



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

LUCÍA NASER ROCHA

**COLETIVOS ARTÍSTICOS BRASILEIROS:
UM ESTUDO DE CASOS SOBRE DISCURSO E SUBJETIVIDADE
POLÍTICA NOS PROCESSOS COLABORATIVOS EM ARTES**

Salvador
2009

LUCÍA NASER ROCHA

**COLETIVOS ARTÍSTICOS BRASILEIROS:
UM ESTUDO DE CASOS SOBRE DISCURSO E SUBJETIVIDADE
POLÍTICA NOS PROCESSOS COLABORATIVOS EM ARTES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Maria Barreto Coutinho
Co-orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio de Paula Passos

Pesquisa desenvolvida com Bolsa FAPESB – MS

Salvador

2009

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Rocha, Lucía Naser.

Coletivos artísticos brasileiros : um estudo de casos sobre discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em artes / Lucía Naser Rocha. - 2009.

247 f. : il.

Orientadora: Profª Drª Denise Maria Barreto Coutinho.

Co-orientador: Profº Dr. Fernando Antonio de Paula Passos.

Pesquisa desenvolvida com Bolsa FAPESB - MS

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2009.

1. Artes cênicas. 2. Análise do discurso. 3. Crítica. 4. Grupos sociais. 5. Cooperação intelectual. 6. Artes - Aspectos políticos. 7. Estética. I. Coutinho, Denise Maria Barreto. II. Passos, Fernando Antonio de Paula. III. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. IV. Título.

CDD - 792

CDU - 792

LUCÍA NASER ROCHA

COLETIVOS ARTÍSTICOS BRASILEIROS: UM ESTUDO DE CASOS SOBRE
DISCURSO E SUBJETIVIDADE POLÍTICA NOS PROCESSOS COLABORATIVOS EM
ARTES

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro, PPGAC, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em: 24 de agosto de 2009

Banca Examinadora

Profa. Dra. Denise Maria Barreto Coutinho – Orientadora
Doutora em Letras pela UFBA / Princeton University
Universidade Federal da Bahia. PPGAC

Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia. PPGDAN

Profa. Dra. Eloisa Leite Domenici
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Federal da Bahia. PPGAC

AGRADECIMENTOS

Agradeço à FAPESB pela Bolsa de Mestrado concedida, ao PPGAC e PPGDA da UFBA, e especialmente à Profa. Denise Coutinho pela orientação e acompanhamento que tornaram possível a conclusão deste trabalho.

Agradeço a meu co-orientador o Prof. Fernando Passos, à Profa. Jussara Setenta e à Profa. Antonia Bezerra Pereira por contribuírem significativamente nesta pesquisa. Agradeço especialmente às integrantes da banca examinadora, Profa. Lúcia Matos (PPGDA) e Profa. Eloisa Domenici (PPGAC).

Dedico um agradecimento especial à Profa. Eleonora Santos pela leitura crítica e revisão desta dissertação.

Agradeço à Profa. Flávia Garcia Rosa, diretora da EDUFBA, que generosamente me apoiou na finalização deste trabalho. Ao CPD e especialmente ao graduando em Ciência da Computação Rafael Bittencourt e ao Sr. Jaime Pita, da Escola Politécnica, pela realização do Exame de Qualificação por videoconferência. Este exame foi enormemente beneficiado com a generosa cessão da Sala de Teleconferência da Escola Politécnica, cedida por seu diretor, Prof. Luis Edmundo Campos a quem agradeço.

Agradeço à Profa. Elizabeth Teixeira pela cessão da Sala de Libras do PAF I, onde a defesa foi realizada, bem como ao suporte da Coordenadora das salas especiais da UFBA, Senhora Maria de Fátima Carvalho.

Agradeço à Faculdade de Ciências Sociais e à Rede Acadêmica da UDELAR pela cessão da Sala de Videoconferência que possibilitou a comunicação desde Uruguai, especialmente os professores Julio Cardozo e Francisco Pucci.

Agradeço profundamente às colaborações e aos importantes aportes feitos por Adriana Grechi, Agnaldo Farias, Daniella Aguiar, Eduardo Verderame, Elisabeth Finger, Fabio Tremonte, Flavia Vivacqua, Fabiane Borges, Gustavo Bittencourt, Letícia Sekito, Laura Bruno, Lucio Agra, Mara Guerrero, Marcelo Souza, Monica Rizzolli, Newton Goto, Nirvana Marinho, Tamara Cubas, Ricardo Rosas, Ricardo Marinelli, Sergio Silveiro, Sonia Sobral, e a todos os coletivos artísticos, artistas e pesquisadores que contribuíram direta e indiretamente com a pesquisa.

À minha família e aos amigos pelo apoio, amor e paciência. A Carolina Guerra, Olga Lamas, Rita Aquino e Vera Garat pela parceria e o aconchego.

NASER ROCHA, Lucía. **Coletivos Artísticos Brasileiros**: um estudo de casos sobre discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em artes. 247 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre produções discursivas de três coletivos artísticos brasileiros que, atuando dentro do amplo campo das artes cênicas, se autodenominam “coletivos”. No presente trabalho nos referiremos aos coletivos como aqueles grupos que desenvolvem processos criativos e ações colaborativas, bem como discursos sobre condições e propósitos políticos de suas ações. Levando em consideração a reflexividade política que muitos coletivos desenvolvem, o conceito também alude a um conjunto de discussões que se vêm tecendo, nas últimas décadas, sobre formatos de organização grupal e colaboração em processos artísticos. O foco são as questões “políticas” relacionadas ao conceito de “coletivos”. O método utilizado é o Estudo de Caso, combinado à técnica de análise chamada Análise Crítica do Discurso, sendo a unidade de análise o texto de três coletivos brasileiros, escolhidos a partir de um mapeamento geral realizado na web. Analisamos os discursos coletivos através da seleção de diferentes estratégias textuais: textos produzidos por eles mesmos (no caso do CDM) e ações (no caso do GIA e de Catadores de Histórias), atentando especialmente para sua auto-descrição como sujeitos estético-políticos, suas posições como atores sociais do campo artístico e sua participação no discurso intertextual e histórico que visa discutir relações entre arte e política, política e cultura. As conclusões relacionam características do discurso desses coletivos com a literatura específica que se tem produzido sobre coletivismo e colaboração no campo artístico. Uma das nossas conclusões preliminares indica que o termo “coletivo” não aceita dicotomias, como arte X política, artista X pessoa comum, arte X vida, mas propõe a possibilidade de transitar entre diferentes propósitos e filosofias. Aceitar sua polissemia é não só requisito prévio a sua análise, mas também à compreensão das heterogêneas filosofias (ou da filosofia da heterogeneidade) que o caracterizam.

Palavras-Chave: Coletivos artísticos; Produção discursiva; Processos de colaboração artísticos; Política e estética em coletivos artísticos; Artes cênicas.

NASER ROCHA, Lucía. **Brazilian Art Collectives**: a case study on political discourses and subjectivity in collaborative processes. 247 p. 2009. Master's Thesis – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ABSTRACT

This thesis deals with discursive productions of three art collectives from Brazil who, acting within the broad field of performing arts, identify themselves as “collectives”. In this paper we refer as collectives those groups that develop creative processes and collaborative actions, as well as discourses about political conditions and purposes of their actions. Taking into account the political reflexivity that many collectives develop, the concept also alludes to a set of discussions woven, during the last decades, on ways of organization and group collaboration in artistic processes. The focus is on political matters involved in the concept of "collective". The method employed is the case study combined to the technique known as Critical Analysis of Discourse, being the unit of analysis the text of three Brazilian collectives, selected from a broader mapping carried out the web. We analyze the collective discourses by selecting different textual strategies: texts produced by themselves (in the case of CDM) and actions (in the case of the GIA and Catadores de Histórias), focusing particularly on their self-description as political-aesthetic beings, their positions as social actors in the artistic field and their participation in intertextual and historical discourse that aims to discuss relations between art and politics, politics and culture. The findings relate some characteristics of these collectives' discourses to the specific literature produced on artistic collectivity and collaboration. Among our preliminary conclusions we indicate that the term “collective” does not accept dichotomies such as art X politics, artist X non-artist, art X life. Instead, the term proposes the possibility to transit between different purposes and philosophies. Accepting its polysemy is a prior requirement for its analysis and for the understanding of the heterogeneous philosophies (or the philosophy of heterogeneity) that characterize it.

Keywords: Collective art; Discursive productions; Collaborative process; Politics and aesthetics in art collectives; Performing arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Panfleto n. 1 GIA	79
Figura 2: Panfleto n. 2. GIA	84
Figura 3: Imagens do despejo da Ocupação Guapira (C.U.)	117
Figura 4: IBID	117
Figura 5: Imagem extraída do vídeo-documentário Ocupação Guapira	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. COLETIVOS ARTÍSTICOS NA EMERGÊNCIA DE CIRCUITOS HETEROGÊNEOS	16
1.1 DELIMITAÇÃO DE UM CAMPO DE RELAÇÕES	19
1.2 RESISTÊNCIA OU COOPTAÇÃO?	24
1.3 TRAÇANDO PERCURSOS	27
1.4 OLHANDO PARA AS AÇÕES	46
2. CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS	57
2.1 NATUREZA DA PESQUISA: O ESTUDO DE CASO	57
2.2 ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO: TEXTO COMO MEDIAÇÃO E INVENÇÃO SOCIAL	58
2.3 OBJETO E ETAPAS DA PESQUISA	60
2.4 ANÁLISE DO DISCURSO: DESCRIÇÃO E ESCOLHA DA TÉCNICA	65
2.5 OPERACIONALIZAÇÃO DA ANÁLISE	70
3. TEXTOS E CONTEXTOS NO DISCURSO COLETIVO	77
3.1 GRUPO DE INTERFERÊNCIA AMBIENTAL (GIA) SALVADOR – BA	77
3.2 CENTRO DE DESINTOXICAÇÃO MUDIÁTICA DE PELOTAS E O MANIFESTO DO PSEUDO-ARTISTA	93
3.3 CATADORES DE HISTÓRIAS E OS MOVIMENTOS DE OCUPAÇÃO NO CENTRO DE SÃO PAULO	104
4. TEXTOS NO CONTEXTO DISCURSIVO DOS COLETIVOS ARTÍSTICOS	123
4.1 TRAÇANDO CARACTERÍSTICAS DOS COLETIVOS	123
4.2 RECONSTRUÇÃO DO DISCURSO COLETIVO A PARTIR DO MAPEAMENTO DE COLETIVOS NA WEB	127
4.3 UM CAMPO DIACRÔNICO: POSSÍVEIS ANTECEDENTES	130
4.4 METADISCURSO: CRÍTICA E AUTOREFLEXIVIDADE NOS COLETIVOS	136

4.5 INDIVIDUAL = COLETIVO	138
4.6 COLETIVO COMO PROVETA DE UM MODELO DE CONVÍVIO SOCIAL	140
4.7 ESTRATÉGIAS DE AÇÃO E INSERÇÃO: PRÁXIS ESTÉTICO-POLÍTICA	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
APÊNDICES	
I – Roteiro das entrevistas e entrevistados	194
II - MAPEAMENTO: <i>zoom in</i> nos coletivos	225

INTRODUÇÃO

A partir dos anos 1960, tem-se produzido e multiplicado na comunidade artística e acadêmica discussões referentes ao papel social da arte e às mudanças estéticas e organizativas que apresentam novas relações entre arte e política. Com a influência de movimentos artísticos antecessores, e ecoando aquelas discussões que se desenvolviam na intertextualidade do campo artístico e cultural, o conceito de “coletivo” faz referência a um tipo de grupalidade, mas também a um conjunto de discussões sobre arte e outros campos, a uma linha de proposições estético-políticas, a dinâmicas de organização grupal e a questionamentos sobre diferentes níveis e planos nos quais “a política” se localiza no fazer artístico.

O presente trabalho investiga a produção discursiva de grupos que se identificam com o nome de “coletivos” no Brasil e que se propõem a realizar agenciamentos político-estéticos, assim como uma reflexão sobre si mesmos (auto-observação) e sobre as relações e situações envolvidas nos seus processos produtivo-criativos e comunicativos. Tais coletivos articulam heterogêneas filosofias sobre política e arte, tendo em comum um questionamento das possibilidades da sua própria constituição e funcionamento, assim como das relações entre arte e política. Com diferenças e singularidades, cada coletivo leva adiante este questionamento de um jeito particular, embora existam redes e espaços de troca que definem um espaço ou campo coletivo no qual este tipo de aglomerado artístico se inscreve.

Nos coletivos analisados, a empresa crítica se desenvolve através de discursos e práticas que, além de procurar agir no mundo, debatem sobre relações de produção e colaboração artística que os próprios coletivos desenvolvem no seu seio. Se para alguns dos coletivos a arte é claramente um meio para a ação política, encontramos também quem vê no coletivo a encenação de micro-utopias de convivência, a materialização de relações de produção alternativas às impostas pelos formatos mercadológicos de produção artística. É neste ponto – onde coletivismo e ativismo convergem – que se acha o foco de interesse do presente estudo.

Antes de prosseguir, cabe apontar que os questionamentos propostos nesta dissertação só se fazem relevantes (e inteligíveis) se ampliamos o conceito do “político” para além da esfera do “sistema político institucional-governamental”, e o concebemos como um tipo de relação onipresente nas relações sociais dentro das quais a arte se produz e comunica.

Iniciamos a pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA com a orientação de Jussara Sobreira Setenta, pesquisadora na área da dança e política. Sua tese de doutorado tratava sobre a performatividade dos atos de fala segundo Austin, aplicados à Dança e, mais especificamente, a atos performativos em Dança. Esta linha nos conduziu ao estudo da performance não só como linguagem, mas também como ato ilocucionário com implicações políticas singulares. Transferindo-nos um ano depois para o Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma Universidade Federal da Bahia, trabalhamos sob a orientação do Prof. Fernando Passos e, mais tarde, com quem percorreria o trecho final da pesquisa, tendo como orientadora a Profa. Denise Coutinho.

Havendo incursionado na temática de arte e política na monografia final da Licenciatura em Sociologia no ano de 2006, o interesse pela temática não fez senão aumentar. Assim, desde nosso fazer artístico como acadêmico na área da Sociologia, esta interseção nos instigava e propunha contraditórias questões. Após finalizar a pesquisa de grau¹ (Licenciatura em Sociologia na FCS – UDELAR, Uruguai) interessamo-nos por adotar um olhar mais específico para as práticas artísticas que nos aproximaram de outras possibilidades além daquelas que o marco teórico da “cultura política” oferecia – que em muitos casos se interessa mais por processos institucionais/lizados da política. Buscávamos uma aproximação das singularidades e discursos produzidos *por e desde* a linguagem e sujeitos do campo artístico. Foi na busca desta outra conceitualização que partimos para a arte, universo no que adentramos um pouco tardia, mas definitivamente. Para fechar o parêntese de motivações pessoais, devemos salientar que a prática artística apresenta tanto desafios quanto potencialidades do ponto de vista das suas implicações políticas. Isto constitui um conflito e uma tarefa: conseguir, questionando-as criticamente, aproveitar o potencial de transformação que a ação político-estética possui. Portanto, a aproximação a estes discursos é, de algum modo, uma tática para compreender e

¹ A temática abordada nesta pesquisa foi modos de participação política em âmbitos culturais dos jovens de esquerda, intitulada “Arte, política e izquierda. Nuevas configuraciones de una relación histórica observada a través de la cultura política de jóvenes artistas de izquierda”. Uma versão resumida se encontra disponível em: <http://movimientolaredsd.ning.com/profiles/blogs/arte-politica-e-izquierda>.

(re)configurar os nossos próprios discursos, articulando-os através de uma prática artística situada num campo determinado, e nunca isenta de conflitos.

O método utilizado é o Estudo de Caso, combinado com a técnica de Análise Crítica do Discurso. O objeto da pesquisa, produções discursivas de três coletivos artísticos brasileiros, foi delimitado a partir de um mapeamento feito na web e, posteriormente, no Banco de Teses e Dissertações da CAPES. Este mapeamento tornou possível a escolha e seleção dos coletivos e seus diferentes modos de apresentação e expressão. Considerando a heterogeneidade – geográfica, temática, organizativa etc. – existente entre os coletivos brasileiros contemporâneos, a seleção procurou dar conta dessas diferenças através da análise discursiva de coletivos de três Estados: Rio Grande do Sul, São Paulo e Bahia. Os textos analisados foram: textos e ações estético-políticas do coletivo GIA (Grupo de Interferência Ambiental) de Salvador (BA), o Manifesto do Pseudo-artista do coletivo CDM (Centro de Desintoxicação Mediática) da cidade de Pelotas (RS), e ações do Catadores de Histórias de São Paulo. Deste modo, e conforme explicitaremos adiante, o termo “texto” é aqui entendido enquanto sistema semiótico organizado visando à comunicação e não apenas como a atividade de escrita composta por elementos gráficos.

Enquanto as ações do GIA foram observadas através do seu próprio site² e de artigos crítico-descritivos publicados na web (ALBUQUERQUE, 2006, 2008; MUÑOZ, 2004, FONSECA e ROCHA, 2008), o Manifesto do Pseudo-artista foi extraído do site do coletivo, também disponível na página de coletivos CORO, idealizada a partir do levantamento que a artista Flavia Vivacqua vinha realizando sobre a produção coletiva no Brasil desde o ano de 2000 (MESQUITA, 2008). A ação de Catadores de Histórias é analisada através da reconstrução posterior de um acontecimento, com a ajuda de um trabalho acadêmico realizado por uma das protagonistas, Fabiane Borges (2006).

A seleção dos coletivos analisados procurou abranger uma diversidade temática, geográfica e organizativa que, embora não seja quantitativamente representativa, constitui um breve perfil da heterogeneidade existente entre eles. Uma das diferenças mais salientes entre os selecionados é que alguns deles optam por se apresentar através de manifestos, enquanto outros escrevem sintéticos textos descritivos sobre o surgimento e a

² Disponível em: www.qgdogia.blogspot.com, www.giabahia.blogspot.com. Acesso em: 20 mai. 2008.

composição atual do coletivo, mencionando brevemente suas motivações e meios de ação.

A realização de manifestos nos remete a uma prática usual entre movimentos artísticos desde o Surrealismo de Breton até o Situacionismo de Debord; portanto, constitui uma “marca” da participação destes coletivos num discurso intertextual e histórico tecido por movimentos contra-hegemônicos. Por outro lado, alguns coletivos se diferenciam no que concerne às estratégias escolhidas para a inserção neste campo, procurando novos formatos textuais e expressivos, de idéias e sensibilidades que tentam comunicar. Cabe aclarar que nem todos os coletivos contemporâneos se manifestam através de discursos textuais, e alguns, como o GIA (Bahia), desenvolvem discursos estéticos e práticos intensos e permanentes que, porém, não são acompanhados de uma produção textual sobre o coletivo. Como veremos na análise, este fato não deve ser interpretado como falta de reflexão, mas como um tipo singular de práxis estético-política que encontra na prática artística seu campo de jogo. De fato vemos que “o político” adquire diferentes significações segundo o foco e características de cada coletivo. Neste sentido, o termo coletivo resulta polissêmico e envolve tanto aqueles que se reúnem em coletivos como um modo de estabelecer *relações de produção* alternativas às hegemônicas para a produção artística, bem como os que, além destas relações, procuram no coletivo *meios de produção e circulação* autônomos e independentes das instituições legitimadoras e financiadoras da arte.

A opção por uma análise discursiva advém do propósito de focalizar tensões entre a realidade social e os discursos que os atores constroem para se autodefinir e nela inserir-se. Estes discursos, além de finalidades práticas (ação *no* e *sobre* o mundo), nos informam sobre uma relação dialética entre linguagem e práticas sociais. Neste sentido, não seguimos a linha metodológica e epistemológica que afirma que existe uma “verdade” a desvelar por trás do conteúdo dos textos, mas a que rompe com a ilusão de naturalidade entre os limites do lingüístico e os do extralingüístico, entendendo que a linguagem não se dissocia da interação social (ROCHA e DEUSDARÁ, 2005). Optamos por uma perspectiva discursiva que entende que “o pesquisador não descobre nenhuma ‘dimensão oculta’ do real (trate-se de um real sociológico ou psicológico), mas participa de uma intervenção sobre o social” (IBID., p. 320). Como já indicamos, a técnica

escolhida para analisar os casos é a Análise Crítica do Discurso”, assim descrita por Van Dijk:

A análise crítica do discurso é um tipo de pesquisa analítica sobre o discurso que estuda primariamente o jeito no qual o abuso do poder social, o domínio e a desigualdade são praticados, reproduzidos e ocasionalmente combatidos, pelos textos e a fala no contexto social e político. A análise crítica do discurso, com uma tão peculiar investigação, toma partido explicitamente, e espera contribuir de modo efetivo na resistência contra a desigualdade social (VAN DIJK, 1999, p. 23).

A dissertação começa apresentando algumas perspectivas teóricas no Capítulo 1 para abordar os discursos dos coletivos e as características socio-político-estéticas que, embora heterogêneas, se circunscrevem a um universo contra-hegemônico de ação cultural e social, que Home (2004) tem chamado de “tradição utópica”. Neste capítulo também se recolhem sinteticamente as ações e reflexões de um artista brasileiro – Cildo Meireles – e um coletivo estadunidense – *Critical Art Ensemble* – ambos referências-chave no universo dos coletivos artísticos.

No Capítulo 2 apresentamos o método utilizado que consistiu num Estudo de Casos múltiplos (YIN, 2005), combinado com a técnica de Análise Crítica do Discurso tal como é desenvolvida por Van Dijk (1993, 1999).

No Capítulo 3 analisamos três coletivos a partir dos textos/ações selecionados, enfocando as singularidades e implicações políticas de cada formato textual e seus contextos de produção e circulação. O objetivo foi relacionar textos e contextos e os elementos extratextuais envolvidos, enxergando as relações existentes na rede de coletivos brasileiros no campo intertextual e histórico que delimita uma “tradição” contra-hegemônica com a qual os coletivos dialogam e, em alguns casos, se inserem.

No Capítulo 4 desenvolvemos uma discussão com o propósito de comparar os dados obtidos na análise do discurso textual dos coletivos, com a teoria e algumas categorias construídas a partir do mapeamento inicial realizado na web. Este mapeamento teve como objetivo nos aproximar ao “campo coletivo” acessando coletivos presentes na web e provenientes de dez Estados do Brasil: Alagoas, Bahia, Distrito Federal, Ceará, Goiás,

Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo³. Neste capítulo, os dados obtidos são confrontados com algumas questões observadas no coletivo de coletivos brasileiros, que aparecem como temas ou motivações para suas práticas artísticas e relacionais. Estas categorias se referem às principais questões e questionamentos dos coletivos e, para apresentá-las, recorreremos a vozes de atores interessados e imersos nestas discussões do campo coletivo, caracterizado por um engajamento em ações e discussões sobre a realidade social e política, e por uma exploração das possibilidades de inserção e intervenção artística.

Por último, nas considerações finais, propomos traçar algumas singularidades da subjetividade política desses coletivos, a partir da análise discursiva dos textos selecionados, assinalando as tensões e negociações observadas entre esses discursos e os discursos estéticos e práticos realizados pelos coletivos. Abordamos, para concluir a dissertação, situações de impasse na pesquisa, momento em que vimos claramente como as dimensões teórica e da nossa práxis pessoal ficaram inteiramente entrelaçadas. Por último, buscamos levantar e propor possíveis desdobramentos da nossa pesquisa, visando estimular a continuação deste diálogo *sobre* e *com* coletivos artísticos.

³ Uma síntese deste mapeamento se encontra disponível no Apêndice II, p. 221 desta dissertação.

CAPÍTULO 1

COLETIVOS ARTÍSTICOS NA EMERGÊNCIA DE CIRCUITOS HETEROGÊNEOS

Existem hoje, segundo vários autores, uma intensificação política no campo das artes, protagonizada por “circuitos” que atacam formatos, lugares, processos, prazos, hierarquias e interesses cultivados pelas relações institucionais tradicionais (GOTO, 2005; ADAMS, 2006; ROSAS, 2005; BORGES, 2006; ARAÚJO, 2008). É possível localizar vários antecedentes deste movimento nas artes contemporâneas.

No Brasil do final dos anos 90 esses circuitos autogeridos começaram a ter uma maior visibilidade dentro do meio artístico, vindo a ser denominados habitualmente de coletivos de artistas, circuitos independentes ou arte de ativismo cultural. Foram sendo construídos em distintos lugares a partir de diferentes motivações e desdobramentos históricos. Entre esses pioneiros estão o Arquivo Bruscky (atuante desde os anos 70), Torreão (desde 93), Arte de Portas Abertas e Interferências Urbanas, Galeria do Poste, Agora, Capacete, CEP 20.000 e Almanaque, Museu do Botão (desde 84), Camelo e Linha Imaginária. Depois surgiram o Alpendre, Atrocidades Maravilhosas e Zona Franca. E a estes, seguiram-se outros (GOTO, 2005, s/p).

Inicialmente, tomaremos como definição do termo “Coletivos”, e que será retomada no Capítulo 4 desta dissertação, aquela oferecida pelo CORO - Coletivos em Rede e Organizações: “Coletivo não é apenas um grupo. [...] são as novas formas de organização de processos coletivos, que carregam uma maneira consciente de relação não hierárquica e participativa que se realiza na ação”⁴.

Estes coletivos têm gerado redes de comunicação e ação que GOTO (2005) chama de *circuitos artísticos heterogêneos*. O autor aponta para o fato de que algumas estratégias desses *circuitos artísticos* tornam-se recorrentes: a disponibilização de espaços físicos próprios para a manifestação da arte e a delimitação de áreas urbanas ou outros *sites* para performances e intervenções, através de práticas que afirmam uma real perspectiva de autogestão social da informação e da produção artística. Por outra parte, as características particulares que se podem assinalar não estão associadas a um grupo, lugar e tempo

⁴ A página Coro – Coletivo aglutina muitos coletivos do Brasil. Disponível em: <http://www.corocoletivo.org/index4.htm>. Acesso em: 4 jun. 2009.

específicos. Não são, necessariamente, vinculadas a uma categoria ou especificidade de arte ou a uma linguagem específica, mas constituem circuitos baseados geralmente no agenciamento coletivo e em redes de afinidades, criando um campo singular e aberto à participação (IBID).

Mas, se os anos 1990 testemunharam a emergência de uma multiplicidade de coletivos, é possível e até necessário olhar para iniciativas passadas que funcionam como antecedentes. Podemos citar vários antecedentes no Brasil e no mundo, numa genealogia que percorre as últimas décadas do século XX⁵.

O fenômeno que mobiliza essas tribos não é exatamente novo. Surgiu nos Estados Unidos nos anos 80 e chegou ao Brasil nos 90. Tecnicamente falando, o primeiro coletivo carioca foi o Imaginário Periférico, surgido em 1992. Em 1996, com a criação do Santa Tereza de Portas Abertas, apoiado pela Prefeitura, os coletivos ganharam lugar cativo no projeto Interferências Urbanas (CLEUSA, 2005, s/p).

Se, por um lado, a problematização das relações que se desenvolvem nos processos de produção e circulação artísticas é o foco destes grupos, este não é o único *locus* no qual identificamos uma forte presença do “político”. A “maneira consciente”, referida por Coro - Coletivo, também se refere às reflexões que desenvolvem sobre as relações do campo de produção artística e seus agentes, e sobre o tecido político – e sociocultural – no qual se acham imersos.

A necessidade de questionar e atuar criticamente em relação a algumas determinantes constrangedoras do campo artístico (que afetam os meios da sua produção, distribuição, fruição), salientam uma vontade de “problematizar” ou de (des)construir criticamente relações que aparecem como evidentes. Politizar, neste sentido, não significa a invasão do artístico pelo político, ou a necessidade de se colocar sobre assuntos da política governamental ou de definir-se “ideologicamente”, mas a desconstrução e visibilidade das relações de dominação e a imaginação de alternativas possíveis, a partir das singularidades da comunicação artística.

Ao nos referirmos a estas singularidades não queremos fechar o assunto, mas abri-lo para observar o processo de simbiose entre estética e política, arte e vida, enfim, a diluição das

⁵ Visando a abordagem da temática proposta para esta dissertação, deixamos pendente este percurso em profundidade pelos antecedentes e influências dos “coletivos” ativos no presente. Porém, vale a pena salientar que como Goto (2005), Adams (2006), Mesquita (2008) e outros têm estudado, podemos citar coletivos brasileiros e de outras procedências que começam a surgir na década de 1960, se não antes.

dicotomias não naturais que têm estruturado as relações entre diferentes componentes da vida social, compreendendo as esferas da cultura e da política. Então, temos de um lado uma problematização das relações internas no coletivo, e de outro uma orientação das ações político-estéticas que visam questionar relações e poderes atuando na esfera mais ampla do social, concebendo a prática artística como ferramenta de ação e transformação social.

Tão importante quanto obras de artistas de décadas passadas que se apresentam como antecedentes desta corrente contemporânea é a retroalimentação ocorrida entre produção artística e campos teóricos que tomaram a arte como objeto de estudo nas últimas décadas. De ambos os lados (academia/ciência e arte) se observa um processo de crescente auto-observação que, puxado pelas crises periódicas do social, político e econômico, contribui para o desenvolvimento de uma veia crítica que impulsiona grande parte dos empreendimentos contra-hegemônicos ativos na atualidade.

Um excelente trabalho que aborda a ação coletiva em perspectiva histórica é a dissertação de André Mesquita⁶ (2008), da qual tomamos algumas referências. Sua investigação nos permite enxergar a complexidade das idéias e a convergência de diversas fases históricas no campo coletivo do Brasil contemporâneo. Seria pretensioso tentar uma contextualização exaustiva dos discursos que aparecem implícita e explicitamente neste trabalho, limitando-nos aqui a um recorte do seu desenvolvimento.

Como já afirmamos, a emergência de coletivos começa a se multiplicar a partir da década de 1990, constituindo-se numa perspectiva provocadora para a arte pensar sobre si mesma. Mas é necessário adotar um ponto de vista crítico na hora de analisar estes coletivos, já que é preciso relacionar os discursos críticos e estéticos que se desenvolvem no seu interior e no campo social onde se situam.

⁶ Cabe salientar que Mesquita é uma figura de referência no campo de coletivos brasileiros, já que além deste significativo trabalho, envolve-se em múltiplos espaços e iniciativas coletivas. Um fato relevante é que ele tomou o lugar de Ricardo Rosas como editor do site Rizoma.net, após sua morte em abril de 2007. Ao descrever seu percurso, Mesquita explicita a importância das trocas interpessoais e com múltiplos coletivos na sua aproximação acadêmica a este campo de ação artística contra-hegemônico. “[...] a lista de discussão virtual do CORO permitiu que eu trocasse informações sobre a pesquisa e desenvolvesse uma grande amizade com muitos de seus contatos. Ainda neste ano, convidado pelo crítico e pesquisador Ricardo Rosas, editor da revista eletrônica *Rizoma*, a colaborar com o projeto *Documenta 12 Magazines* [...]. Ao lado de Rosas e de um outro colaborador e artista atuante sobre as práticas artísticas coletivas em São Paulo, Gavin Adams, criamos um coletivo teórico chamado Grupo de Pesquisa Subversiva. Decidimos iniciar a leitura conjunta de alguns textos sobre arte ativista e colaboração, na tentativa de mapear um debate crítico. As reuniões e discussões do grupo pareciam caminhar muito bem. Porém, em abril de 2007, Ricardo Rosas faleceu.” (MESQUITA, 2008, p. 32-33).

1.1 DELIMITAÇÃO DE UM CAMPO DE RELAÇÕES

Analisando as expressões artísticas, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1993) assinala que os âmbitos de produção cultural oferecem um espaço de possibilidades que definem um sistema de referências e, ao mesmo tempo, situam objetivamente os atores em relação com outros com quem compartilham um determinado sistema de coordenadas intelectuais. O campo é um espaço de relações entre posições mediadas pela distribuição constitutiva de hábitos, que inclina aos agentes à perpetuação ou subversão das regras do jogo. Portanto, devemos aplicar o modo de *pensamento relacional* para observar a relação entre o mundo social e os produtos culturais (BOURDIEU apud DUFRENNE, 1983, passim).

Ao mesmo tempo, isso indica a autonomia relativa dos produtores de certa época com respeito às determinantes do ambiente social que os rodeia. Bourdieu chama a atenção para o *habitus* pelo qual o criador participa na sua coletividade e em sua época e que orienta e dirige seus atos de criação (IBID, p. 276).

As proposições dos coletivos são mensagens elaboradas por sujeitos (coletivos) situados em um campo social de luta, e cuja produção se verá influenciada não só pelas discussões levantadas por gerações de artistas anteriores, mas também pela comunicação com seus pares e com outros grupos sociais. Esta comunicação, baseada em elementos simbólicos, se constituirá como negociação permanente sobre significados, crenças, atitudes que se implantam como legítimas ou ilegítimas no campo artístico, cultural e social (BOURDIEU, 1993, p. 173).

O tempo da arte se apresenta de forma cumulativa: os artistas de vanguarda têm inevitavelmente de se situar em relação a todas as tentativas anteriores de ir mais além das que se efetuaram na história do campo e no espaço dos possíveis que o mesmo campo impõe aos recém-chegados. O que acontece no campo está cada vez mais ligado à história do campo e só a ela, [...] reduz-se cada vez mais à história pura das formas. Ocultando completamente a história social das lutas a respeito das formas: história que faz a vida e o movimento do campo artístico (BOURDIEU, 1989, p. 298).

Analisando os campos como microcosmos relativamente autônomos, Bourdieu assinala que todo campo é um campo de forças e um campo de lutas para transformar esse campo de forças; e é a estrutura das relações objetivas entre os agentes que determina o que estes podem ou não fazer. Os agentes sociais não são partículas passivamente movidas pelas

forças do campo. O campo é objeto de luta, tanto na sua representação como na sua realidade: é um jogo no qual as mesmas regras são as que estão em jogo.

Os agentes sociais estão inseridos na estrutura, em posições que dependem do seu capital e desenvolvem estratégias que, em si mesmas, dependem em grande parte dessas posições, nos limites das suas disposições. Estas estratégias se orientam, seja em direção à conservação da estrutura, seja à sua transformação [...] (BOURDIEU, 1995, p. 82).

Segundo Bourdieu, os sistemas simbólicos (arte, religião, língua) são estruturas estruturantes e estruturas estruturadas (passíveis de uma análise estrutural). O poder simbólico é um poder de construção da realidade, que tende a estabelecer uma ordem gnosiológica: o sentido imediato do mundo, que Durkheim chama de conformismo lógico. Porém, numa plataforma próxima ao estruturalismo marxista, Bourdieu levanta a premissa que aponta que “Os sistemas ideológicos [...] reproduzem sob forma irreconhecível a homologia entre o campo de produção ideológica e a estrutura do campo das classes sociais” (IBID.). Os agentes sociais se posicionam na estrutura social em relação a seu próprio capital, e desenvolvem estratégias em parte dependentes dessas posições. Continuando com este raciocínio, Bourdieu observa que “[...] em termos gerais pode-se comprovar que quanto mais alguém ocupa uma posição favorecida, mais tende a conservar ao mesmo tempo a estrutura e sua posição [...]” (IBID.).

Judith Butler aborda estas questões propondo que os agentes sociais têm a faculdade de propor, estabelecer e materializar relações e ordens gnosiológicas que não reproduzam mecanicamente as estruturas de dominação.

O sujeito falante toma suas decisões somente no contexto de um campo já circunscrito de possibilidades lingüísticas, mas esta “repetição” não constitui a decisão do sujeito como redundante. O espaço entre a redundância e a repetição é o espaço de agenciamento⁷ (BUTLER, 1998, p. 129).

As decisões estão implicadas em dispositivos de censura que não podem ser opostos nem erradicados na sua totalidade. Neste sentido “a censura é ao mesmo tempo a condição para o agenciamento e seu limite necessário” (BUTLER, 1991, p. 141). Segundo Butler,

⁷ “The speaking subject makes his or her decision only in the context of an already circumscribed field of linguistic possibilities. One decides on the condition of an already decided field of language, but this repetition does not constitute the decision of the speaking subject as a redundancy. The gap between redundancy and repetition is the space of agency”. [Todas as traduções sem indicação de tradutor são nossas].

“o paradoxo da subjetivação é precisamente que o sujeito que resistiria às normas é habilitado, se não produzido, por essas normas” (IBID.). Isto coloca o agenciamento como uma “prática rearticulatória ou reiterativa, portanto imanente ao poder, e não na posição de oposição externa a ele”⁸ (BUTLER, 1998, p. 80).

Isto se relaciona ao interesse, por parte dos coletivos, de questionar os lugares estabelecidos para a arte acontecer, assim como as propriedades que definem e avaliam o valor de uma “obra de arte”. Também existe o intuito de rearticular a relação com o público, propondo a inserção em contextos diferentes de museus, teatros, galerias, assim como uma desconstrução do formato das “obras”. A desmistificação e socialização dos processos de produção (criação) da arte se colocam como estratégias políticas, enquanto materializam possibilidades alternativas às existentes, evidenciando o caráter “construído” / normativo / acordado destas disposições, e efetivando na prática novas relações. Assim, provocar a pergunta “isso é arte?” pode ser uma estratégia política de reformular e reapropriar-se dos parâmetros de definição, fruição, produção e circulação da arte. Aludindo a este tipo de tática, Butler chama a atenção para o efeito da catacrese:

Os efeitos da catacrese no discurso político só são possíveis quando os termos que têm sido tradicionalmente significados de determinados modos são desviados / apropriados para outros tipos de propósitos [...] Precisamente a capacidade de tais termos de adquirirem significações não-ordinárias, constitui a sua permanente promessa política [...] existem invocações do discurso, que são atos de insurreição [...] Uma expressão pode ganhar sua força precisamente por força da ruptura com o contexto em que ela atua⁹ (BUTLER, 1997, p. 144-5).

Mas como são estas tomadas de posição e estas táticas de desvio dos discursos políticos hegemônicos? Neste trabalho, analisamos algumas proposições artísticas que mostram que existem múltiplas formas nas quais os coletivos procuram intervir e se inserir no campo mais amplo das relações sociais. Enquanto alguns dedicam mais tempo a pensar e realizar ações, outros se expressam através de textos e manifestos, e outros voltam suas

⁸ “The paradox of subjectivation [assujétissement] is precisely that the subject who would resist such norms is itself enabled, if not produced, by such norms. [...] it does locate agency as a reiterative or rearticulatory practice, immanent to power, and not a relation of external opposition to power”.

⁹ “The effects of catachresis in political discourse are possible only when terms that have traditionally signified in certain ways are misappropriated for other kinds of purposes. [...] precisely the capacity of such terms to acquire non-ordinary meanings constitutes their continuing political promise [...] there are invocations of speech that are insurrectionary acts [...] An utterance may gain its force precisely by virtue of the break with context that it performs”.

energias para a efetivação de espaços de encontro e troca não só com outros coletivos, mas envolvendo atores sociais além de diversos atores do campo cultural e político.

Para nos aproximarmos das singularidades e dos elementos recorrentes historicamente nas expressões dos coletivos, abordaremos brevemente algumas características do que Mangone e Warley (1993) têm chamado “função manifestaria”. Muitos coletivos escolhem posicionar-se através de manifestos, o que remete a uma prática usual em vários movimentos artísticos do passado, dos quais os contemporâneos tomam algumas referências teóricas e práticas.

Iria Sobrino Freire (s/d.) se aproxima do estudo do manifesto artístico, enxergando seu funcionamento no campo de produção cultural. A autora assinala que, embora exista uma grande heterogeneidade formal, podem-se identificar textos que desempenham uma mesma função, chamada “função manifesto”, que Carlos Mangone e Jorge Warley definem pragmaticamente como aquela que “faz pública uma declaração de doutrina ou propósito de caráter geral ou mais específico”¹⁰ (1993, p. 19 apud SOBRINO, s/d., p. 1).

Diversos estudos têm estendido o significado do termo “manifesto” considerando sob esse nome não só os manifestos políticos e os das vanguardas históricas, mas todos os textos que desempenhem a *função* previamente definida, que admite os mais variados formatos e suportes. A definição proposta se afasta do paradigma já clássico que enxerga o manifesto como discurso programático, rupturista e iconoclasta – cujo representante principal é o *Manifesto do Futurismo*, de 1909 (SOBRINO, s/d., p. 2-3). Outra diferenciação significativa é a que se estabelece entre o manifesto de *oposição* e o manifesto de *imposição*. Na maioria dos casos, o termo é identificado com o chamado *manifesto de oposição*, texto que se apóia sobre um eu/nós claramente identificado(s) e proclamado por um sujeito que deseja o poder com a certeza de que é necessário realizar mudanças no mundo. Mas esta associação é produto da evolução histórica já que foi o *manifesto de imposição* o que, paradoxalmente, deu vida ao termo, fazendo referência a uma declaração (política) institucional (DEMERS e MC MURRAY, 1986, p. 23 apud SOBRINO, s/d., p. 3).

O discurso-manifesto se apresenta como *intransitivo*, isto é, não remete a produtos artísticos *reais*, já em circulação nos circuitos da distribuição cultural (como no caso da *auto-poiética*), mas a um conjunto de produtos artísticos *ideais*. Nas palavras de Jean-

¹⁰ “en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico”.

Marie Gleize, o manifesto serve de “prólogo geral a um conjunto de obras possíveis” (1980, p. 13 apud SOBRINO, s/d., p. 9-10). Por último, cabe dizer que embora o manifesto suponha em princípio a não-limitação do destinatário, em realidade se dirige a um pequeno grupo de escolhidos. Sua principal característica é a autodestinação. Enquanto discurso de caráter *normativo*, está necessariamente dirigido aos outros agentes que integram o campo da produção cultural. Segundo a tipologia que estabelece Pierre Bourdieu, entre subcampo de grande produção e subcampo de produção restrita, o manifesto se situaria dentro deste último (IBID, p. 10).

A perspectiva adotada por Sobrino (IBID.) toma a teoria de Pierre Bourdieu sobre a estrutura do campo literário como referência central, afirmando que o estudo dos manifestos constitui uma produtiva estratégia de aproximação das dinâmicas do campo de produção cultural, já que se apresentam como “tomadas de posição”, desvelando uma vontade explícita de intervenção num campo determinado. Disto se segue que um manifesto – seja político, filosófico ou estético – não poderá ser interpretado à margem do contexto histórico que condiciona sua produção, sua recepção, seu sentido. Ao tempo em que os fatores econômicos também podem ser determinantes, a forma dos manifestos depende em grande medida das formas de comunicação pautadas pelas condições nas quais circula a informação num campo determinado (IBID., p. 7-8).

A análise dos manifestos permite reconhecer estratégias e objetivos ao tempo em que dá conta de um marco [*frame*] dentro do qual serão interpretados e produzirão seus efeitos. A convergência entre a teoria de Bourdieu e o estudo crítico dos discursos permite relacionar os textos aos contextos de enunciação e recepção nos quais circulam. Enquanto texto metadiscursivo, o manifesto constitui uma amostra de “consciência literária” que se manifesta através de uma poética explícita, presente também em textos críticos, declarações de princípios dos escritores e reflexões teóricas. O interesse sobre ele como objeto de estudo parte do seu caráter metadiscursivo, que o torna uma particular *tomada de posição* através da qual se fazem explícitas as oposições entre posições antagônicas ou semelhantes. Um discurso-manifesto denota uma consciência de pertença a um campo determinado e, dentro deste, a uma posição, e ainda uma vontade explícita de intervir. Esta intervenção pode visar à conservação – por meio de um ato de adesão – das normas estabelecidas – ou à modificação das mesmas – mediante um ato de oposição ao estabelecido ou adesão ao novo. Porém, mesmo se o manifesto de oposição nasce com o

propósito de mudar o estado de coisas atuais, o simples fato de tomar a palavra envolve um desejo de (auto)conservação (SOBRINO, s/d., passim).

1.2 RESISTÊNCIA OU COOPTAÇÃO?

Torna-se crucial atentar para o conceito de política, tal como é concebido pelos próprios artistas: quais são as relações de poder e dominação percebidas por eles, e quais são as discussões que estruturam o campo artístico e discursivo no qual se situam? Interessa-nos o sentido, a significação política e as ações que emergem destas preocupações *através da expressão artística*, mas também através das *discussões e questionamentos*, do discurso intertextual que os coletivos propõem e trocam entre si, e no campo da crítica

Segundo Goto, “a “política” passa a ser a capacidade de geração de distintos circuitos de arte, sejam espaços ou fluxos de circulação da produção gerenciados pelos coletivos, ou os trabalhos artísticos construídos a partir da criação e reflexão coletiva” (GOTO, 2005, s/p). Estes novos espaços podem ser observados como circuitos *alternativos* e expõem a possibilidade de *circuitos heterogêneos*. Goto afirma que a relação da arte com a política é dinâmica e apresenta permanentes reconstruções ao longo da história, e que, assim como o conceito e as práticas políticas são reinventadas em diferentes períodos da história, as *concepções políticas da arte* também são recriadas, vindo a constituir distintas estratégias de inserção e contextualização nas tramas sociais (GOTO, 2005, s/p.). Portanto, parece razoável pensar que

[...] os circuitos artísticos heterogêneos podem ser uma perspectiva radical de resistência e proposição cultural: na quebra de paradigmas vinculados à noção de centro e periferia; na afirmação de alternativas ao controle institucional sobre o discurso; na autonomia de diálogo; na construção de novas relações econômicas, na transversalização de autoreferencialidades (Felix Guattari); na proposição de diferentes modos de consciência e convivência (IBID).

Mas instaurar circuitos artísticos e coletivos pode significar pouco ou nada quando isso não for resultado de uma postura crítica e de ações correspondentes. Bey aponta que a arte fracassou enquanto vanguarda desde que os surrealistas ingressaram no Partido Comunista e no fetichismo do mundo da arte de museus e galerias. Embora movimentos como o Letrismo, Situacionismo, No-Arte, Fluxus etc. tenham proposto o desaparecimento da “arte” e o reaparecimento do impulso criativo, estes movimentos

também são comprados por museus, provando que mesmo a anti-arte pode ser convertida em mercadoria (BEY apud GOTO, 2005, s/p).

Como veremos mais adiante, as pressões exercidas pelos processos de institucionalização não são o único “perigo” apontado por quem percebe uma debilidade das ações artísticas contra-hegemônicas. A possibilidade de os coletivos serem efetivamente uma perspectiva de resistência é uma questão que não pode ser elucidada sem atentar à sua prática, na qual se acham contidos os discursos próprios e alheios que aportaram conceitos e idéias às propostas artísticas. Em todo caso é necessário estudar os coletivos dentro do campo mais amplo de relações e produções culturais.

Um dos desafios deste capítulo é propor algumas teorias e antecedentes da relação entre arte e política na contemporaneidade, com o propósito de que elas nos ajudem a desenvolver posteriores análises sobre os discursos dos coletivos. Porém é impossível resenhar o total das fontes de influências, referências e contaminações dos coletivos. Realizamos aqui um recorte que, inevitavelmente, exclui muitos artistas, coletivos artísticos e movimentos relacionados direta ou indiretamente ao campo de coletivos brasileiros contemporâneo.

Cildo Meireles introduz a observação de uma mudança na relação entre os campos cultural, político e estético:

O deslocamento da produção artística do campo estritamente específico de suas linguagens para o ambiente ampliado das relações culturais já foi enunciado como sendo uma passagem da arte do campo estético para o político: [...] uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura (MEIRELES apud GOTO, 2005, s/p).

No ensaio “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica” (1936), Walter Benjamin afirmava que, em resposta à “estetização da vida política” pelo fascismo, e à mobilização dos meios técnicos e das formas produtivas pela guerra, o comunismo devia responder com a “politização da arte” (BENJAMIN, 1936 apud MESQUITA, 2008, p. 9). Porém, compartilhamos com Mesquita que já não basta apenas a “politização da arte”, mas se fazem necessárias novas perspectivas, definições e dinâmicas que, atuando desde a arte e a partir das novas subjetividades políticas, consigam inventar “novos modos de luta e ação política através da ação criativa da invenção estética” (IBID).

Uma das singularidades da relação arte-política que nos propomos a abordar é o afastamento das formas e pertenças políticas tradicionais, próprias do que chamaremos “arte política”. Sem afirmar que os coletivos artísticos podem ser catalogados em sua totalidade dentro do conceito de “arte ativista”, a diferenciação proposta por Lucy Lippard no ensaio “Tojan Horses: Activist Art and Power” (1984) é importante para identificar o tipo de sensibilidade política da qual nos aproximamos:

[...] o artista político é alguém cujos assuntos e, de vez em quando, os contextos, refletem assuntos sociais, geralmente na forma de uma crítica irônica. Embora artistas “políticos” e “ativistas” sejam, freqüentemente, as mesmas pessoas, a arte “política” tende a ser socialmente preocupada, enquanto a arte “ativista” tende a ser socialmente envolvida (apud MESQUITA, 2008, p. 15).

Salientar o compromisso de engajamento direto com a realidade e a procura de meios de produção não regulados pelas forças e poderes oficiais de representação coloca a arte ativista num espaço de oposição ao capitalismo e às múltiplas formas que as forças opressivas do sistema hegemônico adquirem. Na sua dissertação, Mesquita (2008) observa que o termo ‘ativismo’ é problemático já que, inventado pela mídia, parece querer denotar “uma ‘tendência artística emergente’ ou um ‘ismo’ dentro de uma ‘nova vanguarda’” (2008, p. 31). Porém, como observa o pesquisador, este caráter inovador faz os “ismos” suscetíveis da “obsolescência planejada de nossa contemporaneidade industrial e que é, simultaneamente, indício claro de que a ‘arte moderna’, para muitos, pode ser identificada com o progresso na arte” (AMARAL, 2003 apud MESQUITA, 2008, p. 31-32). Em síntese, enquanto a arte política *representa oposição*, a arte ativista *produz instâncias de oposição* que procuram interrogar os meios de comunicação através de uma mudança política da forma (IBID, p. 47).

Outra diferenciação significativa trazida por Mesquita é a existente entre os termos “tática” e “estratégia”, já que introduz elementos produtivos para pensar a ação e reflexão dos coletivos estudados, assim como para analisar o propósito e fundamento das práticas em questão. No contexto da guerrilha, Che Guevara escreve, em 1961, que estratégia é *a análise dos objetivos a serem realizados*, enquanto táticas constituem os métodos práticos de realização de objetivos estratégicos distintos (apud MESQUITA, passim). Em concordância, o termo “tática” é definido pela *Real Academia Española* como “Método ou sistema para executar ou conseguir alguma coisa”, e sua definição militar assinala que

é a “Arte de dispor, movimentar e empregar a força bélica para o combate”¹¹. (RAE, s/d, s/p).

Assim vemos que, enquanto “tática” se relaciona com a operacionalização de objetivos na vida cotidiana, a “estratégia” constitui a conceitualização global ou plataforma dos objetivos integradores num projeto de revolução. Esta diferenciação será de grande ajuda para compreender o propósito político de algumas das ações, discursos e textos analisados neste trabalho, pois, se à primeira vista, podem parecer incoerentes ou absurdos, revestem-se de sentido ao enxergá-los como táticas de inserção e interferência coletiva.

Em continuação, mais que uma resenha histórica dos movimentos antecedentes ao contemporâneo, nesta dissertação (cujo objeto é a produção discursiva de três coletivos brasileiros contemporâneos), nos limitaremos a apresentar aqueles em direta relação com os discursos e ações analisados.

1.3 TRAÇANDO PERCURSOS

Começaremos apresentando a perspectiva de Stewart Home (2004) que delimita e descreve uma *tradição utópica* na qual se acham envolvidos muitos elementos que caracterizam os coletivos artísticos aqui analisados. Logo depois, abordaremos algumas proposições ou movimentos que constituem referências para os discursos que analisaremos no Capítulo 3.

Fazem parte desta tradição: o método crítico-paranóico de Dalí e sua relação com o Surrealismo, o Situacionismo e o método de Tergiversação ou desvio proposto por Debord e Wolman (2006), o movimento conhecido como “Fluxus”, a subcultura do “Faça você mesmo”, cujo início se relaciona com o movimento Punk e mais tarde apresenta outros desenvolvimentos, e a prática do *Culture Jamming* (ou interferência cultural), empregado frequentemente pelos coletivos como tática de ação e intervenção.

Entretanto, antes de apresentar esses movimentos artísticos, trazemos um contraponto ao conceito de tradição utópica, com a problematização introduzida por Eric Hobsbawm em **A invenção das tradições**. Para este autor, muitas supostas tradições, que se revestem de

¹¹ Disponível em: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=t%C3%A1ctica. Acesso em 11 jun. 2009

características antigas ou que pretendem sê-lo, “são bastante recentes, quando não são inventadas” (HOBSBAWM, 2008, p. 9).

Finalmente, apresentamos o conceito de “Zona Autônoma Temporária” de Hakim Bey (2001, 2006(2), 2006(3)), chave para muitas das idéias em torno das quais se integram e diluem os coletivos.

No livro que se constituiu uma referência para os movimentos subculturais (pelo menos), Stewart Home começa afirmando:

A arte tomou o lugar da religião não só como forma de conhecimento, mas também como a mais legitimada forma de sentimentalismo masculino. Já que a arte como categoria regrediu aos ícones religiosos da Idade Média, não é surpreendente que aqueles que se opõem a ela se situem numa corrente utópica que, por sua vez, remete a heresias medievais (HOME, 2004, p. 13-14).

Em **Assalto à Cultura**, escrito no fim de 1987 e publicado pela primeira vez em 1988 (IBID, p. 163), Home identifica uma “tradição” que, partindo do Livre Espírito, passa por Winstanley, Coppe, Sade, Fourier, Lautréamont, William Morris, Alfred Jarry, atravessa o Futurismo e o Dadaísmo, depois o Letrismo, Surrealismo, os vários movimentos situacionistas, Fluxis, *Mail Art*, *punk rock*, Neoísmo e cultos anarquistas contemporâneos. Esta corrente ou tradição utópica está, segundo Home, repleta de contradições sem que por isso seja impossível traçar algumas categorias. Porém o autor não se propõe categorizar a tradição utópica na faixa religiosa ou artística; do ponto de vista de Home isso seria uma redução à luz de uma característica que lhe é inerente: a integração de todas as atividades humanas (HOME, 2004, *passim*).

Referindo-se aos movimentos Futurista, Dadaísta, Surrealista e outros como Freudismo, Ocultismo, Home afirma:

As características essenciais do Utopismo do século XX tornaram-se claras nesses movimentos do pré-guerra. Os partidários dessa tradição visam não somente a integração de *arte* e *vida*, mas a de todas as atividades humanas. Criticam a separação social e acreditam no conceito de totalidade. Dos anos 1920 em diante, os utópicos já tinham consciência de pertencer a uma tradição que se estendia até pelo menos o Dadá e o Futurismo e também estavam cientes de que, em séculos anteriores, crenças semelhantes tinham se

manifestado através de heresias religiosas. Ha um aspecto de *samizdat*¹² na tradição, permitindo que ela continue – pelo menos parcialmente – autônoma das instituições culturais e comerciais da sociedade reinante (HOME, 2004, p. 17).

Mais adiante, Home nos dá pistas para compreender sua abordagem, salientando o fato de que, enquanto os movimentos sobre os quais escreve situam-se em oposição ao capitalismo consumista, eles também emergiram de sociedades baseadas em tal modo de organização, pelo que nem sempre escapam inteiramente à lógica de mercado. Porém, sublinha o autor, eles “nem sempre falham em romper com a *ideologia* da sociedade reinante, e ainda que muitas vezes tenham os mesmos problemas que a cultura séria, tendem a encará-los de uma perspectiva diferente” (IBID., p. 19). Já nas conclusões, Home volta à definição da tradição, objeto do seu livro, e que constitui um antecedente fundamental para esta dissertação:

Esse *discurso* é uma forma de agitação político-cultural e de protesto – e, se precisamos de um termo para descrevê-lo, a palavra *samizdat* é mais apropriada do que qualquer um dos nomes *convencionais*. É uma tradição dissidente, preocupada com a auto-organização, e seus membros muitas vezes realizam ações ao mesmo tempo em que as documentam. A grande maioria dos seus textos é publicada por eles mesmos, assim como muitos comentários sobre os movimentos individuais dessa linhagem. No entanto, *samizdat* – quando o termo é aplicado num contexto mais amplo do que o *significado* russo *original* – é muito mais do que publicação independente. Como tradição, é necessariamente coletivo. Politicamente [...] já que não é – estritamente – uma tradição *política*, sua base *ideológica* nem sempre é explícita. No entanto, uma vez que na maior parte das manifestações enfatiza a ação coletiva, há um socialismo implícito (HOME, 2004, p. 155).

Como vemos, Home descreve uma tradição, ou um *discurso* cujas características se assemelham muito aos discursos que analisamos neste trabalho. Aqui, trazemos definições que o autor propõe no seu posfácio à edição. Fazendo uma autocrítica do uso indefinido dos termos, Home define cada um. “Movimento” tem conotações militares e implica uma massa de seguidores, devendo ter no mínimo centenas de participantes. O “ismo” é

¹² *Samizdat*: termo russo para as publicações clandestinas, independentes, que circulavam na antiga União Soviética.

um corpo indistinto de crenças que são conscientemente descritas como parte de um grupo de indivíduos em particular, por pessoas que podem ou não pertencer ao grupo em questão. Os ismos são *categorizações emocionais* e, muitas vezes, uma análise detalhada os revela *incoerentes intelectualmente* (IBID, p. 161-162).

Por último, Home define “sensibilidade” e “tradição”:

Uma “sensibilidade” é a atribuição consciente de um conjunto de crenças indefinível a um indivíduo ou grupo de indivíduos. É uma categorização emocional, de alguma forma semelhante a um ismo, mas com conotações bem mais positivas. Uma “tradição” é um grupo de crenças ou costumes que passam de geração a geração, geralmente na forma de práticas específicas e/ou discurso oral. O grupo de crenças com o qual este grupo lida está no limite entre ser uma prática contemporânea e emergir como uma nova tradição (IBID, p.162).

Considerando que as práticas de *samizdat* têm menos de cem anos seria inadequado chamá-las de tradição, mas sem dúvida é nesta linha que se situam os coletivos artísticos brasileiros observados neste trabalho.

É neste ponto que convém trazer a análise crítica de Hobsbawm ao termo “tradições”. Seu objetivo, ao apontá-las, é menos denunciar e mais descrever e analisar o modo como surgem e se estabelecem:

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas [...] de natureza ritual ou simbólica [que] visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com um passado (HOBSBAWM, 2008, p. 9).

Hobsbawm afirma que a relação artificialmente construída de um evento com um passado histórico tem como finalidade imprimir-lhe um caráter de invariabilidade, revestindo o fenômeno com a aura da antiguidade. Deste modo, livra-se da pecha de “inovação”, posto que o “passado histórico” garante “direitos naturais conforme o expresso na história” (IBID., p. 10). Além disso, diz Hobsbawm, por se tratar de invenção com fins ideológicos e não pragmáticos, as “tradições” são diametralmente opostas às convenções ou rotinas. Estabelecida *a posteriori* num processo de formalização e ritualização, uma “tradição” é,

paradoxalmente, inventada “quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta” (IBID., p. 12-3).

Este aporte crítico revela-se pertinente na nossa pesquisa porque, como Hobsbawm nos lembra, é sempre possível encontrar, no passado de qualquer sociedade, elementos que retroativamente “expliquem” ou forneçam sentido a um acontecimento atual. Por outro lado, como ele também salienta, efetivamente o que sustenta a invenção da tradição é a lógica da naturalização e, portanto, de uma aceitação sem crítica ou resistência.

Como veremos nos capítulos de discussão, não é esta a lógica predominante que orienta a sensibilidade do acontecimento denominado Coletivo artístico. Porém, ainda que o espírito crítico promovido e defendido pelos coletivos seja incompatível com a deliberada perpetuação das formas do passado e sua reprodução acrítica, cabe levar em consideração que o próprio esforço de construção de um processo identitário observado neste campo, pode acabar por assemelhar-se à invenção de uma tradição, através da repetição de práticas e princípios mais que por uma reinterpretação de movimentos que os antecederam. Nossa posição concorda com a idéia de que em qualquer campo existem pressões e tensões em direção à consolidação de uma identidade baseada em mitos ou eventos fundacionais.

Retornando aos continuadores da tradição utópica descrita por Home, podemos assinalar múltiplas iniciativas, sensibilidades e grupos contemporâneos. Mencionaremos apenas alguns que se acham diretamente relacionados com as práticas dos coletivos brasileiros. Privilegiaremos aqueles relacionados com características das suas práticas mais do que as influências intelectuais compartilhadas por eles. Os dois níveis, contudo, estão inextricavelmente integrados.

Em 1929, Salvador Dalí (1904 – 1989) descreve o método paranóico-crítico, consistente em “materializar as imagens da irracionalidade concreta” (DALÍ apud HOGARTH, 2004, s/p)¹³. Somando detalhes da observação da realidade com outros elementos vindos do sonho, este método tem como resultado um conjunto de imagens delirantes, enigmáticas e amiúde desagradáveis. Dalí chegou a este método depois de ter passado por uma fase experimental na qual se valeu do automatismo empregado pelos surrealistas como método para a criação. O *automatismo* consistia em extrair o irracional do inconsciente, não exercendo controle racional sobre o processo, com o objetivo de deixar aflorar

¹³ “materializar las imágenes de la irracionalidad concreta”.

imagens não pensadas. O paranóico revela espontaneamente as imagens que para ele conformam a realidade, mas estas são imagens deformadas por suas obsessões e problemas. O método paranóico-crítico consistiu na extração consciente de elementos que conformam o mundo interior do paranóico (HOGARTH, 2004, s/p).

Neste método, mesmo se existe uma lógica por trás dos produtos criados, o espectador deve abster-se de exercer a crítica racional; requer-se “a suspensão do juízo” para a fruição das propostas. Segundo Dalí

A atividade paranóico-crítica permite ao mundo delirante passar ao plano da realidade [...] eu o pratico com sucesso embora não saiba até agora muito bem de que se trata exatamente. Em termos gerais, trata-se da sistematização mais rigorosa dos fenômenos e materiais mais delirantes, com a intenção de tornar tangivelmente criadoras minhas idéias mais obsessivamente perigosas. Este método não funciona se não se possui um motor brando de origem divina, um núcleo vivo, uma Gala – e só há uma¹⁴ (DALI, apud 3D-DALI, s/d, s/p).

Segundo sua definição, o método paranóico-crítico seria um método espontâneo de conhecimento não-racional baseado na objetivação sistemática de associações e interpretações delirantes. Esta tática de criação será retomada por vários artistas e correntes artísticas, salientando aqui a semelhança dessas características com algumas das ações realizadas pelos coletivos observados neste trabalho.

Outra corrente que exerce influência significativa sobre os coletivos artísticos contemporâneos é o Situacionismo. O movimento identificado com esse nome surgiu na Itália no ano de 1957 com a fusão de várias tendências artísticas, que se autodefiniam como a vanguarda da época: *Internationale lettriste*, o *International movement for an imaginst Bauhaus* e a *London Psychogeographical Association*. Esta fusão incluiu influências adicionais dos movimentos COBRA, Dadaísmo, Surrealismo, e Fluxus, e foi inspirado pelo Conselho operário e pela Revolução Húngara de 1956.

Alguns conceitos-chave para o movimento são: o *Détournement* que fala da possibilidade artística e política de tomar objetos criados pelo capitalismo e pelo sistema político hegemônico para distorcer significados e usos originais. A *Recuperação* que fala de

¹⁴ “La actividad paranoica-crítica le permite al mundo delirante pasar al plano de la realidad [...] lo practico con éxito aunque no sepa hasta ahora muy bien en qué consiste exactamente. En términos generales, se trata de la sistematización más rigurosa de los fenómenos y materiales más delirantes, con la intención de hacer tangiblemente creadoras mis ideas más obsesivamente peligrosas. Este método no funciona si no se posee un motor blando de origen divino, un núcleo viviente, una Gala y sólo hay una.” Disponível em: <http://www.3d-dali.com/sp.htm>. Acesso em: 6 mar. 2009.

possibilidade sempre presente de que idéias revolucionárias possam ser incorporadas às lógicas dominantes. A *Deriva* que propõe uma reflexão sobre as formas de ver e experimentar a vida urbana dentro da proposta mais ampla da psicogeografia, que pretende compreender os efeitos e formas do ambiente geográfico nas emoções e no comportamento das pessoas. A criação de situações aponta para o fato de que tanto a realidade quanto os acontecimentos são fruto de uma construção prévia. Outros termos são “sociedade do espetáculo” e “revolução da vida cotidiana”.

No primeiro número da “Internationale Situationniste” (1958), os situacionistas propõem as seguintes definições:

Situación construída: Momento da vida concreta e deliberadamente construído para a organização coletiva de um ambiente unitário e um jogo de acontecimentos.

Situacionista: Tudo aquilo relacionado com a teoria ou atividade prática de construção de situações. Quem se dedica a construir situações. Membro da Internacional Situacionista.

Situationismo: Termo desprovido de sentido, forjado abusivamente por derivação da raiz anterior. Não há situacionismo, o que significaria uma doutrina de interpretação dos fatos existentes. O conceito de situacionismo tem sido claramente concebido por antisituationistas¹⁵. (WIKIPEDIA).

Home localiza no período de 1957 a 1962 o que chama de *fase* “heróica” da Internacional Situacionista, ligando o início do Situacionismo a um curso de sociologia ditado por Henri Lefebvre em Nanterre no ano de 1961, do qual participaram, entre outros, Guy Debord e Raoul Vaneigem. Embora Debord e Lefebvre tenham brigado anos depois, as idéias do segundo – assim como as de Jean Baudrillard – influenciariam profundamente o desenvolvimento intelectual de Debord (HOME, 2004).

Num relatório elaborado para a Quinta Conferência da IS na Suécia (1961), Vaneigem escreve: “Não existe situacionismo ou obra de arte situacionista, ou um situacionista

¹⁵ “Situación construída: Momento de la vida construído concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.

Situacionista: Todo lo relacionado con la teoría o la actividad práctica de la construcción de situaciones. El que se dedica a construir situaciones. Miembro de la Internacional Situacionista.

Situationismo: Vocablo carente de sentido, forjado abusivamente por derivación de la raíz anterior. No hay situacionismo, lo que significaría una doctrina de interpretación de los hechos existentes. La noción de situacionismo ha sido concebida evidentemente por los antisituationistas”. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Situacionismo>. Acesso em: 7 ago. 2007.

espetacular [...] Nossa posição é de guerreiros entre dois mundos: um que ignoramos e outro que ainda não existe” (apud HOME, 2004, p. 67).

Outros nomes aparecem nesta primeira etapa da Internacional Situacionista, que acabou com a fratura do movimento em 1962. Para diferenciar as facções que continuaram com o movimento, Home chama “specto-situacionismo” – derivado da palavra saxã *spectacle* empregada pela teoria de Debord – a facção liderada por Debord, Berstein e Vaneigem.

O declínio e a queda do movimento data, segundo Home, dos anos 1970. Embora no início daquela década os specto-situacionistas afirmassem que o movimento estava para renascer em toda parte, as crises econômicas dos anos 1970 demonstraram de fato que a análise specto-situacionista – baseada na crença de que o capitalismo havia superado suas contradições econômicas – estava incorreta (HOME, 2004, p. 80).

No artigo “Métodos de tergiversação” [*détournement*], Debord e Wolman (2006) definem duas categorias principais de elementos desviados, sem considerar se a justaposição vai acompanhada ou não de retificações introduzidas nos originais. São as *tergiversações menores* e as *tergiversações fraudulentas*. A *tergiversação menor* é a de um elemento que não tem importância em si mesmo, de maneira que produz todo seu significado no novo contexto em que foi localizado. Por exemplo, um recorte de imprensa, uma frase neutra, uma fotografia de um lugar comum. A *tergiversação fraudulenta*, também chamada *tergiversação propositiva premonitória*, é, pelo contrário, a tergiversação de um elemento intrinsecamente significativo, que adquire um sentido diferente no novo contexto.

Debord e Wolman recomendam que “As distorções introduzidas nos elementos tergiversados devem ser tão simples quanto possível, já que a força principal de uma tergiversação está na afinidade direta com a consciência ou na vaga recriação dos contextos originais dos elementos”¹⁶ (2006, s/p).

Uma observação muito presente nas propostas analisadas é a de que “se esta dependência da memória implica que alguém deve contar com o público antes de criar um desvio, este é só um caso particular de uma lei geral que não governa só o desvio, mas qualquer outra

¹⁶ “Las distorsiones introducidas en los elementos tergiversados deben ser tan simples como sea posible, ya que la fuerza principal de una tergiversación está en la afinidad directa con la conciencia o en la vaga recreación de los contextos originales de los elementos”.

forma de ação no mundo”¹⁷ (IBID.). Esta perspectiva é coerente com a afirmação da morte da expressão pura, absoluta. Segundo a proposta da tergiversação situacionista, esta é menos efetiva quanto mais se aproxima de uma resposta racional, já que quanto mais aparente é o caráter racional da resposta, mais se parece ao espírito de réplica ordinário, que usa similarmente as palavras do seu oponente contra ele. Isto não se limita naturalmente à linguagem falada (DEBORD e WOLMAN, 2006, passim).

Outro movimento antecessor e influente é o “Fluxus”. Palavra latina que significa “fluxo”, Fluxus é um movimento artístico das artes visuais, mas também da música e literatura. Teve seu auge entre os anos 1960 e 70 e, desde seu início, proclamou-se contra o objeto artístico tradicional entendido como mercadoria, apresentando-se como anti-arte. Iniciado em 1961 por George Maciunas (1931-1978), teve expressão principalmente nos Estados Unidos, Europa e Japão.

As bases do Fluxus se encontram em muitos dos conceitos explorados pelo compositor John Cage, na sua música experimental dos anos 1950. Cage explorou as noções de indeterminação na arte, através de obras como 4'33", que influenciaram grandemente o artista lituano George Maciunas. Maciunas organizou o primeiro evento Fluxus em 1961 na AG Gallery em Nova Iorque, e mais tarde promoveu seus primeiros festivais na Europa.

A comunidade Fluxus começou numa rede pequena, mas global de artistas. Passaram pelo grupo o compositor minimalista La Monte Young, o poeta Jackson Mac Low, George Brecht e Dick Higgins, Al Hansen, Nam June Paik, Vostell, Daniel Spoerri, Alison Knowles, Ben Vautier, Robert Watts, Henry Flynt, John Cale, Diane Wakoski, Joseph Beuys etc. Outros, como Duchamp e Kaprow, tiveram uma relação mais indireta, mas não por isso menos influente sobre o movimento.

Sob o estímulo de John Cage, Fluxus se propõe a fazer um uso alternativo dos canais oficiais da arte, separando-se de qualquer linguagem específica e procurando a interdisciplinaridade e a adoção de meios e materiais provenientes de diferentes campos. A linguagem não é o fim, mas o meio para uma nova noção de arte, entendida como arte total.

¹⁷ “si esta dependencia de la memoria implica que uno debe contar con el público antes de idear un desvío, esto es sólo un caso particular de una ley general que no gobierna sólo el desvío, sino cualquier otra forma de acción en el mundo”.

Assim como o Dadá, Fluxus foge de toda tentativa de definição e, segundo Filiou, é "antes de mais nada um estado de espírito, um jeito de vida impregnado de uma soberba liberdade de pensar, de expressar e escolher. De algum jeito Fluxus nunca existiu, não sabemos quando nasceu e assim não há razão para que termine"¹⁸ (FLUXUS apud WIKIPEDIA).

Fluxus dissolve a arte no cotidiano e, segundo George Maciunas, "deve ser simples, divertido e sem pretensões, tratar de temas triviais, sem necessidade de dominar técnicas especiais ou de realizar incontáveis ensaios e sem ambicionar nenhum tipo de valor comercial ou institucional" (IBID).

Fluxus incentivou uma estética relacionada ao "do it yourself", valorizando a simplicidade sob a complexidade. Do mesmo modo que Dadá, Fluxus integrava um forte posicionamento anticomercial de rejeição à sensibilidade artística, afastando-se do mercado da arte para se aproximar de uma prática criativa centrada no artista. Mas como o artista Fluxus Robert Filiou escreveu, o movimento se diferenciava do Dadá pelas aspirações sociais e comunitárias positivas que contrabalançavam a tendência anti-artística do grupo.

Em relação às características estéticas, os artistas Fluxus preferiam trabalhar com materiais disponíveis e em processos de colaboração coletiva com seus colegas.

Fluxus também se caracterizou por corroer a seriedade contida na filosofia da arte moderna enfatizando o conceito de anti-arte e sublinhando as conexões entre os objetos cotidianos e a arte. A filosofia Fluxus pode ser sintetizada em quatro fatores chave que envolvem a maioria dos trabalhos por eles produzidos. Fluxus é uma atitude, não um movimento ou estilo; interessa-se pela interseção de diferentes meios e se utiliza de objetos cotidianos e achados para produzir recombinações a partir deles; os trabalhos Fluxus são simples, os textos são curtos e as performances breves; Fluxus é diversão, o humor é um elemento importante nas suas proposições¹⁹ (FLUXUS apud WIKIPEDIA).

Simultâneo ao espírito crítico da IS, o *Fluxus* criou um movimento transnacional e multidisciplinar que rejeitava o Formalismo e o comercialismo

¹⁸ "Antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir. De cierta manera Fluxus nunca existió, no sabemos cuándo nació, luego no hay razón para que termine".

¹⁹ "Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional".

que dominou o mercado de arte após o fim da Segunda Guerra. O criador do *Fluxus*, o lituano Geogre Maciunas, instigado pelas vanguardas históricas e pelos escritos e seminários do artista e compositor norte-americano John Cage, idealizou festivais e publicações que conseguiram somar adesões flexíveis de uma geração brilhante de artistas. Os eventos, as obras em pequenas caixas (chamadas de *Fluxkits*), as performances, as redes de *Mail Art*, os concertos e os filmes *Fluxus* anteciparam muitas das estratégias artísticas empreendidas pela Arte Conceitual e de ‘trabalhos de arte faça-você-mesmo’ (MESQUITA, 2008, p. 84-5).

Mesquita relaciona as proposições de Fluxus com as posteriores de Hélio Oiticica, os *Objetos Relacionais* de Lygia Clark, as inserções de Meireles em *Circuitos Ideológicos*; propostas que incentivavam a participação ativa do espectador, a manipulação de objetos, processos e ações (IBID).

Apresentamos agora brevemente os fundamentos da cultura do “Faça você mesmo” (*Do it yourself*) [DIY]. O termo é usado por muitas comunidades que convidam pessoas a criar ou reparar nas coisas por si mesmas, mais do que pagar por eles ou pelos seus serviços. Havendo-se originado no final dos anos 1960 e começo dos 70 sob a forma de um movimento de festivais, o “Faça você mesmo” integrou-se aos acampamentos de protesto, incorporando tendências do movimento pacífico e, mais tarde, ao punk através de bandas desse gênero. Como subcultura²⁰, virou um movimento relativamente conhecido nos anos 1990 no Reino Unido para o qual convergiam o protesto e a festa, em festivais. Relacionada ao movimento punk dos anos 1970, a subcultura DIY se iniciou como alternativa das bandas para alcançar audiência, não através de grandes empresas musicais, mas organizando eles mesmos concertos, turnês e meios de difusão do trabalho. Pelo baixo custo, constituiu uma oportunidade para bandas menores alcançarem maiores públicos e reconhecimento.

O conceito DIY também está relacionado à filosofia das artes e movimentos artesanais [*arts and crafts movement*] surgidos no final do século XIX e início do XX, e muitas subculturas da DIY se apresentam como continuadoras da rebelião contra a falta de sensibilidade da estética industrial. O movimento critica explicitamente a cultura de

²⁰ Usamos o termo “subcultura” segundo a definição pela qual ela é uma “forma política de oposição à cultura dominante através da elaboração de instituições alternativas” (HEBDIGE apud MESQUITA, 2008, p. 25).

consumo moderna, que enfatiza a aquisição como solução de todos os problemas, esquecendo de promover a criatividade e auto-suficiência dos cidadãos.

Ainda que a expressão “faça você mesmo” se tenha tornado popular nos anos 1950, em referência às tarefas que as pessoas podiam realizar sem ajuda de profissionais, hoje uma ativa comunidade se apropriou do termo e levou-o para além das fronteiras dos afazeres domésticos. Hoje, a DIY recobrou um significado mais amplo que envolve a cena musical alternativa e *hardcore* internacional assim como grupos de vegetarianos, naturistas, ativistas da *media* tais como Indymedia, rádios clandestinas e grupos que produzem publicações de pouca circulação (*zines*). Os integrantes destas subculturas lutam para eliminar as barreiras entre criador e consumidor. DIY questiona a exclusividade das habilidades do especialista e promove a habilidade das pessoas comuns para aprender a fazer mais que eles ou elas pensavam ser possível.

A Cultura DIY não se limita à confecção de roupa ou artigos domésticos, mas se amplia às escolhas de transporte público, promovendo a criação e adaptação de veículos, como modo de transporte sustentável com objetivo de barrar empresas automotoras multinacionais. Escutar e fazer rádio comunitária e rádio-pirata, assistir e produzir televisão comunitária em lugar dos meios tradicionais cheios de publicidade é uma atitude comum promovida na DIY.

Com a aparição de corporações multinacionais, a cultura DIY norte-americana e europeia tem-se tornado cada vez mais uma ideologia social e política, ao mesmo tempo em que *hobby* e moda. O movimento é visto como uma reação, em escala individual, à sociedade industrial moderna da produção em massa. A multiplicação de corporações também expõe as condições de exploração sob as quais se realiza sua produção e, em resposta, a subcultura DIY promove escolhas de consumo contrárias às políticas de abuso e exploração que estas companhias levam adiante.

Um slogan popular expresso pela cultura DIY é “pensar globalmente, atuar localmente” enfatizando que o apoio a corporações multinacionais promove o trabalho explorador e as práticas antiecológicas que a maioria destas empresas realiza. Por último, confecção, reciclagem ou alternativas²¹ próximas de uma doutrina de “não consumo” é parte da

²¹ Um exemplo de ação inspirada por esta subcultura é a atividade Verdurada, realizada em São Paulo desde 1993. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/verdurada-uma-aula-de-faca-voce-mesmo>. Acesso em: 6 mar. 2009.

filosofia do DIY e alvo das suas ações que, além das escolhas individuais cotidianas, envolve boicote e denúncias corporativas.

Além do seu posicionamento anti-consumista, o movimento se relaciona com as ações dos coletivos e de outras correntes artísticas pela vontade de eliminação das barreiras entre especialistas e não-especialistas, o que levado ao terreno da arte constitui a dissolução e integração das esferas de arte e vida, artista e público receptor.

Ao mesmo tempo em que promove a aprendizagem e auto-suficiência, o “faça você mesmo” contém chamamentos implícitos a sustentar atitudes ativas diante da realidade e das nossas próprias necessidades. De acordo com este movimento, a arte, assim como a realização de outras atividades que podem parecer “especiais”, está ao alcance da mão e pode ser aprendida por qualquer um que se disponha a fazê-lo. Um protesto ativo e uma maior autonomia são resultados destes posicionamentos propostos pelo pensamento “faça você mesmo”.

Além da rejeição a marcas, empresas ou consumo exacerbado, a filosofia DIY amplia-se ao terreno da política, promovendo uma substituição das políticas representativas pela resolução e interferência direta e ativa nas realidades políticas que nos cercam.

Cabe salientar que uma apresentação mais profunda do DIY salientaria outros aspectos e desdobramentos importantes. Porém, para sua sintética introdução aqui, nos limitamos a alguns artigos disponíveis na web²².

Ao pesquisar sobre a prática do *Culture Jamming* encontramos pouca literatura impressa, porém vários artigos na web fazem dela seu objeto. Para apresentá-la, nos basearemos na informação apresentada pela revista *Flylosophy*²³, no texto de Mark Dery (publicado originalmente em 1993) considerado o seu manifesto fundacional, e na tese de doutorado de André Mesquita (2008), que trata de ativismo e *artivismo* na década 1990-2000.

O *Culture Jamming* surgiu nos anos 1980 como um movimento de resistência cultural diante da comercialização em massa. O já mencionado artigo de Mark Dery, “Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs” (2004)²⁴, é um texto de

²² Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/DIY_culture. Acesso em: 2 jun 2009.

²³ No seu n. 35 (abril, 2008). Disponível em: <http://www.culture-jamming.de/communicationguerilla.html>. Acesso em: 5 mar. 2009.

²⁴ O artigo se encontra disponível em: http://www.markdery.com/culture_jamming.html, onde foi postado em outubro de 2004.

referência para compreender esta prática que adequa algumas táticas de guerrilha aos seus objetivos de protesto cultural.

O *Culture Jamming* tenta inserir mensagens críticas nos meios de comunicação de massa, empregando os mesmos sistemas de signos e códigos dos meios. Portanto, a prática se apropria dos recursos da linguagem da publicidade – com os quais se expressa a cultura popular – para reformulá-los e devolvê-los à sociedade sob forma de mensagens subversivas. Neste processo, a unidade básica de comunicação é uma imagem, palavra ou música facilmente reconhecível e transmissível massivamente. O coletivo Sabotagem Cultural utiliza símbolos comerciais que nos são tão familiares como a logomarca da Nike ou a “comida feliz” do McDonalds, para fomentar um questionamento dos hábitos de consumo por parte da cidadania (FLYLOSOPHY, 2008, s/p).

A base teórica do *Culture Jamming* assinala que esta interferência midiática é um jeito de exercer direitos do cidadão, recuperando assim o espaço invadido pela sociedade industrial de consumo. Esta “recuperação” envolverá por vezes a violação à propriedade privada, numa ação artística que se situa nas bordas das normas legais. O desafio em relação ao cumprimento da lei ressignifica o ato estético que, além de expressivo, se constitui como um ato performativo agindo diretamente sobre a realidade, pronto a assumir conseqüências também reais. O pesquisador paulista André Mesquita analisa táticas de insurreição poética em sua tese de doutorado e dedica o seguinte parágrafo à prática do *Culture Jamming*:

Muito popular e difundido nos anos de 1990 nos EEUU, no Canadá e com ações similares recentes no Brasil, o *Culture Jamming* envolve a subversão, a manipulação ou o rompimento simbólico das mensagens publicitárias na mídia e no espaço urbano. Estratégias como alteração de *outdoors*, anti-propagandas e campanhas anticonsumo desenvolvidas por coletivos como BUGA UP (Austrália) e Billboard Liberation Front (EEUU), Adbusters (Canadá) e artistas-ativistas, como Jorge Rodríguez Gerada (EEUU, Espanha) e Carly Stasko (Canadá), buscam realizar uma investigação do aparato da representação corporativa, permitindo uma nova e livre expressão social da vontade política em um mundo sufocado pela acumulação de signos, marcas e imagens publicitárias (MESQUITA, 2008, p. 21).

Qualquer ato que perturbe a chamada “cultura popular” pode ser considerado *Culture Jamming*: a intrusão midiática [*media hacking*], o terrorismo artístico [*terror-art*], as

ações de guerrilha cultural, as paródias publicitárias, o *happening*. A prática tem influência de movimentos como o Dadaísmo ou o *Détournement* situacionista, estendendo-se para o espaço oferecido pela Internet, de onde transmitem, realizam e difundem suas ações²⁵. Nesta lista se misturam diferentes táticas para a ação. Como exemplo, o *Shopdropping* consiste em manipular produtos do supermercado, introduzindo entre eles criações artísticas para logo devolvê-los às prateleiras.

No terreno do terrorismo cultural na web se encontram referentes como Ricardo Domínguez – fundador de *Electronic Disturbance Theatre y Critical Art Ensemble* – segundo quem, se o capitalismo virou eletrônico ou virtual, também o ativismo deve ingressar nesse âmbito. Ações como a *FloodNet* (pela qual muitos usuários se conectam simultaneamente a uma rede virtual para bloqueá-la) ou o *fax jam* e *phone zappings* (que fazem o mesmo procedimento com o envio de faxes e ligações) são desenvolvidas como táticas de interferência.

Sistemas como o WTO/GATT, o *Dowethics* ou G.W. Bush 0.4 interferem nos sites de companhias e figuras políticas para fazer denúncias ou parodiar seus conteúdos. Na Alemanha, o *LB/a.f.r.i.k.a. Gruppe*, é um exemplo de “pop star” coletivo, chamado *Luther Blissett*, personagem fictício, através do qual os integrantes do grupo se identificam e realizam ações. Os exemplos na Espanha são muitos; *Consume hasta morir*, *Yomango*, *Makea*, dentre outros. E no terreno da contra-publicidade, *El Grupo Arbeit*, *Siro Lopez*, *El Hormiguero*, *El Mal*, *Colectivo Singular* e o festival de contra-publicidade *Malababa*.

O chamado *subvertising* ou contra-publicidade consiste em utilizar a expressividade dos textos e imagens publicitárias para subvertê-los e produzir interferências semânticas. Sem dúvida, estas técnicas têm seus antecedentes na cultura pop dos anos 1950 e 60, que empregava frequentemente métodos de descontextualização, absurdo, provocação, ironia e humor. Em geral, a contra-publicidade imita imagem e significado do anúncio, provocando um choque visual no espectador/consumidor, e atacando assim a hegemonia e influência das marcas de consumo. *Snipers* é o nome dado aos franco-atiradores semióticos que praticam a contra-publicidade com o objetivo de mudar, corrigir ou

²⁵ Um dos seus principais representantes é o grupo canadense Adbusters (rede de ativistas, escritores, imitadores, estudantes e empresários reunidos contra os meios de comunicação). Adbusters pratica ações tais como *billboard modifications*, *Google bombing*, *flash mobs*, *hoax* etc. Outros grupos que podem ser citados são: *Yes Men*, *Church of the Subgenius*, *Church of Stop Shopping* y *Discordianism*, a *Cacophony Society*, *Chuck Palahniuk*, entre outros.

aclarar mensagens da publicidade. Cabe salientar que a maioria das ações de *snipers* representa violação da propriedade privada (FLYLOSOPHY, 2008, s/p).

Existem outras táticas de tergiversação mais sutis, mas nem por isso isentas de impacto. Um exemplo são as ações do *The Billboard Liberation Front*, que questionam o uso exclusivo dos suportes publicitários pelas marcas e demandam sua pública utilização. Outros similares são o *California Department of Corrections* e SCRUB, atuantes na Filadélfia. B.U.G.A. U.P. na Austrália atua através do *graffiti*, enquanto *The Buble Proyect* coloca adesivos brancos sobre os anúncios para gerar um espaço publicitário no qual todos possam opinar. A web oferece muitos outros exemplos de contra-publicidade sendo a prática difundida com o propósito de popularizá-la por parte de organizações como a *eco-action*, *Web Urbanist* e *Freewayblogger*.

A apropriação do espaço público [*Street Art*] se apresenta como uma reivindicação e seus resultados nem sempre se diferenciam claramente do *Culture Jamming*. A arte urbana procura a recuperação do espaço tomado pelas empresas e a publicidade, através do *graffiti*, o *postering*, *stickering*, *stenciling* tomando as ruas como espaço de ação e manifestação artística. A Internet constitui uma extensão deste espaço público para tais artistas.

Como já dissemos acima, uma das propostas que podemos citar como continuadoras da “tradição utópica” descrita por Home é a das *Zonas Autônomas Temporárias*, de Hakim Bey (2001), pseudônimo de Peter Lamborn Wilson, que se tornou “uma espécie de fetiche em determinados círculos anarquistas contemporâneos entre ativistas, comunidades virtuais e artistas que a vêem como uma forma de nomadismo tático para a existência de espaços efêmeros de oposição” (MESQUITA, 2008, p. 64).

A Zona Autônoma Temporária é uma idéia que algumas pessoas acham que eu criei, mas eu não acho que tenha criado ela. Eu só acho que eu pus um nome esperto em algo que já estava acontecendo: a inevitável tendência dos indivíduos de se juntarem em grupos para buscarem liberdade. E não terem que esperar por ela até que chegue algum futuro utópico abstrato e pós-revolucionário. [...] A questão é: como os indivíduos em grupos maximizam a liberdade sob as situações dos dias de hoje, no mundo real? Eu não estou perguntando como nós gostaríamos que o mundo fosse, nem aquilo em que nós estamos querendo transformar o mundo, mas o que podemos fazer aqui e agora. Quando falamos sobre uma Zona Autônoma Temporária, estamos

falando em como um grupo, uma coagulação voluntária de pessoas afins, não-hierarquizada, pode maximizar a liberdade por eles mesmos numa sociedade atual. [...] (BEY em entrevista para o CMI apud BORGES, 2006, p. 73).

O conceito de *Zona Autônoma Temporária* (TAZ) assinala uma predominância do fator efemeridade ao desejo *revolucionário*. Junto com a modernidade, a idéia de revolução totalizante foi deixada para trás. TAZ é uma ação localizada, uma inserção social originada em necessidades específicas, propiciando vivência, conhecimento, transformação e memória a seus participantes, podendo findar e ressurgir, com outra configuração (BEY, 2001, p. 17-19).

Bey coloca a ênfase no termos “revolta” ou sua forma latina, a insurreição, empregadas pelos historiadores para descrever revoluções falhadas; movimentos que não completam a curva prevista: “revolução, reação, traição, a fundação de um Estado mais forte e ainda mais opressivo, a volta completa, o eterno retorno da história, uma e outra vez mais, até o ápice: botas marcando eternamente o rosto da humanidade” (BEY, 2001, p. 14). Mas enquanto a revolução quer permanência, a revolta é temporal, constitui uma experiência limite contrária ao *standard* da consciência e da experiência cotidiana. Enquanto a família nuclear é a unidade base da sociedade democrática, a antropologia natural do TAZ é o *bando*, aberto a um grupo de pessoas afins e unidas pelo compromisso dos laços de amor. Constitui um modelo horizontal de relações baseadas em afinidades espirituais, emocionais etc. (IBID, passim).

Termos caros à TAZ são os de rede e web. Bey assinala que rede define a totalidade da informação e fluxo comunicativo (alguns dos quais são abertos, pautando uma horizontalidade não hierárquica, e outros limitados, estabelecendo hierarquias). Bey observa que dentro da rede tem começado a emergir um tipo de contra-rede secreta (que chama Web, diferenciando-a da rede). Portanto, propõe chamar Web à estrutura horizontal alternativa do sistema de troca de informações, a rede não-hierárquica, e utilizar o termo antirede para referir usos clandestinos, ilegais, subversivos da Web. Enquanto a rede se parece como a do pescador, a web seria uma teia de aranha, tecida nos interstícios e seções rotas da rede. Rede, Web e antirede são todos parte do mesmo modelo complexo e global, não pretendem descrever “áreas”, mas sugerir modos de uso (BEY, 2006(2)).

O TAZ é utopista ao defender uma intensificação da vida cotidiana, mas não pode ser considerado estritamente utópico (no sentido de “não lugar”) já que a TAZ é e está

sempre em algum lugar. Porém – seguindo Foucault, Baudrillard e outros – se apresenta como uma tática de desaparecimento, como uma vontade de querer desaparecer.

Quando os teóricos falam de uma desaparecimento do social se referem em parte à impossibilidade de uma “revolução social”, e em parte à impossibilidade do “Estado”; do abismo de poder, o fim do discurso de poder. A pergunta anarquista neste caso deveria ser então: por que se preocupar em enfrentar um “poder” que perdeu todo seu significado e se converteu em pura simulação? Tais confrontações só podem resultar em grotescos e perigosos espasmos de violência [...] (IBID.).²⁶

O autor se pergunta como realizar um gesto positivo a partir da arte, considerando a ineficácia e obsolescência de manifestações como a da greve artística ou o vandalismo contra alguma obra famosa? Como imaginar uma estética não comprometida, livre da história e até do mercado, que deseja substituir a representação com a presença? A “lingüística do caos” tem uma presença que se esvai de toda ordem de linguagem e sistemas de significado; uma presença fugaz, “sutil”. A proposta de Bey se situa numa fronteira entre o caos e a ordem, onde a falha do sistema pode significar a iluminação (IBID, passim). É assim que Bey faz a seguinte consideração:

Sugiro que a TAZ é o único “tempo” e “lugar” possível para que ocorra arte pelo puro prazer da ação criativa, e como contribuição efetiva às forças que dão coerência à TAZ para se manifestar. A arte converteu-se em mercadoria no mundo da arte, mas, por baixo disso, ainda jaz o problema da representação e a rejeição de toda mediação. Na TAZ a arte como mercadoria se fará simplesmente impossível; será antes uma condição de vida. A mediação é mais difícil de superar, mas a eliminação de todas as barreiras entre artistas e “usuários” da arte levará as marcas de uma condição em que (como A.K. Coomaraswamy descreveu) “o artista não é um tipo determinado de pessoa, mas cada pessoa é um tipo determinado de artista”²⁷ (BEY, 2006c).

²⁶ “Cuando los teóricos hablan de una desaparición de lo social se refieren en parte a la imposibilidad de una “revolución social”, y en parte a la imposibilidad del “Estado”; del abismo de poder, el fin del discurso del poder. La pregunta anarquista en este caso debería ser entonces: ¿Por qué molestarse en enfrentar un “poder” que ha perdido todo su significado y se ha convertido en pura simulación? Confrontaciones tales sólo han de resultar en grotescos y peligrosos espasmos de violencia [...]”.

²⁷ Sugiero que la TAZ es el único “tiempo” y “lugar” posible para que ocurra arte por el puro placer de la acción creativa, y como contribución efectiva a las fuerzas que dan coherencia a la TAZ para manifestarse. El arte se ha convertido en mercancía en el mundo del arte, pero por debajo de eso aún yace el problema mismo de la representación, y el rechazo a toda mediación. En la TAZ el arte como mercancía se hará simplemente imposible; será más bien una condición de vida. La mediación es más difícil de superar, pero la extracción de todas las barreras entre artistas y “usuarios” del arte llevará las

A TAZ, como tática consciente radical, emerge sob as condições de liberação psicológica, sabendo de que formas somos oprimidos e auto-reprimidos, mas nos considerando em efeito seres livres. Ao mesmo tempo, a contra-rede deve expandir-se, não como fim em si mesma, mas como arma. Por último, o aparato de Controle – o “Estado” – deve continuar petrificando-se ao longo da história. “Enquanto o poder “desaparece” nossa vontade deve ser a desapareição” (BEY, 2006 (2), s/p)²⁸. A teoria da TAZ não se refere a algo que deveria acontecer, mas a algo que já está ocorrendo, embora de modo não documentado. A teoria de Bey propõe-se a clarificar este movimento e sugerir táticas baseadas em estratégias integrais coerentes (BEY, 2006 (3), s/p).

Porém, Bey propõe outra categoria além da TAZ, diante da observação de que nem todas as zonas autônomas existentes são “temporárias”. Algumas delas são mais ou menos “permanentes”, o que justifica a proposição de uma nova categoria: as Zonas Autônomas Permanentes ou PAZ (a “permacultura”, “comunais”, “comunidades” e até “arcológicas” e “biosferas” que estão sendo experimentadas). Estas podem exercer funções temporalmente abertas, sem por isso serem totalmente abertas. São propícias para o estabelecimento de subeconomias do “lavoro nero” (BEY, 2006 (3), s/p), as trocas, a construção de uma verdadeira economia subterrânea. Ao mesmo tempo, têm a função vital de constituir pontos de encontros, um nó na rede de TAZs, como o demonstram a realização de festivais e encontros (IBID.). “A essência da PAZ deve ser a prolongada intensificação dos prazeres – e riscos – da TAZ. E a intensificação da PAZ será... a Utopia Agora”²⁹ (IBID.).

Mesmo que no decurso destas práticas se produzam obras no sentido tradicional, a melhor maneira de compreendê-las é analisá-las no contexto de um *agenciamento* (termo de Deleuze e Guattari), como um “dispositivo para a articulação de uma enunciação coletiva” (BEY, 2006(3), s/p)³⁰. Segundo esta perspectiva, a consistência de um agenciamento humano resulta do fluxo do desejo, levando a uma multiplicação de si mesmo, uma deriva no limite do delírio onde se articule algo original.

trazas de una condición en la que (como A.K. Coomaraswamy ha descrito) “el artista no es un tipo determinado de persona, sino cada persona es un tipo determinado de artista”.

²⁸ “Mientras el poder desaparece, nuestra voluntad de poder debe ser la desaparición”.

²⁹ “La esencia de la PAZ debe ser la prolongada intensificación de los placeres – y riesgos – de la TAZ. Y la intensificación de la PAZ será... la Utopía Ahora”.

³⁰ “[...] dispositivo para la articulación de una enunciación colectiva”.

As idéias de Bey – de eliminação de barreiras entre artistas e usuários da arte, a intensificação de espaços da vida cotidiana, a realização de encontros, a criação de arte fora dos jogos do mercado, o caos como princípio organizativo – são algumas das características que exerceram grande influência sobre os discursos e ações dos coletivos observados. A utopia pode ser impossível como horizonte último, mas podem ser criados espaços de realização utópica nos próprios interstícios do sistema. As propostas deste enigmático autor sem dúvida inspiraram e inspiram ações e reflexões sobre as possibilidades de uma arte não revolucionária, mas promotora da revolta e insurreição.

1.4 OLHANDO PARA AS AÇÕES

Em continuação, apresentaremos dois exemplos de trabalhos que materializam estas idéias e práticas.

Um deles é o do artista brasileiro Cildo Meireles cujo projeto “Inserções” – entre outros trabalhos – tem sido uma referência para práticas de coletivos contemporâneos. Cabe salientar que, embora Meireles seja um representativo articulador das idéias e práticas apresentadas acima, outros artistas poderiam ser citados com igual justiça. Porém, limitamo-nos a Meireles com o intuito de introduzir um exemplo de realização artística relacionada ao campo utópico e contra-hegemônico dentro do qual se inscreve este trabalho, e não com a pretensão de torná-lo uma amostra do campo artístico-cultural contemporâneo no Brasil.

O segundo exemplo dos quais nos aproximaremos é um coletivo que, além de desenvolver trabalhos relacionados ao *culture jamming*, tem no seu histórico uma importante produção de textos sobre mídia tática, coletivismo e desobediência civil e digital na época atual. Além de reflexões de tom teórico, este coletivo, ativo desde o ano de 1987 nos Estados Unidos (mas atuante em diversos pontos geográficos), é um referente-chave para o movimento coletivo internacional por causa das engenhosas intervenções e invenções que realizam e da sua atualização em relação às temáticas e conflitos sociais e políticos contemporâneos.

Começemos por Cildo Meireles³¹, um dos artistas brasileiros cuja influência aparecerá nas proposições de vários coletivos, e particularmente seu projeto “Inserções”. Sendo,

³¹ Artista carioca, nascido em 1948, Meireles inicia seus estudos em arte em 1963, na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília. Em 1967, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde estuda por dois meses

sobretudo, um artista multimídia, o caráter político das suas obras revela-se em todos os seus trabalhos. Segundo Moacir dos Anjos (2004), é improvável encontrar, na trajetória de Cildo Meireles, um suporte, um tema ou uma filiação artística que resuma a diversidade da sua obra, iniciada na década de 1960, e que

desdobra e adensa, entretanto, alguns poucos postulados cognitivos (por exemplo, a sinestesia como relação privilegiada para o conhecimento de algo) e um elenco coeso de crenças éticas (por exemplo, a valorização da ação individual frente à homogeneização das esferas da economia, da política e da cultura) (DOS ANJOS, 2004, s/p).

No depoimento de Meireles (1970) registrado na pesquisa “Ondas do corpo”, de Antônio Manuel (FUNARTE, 1981)³², vemos como, desde o início do seu trabalho, o artista percebe que a arte começa a refletir sobre “essa coisa chamada público”, assinalando que os trabalhos levam em consideração quem vai se interessar por eles. Desta maneira “A noção de público, que é uma noção ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela pequena fatia de público que teria o poder aquisitivo” (MEIRELES, 1981, s/p).

Iniciado em 1970 com o projeto “Coca-Cola” e o projeto “Cédula”, o trabalho começou com um texto de Meireles que apontava para o fato de que existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos); que esses circuitos veiculam a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação; e que isso ocorre sempre que as pessoas atentam contra eles. Ao mesmo tempo, “Inserções” emerge a partir de duas práticas bastante usuais: as correntes de santos (cartas que alguém recebe, copia e envia para outras pessoas) e as garrafas de

na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Nesse período, cria a série Espaços Virtuais: Cantos, com 44 projetos, em que explora questões de espaço, desenvolvidas ainda nos trabalhos Volumes Virtuais e Ocupações (ambos de 1968-69). É um dos fundadores da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em 1969, na qual leciona até 1970. Dentre seus mais destacados trabalhos, temos: Tiradentes - Totem-Monumento ao Preso Político (1970), Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola (1970) e Quem Matou Herzog? (1970). Trabalhou em Nova York no projeto Eureka/Blindhotland, no LP Sal sem Carne (gravado em 1975) e na série Inserções em Circuitos Antropológicos. Ao retornar ao Brasil, em 1973, passou a criar cenários e figurinos para teatro e cinema e, logo depois, torna-se um dos diretores da revista de arte Malasartes. Desenvolveu séries de trabalhos inspirados em papel moeda, como Zero Cruzeiro e Zero Centavo (os dois de 1974-1978) ou Zero Dollar (1978-1994). Em algumas obras como Pão de Metros (1983) ou Fontes (1992), explora unidades de medida do espaço ou do tempo.

³² Publicado no livro *Cildo Meireles* (1981). Disponível em: <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/coca.htm>. Acesso em: 6 mar. 2009.

náufragos jogadas ao mar, que trazem implícita a noção do meio circulante (MEIRELES, 1981, s/p).

Em oposição à tradição das artes plásticas – baseada na mística da obra em si, do seu autor ou do mercado – que sustenta a distinção entre quem pode fazer arte e quem não pode fazer, “Inserções” só existe na medida em que não é mais a obra de uma pessoa. Segundo as palavras de Meireles; “o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem” colocando como decorrência a necessidade do anonimato, que envolve por extensão a questão da propriedade.

[...] as “Inserções em circuitos ideológicos” nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de media que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. [...] o importante no projeto foi a introdução do conceito de 'circuito', isolando-o e fixando-o. E esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (media). Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a idéia inicial era a constatação de 'circuito' (natural), que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da ‘inserção’ nesse circuito seria sempre o de contra-informação (IBID.).

As inserções estabelecem “uma oposição entre *consciência* (inserção) e *anestesia* (circuito), considerando-se *consciência* como função de arte e *anestesia* como função de indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, mas é alienante (ado)” (IBID, grifo nosso).

Em um depoimento na *Revista Item* (2002, n. 5, p. 61) Meireles afirma:

Na série *Inserções em circuitos ideológicos* o dado fundamental é a constatação da existência do(s) circuitos(s), e a inscrição verbal constitui uma interferência nesse fluxo de circulação, isto é, sugere um ato de sabotagem ideológica contra o circuito estabelecido. Já nas inserções em circuitos antropológicos [...] importa mais a noção de inserção, elaborados em analogia com os do circuito institucional, tem por objetivo induzir a um hábito e, daí, à

possibilidade de caracterizar um novo comportamento (MEIRELES apud CLAVO, s/d., s/p).

Um dos últimos projetos de Meireles é o “Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido” realizado para a amostra “Documenta 11” (Kassel, Alemanha, 2002) e novamente na exposição “Futuro do Presente” (Itaú Cultural, 2007/2008)³³. O trabalho consistiu na instalação temporária, coordenada pelo artista, de uma pequena fábrica de picolés em Kassel (incluindo a criação de uma logomarca para a empresa, aquisição de equipamentos e insumos, e o estabelecimento de relações contratuais com fornecedores e funcionários) e da venda de sua produção em diversos carrinhos que circularam, durante todo o tempo de funcionamento da mostra, nos espaços públicos da cidade. Embora os picolés fossem vendidos em embalagens de cores distintas (cinza, azul ou verde), possuísem formatos variados e fossem sustentados por palitos plásticos também diversos em cores e formas, todos eles eram feitos somente de água, sem sabor algum. À medida que eram consumidos iam deixando à vista uma inscrição, feita em baixo relevo, em um dos lados do palito: ‘elemento desaparecendo’; uma vez totalmente consumidos ou derretidos, revelavam, gravado no lado oposto do palito, uma segunda inscrição: ‘elemento desaparecido’ (DOS ANJOS, 2004 apud POLEMICA, s/d., s/p).

A obra, que propunha uma reflexão sobre a escassez da água, era composta por dez carrinhos de sorvetes que saíam todos os dias do Itaú Cultural e iam para os parques Villa Lobos e Ibirapuera, Largo 13 de Maio e centro da cidade de São Paulo, vendendo os sorvetes de água a R\$ 0,25. “Criei uma micro-estrutura industrial temporária e, com o dinheiro arrecadado, pago os vendedores e os custos de fabricação”, diverte-se Meireles que previa comercializar 125.000 picolés até o encerramento da mostra (TECNOPOP).

Segundo Dos Anjos (2004, s/p) este trabalho

[...] não permitia um enquadramento preciso em categorias estanques. Embora possuísse um elemento performático (envolvendo uma cadeia extensa de pessoas que produziam e distribuíam, uniformizadas, os picolés), punha ênfase grande também no objeto sólido que oferecia ao consumo; era justamente esse objeto, contudo, que gradualmente desaparecia para que a inscrição se

³³ Exposição coletiva composta de dezessete artistas selecionados pelos curadores Agnaldo Farias e Cristiana Tejo, cuja temática era o futuro. Organizada pelo Itaú Cultural, a exposição (outubro de 2007 a fevereiro de 2008) fez parte das comemorações dos 20 anos do Instituto, investigando como as visões do futuro fazem parte do presente de diversos artistas plásticos tais como Cildo Meireles, Lia Chaia, Nelson Leirner e Paulo Bruscky, entre outros, além de uma programação de filmes que propunham uma releitura crítica das visões futuristas.

tornasse visível e o trabalho se completasse diante dos olhos de quem o consumia. Mesmo sua inclusão numa exposição de arte certamente pareceu estranha a alguns, inclinados talvez a enquadrá-lo apenas como um manifesto político que alertava sobre a escassez crescente da água potável no mundo. Assumindo sua catalogação incerta, o título já reivindicava – no emprego conjunto do gerúndio e do passado do verbo desaparecer – seu caráter processual: destituído de uma temporalidade precisa, o trabalho só se constituía durante a extensão de tempo necessária para que o circuito que ele instaurava (produção, distribuição e consumo dos picolés) se completasse e, com a receita monetária assim gerada, se renovasse continuamente.

Por último, apresentamos o “Critical Art Ensemble”³⁴, coletivo de cinco artistas de diferentes especialidades dedicado a explorar as interseções entre arte, tecnologia, política radical e teoria crítica” (CAE)³⁵. Seus integrantes praticam várias linguagens tais como desenho gráfico e programação web, vídeo, cinema, fotografia, performance, pesquisa e escritura.

Formado em 1987 em Nova York, o coletivo tem realizado numerosas performances e intervenções em diferentes países e publicou seis livros, já traduzidos em 18 idiomas. O CAE também tem recebido numerosas premiações pelos seus trabalhos, incluindo o outorgado pela *Andy Warhol Foundation* (2007), *Wynn Kramarsky Freedom of Artistic Expression Grant*, *John Lansdown Award for Multimedia* e o *Leonardo New Horizons Award for Innovation* (2004), entre outros. No ano de 2004, um dos seus fundadores, Steve Kurtz, foi preso sob a suspeita de bioterrorismo. O caso – que ganhou repercussão – foi concluído com sua libertação em 2008.

Este coletivo com mais de vinte anos de existência tem sido um referencial para o coletivo de coletivos. Por esta sólida inserção internacional, apresentamos aqui algumas das reflexões desenvolvidas pelo grupo, que tratam sobre suas próprias dinâmicas e sobre conflitos deste tipo de organização, sendo um rico aporte à aproximação do metadiscorso que os coletivos praticam sobre si mesmos³⁶.

³⁴ A descrição deste coletivo, como a de outros, foi realizada a partir de informações disponíveis na rede, não tendo sido previamente aprovada pelos integrantes dos mesmos. Por mais informação sugerimos consultar a página web do coletivo, disponível em: <http://www.critical-art.net>. Acesso em: 2 fev. 2008.

³⁵ “Critical Art Ensemble is a collective of five artists of various specializations dedicated to exploring the intersections between art, technology, radical politics, and critical theory”.

³⁶ Na página web do coletivo é possível achar três links relacionados às diferentes linhas do trabalho do coletivo. A primeira delas, chamada *Book Projects* (Projetos editoriais) contém seis livros: *The Electronic Disturbance* (1997), *Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas* (1998), *Flesh Machine*:

Dentro da sua extensa produção teórica, vamos nos concentrar no capítulo 4 do livro **Resistência Digital**, intitulado “una-se à comunidade. Observações sobre a ação cultural coletiva” (CAE, 2001, s/p)³⁷, pois consideramos que nele se condensam valiosos aportes do CAE para a reflexão sobre ações e organizações coletivas.

Revisando o estado da economia cultural dos EUA, o CAE conclui que a demanda do mercado desestimula a ação cultural coletiva. Mas por que defendê-la? O coletivo apresenta alguns argumentos em resposta. Para começar, CAE salienta que os apoios financeiros favorecem os indivíduos e que está vigente a noção de gênio do artista individual. Mesmo na arte comunitária a assinatura do artista e sua presença corporal são muito apreciadas como oportunidade para encontrar a história, reafirmando a idéia de que o valor estético e social se deposita no indivíduo, mais que em processos sociais.

Por outro lado, se alguém decide tornar-se artista, existe uma multiplicidade de ofertas educativas, mas nem tantos lugares onde se preparar para a ação coletiva – apenas alguns espaços admitem a submissão de pequenas equipes. Os estudantes são levados a aceitar o imperativo ideológico de que a prática artística é individual e numerosos mecanismos se orientam na direção de reafirmar este pressuposto. Como exemplo, o CAE aponta para os formatos de organização espacial das aulas e estudos – raramente estruturados para permitir a interação ou trabalho grupal –, os sistemas de avaliação e recompensas que reconhecem antes de tudo os esforços individuais, repercutindo com estes princípios sobre os processos de socialização cultural. Por último, se o artista procura obter alguma remuneração por seu trabalho é mais conveniente que trabalhe sozinho. Em conclusão, o coletivo pertence ao espaço liminar não incluído nos programas culturais ou econômicos ou na esfera pública, onde as categorias reconhecidas são as de indivíduo ou instituição.

Cyborgs, Designer Babies, Eugenic Consciousness (1998), *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media* (2001), *Molecular Invasion* (2002), e *Marching Plague* (2006). No link que permite consultar os livros em formato PDF se adverte que “os livros disponíveis [...] podem ser pirateados e citados livremente. Os autores e editor, porém, gostariam de ser informados no endereço seguinte” (CAE, *Book Projects*). Outros links referem-se aos Projetos de bio-tecnologia (*Bio Tech Projects*) uma iniciativa central em andamento pelo CAE. Entre os trabalhos contidos nessa seção podemos citar; *Flesh Machine, Society for Reproductive Anachronisms, Cult of the New Eve, Gen Terra, Contestational Biology, Free Range Grain, Marching Plague* etc. Finalmente, o link *Tactical Projects* (Projetos Táticos) conduz o cybernauta a um passeio por 13 ações desenvolvidas pelo coletivo. Dentre elas, citamos *The Therapeutic State, Radio Commercials* (1993), *Useless Technology* (1994) - que consistiu numa intervenção em jornais dominicais em várias cidades dos EUA-, *Electronic Civil Disobedience* (ECD), *Printed Matter* (1994, NY), *Diseases of Consciousness* (1997), *Child as Audience* (2001) – que brindava instruções sobre como hackear um *GameBoy* e um panfleto sobre a opressão da juventude –, *Tactical Media Workshop* (2002, NY) e *Renaming Project* (Australia), entre outros.

³⁷ Digital Resistance. Chap. 4, “Join the community. Observation on Collective Cultural Action”.

Mas o CAE insiste em defender a ação cultural coletiva e, para isso, apresenta três fundamentos.

Em primeiro lugar, faz alusão aos imperativos do mercado que requerem indivíduos com múltiplas habilidades (lembrando o modelo de homem renascentista) tais como: produzir, escrever, ser verbalmente articulado, possuir conhecimento interdisciplinar, ser bom orador, ter dotes administrativos e diplomáticos para transitar entre diferentes populações. CAE afirma que “só podemos alcançar este padrão trabalhando coletivamente”³⁸ (CAE, 2001, p. 5).

Em segundo lugar, a ação coletiva multiplica oportunidades num meio onde se constata um excesso de produtores culturais. Em decorrência, a especialização num meio único resulta limitante e é conveniente evitá-la através da soma de habilidades e conhecimento interdisciplinar que possibilitem a adaptação para uma variada gama de espaços e temáticas da cultura. O resultado é uma prática que desafia a especialização e prepara o coletivo para a inserção em diversas propostas: “devido a sua força coletiva, o CAE está preparado para qualquer oportunidade cultural”³⁹ (CAE, 2001, p. 6).

O terceiro e último argumento refere-se à velocidade da economia cultural e ao rápido consumo de propostas e artistas. A ação coletiva ajuda a resistir à “síndrome Warhol” e à produção em ritmo fabril com trabalhadores sub-remunerados.

O Coletivo faz uma observação que é pertinente trazer aqui:

Estas considerações podem soar cínicas, e até certo ponto elas o são, mas aparecem ao CAE como uma realidade que deve ser negociada se alguém quer sobreviver como produtor cultural. Por outro lado, há algo significativo sobre a ação coletiva que é gratificante para além do que pode ser entendido através dos filtros utilitaristas da sobrevivência econômica⁴⁰ (CAE, 2001, p. 6).

Em continuação, sob o título “O tamanho importa”, o texto se debruça sobre a construção de uma célula coletiva. Uma dificuldade apontada é quando o grupo alcança grandes proporções, e ultrapassa uma centena de integrantes. Neste caso, emergem conflitos e contradições que provocam fricções levando os sujeitos de um processo direto a um

³⁸ “we can only meet this standard by working collectively”.

³⁹ “due to collective strength CAE is prepared for any cultural opportunity”.

⁴⁰ “These considerations may sound cynical, and to a degree they are, but they appear to CAE as a reality which must be negotiated if one is to survive as a cultural producer. On the other hand, there is something significant about collective action that is rewarding beyond what can be understood through the utilitarian filters of economic survival”.

representacional. Problemas e sintomas próximos da democracia racionalizada [*rationalized democracy*] começam a prejudicar o coletivo gerando diferenças em seu interior, favorecendo a formação de subgrupos de poder. Uma observação importante é que muito freqüentemente as minorias refletem as minorias existentes na cultura como um todo. Desta forma, são prováveis separações ou a completa desapareição do grupo.

CAE afirma que também podem acontecer conflitos em grupos de 15 a 50 integrantes, mas eles lidam com a complexa divisão do trabalho e representação impessoal típica de grupos maiores. Porém outras questões, como diferenças na distribuição de poder ou conflitos relativos ao grau de intimidade necessária, podem surgir nesses grupos menores.

Por mais que os grandes coletivos democráticos (tais como WAC) sejam bons para a ação política e cultural em curto prazo e sobre questões pontuais, o grupo de tamanho mediano parece funcionar melhor para projetos de curto prazo, que abordam questões específicas do âmbito cultural ou político. Para sustentar uma prática cultural ou política livre de burocracia ou outros tipos de fatores de separação, CAE recomenda a estrutura celular⁴¹ (CAE, 2001, p. 8).

Esta estrutura celular é equiparada ao “bando” no qual a solidariedade se baseia numa similaridade de habilidades e percepções políticas e estéticas. CAE se diferencia deste formato já que as habilidades de cada indivíduo são únicas para a célula e, em termos de produção, a solidariedade se baseia nas diferenças entre partes interrelacionadas e interdependentes. Esta organização ajuda a reduzir conflitos entre perspectivas técnicas que não entram em competição por serem diferentes. Além de uma base técnica ampla e a disponibilidade de um conhecimento interdisciplinar, a diferença afeta diretamente as estruturas de poder do grupo

Embora CAE não siga o modelo democrático, o coletivo reconhece seus méritos; no entanto, CAE segue o princípio foucaultiano de que o poder hierárquico do princípio pode ser produtivo (sem levar necessariamente à dominação) e, portanto, usa uma hierarquia flutuante para produzir projetos. Após ter alcançado um consenso sobre a forma em que um projeto deve ser produzido, o integrante mais experiente na área tem autoridade sobre o

⁴¹ “Much as the large democratic collective (such as WAC) is good for short-term, limited-issue political and cultural action, the mid-size group seems to function best for short-term, specific-issue cultural or political projects. For sustained cultural or political practice free of bureaucracy or other types of separating factors, CAE recommends a cellular structure”.

produto final. Enquanto todos os membros têm voz no processo de produção, é o líder do projeto quem toma as decisões finais ⁴² (IBID., p. 9).

Depois de apresentar estas idéias, o coletivo adverte que a proposta não é recomendável para outros aglomerados sociais além da célula (cuja integração vai de 3 a 8 pessoas) já que para levar adiante esse tipo de organização se requerem dinâmicas de comunicação e confiança interpessoal que grupos maiores não permitem ⁴³.

Um aspecto importante nas considerações deste capítulo é a necessidade – apontada por CAE – de reconhecer e compreender os componentes não racionais (relativos aos fatores emocionais e subjetivos) da ação coletiva, assim como a rejeição da idéia segundo a qual cada um dos integrantes da célula deveria realizar a mesma quantidade de trabalho. Além de desconhecer a qualidade dos aportes, esse pensamento poderia conduzir, de acordo com o coletivo, a uma igualdade rígida, similar à da produção fordista. Ao mesmo tempo, o prazer do grupo é um elemento fundamental e requer relações de convívio, além do processo de produção para que o grupo sobreviva aos potenciais conflitos que surjam, fortalecendo também o compromisso grupal baseado em relações pessoais.

Por último, CAE propõe substituir o conceito de “comunidade” pelo de “coalizão”. Embora a célula não responda a necessidades mais amplas da cultura e sociedade, o coletivo assinala que o termo comunidade é o equivalente de “valores familiares” para o pensamento liberal, afirmando que eles não existem, mas se baseiam em fantasias políticas (CAE, 2001, p. 11). A comunidade se baseia amiúde na integração a partir de uma única condição social compartilhada, o que não constitui um fundamento sociológico pertinente e funciona com frequência como um eufemismo para se referir às minorias (por exemplo, comunidade gay). A solidariedade baseada na similitude trabalha contra a diversificação do poder, sustentando sistemas sociais fechados.

Pelo contrário, a coalizão é uma aliança baseada em alguns elementos comuns, possibilitada pelo afastamento dos potenciais conflitos, cujo propósito é a produção cultural e a consolidação visível de um poder econômico e político. Este tipo de

⁴² “While CEA does not follow the democratic model, the collective does recognize its merits; however, CAE follows Foucault’s principle that hierarchical power can be productive (it does not necessarily lead to domination), and hence uses a floating hierarchy to produce projects. After consensus is reached on how a project should be produced, the member with the greatest expertise in the area has authority over the final product. While all members have a voice in the production process, the project leader makes the final decisions”.

⁴³ O coletivo resume essa idéia como a crença de que os outros integrantes do coletivo guardam no coração os interesses de cada um dos integrantes do grupo; “a belief that the other members have each individual member’s interest at heart” (CAE, 2001, p. 10).

organização consome tanta energia quanto seus integrantes desejem investir, e o exemplo dado pelo CAE é a rede *Nettime*, cuja estrutura anarquista, funcionamentos e objetivos aparecem como modelos da “coalizão” à qual CAE subscreve como formato organizativo. Sem trazer a descrição que eles fazem da *Nettime*, resulta ilustrativo o princípio pelo qual se organizam, e que se vale de “ferramentas e não regras”⁴⁴ (CAE, 2001, p. 14). Como conclusão a estas observações sobre a ação cultural coletiva, o CAE assinala:

Embora estejam em uma posição secundária em termos de possibilidades de organização cultural, as células e coalizões ainda apresentam uma alternativa viável a práticas culturais individuais. A ação coletiva resolve alguns dos problemas de navegar na economia cultural guiada pelo mercado, permitindo que consiga fugir das relações distorcidas de poder entre o indivíduo e a instituição. O que é mais significativo, no entanto, é que a ação coletiva também ajuda a aliviar a intensidade da alienação nascida de uma cultura excessivamente racionalizada e instrumental, recriando alguns dos pontos positivos das redes de amizade num ambiente produtivo. Por este motivo, CAE acredita que a pesquisa dos artistas de formas alternativas de organização social é tão importante como a tradicional pesquisa de materiais, processos e produtos⁴⁵ (CAE, 2001, p. 16).

No capítulo seguinte, abordaremos o método utilizado nesta pesquisa para analisarmos as intervenções textuais de alguns coletivos artísticos brasileiros. A ordem escolhida para esta sequência tem como propósito explicitar a relação entre o objeto de estudo e o método empregado na pesquisa. Por isso decidimos apresentar em primeiro lugar o contexto discursivo e conceitual dos coletivos que analisamos, já que é a relação entre seus discursos e o campo mais amplo de iniciativas contra-hegemônicas que constituem o objeto desta dissertação. Por outro lado, esta ordem quer ressaltar um percurso em que a escolha do método só foi possível após uma primeira abordagem teórica que nos aproximou dos textos coletivos para analisá-los enquanto *discursos*, elaborados num

⁴⁴ “Tools not rules”.

⁴⁵ “Although they are in a secondary position in terms of cultural organizational possibilities, cells and coalitions still present a viable alternative to individual cultural practices. Collective action solves some of the problems of navigating market-driven cultural economy by allowing the individual to escape de skewed power relationships between the individual and the institution. More significantly, however, collective action also helps alleviate the intensity of alienation born of an overly rationalized and instrumentalized culture by re-creating some of the positive points of friendship networks within a productive environment. For this reason, CAE believes that artists’ research into alternatives forms of social organization are just as important as the traditional research into materials, processes, and products”.

processo de trocas intersubjetivas e transhistóricas protagonizados pelos movimentos e artistas apresentados acima.

CAPÍTULO 2

CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

2.1 NATUREZA DA PESQUISA: O ESTUDO DE CASO

O Estudo de Caso constitui-se uma escolha metodológica em situações de investigação empírica, nas quais surgem questões do tipo “como?” e “por quê?” e quando se tem como objeto um fenômeno contemporâneo dentro do seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos (YIN, 2005, p. 32). Segundo Yin, estas características, e especialmente a formulação da pergunta, apontam para uma natureza explanatória da pesquisa que elege o estudo de caso como método, entendendo também como possível a presença concomitante de um caráter exploratório e/ou descritivo na constituição de um trabalho de investigação.

Estudos de Caso podem ser realizados com caso único ou casos múltiplos. Para situações nas quais se pretende identificar e cruzar informações, como nesta dissertação, a segunda opção é a mais adequada. Como salienta Yin, embora estudos de caso não sejam passíveis de generalizações relativas a populações ou conjuntos de sujeitos, podem, sim, fornecer generalizações de cunho teórico. O método não comporta a técnica de amostragem, pois não se refere a um universal e a escolha dos casos é feita pelo investigador com o objetivo de obter algum tipo de compreensão analítica (SANTOS, 2008). Assim, como não se aplica a lógica da amostragem, a definição do número de casos a serem estudados está diretamente vinculada ao “como” e “por quê”.

Neste tipo de estratégia metodológica, ensina Yin, buscamos apontar resultados semelhantes e também contrastantes. Outro aspecto importante é que, por não ter como suporte uma análise de frequência nem um universo ao qual referir-se, o estudo de caso demanda uma estrutura teórica capaz de possibilitar certa generalização teórica e/ou propor modificações na teoria.

Para Yin, diferentemente da etnografia, que pretende apreender o ponto de vista do fenômeno, o estudo de caso parte do registro direto de múltiplas evidências da realidade – documentos, artefatos, entrevistas e observações, tendo o objetivo de

[...] *explicar* os supostos vínculos causais em intervenções da vida real que são complexos demais para estratégias experimentais ou aquelas utilizadas em

levantamento. [...] *descrever* uma intervenção ou contexto na vida real em que ela ocorre. [...] *ilustrar* certos tópicos. [...] *explorar* aquelas situações nas quais a intervenção está sendo avaliada e não apresenta um conjunto simples e claro de resultados. [...] ser uma *meta-avaliação* – um estudo de um estudo (IBID., p. 35).

Escolher o “como” implica deixar de lado questões que perseguiriam supostas origem e causalidade linear. É assim que, ao nos debruçarmos sobre subjetividades políticas (dos coletivos artísticos) e suas transposições para o campo da prática (artística e política), nos perguntamos sobre “como” esta dialética se orchestra na complexidade do ambiente social. A indagação sobre relações entre discursos e práticas envolve perguntar “como” estas dinâmicas se apresentam e “como” diferentes variáveis e fatores atuam sobre elas, num vai-e-vem que, mais que determinação, aponta a relação de mútua influência de um nível para com o outro.

Esta investigação explorou, inicialmente, o universo de coletivos brasileiros para chegar a construir algumas categorias que fundamentam a conformação e ações desses coletivos e as redes de integração e comunicação que se tecem entre eles. Além do caráter exploratório que caracterizou a primeira etapa da pesquisa, na qual realizamos um mapeamento dos coletivos brasileiros e também o levantamento dos trabalhos acadêmicos sobre a temática no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, empreendemos o Estudo de Casos Múltiplos, tomando três coletivos, cujas intervenções põem em jogo questões políticas, estéticas e filosóficas.

Por último, vale a pena salientar uma reflexão oferecida por Flick e que resulta produtiva para adicionar ao detalhamento do método aqui empregado. Apesar de todos os controles metodológicos, a pesquisa e suas descobertas são inevitavelmente influenciadas pelos interesses e pelas formações social e cultural dos envolvidos. Tais fatores modelam a formulação das questões e hipóteses da pesquisa, assim como a interpretação de dados e relações (FLICK, 2004). Portanto, torna-se impossível abordar uma temática como a dos coletivos sem levar em consideração esta premissa que, além de metodológica, salienta um fato epistemológico: a inextricável relação com os objetos da vida social que tomamos como objeto de estudo acadêmico.

2.2 ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO: TEXTO COMO MEDIAÇÃO E INVENÇÃO SOCIAL

Considerando a complexidade do tema “coletivos artísticos” e a multiplicidade de perspectivas possíveis para abordar um estudo sob o ponto de vista artístico e político, consideramos a estratégia Estudo de Casos Múltiplos como a mais adequada ao objeto. Além disso, a escolha de privilegiar textos, e não os coletivos em si, implicou escolher ainda uma técnica favorável ao desenvolvimento da análise pretendida. Deste modo, a opção pela Análise Crítica do Discurso (ACD) mostrou-se adequada aos objetivos e perguntas da pesquisa, ajudando a focalizá-los do ponto de vista discursivo que, mais que isolar conteúdos para analisá-los, coloca-os em direta confrontação com elementos contextuais, segundo um ponto de vista crítico.

Ao delimitar o objeto de estudo, assinalamos anteriormente que os discursos dos coletivos foram analisados como um campo de relações que visa questionar hegemonias culturais e políticas e que se situa numa linha histórica de movimentos artísticos contra-hegemônicos. O contexto no qual se situam os coletivos traz a delimitação de um campo intertextual para a leitura dos discursos escolhidos neste estudo. Portanto, o objeto desta dissertação são os textos, tomados como produção discursiva que explicitam relações entre a autopercepção e posicionamentos dos coletivos selecionados e o contexto discursivo e histórico, formado tanto pela rede de coletivos quanto por movimentos artísticos contra-hegemônicos que lhes são anteriores.

A abordagem da Análise do Discurso, que enxerga o texto como processo e o significado como uma inter-relação de interações e forças culturais e sociais, é relevante para estudar textos que, longe de se pretenderem manifestações unívocas e definitivas, constituem-se como discursos (coletivos) num campo heterogêneo e dinâmico.

Relacionamos os fundamentos teóricos desta abordagem com alguns dos princípios propostos por Pierre Bourdieu em suas análises das expressões artísticas e culturais e, particularmente, sua já mencionada teoria dos campos, como espaços relativamente autônomos, que definem um universo de problemas possíveis para os atores nele situados (BOURDIEU, 1993, p. 173). Mesmo quando não fazem referência conscientemente uns aos outros, os criadores contemporâneos estão situados objetivamente em relação, ao situar-se dentro do mesmo sistema de coordenadas intelectuais. Os produtos artísticos dos coletivos são mensagens elaboradas por indivíduos/coletivos situados em um campo social de luta. Suas produções se vêm influenciadas não somente pelas discussões levantadas por gerações de artistas anteriores, mas também pela comunicação com companheiros de geração e com outros grupos sociais. Esta comunicação, baseada em

elementos simbólicos, se constitui como negociação permanente sobre significados, crenças, atitudes que se implantam como legítimos ou ilegítimos no campo artístico, cultural e social (IBID.). Segundo Bourdieu, isto determina a autonomia relativa dos produtores de certa época com respeito às determinantes do ambiente econômico e social que os rodeia. O autor afirma que

[...] opor a individualidade e a coletividade para salvaguardar melhor os direitos da individualidade criadora e os mistérios da criação singular é privar-se de descobrir a coletividade no próprio seio da individualidade, sob a forma da cultura [...] do *habitus* pelo qual o criador participa na sua coletividade e em sua época e que orienta e dirige [...] seus atos de criação (BOURDIEU apud DUFRENNE, 1983, p. 276).

Esta apreciação nos propõe uma chave analítica para estudar os coletivos. Ao mesmo tempo, como já dissemos, Bourdieu assinala que o “campo literário” é um espaço de relações objetivas entre posições mediadas pela distribuição constitutiva de *habitus*. Na sua teoria sobre a economia dos intercâmbios lingüísticos, Bourdieu (1985) oferece algumas conceituações importantes para analisar discursos produzidos coletiva e individualmente pelos artistas, “ativistas” ou “militantes artísticos”. Os discursos e os “estilos” de produção que conferem propriedades distintivas são um ser percebido que só existe em relação com os sujeitos perceptores. No terreno da política, observamos que existe uma “polissemia inerente à ubiqüidade social da língua legítima” (BOURDIEU, 1985, p. 15), de modo que os diferentes sentidos de uma palavra se definem com relação ao mercado em que circula e aos interlocutores implicados em tal comunicação.

Segundo esta perspectiva, o estilo artístico e as representações sobre política e sociedade implícitas na produção dos coletivos estabelecem um “diálogo” com o contexto cultural e seus atores (campo artístico e cultural), assim como com gêneros artísticos que, no passado, constituíram tentativas de resistência política e cultural, tornando possível aprofundar a compreensão das novas articulações entre arte, ação contra-hegemônica e subjetividades políticas.

2.3 OBJETO E ETAPAS DA PESQUISA

Como indicado anteriormente, o nosso objeto é a produção textual de três coletivos artísticos brasileiros contemporâneos, analisados em relação ao contexto discursivo no qual emergem e circulam.

Na primeira fase de mapeamento exploratório, a pesquisa incluiu todos aqueles grupos identificados com o nome de “coletivo artístico” no Brasil. Em seguida, coletamos os estudos acadêmicos disponíveis no Banco de Teses e Dissertações da CAPES sobre o tema e recolhemos mais alguns estudos ainda não disponíveis no Banco, mas que nos foram apresentados por seus autores e/ou sugeridos por membros dos coletivos. Em outra etapa, escolhemos três diferentes coletivos, de regiões distintas do país, e três diferentes estratégias textuais para análise. Por fim, construímos categorias analíticas com base na técnica de Análise de Discurso.

Para escolher os coletivos cujos textos analisamos, formulamos os seguintes critérios de seleção:

1. Autodenominação do grupo como “coletivo”;
2. Ação por meio de intervenções artísticas;
3. Composição plural em termos de linguagens artísticas do coletivo;
4. Autoquestionamento sobre papel e meios da arte na sociedade contemporânea e articulação explícita de motivações políticas;
5. Ação independente e/ou contrária a instituições e espaços legitimados e institucionalizados da arte;
6. Articulação com outros coletivos em ações conjuntas ou em discussões sobre política e arte.

Nesta seleção dos coletivos, buscamos também contemplar diversidade temática, geográfica, organizativa e textual. É importante salientar que a fase de coleta e leitura dos resumos destes trabalhos acadêmicos e dos artigos críticos encontrados na web foi imprescindível para identificar o campo no qual se situa a pesquisa e, ao mesmo tempo, definir as questões relevantes para abordar o objeto e estabelecer algumas categorias de análise.

A coleta da produção acadêmica sobre coletivos foi realizada através de busca sistemática no Banco de Teses e Dissertações da CAPES. A pesquisa, efetuada no campo “assunto”, capturou teses e dissertações com o termo “coletivo de artistas”. A expressão forneceu

como resultado dez trabalhos entre dissertações e teses, às quais se somaram outros quatro trabalhos coletados por contato direto com o autor ou repasse dos trabalhos por parte dos coletivos e artistas relacionados a eles.

Dos resultados encontrados neste Banco da CAPES salientamos os trabalhos de Ana Maria Pimentel que, a partir da sua experiência artística, investiga as possibilidades de inserção da arte no espaço das cidades (2005, USP); a dissertação da integrante do coletivo Poro, Brígida Campbell (2007, UFMG), que analisa as práticas artísticas no espaço público e examina as relações existentes entre os coletivos artísticos, o ativismo político, e o trabalho do Poro; a de Fiorelli, que estuda o caso do coletivo pernambucano RE:COMBO, voltado para a arte interativa e colaboração em rede (2006, UFBA); o estudo do processo colaborativo no galpão Cine-Horto, realizado por Carvalho de Figueiredo (2007, UFMG); e o de Fernanda Albuquerque, que apresenta uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil, no período de 1995 a 2005 (2006, UFBA).

Também foram encontrados neste Banco trabalhos relacionados com a nossa temática que, embora não tratem diretamente sobre coletivos das artes cênicas, abordam temas relacionados à produção artística e discursiva da arte contemporânea brasileira. Entre estes, encontramos o de Fátima Bueno sobre “interartistas”, que focaliza a produção da obra de arte e páginas eletrônicas com as novas tecnologias da comunicação no final dos anos 1990 (2007, UnB). Por outra parte, com o título “Campo minado”, o trabalho de Helena Barroso Trindade (2003, EBA - UFRJ) apresenta um levantamento dos trabalhos de artes visuais desenvolvidos pela artista durante os anos de 2001 e 2002 e compreende uma reflexão sobre o legado ético-político de Lygia Clark e Hélio Oiticica, na qual a autora analisa o circuito de arte brasileiro a partir da atual formação de coletivos de artistas. Outro dos trabalhos encontrados é o de Luisa de Araújo Günther (2007 – BCE - UnB) que, abordando o estudo do manifesto e da práxis do movimento neoconcreto, trata da contribuição das vanguardas artísticas para a dimensão cultural, especificamente para a realidade brasileira, enfocando a influência do manifesto neoconcreto sobre dois coletivos de artistas não-figurativos brasileiros dos anos 1950: o Grupo Ruptura e o Grupo Frente.

No campo da “cultura visual digital” o trabalho de Rodrigo Minelli Figueira (2007, PUC – SP), analisa as estratégias de discursividade de produção de significações e suas relações com as possibilidades técnicas e mídias de comunicação. O pesquisador se concentra sobre o trabalho do coletivo “feitoamãos” que, desde 1999, dedica-se à

pesquisa e experimentação em arte eletrônica. Por último, a produção de Daniela Labra, pesquisadora e artista envolvida ativamente no campo de coletivos, cujo trabalho “O Artista-Personagem” (2005, IA - UNICAMP) versa sobre a produção artística contemporânea construída a partir da auto-imagem do artista, que ela chama Artista-Personagem. A autora investiga o surgimento e legitimação desta prática nas artes plásticas do século XX, e sua origem nas ações das vanguardas européias e norte-americanas, analisando seus desdobramentos no panorama de artes visuais atuais.

No que se refere aos trabalhos acadêmicos acessados através de outros artistas, enviados pelos próprios pesquisadores ou encontrados na web, citamos a monografia “Poética do agenciamento coletivo” que estuda o coletivo paranaense Orquestra Organismo (ARAÚJO, 2007, Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea da Escola de Música e Belas Artes do Paraná), uma dissertação que analisa a relação entre arte ativista e ação coletiva no Brasil, especificamente São Paulo, no período 1990 a 2000 (MESQUITA, 2008, História Social - USP), uma tese de doutorado que aborda o processo de encenação no coletivo do ponto de visto do diretor (ARAÚJO SILVA, 2008, ECA - USP), e a tese intitulada “Poéticas de Multidão” centrada no aspecto autônomo e colaborativo das redes coletivas (CORDEIRO, 2008, PUC - SP).

No que se refere a artigos críticos, encontramos textos publicados na página Rizoma (ADAMS, ALBUQUERQUE, GOTO, MELENDI, ROSAS, entre outros), a publicação *Corpocidade* (UFBA, 2008), catálogos produzidos pelos próprios coletivos, como o *Desvios no Discurso* (COLETIVO PORO, 2005), artigos jornalísticos publicados na FOLHA Digital (FERREIRA SILVA, 2006) e outras publicações digitais citadas ao longo da dissertação.

A segunda etapa metodológica combinou a estratégia geral ou método Estudo de Caso com a técnica da Análise de Discurso de coletivos artísticos brasileiros. Considerando a heterogeneidade – geográfica, temática, organizativa etc. – existente entre os coletivos brasileiros contemporâneos, a seleção procurou dar conta destas diferenças através de uma análise de coletivos de três Estados de distintas regiões do país – Rio Grande do Sul, São Paulo e Bahia – e três diferentes estratégias textuais: um manifesto, um “panfleto”, e o registro de um conjunto de ações. Os discursos (textos) analisados foram: o Manifesto do Pseudo-artista do coletivo CDM (Centro de Desintoxicação Mediática) da cidade de Pelotas (RS); as ações do coletivo Catadores de Histórias (SP) junto ao Movimento Sem Teto do Centro de São Paulo acessadas a partir da dissertação de Fabiane Borges (2006),

e um registro de ações estético-políticas do coletivo GIA (Grupo de Interferência Ambiental) de Salvador (BA). A leitura destes discursos políticos se dirigiu aos elementos contextuais e relacionais presentes, enxergando-os por um enfoque discursivo que evita buscar uma pretensa realidade subjacente a produções de linguagem.

Partimos da premissa de que a existência de uma rede de coletivos brasileiros constitui não só um trânsito de comunicações e articulações, mas também um campo discursivo dentro do qual os diferentes coletivos articulam seus discursos, seja através de manifestos, textos críticos, ações ou apresentações.

As relações entre motivações e subjetividades dos coletivos, e as características do campo mais amplo de coletividade e ativismo brasileiro (e transnacional, num segundo plano), são uma dimensão significativa para a análise dos discursos selecionados. Porém, ao invés de buscar nos textos uma significação profunda e generalizável para o coletivo de coletivos, preferimos apontar indícios e características desta intertextualidade, suas diferenças e alguns tropos significativos para as discussões e ações que se desenvolvem no interior de cada coletivo.

Em síntese, analisamos os textos de acordo com as seguintes categorias:

- A) Estrutura e tipo de discurso;
- B) Contexto de circulação;
- C) Propósito dos discursos (função textual);
- D) Influências ou referências a outros discursos presentes nos textos;
- E) Características dos sujeitos (coletivos) emissores desses discursos, incluindo a articulação ou comunicação com outros coletivos artísticos e não-artísticos contemporâneos;
- F) Representações sobre política, sobre o próprio coletivo e sobre a relação arte-política presentes nos textos.

Como já dissemos acima, a seleção dos textos/coletivos atendeu aos seguintes requisitos:

- O coletivo deve agir em articulação e/ou estar em comunicação com outros coletivos contemporâneos (presença na rede de coletivos);
- Integração de artistas de diferentes linguagens e modos de integração variáveis e heterogêneos;

- Explicitação do engajamento e envolvimento com alguma questão política referente ao universo social, cultural, artístico, coletivo ou pessoal;
- Acesso a discurso ou texto produzido pelo coletivo que caracterize o coletivo, seus objetivos, ações, fundamentos e idéias;
- Disponibilidade de documentos (registros) na web.

2.4 ANÁLISE DO DISCURSO: DESCRIÇÃO E ESCOLHA DA TÉCNICA

Não se pode estudar a linguagem literalmente na sua totalidade, já que existe uma inter-relação entre o conhecimento pressuposto e implícito dos interlocutores, certas suposições, a situação e a ação. Como afirma Van Dijk (apud OTAOLA, s/d., p. 83), no discurso se acham implicados conhecimento, interação, sociedade e cultura, dado que o discurso é uma manifestação de todas estas dimensões da sociedade. Segundo Macdonell, o discurso é social e o significado das palavras empregadas num discurso dependerá do contexto no qual se emita, já que inclusive as mesmas palavras podem ser empregadas com diferentes sentidos, segundo as classes sociais (IBID, p. 83).

Em primeiro lugar, é necessário estabelecer a diferença entre texto e discurso, termos empregados frequentemente de forma confusa. Segundo Otaola (s/d., passim) são várias as distinções que se têm gerado entre estes conceitos: texto escrito frente a discurso oral; texto como construto teórico e abstrato que se atualiza no discurso; texto quando implica brevidade e discurso quando extenso etc.

Acima de todas estas distinções, Otaola propõe estabelecer a diferenciação entre o texto como *produto* (texto em si mesmo) e texto como *processo* (discurso), resultante e imerso num contexto, em condições de produção e mecanismos enunciativos (s/d., p. 84). Segundo Van Dijk, se quisermos compreender as diferentes propriedades “internas” do discurso nos níveis semântico, pragmático e estratégico, não poderemos ignorar o papel das condições, funções, efeitos e circunstâncias da produção e da compreensão do discurso (VAN DIJK apud OTAOLA, s/d., p. 84).

Segundo Guespin, Otaola assinala que “um estudo das condições de produção de um texto converterá o mesmo num discurso” (GUESPIN apud OTAOLA, s/d., p. 84). O contexto não envolve somente a situação espaço-temporal que implica falante e ouvinte (emissor – receptor), mas devem ser considerados outros elementos. Em primeiro lugar o

que Levinson denomina “o conhecimento mútuo de uma intenção comunicativa” (LEVINSON apud OTAOLA, s/d., p. 85). Também devemos considerar o conhecimento do falante e do ouvinte sobre o que foi dito anteriormente, assim como a aceitação tácita dos interlocutores, das convenções, crenças e principais pressupostos aceitos pelos integrantes da comunidade falante à qual pertencem.

Ao mesmo tempo, a diferenciação entre *texto como produto* e *texto como processo* ou discurso nos ajuda a estabelecer o que é a Análise do Discurso propriamente dita, já que existe uma grande variedade de teorias e métodos que também se denominam *análise do discurso*. Diante da proposta da semântica estrutural que estuda o conteúdo (ou significado) a partir da consideração do signo lingüístico como par: significante-significado ou expressão-conteúdo, a semântica não estrutural reconhece que as formas de emergir do sentido são infinitamente mais complexas do que a teoria do signo supõe. Não existiria “o” significado, pois o sentido pode “informar” qualquer tipo de unidade constitutiva da substância lingüística, e as unidades de conteúdo são extremamente diversificadas segundo sua natureza e seu status. Em síntese, chegamos à conclusão de que o significado não deriva unicamente do sistema lingüístico, mas é resultante de um conjunto de forças (OTAOLA, s/d., p. 88).

A opção pela técnica de Análise do Discurso implica a rejeição de três oposições tradicionais, já que (1) *língua e discurso* não podem separar-se, (2) existe uma estreita relação entre sintaxe, semântica e pragmática, do que se segue que (3) não se pode dissociar a função referencial das funções intersubjetivas (FUCHS apud OTAOLA, s/d., p. 92).

Poderíamos classificar as diferentes formas de análise do discurso atendendo a vários critérios, como o *objeto de estudo* (documentos, lingüística computacional, literatura, psicologia, sociologia, pragmática etc.); o *método empregado* (estrutural, generativo, por ordenador etc.); seu *foco* mais ou menos *lingüístico* etc. Porém, tal como propõe Otaola, optamos pela diferenciação dos discursos a partir do modo como se consideram os textos: 1) como produto; 2) como processo. Neste trabalho, analisamos os textos selecionados como processos, atendendo especialmente aos sentidos que adquirem ao serem defrontados a elementos extratextuais e aos apresentados no mapeamento realizado na primeira fase da pesquisa.

A análise do *texto como produto* se baseia exclusivamente no texto em si, sem consideração das condições da sua produção e interpretação. Esta tendência é

desenvolvida pela *lingüística do texto ou gramática do texto* e a *análise do discurso* de Z. Harris, os dois de caráter formalista, mas com influência de outras correntes importantes no desenvolvimento das análises do discurso, tais como a Semiótica e a escola francesa de Análise do Discurso (OTAOLA, s/d., p. 93).

Diante dos estudos que consideram o discurso como produto (uma seqüência lingüística fechada sobre si mesma), existem correntes que enfatizam a necessidade de referi-lo às condições de produção, descrevendo a forma lingüística como objeto dinâmico e não estático, cuja finalidade é expressar o significado pretendido. Esta tendência se concentra na *função comunicativa da linguagem* como principal área de pesquisa, considerando conjunta e indissociavelmente sujeito, contexto e situação comunicativa e dividindo-se em duas correntes, segundo as temáticas privilegiadas nas suas abordagens. (OTAOLA, s/d., p. 94).

No seu artigo “Análise de Conteúdo (AC) e Análise do Discurso (AD): aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória” (2005), Rocha e Deusdará analisam as diferenças entre ambos os métodos, fundamentando a escolha pela Análise do Discurso e apresentando a Análise de Conteúdo como um predecessor necessário, mas um tanto obsoleto, no campo de pesquisa acadêmica das ciências humanas.

Pode-se situar o surgimento da chamada AD no fim dos anos 1960, em decorrência de insuficiências de uma análise de texto que se vinha praticando, e que se pautava prioritariamente por uma visão conteudista, característica central das práticas de leitura que localizamos nos estudos em AC. As críticas a este método argumentam que os seus pressupostos epistemológicos se baseiam num modelo de ciência duro, rígido, de corte positivista e centrado na crença de que a “neutralidade” do método seria a garantia de obtenção de resultados mais precisos (ROCHA e DEUSDARÁ, 2005, p. 308-309).

Tentando preservar a objetividade e afastar qualquer indício de “subjetividade” que possa invalidar a análise, a AC se propõe a desenvolver uma estratégia de *des-encobrimento* de uma “significação profunda” que se deseja recuperar no texto, fornecendo técnicas precisas e objetivas supostamente suficientes para garantir a descoberta do *verdadeiro* significado (IBID.). Rocha e Deusdará (2005) também sustentam que, na AC, a produção de sentido se refere apenas a uma realidade dada *a priori*.

Afastando-se desta abordagem, a AD propõe o entendimento de um plano discursivo que articula linguagem e sociedade, entremeadas pelo contexto ideológico. A AD, portanto,

pretende não instituir uma “nova lingüística”, mas consolidar uma alternativa de análise, mesmo que marginal, à perspectiva “tradicional” (IBID., p. 307-308).

Os autores fazem algumas observações sobre os fundamentos deste tipo de análise. Em primeiro lugar, assinalam que não compartilham a concepção da linguagem como representação de uma realidade *a priori*, na qual a linguagem seria apenas um veículo de transmissão de uma mensagem subjacente. A segunda observação diz respeito à não problematização das perguntas que compõem o referido instrumento de pesquisa e da própria situação de entrevista acadêmica.

O referido inquérito é compreendido como uma simples ferramenta capaz de retirar o véu de linguagem que encobre o que realmente se pretende descobrir: a significação profunda que preexistiria à pergunta. Assim, manifesta-se “essa crença de que o dito equivale a uma informação com valor de verdade”. A terceira observação se relaciona diretamente à não problematização do inquérito que leva ao apagamento do pesquisador como co-participante da situação de entrevista, assim como da sua intervenção sobre o mundo, privilegiando a idéia de um suposto observador imparcial (IBID.).

A estas observações soma-se o fato da não-explicitação da trajetória teórica escolhida para a abordagem de conceitos que sustentam a análise realizada, ou mesmo de um apagamento dos conceitos que emergem a partir do trabalho, e sua não problematização. Em síntese, a Análise do Discurso não compartilha com a Análise de Conteúdo:

[...] o pressuposto metodológico de que o texto desvelaria o contexto, isto é, de que a produção linguageira seria reveladora das opiniões e das crenças de um sujeito (homogeneizado e fracionado em pensamentos, emoções e comportamentos) a respeito do mundo que o rodeia. Ao contrário, uma abordagem discursiva como a que adotamos não pode negligenciar a espessura que entremeia a relação entre o texto e seu entorno, visando predominantemente ao debate do modo como a enunciação é capaz de inter-relacionar ‘uma organização textual e um lugar social determinados’ (ROCHA e DEUSDARÁ 2005, p. 315).

É neste espaço de encontro entre lugares sociais, discursos artísticos e relações políticas, que se situam os problemas abordados nesta dissertação. A escolha pela Análise do Discurso não deriva do convencimento de que é nos textos onde se acha o verdadeiro significado das práticas e pensamento dos coletivos, mas que é na sua constituição (lembrando da idéia do texto como processo) que convergem e negociam os *habitus*

coletivos e as forças do campo, no caso, artístico-cultural, onde convivem múltiplos fatores e atores contemporâneos e do passado.

Nos textos de diferentes tipos que analisamos (um manifesto, um texto-intervenção e um relato de intervenções artísticas) encontramos discursos que, produzidos por coletivos artísticos com o intuito de se manifestar, apresentar ou agir no mundo, se tecem com influências e em diálogo com o contexto ao qual pertencem e com contextos passados que se atualizam por força da suas reconfigurações no contemporâneo.

Como vimos, é significativa a distância que se verifica entre a abordagem de Análise de Conteúdo e a da Análise do Discurso, no que concerne às implicações do pesquisador e aos pressupostos teóricos. Longe de acreditar que a linguagem é o reflexo de algo que lhe é exterior, a perspectiva escolhida neste estudo (AD) parte do entendimento de que toda produção de linguagem é produto do encontro entre um eu e um outro, segundo formas de interação situadas historicamente. Segundo esta perspectiva o pesquisador, em um dado campo de análise, é co-construtor dos sentidos produzidos que se alteram segundo o lugar em que ele se situa, e seu posicionamento como interlocutor numa determinada situação de pesquisa.

Ao contrário da AC – que se pretende neutra no plano do significado do texto, na tentativa de alcançar diretamente o que haveria por trás do que se diz – não há, na AD, um espaço para formas de determinismo que possam constituir um limite entre um interior (a linguagem) e o seu exterior (social ou psicológico). Há, sim, uma articulação entre esses planos. É deste ponto de vista que um pesquisador em AD elaboraria sua pergunta – uma pergunta que explicitaria seu desejo de intervir (ou a impossibilidade de não intervir) em uma determinada produção de realidade (IBID., p. 317-318).

Outra diferença se refere à postura do observador face ao objeto de pesquisa. Enquanto na AC a relação entre pesquisador e seu objeto de análise é de distanciamento, a AD entende que a linguagem, de um ponto de vista discursivo, não se dissocia da interação social e não pode apenas representar algo já dado, sendo parte de uma construção social que rompe com a ilusão de naturalidade entre os limites do lingüístico e os do extralingüístico. A linguagem é estudada e concebida como forma de intervenção, uma construção de saberes sobre o real, algo que exige o diálogo com outras perspectivas e configura uma iniciativa interdisciplinar (IBID., p. 318-320).

Segundo Silva (s/d.), na chamada AD podemos achar diferentes tipos, estilos e modos de realizar a análise. O que tem predominado é o trabalho sobre a “análise textual”, que trata com as estruturas mais abstratas do discurso escrito como um objeto fixo na perspectiva da lingüística. O outro é o relacionado com o “estudo da fala” (discurso oral) que se centra em aspectos mais dinâmicos da interação espontânea na perspectiva das ciências sociais. As duas vertentes se propõem o descobrimento de “ordens”, “regras”, e “regularidades” no trabalho de análise de “estratégias” e “estruturas”; têm uma orientação descritiva e sua tendência é ignorar contextos maiores, como, por exemplo, o “cognitivo” e o “social” (SILVA, s/d.).

2.5 OPERACIONALIZAÇÃO DA ANÁLISE

Considerando que nosso objeto de estudo constitui-se de discursos produzidos por atores que se colocam num campo contra-hegemônico, cabe salientar que uma seção é dedicada à reflexão sobre os diferentes tipos de textos/discursos selecionados, já que enfocamos nossa observação nas funções do texto, incluindo o formato como uma das características relacionadas a seu propósito.

Nesta dissertação, combinamos duas estratégias de análise para os textos selecionados. Elas são a análise semântico-textual (Van Dijk, 1978 apud LOZANO, PEÑA-MARIN, 1989) e a dos elementos extratextuais e da recepção, circulação e transmissão dos enunciados tais como proposto por Lopes (2002). Posteriormente, elaboramos algumas conclusões relacionando os dados obtidos nos dois níveis de análise. Tal abordagem foi escolhida considerando que queremos localizar os textos na perspectiva intertextual e histórica – que envolve a relação com movimentos artísticos contemporâneos e também do passado.

A conjugação entre análise semântico-textual e contextual / extratextual nos ajudou a observar quais são os sentidos que circulam no coletivo de coletivos, que além de se apresentarem como espaço intersubjetivo se caracterizam por uma vontade de auto-reflexão e observação que envolve um olhar crítico sobre o presente e passado da ação estético-política em coletivo.

“Intuitivamente a coerência é uma propriedade semântica dos discursos, baseada na interpretação de cada frase individual relacionada com a interpretação de outras frases ⁴⁶” (VAN DIJK apud LOZANO, PEÑA-MARIN, 1999, p. 22). Mas, além desta definição, podemos identificar dois níveis de coesão e coerência de um texto. A coesão ou coerência superficial é constituída por conjunções, pronomes, modo do tempo dos enunciados etc., que destacam a conectividade e relações causais dos elementos de um texto de um ponto de vista superficial ou linear. Vários autores preferem se concentrar na chamada coerência global ou integral argüindo que, em certas ocasiões, textos incoerentes no nível de estrutura de superfície apresentam um alto grau de coerência na estrutura profunda (IBID., p. 23).

Resulta produtivo recordar a inter-relação e interdependência entre *microestruturas e macroestruturas* dos textos. Esta relação se desenvolve através de regras necessárias para a projeção semântica, que vinculam as proposições das microestruturas com as da macroestrutura textuais. Para a análise semântico-textual identificamos os principais tópicos do discurso e os relacionamos hierarquicamente. Uma vez reconstruída a macro-estrutura textual, podem se relacionar os tipos e hierarquias dos tópicos analisados em cada peça textual (VAN DIJK, 1978 apud RAITER et al, 1999, p. 27). Para obter as macro-estruturas aplicamos as macro-regras indicadas por Van Dijk (1978). Estas regras são chamadas macro-regras e Van Dijk (apud LOZANO, PEÑA-MARIN, 1989, p.25) distingue três, cuja função é transformar a informação semântica: a) supressão; b) generalização, c) construção.

A (a) supressão consiste em que, dada uma seqüência de proposições, se suprimem todas as que não sejam pressuposições das seguintes na seqüência. Na (b) generalização, considerada uma seqüência de pressuposições, constrói-se uma proposição que contenha um conceito derivado da seqüência de pressuposições, e a pressuposição assim construída substitui a seqüência original. Por último, na (c) construção, dada uma seqüência de proposições, se substitui a seqüência original pela nova proposição.

Van Dijk afirma que os princípios gerais da macroestrutura são pertinentes para o processamento de informação semântica complexa em geral (1980b, p. 56 apud LOZANO, PEÑA-MARIN, 1989, p. 25). O autor considera que as macroestruturas

⁴⁶ “Intuitivamente, dice – la coherencia es un propiedad semantica de los discursos, basada en la interpretaci3n de cada frase individual relacionada con la interpretaci3n de cada frase individual relacionada con la interpretaci3n de otras frases”.

semânticas são a reconstrução teórica de conceitos tais como ‘tópico’, ‘tema’ ou ‘assunto’ do discurso. Este tópico constituir-se-ia, então, de modo a conter em si mesmo o total de informação essencial do texto desenvolvido.

O tópico também está conectado com a ‘interpretação’ que o leitor ou ouvinte está induzido a dar do texto, realizando uma operação pragmática sobre o texto e estabelecendo qual é o ‘argumento’ de que se trata. Se o tópico é uma estrutura mínima sintático-semântica também existe a operação pragmática pela qual o leitor reconstrói esse tópico (LOZANO, PEÑA-MARIN, 1989, p. 26).

Van Dijk argüi que a *coerência global* ou *coerência pragmática* é dada pelo leitor e, assim, depende da compreensão e interpretação que o leitor faz sobre o texto. Mas essa interpretação

Está sujeita não só à *recuperação* da informação semântica que o texto possui, mas também à *introdução* de todos aqueles elementos de leitura que o sujeito pode possuir, incluído o que temos chamado competência textual: desde o suposto sociocultural e “ideológico”, os sistemas de crenças, as estruturas passionais, até o que Eco (1975) tem chamado *subcódigos* e um longo etcétera (LOZANO, 1989, p. 27).⁴⁷

As proposições ou frases num discurso podem formar um discurso coerente mesmo se elas não estão todas conectadas com as outras frases ou proposições (VAN DIJK, 1993, p. 147). Já que num discurso não dizemos continuamente a mesma coisa sobre os mesmos indivíduos, um discurso coerente terá relações de *diferença e mudanças*. Em primeiro lugar podemos *introduzir* novos indivíduos dentro do universo do discurso, ou atribuir novas propriedades ou relações aos indivíduos que já tenham sido introduzidos. Porém, tais diferenças estão sujeitas às *constricções* sistemáticas. Parece “intuitivamente razoável” que se requeira que os indivíduos introduzidos novamente se relacionem com pelo menos um dos indivíduos já “presentes”. Do mesmo jeito podemos confiar em que as propriedades atribuídas se relacionem também com propriedades já estabelecidas. (IBID, p. 148):

as mudanças de indivíduos, propriedades ou relações temos que operá-las em relação com indivíduos, propriedades ou relações que já se deram. Assim, para

⁴⁷ “Está sujeta no solo a la *recuperación* de la información semántica que el texto posee, sino también a la *introducción* de todos aquellos “elementos” de lectura que el sujeto puede poseer, incluído dentro de lo que hemos llamado competencia textual: desde el supuesto sociocultural e “ideológico”, los sistemas de creencias, las estructuras pasionales, hasta lo que Eco (1975) ha llamado *subcódigos*, y un largo etcétera”.

expressar a continuidade de um discurso, cada frase expressará em princípio esta relação entre informação VELHA e NOVA, isto é, como TÓPICO e COMENTÁRIO respectivamente [...] ⁴⁸ (VAN DIJK, 1993, p. 149).

O discurso da língua natural, diferentemente do formal, não é inteiramente *explícito*. As relações entre frase e proposições podem existir sem que sejam expressas. É esta a razão pela qual a construção teórica de um *texto* é necessária para mostrar como os discursos podem ser interpretados coerentemente, mesmo se a maior parte das proposições necessárias para estabelecer a coerência permanece *implícita* (VAN DIJK, 1993, p. 149). Van Dijk chama de “enlaces omitidos” [*missing links*] as proposições que se postulam para estabelecer a coerência teórica de um texto, mas que não aparecem no discurso. O autor focaliza os diferentes aspectos da *distribuição de informação* no discurso: introdução, continuidade, expansão, topicalização, foco etc. (IBID, p. 150).

A *coerência linear ou seqüencial* se constitui, por exemplo, das relações de coerência que se mantêm entre proposições expressas por orações compostas e seqüências de orações. Algumas estruturas semânticas de natureza mais global não se estabelecem diretamente por relações entre proposições individuais, mas em termos de *conjuntos* de proposições, seqüências completas e as operações realizadas sobre elas. Estas *macro-estruturas* determinam a *coerência global*, ou de conjunto de um discurso e estão determinadas em si mesmas pela coerência linear das seqüências ⁴⁹ (IBID, p. 151).

Um leitor que começa a ler um discurso terá uma macro-estrutura complexa à sua disposição, mas fará hipóteses sobre o tópico de conversação que podem ser gradualmente confirmadas, mudadas ou rejeitadas numa leitura posterior. O mundo possível no qual uma frase é interpretada está determinado pela interpretação das frases prévias, nos modelos anteriores ao modelo discursivo em discussão. Ao mesmo tempo as *propriedades ou relações*, quer dizer, os valores dos predicados, também mudarão de um indivíduo para o outro em pontos diferentes do tempo e em diferentes mundos possíveis. Os predicados ou proposições têm um *alcance* determinado, quer dizer, o conjunto de indivíduos possíveis ou conceitos de indivíduos aos que podem aplicar-se ou atribuir-se.

⁴⁸ “Los cambios de individuos, propiedades o relaciones tenemos que operarlos en relación con individuos, propiedades o relaciones que ya se han DADO. Así para expresar la continuidad de un discurso, cada frase expresará en principio esta relación entre información VIEJA y NUEVA, esto es como TOPICO y COMENTO respectivamente [...]”.

⁴⁹ “Estas MACRO ESTRUCTURAS determinan la coherencia GLOBAL, o de conjunto de un discurso y están determinadas en si mismas por la coherencia lineal de las secuencias”.

Estas propriedades pertencem a diferentes *dimensões* entendendo dimensão como categoria básica que define conjuntos de propriedades (VAN DIJK, 1993, p. 152-153).

Numa teoria semântica do discurso seria necessário explicar como noções tais como *alcance, dimensão, compatibilidade e similaridade* de significado estão envolvidas no conceito de coerência discursiva. Enquanto uma semântica formal pode fazer isso de modo “esquemático”, a semântica lingüística e cognoscitiva deverá proporcionar o “conteúdo” real, convencional dos significados de frases e seqüências e as expectativas de probabilidade baseadas em nosso conhecimento do mundo (IBID, p. 153). É importante salientar que apenas uma parte dos indivíduos ou propriedades que caracterizam um estado ou ação é referida explicitamente pelo discurso: O discurso natural denota meramente aqueles fatos que são pragmaticamente pertinentes (IBID.).

Em relação às frases e aos fatos, a ordenação do discurso será considerada *normal* se sua ordenação temporal e causal responde à ordem linear do discurso. Para as descrições de estados, onde os fatos existem todos ao mesmo tempo, suporemos que em uma ordenação normal corresponde às relações gerais – particulares e totais – a parte entre os fatos.

Uma condição cognoscitiva importante da coerência semântica é a suposta normalidade dos mundos implicados. Isto é, nossas expectativas sobre as estruturas semânticas do discurso estão determinadas pelo nosso conhecimento sobre a estrutura dos mundos em general e dos estados particulares de coisas ou transcurso de sucessos [...]. O conjunto de proposições que caracterizam nosso conhecimento convencional de alguma situação mais ou menos autônoma (atividade, transcurso de acontecimentos, estado) se denomina marco [*frame*]⁵⁰ (VAN DIJK, 1993, p. 157).

Enquanto as ordenações para a representação de cadeias de fatos ou ações são normais segundo a isomorfia estrutural dos discursos (IBID, p. 166), para as *descrições de estado* a normalidade se baseia em outros critérios.

A ordenação normal das descrições, tal como propostas aqui, se baseia não só nas restrições de distribuição da informação semântica (pressuposição), mas também em *princípios cognoscitivos* gerais, por exemplo, de percepção e atenção (IBID, p.168).

⁵⁰ “una condición cognoscitiva importante de la coherencia semántica es la supuesta normalidad de los mundos implicados. Esto es, nuestras expectativas acerca de las estructuras semánticas del discurso están determinadas por nuestro conocimiento sobre la estructura de los mundos en general y de los estados particulares de cosas o transcurso de sucesos [...]. El conjunto de proposiciones que caracterizan nuestro conocimiento convencional de alguna situación más o menos autónoma (actividad, transcurso de sucesos, estado) se denomina marco [*frame*]”.

Um outro conceito significativo na nossa análise será o de *pressuposicionalidade discursiva* (RAITER et AL, 1999, p. 40). Este termo denota o não dito, o omitido no texto, que o falante o emissor supõe já conhecido pelo ouvinte. Portanto o falante escolhe o que dizer e o que omitir na sua mensagem dependendo do contexto, da temática, da hipótese, sobre o conhecimento do ouvinte construído pelo emissor. “É o modelo que constrói o primeiro e suas próprias opiniões sobre o segundo que determinarão o que ele decide dizer e o que decide dar por sabido”⁵¹ (IBID, p. 41).

Segundo o que foi dito anteriormente, Raiter propõe chamar *ideologia* “algo” que determina – dentro do conjunto de conhecimentos preexistentes – o que se diz e o que não se diz, quer dizer, ao modelo construído de contexto, os valores e hipóteses sobre os conhecimentos do ouvinte. (RAITER et al, 1999, p.41). Esta conceituação resulta enormemente produtiva para a abordagem das subjetividades políticas dos coletivos (e do campo de coletivos) desde a perspectiva crítica de análise discursiva.

No seu artigo intitulado “Reflexões metodológicas sobre a análise do discurso em perspectiva histórica: paternidade, maternidade, santidade e gênero”, Lopes (2002) apresenta cinco técnicas para inventariar dados no processo de análise de um texto determinado: a análise lexicográfica, a análise semântica, a análise sincrônica - diacrônica, a retórica e a narrativa. Mas a autora afirma que o estudo dos discursos e de como eles ganham/produzem sentido é possível a partir da análise dos dados inventariados, mas também dos elementos extratextuais e da recepção, circulação e transmissão do enunciado. Como afirma Lopes:

Compreendemos como elementos extratextuais a datação; as circunstâncias de produção do texto; o emissor, que pode ser uma pessoa, um grupo ou uma instituição; o local social e geo-político da confecção do documento; o processo de composição, ou seja, as fontes usadas na redação dos textos, se o material foi revisto ou sofreu a ação de editores, as motivações para sua elaboração. [...] Quanto à recepção, circulação e a transmissão do enunciado, faz-se importante reconstruir o provável receptor a que se destinava o documento e outros prováveis públicos; o meio da enunciação, ou seja, se foi manuscrito, impresso, oral etc.; como este circulou e foi transmitido em variados espaços e no decorrer do tempo; se houve alguma repercussão face a

⁵¹“es el modelo que se haya construido el primero y sus propias opiniones sobre el segundo las que determinarán que elige decir y qué dar por sabido”.

enunciação (crítica, resposta, incorporação em outros enunciados etc.) (LOPES, 2002, p. 6-7).

A partir do cruzamento destes dados, analisaremos que discurso, ou conjunto de discursos, fizeram-se presentes na enunciação e como eles ganharam e produziram sentido para um determinado receptor, ou receptores, num determinado espaço e tempo.

A seguir, examinaremos os textos e respectivos contextos de três coletivos brasileiros, com base nas categorias aqui apresentadas e em conformidade com a técnica de Análise Crítica de Discurso.

CAPÍTULO 3

TEXTOS E CONTEXTOS NO DISCURSO COLETIVO

3.1 GRUPO DE INTERFERÊNCIA AMBIENTAL (GIA) SALVADOR - BAHIA

Apresentação do coletivo

O Grupo de Interferência Ambiental - GIA⁵² – encontra-se ativo desde 2002 em Salvador (BA). Desde o início, o GIA tem uma sede, a Casa da Fonte. Realizou o “Salão de m.a.i.o - Manifestações artísticas e intervenções ousadas”, que contou com participações do Brasil, Espanha e Chile, assim como numerosas e variadas ações humanas e intervenções urbanas.

Durante o mapeamento de coletivos na web, que constituiu a primeira fase da pesquisa, recorremos aos dados disponíveis na página de coletivos CORO. Uma surpresa ao entrar no espaço do GIA foi constatar que eles não tinham escrito uma apresentação ou definição do grupo, nem respondido o questionário proposto por CORO, como no caso da maioria dos coletivos participantes. No link do GIA (listado na categoria “circulação e ações continuadas” da página do CORO) aparecia apenas um trecho do texto da pesquisadora Alejandra Muñoz, e fotografias das ações do coletivo.

Uma diferença que chama a atenção é que, na página do CORO, o coletivo é nomeado “Grupo de Imersão Ambiental” enquanto no resto de sites e documentos eles são “Grupo de Interferência Ambiental”. Mais tarde, visitando o blog do Projeto QG do Pelo⁵³ encontramos uma definição do GIA redigida por eles mesmos:

O GIA é um coletivo de artistas visuais, designers, arte-educadores e, às vezes, músicos, formado há sete anos, em Salvador, Bahia. Através de suas ações, que acontecem principalmente no espaço público, o GIA tenta aproximar arte

⁵² Membros: Cristiano Píton, Everton Marcco, Ludmila Brito, Luis Parras, Mark Dayves, Pedro Marighella, Priscila Lolata, Thiago Ribeiro e Tininha Llanos.

⁵³ A ação chamada “Quartel Geral” tem sido repetida em várias ocasiões pelo GIA que a descreve nas seguintes palavras no blog do projeto no Pelo (Salvador, Bahia): “O QG do GIA é uma ação proposta pelo coletivo com intenção de propiciar trocas e incentivar práticas colaborativas que interajam com o público, o local e seu entorno, através de ações artísticas, mostras, oficinas e encontros. É um espaço híbrido de funções heterogêneas, no qual o grupo propõe uma experiência de imersão total. Através de propostas criativas que estimulem o uso de suportes e meios não convencionais de expressão, o grupo transforma e define o espaço a partir das funções que lhes são atribuídas oportunamente, como o próprio ato de habitá-lo” (GIA, 2009). Mais informação disponível em: <http://qgdopelo.blogspot.com/>. Acesso em: 20 jan. 2009.

e cotidiano, propondo às pessoas experiências estéticas inesperadas, seguindo uma poética do efêmero e da precariedade (GIA, 2009, Blog QG do Pelo).

Embora o GIA quase não tenha escrito textos sobre o próprio grupo, consta no seu histórico a realização de múltiplas e originais proposições. No que se refere a informações sobre o grupo, encontram-se disponíveis na web vários artigos onde as ações do GIA são descritas e analisadas (ALBUQUERQUE 2006, MUÑOZ 2004, ROCHA e FONSECA 2008).

A análise aqui apresentada toma muitos elementos levantados pelos artigos críticos dedicados ao coletivo, que constituíram um valioso aporte a nosso trabalho. A seguir, uma descrição da pesquisadora Alejandra Muñoz que, no seu artigo intitulado “Entre dois nadas o GIA”, assinala:

O GIA é formado por estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e, como grupo acadêmico, é orientado pelo Prof. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa. Seu espaço de articulação mais natural é a EBA, mas não é o único. Seu espaço de operação preferido é o espaço público. Seu *modus operandi* é o acontecimento e a experimentação. [...] Não existe a idéia de filiação nem de qualquer forma de regulamentação. O grupo é quase *anárquico*, sem líder nem qualquer forma de hierarquia (MUÑOZ, 2004, s/p).

Estas características organizativas não impediram que o GIA desenvolvesse múltiplas trocas e ações desde o seu início, assim como também se nota certa estabilidade na composição dos seus integrantes. Dentre as atividades do coletivo encontram-se iniciativas articuladas com outros coletivos de diversos estados, intervenções que se repetem em diferentes cidades e outras que foram realizadas uma única vez. Sua intensa atividade envolve ações e intervenções diversas tais como os projetos Quartel Geral do GIA, Não-Propaganda, Quanto, Caramujo, Não precisamos de cordas, Acredite nas suas ações, Pirataria é crime?, Bar do GIA, Salão Pára-brisas etc. O coletivo realizou múltiplas intervenções como a ação Fila, “Presente”, “Pic-Nic”, Régua, Vende-se, Panfleto, Balões Vermelhos, Cama, o Sorriso Amarelo entre outros.

O GIA também participou de encontros e atividades articuladas com outros coletivos como Campo Coletivo, NE Convergências, Circuitos Compartilhados, Corpocidade debates em estética urbana, ARCO 2008 (Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madri), Multiplicidade 2006 (organizado pelo coletivo Entretantos de Vitória-ES).

Tendo escolhido como método o Estudo de Caso de três coletivos em três diferentes formas de discurso, empreendemos aqui o exame de duas ações do GIA. Seleccionamos as ações “Panfleto I e II” para a análise semântico-textual e extratextual dos mesmos como *discursos coletivos*. Porém, cabe salientar que estas ações compartilham algumas estratégias de intervenção empregadas recorrentemente pelo GIA. Embora a ação Panfleto parta de um texto escrito, desenvolve sua ação ao inserir-se nos circuitos e espaços públicos urbanos.

GIA – PANFLETO Nº1 e Nº2

Panfleto n. 1:



FIGURA 1. Panfleto n. 1. GIA

Começamos transcrevendo os elementos textuais do Panfleto (Figura 1). Atribuímos a cada enunciado um código para identificar a análise.

(p1) Agora você também poderá interagir de maneira lúdica com sua cidade utilizando as “maravilhosas receitas” do GIA. Vamos lá!

PIPOCA

(p2) 1 - Faça um carimbo com uma idéia positiva super criativa e carimbe em sacos de pipoca

(p3) 2 – (*desenho*)

(p4) 3 – dê os sacos de pipoca a um pipoqueiro da sua cidade, vá por mim,
(p5) ele vai adorar e será também um grande disseminador de idéias através de deliciosas pipocas.

(p6) ACREDITE NAS SUAS AÇÕES

(p7) Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade.

Identificamos, no trecho acima, enunciados de tipo conativo, que se referem diretamente ao receptor e buscam provocar sua reação. Cabe assinalar que esta função da linguagem é característica da publicidade, e resulta adequada num texto que apela diretamente ao receptor com o intuito de provocar uma ação ou reação.

As primeiras proposições no texto se referem à ação proposta no Panfleto (que consiste em carimbar idéias em sacos de pipoca). As segundas também têm caráter dissuasivo, e aparecem como proposições que buscam fundamentar a ação que o Panfleto propõe. Mesmo assim, têm um caráter mais geral e político.

Como vemos, o Panfleto n. 1 (Figura 1) mostra elementos não verbais que facilitam a compreensão das instruções e fornecem uma imagem de como realizá-las. A coerência global do texto inclui a leitura destes desenhos, onde se mostra graficamente a realização da ação proposta.

Para a análise dos enunciados, empregamos as macroregras propostas por Van Dijk. A partir disso, identificamos quatro tipos de enunciado segundo os tópicos e níveis no qual atuam: difusão da ação, instruções práticas, proposições prescritivas ético-políticas e pressupostos ou omissões do texto.

Mesmo que a função predominante no texto seja a conativa, devemos observar que o texto se divide claramente na conjugação dos tempos verbais. Enquanto as primeiras orações se situam no futuro do presente ou gerúndio (“agora você também poderá”,

“utilizando”), as seguintes, até o final, têm por objetivo a indicação de uma ação para o leitor. Empregam uma linguagem mais direta, formulando ordens em estilo direto. Também cabe observar que a abertura do texto emprega um estilo muito semelhante ao dos anúncios publicitários, que amiúde nomeiam a vantagem ou qualidade do objeto que será oferecido. Porém as últimas são afirmativas e dissuasivas, procuram convencer.

Enunciados segundo tópicos:

Publicitação da ação proposta

(p1) - interagir de maneira lúdica com sua cidade

(p1) - utilizar as “maravilhosas receitas” do GIA

Instruções do panfleto (prescrição)

(p2) - fazer carimbo de uma idéia positiva super criativa em sacos de pipoca

(p4) - dar os sacos de pipoca a um pipoqueiro da sua cidade

(p5) - disseminar idéias através de deliciosas pipocas

Proposições prescritivas ético-políticas

(p6) - Acreditar nas próprias ações

(p7) - Desenvolver e utilizar outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade

Pressupostos omitidos no texto

- existem modos de relação com a cidade

- existem pessoas que já interagem de maneira lúdica com a cidade (“também”, em p1)

- se procura uma desabituação ou construção de alternativas para os jeitos legitimados ou estabelecidos de relacionamento com a cidade

- é positivo interagir de maneira lúdica com a cidade

- é positiva a disseminação de idéias positivas e super criativas

- é positivo e produtivo acreditar nas próprias ações.

Examinemos os elementos extratextuais (LOPES, 2002). Para começar apresentemos uma informação obtida num e-mail trocado com o GIA, em resposta a algumas perguntas

nossas sobre as ações “Panfleto” e “Cama”, analisadas neste trabalho, Cristiano Pítton, integrante do coletivo, escreveu:

A cama já deve ter cerca de cinco anos e os panfletos, desenvolvemos há bastante tempo também... Mais ou menos *seis anos*. Os panfletos surgiram da *necessidade de divulgar certas ações e promover o “Acredite em suas ações”*, que é a possibilidade de cada um desenvolver coisas em seus cotidianos.

Os panfletos sempre nos acompanham por toda parte e a cama já foi realizada em Salvador e São Paulo.

Como a maior parte das propostas do Gia *foram criadas em conjunto*, através de conversas ou sugeridas por um integrante, discutidas e modificadas livremente por todos. Às vezes algumas pessoas entram em contato conosco comentando sobre a *realização de alguma ação*, proposta nos panfletos: a emoção, entusiasmo, enfim... é interessante pois isso já traz outras idéias às pessoas [...] (Mail, 14 de junho de 2009. Grifo nosso).

A ação Panfleto vem sendo realizada pelo grupo desde o ano 2003 e forma parte do conjunto de ações coletivas desenvolvidas pelo GIA, cujo propósito é se inserir na cidade e modificar a relação dos cidadãos com a mesma.

O primeiro *emissor* da mensagem é o coletivo GIA. Porém, ao se tratar de uma instrução para a realização de uma ação – a disseminação de idéias através do pipoqueiro – temos a multiplicação da cadeia comunicativa ou semiótica, no caso de a ação ser realizada. Nesse caso, teremos outros dois emissores: o indivíduo/coletivo que segue as ações e assim pensa, carimba e distribui as “idéias positivas”, e o pipoqueiro que, com sua venda de pipocas, distribui ao acaso essas idéias.

Em relação ao *processo de composição*, Pítton diz que é um processo coletivo, no qual mesmo que a idéia seja proposta por um indivíduo, é ajustada, modificada e apropriada por todos. Em relação à *recepção, circulação e a transmissão* do enunciado, começamos dizendo que além de acompanhá-los, os panfletos se acham disponíveis na web e os prováveis receptores – e, portanto, o modelo de leitor implícito no texto – são artistas ou coletivos artísticos familiarizados com este tipo de ação. Podemos identificar a influência de algumas táticas e princípios da subcultura do “Faça você mesmo”, o projeto “Inserção em Circuitos” do artista brasileiro Cildo Meireles e a prática do *Culture Jamming*.

O *meio da enunciação* tem a forma de panfleto, e é possível identificar o tipo de texto pelo estilo e formas empregadas. Entretanto, a mensagem presente neste formato textual é

diferente do esperado, exercendo um efeito próximo ao que Butler chama de *Catachresis* (1997, *passim*).

A ação proposta no Panfleto n.1 nos lembra os projetos de Cildo Meireles, *Inserção em Circuitos Ideológicos* e *Inserção em Circuitos Antropológicos*, já apresentados anteriormente, no quais tanto a observação dos circuitos existentes como sua intervenção através de mensagens subversivas constituem táticas semióticas cujo propósito é utilizar tanto o *que* é inserido como aludir à existência de um circuito no qual são possíveis pequenas, mas subversivas, interferências. Nas palavras do próprio Meireles

Na série *Inserções em circuitos ideológicos* o dado fundamental é a constatação da existência do(s) circuito(s), e a inserção verbal constitui uma interferência nesse fluxo de circulação, isto é, sugere um ato de sabotagem ideológica contra o circuito estabelecido. Já nas inserções em circuitos antropológicos (*Black Pente*, *Token*), importa mais a noção de inserção [...] (MEIRELES, 2002, p. 6 apud CLAVO, s/d, s/p).

Embora a venda de pipoca não constitua um circuito de comunicação ideológica, apresenta uma prática social comum, que é a compra de pipoca na rua. Deste modo, poderíamos associá-la ao projeto de inserção em circuitos antropológicos, sem por isso deixar de lado o fato de que o que é inserido no caso do Panfleto n. 1 são mensagens altamente significativas em termos político-ideológicos.

Passemos agora à análise do Panfleto n. 2, deixando para o final algumas considerações que se aplicam a ambos.

Panfleto n. 2



FIGURA 2. Panfleto n. 2. Não propaganda. GIA

Texto:

(q1) NÃO PROPAGANDA

(q2) - selecione papéis amarelos

(q3) - recorte-os em partes iguais

(q4) - distribua os papéis em locais movimentados e observe as reações

(q5) ACREDITE NAS SUAS AÇÕES

(q6) Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade

Enunciados segundo tópicos:

Publicitação da ação proposta

(q1) Não propaganda

Instruções do panfleto (prescrição)

(q2) - selecionar papéis amarelos

(q3) - recortar em partes iguais

(q4) - distribuí-los em locais movimentados

(q4) - observar as reações

Proposições prescritivas ético-políticas

(q5) - Acreditar nas próprias ações

(q6) - Desenvolver e utilizar outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade.

Pressupostos omitidos no texto

(q6) - existem modos de relação com a cidade

(q6) - Faça as duas coisas: desenvolva e utilize

- se procura uma desabituação ou construção de alternativas para os jeitos acostumados – estabelecidos de relacionamento com a cidade

- é bom se relacionar de modo positivo com a cidade

- é bom se relacionar de modo criativo com a cidade.

No blog do coletivo, o Panfleto n. 2 é precedido das seguintes palavras: “Com esta idéia, você poderá ser mais um NÃO-PUBLICITÁRIO! Acredite e vamos às ruas”.

Uma informação não aparece sob forma verbal, mas o desenho que compõe o Panfleto n. 2 (Figura 2) indica que os papéis devem ser entregues de mão em mão pela pessoa que realiza a ação.

O primeiro enunciado (q1) contrasta com o formato do Panfleto que, por definição, tem o propósito de anunciar alguma coisa. Anunciando-se como “não publicidade”, ele aparece como tal, pelo significado derivado dos elementos extratextuais, as macroestruturas que conferem coerência global ao texto. Cabe salientar que este tipo de interferência (anti)publicitária tem sido desenvolvida pelo GIA de múltiplas formas:

[...] o coletivo se apropria de suportes publicitários de baixo custo, tais como cartazes, panfletos, faixas e até mesmo os chamados homens-sanduíches, e subverte sua função comercial, colorindo-os inteiramente de amarelo, sem imprimir qualquer conteúdo em sua superfície. O interessante é que as “não propagandas” são divulgadas da mesma maneira que uma ação de *merchandising* qualquer. Os artistas já distribuíram panfletos no mercado

público, vestiram-se de homem-sanduíche no centro de Salvador, amarraram faixas junto a semáforos e distribuíram cartazes amarelos a foliões em pleno carnaval. São operações simples, que apontam, contudo, para um problema crucial: a presença massiva da publicidade nas grandes cidades, seu papel e significado. A eliminação dos conteúdos habitualmente impressos nesses suportes ressalta, num efeito reverso, sua própria existência, pois instiga a atenção dos passantes e atenta para o fato de que os discursos publicitários não são tão invisíveis ou inócuos como já nos podem parecer (ALBUQUERQUE, 2006, s/p).

Como no primeiro Panfleto, o primeiro *emissor* da mensagem é o coletivo GIA. Igualmente, temos a multiplicação da cadeia comunicativa no caso de a ação ser realizada. Neste caso o primeiro receptor é o leitor do Panfleto que, no caso de seguir as indicações, elaborará folhetos não publicitários e os distribuirá na rua. Um segundo leitor (indireto) será o transeunte que recebe esta não-publicidade.

Em relação ao *processo de composição*, do mesmo modo que o Panfleto n. 1, este é produto de um processo coletivo, no qual mesmo que a idéia seja proposta por um individuo é apropriada por todos. Em relação à *recepção, circulação e transmissão* do enunciado, e conforme o Panfleto n. 1, além de “acompanhá-los por todos os lados” (segundo Piton), os panfletos encontram-se disponíveis na web e os prováveis receptores (modelo de leitor) são artistas ou coletivos artísticos familiarizados com este tipo de ação. O *meio da enunciação* tem a forma de panfleto, porém, ao ler a mensagem, o leitor se depara com uma publicidade que é uma proposta a ser realizada pelo receptor, um convite a observar reações provocadas, algumas idéias sobre o uso e a relação com a cidade e a importância de acreditar nas próprias ações. No caso da ação proposta pelo Panfleto ser realizada, existirá outro receptor: o transeunte, que se deparará com uma publicidade que não tem outro conteúdo além de uma cor: amarela – distintivo do GIA e suas ações ⁵⁴. Sobre as *repercussões*, mais uma vez, as ações têm sido realizadas por algumas pessoas que se comunicaram para compartilhar a experiência, sem descartar sua realização por parte de outras pessoas, e sem deixar registro. Além de ser difundido pelo coletivo, o Panfleto n. 2 (como o n. 1) se acha disponível no blog do coletivo.

Em relação aos elementos extratextuais da mensagem analisada, muitas informações sobre o Panfleto n. 1 se aplicam ao n. 2. Porém, é destacável o fato de que as instruções

⁵⁴ Cabe assinalar que o amarelo é a cor distintiva do GIA, que a toma em outras ações como QG ou Sorriso Amarelo.

contidas no Panfleto n. 2 sugerem a utilização de um meio publicitário com fins alternativos à promoção de um produto comercial. A estratégia de entregar papéis amarelos – tal como o panfleto sugere – ganha significação pelo modo de distribuição, que busca camuflar-se com um meio propagandístico. A reconstrução semântica pelos passantes da mensagem entregue (alguém que *parece* estar distribuindo propaganda na rua) é feita a partir da memória de experiências anteriores – nas quais provavelmente o passante se deparou com publicidades entregues de mão em mão – e da reconstrução de um marco através do qual o fato de que se alguém me entrega algo na rua me faz deduzir que é propaganda. Não sendo assim, produz-se uma disrupção entre o marco que constitui as expectativas do leitor e o significado derivado da macroestrutura global da ação (coerência global) que consiste na efetiva constatação de que o papel que foi entregue não constitui publicidade, é apenas um papel amarelo.

Sem dúvida, esta ação do GIA se orquestra a partir de uma reflexão sobre a possível reação do receptor à falsa publicidade, e a partir da vontade de causar um estranhamento em direção às formas de publicidade que povoam nosso cotidiano.

O primeiro objetivo da ação é causar estranhamento, qual o sentido de distribuir papéis amarelos na rua? Os Panfletos – com estilo e formato de receita – geram, se cumpridos, um desdobramento da mensagem original em outra ação. Portanto, a ação Panfleto visa replicar-se, envolvendo mais de um emissor e receptor. O objetivo perseguido por esta *Não propaganda* é duplo: de um lado dissuadir, de outro, a replicação, quer dizer, a conversão da ação proposta em uma nova ação. Podemos afirmar que ambos envolvem um alto grau de *pressuposicionalidade discursiva*, já que tanto o “leitor” primário (leitor do Panfleto) como o “leitor” secundário (transeunte que receberá a Não Propaganda) precisarão de elementos contextuais para compreender seu significado e objetivos, e para reconstruir a coerência global da mensagem, que não se deduz da cadeia de enunciados que compõem o texto, mas da macroestrutura semântica que dá coerência global à mensagem (VAN DIJK, 1993).

Mas podemos nos perguntar: qual é o propósito de distribuir papéis amarelos como se eles fossem folhetos publicitários? A resposta envolve o objetivo político desta “não propaganda” do GIA, mas também sua tática, que poderíamos incluir na prática cultural *Culture jamming*. Neste sentido, podemos afirmar que o texto se dirige a um leitor familiarizado com as práticas ativistas e contra-hegemônicas ou, pelo menos, com as

idéias que propõem o estranhamento como tática política de subversão e de discurso político.

Ao empregar um meio claramente publicitário para a disseminação de papéis amarelos, GIA constrói um discurso crítico sobre a publicidade, materializando a vacuidade das mensagens que nos são entregues. Afinal, não dá no mesmo se é um papel amarelo ou o anúncio de mais um produto comercial ou financeiro? O bombardeio da publicidade e as múltiplas formas que ocupam o nosso cotidiano são abordados por GIA nesta ação, que se propõe a introduzir um estranhamento nos circuitos de comunicação publicitária.

Queremos salientar a relação destes materiais com algumas práticas já mencionadas quando apresentamos influências e antecessores das ações que analisaríamos. Em primeiro lugar, podemos descrever a ação do Panfleto como uma tergiversação – no sentido proposto por Debord e Wolman (2006). O caso do Panfleto n. 2 se aproxima do descrito por eles como “tergiversação fraudulenta”, na qual um elemento intrinsecamente significante (folheto publicitário) adquire sentido diferente no novo contexto. Os papéis entregues na rua se constituem como elementos significantes a partir do marco contextual e dos elementos extratextuais que o acompanham, mas esse sentido é fraudulento na medida em que aquilo que é entregue não é publicidade, mas um papel amarelo sem conteúdo. Ao mesmo tempo, a ação não é passível de decodificação racional, outra das características apontadas por Debord e Wolman ao descrever os métodos de tergiversação.

Ainda podemos associar a ação Panfleto com a tática do *Culture Jamming* já mencionada. Apropriações e subversões de um meio publicitário – neste caso, um de baixo custo – são realizadas com o intuito de introduzir uma interferência na cadeia de expectativas dos receptores da suposta “publicidade”. Ao mesmo tempo, quem realiza a ação imita quem trabalha na rua distribuindo publicidade, o que, sem dúvida, leva a refletir sobre este tipo de trabalho, quando a falta de conteúdo (propaganda) provoca a suspensão do entendimento.

Como observa a pesquisadora Alejandra Muñoz

A subversão de veículos de venda de produtos e serviços, tais como faixas de rua ou “homem-sanduíche”, chamam a atenção para o desmedido do espaço público e até de pessoas como instrumentos da pressão consumista. Essas intervenções podem ser associadas com alguns trabalhos de crítica ao papel

da propaganda e da informação com instrumentos da arrasamento cultural [...] (MUÑOZ, 2004, s/p).

Ao propor “Observe as reações” o GIA convida à análise das reações diante da realização das interferências propostas. A provocação suscitada será, portanto, fonte de reflexão e aprendizado para quem realizar a ação, e esta terá o duplo objetivo de produzir a experiência de realização de uma fraude e o estranhamento por parte das pessoas que recebem a Não Publicidade. Enquanto a experiência do segundo receptor desta mensagem (transeunte que recebe falsa publicidade) é imprevisível e indiretamente provocada, o convite (elaboração e distribuição da falsa propaganda) tem propósito claro que consiste em promover uma conduta ativa que modifique relações cotidianas, chamando a atenção para interações que repetimos automaticamente na rua. A proposição se realiza invocando uma estética e ética próximas ao “faça você mesmo”, produzindo um discurso sobre meios de comunicação que não é de denúncia ou simples rejeição, mas de intervenção crítica. O discurso sobre os meios se constrói de modo performativo, através da ação e, mais do que difundir uma idéia determinada, deixa aberto o significado da interferência a cada leitor, diante do estranhamento em relação à publicidade, que geralmente incorporamos acriticamente.

É produtivo lembrar a reflexão oferecida por Eco em “Para uma Guerrilha Semiológica” (2007) na qual o autor aponta para um erro compartilhado por políticos, educadores, cientistas da comunicação, que acreditam que para controlar o poder dos *mass-media* é preciso controlar a fonte e meio (canal) da cadeia comunicativa, conseguindo assim um controle sobre a mensagem. Esta tática, contudo, apenas garante o controle sobre a mensagem como forma vazia que, no seu destino, cada um preencherá com os significados que lhe sejam sugeridos pela própria situação antropológica, ou modelo cultural. A solução proposta por Eco aponta para o fato de que é preciso ocupar a primeira fila diante de cada aparato televisivo, tela cinematográfica ou transistor, pois “a batalha pela sobrevivência do homem como ser responsável na Era da Comunicação não se ganha no lugar de onde parte a comunicação, mas no lugar aonde chega”⁵⁵ (ECO, 2007, s/p).

Desta forma, imaginar sistemas de comunicação complementares e provocar discussão sobre as mensagens no seu ponto de chegada constituiriam táticas inteligentes para

⁵⁵ “La batalla por la supervivencia del hombre como ser responsable en la Era de la Comunicación no se gana en el lugar de donde parte la comunicación sino en el lugar a donde llega”.

despertar e multiplicar atitudes críticas que nos permitem confrontar a recepção e as condições que as possibilitam, com os códigos de partida e os elementos implicados na cadeia semiótica das mensagens massivas (no caso analisado, a publicidade de rua).

Lembremos aqui o que Butler tem chamado “efeitos da catacrese”, que se assemelham às rupturas nos discursos que as ações dos Panfletos n. 1 e n. 2 propõem. Como já dissemos, a quebra no contexto em que o ato performativo é realizado produz-se ao inserir mensagens não esperadas (ou alterar a recepção de mensagens esperadas, no caso da não propaganda do Panfleto n. 2) pelo que poderíamos analisar estas práticas através da proposta de Butler, para assim associá-las às estratégias subversivas que fundamentam as proposições do GIA.

Em síntese, os Panfletos se constituem como mensagens cujo receptor é, ao mesmo tempo, emissor de outra mensagem, eliminando assim a clara divisão entre estes dois pontos da cadeia semiótica ou multiplicando os elos da mesma. Promove-se uma ação por parte do primeiro receptor, que, além das instruções práticas, é acompanhada de um chamamento a se relacionar de modo positivo e criativo com a cidade e a acreditar nas próprias ações. Este foco no receptor dota a mensagem de um caráter relacional e coloca a ênfase na possibilidade de ação dos indivíduos, que podem efetivamente desenvolver ações para provocar mudanças e alterações no sistema. Esta tática se aproxima da cultura do “faça você mesmo” ao tempo em que introduz uma mensagem para a qual nem sempre é possível uma resposta racional. O estranhamento se produz a partir de elementos que têm uma significação própria e que, inseridos em outros contextos ou alterando o significado esperado, se constituem como tergiversações fraudulentas.

Finalmente, estas ações se inserem em meios ou circuitos de distribuição já existentes que, além de constituir uma subversão de mensagens (e meios) tradicionais, nos envia à proposta “Inserção em Circuitos” (MEIRELES, 1970-75). No caso dos panfletos, vemos o princípio de que não é o objeto que constitui o cerne da proposição artística, mas a execução da proposta ali contida. Aqui também cabe salientar que Meireles desenvolve táticas avessas à idéia pela qual um objeto industrial é transformado em arte – próprios de artistas como Warhol e outros da arte pop. Ao invés, Meireles insere-se nos circuitos com objetos de arte, fazendo-os se comportarem como mercadorias.

A reconstrução do significado e da coerência global das mensagens requer a incorporação de elementos extratextuais e contextuais. Assim, podemos afirmar que o modelo de leitor

previsto para os panfletos é alguém mais ou menos familiarizado com tais tipos de práticas de interferência cultural e subversão, apresentados anteriormente.

Cabe salientar que outros coletivos artísticos têm realizado ações semelhantes, nas quais também se encontram presentes as influências de Meireles e seu projeto “Inserções”, assim como o conceito de interferência cultural [*culture jamming*] desenvolvidas com uma linguagem que se dirige aos receptores diretamente, convidando-os a realizar ações, desenvolver relações, multiplicar idéias.

Por exemplo, o coletivo Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras⁵⁶ – constitui um agente ativo e muito inventivo na cena urbana e no campo de coletivos brasileiros. O Poro faz sua a frase “Todo espaço mal utilizado será roubado” e coloca-se politicamente em relação ao espaço urbano: “Achamos que todos os espaços podem ser utilizados de modo crítico ou poético” (PORO apud ROSA, 2006, s/p). Além de desenvolver uma forte crítica política, o coletivo intervém criativamente na cidade, realizando um forte questionamento do espaço que a publicidade ocupa em nossa vida, assim como da quantidade de propaganda que nos atinge diariamente. No artigo intitulado “A cidade visível” Sérgio Rosa descreve algumas das ações de PORO cujas características se aproximam muito das proposições do GIA apresentadas anteriormente:

O Poro distribuiu no centro de Belo Horizonte santinhos com os dizeres “propaganda política dá lucro” oferecendo o “curso profissionalizante cara-de-pau”. O santinho, um ataque irônico e direto ao marketing político, foi distribuído no centro da cidade e em outros locais públicos. Outra ação que questionou a influência da publicidade na sociedade atual foi a “Arranque a etiqueta da sua roupa”. O grupo disponibilizou tesouras em certos locais para que as pessoas pudessem se livrar desses restos de propaganda que carregam inconscientemente com elas. [...] Em 2002, o grupo resgatou uma idéia executada pelo artista Cildo Meireles, na década de 70. O grupo criou um carimbo com a tradução e interpretação própria para a sigla FMI: “Fome e Miséria Internacional”. O processo foi simples: carimbar as cédulas de dinheiro e devolvê-las à circulação. (O trabalho original, de Meireles,

⁵⁶ No site do coletivo, formado por dois artistas visuais de Belo Horizonte, Brígida Campbell e Marcelo Terça Nada, se encontra disponível o documento *Desvios no Discurso* (2005), com um catálogo com as principais ações do PORO. Disponível em: http://poro.redezero.org/downloads_desvios.htm. Recentemente também foi publicada uma retrospectiva com imagens e textos inéditos colhidos por Campbell e Nada ao longo de sete anos de existência do coletivo. Disponível em: <http://virgulaimagem.redezero.org/retrospectiva-poro-7-anos/>. Outras informações sobre Poro se acham disponíveis no site do coletivo: <http://poro.redezero.org/>.

carimbava a frase “Quem matou Herzog?”, em referência ao jornalista torturado e assassinado pela ditadura) (ROSAS, 2006, s/p).

As propostas de Poro causam estranhamento, mas também um entusiasmo multiplicador. Em todo caso, resulta significativo olhar para a proximidade das propostas de coletivos de diferentes estados. Embora não exista homogeneidade, podemos localizar a existência de um significativo campo de ação coletiva dentro do qual os coletivos artísticos brasileiros propõem suas intervenções.

Retomando esta análise, queremos sublinhar pontos tendo em vista nosso propósito de relacionar os casos estudados aos contextos de enunciação e recepção, quer dizer, ao contexto desenhado pelo campo de coletivos artísticos da cena brasileira.

Como vimos, o GIA é um coletivo interdisciplinar e integrado por redes de afinidades pessoais e acadêmicas. Sua estrutura e seu funcionamento são não-normativos e suas dinâmicas se desenvolvem prescindindo de hierarquias, de modo mais ou menos anárquico. O coletivo realiza ações na cidade de Salvador, mas também intervém em outras cidades, participando em múltiplos espaços de articulação com outros coletivos de diversos estados do Brasil. Suas ações visam aproximar a arte do cotidiano, provocando experiências inesperadas através de estratégias de intervenção efêmeras e precárias. Com ênfase no acontecimento e na experimentação, o coletivo se propõe a modificar e refletir sobre a interação com nossas cidades, promovendo uma atitude positiva, criativa e autoconfiante que mobilize cada um a desenvolver-se nos seus cotidianos e também a observar as reações dos outros. Por outro lado, orienta sua crítica à presença massiva de publicidade em nossas vidas assim como outros aspectos problemáticos ou considerados negativos da vida urbana.

As ações analisadas (Panfletos n.1 e 2) expõem estas características ao tempo em que são proposições artísticas que necessitam do “leitor” para se realizar. Esta comunicação relacional salienta o aspecto comunicativo da expressão artística e da experiência estética, assim como a de todo ato comunicativo ou social. Os Panfletos camuflam idéias em sacos de pipoca e se camuflam em panfletos publicitários para provocar acontecimentos inesperados na vida da cidade. No caso dos Panfletos, o GIA se utiliza de códigos ou circuitos já existentes para introduzir suas intervenções, porém existem outros exemplos nos quais, apropriando-se de outros suportes publicitários de baixo custo ou recorrendo à paródia e à ironia, o GIA propõe críticas de modo performativo e relacional.

3.2 CENTRO DE DESINTOXICAÇÃO MIDIÁTICA (CDM) DE PELOTAS E O MANIFESTO DO PSEUDO-ARTISTA

Num texto escrito pelo coletivo e enviado por mail, a nosso pedido, relata-se o surgimento do CDM ⁵⁷, em 2003, a partir da conclusão do curso de Design Gráfico na Universidade Federal de Pelotas pelos artistas Furtado e Mello. Com o objetivo de desenvolver seus trabalhos, eles contam que alugaram uma garagem que serviu tanto como local para produções individuais, como para reuniões das futuras interferências urbanas do coletivo. Nesse ano, começou-se a definir o que foi chamado de “pseudo-artista”, *personagem* de um manifesto criado pelos fundadores do grupo. A garagem ganhou o nome de Centro de Desintoxicação Midiática (CDM), adotando este nome não só para o local, mas também para o grupo, que mais tarde seria integrado por outros dois artistas (De la Rocha e Montagna). Na página do Coro o CDM se descreve:

Grupo de pseudo-artistas que desenvolvem um trabalho de caráter experimental, tendo a coragem de não aceitar o senso comum e as imposições mercantilistas. Indivíduos interessados em discussões acerca da arte contemporânea e suas inserções, propondo e realizando, a partir destas discussões, Re-ações públicas sistemáticas. São trabalhos que se inserem diretamente no tecido urbano. Rompendo assim conseqüentemente quaisquer relações com o espaço sacralizado de exposição de arte, abstendo-se da dependência do convencional circuito artístico, com tudo que isto implica em relação às percepções específicas destes trabalhos e suas possíveis leituras ⁵⁸ (CDM, Coro).

Até junho de 2007⁵⁹, o C.D.M. havia realizado dez Re-Ações Públicas e participado de diversos eventos pelo Brasil, tais como o Projeto Reverberações promovido pelo SESC-SP no Fórum Cultural Mundial em São Paulo (2004), Experiência Imersiva Ambiental em São Paulo (2004), Salão de Maio promovido pelo coletivo GIA em Salvador (2005), Multiplicidade promovido pelo coletivo Entretantos em Vitória (2006), Carneira promovido pelo curso de Desenho Industrial da Pontifícia Universidade Católica do

⁵⁷ O coletivo surgiu na cidade de Pelotas (RS), encontra-se ativo desde 2003 e atualmente é integrado pelos artistas Leonardo Furtado, Pablo de la Rocha, Ricardo Mello, e Eduardo Montagna.

⁵⁸ No Coro também se encontram disponíveis fotografias de algumas ações do CDM assim como as respostas do coletivo ao questionário proposto por Coro aos seus integrantes.

⁵⁹ Última data de atualização das atividades do grupo à qual tivemos acesso. O site oficial do coletivo é: <http://www.grupocdm.org>.

Paraná, PUC-PR, em Curitiba (2006), Seminário Espaço Urbano e 5º Vaga-lume promovidos pelo Instituto de Artes da UFRGS em Porto Alegre (2006) e novamente o Experiência Imersiva Ambiental (2006) ⁶⁰. Salientar estas participações do CDM em espaços de troca e interação é significativo à luz de nosso propósito de estudar o coletivo, situando-o dentro do campo de coletivos artísticos brasileiros.

Segundo afirmam os integrantes do CDM, eles procuram encontrar meios de inserção no circuito da arte contemporânea, lançando mão de meios alternativos, mas sem ignorar a importância de salões, museus, galerias etc. “O coletivo não quer necessariamente ir contra as instituições – mas justamente por dar-se conta da importância destes espaços – é que procura aceitação por parte dos mesmos para posteriormente subvertê-los de maneira inteligente” (CDM, 2007). O propósito das suas Re-Ações Públicas tem como intenção principal “fazer com que as pessoas questionem-se a respeito de uma série de coisas, como, por exemplo, a suposta veracidade do que é divulgado em todas as mídias” (IBID.).

Sobre os propósitos e motivações políticas contidas em suas ações (no documento repassado por Furtado, 2007) o CDM afirma:

Fazer o que se convencionou chamar de “arte ativista” (ou “*artivismo*”) virou uma polêmica nos debates sobre coletivos de artistas. Porém, o Centro de Desintoxicação Midiática não considera que suas ações possuam um cunho ‘ativista’. Na verdade, o grupo questiona inclusive a existência desse aspecto nessas ações. Uma vez que quanto à existência de um provável fundo social ou político, é impossível saber de fato. [...] se o resultado dos processos de trabalho do coletivo é ‘artístico’ ou não, isto é algo que não interessa ao grupo. Ao inserir-se em meio à visualidade urbana, colocando-se assim frente a uma farta carga visual publicitária, fica claro que o C.D.M. realiza ações “quixotescas”, termo usado em uma entrevista pelo artista Jorge Menna Barreto ao fazer referência ao grupo Laranjas de Porto Alegre (CDM, 2007 (1), s/p).

Observemos agora como o grupo se descreve em seu Manifesto, com o objetivo de analisar os elementos textuais e extratextuais.

⁶⁰ Nos sites dos projetos mencionados se encontra disponível mais informação. Corocoletivo: <http://www.corocoletivo.org/reverberações/rever2004.htm>. Mapeia: <http://mapeia.blogspot.com>. GIA: <http://www.giabahia.blogspot.com>. Multiplicidade: <http://www.multiplicidade2006.blogspot.com>. Charneira: <http://www.charneira.org>. Acesso em: 30 abr. 2007.

(m1) MANIFESTO DO PSEUDO-ARTISTA

(m2) - Pseudo-artista não freqüentou necessariamente nenhuma escola de arte;

(m3) - Pseudo-artista geralmente é pobre;

(m4) - Pseudo-artista não tem atelier, alguns conseguem uma garagem ou algum espaço alternativo para desenvolverem os seus projetos;

(m5) - Pseudo-artista dá o sangue por sua arte;

(m6) - Pseudo-artista passa madrugadas trabalhando e não se preocupa em ganhar dinheiro com o seu trabalho;

(m7) - Pseudo-artista trabalha com o mínimo de material e com as ferramentas mais precárias e toscas possíveis;

(m8) - Pseudo-artista sabe que o seu trabalho é provavelmente um embuste e não o leva a sério, produzindo pelo verdadeiro interesse e prazer de produzir;

(m9) - Pseudo-artista considera qualquer outra manifestação cultural (principalmente a música) mais interessante que a arte institucional;

(m10) - Pseudo-artista produz ouvindo música não comercial, de preferência rádio comunitária;

(m11) - Pseudo-artista não se limita a nenhum tipo de manifesto artístico.

CDM (Dez/2003). Disponível em: <http://www.grupocdm.org/>

Para começar, lembremos alguns princípios dos quais nos valem para realizar a análise. Como já salientamos, as *macroestruturas* presentes num texto determinam a coerência *global* de um discurso. Um leitor que começa a ler um discurso terá uma macroestrutura complexa à sua disposição, mas fará hipóteses sobre o tópico de conversação que podem ser gradualmente confirmadas, mudadas ou rejeitadas. (VAN DIJK, 1993). O mundo possível no qual uma frase é interpretada (marco) é determinado pela interpretação das frases prévias nos modelos anteriores ao modelo discursivo. As *propriedades ou relações*, isto é, valores dos predicados, também mudam de um indivíduo para outro, em pontos diferentes do tempo. Os predicados ou proposições têm *alcance* e dimensões determinados e a semântica lingüística e cognoscitiva visa proporcionar o “conteúdo” real e convencional dos significados de frases e seqüências e as expectativas de probabilidade baseadas em nosso conhecimento do mundo respectivamente (IBID, p. 152-153). Dado que apenas uma parte dos indivíduos ou propriedades que caracterizam um estado ou ação é referida explicitamente pelo discurso, dizemos que a descrição é *incompleta* do ponto de vista ontológico, já que o discurso denota meramente aqueles fatos que são *pragmaticamente pertinentes*, selecionados pelo emissor em relação a um modelo de ouvinte e seu propósito comunicativo (IBID, p. 154).

Estas considerações se fazem pertinentes para introduzir a análise do Manifesto do Pseudo-artista (MPA) do coletivo CDM que, ao descrever o personagem “pseudo-artista” (PA), constitui um texto com um alto grau de pressuposicionalidade discursiva, o que sem dúvida limita seu alcance e faz sua recepção depender de elementos contextuais e extratextuais singulares, para a consecução dos seus objetivos semióticos. A coerência global do texto se constrói a partir de elementos omitidos [*missing links*], ou cujo alcance se faz efetivo quando o leitor conhece o contexto de enunciação do manifesto. Cabe salientar que o último enunciado do texto (m11) invalida o texto como manifesto de imposição (com ênfase normativa), pois, depois de definir o PA, anuncia que este personagem não se restringe a qualquer manifesto.

Por outro lado, é relevante apontar que os enunciados selecionam algumas propriedades significativas para o efeito semântico procurado e não se preocupa em fazer uma descrição exaustiva ou precisa do PA. Como já dissemos, o Manifesto tem a característica de se orientar para um universo limitado de receptores. Ao analisar o MPA, percebemos que se trata de um subcampo de produção restrita, neste caso claramente oposto às hegemonias existentes no campo artístico e da produção cultural mercadológica. O MPA se apresenta como meta-discurso sobre a arte, mas parte questionando o próprio conceito, já que o personagem descrito nele é um *pseudo-artista*, um falso artista.

No lugar de propor a falsidade da arte, CDM propõe a descrição de um personagem que tem características e objetivos divergentes dos habituais na arte.

O manifesto apresenta e caracteriza o pseudo-artista (ou falso artista), e indiretamente constrói uma crítica ao “verdadeiro” artista; no geral, esta crítica se estende ao sistema da arte legitimada ou “verdadeira”. CDM sustenta um posicionamento crítico em relação a estas instituições e, assim como o MPA, se apresenta enquanto um manifesto de imposição. Também podemos analisá-lo como de oposição ao observar que as definições se estabelecem a partir de uma negação omitida quanto ao status e à figura do “artista”.

Num texto escrito por eles e tomado aqui como elemento extratextual, o CDM explica:

O pseudo-artista seria então um indivíduo que mesmo tendo uma produção, pensamento, e foco definidos na sua obra, questiona paulatinamente o seu “status” como artista. Ou seja, o pseudo-artista questiona a sua visualidade real e existência social, o seu papel frente às instituições de arte e às mídias; e a validade de seu percurso e obra inseridos neste cenário de preceitos diversos e divergentes da arte contemporânea (CDM, 2007 (1), s/p).

Tendo mais pistas sobre este personagem que constitui o *tópico* central do Manifesto, nos debruçamos sobre o texto para identificar os *comentários* que aparecem nos diferentes enunciados. Identificamos três dimensões ou tópicos que organizam os enunciados do MPA:

- (a) **Situação/status socioeconômico do Pseudo-artista:** m2 (não tem formação como artista), m3 (é pobre), m6 (não se preocupa em ganhar dinheiro, não há relação entre trabalho e remuneração na sua produção).
- (b) **Condições e hábitos de produção:** m4 (não tem ateliê, mas trabalha em espaço alternativo, desenvolve *seus* projetos), m7 (emprega o mínimo possível de tecnologia precária), m10 (produz ouvindo música não comercial, produz ouvindo rádio comunitária).
- (c) **Ideologia do Pseudo-Artista:** m1 e m8 (concebe seu trabalho como um fraude sem levá-lo “a sério”, produz pelo interesse e prazer de produzir, seu foco está no processo e não no produto), m5 (dá o sangue; entrega total ao trabalho), m9 (considera a arte institucional desinteressante e prefere qualquer outro tipo de manifestação cultural, a arte é apenas um tipo de manifestação cultural), m11 (não se limita a nenhum tipo de manifesto artístico).

Como vemos, o PA é descrito através destas três dimensões que não apresentam uma ordem linear, mas se organizam de modo quase aleatório no Manifesto. A coerência global do texto não se dá pelo encadeamento linear ou seqüencial dos enunciados, mas através do tópico compartilhado por todos, e do propósito político das afirmações. Passemos agora à análise de cada uma destas dimensões.

(a) Situação/status socioeconômico do Pseudo-artista

(m2) - Pseudo-artista não frequentou necessariamente nenhuma escola de arte

Este enunciado tem implícito um posicionamento singular a respeito da formação do artista e podemos afirmar que se aproxima da crença de que a arte não se limita ao que pode se aprender numa academia ou faculdade. O PA não precisa da escola de arte para fazer seu trabalho, o que indica uma rejeição à especialização da arte como atividade. Vemos que, ao propor o mínimo de ferramentas (toscas e precárias), CDM está afirmando o propósito de construir o ofício artístico como uma habilidade não especializada, mas acessível a qualquer um, eliminando assim as barreiras entre produtor e consumidor, artista e público.

(m3) - Pseudo-artista geralmente é pobre

Esta afirmação sobre o status socioeconômico do artista deriva de outros enunciados do Manifesto, já que quem não se preocupa em ganhar dinheiro com seu trabalho será provavelmente pobre, a menos que tenha outra fonte de renda. Este enunciado aponta para uma condição que imaginamos conseqüência de um estilo de vida e trabalho determinados, e não como a reivindicação da pobreza *per se*.

(m6) - Pseudo-artista passa madrugadas trabalhando e não se preocupa em ganhar dinheiro com o seu trabalho

Para o PA não há uma relação direta entre trabalho e remuneração. Diferentemente do assalariado, cuja remuneração depende das horas trabalhadas, o PA pode passar horas e noites trabalhando, sem obter lucro. Tal característica aponta para a conceituação do PA a respeito do seu próprio trabalho, distanciando produção e lucro e, ao mesmo tempo, aproximando produção/trabalho de paixão/prazer.

(b) Condições e hábitos de produção

(m4) - Pseudo-artista não tem atelier, alguns conseguem uma garagem ou algum espaço alternativo para desenvolverem os seus projetos

Mais uma vez este enunciado mostra a coerência interna global do Manifesto, já que é possível supor que quem é pobre não pode manter um atelier e deve procurar espaços alternativos para trabalhar. Outro termo do enunciado que contém informação significativa é a especificação de que o PA desenvolve *seus* projetos, o que indica autonomia, independência e dedicação àqueles projetos que são próprios. O fato de desenvolver *seus* projetos também pode indicar não atenção às demandas mercadológicas e dos circuitos de distribuição da arte e uma exploração que depende dos interesses e motivações do próprio artista, e não do que resulte vendável ou esteja na moda no mercado cultural.

(m7) - Pseudo-artista trabalha com o mínimo de material e com as ferramentas mais precárias e toscas possíveis

A utilização do mínimo de tecnologia é coerente com a idéia de não especialização que apareceu antes, assim como com a crença de que arte não precisa de custosos materiais e ferramentas para ser realizada. Novamente este enunciado aponta para a não especialização da arte; o PA produz com o mínimo de ferramentas, sendo estas toscas e

precárias e isso é suficiente para realizar o trabalho. Implicitamente, temos uma crítica às artes plásticas, visuais ou cênicas que requerem grandes produções e se apresentam como espetaculares. O MPA propõe voltar a formas precárias de produção, como tática para manter vivo o núcleo vital da criação artística, e escapar da competição pela produção de obras “espetaculares”, característica da arte contemporânea hegemônica.

(m10) - Pseudo-artista produz ouvindo música não comercial, de preferência rádio comunitária

Este enunciado aponta claramente para o caráter popular do PA. Além de uma rejeição à arte institucional ou “comercial” (que aparece enunciada mais claramente adiante), o Manifesto propõe um meio de comunicação alternativo aos meios de massa. A rádio comunitária é feita pelos próprios cidadãos e, portanto, os conteúdos não são de alcance massivo ou orientados com fins mercadológicos; ao invés, contêm informações provavelmente locais, constituindo um meio de comunicação entre comunidades (geográficas ou de afinidades) e se apresentam como alternativa à utilização dos meios comerciais de comunicação. Por outro lado, a rádio comunitária é uma atividade solidária à cultura *DIY* (“faça você mesmo”) já que os meios – de comunicação neste caso – são apropriados por não profissionais, realizando assim um uso não comercial e engenhoso de um meio de comunicação massiva como é o rádio.

(c) Ideologia do Pseudo-Artista

(m1) Manifesto do Pseudo-Artista

Já apresentamos algumas considerações sobre o manifesto e a função manifestária. Aqui cabe salientar que CDM escolhe este modo de *tomar posição*, propondo algumas características que podem identificar alguns artistas e influenciar outros. Neste sentido, se o manifesto funciona como um prólogo a um conjunto de obras possíveis, também supomos que se trata de um texto que visa condensar algumas características presentes na prática artística de um circuito de produtores. Portanto, mais que um texto normativo ou de imposição, o MPA se apresenta como um conjunto de afirmações e posicionamentos sobre a prática artística que propõe o desenvolvimento do fazer artístico ao largo dos esquemas e instituições hegemônicas do campo cultural. O subcampo ao qual se dirige o manifesto é restrito. Porém, ao se inserir no tecido público através das re-ações públicas do CDM, o MPA tem um alcance estendido a um público não envolvido com o ofício artístico. Podemos supor que, neste caso, o MPA funciona mais como uma publicitação

de um modo de pensar e fazer arte, através de um personagem que questiona seu próprio estatuto de artista e, ao fazê-lo, introduz desde o início, uma forte crítica que visa produzir impacto sobre as representações coletivas sobre a arte.

(m5) - Pseudo-artista dá o sangue por sua arte

Como já assinalamos, a entrega total ao trabalho constitui uma característica do PA, aqui expressa através de uma metáfora bélica. Ao não conceber a arte como trabalho assalariado ou para outros, o PA não diferencia trabalho e vida. Esta não divisão entre arte e vida constitui uma idéia trazida pelas vanguardas do pós-guerra, tomada e compartilhada por muitos coletivos como princípio estético e ético.

(m8) - Pseudo-artista sabe que o seu trabalho é provavelmente um embuste e não o leva a sério, produzindo pelo verdadeiro interesse e prazer de produzir

Novamente existe uma coerência entre este enunciado e outros do MPA, começando pelo título. O PA é um falso artista que concebe seu trabalho como uma fraude, sem levá-lo “a sério”. Esta afirmação é antagônica a um pressuposto da prática artística: a canonização da obra de arte e da figura do artista. Afirmar que o PA não leva a sério seu trabalho é criticar o entendimento da obra como “criação”, revestida de uma aura quase religiosa ou “especial”. Ao mesmo tempo, critica a adoração da figura do artista como um ser especial dotado de qualidades únicas que possibilitam a criação de determinada obra. Mesmo depois de Walter Benjamin (1987, passim) e da arte pop – que apontam para novas características da arte na era industrial de reprodutibilidade técnica – segue sendo comum a idealização do artista (individual ou coletivo) ou da obra de arte. O MPA não compartilha desta crença e descreve seu próprio trabalho como embuste. Seu intuito ao produzir não é o lucro, nem o reconhecimento pessoal, nem a produção de uma obra para ser conservada e comercializada como o fruto de uma individualidade genial. O PA produz pelo interesse e prazer de produzir, estando seu foco e paixão no processo, e não no produto decorrente daquele.

(m9) - Pseudo-artista considera qualquer outra manifestação cultural (principalmente a música) mais interessante que a arte institucional

Neste enunciado se realiza uma crítica direta à arte institucional, declarando-a desinteressante e indicando preferência por qualquer outro tipo de manifestação cultural. O Manifesto equipara a arte a uma manifestação cultural, visando sua localização no âmbito de produção não especializada. Por outra parte, ao afirmar principalmente a

música como principal interesse para o PA, o Manifesto faz uma alusão indireta ao escrito de Hakim Bey, o TAZ, que preconiza “A música como princípio organizativo” (2001, p. 57-62). Além de a música ser uma atividade central para os piratas – de quem Bey toma empréstimos – o título faz alusão a Gabriele D’Annunzio, poeta italiano representante do decadentismo, que escreveu com um amigo uma declaração que instituíra “a música como princípio central do Estado” (apud BEY, 2001, p. 59). Abordando a história do anarquismo clássico à luz do conceito da TAZ, Bey menciona algumas comunas “escapistas” que canalizaram uma grande quantidade de energia antiautoritária. Bey assinala que algumas delas não pretendiam durar para sempre, mas apenas enquanto o projeto provasse ser eficaz. Para padrões socialistas / utópicos, esses experimentos foram fracassos. Bey resgata das comunas seu nomadismo revolucionário, deambulando de revolta em revolta como “um modo de sempre ocupar uma zona autônoma, a zona que se abre no meio ou no despertar de uma guerra ou revolução” (BEY, 2001, p. 58). Podemos supor que algumas destas idéias estão presentes na afirmação de que é a música a manifestação cultural mais interessante para o PA.

(m11) - Pseudo-artista não se limita a nenhum tipo de manifesto artístico

Este último enunciado tem um alcance meta-textual já que descreve a relação do PA com o Manifesto que o define. Ao afirmar que o PA não se limita a nenhum tipo de manifesto artístico, o MPA evita fechar-se enquanto texto normativo ou impositivo. O PA poderá ter uma relação de livre escolha com os princípios anunciados no manifesto, o que assinala um vínculo anárquico com este conjunto de “normas” e o estabelecimento de fronteiras móveis de inclusão/exclusão na categoria “Pseudo-artista”. Para pertencer a ela, o indivíduo não deve ater-se estritamente a estes enunciados, pelo que seu caráter impositivo se transforma em um marco de ação e pensamento que poderá ser tomado livremente pelos artistas identificados com eles. Ao mesmo tempo, pensando nos receptores do MPA não dedicados à atividade artística, o Manifesto se apresenta como claramente ambíguo na definição do PA, pois mesmo se enuncia várias características, a última nos indica que nenhuma delas é suficiente ou necessária para descrevê-lo.

Como anunciamos ao apresentar nossa estratégia metodológica, para a análise do discurso nos baseamos na observação dos elementos semântico-textuais e extratextuais dos discursos selecionados. Passemos então a observar os elementos extratextuais que destacamos do MPA.

Começamos observando os modos de circulação no quais ele alcança seus leitores. Sabemos que o MPA se encontra disponível na página do Coro, assim como na do próprio coletivo CDM. Podemos afirmar que nestes sítios o texto é acessado por integrantes de outros coletivos ou aqueles interessados nas manifestações e organizações artísticas coletivas. Ao mesmo tempo, segundo informado por CDM, o Manifesto tem outro meio de circulação que visa fazer seu circuito de distribuição bem mais amplo e original; são as chamadas Re-ações Públicas.

Em um documento ⁶¹, o CDM explica em que consistem estas ações:

As **Re-Ações Públicas** se constituem de colagens e interferências urbanas gráficas, sonoras e eletrônicas, que agregam conceitos de cada membro. Essas Re-Ações são trabalhos que se inserem diretamente no tecido urbano. Rompendo assim conseqüentemente quaisquer relações com os espaços sacralizados de exposição da arte, abstendo-se da dependência do convencional circuito artístico, com tudo que isto implica em relação às percepções específicas destes trabalhos e suas possíveis leituras.

Através de suas Re-Ações Públicas, o coletivo C.D.M. tem a intenção de causar um estranhamento, atiçar a curiosidade e colocar um ponto de interrogação na cabeça dos transeuntes urbanos, alienados nos seus afazeres diários e anestesiados na rotina impositiva da mídia e da visualidade urbana (outdoors, campanhas publicitárias e políticas, displays eletrônicos, etc). Os trabalhos também procuram instituir um vazão crítico em meio à poluição visual urbana, amplificando dessa forma o seu caráter inusitado e questionador. Além de colocarem-se também como uma alternativa ao escasso e quase inexistente circuito de arte contemporânea de Pelotas, e de outras cidades do Rio Grande do Sul, que sofrem com a falta de espaços dedicados a este tipo de manifestações (CDM, 2007 (1), s/p).

No canal de CDM em *You Tube* se encontram vídeos das ações, por exemplo, um deles trata justamente de uma intervenção urbana sonora realizada na cidade de Pelotas/RS em dezembro de 2006, consistindo em “inusitadas vinhetas sonoras criadas pelo grupo e amplificadas pelas "publicicletas" que circularam pelo centro da cidade por um período de uma hora” (CDM, 2007 (3)). Em entrevista com o repórter Ademar Conceição, um dos integrantes do CDM explica:

⁶¹ Que nos foi repassado por e-mail pelo coletivo.

Atualmente a gente desenvolve um trabalho no qual a gente se apropria de um meio barato e popular de divulgação que é o da propaganda sonora em bicicleta. Esse tipo de propaganda acontece por meio de uma bicicleta com alto-falantes na parte traseira e dianteira e é muito usada por lojas populares como meio de divulgação de seus produtos e serviços. No caso da nossa reação pública a gente contrata então os serviços desse tipo de propaganda sonora para veicular durante o período de uma hora, em um trajeto que estipulamos previamente, o Manifesto do Pseudo-artista e algumas outras vinhetas com frases que a gente escreve, assim como frases de John Cage. A locução dessas vinhetas é feita por um profissional, em um estilo que remete às rádios AM. Sendo que depois a gente adiciona, na edição de áudio, umas músicas bem populares ao fundo. Dessa maneira o resultado final acaba ficando “camuflado” em meio à poluição sonora da cidade (CDM, 2007 (2)).

Outro fato relevante é que nos créditos ao final dos vídeos, o coletivo coloca uma lista da tecnologia empregada para a realização do vídeo em cada uma das suas etapas (registro de imagens, edição de som e imagens) o que sugere o intuito anunciado por Canclini (1975) e já promovido pela cultura do DIY: a socialização dos meios de produção, o chamamento a utilizar tecnologia de baixo custo e precária [*low tech*] e a promoção da atitude do “faça você mesmo”.

CDM se propõe à realização de interferências urbanas, desenvolvendo propostas de caráter experimental. Desde o início, o coletivo é acompanhado por um personagem fictício criado por eles mesmos – o *Pseudo-artista* – que condensa em suas características, hábitos e pensamentos, o ideário dos artistas que integram o coletivo CDM. Nucleados num galpão que leva o mesmo nome do coletivo, o CDM procura meios alternativos de inserir-se no circuito da arte contemporânea, sem por isso desconhecer a importância de algumas instituições culturais e concebendo a possibilidade de ingressar nelas para subvertê-las de dentro.

O coletivo de Pelotas se questiona sobre o status do artista, sua visualidade e existência social, seu papel frente à arte e às mídias. Suas inserções procuram intervir na esfera pública e eles parecem particularmente preocupados com a contaminação midiática existente nas cidades. Seus percursos envolvem um reconhecimento do mapa urbano para planejar as intervenções.

CDM *toma posição* através do seu Manifesto, que constitui um discurso sobre as condições e os meios de produção artística, ao tempo em que afirma determinadas idéias

e pensamentos compartilhados pelo coletivo de pseudo-artistas. Através do Manifesto, CDM explicita seus posicionamentos diante de algumas questões, mas também assume e fala de sua posição dentro do *campo de produção artística* e no campo mais amplo da cultura.

Ao analisar os enunciados do Manifesto podemos descrever esta “posição” como contra-hegemônica, antiinstitucional, autônoma e próxima da cultura do “faça você mesmo”. Como o GIA, o CDM se utiliza de meios publicitários e de comunicação já existentes para inserir suas proposições, camuflando-as com músicas populares, aproximando materiais de natureza diferente (se não opostas), e nos fazendo lembrar o método paranóico-crítico de Dali, assim como outras estratégias de estranhamento do cotidiano nas cidades.

Assim, muitas proposições do Manifesto do Pseudo-artista assinalam a vontade de corroer a conceituação e prática artísticas enquanto atividade especializada, promovendo a utilização de técnicas e meios de produção acessíveis a qualquer um, eliminando a barreira entre artista e público, e a representação da arte como atividade especial ou especializada.

3.3 CATADORES DE HISTÓRIAS E OS MOVIMENTOS DE OCUPAÇÃO NO CENTRO DE SÃO PAULO

Neste terceiro caso selecionado para a análise nos aproximaremos do discurso do coletivo Catadores de Histórias através das suas ações junto à comunidade e particularmente ao Movimento Sem Teto do Centro de São Paulo. O *texto* escolhido e aqui considerado para a aproximação ao discurso do coletivo é propriamente uma ação, não de componentes gráficos, mas efetivamente textual. Por se tratar de uma ação inseparável do contexto e dos elementos extratextuais que a acompanham, apresentaremos inicialmente uma descrição dos eventos que tiveram lugar no momento da sua execução, e da leitura de um trabalho acadêmico realizado por uma das suas protagonistas, que reconstrói, *a posteriori*, essas vivências.

A seleção deste caso, em relação aos dois anteriores, tem o intuito de abranger diversos modos de atuação e discursividade dos coletivos, entre os quais a ação com a comunidade é um modelo privilegiado por eles próprios, e que envolve outra possibilidade de ação

político-estética relevante para a compreensão global de suas intervenções e também desta dissertação.

O terceiro caso que analisamos é o do Coletivo Paulista Catadores de Histórias⁶², ativo nessa cidade desde 2001. Segundo a descrição disponível na página do Coro:

Nosso grupo é atravessado por questões políticas atuais nas quais interferimos criando zonas de autonomia. Somos mutantes, abertos, por vezes raivosos e intransigentes. Somos anarquistas, panteístas, comunistas e às vezes tântricos. Não gostamos de hierarquias, curadorias, seleções ou vestibulares. Nossas performances são etnológicas, antropológicas, eventuais e artísticas. Não temos problemas com o capital, desde que ele entre em nosso bolso, e em todos os demais. Não acreditamos em Jesus Cristo nem nos novos salvadores, a la Neo de Matrix. Acreditamos no martelo de Nietzsche e na força molecular dos povos bárbaros. Acreditamos que a junção de multidão e criação produz mudanças nas sensibilidades de uma cultura inteira. Não apoiamos nenhum tipo de revolução do proletariado, não queremos saber de viradas de mesas, mas de insistentes, constantes, vibratórias, viróticas, diarréicas manifestações que promovam a miscigenação de culturas, ações e idéias. Só gostamos de ‘curadores’ quando são xamãs (CATADORES DE HISTÓRIAS apud CORO, s/d, s/p).

Neste texto, o coletivo apresenta seu propósito, características e filiações. Os posicionamentos se referem a dimensões econômicas, epistemológicas, políticas, religiosas. Ainda que a maioria dos enunciados seja composta de proposições negativas, não se trata de um manifesto de rejeição, já que o coletivo reafirma sua crença na “junção de multidão e criação” e na realização de manifestações que promovam a miscigenação, como princípios orientadores da sua prática.

Em relação ao xamanismo citado no texto podemos reconhecer as influências do pesquisador e performer Renato Cohen, figura de proa na cena paulista e brasileira da performance. No livro **Performance como Linguagem** (2002), Cohen se debruça sobre as características da *performance* que, segundo ele, consiste na busca da cena teatral como expressão da vida mesma, mais do que como sua representação (BORGES, 2006, p. 20). A influência de Cohen é visível nas ações de Catadores de Histórias, que sem dúvida se identifica com o modelo mítico de teatralidade, tanto nas suas ações como

⁶² No Coro, Catadores apresenta os seguintes membros: Fabiane Borges, Rafael Adaime, Juny Kraitzsek, Eduardo Moraes, Juliana Dorneles. O site do coletivo é: <http://catadores.zip.net>.

também no modo de relatar suas experiências. Diferenciando-se do patamar do teatro convencional ou estético ao pensar na relação emissor/receptor, no teatro mítico a “[...] separação entre público e obra não se daria de forma tão distinguível porque o espectador é essencialmente parte da obra, ele deixa de ser público para ser participante do acontecimento ritualístico [...]” (BORGES, 2006, p. 23).

No caso de Catadores, concentramos a análise na ação conjunta com o Movimento Sem Teto do Centro de São Paulo (MSTC), que envolveu ocupações, manifestações e ações continuadas no centro da cidade de 2003 a 2005. Tratou-se aqui, como já dissemos, de uma observação *a posteriori*, realizada através das narrativas contidas na Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica (PUC-SP, Núcleo de subjetividade) de Fabiane Borges em 2006 e intitulada “Domínios do Demasiado”. Borges é integrante de Catadores e articuladora dos eventos realizados junto ao MSTC. Na dissertação, ela descreve e analisa de modo peculiar os eventos ocorridos durante essas atividades e situações.

Escolhemos como *texto* as intervenções performáticas realizadas por Fabiane Borges, sob o personagem Cassandra. Porém é necessário descrever o contexto de realização destas intervenções performáticas. Para isso nos referiremos às ações realizadas nas ocupações dos prédios Prestes Maia, Guapira e o projeto Comunas Urbanas (C.U.) assim como aos termos “urgência do real” e “ocupações imateriais” apresentados por Borges. Cabe salientar que, como membro do coletivo Catadores de Histórias, Fabiane participou das atividades como *performer* e também como articuladora de diversas atividades junto aos movimentos de moradia.

Na dissertação citada, Borges retoma a ação conjunta de vários coletivos de arte de São Paulo com movimentos por moradia, retratando não só conflitos emergentes a partir desse encontro, mas também a própria dinâmica de articulação entre os coletivos artísticos participantes. No seu trabalho, Borges descreve algumas ações e acontecimentos na cidade de São Paulo, delimitando o que ela chama de “urgência do real”. As experiências relatam a convergência de artistas, intelectuais, moradores de rua e excluídos sociais em ações políticas conjuntas.

O texto oferece a possibilidade de visibilizar redes existentes entre coletivos do ponto de vista subjetivo de Borges, que é psicóloga, pesquisadora da linguagem da performance e

mídia táctica, e ativista de arte e comunicação⁶³. Tomaremos estes textos como elementos extratextuais para nos aproximarmos do ambiente no qual as intervenções performáticas de Cassandra aconteceram.

Entrando na leitura do documento, Borges se refere aos coletivos em várias oportunidades de modo meta-discursivo, realizando uma auto-observação crítica do coletivo de coletivos artísticos. Na sua descrição fica evidente a heterogeneidade existente entre eles:

Talvez uma das características dos coletivos de arte é que eles funcionam por ação e/ou projetos, e nesse momento existem... São palpáveis... Afora isso, cada componente tem sua própria vida, sua própria forma de fazer arte ou qualquer outra coisa. Evidentemente há grupos que já trabalham juntos há muito tempo e mantêm suas relações pautadas em formatos de empresas, agências, Ongs, associações, cooperativas, operando com outras modalidades para além da arte pública, ou até mesmo com arte pública em setores de pesquisa e desenvolvimento de projetos para museus, galerias, eventos de arte e bienais. Nesses casos as intervenções urbanas são mais uma das atividades do grupo. Mas grosso modo os coletivos tendem a se juntar por projetos especiais, que podem ser feitos pelo próprio coletivo ou como proposta de ajuntamento de vários coletivos em nível regional, nacional e internacional. Há pessoas que sozinhas sustentam o nome de vários coletivos (BORGES, 2006, p. 67).

Borges aponta algumas características dos coletivos referindo um tipo de integração que, além do tipo de ações realizadas, se constitui sobre uma base de liberdade entre o coletivo e os indivíduos que o integram. O relevante da sua descrição é a realização de ações concretas e a criação de coalizões temporárias em projetos pontuais, a criação de redes e espaços temporários, mais que a consolidação de núcleos permanentes.

Em vários trechos do documento, Borges aponta a intersubjetividade compartilhada entre coletivos acrescentando, à sua descrição, os projetos desenvolvidos em comum. O que é relevante no seguinte trecho é perceber como o encontro com atores e movimentos sociais, assim como a mudança no foco da ação, oferece aos coletivos uma instância de auto-reflexão, de auto-observação de outro ponto de vista:

⁶³ Também contamos com uma entrevista por e-mail realizada por mim em 6 de março do 2008 que se encontra disponível em: <http://cassandras.multiply.com/journal/item/98>. Acesso em: 11 jun. 2008.

Atrapalhávamo-nos em nossas próprias práticas/conceitos tentando dar uma escapada das nomeações sobre nós impingidas pelos críticos de arte, que nos falavam em colunas semanais, mas que na maioria das vezes nunca acompanhavam nenhuma intervenção. Em meio a tudo isso, várias outras ações incontáveis aconteciam [...] Dessas redes colaborativas emergiram várias listas de discussão, projetos de intervenção, encontros, seminários e eventos; enquanto umas redes eram desativadas, outras se criavam. Devido às diferenças das ações e propostas de cada coletivo, suas instabilidades, suas proliferações incessantes, suas diferentes influências artísticas e políticas, suas ambigüidades, esses mapeamentos eram e ainda são voláteis (BORGES, 2006, p. 70).

Esta instabilidade se aplica ao coletivo Catadores de Histórias, sobre o qual Borges assinala – falando do momento em que as ações junto ao MSTC ocorreram – que não tinha uma integração estável ou uma existência, além da que se organizava em torno de uma proposição determinada:

[...] era óbvia sua imaterialidade, ele só se atualizava quando em alguma ação. Para cada idéia, um grupo novo se formava e o nome Catadores persistia, até porque gostávamos desse nome inventado por um morador de rua que nos via como catadores de lixo que colocavam histórias ao invés de papéis na carrocinha; poderíamos ter dado um nome outro para cada novo agrupamento de ação. No entanto, essa anomia toda me parecia meio idealista, por o que sobrava no final das contas, eram os nomes próprios dos executores, currículos e sites (IBID, p. 70).

Ao se referir ao seu trabalho, Borges propõe o reencontro dos caminhos ontológico e político. Nesse sentido, o conceito TAZ de Hakim Bey (2001) ao qual já nos referimos, se aplica às práticas que ela vem construindo.

Outros nomes vão surgindo, de acordo com as experiências realizadas, como performances públicas, ambiências conectivas, ocupações imateriais, rituais de intervenção e celebração à vida, mas todos eles de alguma forma ou de outra, cabem nesse nome: TAZ (BORGES, 2006, p. 72).

Começamos por apresentar o Movimento Sem-Teto do Centro de São Paulo (MSTC) que, segundo Borges,

é uma articulação de grupos de base e de Associações de Moradores das ocupações e projetos já conquistados. É um espaço de formulação de

propostas e de lutas por moradia ao mesmo tempo em que procura se articular com outras lutas populares organizadas pelo movimento social (BORGES, 2006, p. 54).

Entre suas orientações e princípios encontram-se: incentivar a população que não tem moradia a pleitear recursos do Estado ou dos beneficiários do modelo econômico para a realização de projetos habitacionais e construção de moradias populares; organizar grupos e associações populares autônomas e permanentes; relacionar-se e unir-se com outros grupos populares de luta por moradia e outras lutas populares; travar luta permanente pelo direito à moradia; buscar o desenvolvimento físico, econômico, profissional e cultural das famílias sem-teto; apoiar candidatos eleitorais comprometidos como causas populares etc. (BORGES, 2006, *passim*).

A ação conjunta de coletivos artísticos e movimentos sociais-políticos é descrita por Rosas – crítico envolvido com os coletivos – como um processo que começa a proliferar entre coletivos artísticos, cuja inserção política se intensifica através de ações conjuntas e coalizões com ativistas. Rosas cita iniciativas como a do CMI (Centro de Mídia Independente, o Indymedia brasileiro), das mobilizações coletivas pelos Sem-Teto em São Paulo, como foi o caso do movimento ACMSTC (Arte Contemporânea no Movimento dos Sem Teto do Centro) na ocupação da Prestes Maia, em dezembro de 2003, ou da ação na Favela do Moinho, em 2004 (ROSAS (2), s/p). O crítico observa uma atitude politizada com foco no trabalho “com as comunidades desfavorecidas no espaço urbano, seja pela falta de moradia ou pela precariedade da vida das favelas, ou por inserções de mensagens questionadoras na esfera pública [...]” (IBID).

Um conceito que descreve esta virada da ação artística para a convergência e encontro com movimentos sociais é o que Borges define como “Urgência do real”:

[...] é um conceito que abarca a necessidade de diálogo direto com a cidade, diminuindo o papel do intermediador (museus, curadores) que se mantém num circuito fechado e burocrático acarretando, muitas vezes, no esvaziamento de sentido da ação e na amenização da premência da criação, em uma teia de negociações morosas e improfícuas. Desse modo surgem outras formas de potencializar a ação, para além dos espaços determinados para a arte (BORGES, 2006, p. 62).

Citando o projeto Comunas da Terra ⁶⁴ Borges fala de “ocupações imateriais”, conceito que parte da idéia de que o trabalho em grande escala “[...] já não é fundamentado na mão de obra fixada em esteiras (fordismo), mas sim na inteligência e intuição humana (cognitariado)” (BORGES, 2006, p. 73). Diante disso, propõe ampliar o uso do conceito de trabalho imaterial, utilizado por pensadores da política global como Toni Negri, para outras instâncias, tais como as ocupações. A respeito deste tipo de ação Borges declara:

[...] trabalhamos com o entrelaçamento de duas: *territoriais* e *imateriais*. As primeiras são as lutas por espaço real, urbano ou agrário, onde se pretende fixar residência, produzir e trabalhar, enfim, um espaço de vida. As ocupações imateriais dizem respeito aos territórios subjetivos, construídos a partir de critérios intelectivos, emocionais e intuitivos, que no caso dos nossos eventos, visam ações celebrativas onde se possibilite a confluência de movimentos através de agenciamentos heterogêneos, re-significando conceitos, modos revolucionários, provocando hibridismo dentro de estruturas burocratizadas. Alguns podem chamá-las de ocupação semiótica ou mística e até ocupações subjetivas, que é o que os setores da publicidade fazem há bastante tempo, e nós nos utilizamos dessas práticas assimiladas para propor as nossas (IBID, p. 73).

Ao descrevê-las, a autora assinala que as ocupações imateriais não visam a uma finalidade específica, visível ou concreta e não existe nelas um centro de poder. Elas são “um caldo caótico [sic] que funciona como plataforma de lançamento de projetos coletivos, que muitas vezes podemos nem ficar conhecendo” (IBID, p. 73). É recorrente o emprego de estratégias de comunicação midiática e publicitária para a viabilização de ações contra-hegemônicas, tal como vimos na análise dos dois casos anteriores.

O prédio Prestes Maia está situado na Avenida Prestes Maia n. 911 (SP) e foi ocupado em novembro de 2002 por mil pessoas integrantes do Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC). Diante dos acontecimentos e resistência das famílias, Borges relata que, em outubro de 2003, procurou Túlio Tavares – artista interdisciplinar residente em São Paulo – “por ser ele um ponto de emanção e aglutinação de projetos e ações de artistas e coletivos paulistas, para pensarmos juntos um evento de arte, mídia e política na maior ocupação de São Paulo” (IBID, p. 37). Em poucos dias o e-mail que se propunha articular

⁶⁴ Borges se refere ao evento MST/Brás ocorrido em maio de 2004 dentro do projeto Cidade-Campo do Comunas da Terra. Esse é um projeto do MST cujas ocupações são feitas em zonas próximas às grandes cidades, perto de grandes favelas com o objetivo de transversalizar projetos entre cidade e campo, a fim de construir novos agenciamentos políticos, econômicos e humanos.

o evento de ACMSTC já estava circulando pelas listas de artistas, coletivos de arte, universitários, colaboradores, intelectuais e curiosos em SP. Com o propósito de apresentar o movimento artístico que procurava integrar-se ao social, os coletivos escreveram o seguinte texto que transcrevemos:

ACMSTC ou MSTCCC ou MSTCAC

Arte contemporânea no movimento dos sem tetos do Centro.

Somos coletivos que une arte política contemporânea. Estamos nos dispendo a experimentar novos processos de criação a partir de nossa relação com o Movimento dos Sem Teto do centro de São Paulo. Nosso encontro com o Movimento dos Sem Tetos é vivificador na medida em que tem nos propiciado experimentar invenções de novas possibilidades de atuação na realidade. Entendemos que esses movimentos vão muito além da luta por moradia ou luta por espaços de exposições de arte, pois nesses agenciamentos experimentamos potências de multidão, com força de interferir no rumo normal das coisas. Estamos tentando criar modos de amplificar criativamente pequenas singularidades do movimento sem teto, que ninguém vê: suas relações de comunidade nos espaços de ocupação, a imprevisibilidade dos seus projetos individuais e coletivos; a instabilidade material e emocional que sofrem ao se verem sempre na iminência do despejo, da reintegração de posse aos antigos proprietários; sua relação conosco; nossa relação com eles. Experimentar e fazer arte dentro dos espaços de ocupação é um movimento dentro do Movimento, pois se trata de uma junção que de alguma forma articula-se numa rede de criação onde arte e vida se misturam, gerando possibilidades de existência que se constituem como zonas autônomas criativas ontológicas (BORGES, 2006, p. 38).

ACMSTC ⁶⁵ foi realizado entre novembro e dezembro de 2003 com aproximadamente 200 artistas e mais de 2000 moradores da ocupação Prestes Maia (em 2005 o prédio já abrigava cerca de 4000 moradores). O evento tinha como objetivo fazer, durante dois dias, uma exposição de arte contemporânea em 35 andares da ocupação Prestes Maia, contando com a participação de artistas e coletivos de arte. Além do encontro e da interação, o propósito era apresentar à sociedade a força, a importância, a inteligência e a organização do MSTC, contribuindo economicamente com o movimento dos Sem Teto

⁶⁵ Sua articulação esteve em mãos de Fabiane Borges, Túlio Tavares, Emanuely, Mila Goudet, Dolores Galindo, Rafael Adaime e César Rosa.

através do comércio de comidas, bebidas, venda de objetos de fabricação própria e estacionamento. Borges relata as dificuldades e situações ocorridas durante as primeiras reuniões dos artistas com moradores, que embora constituísse um potente encontro, não esteve isenta de confusões, críticas e desentendimentos. Borges assinala a desorganização, os questionamentos sobre o conteúdo da ação, e o papel da “crítica de arte funcionando como máquina subjetivadora do acontecimento” (IBID, p. 40).

Na sua dissertação, também se apresenta uma anedota bem ilustrativa do encontro entre lógicas diferentes, quando Borges transcreve a fala de uma das moradoras do Prestes Maia, Dona Romilda, que durante a primeira reunião entre artistas e moradores dizia: “Artista, artista, artista... eu não sei nem falar, não sei escrever, não sei nem o que estou fazendo aqui, mas eu pergunto, esse negócio que vocês tão aí falando, falando, vai funcionar?” (IBID, p. 40).

Esta situação aponta uma convergência desafiante, que confrontava projetos artísticos com necessidades e lógicas dos moradores, deixando como única alternativa a escuta e tolerância entre os dois mundos e, o que é ainda mais difícil, articular ações conjuntas. As urgências e necessidades impunham o ritmo do real à articulação de ações, requerendo que os artistas em coletivo se ajustassem às bases sobre as quais essas interações eram possíveis.

No mesmo período em que essas mobilizações estavam acontecendo, um grupo de dezessete pessoas ligadas ao MSTC (e concretamente à ocupação Prestes Maia) resolveu formar um movimento chamado Comunas Urbanas, influenciado pelas novas propostas do MST (Comunas da Terra) e motivado pela experiência vivida durante o ACMSTC.

O Comunas Urbanas ⁶⁶ (C.U.) consistia num projeto que se propunha utilizar espaços ociosos, desapropriados, endividados com o poder público, para fins de criação de cooperativas, centros de cultura e moradia. Pretendia-se que o prédio ocupado fosse um ponto de confluência entre política, arte e trabalho, beneficiando os moradores da ocupação assim como a população do bairro e da cidade de São Paulo. Por trás das ações havia uma idéia singular de moradia, segundo a qual a luta por um teto não deveria reduzir-se a conquistar uma casa. Nas palavras de Borges, eles queriam “que essas ocupações se tornassem auto-sustentáveis, pontos de emanção cultural, econômica e vital” (BORGES, 2006, p. 75).

⁶⁶ que originalmente foi uma iniciativa de Mariah Leike, Adriana e Janiz.

Além de apoiar os movimentos de moradia, o C.U. visava atuar contra as políticas de *gentrificação*⁶⁷ instauradas na cidade e, ao mesmo tempo, fomentar a proliferação dos movimentos de ocupação na cidade, no campo e nas produções midiáticas. Para isso diferentes táticas eram postas em prática:

Estéticas de infiltração sígnica no imaginário social. Reversão da lógica cultural que insiste em criminalizar as práticas dos movimentos sociais. Ocupação imaterial/subjectiva. Guerrilha semiótica. Urgência do real. Direito à cidade. Hora de aplicação dos conceitos exaustivamente discutidos (BORGES, 2006, p. 85).

Hora de levar os conceitos para a prática. Talvez nessa proposição se resuma o maior desafio encontrado pelos coletivos. Mas essa transposição para a prática não estava isenta de conflitos e da própria necessidade de revisar os conceitos à luz das constrações e possibilidades que o campo *real* de ação apresentava; de reexaminá-los em vista da realidade na qual essas práticas pretendiam se desenvolver.

No dia 29 de maio de 2004, o C.U. realizou a primeira ocupação de um prédio, localizado na avenida Guapira 232, no bairro Tucuruvi - SP. Poucos dias depois, a pessoa responsável pelo edifício, acompanhada da polícia militar, requeria a reintegração de posse, somente realizada meses depois. Além das manifestações de protesto contra a reintegração de posse, em setembro de 2004, o C.U. perdia este e outros espaços onde seus projetos começavam a crescer.

No momento em que teve lugar a ação policial de despejo da ocupação do Guapira, e durante a qual intervenções performáticas de Cassandra tiveram lugar, o prédio proporcionava moradia para cinquenta famílias e oferecia múltiplas e diversas oficinas de arte e ofícios, coordenadas por moradores da ocupação e pelos coletivos artísticos envolvidos⁶⁸.

⁶⁷ O neologismo *gentrification* apareceu pela primeira vez em 1964 no texto de Ruth Glass para descrever um fenômeno observado no centro de Londres, onde bairros degradados estavam, aos poucos, recebendo maior investimento de entidades públicas e privadas e parte da classe média britânica estava, gradualmente, trocando os subúrbios pelo centro enquanto que os antigos moradores eram paulatinamente 'expulsos'. A *gentrificação* consiste num conjunto de processos de transformação do espaço urbano que provoca valorização imobiliária e, conseqüentemente, expulsão das classes sociais menos favorecidas. Embora tenha sido um fenômeno inicialmente observado no contexto urbano do mundo anglo-saxão, vários estudos acadêmicos consideram que a *gentrification* tenha se generalizado pelo mundo todo e seja uma das manifestações da globalização, se manifestado de forma peculiar nas metrópoles latino-americanas (BARROSO, s/d e WIKIPEDIA).

⁶⁸ As oficinas oferecidas eram variadas: reciclagem, artesanato em papel machê e marchetaria com um artista plástico morador do prédio, aulas de dança com Kauê também morador do Guapira, oficina de

Essas atividades dão conta da rica troca acontecida durante a existência destas zonas temporárias, nas quais se promoveram instâncias de compartilhamento de saberes, técnicas e vivências que não obedeceram a hierarquias ou assimetrias econômicas ou culturais, mas procuraram instaurar verdadeiros espaços de encontro entre pessoas, grupos e realidades bem heterogêneas.

Transcrevemos, abaixo, um texto elaborado por Borges a respeito de Cassandra, personagem através da qual ela intervém performaticamente.

Mariah. A indisciplinada. A sem limites.

Aberta à cidade como uma puta incandescente.

Vontade dela é beber a cidade em forma de drinks borbulhantes.

Champanhe SP.

É atrás de sua vidência que caminhávamos, enquanto falava disparates.

Aponta

Prédios inacessíveis. Criando sonho na cabeça do pobre. Performer sem teto!

Performer pública! A cidade na palma da mão. Medrosa de riscos, mas insistente.

Amedrontadoramente insistente. Sua vida é dois filmes. Um, documentário em preto e branco e outro: ficção científica.

Sua embriaguez lúcida atropelando o trânsito ordinário. Um possível

Intervindo no tempo/espaço das gentes. Sua vontade de mudar o mundo não para de mudá-la. Para todos os lados, ininterrupta. Intuição e

Coragem de mulher vivida. Chata, de tanta voz e fala. De quantos

Tempos ela diz?

Cassandra Sem Teto ela é. Princesa da cidade incendiada (BORGES, 2006, p. 76).

Do contexto descrito até aqui, surge um desenho mais ou menos claro das interações entre coletivos de arte e movimentos cidadãos por moradia. Trata-se de ações realizadas por coletivos artísticos que efetivamente saem dos espaços, formatos e circuitos tradicionalmente tidos como “artísticos” para se inserir em situações sociais críticas e urgentes, envolvendo-se com elas de um modo que nos faz pensar numa arte diretamente

vídeo e fotografia coordenado pelo coletivo Catadores de Histórias, cinema do Comunas Urbanas, um Projeto de instalação de uma oficina de vidro coordenado pelo coletivo Catadores de Histórias, intervenção em pintura nas casas proposto pelo grupo Esqueleto Coletivo, oficina de História da Arte e intervenção urbana proposto pelo coletivo Nova Pasta, oficina de artesanato em tecido, com a artista plástica Noêmia Nunes, oficina de produção de bijuteria com Janete Martinez e oficina de Alfabetização de Adultos e reforço escolar para as crianças. Essas atividades eram abertas e qualquer interessado podia se inscrever como aluno ou proponente de oficinas (LEICK, 2004, s/p) .

envolvida, mais que comprometida ou explicitamente “política”. O compartilhamento de um espaço real na vida dos moradores aproxima os coletivos artísticos de uma imersão no social, borrando a delimitação de esferas, e promovendo o encontro entre arte e vida, artistas e cidadãos.

Através destas experiências e aproximações, Borges observa o desenvolvimento de um processo pelo qual “ocupação virou um processo semiótico nas esferas artísticas, intelectuais e socio/culturais, e ia tropeçadamente tentando desvencilhar-se das conotações marginalescas proferidas pelos recortes médicos [sic] das imprensas formais que os tratavam como gado” (2006, p. 90). Nessa observação Fabiane captura o potencial legitimador que o movimento artístico podia proporcionar ao movimento por moradia, visto como um conglomerado humano indiferenciado e excluído da sociedade: os Sem Teto. Pessoas sem moradia constituem amiúde, para a opinião pública, o resto, o que sobra nas cidades, sem perceber que são cidadãos aos quais faltam os direitos mais fundamentais de vida. Aproveitando-se do status que a arte e seus produtores gozam nas representações sociais, os coletivos artísticos que apoiaram o MSTC estavam ressignificando sua ação e colocando-a lado a lado com as reivindicações do movimento. Trata-se de um movimento de agentes da arte que se afasta da auto-referencialidade da criação artística para se aproximar de esferas da vida social que, se aparentemente não têm relação direta com a esfera cultural, podem se beneficiar amplamente destas interações (de ambos os lados).

Borges afirma que a partir desses eventos de arte e política passou-se a cultivar certa “Cultura de Ocupação” nos mais variados espaços públicos, desde a cidade real até outros espaços públicos: galerias, universidades, mídias oficiais e independentes, (BORGES, 2006, p. 90). Do mesmo modo, redes de colaboração real e virtual (tal como o website e blog de Integração sem posse ⁶⁹) tenderam ao apoio aos movimentos por moradia, em diversos formatos e relações.

Nas ocupações, reunidos por um objetivo comum, os coletivos viraram moradores (pelo menos parcialmente) e os moradores, artistas. As ações e os objetos artísticos eram criados e circulavam inextricavelmente ligados às necessidades e propósitos das ações do MSTC.

⁶⁹Criado voluntariamente por Mariana Cavalcante. Disponível em: www.integracaosemposse.zip.net. Acesso em: 2 jul. 2009.

Passemos a analisar as intervenções performáticas realizadas por Fabiane Borges, que agindo através do personagem, Cassandra, se insere em situações reais. Cassandra atua no cotidiano da ocupação, mas as intervenções às quais nos referimos aconteceram em situações-limite de confronto com a polícia durante as operações de despejo do prédio em Guapira (Tucuruvi - SP).

Na sua intervenção, há vários elementos passíveis de serem analisados à luz dos nossos questionamentos sobre as relações entre ações estéticas e políticas. Na sua dissertação, Borges conta:

Durante a reintegração de posse da ocupação Guapira, resolvi intervir de forma performática e lúdica fazendo alusão novamente a Cassandra mulambo, um pouco em homenagem a Mariah Leike⁷⁰, a Cassandra-Sem-Teto-mulamba e por conseqüência a todos os movimentos de ocupações, e um pouco porque aquela louca pitonisa aludia a esse estado de lógica ininteligível, inaudível, incompreensível. Nenhum argumento evitaria o despejo, pois sua execução era “legítima”, na medida em que era uma ordem jurídica, supostamente “justa e oficial” (BORGES, 2006, p. 80).

A legitimidade do despejo baseada numa ordem jurídica deixa em evidência a complexidade das ações que poderiam se orquestrar com o intuito de impedi-la. O elemento utópico se faz presente ao perceber que, mesmo diante desta realidade, Borges e outros artistas e moradores insistiram na luta e reivindicação pelo direito à moradia, desconhecendo, portanto, aquela legitimidade e promovendo a instalação de outra lógica para pensar a utilidade de prédios desocupados em relação às necessidades das pessoas sem teto.

Como as imagens mostram (Figura 3 e 4), durante o despejo da Ocupação Guapira, Borges intervém sob a personagem de Cassandra que “Fala na língua dos anjos com a polícia” (BORGES, 2006, p. 79).

⁷⁰ Mariah Leick é uma das iniciadoras do movimento C.U. do MSTC. Na sua dissertação, Borges explica que esse nome também se relaciona à mitologia grega e romana, na qual Cassandra era a mais bela filha de Príamo, o Rei de Tróia. Apolo concedera-lhe o dom da profecia, em troca do seu amor, contudo, Cassandra não cumpriu a sua parte no acordo pelo que Apolo castigou-a, retirando-lhe a credibilidade. Assim Cassandra via as desgraças que se aproximavam, alertava para o fato, mas ninguém lhe dava ouvidos. Por esta razão ela é considerada como uma profetisa da desgraça já que previu a queda de Tróia, mas ninguém atendeu a seus avisos (BORGES, 2006, p. 42). Por último, o nome Cassandra faz alusão à personagem do filme “Claro” de Glauber Rocha (1975). Nas suas palavras; “Foi assim, em meio a latas de tintas e lonas pretas da ocupação que fui absorvendo outras possibilidades de compreensão das ruas e seus moradores, e comecei a nomear-me Cassandra, porque ela freqüentava costumeiramente as tramas demasiadas e suas profecias ininteligíveis diziam de tudo o que não era visto – não só previa tragédias – e porque ela também era a *Moça do Claro* de Glauber” (IBID).



Figura 3. FONTE: Domínios do Demasiado. Trecho “Performances *in focus*” onde se mostram imagens do despejo da Ocupação Guapira (C.U.) (BORGES, 2006, p. 79).

Na fotografia é possível ver o desconcerto da polícia diante desta personagem, que as autoridades não conseguem nem identificar como moradora nem como pessoa alheia à ocupação. Sua intervenção contra o despejo também causa perplexidade nos oficiais, já que Cassandra não se opõe a eles numa língua reconhecível, mas “na língua dos sonhos”, inventada por ela e ininteligível no vocabulário e nos códigos da lei e da força policial.



Figura 4. FONTE: IBID

A figura 4 mostra como policiais femininas examinam a bolsa de Cassandra, à procura de algo suspeito ou talvez alguma pista para compreender a ação e o propósito dessa personagem. Porém, na revista, elas só encontram bolas de jornal amassados.

A impossibilidade de reconhecer a natureza da intervenção e de distinguir se estavam diante de uma doente mental, uma ocupante do prédio, uma moradora de rua marginalizada ou uma artista constitui o potencial político da ação de Borges diante da polícia, numa tática que introduz um discurso que não é “contra”, mas alheio à lógica policial da força e, portanto, difícil de ser desarticulada.

Ao mesmo tempo, a língua escolhida é a língua dos sonhos, o que pode ser associado a dois sentidos possíveis. Um deles se refere ao “sonho” dos ocupantes pela obtenção de uma moradia e, nesse sentido, é sinônimo de “desejo”. Neste caso o desejo se refere a uma necessidade básica: teto. Por outra parte, poderíamos associar esta língua dos sonhos aos sonhos da própria Borges/Cassandra que, ignorando mandatos jurídicos e possíveis conseqüências do seu descumprimento, procede contra o despejo, enfrentando dezenas de policiais com uma bolsa de jornais amassados.

Esta ação se aproxima de um ato irracional, pois, examinada à luz da lógica da força, Cassandra atua deixando de lado a consciência das implicações reais da sua ação. O desejo de impedir o despejo coloca Borges subsumida ela mesma numa espécie de sonho, que não dialoga com a situação real porque se propõe não reconhecê-la como tal. Cassandra age de modo quase inconsciente, suspendendo o entendimento e a aceitação das imposições que o mandato de despejo visa executar. Por último, mesmo que esta “língua dos sonhos” seja incompreensível para qualquer ouvinte, é compreensível o propósito da ação. Porém, ao não se opor explicitamente mediante uma linguagem similar à utilizada pela polícia, Cassandra provoca um estranhamento dos códigos e introduz uma ruptura no discurso da autoridade, uma linha de fuga pela qual talvez pudessem se esvaziar as tentativas de proceder contra os moradores.

Mesmo a ação tendo poucas chances de impedir o despejo, Cassandra atua com convencimento e envolvida no seu propósito, numa performance que se parece com o que Bourdieu tem chamado de “ato desinteressado”, cujo objetivo não está diretamente ligado à consecução de um objetivo, mas se concentra na realização da própria ação e sua significação inerente não tem relação com as possíveis conseqüências (1996, *passim*). Neste ponto, também parece estar submetida ao mundo onírico, onde os maiores esforços e sofrimentos podem não ter implicações diretas na vida real. As características da ação nos lembram ainda o caráter “quixotesco” que o coletivo CDM – tomando o termo emprestado de Jorge Menna Barreto do coletivo Laranjas – atribui a suas ações (CDM, 2007 (1), s/p).

Durante as operações de despejo, Cassandra também interagiu com as crianças. No caso da figura 5, ela as veste com sacos de lixo e grita “anda povo!”. As crianças vão, e pedem para entrar no prédio no momento em que o despejo é realizado pela polícia.



Figura 5. Imagens extraídas do vídeo-documentário Ocupação Guapira. (BORGES, 2006, p. 80).

Borges descreve a ação nas seguintes palavras:

Em performance delirante, eu puxava as crianças pelo pescoço com um lenço colorido e perguntava para os policiais e para a oficial de justiça se elas eram suas. Não? Mas de quem são, então? É mudança? É a sua mudança? Então encaixotava algumas crianças e colocava no caminhão de mudanças. Ia falando aparentes disparates para o prédio, para o dono da padaria da esquina, entregue à intensidade do momento como se fosse mesmo uma viagem lisérgica, cujas pulsações intempestivas do humor se densificam e nos tornam joguetes somáticos. O escândalo do despejo era devolvido para o ambiente em cruéis dosezinhas de imagens. Um veneno sutil que atrapalhava, mas não cabia em nenhuma ordem ou mandato de prisão. As crianças entendiam do que se tratava, se não, não teriam entrado em cena com tanto des pudoramento. Vingança infantil. Longe das bombas e revides sangrentos, mas... atuando num revide preciso: produção de sentido de si no outro. Eu Pomba-Cassandra-gira-louca sofria naquele momento todos os despejos do mundo [...] (BORGES, 2006, p. 80).

A intensidade do relato é nítida e sublinha a intensidade da própria situação de ocupação, na qual, além das condições de vida precárias de quem carece de teto, “os ocupantes têm que sustentar o paradoxo de participar de um movimento político organizado cujas práticas de pressão são condenadas à ilegalidade pela Justiça” (IBID, p. 83). Além disto, no relato, Borges faz alusão ao seu estado durante a performance, descrevendo-o como uma imersão semelhante a uma alucinação provocada por substâncias psicotrópicas, que atuam diretamente sobre o sistema nervoso central modificando o estado de consciência. Porém, ela bem percebe que sua performance não era suficiente para provocar um

mandato de prisão; provavelmente por causa do estranhamento que causaria nas autoridades.

Ao analisar estas ações de coletivos artísticos com movimentos sociais e particularmente a intervenção performática e articuladora de Borges (Catadores de Histórias), nas ocupações realizadas no centro de São Paulo, nos aproximamos de zonas de ações políticas não convencionais.

O primeiro ponto a salientar é que, para além dos seus objetivos finais, as interações ocorridas nas ocupações se constituem como encontros de sujeitos artísticos com sujeitos sociais, que não se viabilizam mediante a consolidação das diferenças entre uns e outros, mas da sua convergência num mesmo espaço e zona de ação.

Nesse sentido, o encontro é exitoso por borrar fronteiras entre arte e vida, fugindo do entendimento que sustenta que uma arte social deve levar o povo para os espaços de arte ou a arte para os âmbitos populares.

A interação entre moradores e coletivos, se constitui a partir de objetivos e luta em comum, e os meios artísticos – assim como os saberes populares – são postos a serviço de uma lógica de compartilhamento e união. Além dos despejos efetivamente acontecidos, há uma aprendizagem e experiência que não podem ser retiradas pela polícia, não podem ser despejadas.

Por outro lado, ao empregar os prédios ocupados para a realização de oficinas coordenadas pelos moradores e artistas em coletivo, produz-se uma dinâmica de compartilhamento de saberes mediante a qual uns entram em contato com os hábitos, técnicas e meios de produção dos outros. Se, de um lado, se produz uma socialização dos meios da arte (CANCLINI, 1975), isso não se dá de modo unilateral, mas numa intensa troca pela qual os artistas entram em contato com os saberes populares, o modo de pensar e viver dos moradores/ocupantes.

O fato de a convergência entre coletivos e movimentos de ocupação se produzir a partir de uma situação real e “urgente”, aponta uma possibilidade de ação política da arte que extravasa sua função “expressiva” para contribuir com um aporte performativo em direção aos objetivos das organizações sociais dos Sem-Teto. Nesse sentido, o discurso de Catadores de Histórias não se organiza para falar *sobre* os cidadãos sem teto ou os movimentos de ocupação, mas junto a eles, *com* eles. O propósito da ação visa comunicar

a partir de um ato performativo e a mensagem é articulada a partir de subjetividades múltiplas, a voz da artista sendo uma delas.

Destas considerações segue-se que, neste caso, não haveria sentido em tentar identificar emissores, receptores e meios de comunicação tradicionalmente analisados em Análise Crítica de Discurso, já que eles se acham inextricavelmente ligados à situação performativa que envolve todos os presentes (incluída a polícia, sem a qual a ação não teria sentido).

A respeito das reações dos moradores diante das propostas performativas de Cassandra, não temos mais informação que as aqui apresentadas. Porém, podemos imaginar que o fato de elas terem acontecido – envolvendo ativamente os ocupantes como na ação com as crianças – é uma forte pista que aponta na direção da integração da artista com necessidades e demandas dos moradores. Por outra parte, não podemos afirmar, com esta análise, se as ações e meios de articulação resultaram estranhos a essa comunidade. Supomos que o encontro entre lógicas divergentes requer adaptação conjunta para que exista uma comunicação real e fluída. Assim como os policiais, possivelmente os moradores não entenderam a língua ou as ações de Cassandra vestindo crianças com sacos de lixo. Porém, compartilharam o propósito da ação, reconhecido a partir do prévio convívio e troca dessa comunidade com o coletivo de artistas envolvidos nas ocupações.

Tomando as performances de Borges durante os despejos, poderíamos afirmar que elas encontram seu significado unicamente no contexto na qual são realizadas e, mais ainda, que a própria performance só pode existir como consequência das interações cotidianas da artista com os moradores da ocupação, e com a intervenção da polícia. A situação de urgência diante da tentativa de despejo aporta um contexto no qual moradores e artistas articulam um discurso conjunto de rejeição e atuação. Portanto, mesmo se existem curtos-circuitos no cotidiano da ocupação – devido à heterogeneidade dos integrantes e de seus objetivos – a situação-limite põe em ação uma discursividade compartilhada. A existência de uma base de experiências e entendimentos comuns reduz a alta pressuposicionalidade contida nas ações de Borges a uma performance compreendida, apoiada e realizada pelo conjunto de moradores da ocupação.

Além da luta pela moradia (objetivo material), são significativas as ocupações (e objetivos) imateriais que têm lugar durante eventos como os aqui descritos. Esta alusão a aspectos materiais e imateriais das ações realizadas junto aos Sem Teto é trazida por Borges e constitui uma importante observação, considerando que as duas dimensões são

por vezes incomunicáveis quando se trata da aproximação dos que sofrem carências materiais com o campo das artes. Referindo-se ao convívio durante as ocupações, Borges diz:

Era como se naquele lugar, por algum espaço curto de tempo, a vida propriamente dita fosse possível de ser vivida em seu estado ampliado de replicação e continuidade, como num intervalo de dança de desterramento [...]. Fui dessa forma incentivando em-mim-e-em-tudo-em-torno um delírio político, mítico, ontológico, que não caberia nos registros clássicos da política burocrática. Minha idéia é que aquele encontro acontecia muito mais como ajuntamento de heterogeneidades producentes do que como reuniões politizadas e desgastantes cheias de medidas consensuais. No consenso subjaz a violência das moléculas diferenciadas: sufocadas (BORGES, 2006, p. 44).

As observações de Borges dão ênfase à possibilidade de instaurar espaços de ocupação e intervenção imaterial nos processos de luta por bens, igualmente materiais e imateriais. Mas também se percebe a importância da relação da arte com o real, com o material e o concreto da vida da população que habita a mesma cidade onde essa arte se produz e reproduz.

Por último, Borges salienta a heterogeneidade, o dissenso como fator aglutinador e viabilizador desses encontros, replicando os princípios que integram os coletivos internamente aos modos de relacionamento com outros agentes e atores sociais. Ela pensa a diferença como modelo de convívio, além de uma estrutura de produção e ação artística.

Neste capítulo, nos concentramos na análise dos textos de cada coletivo separadamente. A seguir, buscaremos apresentar uma análise mais global do contexto discursivo no qual se encontram os casos já examinados, identificando eixos discursivos tanto no que diz respeito aos próprios coletivos como aquilo que se vem registrando sobre eles.

CAPÍTULO 4

TEXTOS NO CONTEXTO DISCURSIVO DOS COLETIVOS ARTÍSTICOS

O estudo exploratório realizado na fase inicial da pesquisa, que consistiu em um mapeamento de coletivos brasileiros contemporâneos e presentes na web, possibilitou a identificação de alguns *tópicos* recorrentes e centrais no discurso político *sobre, por e entre* coletivos artísticos brasileiros. A partir deste estudo preliminar, tentamos reconstruir o contexto de enunciação e circulação dos textos/ações dos coletivos GIA, CDM e Catadores de Histórias previamente analisados. Neste capítulo, apresentamos algumas características que identificamos como eixos centrais do discurso coletivo.

É necessário ressaltar a diversidade existente entre os grupos autodenominados coletivos; assim, as categorias aqui examinadas pretendem ser um apontamento das características compartilhadas e não uma descrição exaustiva dos coletivos. Nesta exposição, várias fontes e sujeitos entram em diálogo através de citações diretas e indiretas das fontes acessadas. Entre os documentos consultados, temos manifestos dos coletivos, artigos críticos sobre a temática, discussões em sites de comunicação entre coletivos, dissertações sobre coletivos artísticos e entrevistas realizadas por mim ⁷¹ e por outros pesquisadores de coletivos com artistas integrantes dos mesmos (MESQUITA, 2008; CLEUSA, 2005). O propósito é apresentar um leque de possibilidades e pensamentos existentes entre quem pensa *em* e *sobre* coletivos, mais do que propor interpretações sobre eles. Trata-se de um convite à reflexão conjunta (coletiva) e não uma apresentação de conclusões definitivas.

4.1 TRAÇANDO CARACTERÍSTICAS DOS COLETIVOS

No presente trabalho, o termo “coletivo” se refere antes a um espaço de discussões e proposições que a um tipo de coletividade definida e homogênea. Porém, podemos afirmar que uma característica compartilhada é que a relação entre coletivo e individual já não corresponde à idéia de que o individual se funde no coletivo em prol da sua existência e bem-estar. O conceito de “transversalização” (DERRIDA apud ROSAS (2),

⁷¹ As entrevistas foram realizadas com os artistas coletivos Fábio Tremonte (Varderamas), Mônica Rizzolli (In.Corpo.ro), Fabiane Borges (Catadores de Histórias e ACMSTC), Marcelo Souza Britto (Cruéis Tentadores), Gisella Hiche e outros (EIA), e com o informante qualificado Lucio Agra, pesquisador na área de Performance, Artes do Corpo, PUC-SP.

s/d, s/p) parece dar conta dos novos modos de colaboração e convivência que os grupos ensaiam.

A transversalidade implica, pois, um projeto concreto, talvez temporário e precário, mas com um objetivo político, enfeixando as habilidades dos agentes numa linha coletiva de ação. Em relação às novas formas de coletividade, como diz o crítico alemão Gerd Raunig, a transversalidade dissolve a oposição entre o individual e o coletivo, pois está ligada a uma crítica da representação, a uma recusa de falar pelos outros, em nome de outros, a uma identidade abandonada, à perda de uma face unificada (IBID.).

Cabe salientar que esta é uma das múltiplas abordagens teóricas que tem procurado descrever os modos de sociabilidade que emergem como alternativas às tradicionais, e que os coletivos tentam levar para a prática artística nas suas implicações éticas e estéticas.

Para uma melhor compreensão do quadro, iremos agora apontar as principais características dos coletivos artísticos brasileiros, com especial atenção para os três coletivos analisados no Capítulo 3 desta dissertação.

Quadro marcado por práticas coletivas anteriores e por uma crítica e ceticismo em relação à ação política organizada. Isto parece coerente se consideramos que “da mesma forma como o conceito e as práticas políticas são reinventadas ao longo das histórias e geografias, também as concepções políticas da arte são recriadas, vindo a constituir distintas estratégias de inserção e contextualização da arte nas tramas sociais” (GOTO, 2005). Os coletivos contemporâneos parecem situar sua ação e seu discurso fora das instituições e meios oferecidos pela política institucional, propondo uma reconceituação do termo e uma ampliação da sua esfera na vida cotidiana. Em relação a movimentos artísticos do passado, lembramos, mais uma vez, a reflexão de Bourdieu sobre o âmbito contemporâneo da produção artística:

[...] os âmbitos de produção cultural oferecem a quem está relacionado a ele um espaço de possibilidades, que definem o universo de problemas, de referências, um sistema de coordenadas que deve ser “tido em mente” para jogar “o jogo”. Mesmo quando os criadores contemporâneos não façam referência conscientemente uns aos outros, estão situados objetivamente em relação ao situar-se dentro do mesmo sistema de coordenadas intelectuais (BOURDIEU, 1993, p. 173).

Metadiscorso intertextual. A partir da coleta realizada na web, é possível afirmar que existe uma profusa produção crítica e autocrítica por parte de coletivos e críticos de arte interessados em participar e desenvolver discussões sobre o papel social da arte, condicionamentos econômicos da sua produção, implicações das relações de poder sobre processos de criação e circulação artística, no tocante a coletivos.

Práticas político-estéticas: estratégias para intervir artisticamente nas realidades políticas cotidianas e conjunturais. Este ponto se refere à linguagem estética utilizada e aos propósitos das intervenções artísticas em estreita relação com as reflexões que se produzem nos coletivos. Diversas questões são identificadas como de interesse dos coletivos: sociais, políticas, artísticas e da realidade cotidiana na quais estão imersos. A preocupação com estas questões e a mobilização que provocam é sem dúvida uma característica comum.

As propostas são diversas e utilizam distintas ferramentas estilísticas, expressivas e performativas. Como já afirmamos anteriormente, muitas se apresentam como intervenções e se constituem a partir de relações específicas com a arquitetura, o urbanismo, a geografia e o contexto sociocultural. Outras investem principalmente no acontecimento temporal, criando programações que favorecem performances, ações, intervenções sonoras etc.

Há circuitos que propõem ações com características formativas e didáticas, constituindo acervos, e fazendo do debate e do repasse de informações um complemento político frente ao meio artístico e à sociedade. Outros procuram partir da formação de *grupos de artistas*, os quais propõem seus tempos e lugares de agir, por vezes num processo de criação coletiva. Algumas propostas funcionam como extensões diferenciadas de instituições culturais, principalmente universitárias, exercendo com relativa autonomia suas ações. Por outro lado, inserções artísticas de crítica institucional problematizam criativamente o sistema das artes e seus procedimentos. Alguns *grupos de artistas* atuam através de múltiplas estratégias e elegem variados lugares para suas ações, caracterizando-se pela utilização explícita do humor e da ironia social. Há ainda os que diluem mais as bordas entre arte e cultura, a exemplo das ações artísticas coordenadas junto a movimentos sociais radicais, ou a grupos de excluídos, ou geradas em comunidades culturais específicas e “sociedades alternativas”. *Circuitos* efetivam-se também em torno de reflexões e práticas sobre a comunicação social e visual, enfatizando a geração de informação e circulação de idéias, fomentando “produções independentes” e

reflexão crítica sobre meios de comunicação de massa e propagando também conceitos como *copyleft*, *software livre*, *inclusão digital*, *Net & Radio Ativismo*. Para além da autogestão artística de espaços e programações, outra possibilidade política para os *circuitos heterogêneos* efetiva-se em propostas individuais que se tornam circuitos, gerando uma aproximação mais pessoal com “o outro” (ROSAS (1), MOORE 2006, KESTER 2007, GOTO, 2005).

Mix de linguagens; provocação às fronteiras disciplinares e problematização do termo “Arte”. Outra característica comum a muitos coletivos brasileiros é a utilização integrada de distintas ferramentas estilísticas, expressivas e performativas que deriva da composição interdisciplinar da maioria dos coletivos. Também cabe salientar o uso de meios eletrônicos (Internet e multimeios), a utilização do espaço urbano, a articulação de intervenções em espaços públicos, a inserção em circuitos já existentes, a integração com comunidades, entre outras modalidades de ação coletiva. O conceito de “Arte” é intensamente debatido e explorado criticamente.

Linguagem estética relacional: ênfase no processo, abertura de significado e interatividade das proposições artísticas. Neste ponto cabe sublinhar que as práticas colaborativas propostas pelos coletivos enfatizam o processo e a experiência da própria interação coletiva, reorientando a prática artística para longe da expertise técnica em direção a um processo de troca intersubjetiva. Também cabe observar que as características do “estilo” dos coletivos, no que refere a sua prática político-estética, a multiplicidade das linguagens utilizadas e a tendência de propostas de tipo performáticas se relacionam com as características organizacionais dos coletivos, isto é, com seus princípios de integração, funcionamento, objetivos, processos e com relações estabelecidas com o ambiente e com “outros”.

Subjetividade política contra-hegemônica. Se começamos associando os coletivos artísticos ao que Home chama “tradição utópica” (2004), insistimos aqui na tendência contra-hegemônica e anti-institucional da grande maioria dos coletivos, que se materializa nas reflexões teóricas e performativas realizadas em relação à cultura institucional, aos mecanismos de poder social e às suas instituições representativas.

Embora o conjunto de posicionamentos dos coletivos seja um corpo heterogêneo, podemos reconhecer a existência de um subcampo cultural dentro do qual se localizam os coletivos artísticos. Portanto, impõe-se olhar para seus posicionamentos diante de instituições culturais ou econômicas e suas buscas por modificar ou subverter lugares,

posições e agentes que os representam. Se não existe uma “ideologia” comum ao total de coletivos, reconhecemos elementos de uma determinada subjetividade política que poderíamos caracterizar sinteticamente como contra-hegemônica. Os pontos apresentados até aqui nos ajudarão a organizar o debate que se segue, e que constitui uma reconstrução das dimensões que estruturam ações e reflexões estético-políticas no discurso *entre, por e sobre* coletivos artísticos brasileiros.

4.2 RECONSTRUÇÃO DO DISCURSO COLETIVO A PARTIR DO MAPEAMENTO DE COLETIVOS NA WEB

Existem tantas definições de coletivos quanto coletivos, artigos e escritos sobre o tema. A ênfase varia entre aspectos relacionais, funcionais, situacionais, estéticos e/ou tecnológicos. Para uma maior aproximação, propusemos questões aos próprios artistas e a alguns pesquisadores que se têm dedicado à temática.

Dentro da população de “coletivos artísticos”, existem formatos e propostas por demais heterogêneas, que impossibilitam uma definição precisa. Porém, desde o início desta dissertação definimos coletivos como um tipo de agrupamento inscrito num espaço de discussões, que debate e dissemina questões relativas à interface arte e política, interrogando criticamente o papel e o sentido da sua ação político-estética.

Enquanto alguns preferem se expressar através de ações, outros complementam esta ação com a criação de textos manifestos ou de apresentação dos coletivos. Assim, é possível encontrar diversos exemplos de autodefinição dos coletivos, das ações realizadas, dos objetivos compartilhados. Na linha da tradição de alguns movimentos e grupos artísticos do passado, alguns coletivos decidem apresentar-se, definir-se e expressar-se através da criação de manifestos que, para além da enunciação de princípios estéticos, afirmam valores, objetivos e posicionamentos políticos. Manifestos como os do Grupo Um, Espaço Relacional Corpo Estranho, Vitoriamario, e textos como o do Horizonte Nômade, Re.Combo, EPA!, Catadores de Histórias entre outros, são igualmente explícitos sobre opiniões e posicionamentos do coletivo, alguns com maior foco num tema específico, outros com enunciações de tipo mais geral ⁷².

Freqüentemente os discursos empregam o “nós” e o “você” sem se preocupar em circunscrevê-los ou determiná-los. Porém, não é ilimitado o campo no qual estes

⁷² Muitos deles se encontram disponíveis na página do Corocoletivo: www.corocoletivo.org.

coletivos trocam suas idéias e colaboram entre si. O campo de coletivos artísticos constitui uma linha de crítica política dentro do campo mais amplo da cultura e da produção artística, e embora exista heterogeneidade, podemos identificar alguns pontos nodais que estruturam este terreno.

Conforme indicamos no primeiro Capítulo, o site Coro - Coletivos em Rede e Organizações, página web cujo objetivo é criar e alimentar uma base de coletivos, apresenta uma definição geral:

Coletivo não é apenas um grupo. Digamos que ‘grupo’ está contido no conceito de coletivo, que são as novas formas de organização de processos coletivos, que carregam uma maneira consciente de relação não hierárquica e participativa que se realiza na ação”⁷³ (CORO, s/d, s/p).

Coro assinala que os participantes dos coletivos se integram por afinidades, colaborando conscientemente com seus diferentes saberes por uma idéia comum, sendo cada vez mais interdisciplinares. Mas, como aponta Nirvana Marinho, no seu artigo “Coletivos: conceitos em jogo”, publicado na página Rizoma, “não há dados *a priori* ou de modelos que assegurem o discurso neste território das escolhas circunstanciais e da relação com o outro”. A autora observa ainda que os fundamentos da integração e funcionamento são a “auto-organização, autonomia, colaboração, atenção, ajuste, adaptação, exercício, co-autoria, sem funções hierárquicas” (MARINHO, 2007, s/p).

Dando ênfase ao aspecto colaborativo dos processos coletivos, a abordagem de Silva (2008) ilustra a múltipla convergência de aspectos envolvidos na integração coletiva. O pesquisador propõe pensar o processo colaborativo por diferentes aspectos: “Visualizamos quatro possíveis recortes, a saber: como *modo de criação*, como *metodologia de trabalho*, como *modo de produção* e como *resultante estética* (SILVA, 2008, p. 179. Grifo nosso).

Desta perspectiva, o elemento *função* é o aspecto axial definidor do processo colaborativo. Se a criação coletiva permite, a cada membro do grupo, a máxima utilização de sua capacidade criadora na associação concomitante de diferentes áreas de criação, segundo Silva, o processo colaborativo, por sua vez, direciona essa capacidade criadora para uma determinada função ou atributo (IBID.).

⁷³ Disponível em: <http://www.corocoletivo.org/index4.htm>. Acesso em: 4 jun. 2009.

Segundo o crítico Ricardo Rosas, que tem pesquisado e *criticado* coletivos, podemos nos voltar para dois aspectos que transparecem à primeira vista para pensar a combinação de arte e política nos coletivos brasileiros contemporâneos: a *ação em comunidades* e o *conflito*. A primeira faceta é adotada por alguns grupos e se traduz em trabalhos coletivos em torno de movimentos sociais, organizados ou não, quando não em favelas e territórios mais desfavorecidos.

Normalmente se dá pela organização dos coletivos e artistas com trabalhos voltados para a comunidade ou realizados no local, numa espécie de *arte site specific* dialogando com o espaço em que foi realizada, como foi o caso da intervenção ACMSTC no movimento dos sem-teto da Avenida Prestes Maia ou nas ações realizadas na Favela do Moinho, ambas em São Paulo. [...] Tentativas de trabalhar com comunidades desfavorecidas podem ter diversas nuances possíveis de abordagem, e nisso muito do que é chamado lá fora de *community art* ou *new genre public art* pode ter algo a informar. Corre-se o risco de uma visão simplificada como “trabalho de ONG”, mas nada que uma estratégia conceitual bem arquitetada ou uma “criatividade de artista” não possa solucionar (ROSAS (5), s/d, s/p).

Como vemos, Rosas também aponta algumas dificuldades que emergem neste tipo de projeto. A segunda faceta por ele apontada diz respeito ao *confronto*, e nesse sentido algumas ações, como mudanças de nomes de rua, ou a performance do “exército de executivos” em frente à Bolsa de Valores de São Paulo pelo grupo Esqueleto Coletivo, representam interessantes táticas de inserção simbólica na “realidade”. Rosas afirma que, para ambas as abordagens, é o *valor de uso* que importa. A arte, neste caso, se intensifica em seus usos finais e não como objeto em si mesmo (real ou simbólico), vendável.

Nesta mesma linha, Kinceler, Althausen e Damé (2005) observam que as práticas relacionais desenvolvidas pelos coletivos contemporâneos se valem principalmente de duas estratégias: o encontro com formas de representação que *produzem realidade* e o agenciamento por parte do artista de *lugares de convivência intensificados* capazes de catalisar processos de subjetividade no cotidiano (KINCELER, ALTHAUSEN E DAMÉ, 2005). Para isto, se escolhem

[...] formatos que são a primeira vista, extra-artísticos por parte de indivíduos ou coletivos que operam nas bordas do museável e do galerizável, por exemplo, desenvolvendo suas práticas diretamente na esfera pública, no seio da comunidade, por fora das instituições assinaladas historicamente para

acolher e conter esse produto a que entendemos ou entendíamos, como obra de arte. Esta classe de experiências – em que já não rende falar de imagens ou objetos senão, em todo caso, de processos, conceitos, dispositivos – chocariam com nossa miopia se hoje nos empenhávamos em caracterizá-las como alternativas, anti-institucionais ou contra-culturais (IBID, s/p).

Ao tempo em que identificam estes formatos, os autores sugerem a possibilidade de estas proposições e sujeitos serem cooptados pelo sistema. Porém vale a pena levar em consideração a potencialidade destas práticas artísticas relacionais. Como salienta Melendi, “O artista, nesta situação, instala práticas de convívio que transbordam os limites da representação artística ao colocar o público como o agente construtor de sua própria história em uma relação com o tempo vivido” (MELENDI, 2005, s/p).

Na hora de identificar politicamente os coletivos, surgem problemas derivados dos diferentes entendimentos, subjetividades e posicionamentos existentes entre eles. Alguns se opõem a definir posicionamentos políticos, outros aderem a causas de movimentos sociais e grupos de cidadãos, em todo caso e apesar de diferenças, os coletivos carregam a prática artística em suas intervenções e manifestações. Como veremos, o discurso textual e o performativo são partes inextricáveis no discurso coletivo.

4.3 UM CAMPO DIACRÔNICO: POSSÍVEIS ANTECEDENTES

Para analisar as propostas e corpos coletivos, levamos em consideração um quadro marcado por práticas coletivas anteriores. Seguindo a teoria de Bourdieu, propomos enxergar o espaço de produção artística como um campo, isto é, um lugar delimitado e reconhecido socialmente, palco de lutas, jogos e tensões. Deste modo, é importante dar uma olhada no passado desse campo, e no subcampo mais específico das práticas artísticas colaborativas e contra-hegemônicas nas quais nos concentramos. Isto permite identificar influências e até uma linha/tendência de ação político-estética ao longo das décadas que não é a replicação de ações já editadas, mas sua recriação num contexto e em textos contemporâneos. Como apontamos acima, em diferentes momentos e lugares as práticas estético-políticas e as concepções políticas da arte são reconfiguradas gerando distintas estratégias de inserção e contextualização nas tramas sociais (GOTO, 2005).

De acordo com nossa posição, estas práticas anteriores não estariam determinando as ações presentes, mas propiciando reinvenções num novo contexto. No que refere ao

âmbito contemporâneo de produção artística, já apresentamos a perspectiva de Bourdieu, salientando a inserção das práticas artísticas dentro de um campo que situa os agentes em relação uns com outros, num “mesmo sistema de coordenadas intelectuais” (BOURDIEU, 1993, p. 173).

Na sua resenha da experiência de ocupação conjunta – pelo MST e diversos coletivos artísticos – do Edifício Prestes Maia, Gavin Adms afirma que os coletivos de arte no Brasil encontram hoje um quadro desenhado por práticas coletivas anteriores, e que há discussão acumulada disponível sobre formas de resistência, de autonomia e de colaboração em diferentes áreas tais como arte, educação e política. O crítico opina que “diálogos com este fundo de práticas e reflexões anteriores são não apenas possíveis, mas quase inevitáveis” (ADAMS (2), s/d, s/p). Vale a pena citar *in extenso* um trecho do artigo de Ricardo Rosas, no qual o autor tenta desenhar uma breve descrição histórica (não isenta de crítica) dos coletivos:

Pouco compreendida, a dinâmica destas articulações chega assim maquiada com um verniz espetaculoso e superficial que, ao que parece, tenta esconder o pano de fundo crítico e instrumental desses grupos. Muitas vezes passageiros como um casual flashmob, outras vezes organizados e duradouros como uma associação, tais ajuntamentos são na verdade indícios de uma mutação maior que está se dando tanto na esfera tecnológica quanto na social. Coletivos, em si, nada têm de novo. Já são uma tradição na arte, na literatura, que percorreu todo o século vinte, aqui como lá fora (ROSAS (1)).

Segundo o historiador de coletivos artísticos Alan Moore, o ponto de partida foi logo após a Revolução Francesa, com os estudantes de Jacques-Louis David, que formaram uma comunidade criativa que viria a ser chamada de Boêmia, espécie de nação imaginária espiritual de artistas que geraria a idealização do estilo de vida “boêmio”, compondo um contraponto à academia oficial. Desde então, o fenômeno tem ocasionalmente se repetido ao longo da história da arte (MOORE apud ROSAS (1), s/d, s/p).

Esta contextualização dos coletivos nos pede um olhar atento às vanguardas e movimentos de ativismo das décadas anteriores, mas, ao mesmo tempo, apresenta uma hipótese para nossa análise. Os coletivos não podem ser observados separadamente do discurso intertextual que o campo artístico desenvolve ao longo da história e que envolve

não só relações com outros campos, mas o desenvolvimento de uma metalinguagem e auto-observação que a arte e seus agentes realizam sobre si mesmos.

Além da contaminação de idéias e estéticas, a identificação dos coletivos com tendências e movimentos resulta controversa e é abordada diferentemente por quem tenta identificar seus antecessores e influências. Segundo Rosas, o fenômeno dos coletivos na contemporaneidade surge da ativa cena brasileira de intervenção urbana. Os coletivos são apresentados como herdeiros da arte da performance, do *happening* e da *body art*, e como “compartilhando um certo culto por ícones da arte brasileira dos anos 1960-70, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio ou Cildo Meireles” (ROSAS (2), s/d, s/p).

Fernando Cocchiarale observa que as primeiras manifestações da arte contemporânea brasileira ocorreram na passagem da década de 1950 para a de 60, momento no qual, segundo o autor, deu-se a “definitiva sincronização do país em relação às questões universais da arte ocidental”. Em relação aos coletivos, Cocchiarale afirma:

Se quisermos estabelecer conexões genealógicas diretas entre esta produção intervencionista atual e o passado recente da arte brasileira, podemos mencionar, entre outras, referências internacionais, como o Dadaísmo, Duchamp, o Grupo Fluxus, e brasileiras, tais como as emblemáticas intervenções de Flávio de Carvalho (experiências nº 2, 1931, e nº 3, São Paulo, 1956), Helio Oiticica (Parangolés, Rio de Janeiro, 1964-1969), Lygia Clark (Cabeça Coletiva, Paris, 1975), Lygia Pape (divisor, Rio de Janeiro, 1968), Nelson Leirner (Porco Empalhado, IV Salão de Brasília, 1967), Cildo Meireles (Inserções em Circuitos Ideológicos/ Projeto Coca-cola, Projeto Cédula, Rio de Janeiro, 1970-1975), Barrio (intervenção no Ribeirão do Arruda, Belo Horizonte, 1970), Antonio Manuel (Corpobra, Rio de Janeiro, 1970) (COCCHIARALE, 2005, s/p).

No artigo “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil” publicado na página de crítica Rizoma, Rosas polemiza um pouco esta associação observando que talvez seja um exagero afirmar que não existe tradição em coletivos artísticos no Brasil, já que os anos 1970 e 80 assistiram a ações de vários coletivos como Viajou Sem Passaporte, 3Nós3 ou Tupi Não Dá:

[...] mas esse liame se perdeu em algum lugar dos anos 80, e tais formações só retornariam de meados dos 90 para cá, sem nenhuma ligação aparente com seus predecessores. O mesmo se pode dizer de uma arte mais politicamente questionadora. Que Cildo Meireles tenha feito as inserções em circuitos

ideológicos ou Hélio Oiticica tenha ido até a Mangueira e criado o Parangolé, são sim fatos históricos de uma importância evidente e inspiradora, mas explorações que levassem tais intervenções além do ponto em que pararam não se deram, de forma que, em algum ponto, as ações conceituais mais politicamente incisivas no Brasil não tiveram continuidade, nem formaram uma “tradição” – se este termo ainda tem alguma validade. Ao contrário de outros lugares, onde a arte conceitual ativista permaneceu florescendo, com diversas nuances dos anos 60 até hoje, o mesmo não se aplica aqui (ROSAS (5), s/d, s/p).

É neste ponto que cabe lembrar a necessidade de discutir o conceito de política e as diferentes idéias que dão forma às propostas dos coletivos. Embora existam poucos consensos entre os coletivos, existem alguns pontos comuns nas práticas político-artísticas que veremos mais adiante.

Segundo Silva (2008), a expressão *processo colaborativo* começou a ser usada na segunda metade da década de 1990 dentro de um contexto de retomada do movimento de Teatro de Grupo na cena paulistana. O conceito aparece como contraponto à hegemonia do encenador no teatro brasileiro.

Não que os grupos tenham deixado de existir após a década de 70 – entre outros coletivos importantes e atuantes nesse período, poderíamos destacar o Grupo Galpão, o Imbuça, o Ponkã ou ainda o Ói Nós Aqui Traveiz – mas o forte da produção teatral nacional orbitava em torno dos encenadores. [...] A palavra “colaborativo” era usada também por companhias estrangeiras que trabalhavam num regime de compartilhamento da criação, como era o caso do grupo britânico *Out of Joint*, dirigido por Max Stafford-Clark ou a nova-iorquina SITI Company, dirigida por Anne Bogart. Porém, referiam-se ao seu modo de criação como *collaborative work* (trabalho colaborativo). No contexto nacional, o termo foi usado por grupos como o Vertigem, Cia. dos Atores, Grupo Galpão, Bendita Trupe, Argonautas, Cia. Livre, Grupo XIX, Maldita Companhia ou a Cia. Luna Lunera, entre outros. Ele foi adotado também como instrumento pedagógico nos cursos de formação da Escola Livre de Teatro de Santo André e no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP (SILVA, 2008, p. 57).

Os termos *teatro de grupo* e *processo colaborativo* não são necessariamente sinônimos. Esta confusão terminológica – diferentes metodologias de trabalho, grupalidades e métodos de criação sobre nome similares – impõe uma delimitação mais precisa do

objeto do qual queremos tratar. Enquanto Silva (2008) dá ênfase ao processo colaborativo, nesta dissertação nos referimos aos coletivos como aqueles que desenvolvem processos colaborativos – no sentido metodológico do termo – mas também discursos e trocas intertextuais sobre as condições e propósitos políticos das suas ações, tal como já explicitado anteriormente.

Fabiane Borges, do Coletivo Catadores de Histórias, identifica as influências dos coletivos: movimentos de Vanguarda do séc. XX, o catolicismo, a política das pólis, a literatura romântica, a revolução comunista, anarquista. De acordo com a artista “Existe um engajamento numa ética de generosidade, colaboração, que acredita ainda no espaço público das mudanças” (BORGES, entrevista por e-mail). Partindo desta caracterização, Fabiane acredita que os coletivos contemporâneos se situam numa linha de continuidade com os movimentos estético-político contra-hegemônicos do século XX:

os coletivos contemporâneos são os ‘escolhidos’ para manter viva a prática da revolução. Os que dedicam parte da vida ou a vida inteira em manter acesa a chama da mudança. Tem total relação, é completamente influenciado pelas práticas artísticas do século XX, e com o advento da internet, isso se tornou mais aproximável ainda (IBID.).

Esta proposta discorda da opinião do artista paulistano do coletivo Esqueleto Coletivo e organizador do EIA, Eduardo Verderame, que declara não gostar

de traçar esse tipo de genealogia, porque muita gente gosta de se aproveitar... prefiro pensar que a mistura dos meios, a organização coletiva, a politização e a inserção da arte nas esferas da vida "real" é um movimento que não pode ser evitado e que iria acontecer em algum momento, a história da arte é uma categoria cheia de informações tendenciosas (VERDERAME, 2008, s/p).

Fabiane Borges, de Catadores, porém, faz uma observação importante para compreender como essa influência opera, não repetindo mimeticamente práticas e filosofias, mas de modo dialético. A artista carioca observa que “uma coisa que aproxima é que nós estamos inventando linguagens como eles inventaram. É um movimento que não termina. E não é tão especial assim ao mesmo tempo” (BORGES, entrevista).

Segundo Rosas, os coletivos da atual cena brasileira agem transversalmente em ações que misturam mídia e ativismo, arte e tecnologia, performance e produção (ou modificação) de artefatos ou dispositivos, realizando ações de impacto público que circulam no meio artístico ou são vistas também como arte, problematizando e desrespeitando a fronteira

entre arte e ativismo, características salientes de coletivos e movimentos procedentes de diversos pontos tais como EUA, Holanda, Dinamarca, o que aponta uma extensão do fenômeno que vai além das fronteiras nacionais ⁷⁴ (ROSAS (2), s/d, s/p). Rosas constata as influências de movimentos precedentes, salientando as características compartilhadas por aqueles e os contemporâneos:

a fusão de arte e política já estava presente nos dadaístas e surrealistas, e representou o ponto fundamental dos situacionistas no pós-guerra, e desde então essa mescla tem se dado em vários grupos que atuam na fronteira ativismo/arte, como o Arte & Linguagem, Art Workers Coalition, Black Mask, neoístas, Gran Fury, Group Material, PAD/D, Guerrilla Girls, ou os mais recentes Luther Blissett Project, RTmark, Etoy, Critical Art Ensemble, boa parte destes últimos atuando diretamente com alta tecnologia, no que se tem atualmente denominado de mídia tática. [...] À diferença dos coletivos high tech europeus e americanos, os coletivos brasileiros atuam nos interstícios das práticas tradicionais da cultura instituída, em ações até agora de um viés mais *low tech*. Mesmo assim, a maioria deles surge ou age graças à internet. [...] (IBID.).

Como vemos, existem similaridades e diferenças trazidas pelo contexto e meios de produção empregados nas propostas dos coletivos. No seu artigo “Colaboração, arte e subculturas”, Gran Kester (2007) analisa algumas das influências e relações dos coletivos no campo intelectual, afirmando que muitos coletivos se relacionam com autores como Felix Guattari, Gilles Deleuze e Jean-Luc Nancy, que fundamentam e analisam o desprezo pela arte “política”, ligado a um profundo ceticismo em relação à ação política organizada em geral. Kester observa algumas características da subjetividade política relacionada a estes autores que apresentaria

uma antipatia decidida pela ação política organizada, coletiva e, ao invés disso, identificaram o corpo individual ou “singularidade” (o substituto de Deleuze para a linguagem desacreditada do indivíduo) como o principal foco de resistência (por exemplo, a revolução “molecular” de Guattari, e a “biopolítica” de Foucault etc.). Suas capacidades de imaginar formas políticas

⁷⁴ No artigo “Hibridismo...” Rosas exemplifica esta afirmação: “a maior parte destes coletivos defendem suas posições com muita clareza, seja para contestar os parâmetros atuais da biotecnologia e transgênicos, como no caso do *Critical Art Ensemble* (EUA), seja na defesa da ideologia do uso e da criação aberta, como o *Superflex* (Dinamarca) ou *De Geuzen* (Holanda), que se baseiam nas comunidades do software livre e *open source*, seja na contestação (e paródia) das grandes corporações, como se dá com o *Yes Men* ou @TMmark (ambos dos EUA), seja no trabalho com comunidades desfavorecidas e serviço social, como os membros do *Wochenklausur* (Alemanha), entre outros casos”.

alternativas foram fixadas de forma decisiva pelos eventos de Maio de 1968 (KESTER, 2007, s/p).

Segundo a interpretação de Kester, naqueles anos havia a energia espontânea e não planejada dos protestos de rua parisienses, que pareciam representar uma manifestação literal das energias acumuladas do corpo e do “desejo” contra as instituições reificadas do coletivo, da vida pública, tanto à esquerda quanto à direita.

A proposta de fusão arte e vida contida em muitas propostas e criações dos coletivos, e a introdução do e no real nas suas práticas torna possível visualizar a influência de Joseph Beuys, cujas ações polêmicas e críticas visavam derrubar – entre outras fronteiras – os limites entre arte e vida. Porém, Melendi propõe uma diferenciação que distancia aquelas práticas e as contemporâneas no que diz respeito aos fundamentos políticos que lhes subjazem. Segundo a autora, existiria outro entendimento da ação político-estética que se configura a partir de novas possibilidades e conceituações de transformação social através da arte:

[...] enquanto Beuys ansiava que a arte proporcionasse uma conscientização de abrangência generalizada na sociedade, os artistas contemporâneos sabem que não têm como transformar a sociedade, mas podem influenciar na micro-política, interferir num segmento restrito com maior potencialização de sua proposta. Mesmo porque, desde Duchamp, temos visto que ter o discurso pautado na oposição ao sistema acaba por fazê-lo ser ainda mais rapidamente incorporado a ele (MELENDI, 2005, s/p).

4.4 METADISCURSO: CRÍTICA E AUTOREFLEXIVIDADE NOS COLETIVOS

Uma das principais características dos coletivos é a forte atitude e produção discursiva autocrítica. Como Rosas aponta no seu artigo titulado “Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou cooptação?”, observa-se uma “atitude crítica não apenas com o meio artístico institucionalizado, mas igualmente com os critérios de valor cultural que se atribui à arte ou dita ‘o que é arte’, bem como sua comercialização [...]” (ROSAS (2), s/d, s/p).

Alguns integrantes e estudiosos dos coletivos chamam a atenção para o desenvolvimento de um discurso e debate sobre coletivos. Integrante do Coletivo Couve-flor, Gustavo Bitencourt observa que o tema “coletivos” está se tornando um modismo no meio

acadêmico, de uma forma semelhante ao que ocorria na segunda metade da década de 1980 e que, no seu ponto de vista, a explicação está em “[...] situações históricas que exigiram isso – organizar-se e colaborar é uma questão de sobrevivência” (BITENCOURT, mensagem por e-mail).

A emergência deste metadiscurso sobre coletivos responde à emergência de coletivos que Bitencourt interpreta como um mecanismo de sobrevivência. Mas talvez a sobrevivência tenha seus próprios custos. Eduardo Verderame afirma que existem grandes problemas e incoerências na ação e discursos sobre e por coletivos, e que estes devem ser encarados com responsabilidade, atentando ao impacto e às conseqüências que podem produzir.

A grande proliferação de discursos e espaços de discussão sobre coletivos se reflete no espaço virtual da web. O caráter político do uso que fazem da internet (seja via listas de discussão, websites, fotoblogs e blogs, ou simplesmente comunicação e ações planejadas por e-mail) é apontado por Rosas como característica dos coletivos brasileiros contemporâneos:

Se a tecnologia não é fundamento básico destes grupos para ações tipo hacktivismo, NET arte ou similares é por meio dela, contudo, que se dá a dinâmica de ação e propagação das atividades destes grupos na vida real. Pois uma palavra-chave de todos estes coletivos é a colaboração. Espécie de *buzzword* atualmente, a colaboração, bem como termos irmãos como livre cooperação, comunidade, interação e rede são senhas para uma transformação que está se dando em escala global. [...] A divisão de tarefas, o compartilhamento de valores e a liderança coletiva caracterizam em grande parte essas organizações cuja tradução mais exata é a filosofia do *open source* [...] (ROSAS (1), s/d, s/p).

É interessante a associação de Rosas entre as características da Rede e a organização dos coletivos, o que nos faz lembrar proposições de Hakim Bey a respeito dos termos web e rede. Entre os exemplos brasileiros de coletivos que empregam esta tecnologia encontramos muitos com seus próprios sites, tais como Expressão Sarcástica, Vitoriamario, Poro, TEMP, BaseV, ou Cocadaboa, DR, Integração sem posse, Agência Verbo, GIA, entre muitos outros. Alguns blogs hospedam grupos com identidade virtual – Luther Blissett, Ari Almeida ou Timóteo Pinto –, enquanto os fotoblogs têm servido como meio de divulgação de coletivos como o Radioatividade, ou grupos do *stencil* e do *sticker* (adesivo) como Faca, Coletivo Rua, SHN, entre dezenas de outros.

No seu artigo sobre coletivos no Rio de Janeiro, Maria Cleusa (2005) também aponta a proliferação das ações dos coletivos no espaço urbano e virtual e, por outro lado, salienta sua crescente visibilidade nos meios de comunicação:

[...] os coletivos de artistas tomaram conta das ruas das grandes cidades de todo o país (seja Recife, Belo Horizonte Natal e, claro, a moderna São Paulo), e especialmente no Rio, onde pipocam em proporção vertiginosa. Expandem pelo espaço virtual e já se formou uma complexa rede na internet – o site do Canal Contemporâneo é consulta obrigatório para os que acompanham essas manifestações. Os coletivos são tema de textos em revistas especializadas, como a *Arte & Ensaíos*, do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (UFRJ). E além do boca-a-boca, têm seus próprios veículos de comunicação, digamos, de massa (CLEUSA, 2005, s/p).

Existem sites que se propõem a gerar bases de dados de coletivos mapeando os que se encontram em ação no Brasil, incluindo os de outros países em alguns casos. Como exemplos, citamos o Coro - Coletivos em Rede e Organizações (<http://www.corocoletivo.org/>), o Arte.coletivo (<http://arte.coletivos.zip.net/>), o Coletivo Entretantos (<http://www.multiplicidade2006.blogspot.com>), o Linha Imaginária (<http://www.linhaimaginaria.com.br/coletivos.htm>) etc. Alguns sites funcionam como foros de discussão e publicação de artigos com informação e crítica sobre coletivos: www.rizoma.net, www.canalcontemporaneo.art.br, e outros no formato de publicações, tais como <http://www.heterogenesis.com/SOSTierra.htm>. Muitos artigos publicados nestes sites contribuíram e contribuem enormemente com o desenvolvimento de reflexões críticas e autocríticas sobre coletivos, e é a partir das questões por eles analisadas e em diálogo com suas perspectivas que desenvolvemos as reflexões deste capítulo.

4.5 INDIVIDUAL = COLETIVO

Cabe apontar que os mecanismos de funcionamento dos coletivos se articulam a partir de um entendimento particular da relação entre coletivo e individual, que já não corresponde à idéia segundo a qual o individual se funde no coletivo em prol da existência e bem-estar do grupo. Além de salientar a coletividade e colaboração, os coletivos chamam a atenção para a necessidade de reconceitualizar o individual, para dissolver oposições e propor outras possibilidades de integração. Neste sentido, é interessante introduzir a reflexão proposta por Sergio Basbaum, que, dialogando com Peter Pal Pélbart e Deleuze, afirma:

Tampouco responde a essa superação do sujeito o agenciamento coletivo puro e simples: crimes demais foram e são cometidos por essa alienação da singularidade em nome da força do coletivo [...] Talvez, conquistar a atenção que agencie a ‘polidez’ (mas também a ‘delicadeza’, a ‘gentileza’ ou a ‘suavidade’ – e talvez Pélbart me permita acrescentar aqui um ‘cuidado’), em que cada um possa ‘se apoderar de outro no seu mundo, conservando-lhe, porém, as relações e o mundo próprios’, como propõe Deleuze, demande primeiro dissolver a própria relação campo-contracampo em que se coloca a questão, abrindo uma linha de fuga que desloque, ou desterritorialize o problema (BASBAUM, 2006, s/p).

Como vemos a proposta trata de não dicotomizar o individual e o coletivo, mas integrá-los num contínuo que traduza a simbiose existente entre esses planos na contemporaneidade. Como observa Borges (Catadores de Histórias), há indivíduos que podem sustentar sozinhos o nome de vários coletivos por serem um ponto aglutinador de idéias e grupos; isto reformularia o conceito envolvendo a possibilidade de que o termo Coletivo não se refira apenas à composição do grupo, mas também a um determinado espírito, filosofia ou estética de compartilhamento.

Ao falar sobre seu modo de trabalho, o Coletivo Poro indica que referir-se a Coletivo não implica ignorar a singularidade autoral: “O trabalho do grupo respeita as pesquisas poéticas individuais. Algumas vezes, as propostas partem de um indivíduo e são executadas coletivamente, outras vezes os trabalhos são criados em grupo” (PORO em Coro - Coletivos em Rede e Organizações).

Por outro lado, partindo da sua própria experiência como diretor do Teatro da Vertigem, Silva reflete sobre os processos colaborativos levados adiante em coletivo:

Tal dinâmica [...] se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Hoje, contudo, acreditamos que melhor do que “ausência” de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em um determinado pólo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação etc.) para então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico (SILVA, 2008, p. 57).

Coletivos como o CDM (Pelotas) acreditam na sincronicidade como modo de integrar

uma multiplicidade de expressões, diversas técnicas e talentos num mesmo processo criativo:

Mesmo que o processo de trabalho e linha de pensamento de cada pseudo-artista tenha um direcionamento por vezes até mesmo divergente, a diferença é que este processo de uma produção que acontece ao longo de discussões e com uma proximidade que os pseudo-artistas têm entre si, acaba formando uma soma muito peculiar que é específica de nosso coletivo (CDM, 2007a).

Portanto, o individual e o coletivo não devem ser enxergados como possibilidades contrapostas já que cada um tem suas potencialidades, como bem argumenta Verderame:

O coletivo por vezes permite um grau de interlocução maior, mais diversidade nas propostas e desenvolvimento de projetos, maior amplitude na atuação. O indivíduo tem a vantagem da clareza, da idéia mais direta, de menos elaboração em particularidades supérfluas. Acho que cada uma das organizações tem seu valor e papel, e não as vejo como excludentes. [...] quando penso em um trabalho transversal penso em algo que está ao alcance de qualquer um participar, não importando questões de gênero, etnia, classe social, erudição etc. é algo que nos junte por outro viés, o humano (VERDERAME, 2008, entrevista).

Cocchiarale observa, por sua vez, que estas atitudes colidem com a noção de autoria individual, que supõe “estilo e identidades reconhecíveis, singulares, permanentes”. No processo transversal do coletivo, elas são substituídas pela “dispersão de conexões feitas, desfeitas e refeitas, análoga à rede eletrônica por meio da qual se comunicam” (COCCHIARALE, 2005, s/p).

4.6 COLETIVO COMO PROVETA DE UM MODELO DE CONVÍVIO SOCIAL

Entre os coletivos que se identificam com esse nome, podemos encontrar grandes diferenças conceituais, estéticas e políticas e até organizacionais. Porém este ponto não constitui um problema para agentes que se proclamam em defesa da heterogeneidade e da diferença como possível fundamento do convívio político e social e da integração coletiva. A diversidade existe e é promovida entre os coletivos. Para começar com algumas singularidades geográficas, Fabiane Borges (Catadores de Histórias) afirma:

Eu vejo uma diferença absurda entre as práticas coletivas de São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo. Enquanto em São Paulo os grupos se levam super a

sério e são mais engajados nos espaços políticos, urbanos, fazem reuniões, discutem coisas, no Rio é muito mais engraçado, divertido, hedonista, descompromissado, com um descrédito às políticas públicas assustadora, as ações no espaço público são mais voltadas a acontecimentos da mídia, ou a temas como a violência, a guerra das favelas, também às festas públicas carnaval, funk, hip-hop. Há, no entanto, uma evidente aproximação de linguagens estéticas, de algum modo diferenciados pelo fio inspirador de cada cidade ou cada metáfora. A estética de design, placas, adesivos, stikers, de algum modo se repetem em qualquer parte do mundo, o que muda mesmo é o ponto disparador da ação, o que faz o sujeito/coletivo se mobilizar para agir (BORGES, entrevista).

Nesta descrição há evidentemente uma simplificação da qual Fabiane se aproveita para introduzir distinções que apontam para a diversidade – neste caso, geográfica e motivacional – dos coletivos. Tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, podemos localizar coletivos que não obedecem a esta descrição, mas ela serve para dar uma idéia de quão complexo é o objeto de estudo “produção discursiva de coletivos artísticos”, assim como para expressar a impossibilidade de desenvolver uma análise descritiva que dê conta deles como uma unidade, embora seja possível reconhecer um campo de discurso e ação comuns, uma intertextualidade entre eles.

Parece mais apropriado, portanto, propor uma análise desta interdiscursividade, descrevendo os coletivos como temos proposto: um espaço de discussão e proposição, mais que como *um* tipo de sujeito ou organização artística. A defesa da heterogeneidade e singularidade dos indivíduos está contida na idéia de coletivo, ao contrário dos mecanismos de integração que propõem uma homogeneidade e subordinação do individual ao coletivo como requisito para sua sobrevivência. Para argumentar isto, Newton Goto apóia-se no pensamento de Alain Badiou:

A defesa da heterogeneidade transforma-se no foco principal de resistência e reivindicação política na contemporaneidade. [...] Torna-se necessária à afirmação das singularidades culturais das coletividades, fazendo valer outras necessidades e desejos a partir desse diálogo entre indivíduos e coletivos e as sociedades (GOTO, 2005, s/p).

Vemos que a defesa da heterogeneidade estética e identitária transforma-se num programa político realizado através da estética escolhida. A troca entre coletivos envolve um amplo leque de temáticas, questões e problemáticas, mas chama a atenção o espaço

ocupado pela reflexão sobre a própria forma de organização coletiva e da realização de ações através destas práticas colaborativas. O metadiscorso dos coletivos sobre si mesmos é foco de atenção tanto de teóricos como dos próprios artistas, que observam criticamente as potencialidades do coletivo e a importância de afirmar conceitual e praticamente sua realização e, ao mesmo tempo, suas fraquezas, obstáculos e dificuldades que encontram na prática. O crítico de coletivos Gavin Adams observa que

[...] o formato coletivo facilita a produção do comum e sua apropriação pública e não privada; facilita a troca de estratégias e táticas de resistência e autonomia com outros atores sociais em tempo real; aumenta o alcance de ferramentas poéticas e afetivas de relação com o mundo; cria um espaço de investigação poética alternativo às estruturas do mercado; realiza uma cartografia compartilhada da cidade, dos poderes, dos movimentos sociais, das alianças e das práticas artísticas. [...] interessa o formato coletivo e colaborativo na arte como busca de alternativas aos formatos mercadológicos de produção poética, de existência e política no encontro com o movimento social (ADAMS (2), s/d, s/p).

O resgate do coletivo em oposição à individualidade característica das nossas sociedades e da colaboração parece fundamental nas propostas dos coletivos. Citando a análise de Bourriaud, Kester escreve

Hoje, depois de dois séculos de luta por singularidade e contra impulsos grupais precisamos [reintroduzir] a idéia de pluralidade [e inventar] novas maneiras de estarmos juntos, formas de interação que vão além da inevitabilidade das famílias, guetos de facilidade de uso tecnológico e instituições coletivas [...] Bourriaud defende que as práticas artísticas relacionais desafiam a ‘territorialização’ da identidade convencional com uma compreensão ‘plural, polifônica’ do sujeito. ‘A subjetividade só pode ser definida’, escreve Bourriaud, ‘pela presença de uma segunda subjetividade’ (KESTER, 2007, s/p).

Segundo a filosofia compartilhada por muitos coletivos, a singularidade e a individualidade de cada um não devem ser eliminadas, mas se relacionar colaborativamente, achando, nas diferenças, pontos de convergência e complementaridade para a ação. As diferentes possibilidades oferecem diferentes experiências e é neste ponto que radica o interesse e a riqueza das experiências

“coletivas” nas quais aparece a possibilidade de troca e diálogo com pontos de vista diferentes.

Como vemos no discurso e na prática da maioria dos coletivos, não existe o intuito de dissolver as diferenças entre os artistas, mas aproveitá-las para gerar singularidades dos processos e produtos artísticos. A integração de artistas de diferentes disciplinas também resulta numa integração de diversas técnicas e estilos, que são uma característica não só dos processos criativos, mas também das propostas estéticas formuladas.

Entre outras características, Luiz Sérgio de Oliveira (2005) aponta que os coletivos exercitam a desconstrução de práticas de criação artística tradicional, induzindo os artistas a um processo de colaboração que redimensiona, amplia e subverte sua lógica de organização do trabalho, parecendo enterrar “em definitivo” eventuais resquícios da autonomia modernista, da qual o isolamento do artista era reflexo e parte constitutiva. Além disto, Oliveira observa:

Ao borrar em um mesmo eixo central as esferas distintas da produção, circulação e recepção da arte, esses projetos parecem tentar superar uma fratura político-ideológica entre intenção (produção) e apreensão (recepção), em que com muita frequência a eventual radicalidade de projetos e obras de arte era facilmente neutralizada pelas mesmas esferas da sociedade que pretendiam enfrentar, denunciar, atacar (OLIVEIRA, 2005, s/p).

Novamente a idéia de “transversalidade” proposta por Rosas é produtiva para pensar a dinâmica de trabalho dos coletivos, posto que

[...] dissolve a oposição entre o individual e o coletivo, pois está ligada a uma crítica da representação, a uma recusa de falar pelos outros, em nome de outros, a uma identidade abandonada, à perda de uma face unificada, à subversão da pressão social em produzir faces (ROSAS (2), s/d, s/p).

O Manifesto do coletivo Horizonte Nômade, publicado na página do Coro - Coletivos em Rede e Organizações, afirma que o equilíbrio entre o coletivo e o individual constitui um desafio, já que “A compreensão do coletivo como fortalecimento de objetivos e potenciais [...] sem que com isso o individual se dilua, é o próprio desafio do homem global e sua prática na cultura contemporânea” (HORIZONTE NÔMADE em Coro - Coletivos em Rede e Organizações).

Coletivos como o Poro também pensam a coletividade como uma possibilidade de

articulação entre pessoas e de viabilização de trabalhos frente a um sistema de arte excludente. Em artigo sobre o coletivo T1 (SP), Nirvana Marinho assinala que a decisão de se conformar como coletivo se deu a partir da vontade de exercitar convivência, quebrar hierarquias, promover processos em co-autoria. “Mas este é um desafio que contabiliza o “cada um”; “do mesmo modo que conhecer o outro exige reavaliações das nossas próprias posições. Ou seja, uma atitude contemporânea porque existe no tempo da ação de se estar com o outro” (MARINHO, 2007, s/p). Para outros, como Fabiane Borges de Catadores de Histórias, a coletividade

É a única saída. Porque estamos ilhados num individualismo cada vez mais premente, porque estamos seqüestrados do nosso comum... e quando inventamos a vida, colaboramos, distribuimos, participamos com o outro, sem desrespeitar, evidentemente, a possibilidade de se estar só. O formato da colaboração é o mais importante porque sai da lógica de um consumo e de uma posse e vai para o formato da distribuição e coletivização do crescimento [...]. Estamos lidando com diversos tipos de espaços públicos. O das políticas públicas, os da comunicação e mídia, os da internet, os dos valores, do inconsciente coletivo, os das idéias. Não se restringe a praça, mas a tudo que permeia nossas relações e processos históricos [...]. O privado é um desejo diariamente produzido e consumido por nós todos. A vontade de TFP – trabalho família e propriedade é algo que incorremos todos os dias. o que nos salva é essas práticas bacanas de hortas coletivas, feiras de trocas, espaços comunitários auto-sustentáveis (BORGES, entrevista).

No seu artigo sobre iniciativas coletivas e espaços de arte, Claudia Paim (2005) salienta a importância das relações pessoais de amizade na aproximação entre artistas e participantes das proposições que se unem a partir do propósito compartilhado de gerar formas alternativas de produção e re-inventar espaços para a arte. Paim cita Francisco Ortega que propõe pensar na amizade na sociedade contemporânea como outra forma possível de prática social e também política: “A amizade como um apelo a experimentar formas de sociabilidade e comunidade, a procurar alternativas às formas tradicionais de relacionamento”⁷⁵ (ORTEGA, 2000, p. 23-24 apud PAIM, 2005, s/p).

4.7 ESTRATÉGIAS DE AÇÃO E INSERÇÃO: PRÁXIS ESTÉTICO-POLÍTICA

⁷⁵ A obra de Ortega citada por Paim se intitula **Para uma política da amizade**: Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

As motivações e práticas com significação política são uma forte característica dos coletivos artísticos. A página de coletivos Coro - Coletivos em Rede e Organizações, afirma que os coletivos assumem a prática político-estética como natureza do trabalho artístico coletivo, levando-a adiante através de ações realizadas e pensadas para contextos específicos, e na grande maioria em espaços públicos. A tal ponto é relevante a associação entre arte e política nos coletivos que Borges assinala que “A estética escolhida para a ação seria o signo que evidenciaria a problemática política, seja no campo da economia, da política pública, do meio ambiente, das políticas ativistas e ideológicas” (BORGES, entrevista).

Porém também neste ponto não há consenso; observamos que, enquanto para alguns artistas, a integração entre estética e política resulta fundamental para definir os coletivos, para outros estes se definem mais por ser um tipo de organização e operacionalização dos processos criativos, e não devem necessariamente apresentar um tratamento explícito de questões políticas. Verderame afirma:

Depende do coletivo. Tem coletivos que não têm simplesmente esse viés (eu pessoalmente não acredito no dito que ‘toda arte é política’). Dos coletivos que possuem esse engajamento cada qual trabalha a seu jeito, alguns com mais estética e outros por vezes sem estética. Depende do projeto, do alvo. No geral dos grupos que eu acompanho, o alvo é mais juntar-se com movimentos e trabalhar dentro de uma estrutura que os permita desenvolver um trabalho dentro de uma situação específica do que um trabalho continuado de formação estética. Na verdade, percebo um detrimento da estética pela política (VERDERAME, 2008, entrevista).

Na opinião de Verderame, há certa subordinação da experimentação e proposição estética pela política. Também resulta importante a afirmação de que não acredita que “toda arte é política”, premissa que muitos dos coletivos tomam como *leit motiv* da sua conformação e ação. Mais uma vez, vemos que por trás do nome “coletivo” podem existir posições e opiniões muito divergentes sobre um tema básico como o da relação entre política e estética.

Entrevistados por Maria Cleusa (2005), dois integrantes de coletivos do Rio de Janeiro (Alexandre Vogler e Erickson) explicam que tipo de estratégias políticas eles levam adiante:

A gente não vai para a rua em confronto aberto contra galerias ou instituições.

Este é um discurso caduco. A cidade é o grande espaço, onde está a vida, a arte. Acabou a fronteira, o que fazemos é a diluição da arte na vida. No repertório desses artistas que integram os coletivos não se inclui mais a histórica pergunta sobre o que é arte? Hoje perguntamos o que é a vida - resume Erickson (CLEUSA, 2005, s/p).

Próximos desta perspectiva se acham coletivos como o Horizonte Nômade, que expressa no seu Manifesto: “Acreditamos no potencial transformador da arte. E é pensando nisso que realizamos nossas ações, e em todo o processo que isso envolve, seja na troca das idéias e de conhecimento, seja na discussão dos projetos, na execução deles e nas suas reverberações e desdobramentos” (HORIZONTE NÔMADE em CORO - COLETIVOS EM REDE E ORGANIZAÇÕES, s/d, s/p).

O que muitos coletivos brasileiros parecem propor é outro tipo de via ou meio para a transformação, realizando-se no próprio fazer artístico, ou desenvolvendo-se no campo relacional e coletivo de trocas interpessoais durante o processo de produção artística. Contudo, é interessante notar os termos nos quais outros coletivos situam o debate. Como vimos, o CDM de Pelotas observa que fazer o que se convencionou chamar de “arte ativista” (ou “ativismo”) virou uma polêmica nos debates sobre coletivos de artistas. Porém o coletivo questiona a existência desse aspecto nas suas ações (CDM, 2007 (1), s/p).

Em concordância com esta perspectiva, Gisella Hiche do EIA define o campo de atuação das intervenções dos coletivos, tentando enxergar quais são os eixos das estratégias políticas que se desenvolvem nas suas ações:

Acho que as intervenções são mais uma frente de luta. Nosso papel é agir no campo da subjetividade. Acredito que o impacto de nossas ações provocam mudanças nas esferas mais invisíveis do ser, que são justamente os lugares onde pode-se instalar o espírito da inquietação. Entretanto, uma campanha na mídia também é importante. O grande desafio é articular todas as iniciativas que buscam reverter a opressão (HICHE apud BOTELHO, 2006, s/p).

O que poderia ser identificado negativamente como afastamento do interesse pela política, no sentido mais “clássico” do termo pode, porém, ter seus vieses produtivos, já que constitui uma outra atitude ou conceituação da política, abre novas possibilidades de ação situadas no nível do intersubjetivo, do relacional e do experiencial, propondo a

construção *conjunta* de mecanismos contra a opressão nas suas múltiplas (amiúde invisíveis) formas na contemporaneidade.

Embora alguns dos coletivos declarem que é impossível saber se suas ações são políticas de fato, e se os resultados dos seus trabalhos são artísticos ou não, esta indeterminação pode virar questionamento dos próprios conceitos de arte e de política. O pesquisador Lucio Agras, entrevistado em 2007 em São Paulo, confessa que

[...] se eu fosse ter um coletivo com militância política, eu daria mais crédito a aquilo que não obviamente se coloca politicamente, como oposição ao invés de se por ao lado daquilo... principalmente... esta foi uma discussão que tive no ano retrasado com o movimento estudantil aqui (AGRA, 2007, entrevista).

Portanto, a não afirmação do caráter político de suas propostas por parte dos coletivos pode ser parte de uma estratégia de ação invisível para o sistema de censuras (lembrando das proposições de Butler que apontam também na direção desta estratégia) ou dos mecanismos de cooptação do mercado artístico e cultural hegemônico. Dentro deste conjunto de matizes, os coletivos podem apresentar maiores ou menores e diferentes interesses estéticos, políticos ou sociais, mas vale a pena atentar a estas reflexões antes de julgar suas propostas estéticas sob a luz de patamares políticos e estéticos do passado. A reconversão do olhar é necessária ante a rearticulação de sujeitos e práticas.

Como vemos, a ressignificação e desestruturação dos termos “estética” e “política” são propósitos presentes em vários coletivos, assim como em muitos movimentos alternativos e vanguardas artísticas das últimas décadas (no Brasil e alhures). Assim mesmo, neste ponto, cabe assinalar que é necessário pensar que outras definições e entendimentos da “política” os coletivos podem propor. Observamos que a “política” abordada pelos coletivos coloca-se no terreno intersubjetivo e relacional, onde os assuntos não são os de “Estado”, mas os de cada indivíduo, sua situação e contexto singular, ou particular, no caso de uma ação grupal. Algumas proposições de coletivos artísticos não se constituem como objetos artísticos tradicionais. Entretanto, ao se apresentarem como situações políticas suscitadas a partir de um “efeito de catacrese”, tal como o caracteriza Butler, de estranhamento dos significados habituais no discurso social compartilhado, caracterizam e materializam processos artísticos.

Ao analisar os discursos dos coletivos, observamos as estratégias de significação desenvolvidas nas suas proposições textuais e performativas. Exemplos como o dos Panfletos do GIA, a intervenção performática de Cassandra diante da polícia, e muitas

outras de coletivos resenhados nesta dissertação, indicam um intuito e, sobretudo, um trabalho consciente e materializado de reapropriação dos significados para um deslocamento que visa ao estranhamento e/ou à explicitação de relações de poder que subjazem aos processos de construção das representações e significações sociais habituais.

Como já indicamos através de abordagens como a de Rancière, Goto e outros, na filosofia, e em muitas das ações estético-políticas dos coletivos, observa-se uma rejeição ao sistema político, à ação política organizada, às identificações ideológicas etc. Em resumo poderíamos afirmar que, deixando de lado exceções, muitos coletivos se afastam do conceito clássico de “política” para propor um outro entendimento, não necessariamente através de uma reformulação explícita do termo, mas a partir da ação política não convencional, a opção por uma arte *envolvida* que, todavia, não se identifica com as formas convencionais de fazer política ou com formas de organização estruturadas hierárquica e institucionalmente. No seu artigo sobre circuitos heterogêneos, Goto (2005), capta esta perspectiva observando que

Política passa a ser também a capacidade de instauração de distintos circuitos de arte, sejam os espaços ou fluxos de circulação da produção gerenciados por coletivos de artistas ou os trabalhos artísticos construídos a partir da participação criativa. Isso pensando naquele sentido mais fundamental do termo político, como evidenciado por Hanna Arendt, da capacidade de diálogo do indivíduo com o coletivo, do diálogo fundado no interesse e bem comuns. [...] as produções artísticas, estratégias e conteúdos críticos dos circuitos autônomos geralmente são distintos dos do circuito tradicional: afirmam outros artistas, idéias e processos (GOTO, 2005, s/p).

Trazendo mais uma vez o pensamento de Pal Pélbart, resulta interessante pensar que

Não que a questão se esgote na dimensão poética e não transborde para a dimensão política – e ainda: como se a intervenção no terreno do sensível não fosse essencialmente política, já que aí se define a gênese dos sentidos do real, a possibilidade mesma da apresentação de um mundo como espaço visível, que se constitui no trânsito polifônico das diferentes subjetividades; não se trata de crer que a poesia, por si própria, possa nos salvar: trata-se, antes, de perceber que, sem ela, resta pouco o que salvar (PAL PÉLBART, 2008, s/p).

Desta perspectiva, o dilema se apresenta como uma falsa dicotomia, já que se é possível pensar que estética e política não se excluem, mas se potencializam, conseguiremos fugir

da clássica subordinação de uma pela outra. A colaboração – neste caso entre conceitos – aparece mais uma vez como base das práticas coletivas.

Porém, existem diferentes delimitações e entendimentos no que estes coletivos têm de “políticos”. A hipótese que desejamos propor aqui é que a política está espalhada por vários níveis de atuação dos coletivos: a proposição de uma experiência estético-política orientada ao potencial transformador do sensível, à realização de *micro-heterotopias*, à invenção de novas possibilidades de produção, gerando assim condições concretas de realizar pesquisas criativas e de sobreviver simultaneamente. A utilização do espaço urbano, a articulação de intervenções em espaços públicos, a integração a comunidades, a proposição de dispositivos interativos, a realização de ações artísticas coordenadas junto a movimentos sociais radicais, ou a grupos de excluídos, ou geradas em comunidades culturais específicas e “sociedades alternativas” são algumas das estratégias de inserção. Como vemos, ao tempo em que se dá uma integração com outras esferas da vida social, estes projetos introduzem questionamentos sobre o que é arte, os lugares apropriados ou estabelecidos para acontecer, as condições de fruição e expressão artística. Como observa Rosas:

[...] a variedade das ações reflete o hibridismo próprio destes grupos, atuando tanto em intervenções teatrais, em meios tradicionais da propaganda (como anti-propaganda), quanto com usos sofisticados do vídeo e suas possibilidades de manipulação por VJs e artistas digitais. Essa convergência, característica de nossa época, se por um lado se aplica ao imenso escopo técnico dos coletivos em ação, é um sintoma da hibridização mesma das mídias correntes [...] (ROSAS (1), s/d, s/p).

Longe da preocupação por definir a linguagem na qual atuam, os coletivos se compõem de artistas e profissionais de diferentes procedências, formações e influências. Os produtos desta integração se articulam em propostas híbridas e irreconhecíveis dentro dos parâmetros clássicos de delimitação das disciplinas artísticas. Portanto, não são somente as linguagens que se misturam com outro tipo de saberes e fazeres, mas também existe uma procura por uma integração efetiva da arte com a produção social e cultural, abandonando o lugar especializado em que se situava a arte moderna para a ambigüidade da arte e da vida contemporâneas (COCCHIARALE, 2005, s/p).

Esta integração de possibilidades criativas e expressivas indica processos de liquefação das fronteiras e limites, não só na arte, mas no campo mais estendido da vida social,

política e econômica contemporânea (BAUMAN, 2001). Estas idéias ficam sintética e claramente apresentadas no manifesto do Grupo UM, do qual transcrevemos um fragmento:

Século vinte e um / Tudo é um / Quem acha que faz teatro ou música ou pintura /ou cinema ou performance ou fotografia /está vivendo no século passado./ Não há fotografia que não seja música / Não há poesia que não seja cinema / Nem teatro que não seja escultura. / Arte única, mais que um movimento / É uma constatação da contemporaneidade. [...] Tudo é um./ O músico supor que o que faz não é teatro / E o poeta pensar que sua arte não é sonora nem visual / Ou o pintor afirmar que arte conceitual não tem nada a ver com pintura / É o mesmo que o católico pensar que reza para um deus diferente do protestante / Ou o muçulmano julgar que sua crença é mais importante que a do budista. /Só haverá paz quando entendermos que somos um (GUERRA, 2003, s/p).

Como vemos a integração de linguagens não é unicamente uma proposta de experimentação estética, mas um conceito mais amplo que extravasa a criação artística para se aplicar à vida em sociedade. É interessante observar como os fundamentos e conceitos dos coletivos constituem princípios orientadores da prática artística, mas também da ação política e social cotidiana. Assim como a transversalidade e a colaboração são propostos como estratégias de produção artística, eles também constituem fundamentos éticos e filosóficos de vida.

Processo, abertura e indeterminação são outros elementos que definem a linguagem e estética relacional que muitos coletivos desenvolvem. Empregando a ambigüidade, a paródia e a crítica como estratégias estéticas, mas também políticas de proposição, estas práticas estético-políticas almejam outra relação com o espectador, procurado também desconstruir o conceito de arte como esfera especializada. Como aponta Rancière (2005), a estética não deve ser uma experiência privativa do gênio excepcional do artista, mas é fundamental *socializar a arte* não só do lado da fruição, mas também da sua produção (CANCLINI, 1975, passim). As práticas colaborativas propostas pelos coletivos enfatizam o processo e a experiência da própria interação coletiva, reorientando a prática artística em direção a um processo de troca intersubjetiva. As características da prática político-estética dos coletivos se relacionam com suas características organizacionais, isto é, com seus mecanismos de integração, funcionamento, objetivos, processos e relações estabelecidas com o ambiente e com “outros”.

Sobre o papel do processo e as estratégias de relação com o espectador, Kester assinala que “os projetos de coletivo possuem uma dimensão pedagógica explícita e se diferenciam da prática artística convencional baseada em objetos” (KESTER, 2007, s/p). Nas propostas dos coletivos, Kester observa um engajamento do participante que é realizado pela imersão e participação em um processo, mais que na contemplação visual ou na decodificação de objeto ou imagem. Segundo ele, ao compreender imagens e objetos artísticos como produtos de uma única inteligência criativa, está-se privilegiando o que ele chama “paradigma “textual”, em que o trabalho de arte é concebido como um objeto ou evento produzido pelo artista de antemão e subseqüentemente apresentado ao observador” (IBID.). Ao contrário das práticas colaborativas que enfatizam o processo e a experiência da própria interação coletiva, neste paradigma o artista nunca abre mão de uma posição de comando semântico, e a participação do observador é principalmente hermenêutica, já que este não pode exercitar efeito substantivo ou real sobre a forma e estrutura do trabalho (IBID.).

As propostas artísticas relacionais estão ligadas a propostas de convívio e relacionamento, além da fruição estética tal como ela é classicamente concebida. Afastando-se do “consumo” da arte por parte de um espectador passivo, estas iniciativas visam estabelecer outras relações e experiências compartilhadas. Kester cita as idéias de Nicholas Bourriaud, diretor do *Palais de Tóquio*, em Paris, que propôs o conceito de uma estética “relacional” para descrever e conter as várias práticas colaborativas que emergiram durante a última década. O autor assinala que, em resposta à transformação do vínculo social em artefato padronizado,

[...] um grupo de artistas, no início da década de 1990, desenvolveu uma nova – e de muitas maneiras – inédita abordagem da arte, envolvendo a encenação de ‘micro-utopias’ ou ‘micro-comunidades’ de interação humana [...] Os ‘modelos tangíveis de sociabilidade’ encenados nesses projetos relacionais prometem ultrapassar a reificação das relações sociais. Nesses processos, esses artistas também buscaram reorientar a prática artística para longe da expertise técnica ou da produção de objetos, em direção a um processo de troca intersubjetiva (KESTER, 2007, s/p).

É assim que “ocupação” ou “intervenção” substituem “exposição”, na maioria de propostas coletivas que procuram fugir dos espaços sacralizados da arte e se inserir em lugares alternativos e “não lugares” que proporcionam margens mais amplas para a

fruição e o desenvolvimento de outras relações do proponente/artista com o meio. É nesta possibilidade de *invenção* que pode residir o potencial político destas ações:

Desse conceito de espaço participativo [...] decorre uma arte mais acessível e menos ‘museável’, coexistente e imbricada nas questões diversas da cidadania [...] o lugar escolhido poderá estar situado em um grande e movimentado centro urbano ou num deserto, pois o que importa é a adequação do espaço/socioidealizado e a natureza da intervenção. Há, em contraposição ao conceito de lugar idealizado, o conceito de ‘não lugar’, um termo adotado para se referir aos espaços de convivência pública. As iniciativas de artistas podem ser observadas como respostas às insuficiências do sistema das artes para organizar a apresentação da produção artística ⁷⁶ (BARJA, 2005, s/p).

Procurando criar outros espaços, tais iniciativas indicam uma vontade de realização da arte fora dos limites do circuito estabelecido. Assim, estas práticas abrem outras perspectivas de ação para os artistas que desempenham simultaneamente “os papéis de agenciadores culturais e também atuaram como artistas-curadores ao convocar outros artistas para participarem” (BARJA, 2005, s/p), gerando espaços de encontro coletivo através de propostas autônomas e muitas vezes efêmeras. Por outro lado, a busca de alternativas pelos artistas constitui uma explicitação dos limites e das inadequações dos espaços de circuito existentes. Mas estas limitações não se expressam mediante reclamos ou demanda, mas através da efetiva invenção de novos lugares (ou não lugares). Não é tão fácil atingir a independência total a respeito das instâncias legitimadoras, que muitas vezes são as que acabam viabilizando as ações artísticas dos coletivos. Como observa Paim: “As iniciativas coletivas de artistas criam espaços de arte que são respostas aos questionamentos sobre a atuação e as maneiras de exibição dos espaços de difusão convencionais do circuito e, ainda, respondem aos seus limites como espaços legitimadores” (PAIM, 2005, s/p).

⁷⁶ Como exemplo, Barja cita um projeto de intervenção urbana (*Avenida Paulista* de Cildo Meireles) levado adiante num ambiente adverso à arte, mas que “demonstra um alto senso crítico em oposição ao sistema capitalista [...] a escolha do lugar recai sobre o grande centro de negócios da Avenida Paulista, freqüentado por uma elite de investidores e empresários. Para esse ‘lugar’ e seus usuários, o artista pensou numa intervenção na qual uma inusitada forma de participação do público foi decisiva para gerar um alto grau de tensão e de interatividade com a proposta. Cildo produziu centenas de pequenos parafusos de ouro e os atarraxou, aleatoriamente, nas pedras portuguesas do calçamento da Avenida. Depois fez veicular a notícia da intervenção na mídia, especificamente em páginas destinadas aos anúncios de negócios. Segundo testemunhas oculares, houve muito executivo ajoelhado na calçada garimpando os parafusos de ouro”. No seu artigo disponível em Rizoma, o autor também cita projetos de ocupação (*Câmaras* e o *Arte Construtora*), exposições (*Plano: B* e o *Remetente*) e um espaço permanente de difusão da arte (*Torreão*).

Esta observação indica conflitos e curto-circuitos entre o discurso e a prática dos coletivos que aparecem na hora dos coletivos se constituírem como agentes políticos críticos e materializar práticas geradoras de relações de autonomia com o sistema que eles rejeitam. Embora as estratégias desenvolvidas dêem conta de uma determinada conceituação da relação arte-política, em muitas ocasiões os agentes do campo artístico devem percorrer instituições e organismos culturais e econômicos para desenvolver suas ações.

Pelo que já foi dito anteriormente, é importante refletir sobre as relações que os coletivos estabelecem com a esfera pública e instituições como o Estado, o mercado, a curadoria, agentes culturais etc. Como observamos, mesmo que se anunciem e denunciem relações de dominação e poder institucional atuando sobre o campo de produção artística, é necessário viabilizar suas ações contando com meios estruturais e econômicos para isso. Esta “necessidade” situa os coletivos em posicionamentos ambíguos em alguns casos, enfrentando discursos e práticas que podem orientar-se em direções contrárias também em relação a este tema.

A esfera pública constitui um espaço de ação e reflexão de muitos coletivos. Ao tempo em que se observam e focalizam relações e situações existentes no meio público, levanta-se a reivindicação da arte como direito e atividade *pública*. O coletivo Arte e Esfera Pública de São Paulo, que faz desta temática uma questão central de suas ações, se questiona diretamente sobre significado e implicações da chamada “arte pública”. Eles assinalam que “A noção de *arte pública* tradicionalmente diz respeito à instalação de uma obra de arte em praças e parques. Mas o que seria a arte pública no contexto atual?” (ARTE E ESFERA PÚBLICA, s/d, s/p). O coletivo observa que existem três paradigmas da arte pública:

- 1. Arte no espaço público:** O artista realiza uma obra de seu estilo fora do museu. O que legitima estas obras como “públicas” é simplesmente o fato de estarem instaladas em espaços considerados públicos.
- 2. Arte como espaço público:** Artistas integram projetos de renovação urbana, realizando construções arquitetônicas ou esculturas que funcionam como mobiliário urbano e paisagismo.
- 3. Arte no interesse público:** Artistas colaboram com audiências específicas, tratando de assuntos diretamente relevantes nas vidas dessas pessoas (IBID.).

É este terceiro momento que embasa o projeto. As perguntas do grupo se relacionam a questões políticas e atingem a relação arte-vida, fundindo ambas para potencializar a possibilidade da sua mútua contaminação. “O mundo da arte pode ser entendido como uma esfera pública? Como o mundo da arte se relaciona com outros mundos/outras esferas? Qual o papel do artista nesta relação?” (IBID.). Estas perguntas motivam a inserção do coletivo na vida social da qual a arte é parte. Porém a definição do “público” não é uma questão resolvida na política brasileira contemporânea. Pelo contrário, observa-se uma complexa relação entre Estado, sociedade civil e mercado. O “público” é alvo de debates, definições e redefinições por parte dos coletivos, através de suas ações e dos processos de trocas intersubjetivas entre eles. Gisella Hiche, integrante do EIA e envolvida em movimentos de intervenção urbana desde 2004, relata:

Eu resolvi agir no espaço público porque não me sinto representada nele, não sinto que a cidade funcione como espaço para diálogo e encontro. Minha subjetividade não encontra canais de expressão em meio ao excesso de publicidade e controle das ruas pelo poder privado. Saio na rua e sinto que ela não é minha também e nem de nenhum cidadão. Mas ao realizar uma ação junto a outros cidadãos, meus objetivos passam a se materializar e ganhar representatividade, assim como os objetivos de outros artistas, que, em geral, questionam a dinâmica da cidade e buscam novos espaços para as manifestações artísticas (HICHE apud BOTELHO, 2006, s/p).

A ocupação do espaço público oferece táticas de ação política que questionam diretamente os pilares do mercado artístico e cultural. As intervenções urbanas questionam a lógica de mercado e seu controle sobre o meio artístico: “[...] as expressões procuram criar elementos efêmeros, que não podem ser vendidos. Com as intervenções, temos uma forma de atingir pessoas que normalmente não teriam contato com a arte – criamos situações na vida de cada um” (BREYER apud BRASILINO, 2005, s/p).

Ha muito para ser discutido a partir destas provocadoras ações que concebem arte e vida como esferas não separadas, mas integradas numa relação inevitavelmente dialética. Este entendimento perpassa as ações político-estéticas dos coletivos, intervindo e modificando possibilidades e limitações que o ambiente propõe para a produção artística. Provoca-se, deste modo, o conflito entre os meios de produção, oferecidos e disponibilizados pelo sistema, e as premissas político-estéticas que os coletivos tentam por em prática. Se, como já apontamos, produz-se com frequência o desdobramento entre discurso e prática

dos coletivos, vale a pena dar uma olhada mais de perto nas relações que os coletivos estabelecem com outros atores e instituições da vida social.

Atualmente tem-se produzido no campo artístico brasileiro discussões em torno do posicionamento da classe diante da Lei de Incentivo à Cultura. Os argumentos que defendem sua rejeição sustentam que políticas estaduais têm sido terceirizadas, e atualmente são dirigidas pelos gerentes de *marketing* das empresas que optam pela adesão à lei de exceção fiscal de incentivo à cultura. Este é apenas um dos possíveis exemplos que podem ser citados para ilustrar as contradições que o sistema sustenta (e que sustentam o sistema). Do mesmo modo, a situação explicita problemas que surgem ao querer delimitar a esfera do “público”, considerando que, paradoxalmente, a política pública mais importante (orientada ao fomento da produção artística) do Estado, põe nas mãos do capital (empresas) a gestão desses recursos, antes de serem repassados para os produtores artísticos (artistas). É assim que a procura de alternativas ao mercado por meio da ação estética e política é dificultada inclusive pelas próprias políticas “públicas”, sendo difícil fugir do mercado e combatê-lo sem se servir dele em algum ponto. Refletindo em base histórica, poderíamos afirmar que a crescente complexidade das relações econômicas parece tornar cada vez mais difusas as possíveis alternativas a construir, desde o ponto de vista da cultura.

Consideramos importante enxergar os discursos e as relações dos coletivos com outras instituições do campo artístico, apontando que entre eles existem não só diferentes níveis de conceituação como também posicionamentos divergentes nos seus discursos e práticas. Ao falar de circuitos, Goto faz referência a uma questão relacionada diretamente à ação política: a relação dos coletivos com os circuitos tradicionais e especificamente com instituições como as do curador e dos editais. Alguns coletivos rejeitam radicalmente estas figuras, outros declaram que as utilizam como “meio”, aproveitando seus benefícios para desenvolver suas ações.

Como vimos, o CDM de Pelotas, por exemplo, não possui nenhuma espécie de patrocínio e afirma que, apesar das dificuldades materiais que isto acarreta, o coletivo vê esse fato como positivo, uma vez que não está comprometido com (nem depende de) qualquer tipo de instituição ou patrocinador (embora se utilize deles em ocasiões pontuais). Por se dar conta da importância dos espaços instituídos, CDM os aceita para subvertê-los criativamente de acordo com seus mecanismos (CDM, 2007 (1), s/p). Em concordância com estas idéias, Verderame declara

Aceito participar de curadorias, projetos, editais etc. na medida da contrapartida. Tem instituições que eu não gosto de trabalhar e outras que podem me ajudar a realizar uma idéia, e eu acho que utilizar um edital público pode ser um exercício de democracia (VERDERAME, 2008, entrevista).

O coletivo Poro (BH) reflete sobre a ambigüidade da relação com a curadoria: já que embora esta possa ter um papel interessante, a maioria das vezes “é guiada por relações pessoais que visam manter o sistema de poder/exclusão, e poucas vezes são feitos com base na produção artística em si”. Dentro do grupo são abertos à discussão, segundo declaram na página de Coro - Coletivos em Rede e Organizações.

Esta abertura à discussão e possibilidade de aceitar o papel do curador expõe o seguinte paradoxo: sendo necessários apoios para a ação, fica difícil escapar de dinâmicas que reproduzem lógicas culturais dominantes ou relações de poder no campo artístico. Isto fala de uma realidade com a qual muitos coletivos lidam, alguns com maiores e outros com menores graus de problematização, conflito e questionamento, na hora de participar de editais e mostras que envolvem curadoria. Percebendo este problema, Fabiane Borges opina que a curadoria “é um mal meio inevitável”. A artista declara

Meu problema não é com a curadoria em si, é com a restrição, com a exclusão, com a formação desse artista bom e rico e o que é ruim e fica pobre, o que não vai pra casinha do colecionador. Isso me deixa triste. Ver pessoas que dedicam sua vida inteira fazendo arte e não são escolhidas como artistas nem pelos editais, nem pelos curadores, e fica ali restringido a essa realidade, que é a que mais fortemente inscreve ou não o sujeito artístico como algo com ou sem valor (BORGES, entrevista).

Partindo destas considerações, importa chamar a atenção para a dimensão econômica da produção em coletivo e para a relação entre o modo de produção em coletivo e os meios que o sistema propõe para os artistas conseguirem viabilizar suas ações. Até que ponto as características dos fundos e editais de organismo de fomento e empresas determinam políticas, práticas e propostas dos coletivos? Se olharmos o assunto do ponto de vista do produtor de arte, percebemos que a versatilidade nas tarefas e a colaboração complementar são um bem prezado num patamar de restrições e escassos recursos para a produção. A integração de artistas de diferentes linguagens com colaboradores vindos de áreas não reconhecidamente artísticas (arquitetura, *web design*, arte urbana etc.), gera

uma complementaridade e multiplicidade de oportunidades muito ricas para o processo criativo, e viável em termos da economia de produção de bens ou ações artísticas.

Além dos bons resultados no plano criativo, o formato colaborativo de criação e organização multiplica as possibilidades do coletivo diante das oportunidades e restrições que o ambiente propõe e impõe. Ambos os elementos se integram na prática, chamando a atenção para o fato de que, além das motivações ideológicas e filosóficas dos coletivos, podem existir lógicas econômicas e até pragmáticas na conformação e proliferação recente de coletivos.

Várias perguntas emergem a partir das anteriores reflexões. Como é pensada e realizada a ação política através da arte? Como os coletivos articulam suas idéias e princípios na prática, considerando que freqüentemente estas são financiadas pelo governo, pelas empresas (graças ao governo), e finalmente pelo circuito comercial/espetacular do mercado artístico? Que discussões têm surgido destas contradições? Um dos entrevistados que abordou estas questões diretamente foi Marcelo Souza Britto. Ele relata que, trabalhando como artista independente, decidiu mobilizar o pessoal do coletivo Cruéis Tentadores (Salvador, BA), porém não gosta muito dessa idéia de grupo “já que ou você tem um grupo em que trabalha todo o mundo junto ou não é um grupo”. Marcelo fala um pouco da moda dos grupos que parece ter-se diluído e revitalizado ao longo das décadas:

Teve um período que tinha muito isso do grupo depois passou... na década de 80, finais da década dos 80... Até agora finais da década dos 90 início do ano 2000... que tinha acabado essa idéia de grupo... tinha mais o diretor , que convidava e ele fazia um espetáculo... mas não grupos... Isso começou a prejudicar a captação de recursos, por não ter recursos como artista aqui na Bahia. Então isso começou a voltar no início dos anos 2000 até agora começou a voltar esse processo de grupo porque facilitaria a captação de recursos, facilitaria a manutenção porque estaria muito difícil uma pessoa só batalhar grana, captar recursos... então, teve que ter essa coisa da instituição de um grupo [...] (SOUZA BRITTO, entrevista).

Fazendo referência aos processos de institucionalização requeridos pelos procedimentos de seleção de editais, Marcelo diz que o coletivo

[...] está se preparando para oficializar se como uma ONG, como uma forma mais independente... que não seja uma empresa que tem que ter escritório e

essas coisas, mas se tornar uma empresa, ONG para ficar mais fácil para ele nos representar [...] ai a gente já poderia usar essa empresa para se apresentar num edital com pessoa jurídica, blábláblá, *a burocracia pede isso* (IBID. Grifo nosso).

Como vemos, existem motivações que vão além das filosóficas, e se situam mais perto das pragmáticas, na hora de pensar por que se reunir em coletivo. Introduzir estas considerações não significa invalidar a honestidade ideológica ou filosófica dos coletivos, mas enxergá-los de um ponto de vista mais realista, num contexto composto de regras burocráticas e procedimentais, e da necessidade de gerar estratégias econômicas de sobrevivência (se não a do artista, pelo menos da possibilidade de fazer arte). Por outro lado, o “coletivo” não é em si mesmo uma receita infalível nem uma categoria isenta de participar na economia autoral, espetacular e mercadológica que pauta em grande medida os ritmos de produção e circulação artística. Esta questão é muito bem analisada no documento intitulado “*Letters on Collaboration*”, um compilado de correspondências sobre colaboração, organizado por Myriam Van Imschoot⁷⁷.

Alguns teóricos acreditam que há uma força crítica na colaboração já que ela desestabiliza o conceito do artista como criador individual. A colaboração é então uma prática que se opõe às idéias comuns sobre autoria e criatividade como estando situadas na visão única de uma mente criadora. Mas, se isto é verdade, também constitui uma simplificação se ignoramos que a colaboração não corrói a aura do Artista (com A maiúsculo), mas pelo contrário acumula a aura de múltiplos Artistas (com A maiúsculo). A dupla aura de Gary Hill e Meg Stuart, de Raimund Hoghe e Vincent Dunoyer, de Boris Charmatz e Steve Paxton etc. Alguns eventos de improvisação levados a cabo na Europa na última década, inclusive, devem seu sucesso à excitação não necessariamente de ver talentosos improvisadores juntos, mas testemunhar o surpreendente encontro de coreógrafos. Em algumas instâncias isto se tornou uma vitrine de nomes sob o guarda-chuva de um evento colaborativo⁷⁸ (VAN IMSCHOOT, 2002, s/p).

⁷⁷ Como o próprio documento esclarece, “This contribution is not a text, but a reservoir of texts. Having no independent status of its own, it does not pretend to be autonomous and separate from preceding contexts nor from other voices. For it bears the traces of previous migrations and destinations: it consists of letters that were written on the subject of collaboration in dance, and it is reminiscent of the colloquium ‘Practices, Figures and Myths of Community in Dance in the 20th Century’, which was organized by the Centre National de la Danse in October 2002”.

⁷⁸ Some art theoreticians believe that there is a critical force in collaboration for it unsettles the concept of the artist as sole creator. Collaboration is then a practice that thwarts common ideas about authorship and

Nestas correspondências, também se discute uma questão importante: pensar na colaboração como uma prática crítica *per se* é ignorar que talvez o problema hoje em dia seja não tanto a autoria, mas a propriedade. Isto fica claro quando, por exemplo, um bailarino dentro de um evento grupal faz um solo e é reconhecido como autor; no entanto, uma vez fora da companhia, ele não é autorizado a fazê-lo. Em contrapartida, o coreógrafo da companhia pode apropriar-se do solo e apresentá-lo. Esse exemplo esclarece as diferenças entre autoria e propriedade; diferença aludida com sucesso na peça Xavier Le Roy, criada por Xavier Le Roy, mas assinada (sob autoria e propriedade) por Jérôme Bel ⁷⁹. Levando adiante estas considerações, Van Imschoot indaga

Portanto, pode ser útil observar as realidades econômicas e financeiras que acompanham a colaboração. Não é verdade que a colaboração tem um baseamento mais equilibrado se as coisas não são só co-criadas, mas também co-financiadas pelos artistas envolvidos, quer dizer, se a colaboração envolve também a co-produção? E por outra parte, não é interessante o fato de que semanticamente colaboração e co-produção significam quase a mesma coisa (trabalhar juntos), mas no seu uso atual eles se referem a diferentes áreas: a artística de um lado, e a organizacional / financeira por outro? ⁸⁰ (VAN IMSCHOOT, 2002, s/p).

creativity as located in the single vision of a master's mind. But if this is true, it nevertheless is also a simplification if we ignore that collaboration does not undermine the aura of the Artist (with capital A), but instead accumulates the auras of multiple Artists (with capital A). The double aura of Gary Hill and Meg Stuart, of Raimund Hoghe and Vincent Dunoyer, of Boris Charmatz and Steve Paxton, etc. Some improvisation events in Europe in the last decade even drew their success from the excitement of not necessarily seeing skilled improvisers together, but witnessing the surprising matchmaking of choreographers. In some instances this turned into a showcase of name-dropping under the umbrella of a collaborative event.

⁷⁹ Cabe apontar que a diluição da autoria pela eliminação de um Nome a uma identidade fixa não é uma idéia nova e tem antecessores. O artigo de Gérson de Oliveira disponível em Rizoma aponta que “Em 1977, um conceito de nomes múltiplos emergiu num grupo de artistas da Mail Art, que se reunia em volta do que era conhecido como a Academia de Portland (Oregon, EUA). No centro desse grupo estavam o fundador da academia, Dr. Al `Blaster' Ackerman, e seu companheiro de bebedeira, David `Oz' Zack. No outono de 1977, Zack anunciou seu plano para um "pop-star aberto" chamado Monty Cantsin. A idéia era que todo mundo pudesse usar o nome para shows e que, se um número suficiente de pessoas o fizesse, Cantsin se tornaria famoso; e, então, *performers* desconhecidos poderiam apropriar-se dessa identidade, tendo assim um público garantido”. Além de Cantsin, Oliveira cita no artigo o mito italiano Luther Blisseth e o grupo Wu Ming, um laboratório de design literário, que trabalha em diversos *media* e por diversas encomendas.

⁸⁰ “It might be therefore useful to look at the financial and economical realities that accompany collaboration. Does collaboration have a more balanced ground if things are not only co-created but also co-financed by the artists involved, that is if collaboration implies also co-production. And, by the way, isn't it interesting that semantically collaboration and co-production mean the nearly same (working together), but that in their actual use they cover distinct areas: the artistic on the one hand and the organisational/financial on the other hand”.

É a dissolução da separação entre o momento da produção e o momento da criação que, segundo nosso entendimento, reúne muitos coletivos brasileiros analisados neste trabalho. Porém essa diferença ou distribuição funcional de tarefas tem seus vieses políticos e muitas vezes se configura de modo diferente na organização de cada um dos coletivos.

Característica do Teatro de Grupo, por exemplo, é a *criação* coletivo-colaborativa envolvendo todos os integrantes, de um lado, e a *produção* diferenciada ou em mãos dos integrantes mais estáveis, mais antigos do grupo, de outro. O ingresso da figura do produtor no campo de produção artística (altamente questionada e rejeitada pelos coletivos, mas presente algumas vezes) tem contribuído para a especialização da tarefa de produção num mercado competitivo, que demanda cada vez mais estratégias de *marketing* para a efetiva realização e circulação da arte. Por outra parte, existem coletivos cujos processos criativos se desenvolvem através da distribuição funcional de papéis (diretor, cenógrafo, atores, designers), mas cujas tarefas de produção são igualmente compartilhadas por todos os integrantes do grupo.

Neste ponto, cabe suspeitar que a organização das relações internas do coletivo nestes dois momentos de criação e produção determinará em grande parte as hierarquias que se estabelecem em suas dinâmicas. Num modelo similar ao capitalista, os grupos artísticos podem organizar-se numa estrutura de patrão/patrões-empregados, substituindo estas categorias pelas de produtor e artistas, ou diretor(es) e intérpretes. Claro que aqui será evidente o afastamento de muitos princípios políticos e filosóficos que analisamos como característicos dos coletivos. As opções são múltiplas, e envolvem princípios organizativos e filosóficos diferentes, que determinarão os processos criativos e as proposições artísticas dos coletivos. Sem valorá-las positiva ou negativamente, é necessário tê-las em vista, já que ao tempo em que os coletivos se posicionam sobre questões sociais e políticas em geral, os formatos de organização adotados devem estar em diálogo permanente com aqueles posicionamentos, com o objetivo de evitar incongruências, e desenvolver um discurso produtivo e coletivo, mesmo nas diferenças.

Nesta linha de interrogações, Mesquita se pergunta quais são de fato as urgências que impulsionam os coletivos a se aproximarem dos conflitos reais da comunidade:

A mesma urgência dos movimentos sociais? A urgência vanguardista de sair do cubo branco e produzir arte integrada à vida? A urgência estratégica de dar maior visibilidade para suas produções artísticas através da experiência intrincada com um movimento de moradia? A urgência de um campo ativista

para a arte? A urgência de aparecer na mídia? A urgência de reconhecimento, inscrição e prestígio no sistema de arte? A urgência de inserção histórica? (MESQUITA, 2008, p. 260).

No amplo leque de alternativas fica claro que não basta apresentar-se como ativista, coletivo ou praticante da transversalidade para produzir práticas ativistas, coletivas ou transversais. Se não se fazem acompanhar de uma efetiva prática, esses nomes e conceitos ficam como um vago estilo rebelde ou uma moda passageira (ADAMS(1)), cujas proposições se situam mais como novidade mercadológica no campo artístico que como continuação e reconfiguração de uma sensibilidade utópica e contra-hegemônica na esfera cultural e social.

A complexidade reside no fato de que se acham entremeadas às necessidades da produção por parte de uma cultura alternativa de resistência (relacionada ao ativismo político) e suas estratégias de sobrevivência diante da adversidade e desigualdade social e econômica, e à formulação positiva de uma estética ou sensibilidade própria dos coletivos.

Acreditamos que estes são aspectos integrados no discurso coletivo que, como todo sujeito social, encontra-se sob o paradoxo da subjetivação apontado por Butler, segundo o qual o sujeito que resistiria às normas é habilitado, se não produzido, por essas normas, colocando o agenciamento como uma “prática rearticulatória ou reiterativa, portanto imanente ao poder, e não na posição de oposição externa a ele” (BUTLER, 1998, p. 80).

Reconstruindo as condições de emergência de um novo coletivismo artístico na década de 1990 no cenário latino-americano, Mesquita assinala duas condições que consideramos significativas para estabelecer conexões entre os propósitos político-estéticos dos coletivos e as condições reais da sua constituição e profusa emergência:

A primeira está na aceleração de uma mudança tecnológica junto da desregulação dos mercados econômicos; a segunda está na desconsideração do valor político ou da função social da cultura, enquanto a mídia de massas oferecia novos veículos para os movimentos sociais e sua expressão cívica (MESQUITA, 2008, p. 220).

Ao desenvolver nossa análise a partir da teoria dos campos como espaços relativamente autônomos (BOURDIEU, 1996; 2003,), percebemos a importância de estudar os discursos coletivos em relação às condições materiais e reais de produção nas quais esses

discursos negociam sua legitimidade e a definição dos conceitos envolvidos nas ações político-estéticas e nas dinâmicas de convívio social.

A partir disto, julgamos necessário introduzir algumas críticas que têm sido levantadas sobre algumas ambigüidades, incongruências e fontes de desacordo entre os coletivos. Estas são às vezes autocríticas; outras vezes, observações de quem se interessa pelos coletivos e se pergunta se eles constituem realmente a afirmação de um outro coletivo ou são finalmente cooptados pelo sistema (ROSAS (2), s/d, s/p).

No questionário do Coro - Coletivos em Rede e Organizações, CDM observa que muitos circuitos e organizações que se pretendem alternativos acabam por seguir determinados parâmetros e paradigmas inerentes a processos institucionais da arte contemporânea, “nosso coletivo organiza-se no sentido de tentar escapar de certos cânones preestabelecidos. Como, por exemplo, o preconceito que a palavra artista implica” (CDM em CORO - COLETIVOS EM REDE E ORGANIZAÇÕES). No intuito de derrubar a aura que esta palavra carrega, CDM concebe o personagem do pseudo-artista, aquele que, como vimos, mesmo tendo uma produção, pensamento, e foco definido na sua obra, questiona seu “status” como artista. Esta renúncia ao status de artista constitui, sem dúvida, um ato político que atenta contra o reconhecimento social e suas instâncias legitimadoras, portanto, contra a própria definição de arte. Porém o alvo privilegiado do pseudo-artista também é a filosofia do autor, a representação do artista como ser dotado de capacidades especiais, ou a da arte como um campo reservado a um determinado setor da sociedade.

Embora se orientem à crítica de problemáticas bem arraigadas na sociedade, os coletivos desenvolvem táticas para introduzir crítica e reflexão diante das realidades cotidianas. Começando pelo individualismo e a instituição da propriedade material ou autoral, os coletivos enfrentam hábitos sociais historicamente instalados em nossas sociedades. Suas ações não se propõem como revoluções, mas como realização de espaços alternativos transitórios, muitas vezes efêmeros, muitas vezes utópicos ou quixotescos. Em vista disto, Borges salienta que “A individualidade ainda é um vício, coletivos de arte é ainda um processo identitário” (BORGES, entrevista). A artista de Catadores de Histórias também chama a atenção para o perigo de auto-referencialidade no qual caem muitos coletivos, mas para o qual existem alternativas:

Os coletivos de arte propriamente dita ainda recaem em uma falta de mobilidade para distribuir conteúdos e ficam somente firmando seu próprio

trabalho nas ações que produzem. Tem, entretanto, os coletivos que fazem ações conjuntas com outros coletivos e isso é bacana, entra nome do coletivo, entra indivíduo, entra quem tá ligado na parada e acabam formando um grupão de ação com foco na própria ação (BORGES, entrevista).

No que se refere às ações colaborativas entre coletivos e sujeitos, Eduardo Verderame, integrante de Esqueleto Coletivo, afirma que estas são práticas fundamentais para desestabilizar minimamente essa doutrina do eu, superestimada pelo mundo da arte de galeria, museu: o autor, o artista, o indivíduo. Ele opina na entrevista:

[...] existe uma teorização muito grande sobre o que fazemos e o que achamos que fazemos. Os coletivos em geral não têm muita idéia da visibilidade do seu trabalho. Como o espaço público é muito ignorado no Brasil, qualquer movimento que se proponha sair para a rua tem impacto, assim como o trabalho com as camadas mais pobres da população. O circuito oficial não aceita bem essas iniciativas e as considera ingênuas. Existem artistas que propõem intervenções que apenas acontecem a nível acadêmico, outros que preferem estetizar a pobreza dos outros para mostrar na galeria, que é um jeito de "aliviar" uma realidade⁸¹ (VERDERAME, 2008, entrevista).

Como vemos, a integração com outros atores ou movimentos sociais não se acha isenta de dificuldades, uma vez que é freqüente o encontro de lógicas e dinâmicas diferentes. Fabiane Borges observa que muitas vezes a organização dos movimentos sociais tem estruturas hierárquicas nas quais há intolerância e manipulação:

[...] muitas vezes são intolerantes, fascistas, tratam o povo como massa de manobra, não tem respeito a pequenos movimentos, essa articulação é complexa, acho que seria importante continuar nessa aproximação sîgnica engajada e ir aprendendo a distribuir e colaborar, implantar nos lugares essa vontade de colaboração... e distribuição... isso é a coisa que eu acho mais interventiva (BORGES, entrevista).

Estas superposições e interações com dinâmicas de poder institucionais ou similares às hegemônicas são apontadas por vários dos entrevistados e aparecem recorrentemente nos artigos sobre coletivos examinados nesta pesquisa. Assim como uma coerência na ação é

⁸¹ Como exemplo Verderame cita uma medida da prefeitura de São Paulo que nessa época acabava de promover uma mostra de fotografias sobre as duras condições de vida dos catadores de lixo da cidade, "categoria que ela mesma vem perseguindo e marginalizando de maneira sistemática. Obviamente existe um discurso "X" e uma ação "Y", uma distorção que vende uma imagem de governo liberal, vinda justamente dos piores inimigos dessas pessoas", opina o artista paulistano (VERDERAME, 2008, entrevista).

difícil de sustentar, os seguintes parágrafos relatam o quanto o sistema capitalista resiste e quão difícil resulta achar espaços de real contestação que não se achem cooptados de antemão por lógicas do sistema. Ao mesmo tempo estas reflexões visam re-situar o caráter dos coletivos numa linha claramente contra-hegemônica. Na opinião de Fabiane de Catadores, os coletivos

São muito menos radicais do que deveriam. Ao invés de proporem editais deveriam propor encontros como o submidialogia faz, ficar mandando projeto pra amigo, conhecido ver se aprova ou não é o cúmulo da estupidez, é não compreender o poder que se tem em mãos para mudar as coisas, é querer se enquadrar na parede da galeria, tem reivindicação na obra, mas continua o mesmo idiota nas formas de conseguir os conteúdos. Penso que tem alguns grupos que tentam fazer diferente, mas na maioria ainda são totalmente atrelados a sistemão de arte, o que eu acho uma pena (IBID.).

Sobre a linguagem utilizada e efetividade política, Rosas se situa próximo do olhar de Agras, reclamando pela necessidade de criatividade para propor ações efetivas que consigam comunicar longe dos conceitos e esquemas que o sistema propõe. O crítico acusa os coletivos de obviedade, falta de imaginação e panfletarismo semelhante ao da arte que se diz política. Porém, argumenta

Muitas vezes um conceito bem pensado e realizado pode dizer mil vezes mais que uma barulhenta passeata. Se criadores de agências de publicidade podem burilar conceitos a serviço de um sistema que usa a criatividade para vender sabão em pó, por que os coletivos de artistas não podem fazer uso de conceitos de uma forma tão ou mais inteligente? (AGRAS, 2007, entrevista).

O crítico Gavin Adams opina que existem riscos no caso de os coletivos serem adotados como formatos compatíveis com os mercadológicos e dá um valor especial àquelas manifestações que procuram romper com o modelo político conhecido:

[...] no seu melhor, os coletivos radicalizam em direção oposta à do mercado de artistas-griffê em competição: os coletivos criam redes horizontais de relacionamento e de circulação de informação e trabalho, assumem para si a curadoria ou escolhem eles mesmos os curadores de suas atividades, criam e trabalham espaços fora do circuito de arte. [...] Desta forma, podemos e podemos obter condições de trabalho e de autonomia que o Banco do Brasil, Itaú, Tim, SESC ou Petrobrás jamais poderiam nos oferecer – como é o caso do Prestes Maia, por exemplo. Acredito que esta (re)apropriação de tarefas e

prerrogativas de nós alienadas é responsável por grande parte do entusiasmo, originalidade e energia que alimenta o trabalho dos coletivos (ADAMS (1), s/d, s/p).

Por outro lado, Rosas analisa a cooptação das estratégias subversivas por parte de meios de comunicação massiva e da publicidade, perguntando-se pela causa da atração dos planejadores de campanhas publicitárias por estes grupos, cuja atuação se aproximaria mais da contestação a valores dominantes que da promoção de uma marca. Rosas oferece uma hipótese relacionada a características dos coletivos que facilitam sua cooptação pelo mercado

[...] falta de clareza nas propostas, ausência de uma posição mais assertiva que evidencie o motivo tratado, o que está sendo defendido, o problema abordado. O grande problema do “hibridismo temático” não está exatamente na mistura vaga de arte com tecnologia, de política com diversão, mas na falta de uma pauta clara, de uma agenda mais direta [...] (ROSAS (2), s/d, s/p).

O capitalismo há muito já aprendeu a trabalhar em rede. O fenômeno dos coletivos de livre cooperação na esfera artístico-ativista encontra seu paralelo nos grupos criativos de trabalho descentralizados e flexíveis produzindo para o mercado. A idéia de transversalidade promete levar adiante práticas divergentes de colaboração, mas Rosas se pergunta; “...haverá uma real transversalidade nas ações de muitos coletivos brasileiros?” (IBID). Até aqui identificamos um problema: as bases sobre as quais se formulam os mecanismos de contestação podem rapidamente se confundir com dinâmicas mercadológicas e integrar-se a iniciativas dos mesmos “inimigos” que querem atacar. Neste sentido, Borges observa que

Há uma relação direta entre as ações alternativas e as hegemônicas, uma é a fonte que renova a outra, é a reciclagem propriamente dita. Esse conflito é o conflito do movimento contra a conservação, o embate é um jogo. O que esperamos é que os embates consigam ruir minimamente as estruturas tão radicalizadas em padrões que já não nos dizem respeito. Por exemplo, os do grande autor, do grande cinema, do grande artista (BORGES, entrevista).

Este atuar por fora ou contra o sistema tem suas particularidades. Eduardo Verderame opina que arte contemporânea abarca qualquer coisa. Observa que existe um movimento grande de pessoas que vivem à margem do circuito artístico oficial e que não fazem muita questão de estar dentro dele, ou que, por vezes, utilizam-no para criar novas estratégias de

atuação. Mas ele acredita que estar à margem pode ser uma estratégia de inserção. Na maioria dos casos, o “público” dos coletivos não é o do circuito oficial das artes, e sim de um meio cultural mais amplo, onde são desenvolvidas estratégias específicas e se atinge uma população que não concorre habitualmente aos espaços artísticos de exibição. Este propósito de expansão demandará a adequação das propostas para a rua, ou outros espaços públicos ou privados alternativos.

Finalizamos este capítulo com uma suspeita de Rosas, que propõe um olhar crítico diante da crescente atenção das mídias à proliferação de coletivos artísticos nos últimos anos.

Toda a “onda” de coletivos é muito colorida e alegre, mas surge nos jornais e revistas como um fenômeno totalmente mastigável e uma moda a mais na prateleira do supermercado cultural. Não se engane: “ativismo” aqui é uma etiqueta plastificada para leitores ávidos por “novas tendências” com um quê de rebeldia inofensiva. Criação coletiva aqui diz muito mais respeito ao funcionamento e propagação das novas “indústrias criativas” e seu trabalho flexível que à contestação da autoria ou militância política. E mais: o fenômeno dos coletivos ferve no Brasil já faz um bom tempo e não precisou da mídia para surgir e se disseminar. Os coletivos surgem, se desfazem, se mantêm, se replicam, vão e voltam, de forma independente e espontânea e assim como a mídia voltou suas lentes para eles também se esquece rápido deles, mas eles estão por aí, atuando nas sombras, nas brechas ou na luz do dia (ROSAS (5), s/d, s/p).

Além da visibilidade, Rosas propõe enxergar as efetivas intervenções dos coletivos na realidade. O autor desconfia da “moda” coletiva que parece ter-se instalado e assinala que, pelo contrário, observa-se um enfraquecimento e uma diluição dos propósitos que originalmente deram impulso à organização coletiva. Cada vez mais, as ações destes grupos se diluem em atos efêmeros sem chegar a questionar o circuito instituído de exposição-público-mercado. Atuando fora dos marcos artísticos reconhecíveis, Rosas opina que, para os coletivos, não é a Arte (com A maiúsculo) o que deveria contar como substância,

[...] não é o estético como fim, mas sobretudo como meio. Daí igualmente uma renúncia, cada vez mais necessária e ainda incipiente, hesitante, portanto, ao próprio “status” de arte, ou seja, um desapego e uma entrega incondicional à vida. [...] Sem sentido ou repletas deles, as ações dos coletivos brasileiros ainda parecem hesitar entre serem “artistas” ou mandarem a Arte para os ares.

Mas o que ainda nos prende à Arte? Por que ainda usar este nome? [...] Se renunciar à “Arte” é difícil para alguns, é por que talvez ainda não se tenha entendido que a entrega à vida (ou à “realidade”, como alguns preferem chamar) não significa a nulificação do estético. Muito pelo contrário, o “artista” aqui é o pensador, o criador de estratégias de ação, o arquiteto de atos que vão reverberar – a intensidade desta reverberação é claro que dependerá dos meios, finalidade e impactos planejados – nesta mesma “realidade” (IBID).

As complexas estratégias do sistema para resistir às iniciativas de resistência (ou dissolvê-las mediante cooptação), somadas ao histórico de decepções e fracassos da ação política através da arte, colocam os coletivos num mar de perguntas que nem sempre encontram fáceis caminhos de solução. Agir contra o sistema ou dentro dele para mudá-lo? Agir paralelamente? Anti-hegemonicamente? Atuar em esferas invisíveis ou visibilizar situações e realidades tornadas invisíveis? Propor uma estética de denúncia ou agir no plano mais sutil das intersubjetividades e emoções? Identificar-se como corpo coletivo para ganhar força ou aproveitar-se da potencialidade das ações anônimas? O leque de perguntas poderia continuar, e reiteramos (como no início) que são estes questionamentos os que nos motivaram à pesquisa do discurso que se tece *entre e sobre* os coletivos.

Gavin Adams, em resposta ao artigo de Rosas “Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?”, observa os mecanismos de dissolução das iniciativas coletivas por parte do sistema. No artigo “Como passar um elefante por baixo da porta?”, Adams opina que os riscos apontados por seu colega são inerentes aos formatos que os coletivos têm adotado:

as formas abertas de ação, redes fluídas recombinantes, em suas diversas manifestações, constituem tanto a maior força quanto a maior fraqueza dos coletivos. O risco que se corre seria de ter uma ação mais claramente política ou ativista ser engolida por estes formatos de mesclagem, acabando por se diluir nos resultados obtidos. Desta forma, festejar-se a si mesmo como ativista, coletivo ou praticante da transversalidade não basta para produzir práticas ativistas, coletivas ou transversais. No seu pior, estes termos serviriam apenas para definir um vago estilo rebelde ou ‘da hora’, um hype passageiro e indevido (ADAMS (1), s/d, s/p).

O modelo analítico que Adams propõe apresenta o artista enfraquecido frente ao pagador (as instituições da arte, galerias, museus e centros culturais, o público etc.) já que estas instituições “encontram-se em posição de força desproporcional na determinação das políticas culturais e artísticas, usando o curador como operador das novas relações de trabalho”. Deste modo uma forma de ação que nasceu se autoproclamando “libertária e crítica” acaba sendo cooptada pelas forças de produção, “que se apropriam do nome e do formato coletivo de arte, transformando sua força crítica em estilo ou atitude associados à mercadoria” (IBID.).

Estas dinâmicas econômicas determinam as formas nas quais proposições e agentes artísticos se desenvolvem, mas a tática já não é a opressão ou marginalização, e sim seu aproveitamento e sua inserção dentro de um sistema de mercado e lucro do qual os artistas também se beneficiarão (em detrimento do potencial político das suas ações) Assim, inclusive estas iniciativas que se articulam rejeitando o capitalismo cultural são engolidas por ele mediante a sedução oferecida por um sistema cultural que começa a aceitar tais práticas e, mais ainda, a criar um mercado para elas. A publicidade, os curadores, os produtores, as redes de festivais e a emergência de galerias que lucram com os novos formatos, desempenham um papel importante. Mais ainda se percebemos que, na realidade, os agentes à frente destes espaços são com frequência os próprios artistas, e muitas outras vezes amigos, conhecidos, mestres, agentes dos circuitos culturais. Não escapam desta situação nem os projetos de *site-specific*, nem as performances, nem nenhum outro tipo de proposta, como explica Adams:

Se por um lado o trabalho realizado é único e frequentemente específico ao lugar/comunidade/situação e eminentemente não-circulável, isso não impede nem dificulta a cooptação e mercantilização. Pois é a presença do artista que se torna um pré-requisito para a execução/apresentação da obra. Portanto, é o aspecto performático da presença – não a quantidade ou qualidade do trabalho – que se torna valiosa e é alugada. Esta é a nova mercadoria, esta sim circulável e comercializável. O artista presta um serviço basicamente gerencial, e, se for um artista engajado, com o valor agregado de ‘criticidade’. O valor da mercadoria/presença está agora associado às indústrias de serviços e de gerenciamento. Neste contexto, nós artistas somos, então, micro-empresas competindo entre nós por posições no mercado, e como tal procuramos construir uma grife pessoal diferenciada, uma marca que nos destaque da massa. [...] Procuramos atrair a atenção da face visível do

pagador, os burocratas do marketing de instituições através de projetos de curta duração, não-vinculativos, em que oferecemos nossos serviços de arte... Assim, projetos “culturais”, “educativos”, de “cidadania” são rótulos de interesse institucional aos quais nos ajustamos, tentando contrabandear trabalho que julgamos mais significativo (IBID.).

Por fim, atrevemo-nos a afirmar que, para caracterizar as táticas coletivas, já não basta descrever formatos ou linguagens; antes são necessários posicionamentos firmes, críticos e também sustentáveis (este talvez seja o maior desafio) diante das relações econômicas que limitam a ação político-estética, contribuindo para o papel ativo e crítico que a arte deve desempenhar na sociedade. Na palavra “sustentáveis” reside uma série de contradições e desafios que já não serão ideológicos, mas que colocam os coletivos e artistas em situações (reais) onde a fidelidade aos princípios e idéias e a sobrevivência são por vezes fins excludentes.

Com esta prévia de conclusão, passamos à etapa final da pesquisa, onde buscamos condensar nosso trajeto e, por fim, apresentar dificuldades nas quais esbarramos e, sobretudo, apresentar possíveis desdobramentos que a pesquisa acadêmica em artes, especificamente, em modelos não-hegemônicos como Coletivos Artísticos, pode propiciar a outros pesquisadores e artistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, pesquisamos produções discursivas de “coletivos artísticos” brasileiros. Referimo-nos aos coletivos como aqueles agrupamentos que desenvolvem processos criativos e ações colaborativas, bem como discursos sobre as condições e os propósitos políticos de suas ações, que se propõem a realizar agenciamentos político-estéticos, assim como uma auto-reflexão sobre as relações e situações envolvidas nos seus processos produtivo-criativos e comunicativos.

“Coletivo” faz referência a um tipo de grupalidade, e também a um conjunto de discussões sobre a arte e sociedade, a uma linha de proposições estético-políticas, a dinâmicas de organização grupal e a questionamentos sobre os diferentes níveis nos quais “a política” se localiza no fazer artístico. O conceito alude a um conjunto de discussões sobre a ação política através da arte e sobre formatos de organização grupal e colaboração nos processos de (cri)ação artística.

Assim como encontramos entre eles heterogêneas filosofias sobre arte e política (e sobre a relação entre ambas), encontramos distintas estratégias de inserção na realidade, o que supõe uma saída ao espaço do social, ampliando a práxis artística para além dos marcos da arte institucional. Mesmo considerando esta diversidade, também parece possível identificar a existência de redes, espaços de troca e uma interdiscursividade compartilhada, delimitando um espaço ou campo já bem fortalecido de coletivismo artístico no Brasil.

Observamos alguns traços compartilhados pelos coletivos artísticos brasileiros contemporâneos: não apresentam uma linguagem artística definida (interdisciplinaridade), atuam através de agenciamentos e redes de afinidades num campo parcialmente aberto à participação e produzindo relações com arquitetura, urbanismo, geografia e o contexto sociocultural. Alguns investem principalmente no *acontecimento temporal* – performances, ações, intervenções sonoras, *happenings* etc.; outros desenvolvem ações com características *formativas e didáticas*; outros são motivados por experiências de criação coletiva; alguns integram instituições culturais ou educativas (universitárias); há também aqueles que atuam junto a movimentos sociais ou a grupos excluídos.

Outra de suas características mais salientes é a ampliação do conceito da política para além da esfera do “sistema político institucional-governamental”, e sua ressignificação como relação onipresente nas relações sociais. Mais do que enxergar a arte como um meio para a ação política, os coletivos vêm nesta forma de articulação a possível encenação de micro-utopias de convivência e de materialização das relações de produção alternativas – recusando aquelas impostas pelos formatos mercadológicos tradicionais de produção artística. Cabe apontar que o anterior posicionamento não implica uma completa desvinculação do mercado, de instituições e organismos financiadores da arte, já que, em muitas ocasiões, os coletivos precisam deles para concretizar suas proposições e viabilizar a continuidade de um trabalho conjunto. Na prática, mais do que uma rejeição total ao sistema econômico-financeiro, observamos o estabelecimento ou a busca de outros modos de relação dos coletivos com o sistema. Por último – e como em muitos outros pontos – não existe entre os coletivos um único posicionamento, mas uma variedade de matizes que inclui aqueles que nunca se apresentaram a um edital, como os que são financiados por instituições públicas e privadas, incluindo capitais internacionais. “Coletivo” é, também neste âmbito, um conceito polissêmico.

Como base de sua integração, motivações e propósitos dão lugar a ações estético-políticas, ligando assim discursos e práticas artísticas, através de uma “sensibilidade” – tal como é entendida por Home (2004, p.162) – que lhes é comum. Ao identificar esta sensibilidade, não queremos afirmar posicionamentos unitários, mas o compartilhamento de um campo, uma historicidade e um momento de emergência.

Buscamos acessar essa sensibilidade através dos discursos textuais e performativos de três coletivos, a partir de um mapeamento prévio de suas redes espalhadas pelo Brasil. Seleccionamos três casos e aplicamos como técnica global a Análise Crítica de Discurso. Na seleção dos coletivos analisados, procuramos abranger uma diversidade temática, geográfica e organizativa que, não sendo representativa, consegue apresentar algumas características discursivas e organizativas recorrentes entre os coletivos artísticos brasileiros.

Ao analisar os discursos coletivos através das diferentes estratégias textuais – textos produzidos por eles mesmos – no caso do CDM e ações do GIA e Catadores de Histórias –, atentamos especialmente para sua autodescrição como sujeitos estético-políticos, suas posições como atores sociais do campo artístico e sua participação no discurso intertextual e histórico que visa discutir relações entre arte e política, política e cultura.

Dentro do Estudo de Casos Múltiplos, optamos pela técnica de Análise Crítica de Discurso, pois nos interessava refletir sobre as tensões entre a realidade social e os discursos que os atores constroem para se autodefinir e nela inserir-se. Assim, seguimos Bourdieu em duas premissas básicas da nossa pesquisa: o estudo do campo artístico como espaço relativamente autônomo onde os coletivos se situam enquanto atores sociais (em relação a outros atores do campo), e a idéia de que o tempo da arte se apresenta de forma cumulativa, gerando uma história própria desse campo na qual o que acontece está cada vez mais ligado a essa história. Compartilhamos ainda com o sociólogo francês a idéia de que é relevante focar nosso olhar não só na história pura das formas, mas, sobretudo, na história social das lutas a respeito das formas (BOURDIEU, 1989).

Os coletivos se inserem reflexivamente nessa história, retomando um discurso crítico e situando-se a respeito das posições de outros atores e discursos contemporâneos e do passado. Tal reflexividade apontou perguntas que nos guiaram durante o processo e buscaram compreender a subjetividade política destes atores situados no terreno contra-hegemônico dos campos político e cultural.

Isso nos levou a começar o trabalho apresentando, no Capítulo 1, algumas referências e antecedentes do discurso e ações dos coletivos artísticos e a retomar esta contextualização no Capítulo 4 com a introdução de outras vozes, além daquelas presentes nos três discursos analisados. Nesse último capítulo, tentamos reconstruir os “tópicos” ou questões do discurso intertextual dos coletivos que estruturam o campo estético-político onde os coletivos se situam, através da elaboração de categorias. Para apresentá-las, recorremos a várias vozes interessadas e imersas nas discussões sobre a realidade social e política, e na exploração das possibilidades de inserção e intervenção artística.

O Capítulo 2, dedicado à explicitação e desenvolvimento do método, possibilitou-nos tomar o texto como processo e os sentidos atribuídos como um jogo de interações – acordos e lutas – e forças culturais e sociais. Cumprimos, assim, uma recomendação de Yin (2005) que preconiza uma robusta ligação entre a leitura dos Casos com a abordagem teórica. Consideramos produtivo, portanto, o laço entre categorias estabelecidas por Bourdieu e a leitura crítica que buscamos empreender através da Análise de Discurso. Foi possível, deste modo, estudar a constituição e circulação dos discursos de coletivos artísticos brasileiros, compreendendo-os como integrantes de um campo heterogêneo, dinâmico e histórico, pontuado de contradições, paradoxos, crises, mas também por modos bem-sucedidos de realização artística, política, sociocultural.

No Capítulo 3 encontra-se o núcleo de nossa análise, onde desenvolvemos uma observação e leitura dos discursos (textos/ações) selecionados, prestando particular atenção ao contexto e aos elementos extratextuais com os que pudemos conectar tais manifestações.

As ações estético-políticas analisadas procuram uma reconfiguração da prática artística, cujas implicações políticas se orientam pela história do próprio campo (discursivo e prático) de produção artística, e por vezes pela realidade social na qual os coletivos se inserem. Ambas as possibilidades envolvem diferentes alcances da ação política dos coletivos que, em alguns casos, se combinam e, em outros, estabelecem diferenças e singularidades entre suas proposições.

Procurando produzir *instâncias de oposição* e interrogação crítica sobre a realidade, os coletivos se inserem nas dinâmicas e narrativas da vida urbana e procuram realizar a premissa de que “artista não é um tipo determinado de pessoa, mas cada pessoa é um tipo determinado de artista” (BEY, 2006 (3), s/p). Caminhando em direção contrária à especialização da arte, muitos coletivos rejeitam a conversão do público de arte em consumidor, o que, além de restringir o alcance da atividade artística, a reduz ao status de outra mercadoria da esfera cultural.

Estes posicionamentos nos apareceram de modo claro quando nos aproximamos dos coletivos selecionados. Assim, nos Panfletos do GIA lemos o propósito de inserir suas ações no cotidiano, provocando experiências inesperadas e intervenções efêmeras e precárias cuja ênfase recai sobre o acontecimento e a experimentação. A temática urbana é central para as propostas do coletivo baiano que busca modificar e refletir sobre a interação *com* e *em* nossas cidades, promovendo uma atitude propositiva, criativa e autoconfiante.

No caso do CDM de Pelotas abordamos seu Manifesto que apresenta um personagem ficcional – o Pseudo-artista – como uma “tomada de posição” a respeito de condições e hábitos de produção artística, a situação/status socioeconômico, a ideologia desse pseudo-artista e do coletivo. O CDM se questiona sobre o status do artista, sua visibilidade e existência social, seu papel frente à arte e às mídias, a contaminação midiática presente nas cidades.

Por último, Catadores de Histórias é o caso no qual aparecem com mais clareza as ações articuladas *junto* à comunidade, em zonas de conflito social onde se produzem lutas

desencadeadas pelas urgências reais de setores marginalizados da população. A ação analisada focalizou a confluência de sujeitos artísticos e movimentos sociais, a partir de situações de emergência social. Pelo envolvimento com o MSTC, vimos que o Catadores encarna na sua prática artística a idéia de arte *envolvida*, mais do que *preocupada* ou voltada para a *denúncia* de injustiças sociais. Cabe salientar que foi significativo perceber, nos atos performativos analisados, o propósito da ação que se articula em subjetividades múltiplas e díspares, a voz da artista sendo uma delas. Isto se viu refletido na análise, pois, para reconstruir o contexto e os elementos extratextuais da situação performativa, tivemos de recorrer a uma (sintética) introdução do Movimento Sem Teto e a luta por moradia que estava desenvolvendo-se nesse momento no centro de São Paulo.

No último Capítulo desta dissertação, salientamos algumas características que julgamos compartilhadas no campo de coletivos brasileiros, tais como: desenvolvimento de um metadiscurso intertextual, pluralidade de linguagens e disciplinas, questionamento da definição e dos limites da “Arte”, predomínio de uma sensibilidade política e estética contra-hegemônica e amiúde anti-institucional, entre outras. Observamos ainda diferentes desdobramentos da forma coletiva/colaborativa, podendo operar ao mesmo tempo como *modo de criação*, como *método de trabalho*, como *modo de produção* e como *resultante estética* (ARAÚJO, 2008, p. 179).

Mesmo nos interessando pela metadiscursividade desenvolvida entre os coletivos sobre a arte e sobre suas próprias características, percebemos que o discurso textual e o performativo são partes inextricáveis no discurso coletivo.

Vimos que o termo coletivo não se refere apenas à composição do grupo, mas também a um determinado espírito, filosofia ou estética de compartilhamento onde são significativas e produtivas as relações pessoais de amizade na aproximação e ação entre artistas. Assim, observamos que os fundamentos da integração e o trabalho em coletivo são parte de uma filosofia do compartilhamento e da colaboração que, por sua vez, contamina organizações diversas que vão do campo artístico ao acadêmico, institucional e até empresarial. Uma possível resposta para a popularidade de tal “filosofia” se relaciona com as implicações práticas positivas do formato de trabalho em coletivo, onde benefícios e responsabilidades são compartilhados pelos integrantes gerando uma dinâmica grupal que admite a diferenciação funcional e heterogeneidade no seu seio, mas procura uma integração solidária e (auto)comprometida, sem que se perca a autonomia do coletivo ou a de cada um dos seus participantes.

Também ficou evidente para nós a vontade que muitos manifestam de alargar as bordas das instituições artísticas, borrando os limites do campo para procurar sua fusão com a vida e o cotidiano, substituindo, como dissemos, “exposição” por “ocupação” ou “intervenção” e desenvolvendo uma arte centrada *no interesse público* na qual artistas colaboram com grupos específicos, tratando de assuntos diretamente relevantes para as vidas dessas pessoas (ARTE-ESFERAPÚBLICA, site).

Por último, refletimos sobre as implicações políticas dos formatos aparentemente não artísticos de proposições dos coletivos, salientando a possibilidade de se tratar de uma estratégia de ruptura que leva em consideração que o discurso pautado na oposição ao sistema é passível de ser ainda mais rapidamente incorporado a ele (MELENDI, 2005, s/p), evidenciando que “[...] uma expressão pode ganhar a sua força precisamente por força da ruptura com o contexto em que ela atua” (BUTLER, 1997, p. 144-5).

Neste sentido vale a pena retomar as ações analisadas no Capítulo 3 que exemplificam proposições envolvidas politicamente (cada uma com seus diferentes objetivos, propósitos e meios), porém não resultam reconhecivelmente como ações de denúncia ou protesto na forma mais clássica com a qual a história da “arte política” tem se desenvolvido. Entretanto, as ações analisadas produzem instâncias de distanciamento crítico da realidade à qual apontam, contando para isso com a ação semiótica e relacional com o “leitor” e focalizando ocasiões em questões do próprio campo artístico. A arte mais classicamente política tende à denúncia reivindicativa ou ao apoio a causas políticas de movimentos ou partidos políticos. Salientamos dos coletivos a utilização de meios e lógicas do pensamento artístico para a geração de interferências e curtos-circuitos políticos, que amiúde são mais significativos que o pronunciamento por uma causa de dimensões inatingíveis para a prática artística.

Certas táticas de intervenção política dos coletivos se situam próximas do “efeito de catacrese” introduzido por Butler, na medida em que proposições são articuladas em relação a contextos específicos com o intuito de produzir uma quebra no entendimento habitual de determinado fenômeno de caráter social, ao promover o estranhamento e a possibilidade de criticá-lo ou ainda tornando visível uma realidade invisibilizada pela ação de relações de poder, ou do nosso hábito de conviver com elas cotidianamente.

No momento de apresentar críticas e incongruências apontadas *aos* e *pelos* coletivos, constatamos que as vozes mais críticas provêm de algumas das referências centrais deste trabalho (Rosas, Adams, Mesquita, Goto, Borges, entre outros) e que, não por

casualidade, constituem pontos cardinais no discurso coletivo e na autocrítica e observação que os coletivos realizam sobre si mesmos.

Uma preocupação que nos acompanhou, ao longo da pesquisa e da escrita desta dissertação, se refere à necessidade de que nossa voz, como pesquisadora do campo, se distanciasse – não do tema, pois não acreditamos na separação estanque sujeito-objeto de investigação e colocamo-nos como parte deste campo – do metadiscurso e da crítica que os coletivos fazem sobre si mesmos. Isto se apresentou como grande desafio, já que as questões e discussões abordadas interpelam diretamente nosso próprio fazer artístico. Foi por nos situarmos muito próximas do discurso performativo e crítico dos coletivos que os escolhemos como objeto de estudo. Mas, para que a pesquisa trouxesse uma reflexão crítica sobre eles – inclusive para nós – tentamos nos afastar da enorme vontade de intervir nas controvérsias às quais estão sujeitos os coletivos. Consideramos que esse objetivo foi cumprido parcialmente, já que a organização dos discursos por si mesma constitui uma intervenção subjetiva sobre o campo estudado.

Para finalizar a dissertação, desejamos lembrar algumas críticas que foram esboçadas ao longo das análises, e que propõem um ponto de vista mais amplo para abordar o discurso coletivo como tipo de discursividade emergente nos campos artístico, político, cultural e social. Se o que fizemos no Capítulo 3 foi uma análise semântico-estrutural dos textos e seus contextos, propomos que um possível desdobramento desta pesquisa poderia tomar como objeto a interdiscursividade coletiva como espaço ou posição dentro do campo mais amplo de relações culturais da sociedade contemporânea.

Deste patamar, conseguiríamos perceber que existem motivações que vão além das filosóficas, e se situam mais perto das pragmáticas, na integração dos coletivos. Introduzir estas considerações não significa questionar a honestidade ideológica ou filosófica dos coletivos, mas enxergá-los num contexto composto de restrições burocráticas e certas condições de produção que geram estratégias econômicas de sobrevivência (se não a do artista, pelo menos da possibilidade de fazer arte). Esta aparente contradição deriva das próprias ambiguidades presentes na realidade social e são mais ou menos percebidas pelos coletivos aos quais tivemos acesso.

Com anos de trajetória e uma abundante literatura, o coletivo estadunidense *Critical Art Ensemble* observa que salientiar o formato coletivo como estratégia de sobrevivência num meio artístico competitivo e exigente pode soar cínico, e até certo ponto é, mas ao mesmo tempo, esses fatos aparecem como uma realidade que deve ser negociada se alguém quer

manter-se como produtor cultural (CAE, 2001, p. 6). Por outro lado, vimos as reflexões no texto compilado por Van Imschoot, que chamam a atenção para as realidades econômicas e financeiras que acompanham a colaboração.

Podemos concluir que, além dos resultados no plano criativo e das implicações políticas presentes nas suas ações, o formato colaborativo de criação e organização multiplica as possibilidades do coletivo diante das oportunidades e restrições que o ambiente propõe.

No campo brasileiro, várias vozes críticas assinalam que estar à margem constitui, por vezes, uma estratégia de inserção, e que em muitas ocasiões as ações dos coletivos não passam de atos efêmeros sem chegar a questionar o circuito instituído de exposição-público-mercado. O espaço de questionamento em que se encontram é bem sintetizado por Rosas que assinala que “[...] Sem sentido ou repletas deles, as ações dos coletivos brasileiros ainda parecem hesitar entre serem “artistas” ou mandarem a Arte para os ares” (ROSAS (5), s/d, s/p).

Esta mesma controvérsia aparece no modo como os coletivos se vinculam às realidades sociais, econômicas e políticas que os cercam. Existem matizes e diferenças nos posicionamentos dos coletivos, sendo alguns mais realistas (sem deixar de ser utópicos) e outros investindo na criação de outras realidades (sem deixar de ser políticos).

Há os que se identificam com a proposta do teórico situacionista Vaneigem que afirma: “Nossa posição é de guerreiros entre dois mundos: um que ignoramos e outro que ainda não existe” (apud HOME, 2004, p. 67). Outros questionam a estratégia de aproximação ao real, introduzindo questionamentos para as motivações de tal movimento.

Existem diferentes posicionamentos e táticas de aproximação dos coletivos com as realidades sociais, econômicas e políticas que os cercam. Se alguns vêem no coletivo a possibilidade de direcionar a prática artística para ações transformadoras no campo social com conseqüências estéticas e políticas, outros concebem o coletivo como um tipo de relação de produção da arte que é, em si mesma, uma ação política, mas que não tem necessariamente implicações sobre a estética produzida. Com isto queremos dizer que a união em coletivo pode ser tanto uma via de aprofundar e gerar condições ótimas de investigação da linguagem artística, como um meio para questionar na prática os limites dessa linguagem, colocando-a em direta relação com problemas e sujeitos muitas vezes alheios ao campo artístico.

A primeira constitui uma alternativa mais endógena ao campo, na qual o foco é a produção de arte e o coletivo um meio para atingir condições favoráveis à especialização e pesquisa criativa. A segunda apresenta o coletivo como coalizão, com propósitos fundamentalmente políticos e cujos alvos são tanto a problematização das relações ou dimensões do campo artístico, como de situações sociais que amiúde extravasam o campo estético como atividade especializada. Um e outro integram o conceito de “coletivo” e por isso em muitos coletivos se observa a convergência de ambos e em outros a predominância de um ou outro viés. Precisamente por isso, “coletivo” é um termo que não aceita dicotomias, mas propõe a possibilidade de transitar entre diferentes propósitos e filosofias. Aceitar sua polissemia é não só requisito prévio a sua análise, mas também à compreensão das heterogêneas filosofias (ou da filosofia da heterogeneidade) que o caracterizam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Kil. **Experimentação e realidade**: grupos e modos de criação teatral no Brasil. Jornal do Movimento de Teatro de Grupo de Curitiba. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

ADAMS, Gavin. (1) **Como passar um elefante por baixo da porta?** Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=286&secao=artefato>. Acesso em: 11 dez. 2007.

_____. (2) **Coletivos de arte e a ocupação prestes maia em São Paulo** (parte I e II). Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=318&secao=artefato>. Acesso em: 27 jun. 2008.

ALBUQUERQUE, Fernanda **Sobre ternura, humor, arte e política**. Artigo sobre o GIA. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=302&secao=artefato>. Acesso em: 27 jun. 2008.

ARAÚJO, Lucio Henrique de. **Orquestra organismo**: poética do agenciamento coletivo. Monografia Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea, Escola de Música e Belas Artes do Paraná. 2007. Disponível em: http://www.estudiolivre.org/el-gallery_view.php?arquivoId=3810. Acesso em: 10 nov. 2008.

ARAÚJO, Vitória. **Você não existe** - Surgido no Brasil, movimento ativista NÃOEU (NOID) tenta reposicionar o individuo. 2002. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=174&secao=colagem>. Acesso em: 2 dez. 2007.

ARTE E ESFERA PÚBLICA. Site do coletivo. Disponível em: <http://www.arte-esferapublica.org/>. Acesso em: 20 mai. 2008.

BARJA, Wagner. **Intervenção/terinvenção** - A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=277&secao=artefato>. Acesso em: 22 fev. 2007.

BARROSO BERNHARDT, Erica Maria. **Gentrificação e Revitalização**: perspectivas teóricas e seus papéis na construção de espaços urbanos contemporâneos. Disponível em: http://www.urbanidades.unb.br/05/artigo_5_eric_bernhardt.pdf. Acesso em: 3 jun. 2009.

BASBAUM, Sérgio; **Viver junto, viver só, só viver**. Relato da conferência "Como viver só", proferida por Peter Pal Pélbart. São Paulo: Seminário Vida Coletiva - Bienal de SP, Agosto 2006.

BASBAUM, Ricardo. Performance: a questão da autoria. **Performáticos, Performance & Sociedade**. João Gabriel L. C. Texeira (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília. Transe / CEAM/ UnB, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **Em busca da política**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2000.

BEY, Hakim. **TAZ. Zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

_____. (1) **El Asalto Oculito a las Instituciones**. Publicado em 2006. Disponível em:

<http://caosmosis.acracia.net/?p=14>. Acesso em: 20 abr. 2009.

_____. (2) **Zona Temporalmente Autónoma**. Publicado em 2006. Disponível em:

<http://caosmosis.acracia.net/?p=18>. Acesso em: 11 mar. 2009.

_____. (3) **Zonas Autónomas Permanentes**. Publicado em 2006. Disponível em:

<http://caosmosis.acracia.net/?p=19>. Acesso em: 7 mar. 2009.

_____. (4) **Zona Periódicamente Autónoma**. Publicado em 2006. Disponível em:

<http://caosmosis.acracia.net/?p=280>. Acesso em: 14 mar. 2009.

_____. (5) **Comunicados de la Asociación de la Anarquía Ontológica**. Publicado em 2007. Disponível em: <http://caosmosis.acracia.net/?p=672>. Acesso em: 14 mar. 2009.

_____. (6) **Caos - terrorismo poético & outros crimes exemplares**. Brasil: Conrad, 2003. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/12/296700.shtml>. Acesso em: 3 jun. 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BORGES, Fabiane Moraes. **Domínios do demasiado**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). PUC – SP. Núcleo de subjetividade. São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3370. Acesso em 20 dez. 2008.

BORRIAUD, Nicolás. **Estética Relacional**. Los sentidos, artes visuales. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

BOTELHO, Maira. **Gisella Hiche - Arte pública e cidadania (entrevista)**. Artecedania, Janeiro de 2006. Disponível em:

<http://www.rizoma.net/interna.php?id=262&secao=artefato>. Acesso em: 2 abr. 2008.

- BOUMARD, Patrick. **O lugar da etnografia nas epistemologias construtivistas**. <<http://www2.uel.br/ccb/psicologia/revista/textov1n22.htm>>. Acesso em: 7 jun. 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**. Por uma sociologia clínica do campo científico. Os campos como microcosmos relativamente autônomos. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- _____. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.
- _____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- _____. **Principles of a sociology of cultural works**. Explanation and value in the arts. Salim Kemal and Ivan Gaskell. Cambridge studies in philosophy and the arts. Cambridge: University Press, 1993.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel e Bertrand Brasil, 1989.
- _____. **¿Qué significa hablar?** Economía de los intercambios lingüísticos. Madrid: Ediciones Akal, 1985.
- _____. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Haans. **Livre Troca**. Diálogos entre Ciência e Arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- BRASILINO, Luís. **A arte questiona o uso do espaço público**. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=221&secao=artefato>. Acesso em: 26 ago. 2008.
- BRISA MP. **Vídeo dança a caminho**. Disponível em: <http://idanca.net/2007/06/21/videodanca-a-caminho> no 21/06/2007. Acesso em: 30 jun. 2007.
- BUTLER, Judith. **Excitable Speech**: a politics of the performative. New York: Routledge, 1997.
- _____. **Bodies that matter**: on the discursive limits of sex. New York: Routledge, 1993.
- _____. **From construction to materialization**. Seleção de bodies that matter. "Body and Flesh. A philosophical reader". U.S.A.: Blackwell Publishers Ltd., 1998, (1).

_____. How Bodies Come to Matter: An interview with Judith Butler. **Journal of Women in Culture and Society**, v. 23, n. 2, p. 275-286. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, (2).

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. **Para una teoría de la socialización del arte en América Latina**. La habana: Casa de las Américas n. 89, Marzo-abril 1975.

CATADORES DE HISTÓRIAS. Texto-questionario no Corocoletivo. Disponível em: <http://www.corocoletivo.org/catadoresdehistorias/index.htm>. Acesso em: 7 mar. 2009.

CDM. **Publicação eletrônica** (mensagem pessoal) enviada pelo integrante de CDM Leonardo Furtado. Mensagem recebida por <grupocdm@gmail.com>, em 16 junho 2007, (1).

_____. Corocoletivo. Apresentação do coletivo e questionario do Coro. Disponível em: <http://www.corocoletivo.org/c.d.m/index.htm>. Acesso em: 11 abr. 2009.

_____. **Matéria sobre o Projeto Percursos no programa Estação Cultura da TVE/RS**. Centro de Desintoxicação Midiática. Duração: 5m 3s. 14 fevereiro, 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=80hcfxdPt2A&feature=channel_page. Acesso em 13. jun.2008, 2007, (2).

_____. **Re-ações sonoras**. Registro da intervenção urbana sonora realizada na cidade de Pelotas/RS em dezembro de 2006. Inusitadas vinhetas sonoras criadas pelo grupo e amplificadas pelas "publicicletas" que circularam pelo centro da cidade por um período de uma hora. Duração: 10min11seg. 14 de febrero de 2007 (3). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=YSumCeH4z_c&feature=channel. Acesso em 20 mai. 2008.

_____. **Centro de Desintoxicação Midiática no Projeto Percursos**. Ação do C.D.M. em carro de som transitando no centro de Porto Alegre no Projeto Percursos. 28 setembro 2007 (4). Duração: 4min11seg. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=R9Y4MSkV6a0&feature=channel_page. Acesso em 20 jun. 2009.

CENTER FOR COMMUNICATION AND CIVIL ENGAGEMENT. **Culture Hamming**. Disponível em:

<http://depts.washington.edu/ccce/polcommcampaigns/CultureJamming.htm>. Acesso em: 2 abr. 2009.

CHAIA, Miguel. **Artivismo** – Política e Arte Hoje.

Disponível em http://www.pucsp.br/revistaaurora/edição_atual/coluna_arte_midia.html. Acesso em: 2 abr. 2009.

CLAVO, María Iñigo. **Cuéntamelo otra vez**. Disponível em:

<http://www.uned.es/artepensamiento/texto%20maria%20inigo.htm>. Acesso em: 4 Jun. 2009.

CLEMENTE, Fabiane. **Análise de conteúdo: uma metodologia para análise de dados**.

Agosto de 2007. Disponível em:

http://www.administradores.com.br/artigos/analise_de_conteudo_uma_metodologia_para_analise_de_dados/14317/. Acesso em: 15 maio 2009.

CLEUSA, Maria. **Ônibus da arte** - Coletivos de artistas ocupam as ruas do Rio, invadem a internet e são tema de debates e livros. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/>.

Acesso em: 18 dez. 2007.

COCCHIARALE, Fernando. **A (outra) arte contemporânea brasileira**: intervenções urbanas micro políticas. Disponível em

<http://www.rizoma.net/interna.php?id=222&secao=artefato>. Acesso em: 2 de Jan. 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Performance, Tecnologia e Novas Arenas de Representação**. Disponível em:

www.itaucultural.org.br/proximoato/Papers/Texto%20PORT%20renato%20cohen.doc.

Acesso em: 20 mar. 2009.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. Performance - Anos 90: Considerações sobre o 'Zeitgeist' Contemporâneo. Em **Performáticos, Performances & Sociedade**. J. G. Teixeira (Org.) Brasília: UnB/Transe, 1996.

CORDEIRO, Isabelle. **Poéticas de Multidão**. Autonomias co- (labor)ativas em rede. Tes (Doutorado em comunicação e semiótica) - Programa de estudos pós-graduados em comunicação e semiótica. PUC – São Paulo, 2008.

CRITICAL ART ENSEMBLE. **Página web do coletivo**. Disponível em:

<http://www.critical-art.net>. Acesso em: 2 fev. 2008.

_____. **Digital resistance**. Cap. 4 Observations on Collective Cultural Action.

Disponível em: <http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy; WOLMAN Gil J. **Métodos de tergiversación** [detournement]. Julho 2006. Disponível em: <http://caosmosis.acracia.net/?p=179>. Acesso em: 20 maio 2009.

DERY, Mark. **Culture Jamming**: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs. Disponível em: http://www.markdery.com/culture_jamming.html. Acesso em: 20 maio 2009.

DOS ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: a indústria e a poesia. **Arte & Ensaio**. V. 11. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Disponível em:

http://www.polemica.uerj.br/pol117/cimagem/p17_art_cildo3.htm. Acesso em: 20 maio 2009.

DUFRENNE, Michel. **Interdisciplinarietà y ciencias humanas**. UNESCO. Colección de Ciencias Sociales. Serie de Sociología. Madrid, España: Editorial Tecnos, 1983.

ECO, Umberto. **Obra aberta**; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. **Para una Guerrilla Semiológica**. Disponível em:

<http://caosmosis.acracia.net/?p=532>. Acesso em: 14 Abr. 2009.

EDUKATIVOS. **Análisis del discurso**. Disponível em:

<http://www.edukativos.com/apuntes/archives/198>. Acesso em: 11 mar.2009.

EGS, Eduardo. **Upgrade do Macaco**: a urgência da arte urbana. Disponível em:

<http://www.overmundo.com.br/overblog/upgrade-do-macaco-a-urgencia-da-arte-urbana>. Acesso em: 22 nov. 2008.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FLYLOSOPHY (Revista Electrónica). **Culture Jamming**: Ruido en la transmisión.

Revista Electrónica Flylosophy. n. 35. Abril de 2008. Disponível em:

<http://www.flylosophy.com/2005/03/culture-jamming-ruído-en-la-transmisión.html>.

Acesso em: 16 jun. 2009.

FOLHA SP. Grupo faz "ativismo" em ação em São Paulo **Matéria sobre ativismo na Ilustrada**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200607.htm>.

Acesso em: 2 fev. 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica del poder**. Buenos Aires: La Piqueta, 1989.

FREITAS, Artur. **O sensível partilhado**: estética e política em Jacques Rancière.

Resenha de *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

GOTO, Newton **Sentidos (e circuitos) políticos da arte**: Afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. Disponível em:

<http://www.rizoma.net/interna.php?id=250&secao=artefato>. Acesso em: 20 nov. 2006.

GUARNACCIA, Mateo. **Provos. Amsterdam e o nascimento da contracultura**. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

GUERRA, Nadam. **Manifesto do grupo UM**. Disponível em: <http://www.grupoum.art.br>. 2003. Acesso em: 13 dez. 2008.

GUIMARÃES FERREIRA, Luiza Helena. **Enredar**: "a arte de organizar encontros".

Disponível em: www.rizoma.net. Acesso em: 20 jul. 2007.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. São Paulo: Record, 2005.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOGARTH, Vanessa. **Dalí, paranoico-crítico**. Disponível em:

<http://www.babab.com/no25/dali.php>. Acesso em: 14 out. 2008.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura**. Utopia, subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad, 2004.

HORIZONTE NÔMADE. **Manifesto Horizonte Nômade**. Disponível em:

<http://www.corocoletivo.org/horizontenomade/index.htm>. Acesso em: 24 fev. 2006.

INTEGRAÇÃO SEM POSSE. Disponível em: www.integracaosemposse.zip.net. Acesso em: 2 jul. 2009.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Manifesto Internacional Situacionista**

Disponível em: www.geocities.com/autonomiabvr. Acesso em: 26 abr. 2009.

KAPROW, Alan. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Disponível em:

http://books.google.com.uy/books?hl=es&lr=&id=HMKyDQr4kHEC&oi=fnd&pg=PR7&dq=Alan+Kaprow&ots=qYo97v_SUA&sig=yuiICap5AzVwNcVrwLglLZOLnkw.

Acesso em: 13 jan. 2008.

KESTER, Gran. **Colaboração, arte e subculturas**. Disponível em: www.rizoma.net.

2007. Acesso em: 20 fev. 2008.

KINCELER, José Luiz; ALTHAUSEN, Gabrielle e DAMÉ, Paulo. **Desestabilizando os limites** - arte relacional em sua forma complexa. Disponível em:

<http://www.rizoma.net/interna.php?id=275&secao=artefato>. Acesso em: 4 dez. 2008.

JAMESON, Frederic. **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío**.

Sobre la interpretación. La literatura como acto socialmente simbólico. Documentos de cultura, documentos de barbárie. Buenos Aires: Paidós, 1991/1992.

LAFARGUE, Paulo. **Pirataria para democratizar o acesso a informação**: Coletivo

Sabotagem. Disponível em: <http://sabotagem.revolt.org/node/717>. Acesso em: 15 mar. 2009.

LASH, Scott. **Modernización reflexiva**. Política, tradición y estética en el orden social moderno. Madrid: Alianza Universal, 1997.

LEICK, Mariah. **Comunas Urbanas** - Movimento Social em luta por moradia, trabalho e cultura. 29 de Julho de 2004. Disponível em:

<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2004/07/287553.shtml>. Acesso em: 4 mai. 2009.

LOPES FRAZÃO, Andréia Cristina. Reflexões metodológicas sobre a análise do discurso em perspectiva histórica: paternidade, maternidade, santidade e gênero. **Cronos: Revista de História**, Pedro Leopoldo, n. 6, p. 194-223, 2002. Disponível em:

<<http://www.abrem.org.br/Reflexmetodologica.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2009.

MAFFESOLI, Michel. El tiempo de las tribus. Madrid: Editorial ICARA, 1990.

MARINHO Nirvana. **Coletivos: conceitos em jogo**. 2007. Disponível em:

<http://idanca.net/lang/pt-br/2007/03/01/coletivos-conceitos-em-jogo/3988/>. Acesso em: 8 fev. 2008.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva (1990 - 2000). Universidade de São Paulo Instituto de Letras e Ciências Humanas, Pós-graduação em História, 2008.

MOORE, Alan. “General Introduction to Collectivity in Modern Art”. 2006. Disponível em: <http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/moore.htm>. Acesso em: 20 jun. 2008.

OLIVEIRA, Gérson de. **Sobre nomes múltiplos**. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=143&secao=artefato>. Acesso em: 10 maio 2008.

OTAOLA, Concepción. **El análisis del discurso**. Introducción teórica. U.N.E.D. Disponível em <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-A5A13C65-BB0B-AD3B-0EDD-B730C88C7A17&dsID=PDF>. Acesso em: 15 maio 2009.

PAIM, Cláudia. Iniciativas coletivas de artistas. 2005. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=233&secao=artefato>. Acesso 5 fev.2008.

PADIN, Clemente. **Chave Mestra em RJ**. Disponível em <http://www.escaner.cl/escaner68/acorreo.html>. Acesso em: 18 nov. 2008.

PALLEIRO, Maria Inés (Coord.). **Arte, comunicación y tradición**. Colección Narrativa, identidad y memoria. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2004.

PELBART, Pél Peter. **Elementos para uma cartografia da grupalidade**. Disponível em: www.rizoma.net. Acesso em: 20 nov. 2008.

_____. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PINGARILHO, Eduardo. **Manifesto Upgrade do Macaco**. Disponível em: <http://www.upgradedomacaco.com.br/manifesto.htm>. Acesso em: 12 out. 2007.

PORO. Intervenções urbanas e ações efêmeras. Versão eletrônica do catálogo **Desvíos no discurso**. 2005. Disponível em: www.poro.redezero.org. Acesso em: 20 jun. 2006.

RAE. Definição de “tática” no Diccionario da Real Academia Española. Disponível em: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=t%C3%A1ctica. Acesso em 11 jun. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neo-vanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte & Política**. Algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **Conferencia. São Paulo S.A. práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Situação nº 3 Estética e política**. SESC Belenzinho. São Paulo, 2005. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>. Acesso em: 3 maio 2007.

_____. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>. Acesso em: 29 set. 2008.

ROCHA, Décio; DEUSDARÁ, Bruno. Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. **ALEA**, v. 7, n. 2, julho - dezembro 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a10v7n2.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2009.

ROSA, Sergio. **A cidade visível**. Belo Horizonte (MG), Julho de 2006 Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-cidade-visivel>. Acesso em: 20 jan. 2009.

ROSAS, Ricardo. (1) **Nome; coletivos senha colaboração**. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=170&secao=intervencao>. Acesso em: 10 set. 2007.

_____. (2) **Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou cooptação?** Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=285&secao=artefato>. Acesso em: 12 set. 2007.

_____. (3) **Gambiarra Alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. Caderno Videobrasil-Arte Mobilidade e Sustentabilidade 2006**. Disponível em: www.documenta.de e em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=348&secao=artefato>. Acesso em: 22 dez. 2008.

_____. (4) **(INS)URGÊNCIA**. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=210&secao=artefato>. Acesso em: 3 jan. 2008.

_____. (5) **Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil**. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl> Acesso em: 22 ago. 2007.

SANTOS, Eleonora Campos da Motta. **Análise das racionalidades presentes em atividades formais de dança para pessoas com (d)eficiência: um estudo de casos**

múltiplos em Salvador – BA. 162f. Dissertação [Mestrado em Dança]. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

SILVA, Antonio Carlos Araújo. **A encenação no coletivo**; des-territorializações da função de diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Arte, São Paulo, 2008.

SILVA V. Omer. **El análisis del discurso según Van Dijk y los estudios de la comunicación**. n. 26. Disponível em:

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n26/osilva.html>. Acesso em: 11 jun. 2009.

SITUAÇÃO. **Um dia dedicado ao Artivismo**. Disponível em:

<http://organismo.art.br/blog/?p=1005>. Acesso em: 23 fev. 2008.

SOBRINO FREIRE, Iria. **El manifiesto artístico**: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural. Disponível em:

<http://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm>. Acesso em: 15 maio 2009.

TECNOPOP. FUTURO DO PRESENTE. **Sinalização complementar e legendas das obras da exposição**. Disponível em:

http://www.tecnopop.com.br/portfolio_projeto.php?cod=245. Acesso em: 20 jun. 2009.

VAM IMSCHOOT, Myriam (Coord.) **Letters on collaboration**. Cartas sobre a temática da colaboração em dança a partir do colóquio ‘Practices, Figures and Myths of Community in Dance in the 20th Century’, organizado pelo Centre National de la Danse em Outubro do 2002. Inédito.

VAN DIJK, Teun A. **Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso**. Madrid: Catedra, 1993.

_____. **Análisis Crítico del Discurso**. Disponível em:

http://www.geocities.com/estudiscurso/vandijk_acd.html. Acesso em: 6 mar. 2009.

_____. El análisis crítico del discurso. **Revista Anthropos**, Barcelona, p. 23-36, septiembre-octubre 1999. Disponível em:

<http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20lisis%20cr%20del%20discurso.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2009.

VEJA SÃO PAULO. **O futuro do presente**. Disponível em:

http://vejasaopaulo.abril.com.br/red/galerias_vejinha/futuro-do-presente/. Acesso em: 23 mar. 2009.

WERNECK, Sylvia. Resistência local no mundo global poéticas do local na arte contemporânea brasileira. **II Congresso de estética e história da arte USP 70 ANOS**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

WIKIPEDIA. **Do it your self culture**. Disponível em:

http://en.wikipedia.org/wiki/DIY_culture. Acesso em: 2 jun 2009.

_____. **Fluxus**. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fluxus>. Acesso em: 2 ago. 2009.

_____. **Gentrificação na cidade de São Paulo**. Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Gentrifica%C3%A7%C3%A3o_na_cidade_de_S%C3%A3o_Paulo. Acesso em: 10 jul. 2009.

_____. **Situacionismo**. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Situacionismo>. Acesso em: 12 jun. 2009.

XAVI, João. **Verdurada - uma aula de Faça você mesmo!** 2008. Disponível em:

<http://www.overmundo.com.br/overblog/verdurada-uma-aula-de-faca-voce-mesmo>.

Acesso em: 20 maio 2009.

YIN, Robert. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2005.

YÚDICE, George. ¿Puede hablarse de posmodernidad en América latina? **Revista de crítica literaria latinoamericana**, año XV, n. 28. Lima, 1o semestre 1989.

SITES CONSULTADOS⁸²

ACERVO DE VÍDEO CIRCUITOS COMPARTILHADOS NA INTERNET:

<http://circuitoscompartilhados.org/wp>

AGENCIA VERBO: <http://www.agenciaverbo.com>

APODRECE E VIRA ADOBO: <http://apodrece.vilabol.uol.com.br>

ARTE E ESFERA PÚBLICA: <http://www.arte-esferapublica.org/>

ARTE.COLETIVOS: <http://arte.coletivos.zip.net/>

⁸² Nesta lista se acham sites de coletivos e ações continuadas consultadas, assim como também páginas e publicações on line com artigos, informações e material sobre coletivos consultados.

ARTESQUEMA: <http://www.artesquema.com/>

BAVE – V (COLETIVO): <http://www.base-v.org/>

BAZAR UTOPIÁS (COLETIVO): www.bazarutopias.buzznet.com

BRASIL DE FATO: www.brasildefato.com.br

CANALCONTEMPORÁNEO: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/>

CANALCONTEMPORÁNEO: www.canalcontemporaneo.art.br

CASSANDRA: <http://cassandras.multiply.com/>

CATADORES DE HISTORIAS (COLETIVO): <http://catadores.zip.net>

CDM: <http://www.fotolog.com/grupocdm>

CENTRO CULTURAL BRASIL - ALEMANHA:
<http://www.ccba.com.br/asp/kulturforum.asp?idtexto=424>

COLETIVO CURTO-CIRCUITO: <http://coletivocurto-circuito.blogspot.com/>

COROCOLETIVO: www.corocoletivo.org

CORPO ESTRANHO: Em <http://oputosemiotico.blogspot.com/>

CREATIVE COMMONS: <http://www.creativecommons.org.br/>

CRUEIS TENTADORES: <http://www.crueistentadores.blogspot.com/>

EIA (COLETIVO): <http://eia05.zip.net/http://www.agenciaverbo.com>

EIA (COLETIVO): <http://mapeia.blogspot.com/>

ELEFANTE (COLETIVO): www.elefante0.zip.net

ENTRETANTOS (COLETIVO): <http://www.entreblog.tk/>

ESTUDIO LIVRE: http://www.estudiolivre.org/el-gallery_view.php?arquivoId=3810

ESTUDIO LIVRE: www.estudiolivre.org

ESTUDIO ZITO: <http://estudiozito.blogspot.com/>

FORUM CENTRO VIVO: www.forumcentrovivo.hpg.ig.com.br

FORUM PERMANENTE: www.forumpermanente.incubadora.fapesb.br

FRAUDE: www.fraude.org

GIA (COLETIVO): <http://www.giabahia.blogspot.com> - <http://qgdopelo.blogspot.com/>
- <http://qgdogia.blogspot.com/2008/05/o-q-o-qg.html>

GRUPO UM (COLETIVO): <http://www.grupoum.art.br>

HERMETIC: <http://www.hermetic.com/bey>

HETEROGENESIS: <http://www.heterogenesis.com/SOSTierra.htm>

IMAGINARIO PERIFÉRICO: <http://www.imaginarioperiferico.com.br/>

IMERSÃO AMBIENTAL: <http://www.geocities.com/imersaoambiental>

INCONSCIENTE (COLETIVO): www.inconsciente.tk

INTEGRAÇÃO SEM POSSE: <http://integracaosemposse.zip.net/>

LINHA IMAGINARIA: <http://www.linhaimaginaria.com.br/>

MIDIA INDEPENDIENTE:

<http://www.midiaindependente.org/ao/blue/2004/01/272986.shtml>.

MIDIA TÁTICA: <http://www.tacticalmediafiles.net/search.jsp>

MIX BRASIL: <http://mixbrasil.uol.com.br/cultura/panorama/cubo/cubo.asp>

MST: www.mstc.org.br

MULTIPLICIDADE; <http://www.multiplicidade2006.blogspot.com>

NEO ARTE: <http://www.neoarte.net>

NUCLEO VAGAPARA (COLETIVO): <http://www.nucleovagapara.blogspot.com/>

ORGANISMO (COLETIVO): www.organismo.art.br

OVERMUNDO: www.overmundo.com.br

PERCURSOS CDM: <http://www.percursos.com.br/>

PERFORMANCIA: <http://www.performancia.com.br/>

PORO (COLETIVO) <http://poro.redezero.org/>

PORO: <http://virgulaimagem.redezero.org/>

QUADRA PESSOAS E IDEIAS (COLETIVO): www.quadrapessoaseideias.com.br

RECOMBO (COLETIVO): <http://www.recombo.art.br/lucr/>.

RED SUDAMERICANA DE DANZA: <http://www.movimiento.org/>

RESCATATE: <http://www.rescatate.com/cultura/>

REVERVERAÇÕES: <http://www.corocoletivo.org/reverberacoes/rever2004.htm>

RIZOMA: www.rizoma.net

RODRIGO ALONSO <http://www.roalonso.net/es/videoarte/videodanza.php>. Data de acesso 5/7/07

SALÃO DO PARABRISA GIA: <http://www.salaodoparabrisa.blogspot.com>

SAUDAVEIS SUBVERSIVOS (COLETIVO): <http://www.saudaveissubversivos.org/>

SPAM MAGAZINE: www.spam.cl

TERRA UNA (COLETIVO): <http://www.terrauna.org.br/>

TERRENO BALDÍO: <http://www.terrenobaldio.com.br/>

VALDERRAMAS (COLETIVO): <http://valderramasproject.sites.uol.com.br>

VIRADA CULTURAL: <http://www.viradacultural.com.br>.

VIZINHOS: <http://vizinhos.5uper.net/#port>

APÊNDICE I – Roteiro das entrevistas e dos entrevistados**QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA**

Questionário aplicado nas entrevistas realizadas por e-mail, e também foi o formato sugerido para as entrevistas presenciais. Em todos os casos, as entrevistas tiveram um formato flexível e emergente, embora baseado nas seguintes questões:

- 1** – Quais as possíveis relações entre indivíduo e coletivo na prática artística contemporânea? Que tipo ou formato você já experimentou nas suas práticas artísticas e processos criativos?
- 2** - Quais os fundamentos das práticas artísticas transversais e colaborativas? Ou por que trabalhar neste formato?
- 3**- Como é a relação entre estética e política nas propostas dos coletivos artísticos?
- 4** - Tem sentido falar de uma arte contemporânea contra-hegemônica, alternativa, clandestina ou simplesmente "política"? Quais seriam suas características e estratégias?
- 5**- Que relações e influências pode se assinalar entre os Coletivos Artísticos ativos na atualidade e os movimentos de vanguardas do Século XX?
- 6**- Existe um posicionamento ético/político nas práticas e propostas artísticas?
- 7** - Qual a posição dos coletivos em relação a editais e curadoria?
- 8**- Como é a articulação e comunicação dos coletivos com outros atores, instituições ou espaços da sociedade e da política?
- 9**- Quais as características e os fundamentos da intervenção nos espaços públicos por parte de circuitos artísticos que trabalham colaborativamente? Que questões sobre o "público" e o "privado" emergem a partir desta utilização do espaço público?

ENTREVISTADOS

- 1 - Gisella HICHE – EIA (SP) São Paulo. 25 de fevereiro de 2008.
- 2 - Fabiane BORGES. Entrevista por mail: 6 março 2008. Disponível em: <http://cassandras.multiply.com/journal/item/98>. Acesso em: 11 jun. 2008.
- 3 – Marcelo SOUZA BRITTO. Coletivo Cruéis tentadores. Salvador, Bahia.
- 4 – Mônica RIZOLLI. Artista de São Paulo e organizadora do IN.CORPO.RO.
- 5 - Eduardo VERDERAME. Coletivo Esqueleto coletivo. Entrevista por mail, 5 de março de 2008.
- 6 – Lucio AGRA. Pesquisador na área de Performance, PUC - SP. Entrevista. São Paulo, 22 fev. 2008.
- 7 - Gustavo BITENCOURT. Couve-flor Minicomunidade Artística Mundial. Publicação eletrônica (mensagem pessoal), 13 jun. 2007.
8. - Fabio TREMONTE. Entrevista. São Paulo, 22 fev. 2008. Fita danificada.

Coletivo eia (Gisella Hiche, no começo, e logo incorporação de outros integrantes do coletivo - 25 de fevereiro de 2008, São Paulo)⁸³

Hola sou gisella e vou contar um pouco sobre EIA. Eu recebi o edital para o salão de maio e eu repassei para a galera que já vinha trabalhando comigo, no 2004 foi isso... E aí o pessoal se super mobilizou eu estava terminando a faculdade e eu participava numa revista que tratava sobre temas políticos e sociais e eu percebia que uma das grandes faltas da revista era intervenção urbana...estávamos começando a trabalhar com isso mas muito inicialmente... **Quando chegou o edital eu repassei para a gente do ateliê e eles enviarão propostas..** Foi bem bacana porque todas as propostas entrarão ..a proposta do evento era essa... Um evento aberto no qual todos pudessem participar ...e eu fui pra lá muito como jornalista.. todo o ateliê foi e o trabalho da flor eram aquelas faixas de grama .. Ai chegamos e fomos pegar um monte de grama na camioneta da UFBA ...e fomos lá com um monte de músicos para a festa de abertura ...e foi uma experiência muito rica.. Trabalhar juntos.foi super rica a produção que nasceu a partir de juntar um grupo de amigos que se juntam para fazer juntos e mesmo que eu não entenda seu trabalho de um jeito... Mesmo assim eu vou e faço com você... aqui da logística coletiva para realizá-lo.. Teve trabalhos muito legais e o trabalhar juntos com vários grupos criou uma puta sintonia entre a gente e aí quando a gente voltou isso foi ...começamos a organizar um coletivo aqui sem saber mesmo o que íamos fazer .. A gente pegou.. conseguiu pegar os computadores numa cozinha ..e que acabou sendo o nosso QG que teve uma festa de abertura e que tinha muitas coisas novas mas também pegava muitas coisas do edital do GIA....é bem legal escrever um edital.. Coloca-te numa posição bem diferente

Quais são as características mais marcantes do eia?

Bom por exemplo o edital que nos fizemos tem uma idéia de não fazer uma seleção .. E eu acho que o edital ser do jeito que é já dá um foco ... Tem isso bem parecido com o EIA.. isso de tentar fazer ...integrar diversas linguagens... fazer algo com características

⁸³ As entrevistas não foram editadas ou revisadas.

mais estéticos ou mais lúdicas... e tem um intuito de levar as coisas se outro jeito.. com outra chave.. .tem uma coisa do EIA que é muito legal que é essa coisa da brincadeira ...são pessoas muito diferente entre si... Uma coisa que eu acho bem particular é que é um grupo bem interdisciplinar ... Diferente do que na maioria ...no eia por exemplo estou eu que trabalho com comunicação e performance tem o Caio que faz arquitetura, tem pessoas de engenharia, atrizes,.. Pessoas de áreas distintas que acabam dando outra cara, outro discurso ...muitas vezes a gente fica nisso de os artistas não tem onde expor.. Eu acho que fica um discurso muito além das artes visuais ..ter o não ter espaços para as artes visuais... e eu acho que o grupo tem um foco muito grande na idéia de ativar os espaços públicos ...a gente tem uma idéia que chama de horizontes típicos... é um pouco uma idéia de que tem um presente, ele tem um poder tal de transformação que basta você de propor agir mediante outra lógica para que isso seja real e reverbere ...a gente começou a pensar o como a gente viabiliza essa semana... o ano passado a gente começou a articular ..cada um meio que fazendo diferentes escolhas mas sempre se encontrando ..durante o ano a gente se encontra pelo menos uma vez por semana ...com as pessoas, discutindo entre a gente... e vamos armando a semana sempre de forma coletiva ..se tenta que durante a semana não tenha nada centralizado numa pessoa ...tal vez você vai ficar mais focada na questão do transporte mas de alguma forma ...tentamos compartilhar de uma forma que envolve inteligência coletiva ..e assim isso durante a semana é muito legal porque você se propõe atuar no espaço público de um jeito que se propõe pensar mesmo no público ..tem uma idéia de compartilhamento... muitas coisas ficam um pouco ideais ..mas tem muita vivência real. Tem muita prática... o EIA na verdade é um grupo que faz as coisas mesmo...quando começam a surgir divergências falamos não... vamos fazer porque fazendo ...e assim é que a gente esta conseguindo se articular cada vez com mais movimentos... o movimento sem teto, da cidade baixa... temos vários trabalhos mas o mais forte é essa semana na qual varias pessoas vem para participar aqui em são Paulo ...a gente chama o Thao que é um cara do movimento sem teto que faz teatro de rua ...a gente chamou INTERVOZES que é um coletivo pela democratização da comunicação no Brasil...se lá a gente vai tentando chamar pessoas muito diferentes, de URBANIA ..que são arquitetos... pessoas diferentes que para pensar a cidade junto com a gente...acho que tem uma puta demanda de juntar pessoas que estão querendo mudar coisas ..e que estão meio perdidas... um dia foi o partido político ..hoje em dia a gente não imagino estar num partido político, nem mesmo tentar... tem vários movimentos sociais... movimentos do terceiro setor que tem varias coisas legais... e não tem nenhum espaço de criação coletiva e de espaços para que essas propostas se unam.. Eu acho que tinha que ter algum projeto em comum com a cidade ..como transformar a minha especialidade em algo que agregue ... quer dizer o que isso tem a ver com a vida... Eu posso até pintar o fazer minha arte mas o que isso tem a ver com ela, com ele... As pessoas recebem muito bem ...tem debates que servem por exemplo para conhecer outros trabalhos ...e um pouco a nossa proposta para o ano que vem é tentar fazer parcerias reais durante a semana... Convidar para participar no debate ... que acontece às vezes não com a profundidade que nos gostaríamos .. e outra coisa que eu acho legal incluir é o nosso trabalho de campo ali na periferia de diadema e que tem um pouco essa idéia de ativar um pouco o público... o que que isso significa... uma das coisas é não ser autista...então tipo... eu não vou chegar lá com um trabalho que eu acho super legal e colocar lá ...eu vou tentar fazer alguma parceria que permite isso acontecer.. para que aquilo lá não fique solto também ...então ter certo cuidado que de se foi sofisticando.. no começo não tinha esse pensamento mas acho que pratica o colocou... é importante que eu chegue em um lugar e saiba quem são as pessoas, quais são os problemas... e como você pode entrar nisso... se não fica uma coisa muito assim... muito assistencialista... a arte como um enfeite e nos não queremos

isso.. por exemplo em diadema o pessoal foi antes para lá ..fizeram uma pesquisa de campo, tiraram fotos, e eles conseguiram ter uma conversa com um pai de santo de lá ..e ai no dia, na semana...fomos la no terreiro onde ele ia fazer uma cerimônia para oxum e todo o mundo foi lá.. a gente tava junto..a gente fiz um almoço e depois um cortejo num lugar super... preferia mesmo....(...) e foi muito legal o mais legal foi a gente entender como é que é uma conversa de um grupo de artistas falando com um pai de santo...isso faz parte de nosso trabalho....como vou falar que isso é um trabalho... eu tenho que desenvolver uma linguagemnão é um discurso feito... é outra coisa... é uma conversa com um cidadão que esta pensando em outra chave mas que eu quero acreditar que é possível eu conversar ...coisa que eu acho muito legal.. por exemplo a gente vai colocar no mesmo debate... um debate que se chama “condução pelo meio fio” ...vai colocar justamente um motoboy, um universitário que é urbanista e anda de bike pela cidade, que foi uma das pessoas que projetou as ciclovias... é uma proposta de que la educação não fique só na escola ne? Que vai mais do que simplesmente no formato de aula... então a gente esta começando a fazer os contatos e neste ano não é são a gente que esta (...) queremos que esses encontros gerem diálogos vamos buscando pontos de apoio ne....?

Alem do urbano quais são os temas e as preocupações do eia?

Então por exemplo neste ano... acho que varia muito ... varia dependendo de em que coisas a gente entrou nesse ano.. Então por exemplo nos fizemos o SPLAC! Que era o salão de placas imobiliarias .. que foi um problema que teve aqui em SP que as grandes imobiliárias, as grandes consultoras, começam a espalhar estas placas na cidade até o ponto de você não ter a menor visibilidade...e ai a gente teve a idéia de abrir um salão em que você tinha que colher uma placa, fazer uma intervenção nela...a forma de intervenções é por placas ne? A gente fiz uma intervenção numa igreja ...então por exemplo este ano a gente fez esse evento porque durante o ano ficou muito forte o tema de especulação imobiliária...porque artistas trouxeram essa questão ..trabalharam com fotos encima disso e a gente foi se mobilizando pra isso ... e ai deu a idéia.. há este ano uma das coisas foi pensar ... quer dizer a gente tem pensado muito em ecologia, no urbano – comunitário, ...eu acho que um dos temas chave deste ano é cidade sustentável ...o desenvolvimento que esta... A arquitetura urbana sustentável ..então este é um eixo deste ano ..acho que outro eixo é locomoção ..outro debate se chama “artistas onívoros” ..que é a idéia de chamar a outros artistas que estão atuando no espaço publico mas não estão tão dentro das artes visuais ...então chamar ao pessoal que faz trabalho de rua.. Enquanto a gente...que esta fazendo intervenção também mas a gente não conversa tanto ..então é isso e tem um debate de tecnologia que é um pouco a Idea de trabalhar com Dada radio, software livre, um tipo de plataforma para a gente desenvolver.. eu acho que o internet é muito mal aproveitado.. pelos coletivos, pelo EIA também mas que faz um não atuar em toda a sua potencialidade então eu acho que isso ta faltando.. eu acho que varia muito.. também tem uma temática do individual ...por exemplo eu estou num projeto que tem muito a ver com a idéia de rede

A minha proposta em salvador era fazer o que se chama de (não se entende..) de penélope e eu levei de aqui de são Paulo um monte de retalhos que peguei aqui na rua ...chamando a atenção para esses retalhos que estão no chão e ai tem toda uma economia informal que usa isso.. em fim, eu fui la, peguei isso, levei para salvador com a galera e com as crianças de bairro a gente começou a brincar e a dar forma a isso ..como era muita gente...eu fiquei bem contente porque de repente fui ver e tinha um cara pendurado da

arvore...foi na praça, foi num ponto de ônibus, foi pra a praça..a rede é muito potente.. Não tem a idéia de ser centralizada...porque eu vejo que colorido...

sobre a relação arte e política...

Quando eu falo disso taz é uma distinção que esclarece até certo grau... quando eu falo de um trabalho mais critico é um que de repente vai mais .. não sei um cara que vai pegar uma foto do cara com outro e isso vai virar um lambe lambe e o outro vai curtir mais com a gente ... em minha opinião todo o que eu faço é político .. é política também como você age no cotidiano

2 – Fabiane Borges, Catadores de Historias

Hola! Com certeza você já conhece algo da minha pesquisa (e insistência para o contato com você). Estou enviando algumas perguntas – disparadoras já que acho sua colaboração imprescindível para o debate que quero dar sobre a temática de Coletivos Artísticos e circuitos artísticos alternativos

Minha pesquisa se baseia em coletivos artísticos que atuam na cena artística brasileira. Até agora tenho observado que além de participar de um dialogo intertextual de troca entre coletivos, os mesmos se propõem com suas praticas, realizar e refletir em volta de questões políticas, sociais, estéticas... Falo de coletivos como Poro, GIA, Couve Flor, Upgrade do macaco, Zaratruta, EmpreZa, Esqueleto Coletivo, Transição Listrada, Cruéis Tentadores, Entretanto, Catadores de Historias, e (muitos) outros, e a encontros tais como o VISOR, VERBO, INCORPORO , COROCOLETIVO, REVERVERACOES, Seminário RITMOS DA URGÊNCIA, MULTIPLICIDADE, E I A - Experiência Imersiva Ambiental, etc.

Pensando nestas propostas tão diversas e heterogêneas levanto algumas perguntas sobre estas praticas político estéticas que apostam á coletividade e colaboração. Tal vez vocês me ajudem a construir respostas ou a enriquecer o debate. com as suas palavras, experiências e opiniões. Desde já agradeço enormemente sua colaboração!! E aclaro que as perguntas são uma guia que pode ou não estruturar suas respostas... valeu e estamos na fala! (em anexo vai achar o mesmo que a continuação...)

Qual a relação entre indivíduo e coletivo na prática artística contemporânea?

eu acho que os grupos que estão pegando mais pesado na idéia de colaboração tanto na ação quanto na distribuição de conteúdos são os grupos relacionados a ativismo de mídia, comunicação e software livre. Os coletivos de arte propriamente dito ainda recaem em uma falta de mobilidade para distribuir conteúdos e ficam somente firmando seu próprio trabalho nas ações que produzem. Tem entretanto os coletivos que fazem ações conjuntas com outros coletivos e isso é bacana, entra nome do coletivo, entra indivíduo, entra quem ta ligado na parada e acabam formando um grupão de ação com foco na própria ação. Nesses momentos as individualidades sucumbem à ação e vemos a beleza de um ato de multidão, aos moldes do projeto de multidão do Toni Negri. Há indivíduos que podem sustentar sozinhos o nome de vários coletivos por serem um ponto aglutinador de idéias e grupos. A individualidade ainda é um vício, coletivos de arte é ainda um processo identitário. Mas as ações colaborativas entre coletivos e sujeitos são práticas

fundamentais para desestabilizar minimamente essa doutrina do eu, superestimada pelo mundo da arte de galeria museu: o autor, o artista, o indivíduo. É difícil fazer isso, estamos todos num processo.

Quais os fundamentos das práticas artísticas transversais e colaborativas? Ou porque trabalhar neste formato?

porque é a única saída. porque estamos ilhados num individualismo cada vez mais premente, porque estamos seqüestrados do nosso comum... e quando inventamos a vida, colaboramos, distribuímos, participamos com o outro, sem desrespeitar, evidentemente, a possibilidade de se estar só.. então salvamos vários coelhinhos, nos tornamos pessoas com mais acesso e que dá acesso, quero mesmo saber quem é que vai pagar isso tudo. o dinheiro que a galera anda inventando, nas artes, no mundo ativista, é uma possibilidade simbólica mas que nos toca a todos. não é possível nos tornar-mos duros e poucos. mas pode acontecer. O formato da colaboração é o mais importante porque sai da lógica de um consumo e de uma posse e vai para o formato da distribuição e coletivização do crescimento.

Como é a relação entre estética e política nas propostas dos coletivos artísticos?

Depende de que cidade se está. Eu vejo uma diferença absurda entre as práticas coletivas de São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo. Enquanto em São Paulo os grupos se levam super a sério e são mais engajados nos espaços políticos, urbanos, fazem reuniões, discutem coisas, no Rio é muito mais engraçado, divertido, hedonista, descompromissado, com um descrédito às políticas públicas assustadora, as ações no espaço público são mais voltadas a acontecimentos da mídia, ou a temas como a violência, a guerra das favelas, também às festas públicas carnaval, funk, hip hop. Há no entanto uma evidente aproximação de linguagens estéticas, de algum modo diferenciados pelo fio inspirador de cada cidade ou cada metáfora. A estética de design, placas, adesivos, stikers, de algum modo se repetem em qualquer parte do mundo, o que muda mesmo é o ponto disparador da ação, o que faz o sujeito/coletivo se mobilizar para agir. A estética escolhida para a ação seria o signo que evidenciaria a problemática política, seja no campo da economia, da política pública, do meio ambiente, das políticas ativistas e ideológicas.

Faz sentido falar de uma arte contemporânea contra-hegemônica, alternativa, clandestina ou simplesmente "política"? Quais seriam suas características e estratégias?

Ela passa a pensar mais diretamente os processos sociais, ela se torna uma arma de guerrilha semiótica, ela atua no simbólico tentando implantar diferenças no cotidiano alienante. a publicidade atua também nesse sentido, só que ela ta muito mais voltada a continuar um padrão de consumo do que mobilizar o desejo para mudar o mundo, ou inventá-lo mais livremente. Há uma relação direta entre as ações alternativas e as hegemônicas, uma é a fonte que renova a outra, é a reciclagem propriamente dita. Esse conflito é o conflito do movimento contra a conservação, o embate é um jogo. O que esperamos é que os embates consigam ruir minimamente as estruturas tão radicalizadas em padrões que já não nos dizem respeito. por exemplo os do grande autor, do grande cinema, do grande artista. Tudo está conectado e a revolução da comunicação é a plataforma onde temos a possibilidade de mudar um pouco tudo isso.

Que relações e influências podem se assinalar entre os Coletivos Artísticos ativos na atualidade e os movimentos de vanguardas do S.XX?

É uma linha de ação contínua, são os "escolhidos" para manter viva a prática da revolução. Os que dedicam parte da vida ou a vida inteira em manter acesa a chama da mudança. Tem total relação, é completamente influenciado pelas práticas artísticas do século XX, e com o advento da internet, isso se tornou mais aproximável ainda. Talvez a grande pergunta seja no que influenciemos os movimentos de vanguarda do s XX, sim porque nunca houve uma distribuição tão grande de conteúdos dessa época, de forma totalmente livre, disponibilizada. Mais uma coisa que aproxima é que nós estamos inventando linguagens como eles inventaram. É um movimento que não termina. E não é tão especial assim ao mesmo tempo.

Existe um posicionamento ético/político nas praticas e propostas artísticas?

Sim, influenciados pelos movimentos de Vanguarda do Sec. XX, pelas lutas revolucionárias, pelo catolicismo, pela política das polis, pela literatura romântica, pela revolução comunista, anarquista, por uma esquerda qualquer. Existe um engajamento numa ética de generosidade, colaboração, que acredita ainda no espaço público das mudanças.

Qual a posição dos coletivos em relação aos editais e curadoria?

No meu ponto de vista são muito menos radicais do que deveriam. Ao invés de propor editais deveriam propor encontros como o submidialogia faz, ficar mandando projeto pra amigo, conhecido ver se aprova ou não é o cúmulo da estupidez, é não compreender o poder que se tem em mãos para mudar as coisas, é querer se enquadrar na parede da galeria, tem reivindicação na obra mas continua o mesmo idiota nas formas de conseguir os conteúdos. penso que tem alguns grupos que tentam fazer diferente, mas na maioria ainda são totalmente atrelados a sistemas de arte, o que eu acho uma pena. Quanto a curadoria, penso que é um mal meio inevitável, o cara ali que vai montar algo, mas é tudo meio sujo, fica vc ali esperando ser curada. o curador seria importante por estar conectado a tudo que está sendo feito e o que interessa... enfim... é uma figura ontológica, o que sai em busca do extra. mas faz parte de uma mesma raiz de exclusão. eu sonho com lugares como o ACMSTC que não teve curadoria, não teve edital, e todo mundo trabalhou pra caramba, deu tudo que tinha, agiu colaborativamente. claro, aí tem que se perguntar como então que se sobrevive, certo? temos que lutar por salário social. Meu problema não é com a curadoria em si, é com a restrição, com a exclusão, com a formação desse artista bom e rico e o que é ruim e fica pobre, o que não vai pra casinha do colecionador. isso me deixa triste. Ver pessoas que dedicam sua vida inteira fazendo arte e não são escolhidos como artistas nem pelos editais, nem pelos curadores, e fica ali restringido a essa realidade, que é a que mais fortemente inscreve ou não o sujeito artista como algo com ou sem valor. É com isso que compactuamos quando fortalecemos a estrutura de editais e curadorias.

Como é a articulação e comunicação dos coletivos com outros atores, instituições ou espaços da sociedade e da política?

Penso que no mundo do ativismo isso é muito mais evidente. O Greenpeace, blacks blocks, galera que vai reivindicar em frente da G8, tem uma articulação e comunicação

entre si engajada a questões de muita relevância, importantíssimas, determinantes. Em Sampa é uma coisa que ta começando a ficar mais forte, talvez venha a se tornar um movimento mesmo... mas o problema é a hierarquia e formas de organização dos movimentos sociais, cujas coordenações muitas vezes são intolerantes, fascistas, tratam povo como massa de manobra, não tem respeito a pequenos movimentos, essa articulação é complexa, acho que seria importante continuar nessa aproximação s3gnica engajada e ir aprendendo a distribuir e colaborar, implantar nos lugares essa vontade de colaboração... e distribuição... isso é a coisa que eu acho mais interventiva, em nós todos , sociedade.

Quais as características e os fundamentos da intervenção nos espaços públicos por parte de circuitos artísticos que trabalham colaborativamente? Que questões sobre o "publico" e o "privado" emergem a partir desta utilização do espaço publico?

Estamos lidando com diversos tipos de espaços públicos. O das políticas públicas, os da comunicação e mídia, os da internet, os dos valores, do inconsciente coletivo, os das idéias. Não se restringe a praça, mas a tudo que permeia nossas relações e processos históricos. Estamos no limiar de uma mudança estrutural de comunicação onde as forças conservadoras lutam para manter o domínio. Como IGF (fórum de governança de internet) que claramente demonstra sua vontade de conter os conteúdos e transformar a internet num espaço de controle e consumo. É um momento especial mas que precisa de engajamento para vingar, precisa de práticas e de comprometimento. O privado é um desejo diariamente produzido e consumido por nós todos. A vontade de TFP – trabalho família e propriedade, é algo que incorremos todos os dias. o que nos salva é essas práticas bacanas de hortas coletivas, feiras de trocas, espaços comunitários auto-sustentáveis. Eu não sei nada.

Por favor complete com as informações, comentários, reflexões ou material que achar necessárias ou pertinentes. e por favor se sinta livre de responder a algumas, todas ou nenhuma das perguntas acima.... outras abordagens e propostas para a discussão serão muito bem-vindas!!

3 – Marcelo Souza Britto – Cruéis Tentadores. Salvador.

Quais são os coletivos do que você estava falando?

Um de artes plásticas que se chama vazio voraz e o de musica eletrônica que se chama parasetimo ??

Fui eu que movilizei o pessoal do coletivo, eu já trabalhava como artista independente e eu não curto muito essa idéia de grupo, grupo, grupo,.... eu acho que não funciona muito no teatro entende.. ou você tem um grupo que trabalha todo o mundo junto ou não é um grupo e aqui já também passou um pouco essa idéia de grupo. Teve um período que tinha muito isso do grupo depois passou... na década de 80, finais da década dos 80.. ate agora finais da década dos 90 inicio do ano 2000...que tinha acabado essa idéia de grupo.. tinha mais o diretor , que convidava e ele fazia um espetáculo.. mas não grupos.. isso começou a prejudicar a captação de recursos.. por não ter recursos como artista aqui na Bahia. Então isso começou a voltar no inicio dos anos 2000 ate agora começou a voltar esse processo de grupo porque facilitaria a captação de recursos, facilitaria a manutenção porque estaria muito difícil uma pessoa só batalhar grana, captar recursos.. então teve que

ter essa coisa da instituição de um grupo.. eu não sou...a cooperativa Bahia a de grupo e fui pra lá pensando que eu poderia ser corporatizado como artista .. eu vi que tinha muitas pessoas que juntavam um elenco e diziam vamos fazer um grupo sem ter realmente um grupo... eu diz eu não vou fazer isso porque isso me dá muito trabalho, me dá muita dor de cabeça, mas também eu não estava sendo escolhido porque eu não era um grupo e isso estava me dificultando.. com minha peça de formatura que foi a primeira vez que eu dirigi uma peça comercial eu por exemplo comecei a ter essa dificuldade, estava pagando para trabalhar muito ..era uma peça independente do acadêmico, era uma peça de formatura mas eu estréia ... por exemplo que é que vai me salvar disso.. o que é que pode me salvar disso isso independente de mim.. então eu criei um contato com muita gente de outras áreas , de moda, de fotografia, de arquitetura, modelos, bailarinos, ..nos meus trabalhos eu agrego muitas pessoas de outras áreas do que das áreas do teatro ..então por isso que me deu a idéia de montar um coletivo. Primeiro que não queria que se chamasse se grupo e segundo porque eu queria que não tivesse só gente de teatro ...então resolvi montar um coletivo como Cruéis tentadores que reúne todas essas pessoas que trabalharam comigo na peça com outras pessoas que podem vir de outros lugares.. então não é uma coisa fechada.. ele pode ter mil pessoas.. esse coletivo, então por isso essa idéia também do ritual que acho interessante porque pode agregar pessoas de outros espaços, países...

Qual seria a diferença entre grupo e coletivo?

Para mim basicamente nessa forma da linguagem.. eu não queria uma coisa que fosse fixa ...eu queria uma coisa que fosse mais introdutória ..então o coletivo vai me dar essa liberdade ..tem pessoas de outras áreas... não é um grupo de teatro... ele é um coletivo.. então ele é mais aberto eu posso fazer um trabalho de artes plásticas junto com essas pessoas.. então mesmo no primeiro momento nosso produto foi o primeiro espetáculo.. então todo o mundo... os arquitetos fizeram o cenário, os meninos de moda fizeram figurino, toda parte é registrada com fotografia, ou vídeo..então toda essa galera de cinema, de fotografia dialoga comigo.. agora eu vou fazer um vídeo clipe então não sou eu que dirige a galera de cinema que pegou a estética que a gente trabalha para fazer o trabalho deles ...o pessoal de fotografia já fez um trabalho para fazer um trabalho.. e aí eles precisam da gente como modelo , aí precisa uma pessoa de maquiagem para fazer o maquiagem da cena ...então a gente está fazendo, seguindo o trabalho dos outros

Isso já parte da minha... eu sou um performer então é muito difícil me catalogar aqui dentro da escola (Teatro – UFBA)..eu trabalho muito com corpo, com a dança e com a performance ..então a dramaturgia que uso também é outro tipo de dramaturgia então as vezes é um pouco complicado para encontrar atores que façam esse tipo de trabalho ...de técnicos que dialoguem com meu trabalho ...então eu já dialogava com pessoas de outras áreas .. meu amigos de fora que são pessoas que gente compartilha as mesmas idéias de produção cênica,, então isso o coletivo também ajudou para que eles participassem ... não só eles contribuir com meu trabalho mas também eu contribuir com eles .. então o coletivo surgiu como uma forma que eu tive de seduci-los para estarem comigo em grupo ..não é que você vem só pra trabalhar comigo mas eles trabalham em função de um coletivo ..um grupo é um coletivo, o teatro é um coletivo,.. porque se trabalha em grupo... não se faz nada sozinho ...então eu acho que o coletivo é a forma mais interessante de trazer as pessoas ...jamais não existe em grupo um cenógrafo.. a não ser que ele seja diretor de teatro ou ele seja ator também mas uma pessoa que seja só cenógrafo é muito complicado se manter dentro de um grupo de teatro... muito.. nenhum grupo de teatro tem

um cenógrafo dentro de aquele grupo pode ser dentro da cooperativa mas isso porque o cenógrafo ele é ator também ou é diretor do grupo .. mas ter uma função de cenógrafo não tem... no meu coletivo tem isso... que tem fotografo dentro do grupo, que tem arquiteto dentro do grupo, que tem modelo, tem travesti dentro do grupo então não é uma coisa fechada... grupo de teatro.. é um coletivo que se fecha. Então amanhã o coletivo pode estar produzindo uma mesa redonda, pode estar produzindo um desfile de moda, pode estar produzindo uma coleção para um evento de moda e isso o coletivo vai ser responsável ..porque em todo o mundo, no meu coletivo também tem gente que é modelo, bailarino... não é só... o meu maquiador faz a minha peça como ator.. eu não vou limitar ele porque é maquiador.... então o coletivo me da essa liberdade.. ninguém vai falar assim ..a aquilo ali não é .. esse não é ator... não pode fazer teatro.. neste coletivo não é assim... um bailarino pode fazer minha peça.. e que em outro grupo isso não será possível ...

Como se deu a conformação do coletivo e a integração das pessoas?

O critério inicial foi o meu espetáculo .. foi o projeto mais urgente que a gente tinha... na verdade não tem muito critério para entrar não..o critério é você propor alguma coisa... o que a gente esta discutindo agora neste espaço do coletivo é o corpo ..é o hibridismo -... é essa a idéia que a gente esta trabalhando ..vamos fazer um clipe amanhã então a gente precisa ter essa primeira equipe básica do coletivo que vai estar disponível para fazer isso e se não estiveram a gente convida outros para vir e quando a gente esta começando.. ou a gente vai gravar um clipe ..ou diz deixa eu participar, ir ver, desenhar...então a gente abre como um happening... a gente vai fazer e a gente tem um objetivo pra cumprir mais a gente ta vendô outras pessoas... por exemplo o vídeo clipe que a gente gravou foi num teatro velho, no subúrbio, então em quanto a gente estava gravando as pessoas que vieram... a deixa eu participar.. não tem problema e eles acabaram entrando.. então a pessoa que cedeu o teatro velho sem cobrar nada por exemplo, ele é agregado a nosso coletivo, então quando a gente pergunta onde acho material velho onde posso conseguir para o cenário e tal... a gente tem uma pessoa la e damos o telefone dele... e assim... não tem isso de você não pode entrar, você é de tal grupo ... tem pessoas de outros grupos no meu coletivo, como do Dimenti por exemplo .. tem duas atrizes do dimenti que fazem o espetáculo... e elas são consideradas do meu coletivo também a gente troca Professional com esse processo.. mais eu espero que quando a gente oficializar o coletivo não precise ter regulamento... a isso pode, isso não pode... não.. tudo pode... até ..se uma pessoa chega e fala assim eu quero estar dentro do espetáculo , então fica dentro... eu quero coreografar uma musica, eu quero propor uma musica para o seu espetáculo .. por exemplo eu quero cantar uma música no seu espetáculo... o que fez a gente propor um coletivo e que a gente tem uma forma de trabalhar aberta—a gente tem estrutura, a gente tem responsabilidade, a gente tem critérios ... mas a gente quer abrir a isso . a primeira peça que fiz que não fosse um coletivo ainda mas vai ser uma peça do coletivo... a gente ia para os lugares e falava assim... amanhã vai ter a peça .. cheguem la duas horas antes... a gente chega la e vê que vai fazer.. então tinha músicos.. então tínhamos dito que cada musico levava mais 5 músicos... e esses músicos duas horas antes entravam e eu dirijo a peça durante a peça.. então tem toda essa... liberdade.. essa liberdade fez com que a gente... na verdade o coletivo surgiu dessa necessidade de trabalhar com mais liberdade dentro das artes cênicas... como já te falei.. ao não existir grupo a gente acaba trabalhando no trabalho dos outros ... então você chega la e esta fazendo o trabalho pelo dinheiro e você não é feliz... ou você quer criar de outra forma mas o diretor te incomoda.. com não.. aqui não ... desse jeito não.. e a gente não queria isso ...a gente quer trabalhar com os outros mas ter esse momento de transgressão, de criação.. esse é o momento do

coletivo.. não pode chegar um artista e falar assim.. eu não posso fazer esse clipe porque eu não tenho uma iluminação adequada...a gente não pode falar isso... a gente pode fazer com o que tiver... fazer sem maquiagem, sem figurino, então trabalhar com as possibilidades que o mercado não dá para o que é experimental .. a gente vai deixar de fazer um vídeo porque a gente não tem equipamento... isso não existe ... a gente vai... então é parte da filosofia do coletivo trabalhar com o que há... então a partir do caos que o mercado nos imprime a gente trabalhar dentro disso com liberdade de criação --

Ao que você se refere quando fala da oficialização de um coletivo?

Então... oficializar o coletivo é pelo seguinte.. a gente mesmo como coletivo a gente continua enfrentando o problema... um edital ele precisa de uma pessoa jurídica e como ele não é oficial ele não é ainda uma pessoa jurídica, ele é uma pessoa fantasma, ele não existe ainda, com CNPJ, com endereço, telefone fixo, ele não existe... é minha casa.. sou eu que me apresento.. então a gente está se preparando para oficializar se como uma ONG ... como uma forma mais independente... que não seja uma empresa que tem que ter escritório ...e essas coisas mas se tornar uma empresa, ONG para ficar mais fácil para ele nos representar... então por agora ele é só uma filosofia de trabalho mas a gente já está articulando isso porque tem um arquiteto que é parte do grupo e ele vai fazer um cenário para uma grande empresa e aí ele vai ter que criar uma empresa dela.. que precisa dele mais rápido do que a gente que está levando aos poucos... mas aí a gente já poderia usar essa empresa para se apresentar num edital ... com pessoa jurídica, blábláblá, a burocracia pede isso

Poderia me falar um pouco de algum processo criativo que vocês tenham levado adiante?

Um processo interessante de relatar é o processo do espetáculo .. um é o espetáculo ...que eu fiz uma adaptação do texto “Luz nas trevas” de Brecht que eu quis mostrar em lugares públicos, lugares da cidade que não fossem teatros ... e aí eu também queria trabalhar com happening ... por exemplo aqui nessa área a gente fez, na escola de belas artes tem também um lugar, uns prédios... depois eu fiz na ladeira do teatro XVIII no pelourinho e depois eu fiz em alguns lugares de prostituição no recôncavo em cachoeira. Que é um lugar que ainda tem BREGA, BREGA AQUI no Brasil é um lugar de prostituição antigo aonde as mulheres iam para lá tipo se a menina engravidasse ou perdesse a virgindade antes de se casar ela era expulsa de casa e ela ia para um brega,, um brega é um lugar que há uma senhora, que coordena as meninas e tal.. é um lugar mais de família , para transar.. os homens casados vão pra lá... e no recôncavo, um lugar do interior.. existe isso e a gente está fazendo um área cheia de bregas.

A gente marcava.. por exemplo vamos ter uma temporada em belas artes por exemplo... então por exemplo fora esse ensaio com o núcleo fixo por exemplo a gente marcava duas horas antes do início do espetáculo para chegar todo o mundo que fosse há participar aquele dia então a gente do figurino, a gente do cenário, a gente trabalha com alucinação e o desequilíbrio da mente.. então nesses dias que a gente vai apresentar a gente fuma, a gente bebe e a gente fala assim eu vou mudar seu cabelo hoje, eu vou mudar sua roupa hoje e isso seria a entrada do pessoal do figurino então a gente fala vamos mudar a música assim, ou vamos mudar a música pra a entrada dela ou vamos dar um impasse.. então esse era o formato que eu gostava mais.. não gostava muito do ensaio sério .. gostava mais desse formato de transgressão da peça ...

Inclusive durante a peça a gente sempre tem um lugar onde vai estar bebida, todo e se você acha necessário, você entra la, toma o que você quiser e você volta ...então tem sempre esse processo do que vai surgir na hora ...do erro que vou ter, nas minhas peças não existem os erros existem acontecimentos então o ator tem que estar sempre preparado para transformar um erro em acontecimento ...nas minhas peças nunca vai ter isso de ah! Você errou, que merda... a gente não existe isso,... cada dia é um dia... e a gente pode achar que você estragou a peça mais no outro dia a gente refaz isso.. a gente quer que você tenha essa consciência de que aquilo que você pensou hoje não serve para amanhã mais aquilo que você fez hoje não foi uma merda e amanhã não vai acontecer ou vai acontecer diferentes.. então essa peça me deu muito mais liberdade para isso

A peça Gilda como eu tinha um compromisso com a universidade com essa parte comercial que já te falei.. porque a outra peça você nem pagava para entrar.. se você quiser .gingar, agredir um ator, disser é uma merda você poderia fazer ... você não estava pagando nada para assistir e foi a gente mesmo que produziu ... que tende a ser muito cara porque tem que ter droga, tem que ter bebida então as vezes a gente precisava três litros de bebida ...e ai a gente tinha que pagar no outro dia... se não tiver bebida a gente não faz ...tem que fazer uma vaquinha e pagar.. mas sem droga e sem bebida a gente não faz nada pra mim... isso é uma questão sine qua non... tem que ter isso para eles fazerem porque é um processo que eles não acham nos outros lugares.. então é essa a forma de produção que a gente tem dentro do processo criativo... é trabalhar com a mente dilatada, com o corpo dilatado ...nessa a minha peça Gilda a gente faz trabalhos corporais muito difíceis.. a gente corre por andamios e a gente usa um salto 17 e a gente tem que fazer isso bêbado e alucinado... então por mais que o ator trabalhe isso do desequilíbrio ele não consegueporque ta fingindo o desequilíbrio, ta fingindo ... eu não gosto de trabalhar assim... o se faz ou não se faz

Para mim é muito fácil.. eu não trabalho só pra mim.. eu trabalho para outros diretores e eu respeito o trabalho deles então ...no trabalho dos outros eu não uso nada, eu sou mesmo...eu tenho uma responsabilidade com meu trabalho muito grande , eu posso numa peça só abrir e fechar a cortina mas eu chego la com 5 horas antes, preparo meu alongamento, preparo minha respiração, então sempre a gente tem esse compromisso, de aquecimento, de concentração.. ai é uma concentração bem maior porque você vai trabalhar uma concentração desconcentrada ...então é você controlar toda a energia que esta dentro de você dentro de um espetáculo ...é muito mais que isso.... então isso não é uma dificuldade porque eu posso fazer uma peça completamente lúcido ou eu posso fazer uma peça completamente alucinado e não vou estragar a peça... então o quem não possa isso não pode trabalhar comigo... então se você não pode você vai ter que correr atrás... então não gosto desse preconceito... se alguém não usa faz do mesmo jeito eu respeito quem não usa

Eu acho que as minhas peças são happenings, o que acontece em aquele momento...num processo como Gilda com maior responsabilidade comercial também tinha isso ... não se está limitado em função de um produto pronto...

Sobre política...

Não tem problema nenhum... todo mundo é interdisciplinar... todo o mundo tem múltiplas facetas... não é uma galera que só sabe fazer um trabalho .. a gente a trabalhando com todos .. todos fazem todo... eu sei que o maquiador não tem uma voz que preencha como ... mais eu sei que tem um bailarino que tem um alongamento que é diferente da voz do

ator.. então é assim .. um trabalhando sobre o trabalho do outro ...eu faço todas as peças que eu ... mesmo que eu não tenha personagem ou dirija em cena... você já ouviu falar de T. Kantor? Então eu gosto muito dele.. trocava os atores em cena... por exemplo eu dirijo mesmo.. se um ator ta muito alucinado vou la pego do braço... falo pra eles isso não,, agora não.... eles me obedecem... então em Gilda eu tou na peça , tenho um personagem dentro da peça mas também eu tenho um olhar .. é tudo descontrolado.. por exemplo .. você vai entrar na minha peça e você diz... a mas eu não estou seguro do texto.. então toma o texto, leva o texto pra la ...não tem esse problema ..se esta inseguro do texto então se para a peça e vamos voltar... então se pega o texto e se volta

Por trás dessa provocação que suscitam suas peças o que você procura?

A priori a gente não quer nada , a gente quer fazer o nosso trabalho ..a gente tem o prazer em fazer o trabalho .. quer ser feliz no que a gente faz ...as vezes a gente não consegue viver profissionalmente ..como ator - autônomo... você vai fazer uma peça e tem momentos da peça que você não é feliz, tem momentos da personagem que você não é feliz .. você queria fazer uma coisa mas o diretor te conduz diz isso não serve.. então aqui a gente quer ter o prazer de ser artista , entendeu.. a gente quer fazer... isso as vezes vai dar nu certo protesto ...isso as vezes acabe sendo agressivo para quem assiste então as pessoas acham que isso é uma bandeira nossa mas não é .. a gente não quer agredir.. a gente quer fazer outro tipo de teatro que a gente não faz como artista autônomo, então talvez outro idioma do que o teatro vem usando... o teatro ta muito careta .. tem que ter uma casa.. tem que ter uma porta que abre, ter um portão que ascende. Os atores estão todos muito enquadrados ...o texto tem que ser bonitinho ...não pode ter nada no teatro.. tem que ser um teatro limpo que a pessoa pagou, com a poltrona, o ar condicionado...e aplaude e achou bonito e vai embora ...a gente não quer isso... a gente quer que o publico possa sentir, achar uma merda, de fumar o cigarro dele, ir ao banheiro então é parte dessa liberdade também .. as vezes você vai assistir a uma peça e o autor se incomoda porque a pessoa da platéia esta dormindo ou a pessoa da platéia bostejo, ou foi no banheiro ou atendeu ao telefone ...mas a gente não esta nem ai.. se eles fazem isso, se eles querem fumar, se eles querem beber , se quer ir embora, se eles odiaram a peça, então a gente faz pra a gente, primeiro é pra a gente... depois a gente vê que é que o publico .. a gente nunca vai ficar ofendido porque a gente foi embora, ou porque a gente não gostou ..a gente não tem isso não ...

Sobre os formatos não convencionais de apresentação.. quais são as idéias por trás desse tipo de proposta?

Porque os teatros estão cada vez com mais regras... primeiro.. você trabalha para pagar o teatro

Há alguma ideologia ou pensamento com o qual você se sinta identificado?

Pegou dois conceitos que foi a moda e o transformismo ... juntou e formou um terceiro que é esse do corpo hibrido que a gente trabalhou na peça.. então a gente não é nem top model nem transformista.. a gente é uma terceira coisa que se apropriou de ritos de linguagem tanto do transformismo como da moda e criou um terceiro...

Sou Monica rizzolli. Hoje em dia ..eu vou contar de uma forma bem orgânica que eu acho que fica mais fácil..no 2002.. eu conheci o Daniel Seda que estava trabalhando na bienal na parte de net arte.. e eu trabalhava especificamente com desenho. ..foi convivendo com ele que fui conhecendo mais de performance e tudo mais ate que eu desenvolvi um trabalho que eu não tinha a menor idéia de como ia a aproveitar ..eu comecei a me familiarizar com a performance.. que jamais achei que existia uma arte assim..e foi que comecei a desenvolver alguns trabalhos solos e percebi que existia uma grande dificuldade de achar espaços para quem estava começando... no 2003 era quase impossível conseguir apresentar uma performance numa amostra como tem hoje..... tinham alguns espaços que eram organizado por artistas como por exemplo a casa da contracultura da Graçaai eu me envolvi e já que não existia um espaço eu ia criar um espaço...e idealizei o incorporo.. que eu trabalho nele até hoje.. o incorporo nasceu da necessidade de agrupar artistas que trabalhavam com performance e ter um papo de trabalho... que não tinha.. hoje tem a Vermelho, tem vários lugares que trabalham ...ai em 2004 foi o primeiro encontro que a gente conseguiu fazer na UNESP ... isso ai é engraçado.. o incorporo começou muito sem ser ele um coletivo.. .nunca pensei nele como um coletivo.. foi um evento que eu fiz e nunca imagine que iriam vir vários performers ..legal... depois disso a Flavia Vivaqua começou a fazer um levantamento de coletivos aqui no Brasil pela internet e alguns desses grupos tinham participado da incorporo e ai pela primeira vez esse nome coletivos era já não mais um nome mais um nome que começava a apresentar uma idéia .. ai a gente foi...que no 2005 surgiu outro encontro que era o Reverberações que era o primeiro ... (...) o reverberações chamou outros coletivos para se agruparem e ai eu fui com o incorporo e eu chamei outras pessoas para trabalharem dentro e ai eu acho que foi a primeira vez que tomou a característica de algo não tão centralizado e acho que também tomou um pouco mais de contato com alguns outros coletivos e tudo mais... e ai eu fui parar no tal mapeamento do Coro(coletivo) como uma forma continuada e ate engraçado...

Tanto assim que eu não tinha respondido a esse chamado porque eu não me encontrava como um coletivo... eu Monica.. eu organizei , encontrei as pessoas.. mais é lógico que sem a participação dos outros nada teria acontecido.. no 2005 teve outro encontro que foi metade teórico metade... fizeram apresentação de performances de coletivos que viram de outros lugares a apresentar seu trabalho e depois foi feito um debate.. então de alguma forma o INCORPORo acabou sendo um encontro que agrupou coletivos mais do que ele ser um coletivo. ...no 2006 eu fui novamente para o Reverberações. ..la eu lancei um edital para uma revista sobre performance no Brasil que eu ainda não consegui editar mas que esta na internet e que eu consegui integrar vários artigos falando sobre performance no Brasil...tem alguns de experiências artísticas, tem sobre educaçãono egroup do NAP que tem ...em alguns outros egroups.. em fim.. ele não esta locado em nenhum ..mas em fim...ai ta rodando...então eu acho que foi um pouco por conta do INCORPORO que eu estabeleci uma ligação mais forte com os coletivos ..e em 2004 eu fui para o rio de janeiro ..porque ai eu tenho contato com o coletivo dos que organizavam um evento chamado o VISOR que era um encontro de performance art... foram uns 3 ou 4 visores ..um movimento muito bem organizado. O trabalho deles é muito bom ... me lembro que Domingo Guimarães era um dos integrantes do grupo ..e também o trabalho de Nadam ...que era uma coisa que queria muito fazer no incorporo mas foi uma coisa que não consegui... e eu acho que esse pessoal do RJ é um pessoal bem interessante porque eles continuaram com o VISOR... depois do visor eles conseguiram desenvolver o VERBO... (...) Acho que foi a primeira tentativa de fazer um encontro nacional de performance ... e agora eles estão com um projeto junto com Flavia Vivacqua ...que eu acho um projeto

muito legal porque (que é entrar no terrauna... é um projeto que ele é coletivo na gestão curatorial ...as pessoas se inscreverão no período de inscrição de projetos... ai depois desse período de inscrição os projetos todos foram publicados no site do terrauna, que é uma eco vila que fica em Mina Gerais.. então esses projetos foram publicados e eles tem acesso a todos os projetos e eles vão votar... são 10 projetos .. então são os próprios integrantes quem vão escolher quem vão ... esta em fase de votação.. que acho vai terminar em 2006 então eles foram escolhidos por todo o mundo e vão fazer uma residência nessa eco Villa que é uma residência de 21 dias de convívio com os integrantes da eco vila .. que concedeu que é um grupo la de Santa Tereza ... que o nadam guerra esta diretamente ligado.. ele é um dos fundadores dessa eco vila.. então ai eu acho que ha uma tensão política muito forte ...la em Santa Tereza.. alem de conseguir organizar o visor, o verbo as outras coisas eles conseguiram construir uma rede de troca, eles tinham uma moeda própria ...estabeleceram uma forma de relação social totalmente diferente do que a gente esta habituada... o Nadam é uma pessoa bem importante nesse sentido... e a Flavia também trabalhando agora junto com ele, no sentido de ser a primeira pessoa em fazer uma pesquisa sistemática de quem era os coletivos do Brasil ... foi a primeira pessoa em fazer um levantamento de quem eram, que estava acontecendo .. e ela é a grande responsável por construir uma rede que eles tem hoje de coletivos no Brasil no mesmo sentido do pessoal de SP que tem uma rede de performance a Flavia criou uma rede de coletivos e antes era a Grazi.. a Graziela Kunsch do centro de contracultura ... então eu acho uma atitude bem interessante .. ai as coisas acabam se encontrando.. as pessoas acabam se encontrando..

Por que você acha que existe uma ligação tão forte entre os coletivos e a linguagem da performance?

É engraçado... a performance ela acabou sendo tanta coisa que ela não é nada ...ai eu preferi encarar performance como um termo de um determinado período da década do 70 .. e ai que nome você da para isso... e ai eu comecei a perceber que vários coletivos consideravam seus próprios processos experimentais como atitudes performáticas ...ai eu não sei se ha uma confusão,, porque de fato pode ser aquilo que a gente quiser..

Gostaria que me contasse mais do que você entende por performance.

Bom ai eu fiquei curiosa e comecei a indicar quais eram os termos que estavam sendo usados no Brasil .. e quando eu fiz incorporo eu usei ações performáticas porque eu percebi que não cabia usar o termo performance porque as pessoas que estavam ali trabalhando não tinham absolutamente nada a ver uma com outra ...a perspectiva, a origem... e a parecer que elas tinham uma autodenominação do que faziam.. por exemplo tinha a Natalie Fari , uma performer que atualmente mora no Berlin... e ela trabalhava com o termo “Obra Viva” ...o obra viva ele ta enquadrado como um coletivo mais na realidade o obra viva é o pensamento estético da Natalie sobre performance ...foi uma teoria de performance que ela desenvolveu ... e eu também não acredito que a Natalie veja a obra viva como um coletivo explicar quais eram ...

Ai o veracruz que era um grupo que no inicio de incorporo estava surgindo usavam o termo performance porque eles tinham um jeito de trabalhar que era assim ...eles juntavam todo o mundo que tinha participado do espetáculo e ai eles faziam uma leitura de tarô e a partir da carta que cada um tirava eles montavam o espetáculo ...então assim a questão da performance estava muito vinculada a essa outra questão esotérica..e ai era performance o termo que eles usavam

O pessoal do RJ...do visor usavam o termo Arte Visual Viva..a mesma idéia do pensamento da imagem visual ...que não é o mesmo que a obra viva... a Natalie por exemplo é muito embaçado na questão da alquimia ..ela tem um trabalho que ela desenvolve onde cada integrante do grupo era um elemento alquímico e eles fizeram um processo de vários meses que cada um tinha que adquirir a característica de certo elemento .. então metal, mercúrio... então ela ia trabalhando essas propriedades e também com elementos de transformação corporal e do caráter que é bem interessante... que é muito próxima da questão da alquimia ...a obra viva... hoje eu não sei como esta o trabalho da naty... ela voltou a apresentar alguns trabalhos...

Eu comecei a perceber que existiam varias pessoas tentando denominar aquilo que estavam fazendo porque acho que todo o mundo tinha o sentimento de que o termo performance não servia,ou happening não servia... ou...em fim.. porque já estão tão consolidados historicamente .. falam tanto de um momento especifico da historia que eu vi a necessidade de as pessoas criarem novas formas de conceituar aquilo que elas estavam fazendo .. eu me pergunto se são novos elementos realmente ou se é uma necessidade de transportar conceitos que vieram do exterior ... eu não tenho certeza.. eu não sei ...porque o que eles podem colocar ai faz a letra.. o que realmente tem de novo ...também é uma tentativa de individualizar ... eu não consigo ter certeza de por que...tal vez seja a necessidade de ver que estão fazendo algo novo sabe?.. não sei.. as vezes ... mas acho que tem uma coisa própria do próprio fazer.. por exemplo o desenho ne? É muito difícil ... é super intimista... mas quando você pensa numa ação é como se imediatamente você pensa no outro .. acho hoje na dança, no teatro a gente fica muito política ne? Você sente que o outro é necessário...na performance, no happening.. eles não existem se não existe o outro ...se não existe a troca, se não existe a interação ...o tempo presente.. então é difícil... e um espaço.. quer dizer memória... por outro lado tem outra coisa que tem a ver com comunicação mediática a inserção na mídia, na propaganda ..também tem essa outra vertente mas também ...

Quando a gente fiz o incorporo ações coletivas – foram 13 trabalhos,, aparentemente individuais mas que coletivamente se integraram de uma forma muito transformadora. A gente foi para o metro ..a gente estava fazendo um trabalho que se chama espalhe poesia que são poesias dela ou de outras pessoas que colaboram voluntariamente e elas criam essas poesias na Mao e elas iam ao cotidiano espalhando poesia pela rua ... esse era o trabalho da Isabella..agora tem o trabalho da Anabela que era um coração branco com varias palavras dentro ...que pedia uma resposta das pessoas ...

o trabalho meu do 2003 que eu ia ao metro sentava do lado de alguém e perguntava me da um abraço? E ai aconteciam uma serie de coisas ...durante essa conversa... perguntava.. a porque voce tem um abraço... perguntava por que ...então ai tem 3 trabalhos que tinham a ver ... foi uma coisa bem incrível... a gente estava num horário de pico e ai entrava o segurança do metro que queriam tirar a gente... a gente explicava que o que estava acontecendo ai não era o mesmo que vender... e as pessoas defendiam isso... é diferente do desenho por exemplo. Nunca a questão do outro vai estar tão presente. ..então quando vamos pensar em coletivos voce pensa necessariamente que existe o outro ...se a performance é a arte dentro das artes visuais que mais tem necessidade do outro ...por isso eu te falei do Base V porque é uma coisa totalmente... um coletivo na área gráfica.. que pode ter esse produto.de um coletivo . ?

por exemplo no digitofacia que eles foram convidados... eles fizeram o que chamam de material experimental gráfico.. então eles tinham um computador, tinham uma serie de materiais gráficos, então eles faziam um fanzine mas não era o fanzine o objeto.. quando voce chegava ai não ia a ver o fanzine pronto.. eram pessoal fazendo o fanzine ...então

eles tal vez tenham mesmo a questão do fazer artístico como habito..algo que surgiu como a idéia de coletivo.. então coletivo não é outra coisa...

Como se dão os processos de decisão nos coletivos e especialmente nas tensões que se produzem entre objetivos dos coletivos e tensões próprias do mercado?

Lembro agora de uma coisa... que é que o artista tem que ter um trabalho, ter seu ingresso e tem que estar completamente livre para fazer um trabalho de transformação política, de transformação social que não esteja vinculado á necessidade de perceber dinheiro sabe?...o Hakim Bay fala bem disso .. essa idéia de artista com sensibilidade especial, sensibilidade agonizada, que fossem agentes transformadores a través da estética ate que eles chegaram em outro ponto que hakim bay toca que é a inexistência do artista .. que o artista na verdade não é um ser especial .. um ser especial é um artista.. ne? Ele brinca um pouco com essa idéia..então eu acho que o fluxus já tinha um pouco dessa questão ...como se inserir, como fazer, como é que eu vou, onde é que eu vou.. relacionado a isso ..acho que a gente em quanto artista tem isso .. a gente precisa de um meio para sobreviver... mas tem indivíduos que alem de uma preocupação puramente estética tem uma preocupação social vinculada ao trabalho ...então como eu posso escolher aonde vou me inserir ne? Como eu vou poder ter um trabalho no qual acredito de forma em que possa também sobreviver... ..no Brasil em quanto o artista não tiver condições de se manter ou de pensar mesmo fica muito difícil de dizer assim..eu não vou me vincular nesse meio, ou eu não vou ... é lógico que isso faça que ele busque criar novos meios de circulação ... mais é complicado...muitos grupos, muitas pessoas não queriam vincular seu trabalho a determinados lugares se existissem outras possibilidades.. mas seria interessante se as pessoas não deixem de fazer os seus trabalhos...

Eu acho que a maior transformação que um artista ou qualquer outro profissional pode fazer é transformar se a si mesmo ...

A entrevista continua, mas a gravação começou a falhar aqui!

5 – Eduardo Vederame. Entrevista por mail

oi Lucia, desculpe por demorar a responder. estou num processo louco de trabalho e me sobra pouco tempo, e acabei deixando seu questionário em segundo plano. como com o Esqueleto não chegamos a responder propriamente as questões, vou respondê-las eu mesmo sob meu ponto de vista e depois mando para a turma novamente e vamos ver se conseguimos chegar ao consenso. então essas são respostas minhas as suas perguntas e seguem abaixo do enunciado.

2008/3/5 Lucía Naser <lunaser@gmail.com>:

Qual a relação entre indivíduo e coletivo na prática artística contemporânea?

o coletivo por vezes permite um grau de interlocução maior, mais diversidade nas propostas e desenvolvimento de projetos, maior amplitude na atuação. o indivíduo tem a vantagem da clareza, da idéia mais direta, de menos elaboração em particularidades supérfluas. achoque cada uma das organizações tem seu valor e papel, e não as vejo como excludentes.

Quais os fundamentos das praticas artísticas transversais e colaborativas? Ou por que trabalhar neste formato?

quando penso em um trabalho transversal penso em algo que está ao alcance de qualquer um participar, não importando questões de gênero, etnia, classe social, erudição etc. é algo que nos junte por outro viés, o humano. todos somos humanos, portanto juntos podemos. Um motivo para trabalhar assim é a intensa troca de experiências pessoais gerada nesse processo, que no geral é muito grande e enriquecedor.

Como é a relação entre estética e política nas propostas dos coletivos artísticos?

depende do coletivo. tem coletivo que não tem simplesmente esse viés (eu pessoalmente não acredito no dito que "toda arte é política"). Dos coletivos que possuem esse engajamento cada qual trabalha a seu jeito, alguns com mais estética e outros por vezes sem estética. depende do projeto, do alvo. no geral dos grupos que eu acompanho, o alvo é mais juntar-se com movimentos e trabalhar dentro de uma estrutura que os permita desenvolver um trabalho dentro de uma situação específica do que um trabalho continuado de formação estética. na verdade percebo um detrimento da estética pela política.

Tem sentido falar de uma arte contemporânea contra-hegemônica, alternativa, clandestina ou simplesmente "política"? Quais seriam suas características e estratégias?

arte contemporânea abarca qualquer coisa. existe um movimento grande de pessoas que vivem a margem de um circuito oficial artístico e que não fazem muita questão de estar dentro dele, ou que por vezes utiliza-o para criar novas estratégias de atuação. estar a margem por vezes é uma estratégia de inserção. mas na maioria dos casos o publico alvo não é o do circuito oficial das artes, e sim de um meio cultural mais amplo, onde são desenvolvidas estratégias específicas.

Que relações e influencias podem se assinalar entre os Coletivos Artísticos ativos na atualidade e os movimentos de vanguardas do S.XX?

não gosto de traçar esse tipo de genealogia, porque muita gente gosta de se aproveitar. o Helio oiticica por exemplo foi rejeitado a vida inteira e depois de morrer pobre e isolado foi tratado como o grande artista brasileiro. decerto muita gente lucrou e lucra com isso. prefiro pensar que a mistura dos meios, a organização coletiva, a politização e a inserção da arte nas esferas da vida "real" é um movimento que não pode ser evitado e que iria acontecer em algum momento. a história da arte é uma categoria cheia de informações tendenciosas.

Existe um posicionamento ético/político nas praticas e propostas artísticas?

por vezes sim. com dois coletivos que trabalho por vezes temos discussões sobre o mesmo que levam a dois pontos distintos ambos válidos. já fiz um trabalho com um coletivo e neguei o mesmo convite com o outro, ambos tendo a ética como o ponto central para a escolha. ética em organizações coletivas é um conceito para lá de volúvel.

Qual a posição dos coletivos em relação a editais e curadoria?

novamente cada um se posiciona a sua maneira. eu organizo curadorias e projetos culturais coletivos com instituições, sem problema algum. aceito participar de curadorias, projetos, editais etc. na medida da contrapartida. tem instituições que eu não gosto de trabalhar e outras que podem me ajudar a realizar uma idéia e eu acho que utilizar um edital publico pode ser um exercício de democracia.

Como é a articulação e comunicação dos coletivos com outros atores, instituições ou espaços da sociedade e da política?

os coletivos adoram se juntar com outras organizações coletivas não governamentais, mas não tanto com instituições públicas ou políticas. mas essa aproximação por vezes ocorre, assim como com a mídia.

Quais as características e os fundamentos da intervenção nos espaços públicos por parte de circuitos artísticos que trabalham colaborativamente? Que questões sobre o "público" e o "privado" emergem a partir desta utilização do espaço público?

existe uma teorização muito grande sobre o que fazemos e o que achamos que fazemos. os coletivos em geral não tem muita idéia da visibilidade do seu trabalho. como o espaço publico é muito ignorado no Brasil, qualquer movimento que se proponha para a rua tem impacto, assim como o trabalho com as camadas mais pobres da população. o circuito oficial não aceita bem essas iniciativas e as considera ingênuas. existem artistas que propõe intervenções que apenas acontecem a nível acadêmico, outros que preferem estetizar a pobreza dos outros para mostrar na galeria, que é um jeito de "aliviar" uma realidade. a prefeitura de são Paulo acaba de promover uma mostra de fotografias sobre as duras condições de vida dos catadores de lixo da cidade, categoria que ela mesma vêm perseguindo e marginalizando de maneira sistemática. obviamente existe um discurso "X" e uma ação "Y", uma distorção que vende uma imagem de governo liberal, vinda justamente dos piores inimigos dessas pessoas.

6 Lucio Agra (Local: PUC – SP)

Vamos começar pelo comezinho, u na realidade conheço pouco desse universo coletivo, eu passei diretamente por alguns. Eu conheci o pessoal do formigueiro, , do contra file, de alguns desses grupos eu conheci.. quando estava essa epidemia, do mediativismo de , mais forte. Eu tenho a impressão de que embora esses grupos fazem uso de performance, eles não são necessariamente coletivos de performance, ne. Então eu faço uma distinção entre o que seria coletivos num sentido geral, obedecem tanto a uma demanda que surgiu de alguns anos pra acá, entorno desse trabalho, dessa “anonimizacao”, e eu teria até um pouco a dizer, em relação a isso que eu penso, e que é diferente de voce desenvolver uma coisa que também não é tão comum na performance que é o trabalho coletivo. Com propósito de ser um grupo de performance, um coletivo de performance. O que tem acontecido é que para fugir da idéia de grupo como grupo de teatro, grupo de dança , em português tem esses problemas de palavras assim então as pessoas tem preferido usar o termo coletivo para se referir a performance,a um grupo de perofmance na medida em que isso também traria certa diferencia especifica da performance em relação aos outros grupos de teatro, de dança, de música, não e? Então isso seria uma coisa.

Como voce vê essas diferenças?

Então um grupo de performance a meu ver é aquele conjunto de pessoas que se organizam para especificamente produzir performance, para se expressar, poderia dizer assim, não é uma palavra muito boa, mas para se expressar pela, na linguagem da performance . o que me parece diferente de um grupo que faça varias intervenções artísticas , igual a uma instalação, a multimídia intermida, a performance , e também, ao happening, as vezes ate com games também , que é uma coisa um pouco diferente. Por

exemplo o pessoal de Black theatre fazem uma coisa que tem a ver com games por exemplo que é uma coisa que passa pela performance mas tem outras dimensões, então me parece basicamente a diferença é essa, eu daria como exemplo, por exemplo aqui a gente tem , normalmente tem uma turma que se forma em performance . resulta que es vezes é muito difícil que cada um faça sua performance, como acostuma a ser em performance. Então eles tem que intentar desenvolver aqui no artes do corpo uma performance coletiva então isso tem sido mais ou menos bem sucedido mas no ano passado um grupo que se formo resolveu continuar e a gente esta continuando como grupo de performance, inclusive a gente nem esta usando, nem surgiu a necessidade de usar o temo coletivo de performance e estar continuando como um grupo. Mais isso não é uma coisa que é previsível, pode acontecer também de outros performers, tem trabalhos que são afins ou são próximos e ai eles decidem se organizar, formar um grupo também. Então, agora o fundamental parece a destinação. Se a diferença esta entre uma proposta especifica de trabalhar com performance ou vai se trabalhar com artistas reunidos. Uma associação que geralmente tem sentido político, e antes de mais nada é um grupo anônimo ne? Quer dizer você no grupo, você se evade da necessidade de afirmar uma autoria e em consequência você não investe na tradição do autor como produtor parara parara parara

Agora isso é engraçado, eu quando comecei a ver o fenômeno acontecer logo nos anos 90, eu achei curioso porque parecia reeditar uma coisa que aparentemente desaparecido com pós-modernismo. Quer dizer , quando se começou a teorizar sobre esa coisa do posmoderno, uma das coisas que se falava era assim, o aspecto coletivo da obra de arte esta em declínio, agora você tem a emergência de produções individuais. A própria performance se usava como exemplo disso. A poética individual de cada um é mais interessante do que a expressão do coletivo, não ha mais um programa a seguir, de forma conjunta então. Na medida em que as esperanças que poderiam estar relacionadas a essa teoria do posmoderno se desvaneceram e que se viu que as ...xxxxx.o desmonte do modelo socialista..não trouxe uma coisa melhor mas trouxe um recrudescimento em certa forma de certo capitalismo selvagem, então assim para não complicar muito, eu acho que muitos artistas se sentiram muito incomodados e decidiram voltar ((atrás na historia e tentar novamente essa coisa do coletivo não mais a traves de manifestos mas com a característica em vários aspectos muito semelhantes. Eu diria que esse é um aspecto

Um outro é que me parece que esses novos artistas surgidos nos anos 90 muitas vezes não passaram pelo estudo ou não quiseram passar ou não tiveram oportunidade de passar por causa de xxxcondicoes??xxx posmodernas não passaram pela historia das vanguardas, então as vezes eu via as pessoas falarem sobre ou terem certas atitudes de grupo que eram reedição completa sem que eles tivessem noção de aquilo que as vanguardas já tinham feito então isso eu acho que mais do que - salvo alguns novos sobre a arte no contemporâneo teve a propriedade curiosa de lançar uma liz nova sobre o que eram aqueles coletivos la traz, o que eram aqueles grupos de vanguarda, no sentido de ver que eles não eram tão homogêneos como pareciam ser ou como pretendiam parecer ser. E que na verdade aquele grupo de xxxx reunido em torno de um manifesto, no fundo ninguém pensava exatamente de aquela maneira então alguém tinha assumida o papel do líder do grupo feito o manifesto mas no final das contas o manifesto expressava muito mas a visão desse líder mais do que do grupo, tanto que o grupo se esparcelaba depois de algum tempo

E por que você pensa que se dá essa reedição do coletivo?

Eu acho que porque ai já estavam dadas as condições para perceber isso porque não estava sobre esfera de influencia. Emmm quando você esta em plena vigência desses movimentos de vanguarda e que isso parecia fazer muito sentido havia também socialmente e culturalmente varias polarizações , havia muito essa idéia de você estar , o próprio termo de vanguarda foi empregado pelo leninismo, e que dentro dos movimentos de esquerda tinha essa coisa das vanguarda, alem disso você tinha , aqueles outros posicionamentos que ate os anos 60 ainda eram muito fortes: ou você esta a favor do sistema ou você esta contra o sistema. Na medida em que a própria noção de sistema começou se esparcelar , seja porque o capitalismo tomou outras formas seja porque o socialismo desmoronou e mostrou muitas coisas que se pensava que não existiam e que existiam de corrupção não obstante existissem também muitos aspectos interessantes que foram perdidos no processo, na medida em que isso aconteceu começou a ficar evidente que , no tanto evidente, mas começou a aparecer que aquele posicionamento que era tomado como definitivo, não era tão definitivo assim e eu acho que os artistas já sabiam disso ha mais tempo, que cada artista que participou de cada movimento de vanguarda, depois devia a sua posição ... eu gosto muito de aquela idéia que o pessoal da poesia concreta tinha da fase ortodoxa. . todo movimento de vanguarda tinha essa historia da fase ortodoxa. O seja em que você afirmava uma coisa e persistia em aquilo e que era uma atitude táctica mesmo; “Olha eu estou afirmando isso porque eu não quero aquilo, então em quanto aquilo existisse eu vou me posicionar contra isso”. A partir do momento em que a oposição não faz mais sentido ai eu tomo uma outra atitude , eu passo a olhar pra aquilo contra o que eu me oponha e passo a pensar nisso como uma coisa que eu também posso incorporar na própria poética criadora.

Então vamos dizer assim. Num nível da produção propriamente dos artistas essa questão do dogmatismo, do sectarismo na posição de vanguardas foi naturalmente em cada movimento de vanguarda, sendo desfeito, não ha nenhum artista que tenha permanecido num movimento de vanguarda, toda a vida reivindicando aquilo. .. tal vez algum que outro mais acho difícile depois as pessoas de modo geral acreditavam que havia um modo correto de proceder artisticamente também abandonando xxx percebendo que na realidade as coisas se davam de outra forma e poderia ter outros arranjos. Agora esse aspecto de polarização é que eu acho que foi retomado por esses coletivos, normalmente se trato novamente de se posicionar contra o estado de coisasxxxx. com a queda dos regimes de esquerda a polarização desapareceu mas criou-se outra situação que é você esta incluído no capitalismo global ou não. E ai é ou você perceber que esse capitalismo global não é a falta de distribuição de bens como parece ser e como me .. parece que também algo do outro lado a atitude de ignorância dos próprios protagonistas desse capitalismo de querer tirar proveito das coisas de qualquer jeito porque agora porque agora não tem mais limites impostos pra isso.. eu acho que isso fez que muitos artistas se sentissem impulsionados nessa idéia de se contrapor a isso. Ou sentissem que isso podia ser um bom estímulo pra a criação. Quer dizer... a sua criação ser justificada por uma atitude de contraposição ao status quo, ou o que esta ali e a atitude de contraposição naturalmente não significa necessariamente que você esteja reivindicando algo contrario a isso, algo organizado...a prova disso e que ha certos signos , pegasse aqui uma imagem do Che Guevara, ali outra coisa mas tudo um pouco anarquizado porque na realidade não esta muito em jogo que você se posicione ou não sou capitalista, ou sou comunista, ou sou socialista, eu são anarquista... ta em jogo muito mais se opor, antes de mais nada ... você olha o jet set não tem nada a ver, a uma divisão do mundo entre pobre e ricos ... então eu acho que é mais essa questão... dentro disso eu acho que o que pode ser interessante é exatamente aquilo que se produz no que eram antigamente os países periféricos... e eu me refiro especificamente a certos continentes americanos , a Ásia, a

África, a china... aqueles países praticamente continental que é essa tentativa de buscar nos discursos que até então não entrevam no circuito oficial da criação artística... e é um outro tipo de oposição me parece... politicamente do meu ponto de vista mais,, porque aí tratasse na verdade de ver por exemplo, um filme como Pollak Só podia ser feito agora quando se pode ver que o sucesso do Pollak também teve um preço a ser pago muito alto e esse preço foi a diluição da própria obra então esse filme não poderia ter sido feito agora que da para perceber como é que o próprio pollak foi impulsionado pelos críticos, pela revista Life, por toda essa coisa, mas ha um outro lado disso que é um território totalmente tomado por uma determinada novidade artística que é o action painting e que não davam espaço em plena America para que outras formas de expressão artística da própria America, não do norte mas de outros continentes tivessem espaço, ne ... você vê que mesmo o ((pasquiard?? Ele foi de alguma maneira assimilado por algum discurso oficial da arte que tem seu centro especialmente nos estados unidos, quer dizer .. e isso acontece muito com a performance... a gente conhece muito disso na performance porque muita teoria de performance foi produzida nos EEUU então até tem certa dificuldade em encontrar a tradição performática fora dos EEUU. Agora nos anos 90 por exemplo.. surgem artistas como Guillermo Gomez Peña, que esta ligado até a coletivos também mais que atua individualmente que já não se encaixam justamente... que trazem outros repertórios, outros conteúdos , outras formas de expressão que não são àquelas que a cultura oficial norte-americana européia aceitava. Essa eu acho uma possibilidade instigante nesse jogo de oposições se quiser pensar nisso... que ha oposição entre uma cultura dominante, européia, branca, ne? E um outro tipo e cultura mestiça, latino americana, pan-americana, africana e demais que é a das misturas, que é a das deshierarquizações, que é das contaminações , e eu acho que o proveito político disso é mais rico do que qualquer palavra de ordem , do que qualquer atitude , do que qualquer cartaz que você faça coletivamente e coloque, colocando por exemplo, um procedimento coletivo comum é fazer cartazes, que a gente chama aqui no Brasil “lambe lambe”, fazem cartazes que colam nas paredes fazendo perguntas incômodas e tal... isso tende a ser assimilado dentro de um processo já foi ne? Que acaba indo a parar na propaganda, na publicidade, a publicidade rapidamente incorpora isso.. agora a publicidade tem dificuldade por exemplo de incorporar a dimensão caótica por exemplo de uma feira, feira livre aqui , como tem toda America latina e na África também, esse espaço que não tem limites, que não tem fim nem principio.. nessas situações, desarticulam se todas as formas de compreensão no mundo que tem servido pra colocar dentro de uma determinada moldura, de uma determinada classificação, as formas de criação artísticas que rompem com os desaforos... então eu penso que me interessam que acho mais interessante, são os coletivos que tem essa... que procuram essa articulação.. uma articulação de uma proposta política que não seja meramente só discursiva mas que seja uma proposta política também no sentido de por em circulação aquilo que esta recalçado de alguma maneira na cultura dominante européia, ne ...

Eu ia falar só de um episodio rápido (((Figueiredo... alemão???) conta sobre uma bienal que se fez aqui .. quando o Helio Oiticica e Lisa Clark ainda não eram nomes tão reconhecidos internacionalmente , de um grupo de um longo processo , que também aconteceu com outros artistas latino americanos, então eles foram para uma bienal aqui ainda sobre o começo dos anos 90, que eles foram colocados num lugar ruim perto da porta de saída , e aí o Eusébio Figueredo, curador da obra de Helio Oiticica, resolveu fazer uma homenagem aos artistas que estavam nas salas especiais mondrieanas e que eram as duas fontes primarias das obras de Oiticica. Então eles pegou os assistentes da mangueira e vestiu com parangoles e comandou uma visita á exposição, e eles foram

expulsos pelo curador do **Malievski**e gritavam fora de aqui porque achavam que aqueles negros todos estavam invadindo e iam estragar os quadros ...porque lês vinhas tocando samba e usando os parangoles .. esses parangoles eram es quadros de malievsky transformados em movimento, então esse choque diz muito da dificuldade da cultura européia e a cultura americana tem em relação a essas formas de manifestação que desbordam, que a gente conhece bem , na America latina, desbordam esse comportamento precodificado e que é aquele que se espera no cubo branco, na galeria, no espaço tradicional . a performance tem tudo para poder usar isso de forma interessante então eu me entusiasmo mais por esse tipo de proposta critica, eu vejo uma proposta política nisso ...

Pensando nas relações entre os movimentos das vanguardas dos 60 e os novos. como podemos olhar para a performance não como linguagem mas como estratégia de realização da pratica de alguns princípios políticos... o que acha destes novos movimentos em relação aos movimentos estético – políticos de aqueles anos... peça analise em perspectiva histórica.

Eu acho assim, eu tenho a impressão que esteticamente as praticas políticas de oposição de esquerda dos anos 60 reeditam de no seu fundamental, uma diluição daquilo que foi experimentado nas buscas dos anos 20 . eu digo que reeditam porque já não é a mesma coisa, eu digo que é diluição porque de alguma forma elas são pobres esteticamente .. e isso tem circunstancias políticas muito claras que determinam em primeiro lugar RESPONDER? Na sua grande maioria a partidos políticas da Itáliapartidos comunistas dos anos 60 eles seguem uma orientação de moscou, e a orientação de moscou era a orientação do realismo socialista, então esteticamente isso voltava para uma estética do século XIX, mesmo o maoísmo chinês estava usando uma orientação stalinista como movimentos como o do maio 68 por exemplo cambiou muita coisa do maoísmo , e o que copio do maoísmo era em via de regra os aspectos mais dogmáticos, principalmente porque a maioria dos estudantes brasileiros não faziam XXX pela situação na china onde houve uma manipulação de uma grande parte da juventude na china onde houve uma manipulação de uma grande parte da juventude no sentido de que ela ((desapoie)))??? O regime numa situação onde você desvalorizava os mais velhos e valorizava os mais jovens que era aquela historia de não (confiar) ninguém de mais de 30 anos. Isso estrategicamente era muito oposto do movimento de maio do 68, era muito interessante, porem não era a mesma coisa do que era na china...quer dizer na china eles foram responsáveis de coisas pavorosas e na franca eles foram responsáveis por coisas muito interessantes em quando princípios .. mas não poderiam sobreviver com princípios porque ninguém no movimento da franca sabia exatamente o que queria fazer , as pessoas inventavam todo o dia o que queriam fazer porque no fundo a grande demanda era assim.. que a gente não quer a vida que vocês herdou de vocês... a gente quer uma outra vida , um outro modo de existência. Esse clamor por um outro modo de existência, como algo que já existia no movimento hippie, que se tornou comum de uma coisa que era feita comunitariamente por um grupo pequeno de pessoas em são Francisco...esse era um clamor que existia no maio do 68, que existiu no Brasil por outros motivos e em outros países da mesma forma .. de ali eu acho que pouco se pode tirar de estratégias que fossem interessante pra hoje a menos que você queira novamente requentar certos procedimentos que são ... que já foram usados e re utilizados ou muitas vezes aqueles que compõem o repertorio dos centros acadêmicos... você sabe que entra num centro e você tem... vou fazer uma pergunta pra você que e semiótica... porque você no lugar de fazer uma faixa ou um cartaz as pessoas não fazem uma outra forma de produção gráfica...a porque a

faixa e o cartaz são mais rápidos e tal.. não necessariamente... outra é que poderia recortar letras e colar na parede ... porque é que você faz a faixa ou o cartaz... porque as pessoas geralmente se voltam para as praticas que já foram tradicionalmente testadas antes e tendem a repetir essas mesmas praticas. Ao fazer isso você abdica de aquilo que deveria ser o mais interessante... se você quer se contrapor a alguma coisa que já existe e que de alguma maneira tem um poder, você não pode invocar um outro contra poder para poder continuar se opondo a aquilo. O ideal seria que você inventasse alguma coisa que ainda não tivesse sido capturada por poder nenhum... nem da esquerda nem da direita ... então nessa medida o cartaz, punho, cerrado.. isso tem diretamente a ver com isso. O punho cerrado , o povo nas ruas, o rosto,... quer dizer ..isso construiu-se em torno de um conjunto de signos que a gente reconhece como uma estética de oposição ao regime capitalista (certo? Cego?)

Agora é o seguinte.. os cartazes.. quando eu vejo por exemplo os cartazes do g7 desde aquela de Seattle até hoje onde aparecem por exemplo bonecos gigantes como se estivessem no carnaval de Olinda do Recife... ou então os caras que fazem um carro alegórico onde se vê o carnaval do rio de janeiro ou outros que se vestem de mulher, ou outros que tiram a roupa e saem correndo .. então eu me entusiasmo mais com isso não só porque isso seja performático, que eu vejo isso como alguma coisa que poderia se sustentar como linguagem da performance, como exemplo artístico performático, como também porque me parece que isso tem uma força política maior do que “abaixo bush” simplesmente...eu ataco bush muito melhor quer dizer, ataco bush muito mais, se eu como pensam muitos ...eu faço evidente o ridículo da própria atuação dele do que simplesmente dizendo “fora o porco capitalista bush”... porque isso ele pode dizer de si mesmo ...ele vai se sentar e dizer.. a.. mais uma vez estão me chamando de porco capitalista...quer dizer a expressão porco capitalista deve ser uma expressão corrente na casa branca... ate de brincadeira, de piagem... por isso inclusive teve gente avançada, progresista que acabou apoiando os republicanos em certa época nos EEUU... alguns anos atrás... por causa do cansaço do discurso de esquerda que já ficou vazio.... que já tinha se esvaziado... ..naturalmente que não é isso que estou defendendo e eu acho isso um equivoco... agora o problema é que as formas, as estratégias pelas quais de sua a luta conta o capitalismo, o imperialismo e incluso até as questões de ecologia, elas estão contaminadas ainda – não obstante o Greenpeace ter algumas ações que eu acho sensacionais... mas estão ainda contaminadas... por exemplo divertidas... nos em America latina gostamos de rir, achamos que o riso não magnífica falta de seriedade e tal... isso é uma contribuição tremenda para uma estratégia política, porque a capacidade de revelar a traves do riso pode ser fundamental para você pode ter uma alternativa ao discurso político tradicional ... você conseguir se opor a traves do humor e não a traves de uma postura mantida a serio...então o humor pode ser ...ele pode tanto ser uma coisa que dilua ou que torne as coisas um pouco vazias como também pode ser um acionador extraordinário de percepções, descobertas e coisas inusitadas quer dizer, em outras palavras eu daria mais credito se eu fosse a ter um coletivo com militância política,,, eu daria mais credito a aquilo que não obviamente se coloca política mente, como oposição ao invés de se por a uma lado de aquilo... principalmtente... esta foi uma discussão que teve no ano retrasado com o movimento estudantil aqui.. .que pareciam mais uma vez cair na tentação de reeditar .. saíram citando maiakowsky... por exemplo maiakowsky foi uma cara que foi militante a vida toda e que se suicido em grande medida porque se decepcionou com os rumos do objetivos que ele criou mas ele ao mesmo tempo era um sujeito que dava uma importância extraordinária á paixão, ao amor, ele via isso como um poder revolucionário tremendo . nos anos 60 o pessoal do maio de 68 viam isso também mas se a gente pega isso a partir no ano 68.. um pensa o amor tal.. vamos fazer o amor

livre . pronto já caiu na dimensão ... já perdeu totalmente a potencia... porque ai já vira pornografia ... vira pura e simplesmente um gesto ... uma coisa do teatro que já não tem esse poder reverso... porque o que tem poder reversor só tem na medida em que tem mesmo... então na medida em que repete esse poder que é o contra poder.. nesse sentido eu acho que uma das heranças do maio do 68 que estão mais vivas é a obra justamente de Deleuze e Guattari que tem essa capacidade de perceber aquilo que vai se desenvolvendo sempre, que não para , que toda atitude que se oponha a uma coisa, que busca uma alternativa política, não pode buscar nos termos de aquilo que...

Voce acha que a relação entre arte e política tem mudado ao longo das ultimas décadas?

Eu acho que tem artistas que são muito apegos a issoe eu me confesso inclusive ignorante para identificar porque não acompanho diretamente mas estou absolutamente certo de que se procura e provavelmente todos os artistas estejam procurando essa .. não vou dizer originalidade... mas fazendo esse esforço para não cair na fala comum estética da oposição ao capitalismo. Voce veja que mesmo incluí esses próprios termos, capitalismo, todos os ismos , tornam se armadilhas difíceis de se escapar. Então as vezes o processo é um processo muito demorado ..o que eu tenho visto poucas vezes parece haver aquele esforço que eu notava por exemplo no auge da repressão do regime militar no brasil. No começo dos anos 70 quando tinha ditadura e quando estava no auge da ditadura militar aqui havia artistas que eram geralmente denominados como artistas conceituais que faziam um trabalho que era claramente político mas que tinha um cuidado com a materialidade do que estava sendo produzido, com a ...não era um cuidado preciosista , era um cuidado no sentido de você prestar atenção de que forma se esta fazendo isso .. ((para não cair no chiche, não repetir idéia feita, não é? Então por exemplo um casso bairro que era português até que repartia em plena ditadura militar troços de carne ensangüentada pela cidade... vale citar o que era essa carne apodrecendo... que ninguém sabia exatamente que era aquilo... quer dizer ... na época não foi divulgado isso e a obra só passo a existir a posteriori.. quando então ele assume a autoria disso que tinha todas as características de uma ação guerrilheira , clandestina, tudo isso sem que fosse ...tivesse nenhum elemento que tradicionalmente esta presente nesse vocabulário estético ...não tinha nada.. eram troços de carne ... pedaços de carne segmentados somente. Mas visto em retrospecto isso tinha uma forza tremenda por que na uma estavam troços de carne ...e de alguma maneira chamava a atenção para os troços de carne que se torturava nos poraos da ditadura que não assumia diretamente que faziam tortura ..então era uma forma de tornar a tortura evidente para quem pudesse ver porque havia certa censura...por isso não era explicito entende? Então era essa ausência de ...é compreensível que em um outro ambiente de relativa liberdade ..porque a gente não tem uma liberdade absoluta .. porque eu não posso ir no big brothe... não posso ir me candidatar no big brother e dizer assim vou ficar estudando filosofia no big brother... isso não vai acontecer... ha uma censura no big brother contra certos modos de ser que não interessam á própria media .. então a censura deslocouse ..a repressão deslocou de um espaço para o outro, para outras atividades. Não perceber esse processo é fazer aquilo que a própria repressão espera que se faça.. então vai um grupo e se manifesta , vai a policia militar e bate o grupo; o grupo se manifestou e esta feliz, a policia militar reprimiu e esta feliz, nada muda. Ou seja para haver modificação a modificação vai se dar no nível mais micro molecular

Se assinalam algumas características como a abertura das obras, a interatividade, em fim algumas das características básicas que se apontavam ao descrever a obra de arte desaparecem... que potencialidades políticas pode haver nos novos formatos?

Todas porque ai ... já perdeu se muito na medida em que já catalogou se muita coisa , quer dizer, o teatro do oprimido, o teatro invisível de Augusto Boal hoje já é suficientemente conhecido e tem gente usando isso como treinamento de marketing, então já não constitui mais uma força política como constituía. Tratasse agora de descobrir outras formas que vão além de essas e que podem incluir até mesmo coisas que são construídas... eu tenho pesquisado isso ultimamente com esse grupo inclusive.. pegar coisas que são da esfera de produção do capital .. do grande capital de entretenimento, e tirar elas desse contexto e trazer elas para outro universo. Então o ano passado a gente trabalhou e foi uma coincidência impressionante... a gente trabalhou com um “Thriller” de Michael Jackson, então nesse ano Thriller faz 25 anos, uma edição comemorativa e tal. Ai eu acho que isso exemplifica bem essa historia da percepção do artista que enxerga um pouco antes das outras pessoas para onde a coisa esta indo e tem a capacidade de dar a aquilo um sentido que a mídia não vai dar paróquia mídia são vai dar o sentido de repetição da mesma coisa, do mesmo jeito.. vai se vender a nostalgia do tempo... já vai se vender essa nostalgia e vai se dizer.. olha Michael Jackson hoje é um horror mas o MJ já foi um cara sensacional ... como era boa aquela época, e ai você vende um monte de produtos na base de como era boa aquela época ao passo em que numa outra atitude você pega o mesmo trilher do MJ e aponta a outra coisa completamente diferente e da a isso um outro sentido que é totalmente diverso desse .. que é um sentido de perda „que é um sentido de esparcelamento que já não tem mais nada a ver com recuperação , com reencenação, com trazer aquilo de novo para poder vender mais como se faz sistematicamente com os XXbeatlesXX e com tudo.

Cada vez que o capital faz isso o capital ele dilui mais um pouco todo o sentido disruptor disso então você vê que uma das grandes conquistas políticas do século XXI parece, é poder abrir os códigos e você poder por exemplo trocar musicas de graça, trocar filmes de graça, dinamitar essa fase da propriedade intelectual ne?. Esse debate são parte dessa possibilidade de hoje efetivamente você poder dinamitar esse processo esse já é um dado da maior importância. Evidentemente que toda a produção mundial tenta de alguma maneira aprisionar isso mas na medida em que isso continua conseguindo escapar e as pessoas continuam passando ao largo das grandes corporações para trocar questões assim... isso tem um valor eu acho um valor critico importante mais do que aquela atitude política que um artista pode ter que qualquer gravadora pode incorporar

Quais são?

Eu acho que até mesmo dentro do circuito de consumo oficial quer dizer assim tem coisas muito estimulantes, eu acho que a dupla arte-punk é muito interessante. São duas caras, eles fazem musica eletrônico e eles não assumem a autoria. Eles nunca revelarão quem são eles por trás dos nomes e as mascaras que eles utilizam, então é possível até pensar que não sejam nem simples meras pessoasque sejam outras pessoas. Ainda que se possa pensar que isso vem de algum truque de alguma gravadora, ou coisa assim pouco importa, o fato é que ai nesse caso ha uma mesma(?) de aquilo que se explora e ha um aprendizado sobre tudo da possibilidade de se abandonar a velha noção de autoria. E isso toca para varias outras coisas ... de que forma vamos trazer a formula de fausto que foi reeditado naquele filme “Mefisto” encima de essa historia da vaidade. A autoria conduz a idéia de que eu sou proprietário da minha obra e isso conduz por conseqüência á vaidade

em torno da obra então como é que você captura um artista quando você dá para ele as condições para ele exercer plenamente sua obra que significa em última instância exercer plenamente sua vaidade. Se isso não está colocado como princípio não há o que capturar e aí o que permanece é uma coisa que se chama, que tem um nome, que supostamente é o nome do autor, um autor imaginário, esse objeto e na verdade não existe, ele não tem ... não tendo autoria ele não tem possibilidade de ser reivindicado de alguma forma e ao mesmo tempo ele abre a possibilidade de ser tomado ou usado porque a ideia de estar ligado à ideia (*não se entende*) de propriedade na medida em que você desfaz a ideia .. não é propriedade porque o que está por trás disso não existe, então não é de ninguém então eu posso também pegar e usar e aí isso produz uma coletivização real do processo artístico.. veja bem. Isso sempre no horizonte utópico porque é claro que muitas vezes na situação real você precisa da questão da autoria, precisa porque se não você se ferra ... você dança ... então existem circunstâncias práticas do dia a dia que podem relativizar isso que é uma expectativa evidentemente caucionada... quando você tem uma distribuição de bens tecnológicos tal que você possa fazer circular essas coisas não é? Porque desde que a gente não tem implantes de chips cerebrais que possam recodificar os arquivos de decodificação numérica a gente ainda precisa desses aparelhos para poder fazer essas trocas. Na medida em que a gente faz uma modificação corporal ao ponto da gente poder trazer isso a gente não vai precisar mais desse estágio de tecnologia que pressupõe comprar ou vender produtos que o poder cria acesso a essas coisas aí é um outro... é um horizonte utópico .. da dimensão da nossa experiência a gente precisa de alguma forma de se valer desse mecanismo então o mesmo mecanismo que serve a um executivo de multinacionais pra ele produzir ganhos de capital pode me servir para produzir uma interferência no meio capitalista executivo e esse múltiplo aspecto da tecnologia que

Como você enxerga essas duas forças opostas entre instituições e institucionalidade e esta possibilidade de ruptura?

A não então eu acho que aí é uma questão ... quer dizer.. tem seus desdobramentos mundiais mas o Brasil tem um problema complicado particularmente, particularmente no Brasil... porque aqui não se formou a cultura que existe em vários outros países do mundo de que é necessário... que a iniciativa pública tem que financiar aquelas formas de criação artística que não tem como se manter por si próprias ou seja que não são mero entretenimento ... o entretenimento tem como se manter subsidiado mas até nos EUA que é um país .. a sede do capitalismo mundial ... se dá auxílio a aquilo que tem claro que aquilo é sensacional, que segue modas e tal ... você dá auxílio a aquilo que tem um caráter mais experimental ... que não se faria... não tem como estar sujeito ao mercado porque é um produto inovador e se sabe que essa inovação é necessária para que aquele outro teatro também possa se renovar. Este tipo de consenso no Brasil não tem então criasse um híbrido que tem muito a ver também com a formação colonial brasileira, com a ideia de que o governo é uma espécie de grande mãe onde você se pendura para poder sobreviver ... há uma tendência do artista que entra na burocracia estatal do mundo desde o momento em que ele se torna beneficiário disso e esqueça de que ele está cumprindo uma função pública e se veja como merecedor, por ser um artista, por ter batalhado, se veja merecedor de esse privilégio que a gente não tem ... quer dizer há uma cultura do privilégio que se vão se for ver lá o Gilberto Freyre, o casa grande, tem muito a ver com a formação colonial brasileira ... os que não tem admiram tremendamente aqueles que tem e acham lindo eles terem e os outros não ter .. então essa consciência de cidadania, de distribuição, da necessidade de haver uma distribuição de recursos e tal não é uma coisa

clara... provavelmente também porque o Brasil ta saindo de um dos problemas mais graves e grandes da historia que é a educação .. desde quer dizer... quando eu era criança o Brasil tinha 60% ainda de ou analfabetos ou semi-alfabetizados .. ou seja muita gente que não tinha ido pra escola ...e tinha muita gente que não iria á escola , ou que passou pela escola e foi embora .. por exemplo minha mãe cursou até segundo grau e o meu pai só cursou o primário , só cursou o primeiro grau, só cursou uma serie...porque era um outro momento social ,, se bem que as pessoas conseguiam manter sua vida sem necessariamente precisar de esse aval institucional ou de essa legitimação que o diploma trazia ... de uns tempos pra aca se quer fazer isso também de forma muito automática ...quer dizer, fazer isso rapidamente, as vezes de forma muito apressada de mais e equivocada ...mais a própria idéia se você for perguntando por ai ... a idéia que se tem do que é a arte por exemplo.. é de uma variabilidade imensa ...a um amplo setor da classe meia que só entende arte como entretenimento... você tem uma boa parte do setor popular da sociedade que sabe o que é cultura popular mas não valoriza assim mesmo o que é a própria cultura ou a valoriza de uma forma... que quer conservá-la como está... de uma forma... como folclorizante... e você tem uma pequena parte ...muito pequena parte que é aquela que sabe efetivamente como se produz e conhece a arte para além do mero entretenimento .. discute o que a gente esta discutindo aqui e tal ..então são modos isso tudo... no Brasil você acaba ...uma situação em que todos os auxílios ao artista vira moeda política dos políticos para poder de alguma maneira se promover então você tem vê essa associação espúria... entre artistas e políticos ... você procura o político para conseguir alguma coisa ...então você tem esse tipo de comunhão, de associação que é ruim entre ..então eu acho que o Brasil tem particularmente ... não sei quais são os países de America latina .. de America do sul tem mas acredito que ha outros tambémesse mesmo problema em quanto que parece que outros da própria America do sul e do restante o mundo que parece que já resolveram isso de outras formas ou por exemplo se eu fosse a china provavelmente tenha outros problemas por exemplo as dificuldades que os artistas tem ..os que não são alinhados com o regimes de se expressarem, de conseguir expressão artística ...a censura imposta ao artistas e tal... ai eu acho que vão as peculiaridades de cada lugar... eu gostaria que no Brasil houvesse de fato apoio das empresas para uma arte de vanguardas como acontece em outros países do mundo que também não é garantia de nada muito interessante porque elas acabam interferindo também nas escolhas dos artistas e do que é mostrado.. menos mas interferem e alguma forma ...

Que mudanças podem se observar no que se refere ao conceito da própria obra de arte?

Sim é que o grande capital.. ele tem condições de lidar até com essa ausência de por exemplo o TUNDA(?) que é um artista brasileiro conseguiu vender uma performance para o banco Itaú... ou seja vendeu um objeto material que tem resistência completa que isso já tem um registro ... e ele vendeu muito bem vendido por muito dinheiro. Então eu acho que o capitalismo é flexível para se adequar a esse tipo de situaçõesnão é tanto esse o problema.. o problema é que no caso brasileiro especificamente a gente não tem a contrapartida da iniciativa publica ...pelo menos que não fosse dinheiro mas o entendimento da sociedade de que ha uma necessidade de ... que ha aquele tipo de produção artística .. seja a traves da iniciativa privada ou publica ... aquele tipo de iniciativa artística que não é de entretenimento ...essa percepção não está clara .. na sociedade... a sociedade não vê isso ... constituímos-nos numa fatia invisível da sociedade ...e isso você percebe muito claramente... viajando ..por exemplo... razoando com meus

primos que são pessoas razoavelmente parecidas .. elas não tem idéia da metade das coisas que eu faço ... que são muito claras para a gente que estiver circulando no ambiente onde a gente circula

Que políticas você enxerga como possíveis, necessárias?

Educação, educação, educação ,de qualidade... não é são quantitativo, qualitativo também ..se você for notar, você for observar a historia do Brasil, você vai ver que os investimentos historicamente em educação são sempre pifios, minúsculos, medíocres..e sempre se vendeu programa político encima de promessas na área de educação que nunca foram cumpridas ou que foram cumpridas de forma irregular ou foram cumpridas nessa época e depois somem ... ha iniciativas lindas, ha coisas maravilhosas que se interrompem... que dizer.. não ha uma continuidade .. s programas se parte ao meio.. em fim.. e é muito difícil convencer á população de uma inversão de prioridades. Agora com a situação icônica do Brasil sendo outra ... tornasse mais possível você dizer que você vai destinar uma grande soma de dinheiro para a capacitação de professores ou para a abertura de novas universidades ..mais e ate de escolas publicas e tudo mais... mas mesmo assim você pega a maioria de publico consumidor e a tal classe meia e estão todos na escola privada

o publico nas grandes cidades?

E nas grandes cidades sucede isso também .. todo o mundo prefere se trancar no carro, entrar no shopping , entrar do condomínio, sair do condomínio, e o espaço da rua, o espaço publico... ai eu acho importante ..eu acho uma política importante revalorizar o espaço publico da rua, chamar a atenção para isso antes que aconteça o que já esta acontecendo que é o próprio poder publico conservador interferir no espaço da rua , transformando esse espaço de rua num espaço de shopping... que é a gentrificacao .. inventaram uma versão em português do termo gentrification ... que é fazer isso.. transformar um lugar... revitalização ...dar aquilo uma aparência aceitável para uma certa categoria social ..tem seus aspectos bons mas tem seus grande aspectos negativos que é expulsar todas as outras formas de vida que existem e a dificuldade da própria população de assumir essa responsabilidade com relação a aquilo que ela produz inclusive como pessoas que não conseguem se inserir no âmbito da produção.. quer dizer... todas as sociedades tem dificuldade de lidar com isso mas eu acho ... tenho sempre a impressão que no Brasil e em alguns países de America latina .. da America hispânica, da America latina ...existem certos temores em relação ao poder ...quer dizer com o fim da ditadura do de Fidel eu tenho a impressão de haver um grande problema com relação ao entendimento do que é a pobreza e o que e do valor que possa ter isso ou não ... eu temo por uma ansiedade, uma corrida exagerada para o consumo ... no sentido de .. a gente ficou anos e anos sem poder ter uma geladeira.. então achar que é muito interessante ter uma geladeira.. ai vai levar um tempo até que o cara perceba que aquilo que a geladeira traz é muito bom mas que não vai modificar substancialmente a existência dele e de aquele outro momento em que ele tinha uma geladeira velha e ruim ... ele tinha outras coisas que tinham uma beleza extraordinária ...

Que acontece com o irreconhecível ...das

ELE tem antes de mais nada aceitar a possibilidade de não ser reconhecido como arte... entendeu,... e não ter medo disso porque se temer isso ai já fica mais difícil ... de repente

dizer assim o que estou fazendo aqui pode ser um novo modo de existência , não necessariamente uma tradição artística do estilo tradicional ...se você quiser achar que isso é arte tudo bem, se não quiser também tudo bem ... que é aquilo que o Marcel Duchamp tinha nos ensinado muito , muitas décadas atrás ...a possibilidade de você pensar nisso como uma .. como uma atuação na vida de forma diversa, diferente,

Como trabalhar entre a canonização da arte e a devolução da arte?

Não ter medo á dissolução total da arte, eu acho que não pode ter medo ...eu acho...porque se tiver um temor em relação a isso você de algum modo está dando chance para que ha alguma coisa que seja apreensível novamente ... quem trabalha no limite da experimentação nunca tem muito isso ... os futuristas por exemplo,, para falar de uma coisa bem antiga ..diziam quero acabar com os museus, quero acabar com ... acabaram os museus... claro que não! Claro que aquilo tinha um sentido mais do que nada retórico ... de alguma maneira de dizer olha a gente quer um outro caminho que não é esse ...para você ter um outro caminho que não é esse você tem que se desfazer das categorias antigas pelas quais se compreende aquilo,, e tentar compreender de outra forma

E sobre a tecnologia...

Eu acho que isso também a questão da autoria.. coisas que poderiam ser feitos por um e só um.. muda um pouco..... ta bom? (JA HA QUASE UMA HORA QUE FALAMOS... JA ESTA CANSADO E FALOU MUITO....)

Sim obrigada chau

7 – Gustavo Bitencourt, Couve flor (Curitiba- Paraná)

Mail enviado.

Lucía,

Achei bem interessante o que você está propondo, por partir de um interesse em aliar a sua pesquisa a uma prática de conversas e intercâmbios. Falo disso especialmente por perceber, de certa forma, que o tema "coletivos" está se tornando um modismo no meio acadêmico, de uma forma semelhante ao que ocorria na segunda metade da década de 1980. Me parece que o interesse pelo tema é uma decorrência natural do surgimento, naquela década e também agora, de vários grupos de artistas interessados em desenvolver práticas artísticas colaborativas, e acredito que no Brasil (não tenho informação suficiente para falar do Uruguai ou outros países da América do Sul, mas acho que devem haver semelhanças), isso foi muito determinado por situações históricas que exigiram isso - organizar-se e colaborar é uma questão de sobrevivência. Nesse sentido, estabelecer parcerias entre pessoas que estão vinculadas a práticas de pesquisa acadêmica e outras que estão desenvolvendo suas pesquisas no campo artístico é também uma necessidade, e uma pesquisa que se limite a uma abordagem meramente historicista não daria conta de produzir ou ajudar na construção desse tipo de vínculo.

Gostaríamos de saber mais sobre o seu projeto, principalmente sobre de que forma você pensa que seria possível viabilizar esses encontros. Muitas dessas organizações coletivas (mais ou menos) espontâneas parecem surgir dentro de instituições, acadêmicas ou não, e em alguns casos talvez a partir delas seja possível conseguir suporte para o seu trabalho.

Recomendo também outros coletivos com os quais temos mantido contato mais direto, aqui em Curitiba e em outras cidades.

Em Curitiba cito o E/Ou (gotonewtown@gmail.com , ana.gonzalez@terra.com.br), o pessoal do Orquestra Organismo (www.organismo.art.br), e o pessoal do Interlux Arte Livre (sunvibers@yahoo.com.br, brunomachado123@hotmail.com).

E você entrar também em contato com o pessoal do Núcleo de Criação do Dirceu em Teresina (layaneholanda@gmail.com, janalobo@gmail.com).

A gente está conseguindo viabilizar, em conjunto com eles, uma proposta independente de intercâmbio e residência, e alguns dos integrantes do Núcleo virão a Curitiba esta semana para passar algum tempo trabalhando conosco, ao passo que nós iremos para lá em agosto. Talvez a repercussão e o registro desse tipo de experiência possam contribuir com o seu trabalho.

Bom, estamos à disposição no que for possível ajudar.

Um abraço, Gustavo Bitencourt.

APÊNDICE II - MAPEAMENTO: *zoom in* nos coletivos

Grupos Artísticos Autodenominados “Coletivos” e Organizações de Ação Periódica (PAZ)

Síntese de alguns coletivos achados durante a primeira etapa da pesquisa durante a qual realizei um mapeamento dos coletivos artísticos através de redes de coletivos organizados e em comunicação através da web. A seleção de coletivos nesta etapa teve como único requisito a autodenominação do grupo como “coletivo” e a explicitação de motivações ou proposições políticas na organização ou/e ação do coletivo.

Nas referências, aparecem um lista de sites e publicações on line *sobre e por* coletivos. Neles é possível ampliar a informação sintetizada aqui. Resulta impossível dar conta da enorme quantidade de coletivos ativos e dissolvidos durante os últimos anos. No mapeamento procurei abranger a maior diversidade geográfica, temática e organizativa possível.

A descrição deles toma como fonte de informação os textos e manifestos por eles produzidos e publicados em páginas web ou divulgações sobre seus trabalhos. Neste conjunto omiti nomear individualmente seus integrantes sendo possível obter mais informação sobre os coletivos nos sites indicados nas referencias. Também devo salientar que a coleta de dados não foi completamente homogênea, e embora tentasse me focar nas temáticas que motivam cada um deles para esta apresentação, aparecem de forma um tanto díspares informações tais como data de início das atividades, ações realizadas etc.

Ao longo dos seguintes parágrafos apresentarei informação levantada principalmente do site do CORO e outras páginas web tais como www.organismo.art.br ou <http://arte.coletivos.zip.net/> entre outras que funcionam como sites de coletivos, o como coletivo de coletivos com localização virtual. Também obtive informação dos trabalhos acadêmicos, citados no capítulo metodológico desta dissertação.

ZONAS AUTÓNOMAS PERIÓDICAS

Na apresentação dos coletivos e as redes que os ligam, resulta fundamental apresentar algumas iniciativas coletivas voltadas para a organização de eventos periódicos - nos quais geralmente se dá a confluência de muitos dos coletivos citados anteriormente. Estes

eventos e espaços têm, em geral, a característica de aglutinar coletivos e artistas de diferentes procedências, pelo que constituem instâncias significativas de troca e acumulação entre eles, propondo espaços para o encontro e o debate sobre ações, estratégias e proposições coletivas.

Antes de apresentar esta seleção vale a pena nomear alguns coletivos que ficaram fora: Situação (Curitiba, PR), Estúdio Livre (Brasil), Interlux Arte Livre (Curitiba, PR), Chelpe Ferro (Rio de Janeiro, RJ), Grupo Camelo (Recife, PE), Clube da Lata (Porto Alegre, RS), Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro, RJ), MICO (São Paulo, SP), Grupo Urucum (Macapá, AP), APIC! – Artistas Patrocinando Instituições Culturais (Porto Alegre, RS), Laboratório – Grupo de Experiências Multimídia (São Paulo, SP), Miolo – Espaço de Arte Contemporânea (São Paulo, SP), T1 (São Paulo, SP), DR (São Paulo, SP), A.N.T.I. Cinema, Bete Vai à Guerra (São Paulo, SP), Formigueiro (São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ), Fumaça Movimento, Núcleo Performático Subterrânea (São Paulo, SP), GRUPO (Mina Gerais – BH) Rejeitados. "Coletivo de coletivos", RRADIAL (Rio de Janeiro, RJ).

Daqui em diante omito a procedência: Única Cena, Resto, Latuff, Bijari, Açúcar Invertido, Batukação, CEP 20.000, Bicletadas, Afterratos, As 712 baratas, Atelier 491, Atelier DZ9, Artesquema, Bairro 24hrs, Confeiteiros sem fronteiras, Phoder Paralelo, Poro, Sid Moreira, Telephone Colorido, Videohackers, ZOX 1999, Museu do Poste, EPA!, Dezenhistas, Casa da Ponte, M.T.A.W., Recombo, Cine=Olho, Casa de Cultura Tainã, Os Charlatões, Metareciclagem, BaseV, Los Valderramas, TEMP, Ruído/mm, Chave Mestra, Expressão Sarcástica, SHN, Faca, Valmet, Ogrupovapor, EIA, Pipoca Rosa, Coletivo Rua, Videoclube Falcatrua, Rizoma, Cocadaboa, Midiatática, MediaSana, CMI, Rádiorlivre, Ystilingue, Vitoriamario, Ari Almeida, [ARNSTV](#), [BaseV](#), Bijari, Brócolis, Cia. Cachorra, C.O.B.A.I.A, coletivo MADEIRISTA, Contrà filè, Corpos Informáticos, Deusamorna, Elefante, Entorno, Eramos 3, Estudos de concerto para Corpo e Alma, [Feitoamãos](#), [Formigueiro](#), [GAPA](#), [Grupo BRAÇO](#), [Grupo Dragão](#), Grupo Gargalhada, Grupo HÀ, Grupo MídiaK, [Grupo Risco](#), Grupo Tramóia, [Grupo Transmidia](#), [Olhar di-ver Cidade](#), [Maruípe](#), NeoTao, [Nova Pasta](#), [P.O.I.S](#), [Projeto Subsolo](#), [Radioatividade](#), [Submarino](#), [TASCHENKATALOGFÜRETRANGEURS](#), [TCAS](#), [Urucum](#), [Transição Listrada](#), [Telephone Colorido](#), [Vitoriamario](#), [Zaratruta](#), [ZOX](#), [0.17](#), Peta, Atrocidades Maravilhosas, Portas Abertas, Catraia, los Porongas, Camundongs, Casulo, Expressão Sarcástica, Quinto Andar, Osasco, Fonte, Grupo Nova Pasta, Grupo

Elefante, Brasil de fato entre muitos, muitos outros que com certeza estiveram o estão ativos na cena artística brasileira.

Passemos àqueles dos quais nos aproximamos através da web:

Alagoas

Saudáveis subversivos (Maceió) - Se autodenominam “Associação Artística Saudáveis Subversivos” e embora foi fundada oficialmente em 2004, realiza trabalhos artísticos desde o final dos anos 90. Inicialmente produzindo vídeos caseiros e espetáculos cênicos, a associação vem expandindo sua atuação e hoje possui obras que investigam diversas linguagens como música, teatro, dança, performance, multimídia, videoarte, vídeointerferência, vídeodança e videodocumental além de promover debates e oficinas culturais. Segundo declaram no seu blog: “a missão do grupo consiste em se tornar um canal de aglutinação e difusão de obras artísticas que operem priorizando o desenvolvimento humano e o bem estar – cultural, social e ambiental”. Partindo das idéias do arte educador Marco Camarotti, que afirma que toda educação deveria ser “uma saudável subversão” procuram nas suas experiências “explorar novas linguagens, derrubando fronteiras e subvertendo conteúdos em busca da saúde do meio”. Querem ir além do entretenimento, e afirmam que acreditam na arte como agente transformador, e por isso, pretendem provocar a reflexão através das suas ações.

Bahia

Cruéis Tentadores (Salvador) – Coletivo que trabalha a partir de alguns conceitos chaves como corpo híbrido, tecnificação, identidade, travestismo. Para começar cabe assinalar que o conceito de corpo híbrido - corpo tecnificado (tomado de Beatriz Sarlo pelos Cruéis) se refere às formas como a body-art e as intervenções cirúrgicas como as que são feitas pelos travestis, e indica que “o travestismo é a maximização dos traços sexuais da mulher”. As possibilidades de transmutações oferecidas pelas intervenções cirúrgicas e pelo culto ao corpo vêm realizando o sonho de muita gente de transformar o corpo, mudar, alterar traços e brincar de Deus, como é o caso de muitas transexuais. O coletivo busca discutir como “Seja no corpo sem órgãos (uma conquista ritualística) ou no corpo tecnificado (uma conquista de direito), o corpo híbrido é a forma de chegar até os dois conceitos de uma forma mais plena, através da arte de entender o corpo-objeto”.

GIA: Grupo de Interferência Ambiental (Salvador) – Coletivo que atua na cidade de Salvador abordando a obra de arte como entidade subjetiva, fragmentária, aberta e instável e questiona a natureza convencional do objeto artístico, diante de um evidente encurtamento da distância entre arte e cotidiano. Realiza proposições a partir do absurdo e de uma vontade dadaísta de aniquilamento dos mecanismos artísticos tradicionais de produção de significados. Procuram corroer o prestígio social e o valor mercadológico da obra de arte tradicional e praticam a aproximação da arte e o cotidiano a través de experiências estéticas inesperadas no meio urbano. Neste sentido a arte é compreendida por eles mais como produção de experiências do que como criação de objetos artísticos únicos e acabados. Postula a necessidade de uma postura mais ativa e imaginativa diante do cotidiano. A proposta é que as estratégias artísticas sirvam como quebra da rotina. Como suas palavras sintetizam “o próprio da arte é criar lugares estéticos sempre novos, que relembram ao homem que ele não pode habitar o mundo a não ser como poeta”. GIA acredita na crítica e criatividade como alternativas ao automatismo e propõe as pessoas que “Acredite nas suas ações”. “Desenvolva e utilize, também, outras formas de se relacionar de forma positiva e criativa com a cidade”, tornando-se desta forma sujeitos de suas histórias. Aponta para a necessidade de apostar na poesia, no afeto, na delicadeza, na imaginação e no bom-humor como estratégias para interferir, ainda que transitoriamente, na realidade. A estratégia traduz o que Nicolas Bourriaud entende como a ação política mais eficaz que o artista pode realizar hoje: mostrar o que pode ser feito a partir do que nos é dado. Nesse sentido, tal ação não indicaria “a esperança em uma revolução, mas a manipulação das formas e das estruturas que nos são apresentadas como eternas ou ‘naturais’”. Neste sentido convida a procurar outras possibilidades de se pensar as relações entre arte e política e a abrir um espaço de manifestação daquilo que ainda não é. Quer contribuir com a transformação do quadro social através de interferências capazes de provocar fissuras, ruídos ou curtos-circuitos na realidade, nas suas palavras “rotações do olhar”, mudanças no modo como observamos e vivenciamos o mundo. Praticam a pirataria como meio eficaz para a disseminação/democratização de informações e declaram que, como grupo independente nunca tiveram autorização oficial para realizar suas ações; a clandestinidade e a mobilidade pelos circuitos alternativos sempre permeou a trajetória do grupo. Em alguns trabalhos do GIA, a exemplo de Cama, a justaposição de objetos descontextualizados lembra o “método paranóico-crítico de sistematização da confusão” de Dali, que servirá de base para numerosas associações e inter-relações

delirantes em várias obras. Tentativas contemporâneas de retomada do espaço público e da arte.

Núcleo VAGAPARA (Salvador) - Criado em 2007, o Núcleo VAGAPARA é um coletivo de amigos e profissionais das áreas de dança e teatro que, por afinidades artísticas, resolveram se reunir para discutir e colaborar coletivamente suas inquietações.

Em COOKIE sua primeira realização (seguida de Estudo para Cabide) o núcleo explora na improvisação, não apenas como recurso de um processo criativo, mas, principalmente, em seu potencial como resultado cênico, alimentada por uma integralidade coletiva na qual todos (encenadores, iluminador, DJ e público) compartilham das escolhas, sendo assim uma dança realizada em co-autoria, no instante de sua execução. O núcleo toma a palavra “cookie” emprestada da informática, mais especificamente do vocabulário da Internet, que remete às mínimas unidades de memória temporária que os computadores criam durante a navegação por *sites* e ambientes virtuais, estabelecendo a partir desta definição analogias com o corpo do intérprete. O título pode ser associado, também, ao biscoito: as memórias são os ingredientes, o resultante é a massa, e o biscoito que cada um come é tão particular quanto o sabor que cada um leva para casa. No seu blog eles dizem: “Parece engraçado, mas antes de tudo vem o afeto que gerou tantas afinidades. E por que pensamos em sintonia, resolvemos colocar nossos projetos pessoais na roda e colaborar criativamente uns com os outros”. O coletivo colabora em projetos grupais e individuais e se funda e sustenta por relações de amizade e proximidade pessoal que abre caminho á colaboração artística e a experimentação.

Distrito Federal

Entorno (Brasília) – desde 2001 atua principalmente com intervenções públicas de cunho político, como a ação "Lavagem da Praça dos Três Poderes" (1º de Dezembro de 2002) e a reocupação de espaços abandonados pelo poder público, instalando novos marcos de fundação (mudas de árvores).

Ceará

Alpendre (Fortaleza, CE) - Existente desde 1999 é uma organização não governamental que reúne artistas e pesquisadores de diferentes áreas. Divide se em núcleos coordenados por integrantes nas áreas de artes plásticas; dança e teatro; linguagens visuais; literatura e projetos de editoração.

Transição Listrada (Fortaleza, CE). Defende que intervir no cotidiano das pessoas é uma forma de contribuir na transformação da cidade. O grupo (Renan Costa Lima, Rodrigo Costa Lima e Vitor Cesar) atua na própria cidade, "não como um espaço de exposição, mas como um lugar próprio", e expõe registros em fotografia ou vídeo na BASE, uma casa utilizada como espaço de

trabalho da *Transição* e lugar de discussão e circulação de arte. Aberta a experimentações, a BASE recebe intervenções de outros artistas por meio do projeto CURTA (mostra de uma noite).

Goiás

Grupo EmpreZa proveniente de Goiânia e surgiu em 2001 como uma iniciativa de alunos e professores da FAV/UFG, que como define o próprio Grupo EmpreZa "(...) propondo-se a investigar as recentes teorias artísticas e elaborar um programa de trabalho a partir de um reconhecimento de diversas situações humanas, coletivas e individuais, contemporâneas. Busca também perceber como a idéia de construção de corpos coletivos envolve uma necessária ritualização, sistemas simbólicos que funcionam como metáfora de incapacidade dos indivíduos de se ajustarem plenamente a este modelo". A produção do grupo envolve happenings, performances, interferências urbanas, e em circuitos, além do estudo sistemático, como umas das formas de questionar os papéis do sujeito, tratando de questões como corpo individual e corpo coletivo, corpo privado e corpo público, corpo natural e corpo cultural, corpos centrais e corpos periféricos, e de como, sendo o nosso corpo a nossa âncora existencial, ele se situa e se comporta nos substratos da realidade.

Minas Gerais

Poró (BH) – O grupo nasceu em Belo Horizonte e atua desde 2002, tendo como alvos preferidos o espaço público e as mídias de comunicação de massa. Acreditam que é preciso ter ética em todas as ações humanas e se declaram "políticos, mas não partidários". Ante o aparente fim das utopias decretado nos anos 80 e 90, eles levantam a proposta de Nicolas Bourriaud que aponta para as "utopias de aproximação": práticas artísticas que se estendem num vasto território de experimentações sociais, e que pretendem agir, gerando novas percepções e novas relações de afeto, num mundo regulado pela divisão do trabalho, a ultra-especialização e o isolamento individual. Esta perspectiva propõe que a obra de arte se constitui como um interstício social, um espaço de relações humanas que, ao se integrar mais ou menos harmoniosa e abertamente no

sistema global, sugere outras possibilidades de intercâmbios que aqueles que vigentes nesse sistema. De acordo com a filosofia de Bourriaud, o coletivo quer propor temporalidades cujo ritmo atravesse aqueles que organizam a vida cotidiana, e favorecer relacionamentos intrapessoais diferentes daqueles que impostos pela sociedade da comunicação. Por outra parte, propõem desconstruir um sistema de arte estruturado de acordo com as demandas do mundo globalizado, que ao tempo em que permanece periférico mantém fortes laços com os centros hegemônicos de poder⁸⁴.

O coletivo *Poró* também se coloca contra a propaganda, especialmente a propaganda política, e sobre as políticas de dominação econômica, tais como as implementadas pelo FMI. Algumas das suas propostas se baseiam num convite a refletir criticamente sobre estes assuntos. Como exemplo, citamos a consigna “Propaganda política dá lucro – curso profissionalizante cara de pau”. O coletivo também chama a atenção sobre espaços urbanos descuidados e poluídos, trabalhando diretamente sobre a iconografia da cidade, ou intervindo espaços urbanos descuidados com flores de papéis. Outra das propostas desenvolvidas na cidade foi a colocação de cartazes lambe-lambe com cinco diferentes definições de cidade sustentável. O *Poró* chama a atenção para a irreflexividade existente no trânsito e habitação do espaço urbano através da ação “siga sem pensar” e sobre outros problemas como a manipulação genética das sementes. Dirige seu protesto através de interferências gráficas na cidade ou outras estratégias. No caso da temática citada, o *Poró* distribuiu camisetas no fórum multinacional Monsanto (detentora das patentes das sementes transgênicas), nas quais aparecia a frase “imagine um mundo onde as sementes já nascem mortas”. Outro exemplo constitui na ação titulada “Revisitando Cildo Meireles”, que consiste no carimbo de notas de dinheiro em circulação com os dizeres “FMI – FOME E MIÉSERIA INTERNACIONAL. Também atuam através da projeção de slides em muros da cidade mostrando imagens da história da arte fazendo referência à ocupação transitória da cidade. Estas são só algumas das ações desenvolvidas pelo coletivo, que relatam muitas das suas experiências no documento titulado “Desvios no discurso”.

Paraná

⁸⁴ Extraído do texto "Intervenções Suburbanas" Maria Angélica Melendi (Inédito) na página de PORO: www.poro.redezero.org

Couve Flor (Curitiba, PR) – O coletivo tem um número variável de integrantes, e foi criado por artistas independentes da cidade de Curitiba envolvidos nas atividades da Casa Hoffmann e iniciativas como o *Ciclo de Ações Performáticas* e *Mostra Tudo*. Motivados pela carência de espaços para reflexão sobre a arte a dança, tem o intuito de contribuir para a constituição de uma comunidade artística forte e organizada em Curitiba, tornar acessível à população em geral arte contemporânea dedicada à pesquisa de linguagem. Tem como objetivos: Criar espaço para reflexão sobre a arte a dança como produção de conhecimento; criar e fomentar novas estratégias de trabalhos em conjunto, eliminando a hierarquia entre criador e intérprete para produzir um sistema dinâmico de co-autorias, onde todos assinam pela criação da obra; e manter vivo o questionamento relativo às motivações para produzir arte e se dizer artista num mundo em que ela é invisível para a maior parte das pessoas. *Couve-flor* se interessa por novos modos de se relacionar com o espectador, propondo que ele seja um colaborador, também responsável pela ação artística. Quer ativar a imaginação do público, distanciando-o da posição de voyeur ou contemplador da obra pronta. Pesquisa novas metodologias de criação e propõe que a arte é anterior ao resultado estético e que as metodologias e técnicas não são senão consequência das necessidades que surgem no processo. Caracteriza-se pela experimentação no limiar do hibridismo de linguagens na arte, explorando os limites entre questões cênicas, coreográficas, dramatúrgicas, visuais, performáticas.

Orquestra Organismo (PR) - Inserida num cenário de emergência de ações artísticas colaborativas existentes em Curitiba e outras cidades por volta do ano 2000, surgiu a Orquestra Organismo, um grupo de artistas interdisciplinares que dentre seus variados fluxos empenham-se em refletir os impactos do desenvolvimento tecnológico sobre a sociedade, vivenciando a cultura digital, seja ao atuar pelos seus meios - como a Internet - ou na investigação dos seus recursos - como os hardwares e softwares livres. Uma das suas principais iniciativas, o “Projeto Interfaces”, almeja em um primeiro momento pesquisar possibilidades de elaboração de objetos (Interfaces) que possibilitarão experiências sensoriais e audiovisuais alternativas, misturando ao mesmo tempo a realização de uma ação poética presencial (ritual). Esta ação, de modo aberto e participativo, pretende propiciar ao público o contato direto, face a face, com os integrantes do grupo Orquestra Organismo, compreendendo assim seu modo de trabalho e possibilitando uma rede trocas de conhecimentos que prima pelo caráter processual, relacional e vivencial das experiências, a serem realizadas *in loco* com os objetos

previamente construídos. O projeto pretende pensar e fazer as formas de atuação nos circuitos das artes, e, com ênfase no processo, dá abertura à experimentação, sensorialidade, gestualidade e percepções do espaço expositivo. Visa também refletir a relação do homem com a tecnologia e com os objetos que o cercam, possibilitando o compartilhamento e trocas de conhecimentos entre as pessoas que vierem a colaborar na ação. Nesta perspectiva, tornam-se possíveis novos rituais e celebrações, onde a tecnologia é percebida na dimensão humana e onde é possível potencializar a recombinação de idéias poéticas, tirando destas idéias práticas de fomentar novas redes.⁸⁵

EPA! – Expansão Pública do Artista! (Curitiba – PR). É um movimento individual/coletivo, iniciado por Goto com o desejo de instaurar algumas reflexões coletivas inéditas ou diferenciadas sobre arte, atuando por entre as lacunas deixadas pelas programações culturais promovidas por instituições ou outros grupos de agentes culturais. Organismo artístico de política cultural autodependente, a EPA! – Expansão Pública do Artista – responsável pela articulação de conteúdos, pesquisas históricas, textos e publicações, curadorias e organização de eventos e vivências sobre arte. Conteúdos de interesse coletivo, sempre além da linguagem artística individual. Nas suas iniciativas realizadas EPA! Procura o diálogo com comunidades tradicionais, a exemplo de trabalho desenvolvido junto com moradores da ilha de Superagüi. A EPA atua em parceria com pessoas e instituições, potencializando-se e flexibilizando-se na estratégia de relacionamento e no contato com o público.

Vitoriamario / ORQUESTRAORGANISMO (Curitiba) - Na página do Corocoletivo eles aparecem como um coletivo que só existe virtualmente; sabe-se que é do sul do Brasil. Sua integração é definida pela soma de (Eu + Tu + Ele). Afirmam que seu real valor é “Plágio, deturpação, recombinação, vídeo, música, arte numérica, desenho, tecnologia, ativismo, metonímia, pleonasma, hibernação”. Atuam “aqui ali acolá em qualquer ou nenhum lugar do espaço, no tempo de agora ontem ou não, para frente existe uma tela acesa em processo de desmaterialização”. O coletivo empreende ações cuja essência baseia-se na tentativa da eliminação do maior de todos os mitos que o homem já construiu: o Mito da Identidade. Refletem sobre o individuo afirmando que “se a letra "s" é o limite do individuo, o individuo vitoriamario é um ser plural”. Entre suas iniciativas se acha a publicação de um zine intitulado *Apodrece e Vira Adubo* que contém

⁸⁵ Extraído de “MATEMA”: <http://www.organismo.art.br/matema/>. Um trabalho que aprofunda nas atividades e fundamentos do grupo e o realizado por Lucio Henrique de Araújo, titulado “Orquestra Organismo, Poética do agenciamento coletivo”. Ele se acha Disponível na página do coletivo da cidade de Curitiba (PR).

intervenções e textos de todo tipo. "São plágios, *detournments*, colagens, *combines*, *found art* ou *found text*, intertextos e apropriações que vão de entrevistas, manifestos (inúmeros), textos literários, proposições artísticas, ensaios sociológicos, releases de grupos musicais e até notícias nonsense..." (Araújo, 2002). O coletivo parece ter uma suspeitosa relação com Orquestra organismo (ver <http://www.organismo.art.br/apodrece>). No seu manifesto Vitoriamario apresenta muitas das idéias que dão baseamento ao coletivo:

Rio de Janeiro

Imaginário Periférico (RJ) – ativos desde 2004, se propõem a contribuir para a geração de uma arte produzida sem fronteiras, junto com a produção artística da periferia que deve ser tão valorizada como a dos grandes centros. Buscam atrair pessoas que não se consideram artistas, mas que possam contribuir no processo político de rompimento das fronteiras artístico-sociais. Assinalam o processo de centrificação da arte contemporânea, que se concentra em uma zona geográfica muito restrita e impede o reconhecimento do potencial artístico que existe fora dos grandes centros. Quer discutir a existência de um "meio da arte", a diferença entre pertencer e estar no "meio" da produção artística e a existência ou não, e a importância geográfica de um local para que esta produção artística aconteça de forma efetiva. Em nenhuma das ações do grupo há curadoria. Os integrantes acreditam que assumir curadorias seria referendar concepções estéticas institucionalizadas pelo sistema, e o objetivo é justamente mostrar trabalhos desenvolvidos distantes dos centros de influência e que são capazes de produzir obras que reflitam uma identidade cultural mais autêntica.. Entre suas ações podemos citar algumas como "Cabeça vazia não enche barriga" que chama a atenção para o fato de que assim como no Brasil a riqueza está concentrada nas mãos de poucas famílias, as artes, as ciências e as tecnologias estão concentradas em menos de 30 mil doutores. O coletivo reclama "Arte, ciência e tecnologia para o povo!" a través de programa imaginário chamado Fome Zero Cultural.

Suas reivindicações se baseiam na necessidade urgente de redistribuição do capital intelectual nacional, a criação de canais de circulação da produção cultural marginalizada, o fim da exclusão digital, a obrigatoriedade do ensino de Artes Visuais, Música, Dança Rádio, Teatro, Televisão no Ensino Fundamental e no florescer dos talentos em qualquer área de saber e em todas as faixas etárias. O coletivo também reclama pela ocupação das direções dos órgãos públicos da cultura por artistas, críticos, e teóricos das artes, assim

como pelo estudo do impacto sócio-cultural dos investimentos realizados pelas políticas públicas. Apontam para a necessidade da participação dos artistas no planejamento de inovações urbanísticas (visuais e sonoras) no Plano Diretor dos municípios e pela implantação de centros culturais e de artes nas comunidades e periferias das grandes e médias cidades. Uma das propostas mais singulares do coletivo constitui na disputa pelo pagamento das dívidas culturais com as etnias não-brancas, juntamente com investimentos na manutenção de manifestações artísticas ou litúrgicas regionalizadas e globalizadas-locais: indígenas, camponesas e culturalmente específicas: Samba, Jongo, Hip-hop, Funk, Congo, Manguê beat.⁸⁶

Para refletir sobre estes diversos temas, o grupo organiza diversos tipos de ação que vão desde exposições até intervenções artísticas em locais não usuais, incluindo também performances a céu aberto. Essas ações ocorrem preferencialmente em lugares da periferia, mas o grupo não exclui outras regiões. O Imaginário Periférico adota uma forma de organização em rede, descentralizada, nômade, não se deixando capturar pelas esferas de controle. Permite-se estar em qualquer lugar dentro e fora da baixada fluminense. Totalmente plural, democrático, aberto, vem atraindo pessoas ativistas que por iniciativa própria vão dando excelente contribuição imaginária. A arte tem o prazer de estar nas ruas, com o povo, se multiplicando e fazendo do artista um operário em busca do reconhecimento do seu trabalho. Alguns dos artistas que participam destas exposições possuem e desenvolvem uma carreira artística com grande reconhecimento profissional nos meios tradicionais, o que constitui se não uma contradição, pelo menos um desafio. Hoje é composto por mais de 485 artistas de vários lugares do Estado de Rio de Janeiro e do Brasil.

Grupo Um (RJ): Ativo desde 2003 é Um coletivo de artistas que pesquisam no terreno híbrido onde todas as artes se encontram. (*“a arte é uma só e a humanidade é uma só”*). Utilizam o conceito de arte única e arte visual viva para designar os seus trabalhos que são ao mesmo tempo artes visuais, dança, cinema, teatro, música, poesia e vida. implicação prática desta postura é a eliminação de preconceitos, a dissolução de todos os rótulos, a abertura total ao diálogo, ao novo, a descoberta.

⁸⁶ Extraído do Manifesto do grupo Imaginário Periférico, 2003 Imaginário Periférico. 2003/2007. Disponível em | <http://www.imaginariooperiferico.com.br/>

Agora – Agência de Organismos Artísticos – emergente em 1999 procura fomentar a produção e a reflexão sobre arte propondo alternativas a sua circulação. O AGORA trabalhou em parceria com o Capacete Entretenimentos por dois anos e meio, formando o espaço AGORA/Capacete. Após o fim desta parceria o AGORA funcionou até março de 2003.

Rio Grande do Sul

Centro de desintoxicação midiática - CDM (RS) - O coletivo da cidade de Pelotas se propõe a refletir sobre as imposições mercantilistas do mercado da arte, e reúne indivíduos interessados em discussões acerca da arte contemporânea e suas inserções. É a partir destas discussões que o coletivo propõe “Re-Ações Públicas”, que se realizam através de propostas artísticas diretamente no espaço público com o intuito de romper com o espaço sacralizado de exposição de arte. O objetivo é a abstenção da dependência do convencional circuito artístico que constitui um cenário restrito e fechado instaurado na arte contemporânea. Percebe-se e se expressa a necessidade de adquirir visibilidade e de união entre artistas.

Laranjas (Porto Alegre, RG). Estabelece interligações afetivas entre espaços da cidade. Durante o Fórum Social Mundial, fez uma intervenção laranja, ligando o beco do Mijo ao acampamento do Fórum, tapando os buracos nas ruas e calçadas do percurso entre os dois pontos com uma massa de gesso laranja.

São Paulo

Arte e esfera pública (SP): arte no interesse público: O coletivo pretende problematizar a noção de *arte pública* em relação à produção artística contemporânea, indo além da sua tradicional definição, como a instalação de uma obra de arte em praças e parques. Pergunta-se como se constitui uma esfera pública hoje e qual o seu sentido. O coletivo se pergunta se seria mais apropriado pensarmos em diferentes esferas públicas, em diferentes contextos, em diferentes espectadores e se o mundo da arte pode ser entendido como uma esfera pública, em relação com outros mundos/outras esferas. Questiona ao mesmo tempo o papel do artista nesta relação. Apoiados em práticas contextuais (*site-specific*) e em projetos de colaboração, objetivam pensar em como se constitui uma esfera pública hoje, ou, mais apropriadamente, em como se constituem e se sobrepõem diferentes esferas públicas, diferentes contextos e diferentes audiências.

Esqueleto Coletivo (SP) – Coletivo que afirma uma postura abertamente urbana e trabalha com a dicotomia política/poética nas suas propostas e discussões. Um dos seus principais projetos, chamado BASE, visa estabelecer e intensificar a comunicação e a cooperação entre os artistas de vários pólos artísticos do Brasil a través de espaços reais e virtuais que como redes de comunicação, oferecendo uma BASE para novos meios artísticos. O coletivo assinala que até mesmo não sendo utilizadas como canal, as novas mídias certamente influenciaram, mudaram e marcaram a essência dos trabalhos. Assim mesmo se propõe a reflexão sócio-crítica da estrutura da sociedade brasileira. Ativo desde o ano 2000, o coletivo levanta uma forte crítica à propaganda como poluição do espaço urbano, e se interessa pelos problemas ambientais e sociais da cidade, as redes sociais que se desenvolvem na mesma, assim como sobre os novos meios artísticos e a prática de uma reflexão sócio-crítica da sociedade. Uma das suas propostas se denomina “O fim de semana Anti-publicidade” e constitui apenas uma simples ação anti-publicidade, mas também um alerta para toda a sociedade questionar e discutir o uso abusivo de espaços publicitários, principalmente em ambientes públicos onde múltiplas e abusivas imagens autoritárias cerceiam nosso campo de visão, poluindo-o.

Horizonte Nômade (SP) composto por duas artistas, discute o fazer e pensar a arte hoje. Propõe ações que discutem o Homem Global, a possibilidade de pensar a liberdade de experimentação, sempre com uma preocupação sócio político cultural, que leva em conta o outro e seu entorno. Ação artística de conceitos estéticos que leva em conta a ética. Assim, Horizonte Nômade, se dispõe á criação coletiva, intervenções urbanas e ações culturais que levem ao aprofundamento sobre suas preocupações e pesquisa. Pensar a cidade, suas relações midiáticas, espaciais, temporais, imagéticas, são algumas das propostas já que são questões intrinsecamente ligadas ao homem de hoje. Tendo clareza da complexidade do processo a que se propõem, encontram no pensar coletivamente uma alternativa. Assim, lançam-se a situações interdisciplinares, trocas de amplos sentidos, deslocamentos e sobre tudo respeito ao outro. A compreensão do coletivo como fortalecimento de objetivos e potenciais, além da dissolução de problemas e divisão de etapas de trabalho, sem que com isso o individual se dilua, é o próprio desafio do homem global em sua prática na cultura contemporânea. Não se trata de massificação igualitária, enquanto igualdade utópica, mas igualdade de condições e possibilidades geradoras. É o coletivo que afirma a individualidade e a potencializa em direção a uma relação aberta com o mundo. Acreditam no potencial transformador da arte. E é pensando nisso que

realizam suas ações, seja na troca das idéias e de conhecimento, seja na discussão dos projetos, na execução deles e nas suas reverberações e desdobramentos. Existe uma pré disposição natural a troca entre os coletivos, já que se dispõem a pensar coletivamente e isso lhes interessa por seu potencial amplo, assim como a força criada por esta situação.

Upgrade do Macaco (SP) – O coletivo chama a atenção para a tecnologia, os mecanismos de desintegração, controle e formas de poder indireto, assim como sobre a necessidade de implantar a dúvida, revolucionar o cotidiano, destruir a segurança emotiva e pessoal que funciona como base do isolamento social. Upgrade se propõe questionar aquilo que nos dá mais segurança na vida, expondo a hipótese de que as verdades que nos contam podem ser simplesmente equívocos de interpretação do mundo. Segundo eles, na contemporaneidade não existe limite para a interpretação humana, e num contexto de desfragmentação da certeza, propõem o corpo como primeiro laboratório e o olhar como ação ativa que implica o conceito dinâmico do auto-ser, o saber da mente como essência. Com o intuito de instituir o caos, um dos seus integrantes, Emerson Pingarilho, propõe as chamadas “três revoluções”: a primeira revolução começa na carne. A segunda revolução perfura os olhos, a terceira revolução são ações-paixões. Tal como definem seus próprios integrantes, o *Upgrade* não se trata de um organismo, grupo ou instituição, trata-se de um coletivo, ou seja, pessoas que possuem afinidades intensas. Eles dizem que nunca se manifestaram como um grupo fechado, dado que a liberdade foi o motivo próprio da sua criação. O coletivo iniciou seus trabalhos em junho de 2003 e o intuito foi sempre "ampliar" a visão do homem quanto a sua pequenez e a sua participação no mundo, perder a noção do tempo e espaço, não usar a mente como um simples receptáculo. Assim mesmo, se propõem ultrapassar a idéia de que a tecnologia pode nos suprir por inteiro e propõem que a tecnologia mostra que a ilusão pode ser bem manipulada através da informação: guerras midiáticas, eventos espetaculares, gossip communication, etc., com o intuito de revitalizar os antigos mitos pagãos enterrados pela produção de massa. Propõem a tarefa de conhecer a si mesmo, sem os limites da sociedade moderna, sem os limites das instituições regulares: *a revolução é sempre interior (krishnamurti)*. A desconstrução do mundo depende da maneira como transformamos nossa consciência e de como nos relacionamos. Na prática, o coletivo realiza intervenções artísticas feitas em muros e ruas, e vários integrantes já mostraram os seus trabalhos em galerias e outros espaços do gênero. Trabalhos envolvendo a criação de cenário pra teatro também foram

realizados pelo grupo.. Outra forma de expressão do Upgrade do Macaco aparece através da revista *Busca*, uma ‘publicação-arte’ focada em imagens e pioneira em *street art*.

Quadra Pessoas e Idéias (SP) - É um coletivo que apresenta um alto grau de organização e institucionalidade, características ligadas ao seu intuito de alterar conceitos sobre a carreira na área artística oferecendo bolsas de estudos que fomentem o estudo das artes (e da dança) entre jovens da cidade de Votorantim (SP). Segundo as palavras dos seus integrantes, é um ambiente de reflexão a cerca do que pode o corpo em processo colaborativo. “Funciona com um sistema imunológico/aberto”. As funções são transitórias e ocupadas a partir da necessidade das problemáticas apresentadas. O modo de funcionamento e a distribuição das funções acontecem de maneiras autônomas sem estabelecer papel ou função permanente. Cada função é transitória e é discutida e pensada coletivamente para descobrir quem poderá realizar qual tarefa e quem quer realizá-la. No total são 28 pessoas organizando projetos, programas, idéias e ações públicas para aproximadamente 138.000 pessoas por ano. Suas propostas estético-políticas contêm possibilidades de interatividade para pensamentos/reflexões, para jogos e propostas diversas que permeiam o espaço das idéias, fundamentalmente as que fomentam o mundo das artes, dança corpo, convívio e contemporaneidade; idéias estas entrelaçadas na construção de novas possibilidades políticas, sociais, educacionais, emocionais, intelectuais e culturais.

Recombo (SP) – Coletivo que sugere uma crise nos formatos estabelecidos para a distribuição de produtos culturais, e propõe o agrupamento de mídia colaborativa com o intuito de quebrar a barreira entre produtor cultural e público. Interessa-se pelo desenvolvimento de uma discussão sobre os limites da propriedade intelectual na era da cultura binária, introduzindo o conceito de generosidade intelectual, que substituiria o modelo da propriedade intelectual - sobre o qual se assentam as indústrias fonográfica e cinematográfica, hoje combatidas pelo desenvolvimento entrópico das tecnologias de reprodução e réplica. Uma proposta de tipo conceitual do coletivo a constitui a Licença de Uso Completo Re:combo (Lucr 1.0), documento jurídico redigido sob a coordenação do advogado Caio Mariano (de Salvador, Bahia, morando em São Paulo), especialista em direito autoral e disponível no site <http://www.recombo.art.br/lucr/>. Algumas das idéias vertidas no documento propõem que “o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista”, e procura uma organização mais desorganizada baseada em outro(s) tipo(s) de entendimento sobre a arte e a autoria.

Catadores de Histórias (SP)- Ativo desde 2001 o coletivo “é atravessado por questões políticas atuais às quais interferimos criando zonas de autonomia. Declaram ser “anarquistas, panteístas, comunistas e às vezes tântricos. (...) Não gostamos de hierarquias, curadorias, seleções ou vestibulares.. Não temos problemas com o capital, desde que ele entre em nosso bolso, e em todos os demais (...). Acreditamos que a junção de multidão e criação produz mudanças nas sensibilidades de uma cultura inteira. Não apoiamos nenhum tipo de revolução do proletariado, não queremos saber de viradas de mesas, mas de insistentes, constantes, vibratórias, viróticas, diarréicas manifestações que promovam a miscigenação de culturas, ações e idéias”. Suas performances são “etnológicas, antropológicas, eventuais e artísticas”.

Zaratruta (SP) nasce no 2003. “O sonho é um fator fundamental nos trabalhos do grupo, o sonho é uma das máximas expressões da individualidade do mundo interior, o sonho como consciência espiritual e inspiração”. Dos sonhos ascendem imagens, sons e consciência que serão utilizados durante a performance ritual. O grupo denomina seu trabalho de Performancia, devido à relação estreita com a magia. Antes de qualquer apresentação o grupo joga o tarô, as cartas irão determinar o papel e a função de cada integrante durante a performance, os temas abordados durante a apresentação e a seqüência ritual.

mm não é confete (SP) Ativo desde 2003, buscam a idéia do além-autoria, ou seja, o conceito (a arte) acima do autor. A arte conceitual propagada pela cidade, com o nome do coletivo como pseudônimo: o anonimato da persona, o anti-ego. A retórica sonoro-imagética de conscientização do ser - urbano, ou seja, ações públicas de intervenção efetiva da arte-conceitual baseada na idéia da arte dionisíaca e não apollônica. Nas suas performances criam uma situação onde o público é flagrado e registrado inesperadamente. Como uma câmera que tudo vê a performer “invade” a privacidade do indivíduo que têm poucas escolhas: sentir-se vigiado e incomodado ou render-se ao espetáculo e fazer a promoção de sua auto-imagem.

Muitos mais podem ser achados tanto na pagina do CORO⁸⁷ como no listado de sites sobre coletivos disponível nas referencias deste trabalho. Devido a sua multiplicidade e permanente multiplicação, resulta impossível citar a todos aqui, embora seja interessante

⁸⁷ Mais adiante aparece mais informação sobre a rede CORO, aglutinadora de coletivos e web site da onde tomamos muitas das informações dos coletivos antes apresentados. Cabe observar que além de coletivos, a página do CORO inclui iniciativas independentes, espaços autogeridos, circulação e ações continuadas, difusão, agenciamentos, instituições e cooperativas parceiras, festivais, residências, redes parceiras e movimentos.

salientar sua grande proliferação testemunhada pelo grande numero de coletivos ativos na cena brasileira.

PAZ – ZONA AUTÔNOMA PERIÓDICA

Espaços coletivos, coletivos transitórios, ações continuadas e eventos periódicos

CORO

CORO é uma potencialização da rede de coletivos de arte, iniciativas e espaços independentes, ações continuadas, outras redes, associações, cooperativas e aliados espalhados pelo Brasil e exterior, conscientes de que toda ação reverbera! CORO é uma iniciativa de artistas, que a principio buscou unir outros artistas que também trabalham coletivamente no Brasil. Teve origem em São Paulo pelo Horizonte Nômade. Começou a se articular em meados de 2003, a partir do levantamento de coletivos brasileiros e iniciativas autônomas, realizado por Flavia Vivacqua, desde 2000. A rede CORO tem como meta disponibilizar no seu banco de dados, informações sobre coletivos e suas ações, recolhidas através de questionários; manifestos; textos teóricos de arte; depoimentos; imagens, registros ou obras artísticas.

Um dos objetivos do projeto CORO é fazer um mapeamento dos coletivos brasileiros e suas ações, criando um espaço de discussão na Internet – e - grupo: projetocoro@yahoogrupos.com.br – e um banco de dados on-line com as informações coletadas e promover conferências e debates interdisciplinares. O E - grupo corocoletivo, Ativo desde 2003, conta com 185 participantes entre representantes de: 70 coletivos, 11 iniciativas independentes, 11 ações continuadas, 1 associação, 1 cooperativa, 4 outras redes e aliados artistas, historiadores, jornalistas, educadores, pesquisadores, psicólogos, etc. O e - grupo do CORO se estabelece como meio aglutinador dos artistas coletivos e outros profissionais, na busca de estabelecer rapidamente dialogo entre a rede formada. Conjuntamente aos encontros físicos e virtuais, as discussões on-line, e as ações práticas, o e - grupo, (apesar de hoje não ser mais uma ferramenta suficiente para essas interlocuções) é ainda agente indispensável na construção dos caminhos coletivos. (ver: www.corocoletivo.org)

VISOR

O primeiro VISOR – Espetáculo instalação – Arte Visual Viva, foi realizado no Parque das Ruínas no Rio de Janeiro no dia 14 de junho de 2003. O VISOR é um evento que reúne artistas oriundos de diversas linguagens em busca de trabalhos autorais que permeiam a performance e buscam a idéia de uma Arte Única. O VISOR é organizado por Nadam Guerra, Domingos Guimarães e o Grupo Um. Eles utilizam os conceitos de Arte Visual Viva e Arte Única para nortear a sua produção e pesquisa. No Manifesto UM, a idéia de uma Arte Única sem fronteiras e híbrida fica explícita. Nessa busca por uma Arte Única o VISOR reúne manifestações muito diversas que vão de instalações “relacionáveis”, pois incitam a relação corporal entre o indivíduo e a obra, a espetáculos de dança/teatro/happening/performativo.

VERBO

Projeto sem fins lucrativos criado em 2005, o objetivo do VERBO é apresentar ações, instalações e publicações ligadas à arte da performance. Evento de caráter interdisciplinar, que reúne artistas das artes do corpo e das artes visuais, a VERBO propõe criar, no espaço da Vermelho, um ambiente de convivência que permita encontros e trocas de experiências entre público e artistas de diferentes procedências. O objetivo do VERBO é apresentar, uma vez por ano, um panorama plural das criações na área da performance.

INCORPORO

O [In.Corpo.RO](#) “ações performáticas” (29 de março de 2004. Galeria do Instituto de Artes da UNESP) reuniu manifestações performáticas diversas, agrupando artistas provenientes de linguagens diversas como o teatro, as artes plásticas, arquitetura entre outros. A diversidade na formação dos artistas participantes promoveu um encontro de ações diversas e concepções ainda mais diversas da idéia de performance. Por conta da abrangência do termo performance e das divergências entre a produção dos artistas performáticos, foi utilizado o termo ações performáticas para caracterizar a natureza do evento. O termo ações pode ser associado a diversas nomenclaturas utilizadas nas experiências artísticas realizadas durante a década de 60, como “*action*” de Josef Beuys ou os “*happenings*” (acontecimentos) conceituados principalmente por Jean Jacques Lebel e muitos artistas do Fluxus. O *happening* descrito por alguns de seus autores como a continuidade do desenvolvimento pictórico iniciado por Pollock levando a pintura para o espaço tridimensional e concentrando as questões referentes à linguagem da pintura como a forma, cor, composição na construção de uma ação real no espaço cotidiano onde

todos esses elementos poderiam intercambiar-se dinamicamente dentro de um quadro de possibilidades (o *happening* não tinha uma narrativa fixa) e com profundas interferências do acaso.

O [In.CoRpo.Ro]– ações coletivas, foi realizado durante a Mostra Artística do Fórum Mundial Cultural, no dia 29 de junho de 2004, no trajeto entre o SESC Santo Amaro e o SESC Vila Mariana, dentro do Projeto REVERBERAÇÕES que reuniu vários artistas integrantes da rede CORO. Os trabalhos foram realizados dentro de metrô e em locais públicos. Todas as propostas realizadas no [In.CoRpo.Ro] – ações coletivas previam a interação do performer com o transeunte, cada artista realizou uma ação individualmente mas simultaneamente as outras duas. O [In.CoRpo.Ro] ações performáticas – vol. 02 foi realizado na Galeria de Artes do Instituto da UNESP, nos dias 01 e 02 de abril de 2005. Mantendo a estrutura conceitual do primeiro, foram inseridas palestra e debates dentro do evento, para possibilitar uma reflexão teórica sobre o tema. Nos eventos [In.CoRpo.Ro] ações performática e [In.CoRpo.Ro] ações coletivas foi possível reunir artistas que trabalham o conceito da performance de divergentes formas. Após a compilação dos registros e anexos presentes nessa pesquisa é possível perceber afinidades e diferenças entre os artistas em questão. Essas diferenças podem levar a compreensão dos vários núcleos de pesquisa sobre o assunto, como estão estruturados e como se relacionam. Os enfoques dados por cada artista para o conceito de performance confirma a dificuldade de estabelecer um conceito único e limitado para essa linguagem, criando até mesmo novas terminologias para seus trabalhos. Nathalie Fari utiliza o termo Obra Viva, já Nadam Guerra do Grupo Um (RJ) utiliza o termo Arte Visual Viva, o grupo Zaratruta criou o termo Performancia, esses são apenas alguns exemplos das novas concepções que surgiram a partir da pesquisa da linguagem performática. Os diferentes artistas também trabalham com concepções de tempo-espço, ambiente e público amplas. O corpo também é analisado por diferentes enfoques, como objeto da ação, como instrumento, como corpos híbridos ou cênicos.

REVERBERAÇÕES

Proposta que articula e integra diferentes projetos e/ou iniciativas culturais autônomas, que por sua vez articula participações nacionais e internacionais, em um encontro aberto e participativo. São artistas e coletivos de arte, pensadores, críticos de arte, curadores, coordenadores de ações continuadas, espaços de arte autogeridos (virtuais inclusive), associações e cooperativas de artistas no Brasil e no exterior, preocupados e atuantes

pelas novas formas de processos coletivos, que propõem jogar foco sobre fundamentais práticas e pensamentos da cultura atual. Integra o Seminário RITMOS DA URGÊNCIA, a Mostra de Vídeos, Dinâmicas Coletivas, o Fórum CORO, a Mostra do Banco de Dados CORO e publica o boletim “Reverberações”, que também é distribuído gratuitamente pela Internet.

Seminário RITMOS DA URGÊNCIA

É um seminário com Rodas de Debates, que acontece em São Paulo – SP e em Londrina - PR, focado em importantes profissionais/produtores das Artes Visuais, atuantes no Brasil, Argentina e França, possibilitando o diálogo com pensadores da Arte, Cultura, Economia, Novas Organizações e Política Cultural, permeando de conceitos e conteúdos os debates sobre Lógicas e alternativas para as dinâmicas culturais no centro da economia e da sociedade no Brasil hoje.

A proposta curatorial é jogar luz sobre os processos coletivos, espaços autônomos, virtuais inclusive, e iniciativas ou ações continuadas, que na década de 90 e com maior vigor a partir de 2000, vêm se fortalecendo no Brasil, inseridos conscientemente em um contexto global. Partindo dessa recente produção artística para compreender de maneira sistêmica as relações socioculturais e econômicas, apontando alternativas de dinamização e novas lógicas para a cultura. “Ritmos da urgência” propõe aos interessados e profissionais da cultura um modo para envolverem-se de maneira ativa e colaborativa no debate das questões culturais. É a possibilidade de articular e mobilizar participações em torno de idéias e conceitos, os quais podem embasar demandas práticas e ao mesmo tempo, oferece subsídios para discutir a viabilidade das demandas com o próprio campo da produção artística, fortalecendo e desenvolvendo as relações com a sociedade civil para a evolução cultural. Entendendo que “...faz-se fundamental, na existência de uma produção de pensamento, práticas artísticas conscientes e indispensáveis, a participação efetiva que contribua para a evolução social”.

MULTIPLICIDADE

MultipliCIDADE é um projeto de ações e intervenções, organizado pelo Coletivo Entretantos. da cidade de Vitória, Espírito Santo. Durante 10 dias acontecem oficinas, exposições, debates, exibições de vídeos, performances, ações e intervenções artísticas no espaço urbano da ilha. Participam vários artistas e coletivos de vários lugares do Brasil. O multipliCIDADE pretende ser um ponto de encontro, de troca e de fortalecimento de

diversas ações coletivas, com o intuito de incentivar a produção artística que utiliza os locais públicos para se constituírem e se manifestarem, gerando espaços de discussão, diálogos e de articulação entre os meios não convencionais de propagação da arte e viabilizando um canal para reflexão e realização de ações e intervenções artísticas no espaço urbano. Entre os (muitos) participantes estão: GIA – GRUPO DE INTERFERÊNCIA AMBIENTAL (BA), SURTO COLETIVO (MG), Grupo Era [ES] Grupo OVO [CE], etc.

E I A - Experiência Imersiva Ambiental

Evento anual que busca integrar propostas de intervenções urbanas e ambientais dentro da cidade de São Paulo, com projetos enviados de todas as partes do Brasil. Teve sua primeira edição em novembro de 2004, onde consagrou a semana de Proclamação da República como ponto de partida executando 50 projetos. Fazem parte do EIA artistas plásticos independentes, coletivos de arte e cidadãos ativistas. O ambiente de convívio gerado durante os 9 dias de ações, fortalece a filosofia do grupo de criar formas de Inteligência Coletiva, Cooperativismo e Diversão fazendo do meio social a própria reflexão sobre a sociedade e os mecanismos que a sustentam.

A proposta da Experiência Imersiva Ambiental é realizar projetos de arte pública enviados por residentes do Brasil e do mundo, que possam ser executados facilmente no espaço público. Propõe-se a aprofundar a relação com a cidade e transformar o espaço público em laboratório de vivências sócio política e ambientais. Sugerem-se zonas de ação para que os proponentes tenham mais informações para elaborarem projetos que fomentem a participação coletiva e o fortalecimento do espaço público. O grupo se conforma em Salvador (maio de 2004, 1ero Salão de Maio). Relatando a experiência do segundo festival os organizadores do EIA apontam; *“O processo todo resultou numa institucionalização do projeto inicial, com a qual o grupo teve que lidar de maneira consciente. Após o segundo festival alguns membros se desligaram do grupo, uns em definitivo e outros temporariamente. A necessidade de repensar e definir a dicotomia entre ser um grupo ou um organizador de eventos foi o maior desafio do período”*. Também participam da ocupação Prestes Maia, (Baile dos Espantalhos) e atuam como organizadores do evento “Interrogacidade” (2da Virada Cultural em maio de 2006), . Outras atividades: Dinâmica Coletiva ‘Percurso Vila Nova Cachoeirinha’De 02/11 a 05/11 . São Paulo - Zona Norte - Vila Nova Cachoeirinha. Centro Cultural da Juventude - CCJ e arredores

CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte / Eixo experimental

O CEIA (Belo Horizonte, Minas Gerais) ou o Eixo Experimental, se acham situados no histórico Edifício Copan em São Paulo, constituem organizações sem fins lucrativos que tem como objetivo criar um laboratório de reflexão, produção e mediação cultural sobre a sociedade atual. No contexto brasileiro, a Eixo se articula em rede com diversos atores da vida sócio-cultural local e internacional para colaborações de médio/longo prazo. Ela realiza atividades como seminários, publicações, residências de artistas e autores e apresentações de trabalhos multidisciplinares, respondendo ao modo da criação contemporânea. Através de um conselho interdisciplinar se propõem a fomentar um fórum constante e interdisciplinar de intercâmbio sobre as práticas estéticas contemporâneas e questões sócio-políticas que permeiam a sociedade atual, coordenar um laboratório de investigações culturais e estabelecer e disponibilizar uma base de documentação sobre práticas culturais no Brasil e no mundo através de publicações, dossiês, exposições, seminários e deste web site.

A REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA.

Começou como produção independente para a TV (veiculada no Canal Universitário), protagonizada por "um guerrilheiro urbano fictício que utiliza a arte como arma". Com formato experimental e atitude claramente política, o programa aglutina vídeos de artistas diversos, animações e imagens cotidianas, que em geral versam sobre o espaço urbano e seus prolongamentos, costuradas por intervenções em *off* do personagem narrador guerrilheiro. O laboratório multimídia teve um desdobramento expositivo no evento *Mídia Tática Brasil*, onde apresentou *displays* de banca de jornal figurando personagens midiáticos e ações na rua.

LINHA IMAGINÁRIA

É um projeto de intercâmbio cultural que há uma década atua em território brasileiro, propondo um instigante trânsito entre artistas do país e de outras nações. O projeto realiza-se a través de uma dinâmica de amostras coletivas mapeando o país e dando ressonância à reflexão da arte contemporânea. O projeto já realizou uma grande participação de artistas em exposições e propiciou a aproximação e dialogo cultural com diversos países, e hoje trabalha apenas com as parcerias que se estabelecem no projeto, mantendo sua agenda de exposições voltada para os artistas que efetivam trocas construtivas com o projeto. Um contingente internacional faz parte desta trajetória,

criando uma ampla rede de discussão intelectual e de estratégias de atuação no circuito de arte, privilegiando também um contato mais direto com o público. Todas as amostras resultam do exercício compartilhado de discussão e investigação de aspectos da linguagem plástica. Este procedimento estimula uma vivência dos problemas de comunicação, auxiliando no estabelecimento de parâmetros para investigações, soluções e aproximações. O projeto possui por objetivo intercambiar profissionais da área de artes visuais e profissionais que se favoreçam da estética e plasticidade na sua produção. Sobre este núcleo de profissionais e sua produção autoral o projeto objetiva manter uma ação cultural, fortalecendo a idéia de diálogo e trabalho coletivo, visando à manutenção da presença pública nos museus brasileiros e apresentando o reflexo desta produção nas demais nações, integrando comunidades ao exercício interpretativo da arte. As ações do projeto também se caracterizam pela informação sobre a produção das diversas regiões da forma mais dinâmica, através do contato com profissionais, gerando uma troca de informações e estímulos. O artista assume o compromisso, no intercâmbio, de receber o público interessado para esclarecer questões relativas à sua produção. Tudo girando em torno de uma engrenagem criada para privilegiar o universo das idéias, princípios filosóficos e investigações através de uma linguagem de artes visuais.