

Trabalho de/em arte: pesquisa, assembleia e desencontro

Marina Costamilan Rombaldi

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Palabras clave: Arte participativa; Poéticas Visuais; Assembleia; Arte e resistência.

Este artigo propõe refletir sobre o *VIII Seminario Internacional de Pesquisa en Arte y Cultura Visual* (SIPACV) a partir da perspectiva da proposição teórico-prática submetida no evento, a qual vem sendo desenvolvida no doutorado em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS) desde 2022, sob orientação da Profa. Dra. Cláudia Vicari Zanatta e com auxílio financeiro da bolsa Capes de pesquisa. Neste texto, levantam-se reflexões sobre a proposta do *Seminário*, realizado em formato de assembleia, cujo princípio foi instaurar determinadas formas de convívio e modos, quando existentes, de estar juntos.

Esta pesquisa em desenvolvimento e submetida ao *VIII SIPACV* está centralizada em objetos de arte que, até então, podem ser compreendidos em dois eixos diferentes. Estes objetos, intitulados *dispositivos almofadados* (2022) e *tripas* (2023-), operam no sentido de pensar os diferentes modos pelos quais se dá o trabalho de/em arte enquanto pesquisa e poética, e propõem reflexões e experiências relacionadas ao universo do descanso, repouso, ludicidade e horizontalidade, em tensão com diferentes espaços. Os *almofadados* são dispositivos macios, pequenos, de aproximadamente 30 x 30 x 15 cm. São construídos a partir de resíduos de espuma da indústria de estofados e revestidos com restos de malhas nas cores vermelha, amarela e branca. Estes objetos apontam para um certo tipo de metodologia de seu uso por meio da mimetização entre a cor da malha que o reveste e a cor de elementos do mobiliário e demais estruturas presentes nos espaços nos quais serão utilizados. Com superfícies curvas e retas, simultaneamente se encaixam na parte superior do corpo – acomodando o pescoço, a cabeça e a parte superior das costas – e nas estruturas dos ambientes, servindo para apoiar e descansar a cabeça quando se está em pé, sentado ou deitado. As cores e formas dos objetos os deslocam para uma dimensão lúdica, fazendo-os parecer brinquedos, como versões macias e exageradas das peças de jogos de empilhar, encaixar e montar formas geométricas. Por via da participação, que confere diretamente aos objetos outras possibilidades e significados, os *dispositivos almofadados* também podem operar desta maneira.

Estes *almofadados* deram origem à performance *Ando precisando descansar a cabeça*, na qual quatro performers caminharam pelas ruas de Porto Alegre, em 2022, em busca de estruturas ou mobiliários nos quais fosse possível – se possível – descansar suas cabeças. Sendo uma performance pouco direcionada, os performers trouxeram à tona, por meio da ação, a ambiguidade gerada pelo trabalho ao



Fig. 1 e 2. Ando precisando descansar a cabeça, Marina Rombaldi, 2022. Performers: Diovanny Coutt, Laura de Oliveira, Nicole Martinato e Stefanie Weber. Foto: Marina Rombaldi. Fonte: acervo pessoal da artista (2025).



se reinserir na dicotomia cansaço-descanso da qual provém e que busca tensionar. Pois, ao ter como proposição agir e deslocar-se para, assim, poder encontrar um espaço no qual seria possível descansar para então deslocar-se novamente, não houve nenhuma parte do corpo dos performers que tenha, realmente, descansado.

Movimentada pela tensão estabelecida por esse trabalho e em diálogo com a própria experimentação dos performers, desenvolvi, em seguida, as *tripas* (2023-). Elas são maiores e mais longas do que os *almofadados*, tem formato sinuoso e são unidas, continuamente, por suas extremidades. Por conta desta continuidade entre as peças, as *tripas* passaram a ter dimensões suficientes para acolher um ou mais corpos. Isso permitiu que essa proposta participativa pudesse ser instalada em diferentes ambientes e circunstâncias, em maior ou menor volume. Quando inseridas em um espaço, formulam um convite bastante literal à horizontalidade uma vez que, diferentemente dos *almofadados*, estão sempre lançadas ao chão sobre uma superfície macia e fofa – que também serve de base para deitar-se – e

chamam para um entrelaçamento. Quando encerrada a proposta, essa base serve de invólucro para embalar, guardar e carregar as *tripas* para outro lugar.

Uma particularidade das *tripas* é que elas são confeccionadas com resíduos da indústria têxtil manualmente comprimidos, envolvidos por uma malha casualmente vermelha que é o que confere, no campo simbólico, uma das semelhanças das *tripas* às tripas. Esse resíduo têxtil, quando incorporado como ferramenta artística, passou a interferir na pesquisa trazendo à tona diversas qualidades próprias deste material. São retalhos de malhas elásticas, de algodão, poliéster, poliamida, plush, linho que surgem a partir do corte de moldes de peças de roupa, que direcionam e modulam os interesses da pesquisa para maleabilidade, caimento, elasticidade, resistência, leveza e peso. Enquanto os *almofadados* são proposições mais diretas: pequenos travesseiros para descansar do jeito que for possível, a experiência do corpo em contato com as *tripas* é paradoxal. Esse material que é escolhido para sua confecção desafia a percepção háptica e tátil, faz as tripas parecerem leves e maleáveis, mas são firmes, resistentes e ainda confortáveis.



Fig. 3. *Tripas* no Educativo da 14ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre/RS, 2025. Foto: Marina Rombaldi. Fonte: acervo pessoal da artista (2025).



Fig. 4. *Tripas* na exposição Canteiro de Obras #1, Remanso Instituto Cultural, Porto Alegre/RS, 2024. Foto: Guilherme Leon. Fonte: acervo pessoal da artista (2025).

Em virtude de a pesquisa se construir no campo da arte participativa, a metodologia do trabalho poético-prático proposto consiste em buscar espaços e situações nas quais possa ser colocado em contínua tensão. A proposta inicialmente submetida para as assembleias do *VIII SIPACV* visava debater coletivamente e em diferentes perspectivas os efeitos e relações da dicotomia agir-cansar/trabalhar-descansar no trabalho em arte e no corpo do trabalhador da arte. Pretendia-se integrar as *tripas* (2023-) à assembleia para serem ativadas e desativadas em meio às discussões, acionando, se possível, algo da ordem da variação do eixo do corpo naquele espaço. Entretanto, os tensionamentos surgiram antes mesmo de se chegar no seminário: não haveria como levar esses objetos até lá. Optei, então, por levar os *dispositivos almofadados* disponíveis. Todavia, pelo modo como a assembleia em que estive se desenvolveu, tampouco estes foram presenças relevantes. A urgência de tecermos relações entre os objetos trazidos pelos grupos se sobrepôs ao tempo necessário para nos determos a cada um deles em seu potencial particular.

O *VIII SIPACV*, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (Brasil) e pelo Programa de Maestría en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes de la Universidad de La República (Uruguai), foi realizado em Montevideu (Uruguai) entre os dias 4 e 7 de agosto de 2025. Neste ano, o formato tradicional de seminário acadêmico com comunicações individuais cronometradas e tempos e espaços de discussão bem definidos foi substituído pelo formato *assembleia*. Os pesquisadores inscritos foram divididos em quatro grupos, cada um formando uma assembleia com eixo temático parcialmente delineado pelos nomeados *ativadores* de cada grupo. O espaço da universidade pública do Uruguai (UDELAR) acolheu o evento, reunindo temporariamente diferentes vozes constituídas de contextos socioculturais variados – de diferentes países latino-americanos e europeus, por exemplo.

O formato de assembleia pareceu gerar uma estranha mistura de desconforto e empolgação. O eixo principal do seminário foi descrito como: “des/encontros: misturas e colaborações no poético-político”, e esse desencontro estava dado desde o princípio: ora os assembleistas desejavam expor suas pesquisas e referenciais teóricos e artísticos, parecendo, a todo custo, retomar o formato tradicional de seminário ou congresso; ora demonstravam engajamento no novo formato. Partiu-se, na assembleia A, da qual participei, de uma questão levantada no grupo: o que seria uma assembleia?

No dicionário Michaelis (Assembleia, 2025), assembleia é definida como: 1. Reunião de pessoas, a fim de discutir e conjuntamente deliberar certos objetivos; 2. Reunião de pessoas legalmente convocadas, a fim de regulamentar ou solucionar determinados assuntos submetidos à sua deliberação; 3. Lugar onde se reúnem os membros de um órgão deliberativo; plenário. Além dessas definições, é possível encontrar alguns trechos, disponibilizados virtualmente e impressos pela organização do evento, que discorrem sobre o que estruturava a ideia que se apresentou.

Segundo os organizadores, a assembleia se definia como *um formato que prioriza escuta, pluralidade, dissenso, debate e conflito, buscando criar em coletivo, habitando e habilitando espaços de conhecimento, movimento e afetação*. Seria uma *tentativa de mover-se contra um presente que reforça o êxito individual e a*

estandardização de discursos. Habitar o dissenso seria, então, ir além da aceitação da divergência, mas assumi-la como potência criadora para gerar novos sentidos. Entremeadas a estes textos informativos e diretivos, algumas perguntas disparadoras também foram feitas pela organização do evento, como, por exemplo: *como desafiamos hierarquias e formas estabelecidas de produção de conhecimento? O que acontece quando o saber se volta permeável ao desencontro? Como a colaboração pode ser uma prática que não elimine a diferença, senão que a potencialize?*

Nos trechos supracitados, é possível identificar temáticas e tópicos que despontam em diferentes áreas de conhecimento, inclusive nas artes, já há algum tempo e frequentemente carregados de um sentido de urgência e de necessária transformação política. Tendo isso em vista, ao perguntar como desafiamos hierarquias, parte-se do pressuposto de que há, necessariamente, um desejo comum de contestação. Contudo, desafiar hierarquias exige não apenas a crítica a sistemas de poder instituídos, à imaginação de outros mundos possíveis, mas, sim, transformações efetivas de paradigmas sociais. O que é desafiado e contestado? Nesse sentido, pode-se pensar sobre a relação entre arte e resistência ou arte e política que existe há mais de dois séculos sob um dilema que envolve diversas tensões no próprio campo da estética. No bastante conhecido texto de Jacques Rancière, “Será que a arte resiste a alguma coisa” (2007), o autor reforça a importância de questionarmos a premissa da resistência da arte, que desafia hierarquias, para além dos processos micropolíticos, tensionando a ideia de que a arte resiste. Se ela resiste, resiste à quê? Essas palavras justapostas, arte e resistência, parecem ter seus sentidos já estabelecidos e com frequência as utilizamos porque, por si só, já comunicam um certo conjunto de ideias e, portanto, fazem parecer que não é preciso elaborar mais reflexões sobre elas.

Rancière (2007; 2010) escreve que a arte se dá por uma experiência estética sensorial particular. E, nesse aspecto, existe um potencial de resistência em dois sentidos: a arte resistindo à sua redução a mero objeto estético, reforçando a manutenção da sua autonomia, e resistindo à sua total fusão à política, porque isso implicaria em sua dissolução completa. Ou seja, a resistência da arte está justamente na manutenção desta tensão entre a autonomia e a fusão, mantendo vivo um espaço de contradições que não são ultrapassáveis (Rancière, 2007; 2010). Assegurar sua distância em relação às demais experiências estéticas não torna a arte menos politizada, porque ela está sempre vinculada à ordem social à qual ela própria resiste. Em relação a isso, escreve que:

Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (Rancière, 2010, p. 46).

A arte pode ser tanto reativa como proativa; pode ocultar ou trazer à tona o real e, em outra instância, pode operar redistribuindo ou mantendo os lugares já definidos nos cenários privados e públicos (Rancière, 2007; 2010). Esse poder de resistência não está exatamente em rebeliões através da arte, mas na autonomia sensível que ela preserva, no deslocamento, analisado caso a caso, das condições perceptivas que definem aquilo que é comum, legítimo ou autorizado. Em outras palavras, Rancière (2007; 2010) pensa em uma arte que resiste, ou seja, numa arte política, que não é instrumentalizada ou manipulada pelo mercado, por exemplo. Se a arte está em resistência é, exatamente, nesse lugar entre a resistência pura e a alienação total, em um campo que é atravessado pelas tensões (Rancière, 2007; 2010). Sendo a arte diretamente presente na construção das sociedades, dos indivíduos e das coletividades, ela pode, inclusive, gerar novas formas de mundo e servir, até mesmo, para a manutenção das próprias hierarquias vigentes.

A pesquisadora da arte Aurora Fernández Polanco dialoga, em alguns de seus escritos, com estas ideias propostas por Rancière. Polanco (2007a; 2007b) reforça que a resistência da arte tem a ver com o processo político de quando as práticas e formas da arte intervêm na configuração do mundo – no cerne da relação entre estética e política –, quando a arte estabelece dissensos em uma experiência do sensível particular do seu campo e, ainda assim, dialoga com aquilo que é externo, resistindo também aos consensos (Polanco, 2007a; 2007b). Para esta autora (Polanco, 2007a; 2007b), a resistência da arte se manifesta na sua capacidade de evitar a neutralização pelo formato-exposição ou pelo espetáculo que esvazia seu potencial crítico. Polanco (2007a; 2007b) retoma Rancière (2007) ao indicar que a autonomia da forma da arte é justamente o que a permite atuar politicamente, sendo livre da finalidade utilitária, mas ainda capaz de gerar dissenso e redistribuir o sensível, mantendo-se simultaneamente autônoma e politizada.

Dessa maneira, se faz importante questionar o uso de certos termos que parecem já ter seu sentido definido. Quando se pensa em assembleia, nesse contexto atrelado ao campo da cultura visual e, ainda, de formas de arte que desafiam hierarquias, parece-me que há um outro pressuposto: que, ao estarmos entre pesquisadoras e pesquisadores do campo da arte, da cultura e de áreas afins, estaríamos entre iguais ainda que, simultaneamente, entre diferentes. E que, por isso, estaríamos participando de um mesmo tipo de assembleia e, certamente juntos, produzindo resistências.

Pode-se pensar que uma assembleia pode ser praticada quando se participa ativamente da mesma, tomando esse espaço como o de uma ação coletiva. Mas, uma assembleia também pode ser somente habitada quando se entende esse espaço como um espaço vivido de forma independente da intervenção ativa individual. Ainda é preciso considerar que existem diferentes formas e formatos: assembleias formais e informais, deliberativas e consultivas, gerais, parciais, representativas. Isso pode sinalizar que, muito provavelmente, o dissenso – um dos motes do Seminário – se dá também porque cada participante chegou até a assembleia da qual participaria de uma maneira particular e dentro de suas experiências, conceitos e entendimentos.

À medida que todo trabalho de arte sai do seu espaço de origem, seja o espaço o ateliê, o doméstico, o café na esquina da rua, o urbano ou qualquer outro

espaço que possa ser considerado de trabalho, e passa a circular em outros ambientes, ele vai adquirindo ou perdendo significados, funções e possibilidades. Dessa forma, é possível visualizar os espaços de discussão coletivos que se dão no campo social – e, também, nesse espaço de assembleia – como espaços nos quais fricções, consensos e dissensos sempre se apresentarão. Isso porque o coletivo, ainda que antecedido pelo artigo definido masculino e singular, não é uno e, sim, múltiplo.

Cláudia Zanatta (2022), a partir de Chantal Mouffe e Ernesto Laclau (1992 *apud* Zanatta, 2022), destaca um modelo de relacionamento interpessoal vigente no campo social definido pelos autores como *agonístico*: que se estabelece não por uma ideia de consenso, mas sim por meio do conflito. Nesse modelo, as relações se dão pela perspectiva na qual os indivíduos são rivais e competem no campo social de modo a gerar uma espécie de conflito produtivo (Zanatta, 2022). Agonístico é aquilo que está relacionado à ideia de combate, ameaça, ataque e fuga. Portanto, Cláudia Zanatta (2022), por uma perspectiva da arte participativa que se dá no campo social, entende que as relações nesse espaço não são consensuais; são, na verdade, dissensuais e conflituosas e operam em frequentes negociações e tensões em um lugar que, certamente, não é o de síntese e de união. E isso justamente é parte do que se entende como manutenção de um espaço social democrático (Zanatta, 2022).

Se podemos entender a assembleia ocorrida como um espaço social e de coletivização, o combate e o conflito – o dissenso – fazem parte da sua estruturação. Porém, talvez estas sejam ideias observadas por uma perspectiva demasiadamente positivada. Como manter-se no dissenso? A diferença, o dissenso, o desencontro podem ser incorporados sem que sejam, ao mesmo tempo, relativizados ou diluídos? Em um encontro entre iguais-diferentes, pôde-se observar que existem muitos desencontros. E que nem toda arte resiste ou pretende resistir ou desafiar hierarquias. E muitos destes desencontros e dissensos, talvez, sejam incapazes de gerar conflitos produtivos que, em teoria, gerariam transformações (Zanatta, 2022). Entre encontros, desencontros, dissensos e modos diferentes e simultâneos de habitar, participar e fazer uma assembleia entre iguais-diferentes, pergunto às perguntas: desafiamos mesmo as hierarquias? E se sim, quais?

Sobre isso, recordo-me da expressão utilizada em diversos dos materiais disponibilizados pela organização do seminário: “des/encuentro”. No dia em que chegamos à Montevideu, recebi em minhas mãos uma caderneta para anotações e, no verso da capa, o que parecia um erro de impressão ocultava algumas frases e sobrepunha algumas letras. Nesse material, não saberia dizer se pelo acaso do erro, estava escrito “/encuentro”. O espaço do desencontro teria sido substituído pelo espaço do encontro? Uma instância paradoxal revela a fragilidade e a instabilidade que constituem as duas esferas, a do desencontro e a do encontro.

Ainda que a assembleia priorize a abertura à oralidade, como um espaço teoricamente democrático, certamente ainda há uma hierarquia que se estabelece: há quem fala e há quem escuta. Há, também, nesta assembleia, um mediador/ativador que pré-estabelece e organiza uma ordem para que se possa falar para que, assim, seja possível mútuo entendimento. Há quem atravessa essa ordem e fala quando é tomado pelo impulso e pelo desejo de se posicionar e se fazer ouvir. Há, ainda, por ser um evento científico que corresponde às diretrizes e ordens institucionais, tarefas a serem cumpridas e determinados produtos a serem entregues.

O tempo de estar em assembleia foi atravessado pelas ordens e pelo que precisava ser cumprido e entregue ao final do seminário. Hartmut Rosa (2017; 2019) caracteriza como “dessincronia” esse certo tipo de aceleração que vivemos, que se dá em diversos aspectos da vida, porém não em todos. Rosa (2017; 2019) aponta que existem algumas coisas que podem e irão ser aceleradas, algumas que podem e não irão ser aceleradas e outras coisas que não podem ser aceleradas – gerando a dessincronia. O formato de assembleia proposto é fincado no dissenso que já é pré-estabelecido, mas, também, nessa espécie de *dessincronia*. Essa dessincronia pode ser percebida porque, ainda que o formato tradicional tenha sido deixado de lado, havia que se cumprir uma meta – seja ela proposta pela Universidade, pelos sistemas de avaliação científica ou pelo próprio *modus operandi* do pesquisar no contexto acadêmico. Em contrapartida, parece-me que há um tempo distendido, particular, para executar e assimilar a escuta e a fala, há um tempo para a experiência do corpo em debate, em espaços de dissenso e desencontro. Nem sempre, ao findar este tempo, se formulam novos sentidos, nem sempre se habilitam novos espaços de conhecimento, nem sempre se cria algo em coletivo. Alguns dissensos, ainda que em volume baixo, sempre irão vibrar ou ressoar diante daquilo que é entendido como senso.

A proposta inicial de coletivamente debater sobre o trabalho de/em arte, mesmo que por outra via e sem ligação direta com os dispositivos e objetos da pesquisa, fracassou. Surgiram assuntos que tensionaram, dentre tantas questões, o próprio estatuto do que estávamos lá a fazer. Ailton Krenak, no primeiro episódio do documentário *Cidades possíveis* (Cidades possíveis, 2020), comenta sobre como nós, humanos, somos muito ruidosos. Produzimos muito barulho com nossas vozes e nossas vidas e, por isso, não escutamos tudo aquilo que está ao nosso redor. A escuta seria, realmente, uma habilidade humana?

Ao final do seminário, cada assembleia deveria preparar uma apresentação com duração de quinze minutos para ser feita aos participantes do evento. Como proposta final da assembleia A, sugeri que ficássemos sem falar durante os quinze minutos já que, durante todos os outros dias, falamos muito e em total ou parcial dessincronia, desencontro e dissenso. Uma parte do grupo não acolheu a ideia; entretanto, aqueles e aquelas que com ela se identificaram, o fizeram devido à exaustão causada pela turbulência da exigência incessante de fala e dos dias que se passaram. De alguma forma, parecíamos ter, majoritariamente, finalizado a assembleia cansados. O tempo em silêncio surgiu, então, como uma forma de descanso. O grupo acrescentou à proposta a perspectiva de que permanecer em silêncio não significava não se comunicar com o entorno por meio de gestos corporais e palavras escritas, por exemplo. Entretanto, erramos ao pressupor que todos entendemos o ato de permanecer em silêncio da mesma forma. Diferentes recortes sociais, de classe, raça e gênero imprimem diferentes perspectivas nesse ato que pode, facilmente, confundir-se com o silenciamento.

Não produzir ruído não significa passividade. É confortável para uns, desconfortável para outros, tanto para aqueles que o produzem quanto para aqueles que o recebem. Se há essa máxima de que a palavra é metade daquele que fala e metade daquele que escuta, o mesmo ocorre como o silêncio. Muito tempo de

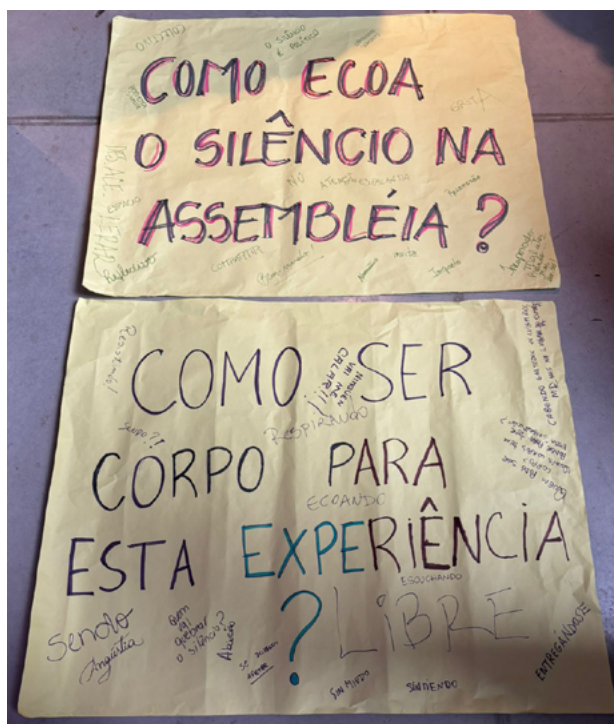


Fig. 5. Registro da assembleia A, VIII SIPACV, Montevideu, 2025. Foto: Desirée Ferreira. Fonte: acervo pessoal Desirée Ferreira (2025).

silêncio – e o que seria *muito tempo* de silêncio? E o que seria o silêncio? – pode implicar até na desistência do ouvinte que vai ser tomado pelo impulso de quebrá-lo, como ocorreu durante a apresentação da proposta. Palavras irromperam no silêncio, faladas e escritas.

A 27ª Bienal de São Paulo, realizada em 2006 sob curadoria geral de Lisette Lagnado, intitulava-se “Como viver junto”. O título advém das aulas Roland Barthes no Collège de France (1976–1977) (*apud* Lagnado; Pedrosa, 2006), nas quais ele buscava imaginar formas de coabitação que escapassem da dissolução do sujeito no coletivo e do isolamento radical. Lisette Lagnado (Lagnado; Pedrosa, 2006), em seu texto no catálogo da bienal, deixa explícito que este tema está rodeado de complexidades, e que nem uma concomitância espacial ou temporal são capazes de conjurar um agrupamento entre sujeitos, pois este é um desafio político e existencial em constante negociação e tensão. Sobre esta Bienal, Peter Pál Pelbart (2006) escreve um texto no qual desloca a questão: pensa sobre como viver só. Pelbart (2006) pensa a solidão – e, quiçá, podemos pensar neste silêncio proferido – não como ausência da comunidade, mas como possibilidade de estar junto sem o sufocamento das diferenças, sem a inteira dissolução na comunidade ou em tantas capturas que resultam na homogeneização. Por sua vez, Sérgio Basbaum (2006) escreve a partir de Pelbart (2006): “viver junto, viver só, só viver”: um conciliamento ou reconciliamento destes mundos do viver só ou do viver junto. Nos dois textos, repete-se a questão de Jean Oury (s. d., *apud* Pelbart, 2006; Basbaum, 2006): “como sustentar um coletivo que preserve viva a dimensão de singularidade?”.

A experiência de estar neste seminário-assembleia, a partir do fracasso de uma proposta inicialmente pensada, que terminou por se refazer no próprio espaço coletivo agonístico, dissensual e dessincronizado, mas simultaneamente marcado de encontros, me leva a escrever este texto. Em hierarquias que se fizeram, desfizeram

e refizeram concomitantemente; no exercício, às vezes quase impossível, de escuta; na instabilidade do tradicional e do novo; em ritmos e de perspectivas dissonantes; em questões derrubadas e novas dúvidas impostas, certamente, habitamos e praticamos uma assembleia. Que tipo de assembleia foi essa? Esta que foi capaz de se configurar do modo que se configurou, com os que ali estavam e que, para cada um, se estruturou de um modo próprio. Não posso deixar de finalizar esta escrita perguntando: é possível imaginarmos juntos?

Referências

- ASSEMBLEIA. **Michaelis** – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (online). Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/assembleia>. Acesso em: 2 set. 2025.
- BASBAUM, Sérgio. Viver junto, viver só, só viver: Basbaum comenta Pélbart. 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/13928280/Viver_junto_viver_s%C3%B3_s%C3%B3_viver_Basbaum_comenta_P%C3%A9lbart. Acesso em: 9 set. 2025.
- CIDADES possíveis: episódio 1. Direção: Eduardo Goldenstein. Brasil: Aion Filmes, Canal Curta!, 2020. 13 episódios (338 min). Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/series/cidades-poss%C3%ADveis>. Acesso em: 9 set. 2025.
- LAGNADO, Lisette. No amor e na adversidade. In: LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (orgs.). **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver junto**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006. p. 53-60. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namec7fb24/15>. Acesso em: 9 set. 2025.
- PELBART, Peter Pál. Como viver-só. In: Seminários Internacionais para a 27ª Bienal de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/12/19/como-viver-so-palestra-com-peter-pal-pelbart-video-do-4o-seminario-vida-coletiva-seminarios-internacionais-para-a-27a-bienal-de-sao-paulo-abaixo-a-transcricao-integral-da-p/>. Acesso em: 9 set. 2025.
- POLANCO, Aurora Fernández. Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte? Estudios visuales, v. 4, p. 126-143, 2007a. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Aurora-Fernandez-Polanco-2/publication/28314827_Otro_mundo_es_posible_Que_puede_el_arte/links/563d34d808ae8d65c0118337/Otro-mundo-es-posible-Que-puede-el-arte.pdf. Acesso em: 2 set. 2025.
- POLANCO, Aurora Fernández. Resonancias: arte y vida. Una lectura de Jacques Rancière. Revista Concinnitas, v. 1, n. 10, p. 47-56, 2007b. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22886>. Acesso em: 2 set. 2025.
- RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa. In: LINS, Daniel (org.). Nietzsche, Deleuze, arte, resistência. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p. 126-140.
- RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 15, p. 045-059, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102152010045>. Acesso em: 2 set. 2025.

ROSA, Hartmut. Modernidade dessincronizada: aceleração social, destemporalização e alienação: uma entrevista com Hartmut Rosa. [Entrevista concedida a] João Lucas Faco Tziminadis. Estudos de Sociologia, v. 22, n. 43, p. 365-383, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/issue/view/672/191>. Acesso em: 9 set. 2025.

ROSA, Hartmut. Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade. 1ª ed. São Paulo: Unesp, 2019

ZANATTA, Cláudia V.. Práticas artísticas participativas: considerações sobre tensões e conceitos. Paralelo 31, Pelotas, v. 18, p. 18-33, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/280902>. Acesso em: 2 set. 2025.

Marina Costamilan Rombaldi

É artista visual e pesquisadora. É doutoranda em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS) e mestre pelo mesmo programa; pós-graduada na Especialização em Artes Visuais: Pensamento e Produção Contemporâneos (UCS) e bacharela em Artes Visuais (UCS). Integra o grupo de pesquisa Poéticas da Participação UFRGS/Cnpq e o Coletivo UN. Pesquisa as conexões entre corpo-cor-espço a partir de diferentes objetos e dispositivos participativos propositores de experiências que passam pelo eixo do corpo, refletindo sobre dinâmicas coletivas e individuais em interação com espaços públicos e privados.