezes ninguém quer tratar, a GCI precisa lidar com o sistema que a circunda, resistindo e remodelando-o. Como afirma Gustavo sobre as estruturas tradicionais: “a gente não tem como negar elas, senão a gente não muda elas.”

Sua própria constituição e transformação ao longo do tempo, da partida do meio acadêmico para um âmbito civil, mais independente, é exemplo disso. Por sua atuação em uma dinâmica suspensa do capitalismo, o coletivo opera, dessa forma, em constante tensão, e o diálogo com as instituições que atuam no campo da arte e da cultura torna-se muitas vezes um desafio. A atuação de forma não regrada, que admite espaço para a incerteza – característica de um processo aberto –, conforma espaços permeados por uma estética não tradicional: não encaixada, limpa, ordenada, etc. Isabela conta, por exemplo, sobre a relação com instituições culturais que são espaços tradicionais de cultura na cidade, como os museus:

**O sistema da arte tem suas regras**, muito mais fechadas, **e a geodésica justamente quer ir pro lado oposto, quer questionar isso**. Então **quando se faz algo assim, geralmente se cria tensões** – várias – no museu a gente criou várias tensões. Eles tiveram uma atuação bem forte também com o Victor Meirelles há uns anos. E aí instalaram a

geodésica em frente ao museu. Criou uma coisa legal, assim, porque **ao invés de estar fazendo as coisas dentro do museu, tava fazendo fora, né.** A geodésica se instala e é um processo muito vivo e não cabe dentro do museu. Outra vez eles fizeram quando o CIC tava fechado no estacionamento do CIC. Foram pra lá pra **questionar essa coisa do museu fechado.** Então **a geodésica muito mais tá pra questionar, pra falar das questões, do que expor, que é o que se faz no museu.** E quando a gente fez, agora, foi bem difícil expor no museu. Por mais que o espaço que foi nos cedido é um espaço de interação, a claraboia, que é um espaço mais aberto pra discussões, pra ações mais coletivas, pra processos, não só pra produtos. [Isso de não ter produtos para exibir, também foi problema?] – é, isso também. O cubo era bem matéria, né. Duas toneladas de argila. Mas assim, ele era uma obra, só que em transformação constante. Então não tinha uma obra, tinha processos. [...] **Tiveram algumas direções da curadoria que tinha que ter algumas coisas. Algumas foram aceitas, outras não.** Por exemplo, a questão da comida no museu é um problema. E a geodésica vive fazendo comida, que é uma das maneiras de encontro. Não é só comer, é estar junto, fazer junto. E isso foi um problema. E outra é que a geodésica também... essa parte de imagem, a geodésica não tá muito ligando, assim. Então **as coisas ficam um pouquinho bagunçadas, não fica tudo no lugarzinho como quando tu vai no museu, assim.** (ISABELA, grifo nosso)

Ágata corrobora que a ação no museu (no MASC, em 2018) envolveu tensões e que para concretizá-la foi necessário ceder e resistir relativamente ao que estava sendo proposto, justamente por tratar-se de uma ação incomum ao espaço mais formal do museu:

Eles [museu] entraram em contato [...] E tinha o espaço claraboia que era um espaço mais propício pra uma ação, não uma exposição. E a gente acabou entrando nessa. **Foi meio que “ah, aceita, não aceita? Museu, será que a gente vai? É um**

**negócio meio engessado...** mas fomos, a gente meio que se jogou”. **E aí rolaram várias conversas, algumas comunicações meio atravessadas** às vezes [risos], nada muito crítico, mas aquilo de uma pessoa querer uma coisa e a gente pensar outra... então **tinha que ir conciliando**. [Teve alguma restrição da parte deles?] Teve [risos]. A gente queria colocar uma composteira dentro do museu e a gente não pôde. E aí **tinha esses impulsos, assim, de fazer a coisa mesmo sem deixarem e a gente dar uma azucrinada**, assim. Mas algumas coisas a gente se controlou e outras não. A gente comia lá no museu e não podia. Sei lá... isso ficou marcado, assim, que a gente queria fazer a composteira aberta, como se fosse uma tela, e não rolou. A curadora achou que, sei lá, as minhocas iam vazar e, sei lá [risos]. **Claro que existem normas, mas as vezes dá vontade de dar uma azucrinada**. (ÁGATA, grifo nosso)

A relação com organizações de incentivo – sejam da área de pesquisa e educação, como no caso da universidade, ou da área de políticas culturais, como no caso da prefeitura – também é complexa, na medida em que as práticas de arte e, por conseguinte, a forma de organizar do coletivo não são convencionais – e mais, são questionadoras das próprias políticas e dessas organizações, fundadas sobre leis e normas que preconizam aspectos funcionais, em sua maioria. Isabela relata (grifo nosso) que no caso da UDESC

tinha apoio enquanto tinha os projetos, mas mesmo assim era uma tensão. **Sempre era uma tensão**. O Zé fazia comida dentro da universidade, isso era uma tensão. Às vezes na sala de escultura, as vezes na geodésica. Hoje é proibido, por causa do fogo, e tal. Mas ele criava esses espaços bem de tensão. Criar hortas no meio da faculdade. A própria questão de criar na universidade um espaço que não é um espaço de aula, é um espaço alternativo no meio do campus, assim.

No caso da ação no Morro das Pedras, a instituição fomentadora da ação – prefeitura – sentia a necessidade de que houvesse algo físico,

um legado, como evidência dos processos desenvolvidos pela geodésica. Boa parte das políticas públicas de incentivo à cultura – e também em outros campos – exigem esse tipo de resultado, pois esses programas de intervenções realizadas pelo Estado normalmente preveem formas tradicionais de prestação de contas do recurso destinado, como a forma material. Isso ocorre porque tais políticas se fundamentam e reproduzem uma ideia funcional de medição e demonstração como a forma mais correta de avaliar ações, influenciadas por princípios de mercado, como argumenta Rubim (2007).

A gente se reuniu algumas vezes, viu as propostas... a questão de deixar o banco era uma necessidade também, mas era muito **uma demanda da própria COMAP de deixar um legado, “a gente quer um legado, legado, legado...”**, **uma coisa física, né**. Isso é uma das coisas que a gente vê que eles ainda não entenderam a ideia, porque o que a gente iria é fazer uma ação, lá. Levar a troca de saberes, levar as simultaneidades, não necessariamente precisaria ter algo que ficasse como um produto, além daquele momento. Acabou que a gente chegou em algo que a gente ficou satisfeito, porque envolveu as pessoas que tavam passando ali, as pessoas da região, a gente... todos se envolveram pra fazer aquilo, então acabou se transformando em algo que tem a nossa pegada. Mas veio de uma necessidade que a gente não... a gente não precisa deixar um objeto. (ÁGATA, grifo nosso)

Quando questionamos sobre como é para a GCI a necessidade de lidar com essas questões de restrição relativamente ao contexto em que atuam, no que se refere a organizações culturais tradicionais e de investimento público em arte, os atores com a maior parte em uma partilha desigual do sensível, Isabela comentou que:

**É tenso as vezes. Tem limites que são colocados.** A arte sempre foi crítica. Vê um quadro do Van Gogh, não é apaziguado. A arte não é fraca. Então quando a gente faz arte, essa arte mais crítica, **atravessar conceitos mais normatizados faz parte da arte**, senão não é

arte, é outra coisa. E claro quando tem instituições mais formalizadas, governamentais, elas são cheias de regras. **Então esse diálogo, o artista quando parte pra espaço público, que se fala de um artista mediador, nesse caso de arte mais contextual, como a geodésica, tu tem que mediar essa situações. E isso faz parte da obra, vamos dizer, mediar. É tenso. Mas se aprende com o tempo a não ceder totalmente. Então poder influenciar, poder criticar, desde o próprio sistema.** [...] Mas é legal, porque daí cria potência. No museu quando a gente coloca o quadro com as aulas dele [Zé] acho que cria um pensamento. O cubo de barro que suja tudo. Isso é legal porque faz continuar. Reverbera nas pessoas, na cidade, onde for. Quando tu tá questionando e mudando vêm novas formas. Inclusive isso que o Zé tava estudando, novos modos de fazer.

Mas como viabilizar a continuidade dos projetos? Como angariar os recursos necessários à consecução das atividades? Como tornar possível a reunião dos membros, quando estes precisam lidar com questões pessoais, com outros trabalhos, com outras dimensões da vida? Com suas práticas, o coletivo resiste e age sobre a realidade fazendo uma (re)modelagem do mundo, mas a realidade também age de alguma forma sobre eles, e é preciso levar em conta tais fatores externos. Ainda que muitas soluções criativas sejam utilizadas para os recursos físicos – como a reciclagem de materiais, as trocas com outras pessoas, os mutirões –, os participantes da geodésica precisam tirar das atividades a que se dedicam o seu sustento pessoal.

Antes o Zé tinha a questão da extensão que financiava material, tinha bolsistas. **E agora eles precisam de apoio, de recursos**, pra poder tocar os projetos. Todos trabalham em outras coisas, então... eles **não se dedicam só á geodésica, inclusive poderiam dedicar mais, mas não dá, uns com doutorado, filho, graduação, aluguel...** o Lucas que fica mais, que assume mais, porque ele acaba ainda não tendo uma coisa fixa. (ISABELA, grifo nosso)

**A gente busca viver do que a gente trabalha. E viver eu acho que tem a questão de grana e de**



**continuar fazendo o que se faz.** Sei lá, tem tanta gente que fica descrente depois de um tempo desses processos... (JADE, grifo nosso)

**Ainda que a gente participe de vários projetos a gente não pode se dedicar totalmente.** Por exemplo, eu gastaria metade da minha vida criativa com a geodésica, porque tem uma outra parte de não dá pra dividir completamente com o grupo. **Eu tento dividir sempre, mas essa metade ainda não posso entregar pra geodésica porque a gente ainda não viabilizou isso. Mas essa dificuldade na verdade é um desafio, a gente sempre arruma uma desculpa pra ficar junto, sabe?** (GUSTAVO, grifo nosso)

O desafio que eles têm enfrentado, nas palavras de Isabela (grifo nosso), é

**como ganhar dinheiro pra sobreviver.** Porque todo mundo já faz outras coisas, se isso não render vai ser difícil, por causa de questões da vida até pessoal mesmo... **E tem que cuidar pra isso não influenciar muito nesse fazer também.** Essa parte prática [formal] que muitas vezes aparece e que ninguém gosta muito de fazer, como é que vai ser. E eu acho que é um desafio **ficar junto também, poder se encontrar, ter um tempo estendido juntos.** Mas a gente tá mantendo e tentando provocar.

Segundo Ágata, os projetos hoje custeiam quase que exclusivamente os materiais utilizados nas ações, e os poucos recursos que sobram são destinados a um caixa coletivo e a distribuições – muitas vezes simbólicas – pelo trabalho de cada membro.

Se o pedido vem de fora, normalmente a gente fala, “óh, a gente precisa disso e disso”. Se tiver um valor fechado, tipo de edital, a gente tenta fazer algo que se encaixe naqueles valores. Porque no final... **é bem difícil, assim, a gente sente que muitas vezes a gente acaba ficando quase no zero, assim. Seja de gastos com tempo, transporte.** Mas a gente sempre tenta colocar

num orçamento mesmo. As vezes quando vem alguém que é parceiro... seja o Vila Flores. A gente quer ir pra lá, né. Então **a gente acaba tendo um caixinha que a gente usa pra ir e pedir pelo menos os materiais, não cobra da gente mesmo, só pede o material. Tendo o material a gente faz.** E o caixinha vem desses projetos. Normalmente a gente faz... **quando rola esses projetos a gente separa uma grana pra ir pra esse caixinha... tem o que é particular de cada um – que é simbólico, muitas vezes [risos] – mas a gente sempre separa um pouquinho pra ir pra esse caixa,** pra quando a gente pensar “ah, a gente quer participar dessa ação lá em Porto Alegre, a gente consegue pagar uma van pra todo mundo ir. (ÁGATA, grifo nosso)

Por conta disso, uma das frentes com as quais a GCI está trabalhando hoje são as possibilidades de incentivo junto à esfera pública, sejam aquelas relativas à arte pública, pois a arte pública de novo gênero<sup>1</sup> é uma “das causas da geodésica existir” (ISABELA), uma vez que trata da relação da arte com a cidade, ou a outros campos de interesse na cultura, no meio ambiente, etc, devido ao seu caráter transdisciplinar.

**Hoje a gente tá escrevendo edital, né.** Teve o edital de arte pública, que foi lá no Morro das Pedras. O CIC também deu um apoio na homenagem pro Zé no espaço claraboia. Então tá sendo assim, **não tem nada fixo, a ideia agora é montar uma associação pra ver se a gente consegue ter como tocar.** (ISABELA, grifo nosso)

**Com a Comissão de Arte Pública, por exemplo, tá existindo uma aproximação mais efetiva, agora, porque mudou a lei e a lei prevê trabalhar na cidade, não em prédio, com obras.**

---

<sup>1</sup> Segundo Appel (2011, p. 11), no contexto dos estudos feministas dos anos 1960 e 1970, a arte pública de novo gênero é entendida a partir da arte crítica e “passa a ser o campo de ações de diferentes grupos sociais que o habitam e dominam, sendo considerado um trabalho de arte como um ato inscrito politicamente em um território”.

E aí entra a geodésica com toda essa experiência. Mas a geodésica também tem essa ideia de arte como monumento, arte-objeto. A gente gosta do objeto, também, mas ele não é nosso fim. Não é só ele nele mesmo. Então lá no Morro das Pedras foi deixado um banco porque a COMAP pediu. Mas é legal, é algo que tá crescendo o debate. Então eles tão pensando. Teve o seminário pra isso, levando essas questões de quem tem as diferentes formas de atuar com arte. **Mas tem que ver as linhas que eles vão tomar.** E a arte pública é a causa de existir a geodésica. Tem um texto que o Zé se inspirava que é a arte pública de novo gênero, ou seja, essa arte que é diferente, é no espaço público, mas é contextual, com as pessoas, interativa. Que não precisa nem de estrutura, né. E a gente tem falado disso, que o grupo existe independente da geodésica, né, ele faz ações no espaço público. Às vezes cabe levar a estrutura, mas não é necessária. **É um coletivo que se relaciona com o espaço público, que quer tocar na ferida, não tá pra decorar, não tá pra enfeitar, tá pra questionar.** (ISABELA, grifo nosso)

Para tanto, a ideia é criar uma associação, pois a falta dessa formalização jurídica impossibilita ou dificulta a atuação nesse formato.

**Por enquanto a gente usou os MEI, individuais. Só que tem limites.** Por exemplo, pra trabalhar com o Marquito, **o Marquito propôs** uma ideia super legal pra gente. Ele deu uma carta branca, assim, de parceria pra gente **criar uma oficina comunitária, um laboratório comunitário, um ateliê comunitário de escultura e marcenaria... que tem tudo a ver com a nossa prática de longa data,** chegar numa comunidade, se inserir numa comunidade e ter processos de criação junto. **Só que a gente não podia porque a gente não tinha nenhuma associação reconhecida.** A gente precisava de um ano de anuência. A gente precisava de reconhecimento de utilidade pública, né? (GUSTAVO, grifo nosso)

Com a necessidade de pensar sobre questões relativas a recursos, estruturação do grupo, possibilidade de interação com organizações públicas e o que isso implica, reflexões sobre aspectos organizacionais estão sendo feitas pelos membros do coletivo.

De planejamento pro próximo ano, coisas concretas, assim, tem a questão do instituto, tem uma geodésica que tá sendo montada na casa da Bela. **E é engraçado você tá chegando nesse momento porque dentro do coletivo existem muitas pessoas pensando seu caminho mesmo. E a gente tá se perguntando: pra onde estamos indo? Dá pra continuar junto fazendo coisas diferentes? Será que o coletivo vai ter uma outra cara?** (JADE, grifo nosso)

Nesse novo momento, que está envolvendo um planejamento do coletivo, a questão da administração tornou-se relevante. Um dos membros conta que há necessidade de pensar sobre as próprias demandas – internas –, pois o grupo trabalha muito com o atendimento de demandas e projetos que surgem de propostas externas. Neste sentido, estão vendo a necessidade de refletir sobre a forma como querem organizar e viabilizar suas propostas: “a gente tá tentando ainda construir a nossa base de demandas próprias, de vontades nossas, do que que a gente quer fazer, assim” (GUSTAVO).

E é mais isso assim, no momento, a gente acaba indo muito na... se jogando, porque as coisas chegam muito em cima da hora e gente acaba aceitando, vai e faz. **E aí acaba não tendo tempo pra refletir algumas coisas, pra se organizar entre nós, ver o que a gente tem, o que a gente pode fazer com o que a gente tem, porque a gente tem muito material.** Tem material, tem muito conhecimento, muita ideia, mas as coisas não tão se materializando tanto. Claro que as coisas têm seu tempo também... mas **como a gente não consegue também fazer entrar tanta grana, cada um tem que se virar nos seus rolês de grana, essas coisas, e isso acaba limitando o nosso tempo, por mais que a gente queira fica difícil.** (ÁGATA, grifo nosso)

Você vê como é **arriscado e de um certo modo não tá totalmente resolvido**, porque... não tem jeito, né, **a coisa do dinheiro e do tempo elas se misturam**, né. **A nossa dedicação ela tem a ver com tempo e a entrega ela depende de uma... algum tipo de seguridade**, assim, que a gente h tem que ter. (GUSTAVO, grifo nosso)

Nesse caso, vê-se que os incentivos para a consecução de atividades e engajamento dos membros são de naturezas diversas, reunindo aspectos que fazem parte de características de organizações solidárias, anarquistas e coletivistas de produção associadas, por exemplo (ROTHSCHILD-WITT, 1979; LAND e KING, 2014; LAVILLE, 2009; FARIA, 2017). Assim, embora os incentivos não sejam majoritariamente financeiros, sendo conjugados com a luta pela causa de uma nova forma de fazer arte e de se relacionar com as pessoas e com o mundo, além do fortalecimento de relações, amizades e afetos, a questão material é relevante, pois possui um papel relevante para as necessidades da vida desses trabalhadores. Para o grupo, portanto, parece ser importante a busca por uma forma de organização que articule seus princípios fundantes e a necessidade de sustento dos membros.

Isabela coloca que o grupo tem estudado modelos para viabilizar suas ações e há acordo entre os membros em relação à criação de uma associação.

É isso que se tá pensando. **Precisa de alguma maneira viabilizar os projetos, não só quando vem edital, mas a gente poder estar mais livre pra propor também**. O Zé já tinha essa ideia. O Zé pensava em... pouco antes dele falecer ele queria comprar uma casinha em uma das comunidades pra fazer uma fundação. Então ele já andava com isso. Inclusive outro dia a gente achou uns escritos dele com uma parte de estatuto da associação, então ele tinha a ideia de que isso ia ampliar mais os projetos do grupo. **Então é pra desvincular da UDESC, né. A partir do momento que não tem a academia, tem que buscar outros recursos, e a associação é uma maneira**. Mas assim, a **ideia agora talvez seja fazer um instituto, que possa ter captação**. A geodésica não tem nenhum registro formal,

porque os registros era a UDESC, então **é muito recente a mudança. Passa de um grupo que era extensão para uma coisa civil... então está se pensando qual é o modelo, né. E acho que o grupo vai buscar alguma ajuda... porque pra quem é da arte é muito complicado trabalhar a parte formal.** (ISABELA, grifo nosso)

Outros membros do coletivo também apontam que demandas práticas – como oportunidades de projetos junto a outras entidades – contribuíram para o desejo de constituírem a associação. Segundo Gustavo a GCI recebeu “demandas práticas assim de oportunidades [...] a gente precisou de dar nota fiscal, sabe, tanto do museu, pra receber dinheiro do museu, pra receber dinheiro da universidade pra fazer o festival”, e com isso foi amadurecendo a ideia do instituto.

Então... **porque ou a gente abre uma empresa, e aí é uma coisa...** é muito fazer nota fiscal, é muito prestar serviço, cobrança... **não tem a ver com o nosso trabalho, né?** [risos] **Outra coisa seria uma associação e associação é bem parecida com instituto, até onde a gente sabe,** a gente tá pesquisando isso. Só que o instituto me parece, eu ainda não pesquisei muito isso, mas me parece um meio mais... mais sério de fazer esse vínculo com uma figura... com o patrimônio que a gente tem, com o legado do Zé, né. Então um dos braços do instituto pode ser a geodésica... pode ser não, é, né. **E o instituto pode ter outras funções,** é um... não sei se é maior, mas é um derivado de associação. Mas parece que legalmente é bem parecido, assim, o tipo de oportunidade que se abre. Mas é que o instituto parece que tem... **cabe mais essa coisa do legado do Zé, como se tivesse no nosso estatuto a manutenção desse acervo que é material e é imaterial ao mesmo tempo. E também aí cabe o grupo como promotor e produtor de eventos, ações, propostas...** (GUSTAVO, grifo nosso)

O processo legal, nesse caso, seria a constituição de uma associação como forma jurídica e a adoção do nome instituto como denominação fantasia (SALVALÁGIO, 2012). Essa mudança, que

envolve um processo de formalização de um coletivo independente para uma associação, não se faz sem receio por parte dos membros.

[...] sim, eu acho que veio pairando um receio, assim. Que aí a gente foi tentando entender as outras associações, o que ficaria pra cada pessoa... mas acho que faz parte de um processo e de um trabalho que é muito grande então essas coisas vão acontecendo. É um novo momento, mas nada tá muito definido sobre como vai ser. (JADE)

No grupo questiona-se, por exemplo, sobre como serão distribuídas as atividades “formais”, ou seja, aquelas que envolvem os aspectos burocráticos de uma associação. Para alguns, a solução parece ser a junção com pessoas que tenham habilidades ou conhecimentos para compreender, ensinar e fazer esse trabalho, respeitando a forma de fazer da geodésica – sua vivacidade, espontaneidade, seu fazer colaborativo e aberto.

A tendência é ele [coletivo] crescer. **Entrar outras pessoas com outras habilidades pra poder somar nisso.** Acho que a partir do momento que vira uma coisa mais... uma associação, enfim, **mas não pode engessar, né. Tem uma coisa da geodésica que tem que manter, essa vivacidade.** (ISABELA, grifo nosso)

**Eu vejo que a única solução pra isso acontecer e a gente não virar burocrata** – e acho que isso não vai dar pra acontecer porque a gente não é pra isso [risos], não nessa vida vai dar –, **é a gente ter parcerias, sabe?** Por isso que você pode participar do instituto, sabe? **A gente precisa de gente que tenha essas outras virtudes.** Não vai dar pra fazer, um instituto é muito maior que a geodésica, entendeu. Então eu acho que isso é uma das maneiras de fazer acontecer. **E claro, é um instituto de artistas, assim, de criadores.** Artista na sua versão mais aberta mesmo, mais simples e honesta, tipo, **todo mundo tá criando junto.** Pra mim isso é a única maneira disso acontecer, Aline, é a gente **formar um time muito maior do que o da geodésica e ter o**

**acervo como uma das missões e a criação artística e pedagógica como outras.**  
(GUSTAVO, grifo nosso)

Essa identificação da necessidade de uma formalização por parte do grupo também vem na esteira da forma como enxergam sua forma de organização atual. Quando perguntamos sobre como o grupo pensa a sua administração atual, ou sua forma de organizar, percebemos que entre diferentes membros há um sentimento e um entendimento de que o coletivo ainda não possui “administração”, ou que é “desorganizado”, “amador”, “caótico”, ao menos quando se pensa em relação a referentes tradicionais de organização.

E eu acho que assim, **enquanto administradores de um grupo a gente tá engatinhando, assim. A gente é meio amador demais**, apesar de ter se metido em projetos legais, sabe? (GUSTAVO, grifo nosso)

[...] **eu não entendo ainda como que é a administração...** talvez você vá explicar melhor pra gente depois, com seu olhar, como que a gente tá, assim. **Porque isso também é a minha visão, assim, eu acho que a gente é muito amador**, eu acho que **a gente precisava de algum modo centralizar as funções**, assim. E centralizar **num sentido mais de aproveitar as virtudes de cada um**, assim. (GUSTAVO, grifo nosso)

O fato de que, em relação ao seu modo de organizar, o coletivo se veja dessa forma, pode significar uma comparação feita a um referente de organização que, conforme Sole e Pham (2003, p. 7), “pode parecer muito natural, evidente, e necessária”, mas “fundamenta a ‘razão instrumental’, esta razão tão preocupada com a eficácia e a eficiência (de realização de objetivos), mas tão cega à questão ética já que se nega a interrogar seriamente os fins”. Conforme os autores, é essa imagem de organização a qual estamos presos, que inculca a ideia de “que se pode e que se deve prever os acontecimentos, controlar as situações, antecipar os comportamentos, orientar as coisas no sentido desejado, reduzir a incerteza inerente às decisões” e termina por justificar e explicar “os mais frequentes comportamentos amorais dos ‘administradores’” (SOLE e PHAM, 2003, p. 7).



E é porque a GCI tem uma conexão muito forte entre ética e estética e preocupa-se fortemente com os modos de fazer e com as consequências de sua ação no mundo que prender-se a uma forma de organização imaginada pela racionalidade instrumental não ajuda a verificar o modo como o grupo se organiza e caminhos possíveis a partir de suas práticas. Como ilustrado ao longo da análise, a GCI possui, sim, uma organização própria. Suas práticas não são normatizadas e padronizadas e seus membros não se relacionam segundo formas hierárquicas impessoais, mas é possível identificar no grupo formas de organização que se relacionam com uma forma alternativa de organizar.

A nossa maior... **a nossa fortuna mesmo é esse jeito de fazer arte, sabe? Essa coisa dos processos colaborativos abertos, complexos, essa coisa do ético e do estético, essa coisa de escutar a falta, a simultaneidade, a descontinuidade**, esses referentes que a gente criou são a nossa fortuna mesmo, porque **a gente não consegue completamente viver disso**, cada um individualmente, **então o grupo é um grande lugar de encontro onde a gente consegue reafirmar essas coisas, sabe?** (GUSTAVO, grifo nosso)

Seu fazer é regido pela preocupação com o outro e com o mundo – e, mais especificamente, com a produção de um dano na realidade existente, no sentido de uma descontinuidade e de nova modelagem na paisagem do visível e no tecido do sensível, feita a muitas mãos. Os processos – inclusive os internos – são regidos pela colaboração e pela solidariedade e são instaurados numa perspectiva de longa data. O que sai desses processos é uma experiência comum, uma transformação, uma potência e, algumas vezes, um objeto material. Estão presentes, deste modo, elementos organizacionais. Sua organização pode ser desordenada e por vezes caótica, mas não pode ser essa uma fortuna no sentido de imaginar uma organização diferente dentro de um mundo que queremos habitar de forma diferente? De perverter a distribuição usual dos papéis e as “formatações corporais e de ocupação do espaço e do tempo” definidas pela ordem policial? (COELHO, 2013, p. 33; RANCIÈRE, 2006). Afinal,

a comunidade de partilha é uma comunidade de experimentação e de tentativas de fazer com que

realidades antes não imaginadas ou não associadas ao que é tido como “comum” passem a aparecer e a serem percebidas, mas sem serem incorporadas, subsumidas, transfiguradas ou “normalizadas”. (MARQUES, 2011, p. 147)

Isso não significa que o grupo não deva ou possa se preocupar com questões relativas à remuneração dos membros pelo trabalho que desenvolvem ou à manutenção das atividades realizadas, mas que uma reflexão que importa fazer é que não há um certo ou errado quando tratamos de formas organizacionais, isto é, não há apenas uma forma possível e correta de organizar. Há, sim, especificidades a serem consideradas construção de cada caminho e na forma como cada grupo decide realizar suas atividades e sua atuação em relação ao contexto. Conforme Sole e Pham (2003, p. 8-9) exemplificam na atitude do “Sr. N...”, uma figura contrária à ideia controle e d3 direção empregados na administração formal,

É porque ele não faz nada disso, porque o que ele diz e faz contravém a imagem de Moisés, e mais globalmente a imagem do mundo da qual nós somos prisioneiros, que ele desconcerta, decepciona, angustia. Mas a atitude de “não direção” de Philippe N... não é uma atitude passiva. Ele não deixa a situação se corromper, ele não se desinteressa pela sorte da empresa e das 1200 pessoas. Não é uma atitude de demissão. Ele não sofre os acontecimentos. Ele age, mas da sua maneira. [...] Ele não impõe nenhum objetivo, ele não indica o alvo, a direção. [...] Mas, este "vazio" acaba por criar uma dinâmica coletiva, ele contribui para a liberação da energia coletiva potencial. Uma vez que a energia se libera, a mudança parece se operar "naturalmente". [...] Se se quer sair do esquema e da linguagem teleológicas, é necessário mudar de imagem. Em face de uma situação julgada crítica, talvez perdida, o essencial não é se fixar um objetivo e determinar os meios adequados para atingi-los, mas se "pôr em caminho" com a ideia de que é caminhando que as coisas se esclarecerão, que é o fato de caminhar que faz emergir o destino. Esta maneira de agir não nos é natural, ela é difícil de admitir: ela não é racional, ela parece ilógica.

Gustavo expõe essa zona de indiscernibilidade entre a potência do que é possível fazer e não fazer em relação àquilo que se acredita, evidenciando aspectos caros às práticas na GCI:

**E tem umas coisas que o Zé falava e volta e meia a gente lembra, assim, tipo “vocês levam muito a sério essas coisas”... volta e meia a gente lembra umas pérolas do Zé. Então no fundo é... sabe, amigos, assim. A gente fez amigos. [...]** Então eu sou super grato, na verdade. Só conheci pessoas legais. Pô a gente tá trocando ideia aqui por causa de um monte de história que eu participei. A gente teve lá em Porto Alegre agora. Nossa, cara, a galera encheu a nossa bola, assim, eles são super fãs da geodésica, foi uma coisa incrível, assim, que é o projeto do Vila Flores. **Nós temos muito que aprender ainda, mas nós estamos num nível muito legal, assim.** Se não der nada certo a gente vai ficar amigo. Se não der nada certo já deu certo. **E sempre tem coisa pra estudar, a gente sempre tem desafios, no campo da arte mesmo, e nesse encontro da arte com as instituições... com a nossa própria... agora eu posso falar isso, com a nossa própria administração desse grupo. Talvez o dar certo, não realmente é ser a nossa empresa onde tá todo mundo ganhando pra fazer só isso, né? Talvez tirar do foco o que não é pra ser, né? Falar mais do que a gente não quer... talvez a gente possa trocar ideia depois desse planejamento... o tempo todo a gente tá tomando decisões.** (GUSTAVO, grifo nosso)

Desta forma, aquilo que é a fortuna do coletivo, os referentes com os quais trabalham, pode ser também a inspiração para, a partir disso, reconhecer formas próprias de organização, além de motivar a imaginação e a criação de novas formas de estar e habitar o mundo, que se coadunem com seus princípios, práticas e necessidades. Assim, é possível que as relações com o contexto que circunda a geodésica – de uma partilha do sensível ordenada, racionalizada e tomada segundo princípios funcionais – e suas práticas internas não seja algo que a enfraquece ou que se sobreponha a ela, mas algo que a alimente. Neste sentido, ainda que seja preciso lidar com uma realidade que coloca

restrições e desafios organizacionais e pessoais ao coletivo, é a partir dessa realidade – em suas fissuras – que se pode produzir um dano.

O dano que se instala com a geodésica itinerante, espalha-se para lugares diversos e produz novas subjetividades e novos possíveis na paisagem do visível. As redes que se formam a partir dessa experiência são exemplo dessa potência:

Tem uma menina, a Antônia, que foi aluna do Zé que montou um espaço cultural em Porto Alegre, que o grupo foi lá, ajudou a montar, o Vila Flores. Que é um espaço que tem muitas pessoas trabalhando lá com arte, cultura, e ela já foi até pra bienal de Veneza apresentar esse projeto. E ela veio agora pro FIK. A ideia é fazer essas redes. E tem outro professor de Pelotas, que era aluno do Zé do doutorado, e que tem algo que o Zé começou a trabalhar com ele em Pelotas, lá numa fazenda, que foi uma casa redonda feita de adobes gigantes, de barro. E é pra abrigar também essas atividades de educação, criatividade, não formais. [...] Então lá no Damé já é um lugar, lá em casa já é um lugar, a Antônia com esse espaço Vila Flores em Porto Alegre. São lugares que se alimentam, é uma rede, né. Então tem muita história da geodésica nesses lugares. Acredito que o desafio agora também é manter essa rede. Tem outro que foi aluno que também tá construindo uma geodésica em Rio Grande. Então é um desafio que eu me apaixono, pensar que a gente possa fazer projetos com essa rede... (ISABELA)

Essas diferentes dinâmicas que a geodésica cria, em diferentes tempos e espaços, expressa a capacidade que certas heterotopias têm de “justapor em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 118). Nas palavras de Kinceler:

Sob esta perspectiva, pensamos a Geodésica como uma estrutura orgânica e moldável que frente as mais diversas alteridades e contextos, recria-se com novas reinvenções dentro de sua própria dinâmica interna. Neste princípio de maleabilidade, os deslizamentos não previstos são incorporados pelos acontecimentos dando-lhe uma

nova configuração. Moldadas pelo exercício dinâmico multidisciplinar e do encontro com o público. (KINCELER et al, 2015, p. 200)



## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação para essa pesquisa foi a ideia de especular politicamente sobre possibilidades de reorganização e reposicionamento de uma forma diferente do que ocorre com a modernidade/capitalismo (BÖHM, 2005). Dessa forma, argumentou-se que tal reposicionamento só será possível se pensarmos sobre a organização sob novas lentes que não apenas a da razão, símbolo da modernidade. Assim, propôs-se que a estética, como configuração da experiência, possa ser uma alternativa para imaginar a organização sob novas formas, uma vez que enseja novos modos de sentir e induz novas formas de subjetividade política (RANCIÈRE, 2009, p. 65).

Portanto, o objetivo da pesquisa foi analisar, sob a perspectiva da política da estética no sentido rancieriano, a dinâmica da organização do coletivo Geodésica Cultural Itinerante. A GCI atua no município de Florianópolis desde 2011 e hoje conta com sete membros ativos e colaboradores. As atividades do grupo concentram-se na criação de brechas no cotidiano, ativando relações com as pessoas e os espaços por meio da expansão do conceito de arte, artista, espaço artístico, dentre outras questões. Suas práticas, portanto, tem forte relação com desconstrução de uma realidade e a construção de um novo possível, o que torna esse um caso interessante para pensarmos uma nova forma organizacional.

Para tanto, foi realizada uma pesquisa de campo junto à GCI para refletir, a partir das circunstâncias históricas e políticas que contribuíram para a emergência do coletivo e da dinâmica de organização do trabalho artístico que desenvolvem, sobre conceitos como a subjetivação política, o dissenso e as formas de partilha do sensível nessa organização, conforme destacado por Rancière (2006, 2009, 2012). A pesquisa junto à GCI envolveu a identificação, por meio da dimensão estética, das suas formas de comunicação, da disposição dos corpos, dos conflitos, das decisões, da percepção sobre si mesmo e sobre os outros, das aparições e distanciamentos, dentre outros elementos.

O caso mostrou que a instalação da geodésica produz uma modificação – **cena dissensual** – que, enquanto um evento raro, político, causa um dano na paisagem do visível. Com seu fazer, a GCI coloca em questão e **desposiciona ideais de arte, de organização e ocupação dos espaços que nos são apresentados como naturais**, mas que são, em verdade, construídos a partir de decisões políticas. As práticas do coletivo são, em si, políticas, na medida em que, fazendo contravenção a uma arte e a uma forma de organizar que se encerra no

objeto e que preconiza as técnicas, promove **descontinuidades na realidade**. Esse momento pode ser lido, dessa forma, como prática de desposicionamento e reposicionamento, conforme destacado por Böhm (2005), na medida em que há um questionamento e uma irritação das formas usuais e novas práticas propostas para esses lugares e fazeres, por meio da subjetivação política e das desidentificações, como será explicitado a seguir.

A gente se preocupou realmente com **uma arte realmente livre**, né, uma arte que intenta de alguma maneira **quebrar com a ideia de arte** que é a ideia que se cristalizou no modernismo, **que é a coisa do artista, a obra e o espectador**. [...] de algum modo a gente tá tentando distorcer esse triângulo e **desenvolver uma prática de intersecção entre essas coisas**, de uma mistura, e **isso envolve um risco muito grande pro campo das artes**. [...] hoje a gente vê que é um risco que no mundo inteiro tem gente lutando pra **desfazer a hierarquia que tem entre a arte e os procedimentos de fazer a arte, a arte e o mercado**. (GUSTAVO, grifo nosso)

Conforme Kinceler et al (2015, p. 197), essas práticas traduzem o desejo do coletivo de “aprender a habitar melhor o mundo, em lugar de pretender construí-lo em função de uma ideia pré-concebida de evolução histórica”, operando em “uma dinâmica suspensa daquela imposta pelo capitalismo cognitivo”. Para a GCI, isso envolve processos criativos relacionais. Segundo Isabela, “fazer o encontro hoje em dia tá sendo político. É algo que revira mesmo”. Fazer o encontro com o outro – não para o outro, mas junto com o outro – implica, no caso do coletivo, o convite à **transposição de uma fronteira** definida por uma ordem policial **que separa – e organiza – os indivíduos e assinala identidades**.

Com a instalação da geodésica, vê-se emergir processos de **subjetivação política** que se caracterizam como desidentificatórios na medida em que rompem

com uma ordem discursiva que oferece a cada pessoa seu lugar na ordem das coisas, um lugar atrelado à uma identidade. (MARQUES, 2014, p. 80)



Neste sentido, o “fazer junto” da GCI designa a **abertura dos processos criativos** e um convite à colaboração, à **construção conjunta**. Esses processos são levados a lugares e a sujeitos não compreendidos como criadores de arte, ou mesmo, muitas vezes, como consumidores de arte, em uma perspectiva tradicional. Abre-se espaço para as comunidades, para o espaço público, para os materiais incomuns na arte tradicional, para artistas sem formação profissional em arte. Nas palavras de Kinceler et al (2015, p. 205), “a queda do véu identitário que nos separa, possibilita, ao mesmo tempo, o encontro com a alteridade real e também a abertura necessária para uma mútua contaminação”. O palco que se cria com a instalação da geodésica marca o movimento da encarnação da política nos corpos, gestos e desejos dos atores e permite uma redistribuição dos objetos e das imagens, bem como a configuração de novas possibilidades de identidades, enunciação e ocupação dos espaços (DIDI-HUBERMAN, 2011; MARQUES, 2014).

As ações da GCI preconizam **dissenso e desidentificação**, uma vez que estimulam a criatividade e o fazer artístico em todos os sujeitos participantes das ações – e não apenas nos artistas por formação e profissão. Há uma dissolução da autoria e da autoridade nesse processo, símbolos de um fazer moderno e formal, na medida em que não há imposição, nem certo ou errado ao realizar o trabalho, o qual não se baseia no poder individual ou na expertise em uma tarefa, mas sim na descoberta. Essa atitude anula a possibilidade de uma relação clientelista e retira os corpos de seus lugares assinalados, de qualquer redução à sua funcionalidade (MARQUES, 2013).

[...] Essa grande plástica do mundo que é a ação de todos os homens juntos. **Todos os homens como seres criativos**, assim. E esse reconhecimento de que todo mundo é criativo, então **não sou eu o artista e você a expectadora, você também é criadora**.

Ainda, admite-se que ambas as partes podem aprender juntas a criar, pondo em prática princípios de **igualdade**. Neste sentido, o que importa nessas ações é muito mais a criação de uma dinâmica subjetiva que cria dissensos em mundos consensuais, do que um objeto determinado. Para além das desconstruções e desidentificações que se operam quando a GCI se instala e promove rupturas em paisagens homogêneas, há também um movimento de reidentificações e

reconstruções no visível, isto é, de agência no mundo. Isso se dá por meio das simultaneidades, das descontinuidades, da afetação, enfim, de um excesso circulante – literaridade – que conforma plataformas compartilhadas de desejos para novos mundos possíveis nas ações e projetos do coletivo.

Deste modo, as pessoas que se envolvem nas ações, assim como os próprios geodésicos, são estimuladas a transitar entre os diferentes espaços que se formam dentro ou nos arredores do domo geodésico. Cada um é livre para trabalhar a sua própria linguagem, a sua própria forma de se expressar nessa **troca de saberes**. Não há, portanto, uma imposição, um regramento de como cada um deve se portar, mas há, na disposição espacial das atividades, um incentivo às trocas. Essa integração remete a uma outra forma de ocupar espaços e desenvolver atividades, diversa das formas da organização formal, quais sejam, a impessoalidade, a especialização e o afastamento – por neutralização ou domesticação – da emoção do âmbito de trabalho (PRESTES MOTTA, 1991).

Os tempos de trabalho não são rígidos e orquestrados com base em critérios de eficiência. Os materiais não são escolhidos segundo critérios instrumentais, como durabilidade ou apelo comercial; é comum, muitas vezes, trabalhar com materiais de descarte. As atividades não são desempenhadas por aqueles que detém o saber para fazê-las da melhor forma, necessariamente. Importam mais a forma como se dão os processos e o que isso representa para as pessoas. Abre-se espaço, portanto, para a participação em um processo coletivo de remodelação de identidades e lugares. Assim, ocorre uma valorização das formas de convívio entre as pessoas por meio da afetação, como foi explicitado nas tocatas e em “torneando o convívio”, por exemplo. E há liberdade no deixar-se afetar. O processo de afetação implica, nesse sentido, em acionamento e não em imposição. Esse processo permite a convergência de mundos separados pela ordem policial em uma temporalidade comum, desafiando sentidos fechados.

Estes eventos promovidos pela GCI são **essencialmente políticos**. Não apenas porque seus processos se formam de maneira **não rígida, autônoma, espontânea, coletiva**, características intrínsecas a organizações alternativas, mas, também, porque aquilo que essa organização produz está sempre sob risco de desaparecer, é **“intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo”**, designando um momento raro, de perfuração das partilhas

desigualitárias (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42, grifo nosso; RANCIÈRE, 2009).

Nesse espaço comum – o domo geodésico – no qual diferentes identidades circulam, as aproximações são facilitadas e **novas formas de relação** tornam-se possíveis. Conforme Rancière, uma **partilha política do sensível** prevê que as relações não sejam dadas com base em noções de hierarquia, mas sim com base na igualdade. Conforme vimos, as ações da GCI promovem **práticas igualitárias e não hierárquicas**. Durante as ações, com a abertura dos processos criativos, há uma busca por “desfazer a hierarquia que tem entre a arte e os procedimentos de fazer a arte, a arte e o mercado”, por meio do não regramento de posições a serem ocupadas e atividades a serem desenvolvidas (GUSTAVO).

Ademais, há nas ações da GCI um forte direcionamento no sentido de mostrar que toda pessoa é artista, ou seja, que o espaço para produzir e fruir arte não é exclusivo daqueles que tradicionalmente são associados a esses lugares. É desse modo, portanto, que a partilha política do sensível empreendida pelas ações da GCI questiona o estabelecimento de uma ordem hierárquica e de relações desiguais entre modos de fazer, ser e dizer, bem como a distribuição dos corpos com base em suas atribuições e finalidades definidas pela polícia (RANCIÈRE, 2006). Nas palavras do coletivo:

Nossa forma composta de triângulos cria o rizoma afetivo que une vértices que antes flutuavam isolados no espaço da grande escultura social. Somos seres Geodésicos que desejam itinerar sem hierarquizações de um ponto para o outro. (GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE, 2012)

Outrossim, como visto, as características dessas práticas que expressam uma partilha política do sensível nas ações da GCI – a não-hierarquização, o dissenso, o questionamento das identidades e funções, as relações de novo tipo, a igualdade e a alteridade – não se restringem às atividades celebradas pelo coletivo em conjunto com o público. Em verdade, há um **imbricamento muito forte entre a forma de organizar interna e os aspectos fundacionais do grupo com a sua prática em relação ao mundo**. Como afirma Gustavo (grifo nosso):

os processos coletivos a gente não sabe onde vai dar. Mas eles são políticos na sua estrutura. [...] Mas eles são diferentes, ainda. Esteticamente eu vejo que eles [...] não pegam uma estrutura burguesa, uma estrutura pronta e colocam outro conteúdo dentro, né? **A gente muda a própria estrutura.**

No fazer da GCI, pudemos observar, portanto, algumas das características que Rancière descreve como constituintes de **comunidades de partilha**. Essa comunidade é composta por membros que **deliberam com base na ideia de dissenso** e que, ao mesmo tempo, consideram os princípios de igualdade e alteridade. Além disso, também se observa uma **perversão da separação entre os que pensam e decidem e os que executam os trabalhos manuais**, tanto internamente, na medida em que não há entre os geodésicos uma separação entre quem planeja uma ação e quem a executa, quanto externamente, uma vez que não há separação entre aqueles que ensinam e aqueles que aprendem a fazer algo, ambas as partes – geodésicos e público – ensinam, aprendem, pensam, executam e sentem no momento das ações. Por fim, a **quebra dos padrões impostos pela ordem policial**, pautados na eficiência econômica e na racionalização instrumental dos processos, é um outro elemento observado no coletivo.

Por meio desses achados, foi possível identificar que a GCI tem se organizado com base em **processos particulares**, que se coadunam com seus princípios fundantes. Contudo, ficou também evidenciado que existem **tensões causadas por aspectos externos** relativamente ao seu fazer. São questões do grupo, por exemplo: como viabilizar a continuidade dos projetos? Como angariar os recursos necessários à consecução das atividades? Como tornar possível a reunião dos membros, quando estes precisam lidar com questões pessoais, com outros trabalhos, com outras dimensões da vida? Com suas práticas, o coletivo resiste e age sobre a realidade fazendo uma (re)modelagem do mundo, mas a realidade também age de alguma forma sobre eles.

Neste sentido, vê-se **desafios em relação à organização interna** do coletivo. Ainda que muitas soluções criativas sejam utilizadas, boa parte das respostas a essas questões caminha na direção de soluções tradicionais, talvez pela imagem que nos prende a uma ideia de organização formal como a melhor forma de organizar ou talvez porque as soluções apresentadas pela literatura de organizações alternativas também não deem conta da complexidade desse fenômeno, que envolve

questões que escapam àquilo que é racional, entrando no terreno da estética e, mais especificamente, do imbricamento desta com a política (SOLE e PHAM, 2003; BÖHM, 2005, PARKER, 2002). Talvez todas as possibilidades não estejam dadas. Talvez ainda não tenham sido escritas. Deste modo, as respostas que o coletivo já tem para o campo das artes – em relação dissensual ao modo de fazer das artes tradicionais – parecem ainda não estar claras no campo da gestão e da organização, principalmente se levamos em conta a natureza peculiar desse grupo, o que torna esse desafio ainda mais complexo.

E é justamente por esse caso estar situado no “campo expandido da arte contemporânea e [d]os inúmeros experimentos artísticos em ação nas cidades” com “um potencial singular de questionamento, irritação e intervenção” nas formas habituais de organizar a vida, que não há respostas fáceis e prontas a esse desafio (BEYES, 2008, p. 39, tradução nossa). Fazer uma descontinuidade – ou fazer um desposicionamento – implica em constante reinvenção de relações e de formas de ser e estar no mundo, conforme observamos nas práticas da GCI (BÖHM, 2005). O mundo – ou a hegemonia que opera o mundo – por sua vez, responde às críticas, muitas vezes incorporando-as, na mesma velocidade em que são feitas. Talvez nisso resida um importante aspecto da política rancieriana e uma possível pista para tais ações: seu aspecto raro, intersticial, efêmero, difícil de ser capturado, como os vagalumes de que fala Didi-Huberman.

Ativar subjetividades reais e não aquelas que resultam de uma representação homogeneizante, nos faz conscientes de que a ordem imperativa que nos separa é apenas mais um condicionante. Estávamos abertos à experiência de atravessar as fronteiras que nos separam, não na tentativa de apaziguar nossas diferenças, mas movidos pelo desejo de conhecer o outro deixando-se afetar pelo prazer de se deslocar dos próprios limites pré-concebidos. Neste estado de espírito estávamos aptos a criar novas formas de relações que levem a níveis de coexistência e de contaminação sob a mais consistente troca de experiência. (KINCELER et al, 2015, p. 203)

Os membros da GCI, enquanto mobilizadores de uma partilha política do sensível, ensejam novos modos de sentir, experimentar, organizar e fazer política por meio de seus atos de estética,

oportunizando discussões públicas e deliberações na esfera da arte e da cultura e, conseqüentemente, da vida. Enquanto criadora de uma dinâmica heterotópica, que justapõe “em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 118), a geodésica pode ser capaz de **reconhecer e inventar formas próprias de organização**, fazendo descontinuidades em formas organizacionais naturalizadas a partir de suas fortunas, seus referentes. Esses referentes identificados – abertura, afetação, colaboração, dissenso, convívio, desaceleramento, intuição, desejo, itinerância, improviso, maleabilidade, igualdade, simultaneidade, descontinuidade – são aspectos a destacar, pois auxiliam na discussão sobre como a (política da) estética pode contribuir com a imaginação de novas formas de organizar.

Algo a destacar é que aquilo que é produzido pela geodésica não é necessariamente apropriável, mas possui conteúdo altamente simbólico. Esse conteúdo e esse saber, que são vitais para o desenrolar dos processos ativados pelo grupo, são compartilhados sob a forma de um jogo com os expectadores, que nele aparecem. Isso ocorre porque esse compartilhamento não se dá apenas no nível interno, entre membros – como numa cooperativa de produção associada, por exemplo, na qual mantém-se ainda um segredo em relação àqueles de fora do processo: os consumidores. Na GCI, a autoria é totalmente diluída, uma vez que os processos são abertos e apropriáveis por todos que dele participam e com ele se contaminam. O curioso, aqui, é que embora a GCI ative nos participantes esses processos estéticos e políticos, materializados por meio de diferentes linguagens artísticas, o que resta desses processos é imaterial: está em cada um.

Assim, o fazer da GCI não apenas produz instrumentos, mas produz meios de escapar à tensão produzida por eles, gesto iminente político, que demonstra a possibilidade de transcendê-los (FLUSSER, 2011). Essa duplicidade, que “confere ao princípio ‘privado’ do trabalho uma cena pública”, perturba o princípio de divisão do trabalho segundo o qual o fundamento “de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua ‘natureza’ o destina” (RANCIÈRE, 2009, p. 64-65).

Os aparelhos não podem, na situação atual, simplesmente recuperar o gesto da arte, e transformá-lo em funcionamento. [...] Acresce-se que o gesto artístico não se limita ao terreno rotulado como “arte” pelos aparelhos. Pelo

contrário: tal gesto mágico ocorre em todos os terrenos: na ciência, na técnica, na economia, na filosofia. Em todos tais terrenos há os inebriados pela “arte”, isto é: os que publicam experiência privada e criam informação nova. (FLUSSER, 2011, p. 161)

Esse aspecto também aponta o engajamento do grupo em uma luta social mais ampla, não necessariamente identificada com alguma bandeira, mas assentada sobre o ideal de transformação do mundo no sentido de uma **repartilha**, inclusive e especialmente em questões ligadas ao sensível. Ao final, é possível que a novidade que este caso traz não esteja necessariamente relacionada à organização da geodésica enquanto grupo, mas à **organização** – ou à modelagem – **do mundo**, por meio de novos referentes, avessos aos critérios modernos, que se materializam e só podem existir em uma zona de indecidibilidade entre política e estética, entre arte e vida.





## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **El Reino y La Gloria**: una genealogía de la economía y del gobierno. Homo Sacer II, 2. Traducción de Flavia Costa, Edgard Castro y Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O rosto**. In: Means without end: notes on politics. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2000.
- ALBUQUERQUE, Fernanda. **Atitude dos coletivos**. In: Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 14, nº 24, 2008,
- ALVES, E. ; SOUZA, C. **As políticas econômico-culturais no (do) governo Dilma**: o ValeCultura e a expansão do mercado editorial brasileiro. In: RUBIM, A; BARBALHO, A; CALABRE, L. (Org). Políticas culturais no governo Dilma. Salvador: EDUFBA, 2015.
- ALEXANDERSSON, A. ; KALONAITYTE, V. **Playing to Dissent**: The Aesthetics and Politics of Playful Office Design. Organization Studies 39:2-3, 2017.
- ANDION, C. **Gestão em organizações da economia solidária**. Revista de Administração Pública, Rio de Janeiro, 32 (1), p. 7-25, 1998.
- ANDION, Carolina. **A gestão no campo da economia solidária**: particularidades e desafios. Revista de Administração Contemporânea, v.9, n. 1, 2005.
- ANDRADE, C. D. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARBALHO, A. **Política cultural em tempo de crise**: o Ministério da Cultura no Governo Temer. Revista de Políticas Públicas, v.22, n. 1, 2018.
- BARCELLOS, REBECA; DELLAGNELO, ELOISE H. L; SALLES, HELENA K. **Práticas organizacionais e o estabelecimento de lógicas**

**de equivalência:** o Circuito Fora do Eixo à luz da Teoria Política do Discurso. RAUSP-e (São Paulo) , v. 49, p. 684-697, 2014.

BENDASSOLLI, F. et al. **Indústrias criativas:** definição, limites e possibilidades. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 49, p. 10-18, jan/mar 2009.

BENDIXEN, P. **Managing art:** an introduction into principles and conceptions. Berlin: Lit Verlag, 2010.

BENHAMOU, F. **A economia da cultura.** Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BEYES, Timon. **Reframing the Possible:** Rancierian aesthetics and the study of organization. *Aesthesis: International Journal of Art and Aesthetics in Management and Organizational Life*, Volume 2, Issue 1, 2008.

BEYES, Timon. **Colour and Organization Studies.** *Organization Studies* 38:10, 2016.

BEYES, Timon ; STEYAERT, Chris. **Strangely Familiar:** The Uncanny and Unsiting Organizational Analysis. *Organization Studies*, 34:10, 2013

BLANCO, Juan ; MARTÍN, Lucas. **Notas sobre identidad y política en las obras de Jacques Rancière y de Paul Ricœur.** Presentado ante el VI Congreso Nacional de Ciencia Política. Universidad Nacional de Rosario, 2003.

BÖHM, Steffen **Repositioning Organization Theory:** Impossibilities and Strategies. Basingstoke: Palgrave, 2005.

BOMMEL, K.; SPICER, A, **Hail the Snail:** Hegemonic Struggles in the Slow Food Movement. *Organization Studies*, 32(12) 1717– 1744, 2011.

CANÇADO, A.C.; TENORIO, F. ; PEREIRA, J. R. **Gestão social:** reflexões teóricas e conceituais. Cadernos EBAPE, BR, v.9, n.3, 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas.** Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008. 96p.

CARVALHO, Cristina A. P. de. **Projeto Outras formas organizacionais**: o estudo de alternativas ao modelo empresarial na realidade brasileira. PROCAD/CNPQ: 2006.

CLEGG, Stewart. **As Organizações Modernas**. Oeiras (PT): Celta Editora, 1998.

COELHO, T. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Cultura e Imaginário. 3ª. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COELHO, S. **Jacques Rancière e Agnès Varda no intervalo entre cinema e política**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, Área de especialização em estética, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

CRESWELL, J. W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. Tradução Magda Lopes. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DANTO, A. **Após o fim da arte**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Kafka: **Toward a Minor Literature, trans.** Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

DELLAGNELO, Eloise Livramento; MACHADO-DA-SILVA, Clóvis Luíz. **Novas formas organizacionais**: onde se encontram as evidências empíricas de ruptura com o modelo burocrático de organizações? O&S – Salvador, v.7,nº19, 19-33, set. –dez 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural**. in A República por Vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI, ed. Leonor Nazaré e Rodrigo Silva. Lisbonne: Fondation Calouste-Gulbenkian, 2011.

DUARTE, Kettle. **O sujeito político e a organização da resistência: o caso do centro de mídia independente Florianópolis à luz da teoria do discurso político e da psicanálise lacaniana**. Tese de doutorado –

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Administração. 2015.

DURAND, J. C. Prefácio. In: BENHAMOU, F. **A economia da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. p. 11-14.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FARIA, José Henrique de; MENEGHETTI, Francis. **Burocracia como organização, poder e controle**. RAE. – Rio de Janeiro, v.51, p. 424-439, set.- out 2011.

FARIA, J. H. **Autogestão, economia solidária e organização coletivista de produção associada**: em direção ao rigor conceitual. Cad. EBAPE.BR, v. 15, nº 3, Artigo 5, Rio de Janeiro, Jul./Set. 2017.

FLACH, Leornado; ANTONELLO, Cláudia. **Organizações culturais e a aprendizagem baseada em práticas**. Scielo, Rio de Janeiro, mar. 2011. Seção Organizações culturais. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/cebape/v9n1a10.pdf](http://www.scielo.br/pdf/cebape/v9n1a10.pdf) Acesso em: 13 abr. 2015.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

GAGLIARDI, P. Explorando o lado estético da vida organizacional. In: CLEGG, S.; HARDY, C.; NORD, W. R. (Org.). **Handbook de Estudos Organizacionais**. v. 2. São Paulo: Atlas, 2001. 127-149 p.

GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE. **Geodésica – Artes Visuais**. Geodésica Publicações, 2012.

GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE. **Portfólio Geodésica 2011 a 2014**. Geodésica Publicações, 2014.

GEODÉSICA CULTURAL ITINERANTE. **História**. Disponível em: [https://www.facebook.com/pg/geodesicaculturalitinerante/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/geodesicaculturalitinerante/about/?ref=page_internal) Acesso em: outubro de 2018.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

GODOY, A. S. **Pesquisa qualitativa**: tipos fundamentais. Revista de Administração de Empresas, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.

GODOY, A. S. **Pesquisa qualitativa**: tipos fundamentais. Revista de Administração de Empresas, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.

GOODE, W. J. e HATT, P. K. **Métodos em pesquisa social**. 2. Ed. São Paulo: Nacional, 1968.

GULLAR, Ferreira. **Toda Poesia** (1950-1987). 10 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro. José Olympio, 2001.

HACK, L.; SOUSA, E. **Dos Buracos no Objeto**: Land Art e Profanação. Revista Ciclos, Florianópolis, V. 1, N. 1, Ano 1, Setembro de 2013.

HOFFMANN, Samara; SILVA, Fabiula; DELLAGNELO, Eloise. **Objetivo de organizações culturais sem fins lucrativos e suas fontes financiadoras**. Scielo, Rio de Janeiro, junho. 2009. Seção Organizações culturais. Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/cebape/v7n2/a02v7n2.pdf](http://www.scielo.br/pdf/cebape/v7n2/a02v7n2.pdf)> Acesso em: 20 mar. 2015.

HOFFMANN, S. ; DELLAGNELO, E. H. L. . Configuração estrutural e objetivos de quatro grupos teatrais de Florianópolis. In: Marcelo Milano Falcão Vieira; Rosimeri Carvalho da Silva; Marcio Silva Rodrigues. (Org.). **Cultura, Mercado e Desenvolvimento**. 1ed.Porto Alegre: DACASA, 2010, v. , p. 185-206

HOLANDA, Luciana Araújo. **Resistência ao Management em Organizações da Cultura Popular**. In: VI Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD. Anais do VI Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD, Florianópolis-SC, 2010.

HUSSAK, Pedro. Produção estética, emancipação e imagem em Jacques Rancière. In: Luciano Vinhosa Simão. (Org.). **Horizontes da arte: práticas artísticas em devir**. 1ed.Rio de Janeiro: NAU, 2011.

IBARRA-COLADO, E. **Organization Studies and Epistemic Coloniality in Latin America**: Thinking Otherness from the Margins. Organization, Volume 13(4), 2006.

JORGE, Yula. **Sobre arte colaborativa e práticas criativas.**

Disponível em <

[http://portalmakingof.com.br/sobre\\_arte\\_colaborativa\\_e\\_praticas\\_criativas](http://portalmakingof.com.br/sobre_arte_colaborativa_e_praticas_criativas)> Acesso em: outubro de 2018.

JUSTEN, C. E. **Um olhar político sobre o fenômeno organizacional:** a organização da resistência do Movimento Ponta do Coral 100% Pública. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Sócio-Econômico, Programa de Pós-Graduação em Administração, Florianópolis, 2017.

KALONAITYTE, V. **When rivers go to court:** The Anthropocene in organization studies through the lens of Jacques Rancière. *Organization*, Volume: 25 issue: 4, page(s): 517-532, 2018.

KINCELER, José Luiz; et al. **Simultaneidades afetivas:** O coletivo geodésica itinerante no museu Victor Meirelles. In: Muñoz Burbano, Carmen Cecilia. *Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2015.

LAND, C.; KING, D. **Organizing otherwise:** Translating anarchism in a voluntary sector organization. *Ephemera*, volume 14(4): 923-950, 2014.

LAVILLE, J. **A economia solidária:** um movimento internacional. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2009.

LINSTEAD, S. **Feeling the Reel of the Real:** Framing the Play of Critically Affective Organizational Research between Art and the Everyday. *Organization Studies*, Volume: 39 issue: 2-3, page(s): 319-344, 2017.

MACIEL, Karla Theonila Vidal. **Formação e Configuração Organizacional dos Grupos de Maracatu em Pernambuco.** 2003. 140f. Dissertação (Mestrado em Administração) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 2003.

MACHADO, F. **Subjetivação política e identidade:** contribuições de Jacques Rancière para a psicologia política. *Rev. psicol. polít.* vol.13 no.27 São Paulo ago. 2013

MALIK, Suhail; PHILLIPS, Andrea. **The wrong of contemporary art: aesthetics and political indeterminacy.** In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. Reading Rancière. London: Continuum International Publishing Group, 2011.

MARQUES, A. C. S. **Comunicação, estética e política:** a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. Galáxia (São Paulo. Online), v. 11(22), p. 25-39, 2011.

MARQUES, A. C. S. **Cenas de dissenso e a política das rupturas e fraturas na evidência do visível** In: Visualidades hoje.1 ed.Salvador : EDUFBA, 2013.

MARQUES, A. **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso.** Discursos fotográficos, Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014.

MARQUES, A ; MAYRINK, A. **A potencialidade das roupas na expressão política e na subjetivação de mulheres trans.** Revista Novos Olhares - Vol.5 N.2, 2016.

MARTINS, G. **Foucault e a crítica da razão.** Revista Aulas, Dossiê Foucault N. 3 – dezembro 2006/março 2007.

MEIRA, S. **A estética contemporânea.** Estética. São Paulo, n. 13, jul-dez 2016.

MELO NETO, João Cabral de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond.** Org. apes. Notas de Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MISOCZKY, M. C.; SILVA, J.; FLORES, R. **Autogestão e Práticas Organizacionais Horizontalizadas:** Amplificando Sinais. ENEO: 2008.

MONDZAIN, Marie-Jos. **“Nada, tudo, qualquer coisa. Ou a arte das imagens como poder de transformação”**, in A República por Vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI, ed. Leonor Nazar e Rodrigo Silva. Lisbonne: Fondation Calouste-Gulbenkian, 2011.

MOSTAÇO, E. **Da arte de quebrar pedras ou a cena da emancipação**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Vol 1, n.15, 2010.

NIETZSCHE, F. W. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. W. **Assim Falava Zaratustra**. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. Editora Vozes. Petrópolis, RJ, 2009.

OLIVEIRA, R. P. ; SILVA, R. C. **Instituições e conflitos no campo dos museus de Santa Catarina**. In: VIEIRA, M. M. F.; SILVA, R. C. D.; RODRIGUES, M. S. Cultura, mercado e desenvolvimento. Cultura, mercado e desenvolvimento. Porto Alegre: Dacasa Editora, 2010.

PAES DE PAULA, Ana Paula. **Tragtenberg revisitado: as inexoráveis harmonias administrativas e a burocracia flexível**. RAP Rio de Janeiro 36(1):127-44, Jan./Fev. 2002.

PAES DE PAULA, A. **Para além dos paradigmas nos Estudos Organizacionais: o Círculo das Matrizes Epistêmicas**. Cad. EBAPE.BR, v. 14, nº 1, Artigo 2, Rio de Janeiro, Jan./Mar, 2016.

PALLAMIN, Vera. **Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière**. In: RISCO, Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), São Carlos, n. 12, 2010.

PARADA, A.; DELLAGNELO, E. **O estudo de organizações culturais: considerando outras possibilidades**. Pensamento contemporâneo em administração, v. 10, n. 2, 2016.

PARADA, Adalto; et al. **Economia criativa, do discurso à realidade: o caso do Espaço Cultural Circo da Dona Bilica**. Pol. Cult. Rev., Salvador, v. 9, n. 1, p. 188-209, jan./jun, 2016.

PARKER, Martin. **Against Management: Organization in the Age of Managerialism**. Cambridge, 2002.

PARKER, Martin; CHENEY, George ; FOURNIER, Valerie ; LAND, Chris. **The question of organization: A manifesto for alternatives**. Ephemera, volume 14(4), 2014.



PIGNATARI, D. **Informação, linguagem, comunicação**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

PRESTES MOTTA, Fernando. **O que é burocracia?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

RAHDE, M. B.; DALPIZZOLO, J. **Considerações sobre uma estética contemporânea**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Abril de 2007.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **A Sociologia de Max Weber (sua importância para a teoria e prática da administração)**. Revista do Serviço Público – textos históricos. – Brasília 57 (2): 267-282, Abr/Jun 2006.

RAMOS, Raisa. **Coletivos de arte goianos**: levantamento, problemática e estética relacional. Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, J. **Política, polícia, democracia**. Santiago: LOM Ediciones, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **Le travail de l'image. Multitudes**, n.28, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **As Desventuras do Pensamento Crítico**. In: Crítica do contemporâneo: Giorgio Agamben, Giacomo Marramao, Jacques Rancière, Peter Sloterdijk. São Paulo: Fundação Serralves, 2008.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012b.

REEDY, P. **Impossible organisations**: Anarchism and organisational praxis. *Ephemera*, volume 14(4): 639-658, 2014.

ROTHSCHILD-WHITT, J. **The collectivist organization**: an alternative to rational-bureaucratic models. *American Sociological Review*, v. 44, p. 509-527, 1979.

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. *Filosofia passo a passo*, n° 63 - Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

RUBIM, A. A. **Políticas Culturais no Governo Lula**. In: *Políticas culturais no governo Lula / Antonio Albino Canelas Rubim (Org.)*. Salvador : edufba, 2010.

RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais no Brasil**: tristes tradições e enormes desafios. Salvador, 2007.

SALVALÁGIO, A. **Apontamentos Sobre Fundação, Associação E Instituto**. *Revista Jurídica – CCJ*, v. 16, n°. 32, p. 103 - 120, ago./dez. 2012.

SCHIAVO, Silvia; ANTONELLO, Cláudia. **As práticas de trabalho e o processo de aprendizagem de trabalhadores da construção civil à luz da estética organizacional**. *Revista Brasileira de Gestão e Inovação – Brazilian Journal of Management & Innovation* v.2, n.1, Setembro/Dezembro, 2014.

SERVA, Maurício. **A racionalidade substantiva demonstrada na prática administrativa**. *Revista de Administração de Empresas*. v.37, n.2, 1997.

SIMÕES, J. M.; VIEIRA, M. M. F. **A atuação do estado e do mercado na trajetória do campo organizacional da cultura no Brasil**. In: VIEIRA, M. M. F.; SILVA, R. C. D.; RODRIGUES, M. S. *Cultura, mercado e desenvolvimento*. POrto Alegre: Dacasa Editora, 2010.

SOLE, A ; PHAM, D. **Esta imagem da qual somos tão prisioneiros.** Gestão.Org, v.1, n. 1, jan./jun. 2003.

SOUTO, Caio Augusto T. **Nietzsche e Foucault:** da morte de Deus à morte do homem. ISSN 1984-3879, SABERES, Natal – RN, v. 1, n.6, fev. 2011.

STRATI, A. **Knowing in practice:** aesthetic understanding and tacit knowledge. In: NICOLINI, D.; GHERARDI, S.; YANOW, D. (eds.). **Knowing in organizations: a practice-based approach.** New York: M.E. Sharpe, 2003, p. 53-75.

STRATI, A. **Organização e estética.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. 320 p.

STRATI, Antonio; MONToux, Pierre Guillet de. **Introduction:** Organizing aesthetics. *Human Relations*. Volume 55(7): 755–766: 024539, 2002.

TRAGTENBERG, Maurício. **Administração Poder e Ideologia.** 3ªed.rev. – São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VALENTE, Rafael; C. SERAFIM, Maurício; AQUINO ALVES, Mario and F. BENDASSOLLI, Pedro. **Gestão de organizações culturais.** Rev. adm. empres. [online], São Paulo, junho. 2007.

VARGAS DE FARIA, José Ricardo. **Organizações coletivistas de trabalho:** Autogestão nas unidades produtivas. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Sociais Aplicadas: Curitiba, 2003.

VASQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VOIGT, A. **História e representação:** a abordagem de Jacques Rancière. *Revista de Teoria da História* Ano 6, Número 12, Dez/2014.

WERLE, M. A. **O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica.** dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 2, n. 2, p.129-143, outubro, 2005.

WRIGHT, C. et al. **Organizing in the Anthropocene**. Organization, Volume: 25 issue: 4, page(s): 455-471, 2018.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. (5 Ed.). Porto Alegre: Bookman, 2005.

YOUNG; Zoe; BÖHM, Steffen. **Dis/Organising Global Alternative Media**: The Case of ifiwatchnet.org. Draft Paper to be presented at the Social Movements Conference 'Alternative futures and popular protest', 2-4 April 2007.