

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS/
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR / INSTITUTO TRÊS RIOS
PPGCS - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Dissertação

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

Discursos e Práticas:

A Institucionalização dos Coletivos de Artistas

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS/
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR / INSTITUTO TRÊS RIOS
PPGCS - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

DISCURSOS E PRÁTICAS:
A INSTITUCIONALIZAÇÃO DOS COLETIVOS DE ARTISTAS

ANA CAROLINA FREIRE ACCORSI MIRANDA

Sob a Orientação do Professor

Prof^ª. Dr^ª. Sabrina Marques Parracho Sant'Anna.

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Seropédica, RJ

Março de 2014

700

M672d

T

Miranda, Ana Carolina Freire Accorsi, 1988-

Discursos e práticas: a institucionalização dos coletivos de artistas / Ana Carolina Freire Accorsi Miranda. – 2014.

98 f.: il.

Orientador: Sabrina Marques Parracho Sant'Anna.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2014.

Bibliografia: f. 95-98.

1. Artes – Teses. 2. Artes – Aspectos sociais – Teses. 3. Artes – Sociedades, etc. – Teses. 4. Artistas – Teses. 5. Crítica de arte – Teses. 6. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. I. Sant'Anna, Sabrina Marques Parracho. II. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

**DISCURSOS E PRÁTICAS:
A INSTITUCIONALIZAÇÃO DOS COLETIVOS DE ARTISTAS**

Ana Carolina Freire Accorsi Miranda

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Banca Examinadora:

Presidente: Prof^ª. Dr^ª. Sabrina Marques Parracho Sant'Anna.

Prof^ª. Dr^ª. Glaucia Kruse Villas Bôas.

Prof^ª. Dr^ª. Lígia Dabul.

Prof^ª. Dr^ª. Renata Bernardes Proença (Suplente)

Prof^ª. Dr. Marco Antonio Perruso (Suplente)

RESUMO

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. **Discursos e Práticas: A institucionalização dos Coletivos de Artistas**. 2014. 98 p . Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Instituto de Ciências Humanas e Sociais/Instituto Multidisciplinar/Instituto Três Rios, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ. 2014.

Este trabalho de pesquisa consiste em uma análise dos discursos e práticas que permeiam as relações simbólicas entre coletivos de artistas e instituições de arte. A partir da bibliografia analisada, elaborada tanto por artistas quanto por críticos e especialistas, que se propôs a pensar o surgimento destes grupos chamados coletivos, e também baseado em trabalho de observação participante em suas performances artísticas, busquei interpretar os diversos significados encontrados sobre o que é entendido por estes atores sociais como instituição. Dessa maneira, constatei possíveis desdobramentos que discursos díspares ocasionaram, e percebi o surgimento, assim, de novas relações sociais dentro do mundo da arte contemporânea, tais como processos de distinção e a incorporação da arte coletiva pelas instituições. Através do estudo da vida cotidiana e da corrente da análise do discurso, elaborei um trabalho no qual discuti de que maneira discursos podem ordenar práticas, pensando uma hipótese acerca da relação das práticas dos coletivos em meio às instituições permeadas pelo discurso da crítica de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Instituição, Coletivos de artistas, Crítica de arte, Arte contemporânea

ABSTRACT

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. **Discourses and Practices: The Institutionalization of the Collective of Artists**. 2014. 98 p . Dissertation (Master Social Science) Instituto de Ciências Humanas e Sociais/Instituto Multidisciplinar/Instituto Três Rios, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ. 2014.

This research consists of an analysis of the discourses and practices that permeate the symbolic relations between collective of artists and art institutions. From the literature analyzed, elaborated by artists, critics and experts, that proposed think the emergence of these groups called collectives, and also based on the work of participant observation in their artistic performances, sought to interpret the various meanings of what is understood by these social actors as an institution. Thus, I found possible developments that disparate discourses led to, and realized new social relations arise within the world of contemporary art, such as processes of distinction and the incorporation of collective art in institutions. Through the study of everyday life and the discourse analysis theory, drafted a work where I discussed how discourses may order practices, thinking a hypothesis about the relationship between the practices of collectives among the institutions, permeated by the discourse of criticism of art.

KEYWORDS: Institution, Collective of artists, Criticism of art, Contemporary art

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos aqueles que me ajudaram e que torceram para o sucesso deste árduo percurso que foi a experiência de Mestrado. Primeiramente, à minha família: pai, mãe, Débora, Marcello, Daniel e Emmeline - que nos deu o nosso maior presente de 2013 meu querido sobrinho Benício - sem o total apoio que vocês sempre me deram não teria chegado até aqui. Aos amigos de infância, Anelise Tietz, Antonella Petruzzella, Barbara Frazão, Stefano Cipriani, Laise Garcia, Marina Junho, Enrico Cipriani, Karen Monique e Graciele Fernandes, que nunca me deixaram esquecer a importância de saber aproveitar a vida sem esquecer das responsabilidades com os estudos.

Agradeço também à Professora Lígia Dabul e ao Núcleo de Estudos Cidadania Trabalho e Arte (NECTAR/UFF) que me acolheram, assim como aos colegas Romã Neptune, Gabriela Rodrigues, Beatriz Morgado e Sebastião Oliveira Neto, os quais foram essenciais na delimitação do meu objeto de estudo de monografia e na minha entrada em campo e no mundo da arte contemporânea. Por isso serei eternamente grata, pois foi onde tudo começou, dando origem ao meu projeto de Mestrado.

Durante o Mestrado a orientação da Professora Sabrina Sant'Anna foi de suma importância, me ajudando sempre em todos os sentidos possíveis, inclusive me apresentando a Professora Glaucia Villas Bôas e aos alunos do Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura (NUSC/UFRJ), onde pude no último semestre do Mestrado participar dos seminários deste núcleo tendo a oportunidade de aprender bastante com os excelentes comentários desta Professora e também de Alexandre Ramos, Guilherme Marcondes, Daniela Stocco, Carlos Douglas Martins, Leonardo Nóbrega, Pérola Mathias e Tarcila Formiga, que me fizeram refletir e repensar o meu trabalho. Agradeço muito a todos estes. Um agradecimento muito especial, também, a minha tia Vera Lúcia Miranda, a sua dedicação na realização da revisão gramatical do meu texto. Sou muito grata também a Dona Luisa e Gislaine que sempre me ajudam na organização dos meus pensamentos. E também agradeço a Gabriel Galvão por toda a paciência e estímulo nestes últimos dois anos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO : ENTRANDO EM CAMPO.....	8
1 PREPARANDO O TERRENO: ALGUMAS REFLEXÕES INICIAIS PARA PENSAR ASPECTOS SOCIAIS DA ARTE DOS COLETIVOS.....	14
1.1 Considerações metodológicas iniciais	14
1.2 Categorias sociológicas e nativas	14
1.2.1 O mundo e o campo da arte.....	15
1.2.2 O mundo da arte contemporânea	18
1.2.3 Instituição e sua dimensão simbólica	19
1.2.4 Marginal/outsider	21
1.3 Metodologia	23
1.3.1 O estudo da vida cotidiana	23
1.3.2 A análise do discurso	25
2 OS COLETIVOS NO DISCURSO DA CRÍTICA DE ARTE	29
2.1 Os três aspectos do discurso da crítica	31
2.1.1 A relação de parentesco com o neoconcretismo	31
2.1.2 Arte e política: a(s) instituição(ões).....	39
2.1.3 Arte e política: Arte experimental e “Zonas Autônomas Temporárias”	44
2.2 Os discursos e suas ressonâncias	47
3 O DISCURSO DOS COLETIVOS EM CAMPO	50
3.1 A institucionalização no discurso dos coletivos	53
3.2 A expansão do mundo da arte no Rio de Janeiro e os coletivos dentro desse percurso	59
3.3 Surgimento/funcionamento	65
3.4 A autoria	68
3.5 A relação com o público	69
4 “TENDÊNCIA” E DISTINÇÃO: NOVAS RELAÇÕES SOCIAIS NO MUNDO DA ARTE DOS COLETIVOS	74
4.1 “Indivíduo coletivizado” e “coletivos de indivíduos”	75
4.2 “Fora” e/ou “dentro”?	77
4.3 A suposta tendência	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

INTRODUÇÃO

ENTRANDO EM CAMPO

Entrei no universo dos coletivos de arte casualmente. Estava em vias de descobrir o objeto que seria de meu maior interesse. No entanto, não sabia nem ao menos de sua existência. Por estar cursando uma disciplina de Sociologia Urbana no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense, e necessitar realizar um trabalho final, optei, sem saber do que se tratava exatamente, por estudar intervenções urbanas artísticas. Pedi, então, indicações de artistas e acabei, por fim, recebendo o contato de alguém que as realizava através da arte performance¹.

Ao escolher um objeto de estudo para realizar meu exercício etnográfico, cheguei ao artista Raphi Soipher. Suas performances, segundo sua própria descrição, buscavam questionar as novas políticas públicas de reordenamento do espaço público carioca. A partir desse momento, meu olhar sobre o espaço urbano foi se transformando. No decorrer da minha entrada no campo de estudo, fui percebendo como a rua estava repleta de manifestações artísticas e como a arte estava saindo dos espaços internos dos museus. Notei uma nova geração de artistas plásticos – Alê Souto, Antônio Bokel, Bernardo Ramalho, Joana César, dentre outros –, que já conquistaram apoio das galerias, sendo agenciados por elas, e que, no entanto, continuavam a fazer das ruas um lugar para expor seus trabalhos.

Percebi, também, como a rua se tornou, por vezes, um anexo da galeria, como ocorre, por exemplo, na galeria *A Gentil Carioca* que fez da parede externa do sobrado onde funciona um espaço onde os artistas são convidados a expor, e também realiza suas *vernissages* se apropriando do espaço público em frente à galeria com shows, festas e performances. Logo atentava para o fato de que essa era uma característica dada da arte

¹Definição de performance segundo a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais: “Forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a performance liga-se ao happening (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos), (...) A performance deve ser compreendida a partir dos desenvolvimentos da arte pop, do minimalismo e da arte conceitual, que tomam a cena artística nas décadas de 1960 e 1970. A arte contemporânea põe em xeque os enquadramentos sociais e artísticos do modernismo, abrindo-se a experiências culturais díspares. Nesse contexto, instalações, happenings e performances são amplamente realizados, sinalizando um certo espírito das novas orientações da arte: as tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza e à realidade urbana. Cada vez mais as obras articulam diferentes modalidades de arte - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura, etc. - desafiando as classificações habituais e colocando em questão a própria definição de arte. As relações entre arte e vida cotidiana, assim como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte constituem preocupações centrais para a performance (e para parte considerável das vertentes contemporâneas, por exemplo arte ambiente, arte pública, arte processual, arte conceitual, land art, etc.), o que permite flagrar sua filiação às experiências realizadas pelos surrealistas e sobretudo pelos dadaístas(...)” (disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbet_e=3646&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8 Acesso em: 7 de fevereiro de 2014

contemporânea: a negação do cubo branco e do espaço expositivo fechado, como discutiu Brian O'Doherty em seus ensaios reunidos em *No interior do cubo branco, A ideologia do espaço da arte* (O'DOHERTY, 2002). Nessa obra, O'Doherty critica uma suposta sacralização do espaço expositivo, que poderia ser visto como uma ferramenta de presença e poder e que teria resultado nas críticas dos artistas quanto ao espaço da galeria e a sua consequente abertura para outros espaços. Percebia, portanto, a arte saindo da galeria e também ações que antes não eram consideradas como tal se tornando arte. Ação que também ocorre no mundo da arte, a chamada artificação, foi discutida por Natalie Heinich (SHAPIRO e HEINICH, 2012), e consiste em um processo que ocorre quando os indivíduos fazem ou criam coisas que passam a ser vistas como arte, coisas que antes não eram vistas como tal.

A partir do contato com Raphi Soipher, me aproximei da arte da performance. No âmbito das vivências culturais, em 2010, pude assistir à performance *Corpo ilícito* do coletivo *Pocha Nostra*, dirigido pelo performer Guillermo Gomez-Peña, que, segundo Soipher, é um dos protagonistas da performance mundial. Raphi Soipher participou de um workshop de Gomez-Peña, enquanto este estava no Rio de Janeiro, e fez uma participação na performance *Corpo Ilícito*. No texto de apresentação de divulgação da performance, descrevia-se que o seu objetivo era trazer o corpo como lugar de ativismo político. Dizia-se, ainda, que os artistas do *Pocha Nostra*, residentes nos EUA, exploravam o legado do “medo do outro” imposto pela era Bush e a contrastavam com uma cultura de crescente esperança, presente neste momento de mudanças históricas². Ao acompanhar Raphi Soipher, me chamava a atenção o fato de seus trabalhos artísticos serem produzidos coletivamente, e também a aproximação entre arte e política evocada pelos performers ao dissertar sobre os seus trabalhos.

Partindo do campo das performances e intervenções urbanas, me deparei com trabalhos desenvolvidos pelos chamados coletivos. Raphi Soipher, o artista com o qual desenvolvi minha primeira experiência de trabalho etnográfico, pertencia ao Nem Coletivo, junto com uma colega do curso de Mestrado em Ciência da Arte da UFF, além de realizar outros trabalhos em outros coletivos. Esse artista criava performances para realizar sozinho e também criava outras em conjunto com sua colega. Assim, fui percebendo como, na maioria das vezes, os coletivos que encontrava desenvolvendo trabalhos de arte nos eventos aos quais eu comparecia, no Rio de Janeiro, realizavam seus trabalhos através da performance. Percebia, também, que, recorrentemente, esses trabalhos estavam ligados, de certa forma, a

²Uma acupuntura com pequenas bandeiras de nações do mundo em suas agulhas, realizada durante o espetáculo, é um exemplo do que esses artistas se propuseram a fazer em seus corpos para trabalhar essa poética.

uma crítica social, que era elaborada na discursividade dos textos explicativos das ações. Esses textos poderiam ser distribuídos no decorrer da ação performativa, ou poderiam ser encontrados nas redes sociais dos coletivos que realizaram a performance.

Defrontando-me com essa nova maneira de produzir e assinar arte, assiduamente me questionava porque os artistas estavam se juntando em coletivos para criar. A partir desses questionamentos, meu objeto de estudo central se direcionou aos coletivos de artistas. Sendo assim, investigando um objeto, a performance, acabei enveredando por outro, os coletivos.

Desse modo foi se dando minha inserção em campo. Foram se tornando mais frequentes as vezes em que me deparava com trabalhos que faziam referência ao urbano, à cidade e seus problemas, fora dos espaços expositivos tradicionais. Manifestações artísticas realizadas tanto por artistas individuais quanto por coletivos de artistas. Compareci a eventos no MAM-RJ, como o Festival Arte Performance, visitei as Bienais de São Paulo de 2010 e 2012, fui aos eventos artísticos realizados na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e também às *vernissages* em centros culturais, como o Centro Cultural Hélio Oiticica, além de observar as feiras de arte contemporânea e seus eventos paralelos, ArtRio e ArtRua, em 2011, 2012 e 2013.

Na minha primeira ida a São Paulo, para a Bienal de Arte de 2010, meu objeto de estudo ainda estava em fase de elaboração. No entanto, a oportunidade de conhecer o trabalho do coletivo *OcupeaCidade* me fez perceber como esses grupos estavam se formando, não só no Rio de Janeiro mas também em São Paulo. Os questionamentos foram se solidificando após entender, de certa maneira, como eles funcionavam e como interagiam com as instituições de arte.

Percebia como a arte contemporânea vinha se familiarizando, cada vez mais, com essa nova vertente em que os trabalhos artísticos são assinados não por um artista, mas por um nome que determina um coletivo ou grupo organizacional, formado por pessoas que se autodenominam artistas visuais. Pesquisando³, entendi como, a partir dos anos 2000, esses grupos passaram a surgir com maior força no Brasil. Como procurarei mostrar ao longo da dissertação, daquele momento até agora o que se vem notando é um número crescente da inserção desses e de artistas remanescentes dos primeiros coletivos nos principais caminhos institucionais das artes brasileiras. Se, em 2010, no início da minha entrada em campo, eu me deparava, em algumas exposições, com trabalhos assinados por coletivos, hoje, se tornou

³ Nas publicações *Coletivos* (REZENDE e SCOVINO, 2010) e *Cidade Ocupada* (PIRES, 2007), livros de autores que se propuseram a elaborar um estudo sobre os coletivos no Brasil, coloca-se os anos 2000 como uma época em que eles surgiram no mundo artístico.

ainda mais recorrente e frequente encontrar obras pertencentes a esses coletivos em galerias e museus. Para exemplificar essa ampliação, alguns dados sobre o aumento dos coletivos, ao longo dos anos, na feira internacional de arte contemporânea (ArtRio), que ocorreu no Rio de Janeiro em 2011, 2012 e 2013, serão abordados no capítulo 3, onde se encontra, dentre outras análises, uma discussão do trabalho etnográfico realizado nas ações artísticas dos coletivos cariocas.

É importante ressaltar que existem coletivos de duas pessoas, como o *Poró Coletivo*, atuante em Belo Horizonte desde 2002, e o *Nem Coletivo*, estudado na etnografia deste trabalho, assim como existem duplas de artistas que assinam seus nomes em conjunto nas obras e não assumem sua autoria coletiva⁴, colocando um nome único de coletivo.

Outro dado interessante é que o coletivo pode se tornar uma escolha, sendo, por assim dizer parte, de um discurso. Na 30ª Bienal, por exemplo, há, na lista de artistas, esta descrição:

PPPP (Productos Peruanos para Pensar) é um coletivo de um homem só: Alberto Casari. Seus alter egos – o escritor e poeta visual Alfredo Covarrubias, os pintores Arturo Kobayashi e El Místico e o crítico de arte Patrick Van Hoste – produzem materiais assinados pela logomarca da empresa. Sem ausentar o próprio nome do coletivo, o artista conjuga noções de autoria, em uma tentativa de negar a fetichização da obra como produto de uma expressão emocional e subjetiva e como pressuposto essencial para a relação do homem com a arte.⁵

Diante destas exemplificações, percebe-se que a escolha de adotar um nome coletivo não se conjuga apenas à quantidade de artistas criando: envolve questões mais complexas que dialogam com a problemática da autoria na arte, ou são sintomas de uma suposta tendência de criação artística⁶.

No desenvolver das minhas observações, que foram feitas, majoritariamente, nos eventos artísticos dos coletivos de arte do Rio de Janeiro, algumas questões se repetiam e saltavam aos olhos, tornando-se mais emblemáticas e passíveis de se transformarem em um

⁴Nas duas últimas Bienais de São Paulo, por exemplo, havia duplas na lista de artistas. Na 29ª Bienal, estavam presentes Julie Ault & Martin Beck, Allora & Calzadilla, Kboco & Roberto Loeb e Marilá Dardot & Fabio Moraes. Já na 30ª Bienal, participaram Sergei Tcherepnin with Ei Arakawa e Iván Argote & Pauline Bastard.

⁵Descrição presente na lista de artistas da 30ª Bienal. Disponível em <http://www.emnomedosartistas.org.br/30bienal/pt/artistas/Paginas/detalheArtista.aspx?ARTISTA=90> Acesso em 7 de fevereiro de 2014.

⁶Sobre essa suposta tendência será feita uma reflexão no capítulo 4 desta dissertação.

problema de pesquisa. Percebi que um estudo que abarcasse a dinâmica dos coletivos precisaria dissertar acerca da relação entre eles e as instituições de arte. Essa problemática surgiu tanto nos discursos observados em campo, quanto nos discursos publicados pelos críticos e também nas publicações dos próprios artistas dos coletivos. A instituição vista como um lugar que possui porta de entrada e saída, e também um lugar oposto ao lugar da arte marginal, independente e alternativa⁷.

Dessa maneira, pode-se observar a emergência de um questionamento sociológico sobre os coletivos de arte contemporânea. A partir das questões pontuadas pelos próprios agentes, é necessário refletir se estariam os coletivos seguindo ou buscando um caminho marginal em relação ao mercado, ou se estariam se relacionando, possivelmente de maneira amistosa, com as instituições de arte. A questão da relação dos artistas com as instituições, cara à Sociologia da Arte⁸, será o fio condutor desta pesquisa. Tentarei explicitar possíveis questões e respostas através dos enunciados dos atores sociais pertencentes ao mundo da arte contemporânea analisado aqui. Montando um aparato analítico com as significações atribuídas com o objetivo de se aproximar de uma compreensão sobre a relação entre artistas e instituições.

Paralelamente ao trabalho de acompanhar as performances e *vernissages* onde havia trabalhos artísticos desenvolvidos por coletivos, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, para esta pesquisa buscou-se encontrar, também, o que estava sendo publicado pela crítica de arte e por curadores, além de pensadores e jornalistas, sobre os trabalhos desses grupos.

Ao mesmo tempo, constatou-se que o presente objeto de estudo – os coletivos de arte ou coletivos de artistas –, já foi escolhido como temática principal ou discutido em teses das áreas das Artes Visuais, Comunicação e também em alguns estudos de História e Psicologia⁹.

⁷Ver páginas 77 a 88.

⁸A relação entre artistas e instituições é recorrente nas pesquisas da área. Desde as discussões de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1992) sobre processos de consagração e acumulação de capital até os mais recentes trabalhos, como o de Vera Zolberg (ZOLBERG, 2009) sobre o turvamento das fronteiras nas instituições artísticas, buscou-se entender essa problemática.

⁹No banco de teses da Capes, foram encontrados os seguintes trabalhos que possuíam coletivos de arte ou coletivos de artistas como objetos estudados de maneira central ou de apoio ao seu estudo:

Ana Lucia Prado Monteiro. Os sentidos da transformação: "cultura, arte e espaço urbano em Santa Tereza-RJ". 01/12/2006

Ana Maria Pimentel Teixeira. Trocas: a arte na rua e a rua na arte. 01/09/2005

André Luiz Mesquita. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). 01/09/2008

Aracéli Cecilia Nichele. O que está dentro fica/O que está fora se expande, 3Nós3 - Coletivo de Arte no Brasil. 01/09/2010

Brigida Moura Campbell Paes. Canteiro de Obras: Deriva sobre uma cidade-pesquisa habitada por práticas no Espaço Público.. 01/12/2007

No entanto, não foram encontrados, dentro das Ciências Sociais, estudos que tiveram este mesmo tema de pesquisa. Por isso, apoiar-me-ei, dentre outros aspectos, nesta justificativa para compreender a relevância de estudar os coletivos de arte contemporânea pela ótica das teorias sociais.

O desenvolvimento deste trabalho foi pautado em dois métodos investigativos para a coleta dos dados. O primeiro, voltado para o discurso da crítica, que engloba também jornalistas e pensadores de arte, consistiu em um levantamento de textos de jornais, revistas especializadas em arte e catálogos de exposição. O segundo atentou para o discurso dos próprios coletivos, se baseando nas entrevistas concedidas e em textos publicados pelos artistas, além do trabalho etnográfico citado anteriormente.

Dentro desses discursos, buscou-se analisar os enunciados que descreveram uma definição ou caracterização dos coletivos de arte e também os que abordaram a relação entre esses artistas e a incorporação de suas obras pelas instituições de arte, pelos museus e pelas galerias.

-
- Carla Beatriz Benassi. Instantâneos Disruptivos: uma experiência de crítica sociopolítica com arte. 01/03/2009
Claudia Teixeira Paim. Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina Contemporânea. 01/08/2009
Elisa Rodrigues Dassoler. Coletivo Arte na Periferia: Por uma outra dimensão territorial das artes visuais. 01/08/2011
Fabiana Mitsue Najima. Coletivos em Rede: Novas Formas de Organização. 01/07/2010
Fernanda Carvalho Albuquerque. Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). 01/08/2006
Flavio Almeida Ribeiro da Silva. Outro Cinema: a imagem na estética convergente do cinema, da performance e do vídeo. 01/02/2011
Francielly Rocha Dossin. Monumento Horizontal: O corpo negro além do racismo e da negritude. 01/08/2009
Helena Maria Barroso Trindade. Campo Minado. 01/03/2003
Lucia Naser Rocha. Coletivos Artísticos Brasileiros: um Estudo de Casos sobre Discurso e Subjetividade Política nos Processos Colaborativos em Artes. 01/08/2009
Marilei Catia Fiorelli. Arte interativa a colaboração em rede: estudo de caso do coletivo pernambucano Re:combo.. 01/03/2006
Matheus Manzione Giavarotti. Processos criativos colaborativos no Espaço Coringa: da criação de um grupo à criação em grupo. 01/05/2011
Renata de Oliveira Gesomino. Conceito e imagem na produção do Imaginário Periférico: um estudo de caso. 01/06/2008
Rodrigo Minelli Figueira. Laboratório de signos a produção de significações na cultura visual digital. 01/12/2007
Tomas Marcelo Vega. O Objeto de Design na Arte Contemporânea. Antal Lakner, Los Carpinteiros e Superfex. 01/06/2010

1 PREPARANDO O TERRENO: ALGUMAS REFLEXÕES INICIAIS PARA PENSAR ASPECTOS SOCIAIS DA ARTE DOS COLETIVOS

1.1 Considerações metodológicas iniciais

Ao destacar, neste capítulo, as teorias com as quais foram realizadas as análises presentes ao longo deste trabalho, não pretendo dissertar fielmente sobre todas as que complementaram as argumentações ao longo do trabalho. O que tenho como objetivo preliminar é delimitar de onde se fala e segundo que orientação metodológica se busca refletir sobre o objeto escolhido para esta pesquisa.

Com esta investigação, pretende-se realizar uma pesquisa sociológica qualitativa dos chamados coletivos de arte contemporânea. Nesta primeira parte, buscarei delimitar os parâmetros metodológicos que nortearão a abordagem desta caminhada. Esta não será uma pesquisa de origem: pretende-se dissertar acerca de uma análise das interpretações dos acontecimentos, respeitando os aspectos genealógicos do objeto de estudo, interpretando as práticas, os pontos de vista e as interações sociais. Por isso, não é o objetivo deste trabalho encontrar a origem do surgimento dos coletivos de arte. E sim, dissertar acerca das relações entre os atores investigados, para se aproximar de uma explicação, ou compreensão, dos significados das suas ações.

Não será tarefa geral determinar uma resposta comum, prática, para os questionamentos sociológicos estruturais presentes no campo estudado da arte. Tentarei abordar interpretações compreensivas que sejam universalmente válidas, chegando a uma compreensão subjetiva dos fenômenos culturais que envolvem os coletivos de artistas no Rio de Janeiro e relacionando-os aos processos que envolvem uma suposta entrada nas instituições de arte por esses grupos.

Para iniciar a análise aqui proposta, será explicitado como certos conceitos sociológicos e também alguns significados específicos do campo serão abordados dentro desta dissertação. Em seguida, será apresentada a metodologia que irá permear os entendimentos e interpretações realizados a partir dos dados encontrados na análise do material bibliográfico e na observação participante.

1.2 Categorias sociológicas e nativas

Nesta parte, cuidou-se de delimitar em que sentido certos conceitos irão ser abordados nesta investigação. Pois sabe-se que, entre pesquisa sociológica e categoria nativa, há uma distância, que deve ser aproximada com o intuito de buscar significados que se unam em prol de uma interpretação dos devidos aspectos que serão apresentados ao longo desta dissertação.

1.2.1 O mundo e o campo da arte

Para pensar a atuação dos coletivos através da ótica sociológica, foi preciso se apoiar em um suporte teórico que traduz a arte como um fenômeno passível de ser estudado pelos sociólogos. Por isso, busquei teorias que perpassassem um entendimento das dinâmicas que engendram as relações sociais desses atores.

Durante o percurso da Sociologia, alguns importantes autores desenvolveram suas teorias para tentar compreender a realidade da criação artística como uma prática social. São eles, por exemplo, Clifford Geertz¹⁰, Howard Becker¹¹, Pierre Bourdieu¹² e Norbert Elias¹³. Devido aos questionamentos encontrados em campo, optei por me apoiar nas teorias de Becker e Bourdieu, com seus conceitos de mundo artístico e campo artístico, por eles terem pensado questões que foram identificadas como características relevantes nas ações dos coletivos e dos críticos de arte.

Howard Becker definia a sociedades através de mundos:

Defina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte (BECKER, 1977a).

Dentro da ordem que estabelece o funcionamento do mundo artístico, Becker mostra que ele é criado por redes de relações de pessoas que atuam juntas e propõem um quadro de

¹⁰GEERTZ, C. **A arte como sistema cultural**. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*, Petrópolis: Vozes, 1997

¹¹BECKER, H. **Arte como ação coletiva**. In: _____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977

¹²BOURDIEU, Pierre. **A institucionalização da anomia**. In *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand Brasil. 1989

¹³ELIAS, N. **Mozart. Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 1995.

referência no qual formas diferentes de ação coletiva, mediadas por convenções aceitas ou recentemente desenvolvidas podem ser estudadas. A organização social consiste no caso específico em que as mesmas pessoas atuam em conjunto para produzir uma variedade de eventos diferentes de maneira recorrente. Para Becker, como um interacionista simbólico, as convenções existentes tornam a ação coordenada possível e, ao mesmo tempo, limitam as formas que ela pode tomar; já o desenvolvimento de formas de aquisição de recursos torna a mudança possível. Ao longo do trabalho de campo realizado para esta dissertação, quando observadas as práticas cotidianas, aspectos da interação simbólica dos coletivos fizeram com que a classificação de mundo artístico coubesse para pensar as práticas observadas.

No entanto, se adotada a teoria de Howard Becker, que define a arte como ação coletiva, para pensar a categoria coletivo, atribuída pelo mundo artístico, esta seria apenas uma categoria nativa¹⁴. Pois, para Becker, toda e qualquer criação artística é coletiva (BECKER, 1977a). O autor tira os holofotes do artista e evidencia o papel dos outros atores sociais na produção artística. Desde os que concebem a ideia, passando pelos que a executam e os que fornecem o material e o equipamento até os que vão compor o público, todos fariam parte da criação conjunta dessa obra.

Reconhecendo que o ator social que ganha visibilidade e reconhecimento é somente o chamado artista, Becker desenvolve uma diferenciação em que determina tipos de artistas. São eles: os artistas canônicos, tal qual o profissional integrado, os inconformistas, os artistas ingênuos e os artistas populares (Ibidem, 1977a).

A partir da classificação de Becker, se poderia pensar que os críticos de arte discutidos no capítulo seguinte pensam os integrantes dos coletivos como os artistas inconformistas, tal como caracterizados pelo autor. Como se verá a seguir, esses críticos afirmam que, quando os coletivos começaram a assinar uma autoria coletiva, esses atores sociais, muitas vezes, precisaram agir contra as convenções estabelecidas nos mundos artísticos. Para Becker, qualquer mundo artístico organizado produz os seus inconformistas: artistas que não estão de acordo com as convenções estabelecidas nos mundos artísticos, pois as acham inaceitavelmente restritas. Ao contrário do profissional integrado, que aceita quase que totalmente as convenções do mundo artístico, o inconformista possui uma ligação distante com esse mundo, rejeitando suas regras e impossibilitando sua participação em atividades organizadas (Ibidem, 1977a).

¹⁴Quando se assume, aqui, o termo categoria nativa, entende-se este como a antropologia o faz. O ponto de vista do nativo que produz as categorias nativas está baseado em significações de termos construídos culturalmente. Estes se opõem às significações do pesquisador que se baseiam em modelos epistemológicos.

No entanto, se as categorias sociológicas têm servido, cada vez mais, para nortear definições da crítica e dos demais agentes do mundo da arte, vale lembrar que as tipologias sociológicas só fazem sentido no ato de pesquisa. Nesse sentido, ao longo da dissertação, procurarei discutir se – e até que ponto – as definições de Becker poderiam ser, de fato, aplicadas tão facilmente aos atores sociais que discuto aqui.

Por sua vez, quando Howard Becker assume que há uma briga entre inconformistas e o mundo artístico convencional, torna possível uma analogia com o pensamento de Pierre Bourdieu e seu conceito de campo artístico (BOURDIEU, 1992). Esse conceito determina os indivíduos que se juntam em torno de ações para produzirem e consumirem arte como integrantes de um campo de lutas simbólicas, um campo de disputa de poder.

Tomando-se o campo artístico como um espaço estruturado de tomadas de posições onde se busca um princípio predominante de percepção artística, pode-se pensar que essas percepções podem estar sendo alteradas recentemente, com lutas em um campo de batalha simbólica entre a vanguarda e o museu, artistas inconformistas e artistas tradicionais, o que resultaria na alteração de critérios de avaliação. Do ponto de vista do objeto aqui estudado, seria possível pensar que, a partir de então, os coletivos de arte passariam a dialogar melhor com as chamadas instituições, pois é através desse contato que conseguem financiamento para realizar suas obras. Como procurarei discutir no capítulo 3, é de se questionar se não seria essa a proposta que motiva o seu surgimento, mesmo que os nativos evitem pensar dessa maneira.

O interessante que se quer aqui, não é tanto optar por uma ou outra interpretação – o campo artístico de Pierre Bourdieu ou o mundo artístico de Howard Becker. Como em qualquer forma social há conflito e tensões, a ideia de um sistema de posições dada a priori, embora não ignorada, será levada em consideração apenas na medida em que apareça para os atores sociais. Assim também, o sistema de colaboração de Becker e a ideia de artistas inconformistas receberão sentido apenas quando as práticas cotidianas apontarem nesse sentido.

Com efeito, mais do que tomar classificações a priori, pretendo, aqui, entender o mundo da arte no momento em que os atores sociais encenam a vida cotidiana e colocam em movimento suas pautas de ação ou estruturam as estruturas estruturadas e estruturantes. Tanto do ponto de vista do interacionismo simbólico, quanto do ponto de vista do espaço de possibilidades de Bourdieu, é preciso lembrar que mundo e campo se formam e se atualizam na agência. Nesse sentido, as teorias formuladas a partir das pesquisas de Becker e Bourdieu

serão acionadas na medida em que servirem para iluminar o debate, mas não pretendo, aqui, aderir a uma ou outra formulação.

1.2.2 O mundo da arte contemporânea

Coloca-se, então, a seguinte pergunta: que mundo é este do qual se falou até agora? De forma a elaborar uma delimitação do objeto, vale dizer que, quando se abordar mundo artístico, estar-se-á se discutindo, tomando-se o nome dado pelos nativos, a arte contemporânea. Primeiramente, sabe-se que a arte contemporânea não se refere apenas à arte produzida atualmente, como indica o sentido etimológico do termo, mas engloba, também, uma arte que vem sendo produzida há algum tempo. Em 2006, Cristina Freire¹⁵ publicou *Arte Conceitual* (FREIRE, 2006), livro de bolso, editado dentro da Coleção Arte+, organizada por Glória Ferreira na Editora Jorge Zahar. A coleção, especialmente endereçada aos estudantes de arte, será tomada, aqui, como importante contribuição para a compreensão dos conceitos hoje rotinizados no mundo da arte¹⁶.

Segundo Freire, o mundo da arte contemporânea não tem um marco inicial definido pelos seus próprios estudiosos. Nesse mundo, a arte contemporânea é também conhecida como a arte do conceitual. Sua genealogia quase sempre tangencia os trabalhos de Marcel Duchamp¹⁷, artista que idealizou o conceito *readymade*¹⁸, com suas obras que, no mundo artístico, são vistas como ações que buscam questionar o que é arte. Desde então, como afirmou o crítico Clement Greenberg, dentro desse mundo não é mais possível entender o sentido da obra de arte por ela mesma, mas sim por todo o aparato conceitual, seu projeto e ideias por detrás (GREENBERG *apud* FREIRE, 2006).

¹⁵Essas delimitações do que se entende por arte contemporânea foram encontradas em uma publicação da Professora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Cristina Freire. Logo, pretendeu-se, com isso, mostrar como uma integrante desse mundo, professora de um dos mais importantes museus de arte contemporânea do Brasil e também curadora, define a arte contemporânea e também a arte conceitual. Não se pretende, aqui, entrar no mérito da definição do que é a arte contemporânea, e sim delimitar de que maneira os atores sociais do mundo artístico a definem.

¹⁶Para uma discussão sobre rotinização no Pensamento Social Brasileiro, ver André Botelho (BOTELHO, 2005).

¹⁷Em 1917, Marcel Duchamp apresentou ao Salão da Sociedade Nova-iorquina de Artistas Independentes, a obra *A fonte*, aquela que se caracterizava na colocação de um urinol invertido dentro do espaço expositivo. Ao enviar essa obra, o artista assinava “R. Mutt” – nome da fábrica que produziu o urinol.

¹⁸Esse termo se refere à utilização de objetos industrializados como obra de arte, sem nenhuma modificação, desde o momento em que saem da fábrica até entrarem nas instituições de arte. O que o torna um objeto artístico é a ato do artista.

O que dizem os integrantes desse mundo é que, antes disso, a arte quase sempre se limitava à pintura, ao desenho e à escultura. Todavia, nota-se que as produções de arte se modificaram a partir da segunda metade do século XX. Instalações, videoarte, arte postal, performances, *land art* são só alguns dos tipos de arte que surgiram nesse período. Segundo Cristina Freire, os historiadores da arte acreditam que o intuito dessas novas poéticas artísticas era fazer um desvio rumo a uma sociedade pautada por um modelo capitalista de desenvolvimento que buscaria a materialização das coisas afim de comercializá-las e obter lucro.

O *happening* e a arte performance surgiram, nos anos pós-guerra, para suprir um suposto esquecimento do corpo presente na arte moderna. Essas modalidades artísticas, trabalhos nos quais o artista encontra seu público no desenvolvimento de sua obra, necessitariam, algumas vezes, da participação dos espectadores para a sua real efetivação. Não só o corpo do artista, mas a galeria, e também a cidade, se tornariam um espaço facilitador da intervenção artística. Realidade e representação estariam fundidas numa poética que toma o contexto como ponto de partida (FREIRE, 2006).

Ao mesmo tempo em que surgiram essas novas poéticas no mundo artístico, os artistas dessa época seriam os primeiros a negociar diretamente com as instituições de arte, ajudando na organização das exposições, escolhendo os artistas e escrevendo textos para os catálogos.

Esta breve definição e localização da arte contemporânea foi colocada aqui para mostrar como seus próprios atores costumam pensar esse mundo. Esta e outras teorias originaram um discurso propagado entre os atores sociais envolvidos nesta pesquisa quanto à definição da arte contemporânea. Logo, é comum encontrar expressões que se repetem para caracterizar as produções desse novo período, como a “expansão da arte”, “a desmaterialização da obra de arte”, “a arte que se aproxima da vida”, “a arte que promove uma interação com o público”, “a arte que se aproxima de conteúdos político-sociais”. Todas essas afirmações fazem parte do discurso do que se convencionou chamar arte contemporânea e com que me deparei durante o trabalho de campo. Ao longo desta investigação, pretendo desmistificar uma parcela desses discursos, aqueles que estão relacionados às produções dos coletivos de artistas.

1.2.3 Instituição e sua dimensão simbólica

Como pude observar nos discursos analisados e que serão discutidos nos capítulos 2, 3 e 4 desta dissertação, a relação entre artista e instituição tem sido uma problemática recorrente

nas abordagens teóricas que se preocupam em pensar as produções artísticas contemporâneas. Isso talvez ocorra pelo fato de que, em momentos de transformação social no mundo artístico, artistas antes tomados como marginais, se tornam parte do circuito consagrado (BÜRGER, 2008). Os coletivos de arte contemporânea – como será mostrado, mais adiante, neste trabalho – foram e ainda são caracterizados, por parte da crítica, como atores sociais que circulam somente fora do circuito legitimado de arte. No entanto, nos discursos mais recentes dos próprios atores sociais, presentes no material aqui analisado, pode-se notar uma relação diferente daquela caracterizada pelos críticos. Foi observado, através de trabalho etnográfico, que, nos eventos atualmente reconhecidos como os consagrados da arte, havia obras de coletivos sendo expostas ou vendidas. Dessa maneira, ao longo desta dissertação, a questão da posição institucional dos coletivos será tratada com especial atenção.

De fato, a institucionalização requer um cuidado redobrado nas discussões de arte contemporânea. Ela sempre aparece como uma questão importante. Nas entrevistas com artistas participantes de coletivos, essa problemática é sempre pautada. Um olhar sociológico não poderia deixar de perceber a importância dessa questão, nem poderia, tampouco, deixar de pensar de que maneira ela vem se tornando uma categoria nativa. Digo categoria nativa, porque não há como escutar uma conversa sobre coletivos, seja entre os próprios artistas ou seus formuladores conceituais, que não aborde questões como “estar dentro ou fora da instituição”, ou ainda “ser ou não ser institucional”. E, ao colocarem essas posições e adotarem a institucionalização em diversos sentidos, não se delimitam os agentes a um mesmo significado para esse termo. A categoria chega, até mesmo, a ser usada num sentido amplo em referência ao sistema de produção capitalista.

Com isso, é preciso pensar de que maneira é adotado, neste trabalho, o termo instituição. Se realizada uma pesquisa aprofundada nos estudos das Ciências Sociais, pode-se dizer que esse conceito é formulado de distintas maneiras por distintos autores. Para Peter Berger, por exemplo, a instituição é apenas uma tipificação de costumes, não existindo ser social “fora da instituição” (BERGER, 1980). Nesse sentido, nota-se que cada vez mais os atores envolvidos diretamente no mundo artístico estão incorporando conceitos das Ciências Sociais em seus discursos, mesmo sem, muitas vezes, aplicá-los (ou entendê-los) adequadamente (DABUL, 2011).

Quando adotado aqui, o termo instituição estará se referindo ao léxico nativo e, com frequência, será usado apenas para se referir às instituições de arte. Esses lugares reconhecidos pelos próprios atores sociais desse mundo como ambientes de prestígio,

reconhecimento, legitimação. Espaços como museus, galerias, centros culturais, e acontecimentos tais como editais e prêmios. Logo, quando colocado, neste trabalho, algo referente à institucionalização dos coletivos, o que se pretende abordar é a participação desses artistas nesses lugares de consagração estabelecidos pelos próprios atores sociais. Estar instituído se tornou um adjetivo de caracterização daqueles que também possuem trabalhos expostos ou financiados por essas instituições de arte.

É preciso frisar que não está entre os principais objetivos desta pesquisa delimitar uma universalização conceitual desse termo. Por isso, quando os termos forem utilizados, estarão se reportando à maneira descrita no parágrafo anterior. O que é importante, aqui, é pensar a dimensão cultural e simbólica do conceito instituição. Por isso não se torna relevante discutir seu significado do ponto de vista teórico-metodológico. Assim como Regina Novaes (NOVAES, 1995) fez com o conceito reforma agrária, viu-se que a recorrência do tema instituição pode ocasionar sentidos numa teia de significados. Do mesmo modo que, em seu artigo, Regina Novaes relata como, em certo momento, todos os participantes da política nacional deveriam se expressar quanto à reforma agrária, nos lugares pelos quais circulam os coletivos todos parecem dever se expressar quanto à sua relação com a instituição. É raro encontrar indivíduos nesses grupos que se coloquem indiferentes quanto a essas temáticas.

1.2.4 Marginal/outsider

Pensar o consagrado, o legitimado, o reconhecido, ou seja, o estabelecido no mundo da arte, faz pensar também no que é visto como o seu oposto, aquele que não está nessa mesma posição. No topo da hierarquia desse mundo se encontram os que possuem a credibilidade dos agentes sociais; embaixo, aqueles que não possuem esse poder perante os demais. O que se observou é que esses últimos são os vistos como os artistas marginais, os que não estão instituídos, ou seja, não participam daquela gama de lugares que está no topo da hierarquia. Utilizando o termo abordado por Norbert Elias, os que não estão estabelecidos são os *outsiders*¹⁹. Aqueles que não partilham de uma mesma honra grupal.

¹⁹Esse conceito é utilizado de acordo com a formulação de Norbert Elias e John Scotson em “Os Estabelecidos e os *Outsiders*: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade”; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. Mais adiante, neste capítulo, esse termo será discutido mais profundamente.

Essa relação entre estabelecidos e *outsiders* pode ser encontrada na sociologia de Norbert Elias (ELIAS, 2000)²⁰. Um estudo de caso fez esse autor criar conceitos que abrangessem também outras realidades, respeitando as especificidades culturais, mas, ao mesmo tempo, acrescentando ideias a outros estudos que também estariam envolvendo figurações semelhantes.

Em outras épocas, o que se discutiria em relação ao artista *outsider* poderia abordar o artista *naif* ou um paciente de hospital psiquiátrico, ou seja, aqueles que realizam a arte não acadêmica (ZOLBERG, 2009).

No entanto, os artistas dados como marginais que são discutidos neste trabalho, e que são colocados dessa maneira em discursos analisados pela crítica de arte, são os coletivos de artistas. Artistas que declaram preferir a realização de seus trabalhos artísticos nos espaços públicos e que desvalorizam as instituições. Esses mesmos artistas, no entanto, não deixam de aproveitar as oportunidades de expor em espaços ditos institucionalizados. Como se verá, o que se nota em campo na cidade do Rio de Janeiro são artistas que estão nas ruas e também nos museus, artistas que continuam realizando seus trabalhos pelos quais são caracterizados como *outsiders*, mas que, contudo, também estão espalhados pelas exposições dentro dos “cubos brancos”.

Compreende-se, portanto, que essa caracterização, a de marginal fora dos limites sociais e desviantes das regras, não engloba toda a complexificação que circunda as ações dos coletivos, pois nota-se que eles não estão totalmente fora da configuração estabelecida nem totalmente alinhados com o que se considera *outsider*.

Crítica e artistas veem como um ato político a atitude de se questionar o consagrado e remontam a uma história da arte que narra a crítica ao bom gosto como atitude fundamental da arte de vanguarda, ao mesmo tempo em que valoriza a arte coletiva e anônima em detrimento da autoria e da valorização do indivíduo²¹ (PEDROSA, 1975). Isso traz um peso

²⁰Esse modelo de figuração – estabelecidos/*outsiders*– é desenvolvido por Norbert Elias em uma pequena comunidade chamada Winston Parva, onde o que diferenciava os dois grupos era quanto tempo seus membros habitavam na comunidade. Os recém-chegados eram os *outsiders*, e os estabelecidos os que já estavam habitando a comunidade há mais tempo. Dessa maneira, estabelecia-se o estigma do *outsider*, favorecendo a exclusão e a estigmatização. O grupo estabelecido se caracterizava pelo alto grau de coesão de seus membros, sendo esse grupo integrado enquanto o outro não. Devido a isso, havia um controle social por parte dos estabelecidos e também, com a ajuda do grande excedente de poder, já que os membros desse grupo eram os que ocupavam os cargos importantes, tendo, assim, as posições sociais privilegiadas. Portanto, esse grupo, por estar bem instalado, tinha condições de poder para excluir o outro grupo, o *outsider*.

²¹Sobre a questão da autoria e da arte coletiva, Mario Pedrosa se deteve longamente em artigo em que compara arquitetura e a arte da Semana de 22.

positivo para a dada aproximação entre arte e política. Nesse sentido, este trabalho procurará rediscutir o papel social de *outsider* atribuído aos coletivos pelos críticos.

1.3 Metodologia

Para responder às questões colocadas neste trabalho e entender a relação entre as categorias sociológicas e nativas, como tenho procurado distinguir ao longo deste capítulo, será fundamental rigor metodológico no tratamento de meus materiais. Nesse sentido, acredito que seja necessário explicitar as escolhas metodológicas que nortearam a construção desta dissertação. A metodologia deste trabalho compreenderá um estudo das práticas da vida cotidiana complementado, também, por uma análise dos discursos observados.

1.3.1 O estudo da vida cotidiana

A partir deste pano de fundo introdutório, é possível destacar que, para entender e discutir as questões referentes ao objeto deste trabalho, procurarei realizar uma sociologia de aspectos da vida cotidiana em interface com o trabalho etnográfico realizado. Deste modo, será possível se defrontar com as práticas dos sujeitos. Nas relações interpessoais face-a-face, na copresença, entender situações permeadas por relações de poder, por hierarquias de credibilidade. Aspectos que soam bastante abstratos quando a eles se faz referência, e que, por isso, seria pertinente se aproximar do concreto da vida cotidiana, para exemplificar, com práticas, esses processos tão recorrentes no vocabulário das Ciências Sociais. Fazer visíveis e, assim, mais facilmente inteligíveis os conceitos sociais através da abordagem prática da vida encontrada na observação participante.

Norbert Lechner cita Marx, recordando que, para ele, não basta constatar que os homens sempre trabalham, dormem, comem e lutam, mas que é preciso determinar como o fazem (LECHNER, 1988). Esse modo pelo qual as ações são realizadas só é descoberto quando se recorre à vida cotidiana. O que ficou na história não pode mais ser vivenciado; o que é sociedade só se materializa na existência dos indivíduos. Infelizmente, só com a distância de tempo é que se percebe a banalidade cotidiana como algo significativo. No entanto, é possível encontrar significados no cotidiano, no tempo presente, abordando as práticas e a materialidade em detrimento das ideias, pensando as negociações individuais como capazes de determinar mudanças nas estruturas sociais.

Não só por este motivo metodológico se faz necessário pensar a vida cotidiana, pois foi observado que as ações artísticas dos coletivos estão dialogando diretamente com ações do cotidiano. Como encontrado no texto citado anteriormente de Cristina Freire (FREIRE,2002), a arte contemporânea quer aproximar arte e vida. Então, surgiu como tarefa deste trabalho discutir essa entrada do cotidiano como poética de obra de arte. Ações como a do coletivo *Opavivará!*, que realizou a ação *Opavivará!Ao Vivo!*, durante a qual se instalou uma cozinha coletiva onde o público era convidado a cozinhar, conversar, lavar a louça coletivamente, no espaço da Praça da Tiradentes no Rio de Janeiro. E também como o *Piratão*, do coletivo *Filé de Peixe*, que acontece esporadicamente quando o coletivo monta sua barraca de vendas de DVDs piratas de videoarte e vídeos de artistas contemporâneos. Ou, ainda, ações como o *Checkpoint Madureira* do *Nem Coletivo*, que buscava se instalar e agir como uma alfândega abordando os passantes, dando-lhes, ou não, autorização para circular no bairro depois da realização de algumas perguntas. Ações cotidianas como cozinhar, vender ou passar por uma burocracia governamental vêm sendo recontextualizadas e colocadas como obra de arte.

É interessante pensar como a performance também pode ser caracterizada como uma ruptura do cotidiano, pois os atos são realizados fora de seu contexto usual e normatizado. O público de Madureira, que sempre passa pelas calçadas do mercadão do bairro, no dia da performance do *Nem Coletivo* teve uma ruptura em relação ao seu cotidiano.

Como foi realizado para este trabalho, é interessante pesquisar o que já foi elaborado a respeito do mesmo objeto de estudo. E, assim, avançar a partir do que já foi constatado, realizando novas críticas circunstanciais, pois os processos nunca são os mesmos; eles se constituem na contextualidade.

Assim, foram escolhidas as metodologias que contemplam um trabalho de campo etnográfico por compreender que as experiências pessoais vividas no dia-a-dia podem trazer pistas para respostas a problemas universais. Afinal, a construção do sujeito é também a construção dos conceitos. Norbert Lechner (LECHNER,1988) cita esse movimento como a “tradução” da experiência pessoal em um programa de investigação. Por isso, após a descrição das ações artísticas dos coletivos, foi necessário extrair as questões que surgiam que trariam um aprofundamento teórico em relação à arte produzida nos tempos atuais.

O que se busca, neste trabalho, é a aproximação entre o que é considerado micro e macrossocial, uma inspiração que vem da imaginação sociológica com sua capacidade de enxergar o que é social nos indivíduos. Pretende-se entender um processo de coletivização das apropriações das criações que se estende pelo mundo artístico atual.

1.3.2 A análise do discurso

A partir da elaboração do trabalho de campo com os coletivos de arte, foi possível perceber que atores sociais produzem discursos sobre si mesmos. Por isso, não é importante questionar se a verdade está sendo dita; é interessante perceber que há a construção de uma imagem social que se quer como a representativa de si mesmo e do grupo ao qual pertence. Pensando por este viés, escolheu-se adotar a análise do discurso das comunicações investigadas como uma ferramenta de interpretação.

A interpretação das falas observadas no campo de investigação e também na comunicação pensada e elaborada que se escreve em textos e entrevistas presentes em publicações de críticos e artistas será baseada numa ótica que contempla a reflexão pautada na análise do discurso²².

Esta investigação de uma parcela da realidade social das ações coletivas da arte contemporânea se localizará nos entremeios, nos interstícios, nos vãos. Realizando uma articulação contraditória, a desconstrução e compreensão incessante do discurso. Procurando tangenciar o contato do histórico com o linguístico, o que constitui a materialidade intrínseca ao discurso.

Durante a pesquisa, tentarei realizar uma reflexão segundo o pensamento de Pêcheux que entende o discurso como estrutura e como acontecimento, passando por três caminhos que se entrecruzam: primeiro o caminho do enunciado e do acontecimento; segundo o caminho de uma questão filosófica ou da estrutura, e o terceiro caminho que segue a tradição francesa da análise do discurso como uma tensão entre descrição e interpretação.

Os enunciados apegados aos acontecimentos são eficazes ao mostrar como um mesmo fato pode ter diferentes discursos que não constroem as mesmas significações. Esse caminho

²²Em 1969, Michel Pêcheux (PÊCHEUX, 2006) introduziu esse termo aos estudos da linguagem para se contrapor ao método consagrado até então, a análise do conteúdo. A entrada da discursividade nas análises linguísticas pode ser comparada à entrada da subjetividade no rigor científico das Ciências Sociais. A análise do discurso se opõe ao rigor positivista da análise do conteúdo, que enraíza suas bases de legitimidade na busca por uma verdade absoluta, necessitando, assim, da anulação da subjetividade do pesquisador, apagando sua presença. Sendo assim, essa não seria uma boa escolha para a análise dos textos investigados, visto que o fio condutor que canaliza o desenvolvimento teórico desta pesquisa não busca se afastar da presença do investigador. A crítica de Pêcheux ao método tradicional de análise de conteúdo consiste na ausência de problematização de elementos teórico-conceituais que se mostrem presentes na análise desse método. A discursividade da análise do discurso pretende evidenciar a relação entre texto e determinado lugar social, visa integrar o entorno ao que está sendo comunicado. Por isso a contextualização das falas é um cuidado que se obteve quando realizada a análise dos discursos durante a elaboração deste trabalho. Buscou-se interpretar utilizando o contexto como referência, pensando as ações dos coletivos e também seu momento e lugar dentro do mundo da arte.

do enunciado quer pensar acerca de quem fala e também o que, como e por que fala, refletindo acerca das discursividades que trabalham em um acontecimento. Por isso, neste trabalho serão abordadas as falas dos críticos, dos artistas e a do pesquisador quanto ao acontecimento dos coletivos na arte contemporânea. Buscando mostrar as diferentes significações atribuídas aos mesmos questionamentos, pensando também as estratégias das maneiras adotadas para apresentar a fala.

A análise do discurso se constitui por uma aproximação entre teoria e procedimentos, entre práticas de análise da linguagem ordinária e práticas de leitura de arranjos textuais discursivos, provenientes de abordagens estruturais²³. Em suma, essa aproximação se dá através das materialidades discursivas, ou seja, rituais ideológicos, discursos filosóficos em enunciados políticos, nas formas culturais ou estéticas – como as investigadas neste trabalho, através de suas relações com o cotidiano, com o que é ordinário. Nessas relações com o cotidiano, localizam-se as materialidades discursivas as quais servem de apoio para o trabalho de pesquisa simbólica das relações do mundo da arte.

Na realização dessa teoria preconizada neste momento, há a exigência de dar preferência à descrição das materialidades discursivas. Uma descrição que não é aquela inseparável da interpretação como quis a hermenêutica e a fenomenologia. Deve-se ater à língua, ao objeto da linguística. Ao real da língua, que se dá sob a forma de existência do simbólico. E que aparece atravessado por uma divisão discursiva: de um lado, manipulações de significados que são dados, e, de outro, transformações de sentido, que é construído sobre as interpretações.

Durante a descrição dessas materialidades discursivas, ao longo da elaboração desta pesquisa, percebeu-se uma dificuldade para o pesquisador que Michel Pêcheux descreve: um caráter oscilante e paradoxal no registro do ordinário, uma zona intermediária de processos discursivos, onde propriedades lógicas dos objetos por vezes deixam de funcionar, uma coisa pode ser e não ser, ou pode estar ou não ali.

Entende-se, neste trabalho, que todo enunciado está facilmente correndo o risco de tornar-se outro, de derivar de sentido. Optou-se, então, pela análise do discurso, pois ela pretende trabalhar nesse espaço da deriva. Toda sequência de enunciados é descritível como

²³A estrutura discutida por Michel Pêcheux não se aproxima do estruturalismo por acreditar que essa escola se tornou mais uma ciência régia. A castração simbólica e a aproximação dos processos matemáticos negam sua própria posição de interpretação. E, como foi explicitado aqui, trata-se de investigar simbolicamente os processos. Não colaboraria, assim, para esta pesquisa, uma teoria que oferecesse um rompimento simbólico.

uma série de pontos de derivas possíveis oferecendo lugar à interpretação. Percebe-se que, no mundo da arte estudado, os discursos vêm derivando de sentido, tanto entre críticos quanto entre artistas, em relação aos discursos da época em que os coletivos surgiram e se espalharam, no início dos anos 2000, e nos tempos atuais, quando os coletivos estão participando ativamente das exposições em instituições. Esses discursos que mudam de significado serão aqueles investigados na busca de uma compreensão simbólica.

Para Pêcheux, a questão importante, o essencial é entender em quais momentos do discurso há a descrição e em quais há a interpretação. Por isso, estará entre os objetivos desta investigação delimitar o que é um e o que é outro. Nos momentos identificados como interpretação, onde se percebem os atos de tomada de posição, se encontram os principais efeitos da identificação na qual ocorre a ligação sócio-histórica afetada, por vezes, pelas agitações nas filiações, e pelo deslocamento no espaço. Devido a isso, a análise pode consistir em uma interpretação da interpretação, e também numa delimitação do que é descrição, atentando, ainda, para a carga simbólica do discurso.

Com este amplo leque teórico-metodológico destrinchado até aqui, buscou-se preparar o terreno de pesquisa com análises incipientes acerca de questões cruciais que surgiram na investigação proposta. Visto que, ao longo das análises das ações e dos discursos dos críticos e artistas que se seguem nos capítulos 2, 3 e 4, algumas questões mereceriam um levantamento teórico que abrangesse uma leva de questionamentos maiores, verificou-se que talvez fosse interessante ser pautadas separadamente. Com esse objetivo, neste capítulo, primeiramente elaborou-se uma teia de significados para se fazer uma espécie de esclarecimento quanto ao sentido em que os principais conceitos abordados ao longo desta dissertação são utilizados. De maneira que se buscou chamar a atenção para o fato de que, apesar dos sentidos isolados, todos os conceitos possuem um olhar nativo e outro do pesquisador, os quais não devem ser descartados, pois ambos são relevantes para promover uma relação de onde se extrairão significados de pesquisa. Em seguida, delimitou-se qual orientação, dentre as possíveis, foi levada a cabo como metodologia de pesquisa, definindo de que maneira se irá enxergar a relação pesquisador e objeto no desenvolvimento desse objeto.

Refletindo e debatendo, buscarei, neste trabalho, desenhar de que forma discursos ordenam as práticas cotidianas, e também de que forma as práticas são alteradas pelos

discursos. A proposta, aqui, considera a interação entre os indivíduos realizada na vida cotidiana responsável pelas transferências culturais, o que torna as condutas sociais legitimadas e institucionalizadas²⁴, com o intuito de me aproximar de uma compreensão de mudanças sociais presentes na arte.

²⁴Desta vez, institucionalizar refere-se ao seu significado sociológico, trazido anteriormente por Peter Berger.

2 OS COLETIVOS NO DISCURSO DA CRÍTICA DE ARTE

Os críticos de arte são figuras importantes no panorama da consagração dos coletivos de artistas ocorrido nos anos 2000, dentro dos meios acadêmicos, dos museus e do mercado. Isso talvez se deva ao papel que a crítica adquiriu no mundo da arte contemporânea, principalmente ao longo do século XX, momento em que críticos como Mario Pedrosa aproximaram o fazer da crítica cultural da militância política.

A crítica de arte costuma ser conceituada como uma espécie de avaliação ou análise de obras de arte, realizada por uma pessoa que, supostamente, possui conhecimento sobre essas obras para poder realizar tais leituras críticas²⁵. Essas críticas são publicadas em periódicos de notícias ou em revistas especializadas, sendo também apresentadas em livros e catálogos de exposição. Por isso, pode-se enxergar os críticos como responsáveis por contribuir para a consagração ou para o esquecimento dos artistas.

Na Sociologia, sobre o papel social do crítico no mundo da arte contemporânea, Howard Becker (BECKER, 1982) desenvolve um pensamento em que define a crítica como construção, pensando-a como um veículo de produção de conhecimento, e também colocando-a na esfera das práticas. Esse autor, ao pensar esses atores da vida social, abandona a suposta pretensão deles de orientar ou instruir o público: entende a crítica de arte por meio da participação na produção das obras, e a coloca numa parte integrante da rede de cooperação que envolve os artistas, os produtores e o público. Assim, essa posição tem uma abordagem contrária àquela do distanciamento e da autonomia que a própria crítica costuma se atribuir. Por isso, neste trabalho, irei buscar entender de que forma, dentro do mundo da arte contemporânea, o crítico e os artistas pertencentes aos coletivos possuem uma ligação colaborativa. Justamente em um contexto como o brasileiro, no qual os críticos são, em sua maioria, também curadores – aqueles responsáveis por recrutar obras e pensar os conceitos das exposições. O que se quer entender é de que maneira as relações são construídas através de interações que permeiam um discurso e ordenam práticas.

Dos três críticos apontados como responsáveis por renovar a curadoria no país, em reportagem do jornal *O Globo*, dois elaboraram textos analisados neste trabalho nos quais propõem pensar a arte produzida pelos coletivos de arte contemporânea.

²⁵Definição de crítica de arte segundo Enciclopédia Itaú Cultural: “Em sentido estrito, a noção de crítica de arte diz respeito a análises e juízos de valor emitidos sobre as obras de arte que, no limite, reconhecem e definem os produtos artísticos como tais. Envolve interpretação, julgamento, avaliação e gosto (...)”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbet_e=3178. Acesso em: 29 de Janeiro de 2014.

Se os jovens artistas indicam os novos rumos da arte no país, cresce com eles uma geração de curadores que refletem sobre esses caminhos. Eles são novos pela idade, mas também por imprimir um olhar fresco à curadoria de exposições, que são organizadas em espaços antes impensados, como galerias comerciais. Entre 30 e poucos e 30 e muitos anos, os cariocas Felipe Scovino, Daniela Labra e Marcelo Campos são três desses curadores cariocas que se dividem entre a crítica e a produção, entre as aulas e os editais de exposições — e, nesse vaivém, têm renovado a curadoria no país.²⁶

Com base nessas análises, o que se quer pensar aqui é: como os críticos de hoje definem os coletivos? Como avaliam suas dinâmicas de funcionamento? Essas críticas estão coerentes com as avaliações dos próprios integrantes quanto a suas relações com as instituições de arte? Pretendo mostrar, neste capítulo, textos de alguns jovens críticos e de outros mais consagrados, e também textos críticos elaborados por jornalistas ou pensadores da área, quanto à produção desses grupos de artistas. É preciso pensar acerca desse discurso quase sempre consensual que se está produzindo sobre o que é um coletivo de arte nos tempos atuais, para tentar elaborar uma análise das relações entre arte coletiva e instituições de arte.

Os textos elogiosos aos trabalhos de coletivos podem ter impulsionado o rápido processo de legitimação que esses grupos desenvolveram nas instituições de arte nos últimos 15 anos. Sendo assim, é raro encontrar uma definição diferente das apontadas aqui para uma descrição dos trabalhos realizados. Em outras palavras, criou-se um tipo comum de coletivo, que, como foi observado, segue uma definição defendida por muitos críticos (LABRA, 2009; OSORIO, 2001; SCOVINO, 2010). É possível notar que os coletivos são colocados como parte de uma arte experimental e inovadora nas críticas apresentadas²⁷. Diz-se haver política nas ações dos coletivos, por abrirem mão das instituições como fontes reguladoras de suas práticas²⁸. Práticas que estariam negando a autoria individual da obra e a sua materialidade, pois atuam, muitas vezes, através de performances. Com frequência, os coletivos são também vistos como herdeiros dos precursores da arte performance, e seus reinventores, por realizá-las coletivamente, sem autoria pessoal identificada²⁹. Em reportagens ou críticas publicadas

²⁶VELASCO, Suzana. Novo olhar sobre a arte. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/003007.html>. Acesso em: 29 de Janeiro de 2014.

²⁷Ver, por exemplo, Osorio (2001) e Diniz (2012).

²⁸Por exemplo, Labra (2009) e Rosas (2008).

²⁹ Ver Duarte (2013).

em periódicos, os nomes dos artistas de coletivos são comumente atrelados aos nomes da arte neoconcreta. É como se fossem influenciados diretamente por essas “entidades” da arte contemporânea.

Logo, nesta pesquisa, concluiu-se que três aspectos são trazidos de maneira recorrente quando se faz uma caracterização crítica dos trabalhos realizados pelos coletivos. São eles: 1) a “herança” neoconcreta – uma origem estratégica para legitimar uma consagração; 2) a relação com a política, por “negarem” a(s) instituição(ões); e 3) a relação com a política, por desenvolverem uma arte experimental e inovadora quando se pensa suas técnicas performáticas e/ou as “Zonas Autônomas Temporárias”. Por isso, neste capítulo, serão trazidos textos críticos, elaborados, na maior parte, por críticos de arte e também por jornalistas ou teóricos das humanidades, que evidenciam como essas três esferas são as que principalmente aparecem nos comentários críticos sobre trabalhos dos coletivos. Fazendo com que se crie, como ressaltado anteriormente, um tipo comum ou uma imagem social do que são esses grupos.

Esses três aspectos são observados, exaustivamente, como uma afirmação no discurso da crítica. Enquanto, nos discursos dos próprios coletivos, outros aspectos estão presentes. Sobre eles, farei um aprofundamento no próximo capítulo.

2.1 Os três aspectos do discurso da crítica

Como ressaltado anteriormente, foi possível destrinchar, ao analisar os textos críticos que propuseram pensar e avaliar trabalhos elaborados por coletivos de artistas, três principais mensagens as quais se repetiam de uma maneira ou de outra e que parecem formar o discurso da crítica sobre o que se trata um coletivo de artistas dos tempos atuais.

2.1.1 A relação de parentesco com o neoconcretismo

Nas críticas analisadas com o intuito de debater os questionamentos trazidos por este trabalho, ficou evidente a elaboração de uma analogia entre os trabalhos dos coletivos de artistas de hoje e a arte neoconcreta que surgiu no Brasil em fins da década de 1950. Em reportagem para o jornal *Folha de São Paulo*, o jornalista Silas Martí³⁰ escreve sobre os

³⁰Apesar de Silas Martí não ser, assumidamente, um crítico de arte, produz reportagens para o caderno de cultura de um dos principais jornais do país. Ao elaborar uma espécie de avaliação e também se apoiar na história da arte para realizá-las, entende-se que esse texto de jornalismo cultural se enquadra no argumento para esta pesquisa.

trabalhos de alguns coletivos do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Na reportagem publicada na primeira página do Caderno Folha Ilustrada, primeiramente o leitor se depara com uma representação ilustrativa de parentesco. Nela, a figura paterna é apresentada como Hélio Oiticica, a materna como Lygia Clark e o egoe seus irmãos seriam os coletivos *Barracão Maravilha*, *Nuvem*, *Lotes Vagos*, *Filé de Peixe* e *Opavivará!*. Tratando exatamente dessa analogia que se quer discutir aqui, essa reportagem tem os nomes de Hélio Oiticica e/ou Lygia Clark aparecendo em sete dos 14 parágrafos do texto. As ligações são feitas com expressões como: “*reacender a brasa dos programas ambientais da arte participativa e a polêmica libertária*”; “Clark e Oiticica são da estirpe de heróis dos anos 60 e 70 que *impulsionam* coletivos de artistas em todo o país”; e “*Eco dos ambientes imersivos de Oiticica, como as “cosmococas”*”.



Figura 1: “Heróis dos anos 60 e 70 inspiram, com suas ideias libertárias, coletivos de artistas de Rio e Minas” . Reportagem do Jornal *Folha de São Paulo* por Silas Martí, publicada em 11 de fevereiro de 2010

Essa reportagem trata apenas da genealogia dos coletivos e tem como objetivo principal mostrar aos seus leitores essa relação de parentesco, relação que, segundo Martí, se apoia numa questão de atitude e não em relações formais específicas:

No fim, é mais uma questão de atitude do que de relações formais específicas. Nenhum desses grupos parece usar Clark ou Oiticica como bandeira para garantir sucesso. No lugar de uma apropriação banal, indevida, operam movidos por reverência e saudades de uma época que não viveram.³¹

Não só no jornal *Folha de São Paulo*, mas também no jornal *O Globo* há abordagens onde aparece uma relação forte do neoconcretismo com os coletivos. Na reportagem intitulada “Quando seis são apenas um”, de Audrey Furlaneto³², sobre o coletivo *Opavivará!*, publicada em 21 de Abril de 2012, há dois subtítulos que dividem a matéria. Um deles é “Herdeiro da vanguarda de 1960”, que aparece destacado em negrito. No entanto, há apenas uma pequena remissão a essa suposta herança que foi destacada:

Felipe Chaimovich, curador do MAM de São Paulo – que tem, em seu acervo, dez exemplares das cadeiras [produzidas pelo Opavivará]³³ –, conta que o trabalho já foi exposto como obra de arte e também usado como mobiliário no museu (...). Ele, aliás, convidou o *Opavivará!*, que diz ser “herdeiro da vanguarda dos anos 1960”, para cozinhar no MAM, em Novembro.³⁴

É interessante observar o destaque que se dá, nessa reportagem, para a herança. Mesmo que não se tenha alongado sobre essa relação, no decorrer do texto, a genealogia estava em evidência. E as escolhas por evidências talvez possam permear estratégias de legitimação. Tanto na reportagem de Silas Martí, quanto na de Audrey Furlaneto, em uma primeira olhada, é possível identificar a analogia que se quer mostrar nesta pesquisa. Não é preciso nem ao menos ler o texto jornalístico; apenas passar os olhos sobre os desenhos gráficos e os subtítulos das reportagens, para entender a ligação que se estabelece entre os coletivos e os artistas neoconcretos atuantes na década de 1960.

³¹MARTÍ, Silas. Heróis dos anos 60 e 70 inspiram, com suas ideias libertárias, coletivos de artistas de Rio e Minas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 de fevereiro de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u692573.shtml> Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

³²Audrey Furlaneto, assim como Silas Martí, não é uma crítica de arte. No entanto, é jornalista do caderno de cultura de outro veículo de grande circulação no país, o jornal *O Globo*.

³³*Espreguiceira Multi* (2010), cadeira de praia comum com três lugares criada pelo coletivo Opavivará!.

³⁴FURLANETO, Audrey. Quando seis são apenas um. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 de Abril de 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/opavivara-quando-seis-sao-apenas-um-4696879>. Acesso em: 29 de janeiro de 2014.



Figura 2: Obra *Espreguiçadeira multi* (2010) do coletivo Opavivará!. Foto disponível em: www.opavivara.com.br. Acesso em: 29 de Janeiro de 2014

Essas matérias, publicadas em 2010 e 2012, não fogem ao discurso atualmente encontrado em definições de coletivos elaboradas em textos críticos. Moacir dos Anjos, curador e pesquisador, redigiu a apresentação da exposição “Ao amor do público”, do coletivo *Opavivará!*, realizada em 2013, na galeria *A Gentil Carioca*, na cidade do Rio de Janeiro. No ensaio, intitulado “Três coisas que eu acho que sei sobre o *Opavivará!*”, Moacir destaca uma gênese, um contexto geográfico de origem e também uma estratégia no que tange à produção artística analisada. Ao pontuar uma gênese, vai além de destacar uma influência: constrói uma genealogia na qual, dentre outros, aponta Lygia Pape, Hélio Oiticica, José Celso Martinez Correa e Flávio de Carvalho como transmissores de uma herança em que o *Opavivará!* se banha, chamando de “lista resumida de aparentados” esses artistas que supostamente deram origem ao coletivo:

Há uma genealogia. Dela faz parte, sem dúvida, João do Rio e a vontade de capturar o ritmo, os modos e os tipos das ruas. Um olhar para fora da casa, enfim conquistado. Faz tempo isso, início do século que já é passado. Ainda na literatura, talvez João Antônio, paulista que viveu anos em Copacabana, escrevendo através dos olhos de vagabundos, putas, loucos e todos os que resistem ao regramento da vida ordinária. Também está nela, é evidente, Flávio de Carvalho, que imaginou a “cidade do homem nu”, livre dos preconceitos burgueses e paroquiais. Aquele híbrido de artista-arquiteto-engenheiro-escritor que perdeu o pejo e o nojo de lançar-se à prova dos nove da vida. O mesmo que, na São Paulo acanhada de muitas décadas atrás, quis

atravessar sozinho a procissão de Corpus Christi, no sentido contrário ao que vinham os fiéis compactos e contritos, ainda mais de gorro enterrado na cabeça, sendo por isso quase linchado. O homem que quis fundar o cortejo dos desgarrados e reinventar a relação com Deus e os anônimos que formam multidões sem faces. E que tempos depois desfilou de saia no centro da cidade, desvelando o disparate de o brasileiro vestir-se como vivesse na Europa. Há vários outros que pertencem a esse **inventário breve**, e os que aqui vão citados são os incontornáveis. Lygia Pape, por exemplo. Aquela que via “espaços imantados” formarem-se nos movimentos coreografados de gentes nas ruas, criados pelo vendedor ambulante ou pelo mágico; por aqueles que buscavam juntos o parque aos domingos; pelos outros reunidos para fazer ginástica no estacionamento vazio de carros; pelos capoeiristas que jogam seus corpos suados na praça e lutam. Espaços imantados são os pontos vitais da cidade, entre os quais seus habitantes se deslocam o tempo inteiro, puxando um fio que se trança e se enovela, estabelecendo formas novas e variadas de relacionar-se com um lugar. Lygia Pape que quis a todo custo apreender em fotografias esses territórios inventados, tarefa tão crucial quanto inglória: a captura do essencial é sempre falhada, embora seja impossível não buscá-la. Na **lista resumida de aparentados** se impõe ainda José Celso Martinez Corrêa e sua Uzyna Uzona, bacantes dispostos a beber o mundo e a dançá-lo, fazendo do encontro dos corpos e do gozo partilhado armas certas contra o encolhimento moral. Trazendo a rua suja e transparente para dentro da instituição-teatro, quebrando quantas paredes fossem necessárias para que ela de novo se impusesse como espaço da celebração possível de uma vida nômade. E há, é certo, Hélio Oiticica, que um dia propôs um “esquenta pro carnaval” no boteco Buraco Quente, no Morro da Mangueira, como o ambiente propício à emergência de um estado de invenção radical. E que com seu “deliriumambulatorium” apontou o deambular ocioso como a expressão melhor de um projeto de ambientação e imersão no cotidiano. Um jogar-se na vadiagem que se abre para o que está nas ruas em busca de elementos – prosaicos ou extraordinários, suaves ou ásperos – que emancipem o corpo. O que um dia foi museu, aqui se transforma efetivamente no mundo, e o ‘verdadeiro fazer’ da arte se torna a vivência de cada um. É nessa **herança** potente que *Opavivará!* se banha, estendendo-a e ampliando-a para outros lugares e tempos.³⁵ (grifo meu)

³⁵ANJOS, Moacir dos. Três coisas que eu acho que sei sobre o *Opavivará!*. **Revista Portfolio**. Revista Digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Volume 1, número 2, Setembro de 2013. Disponível em: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/02/?p=668> Acesso em 29 de janeiro de 2014.



Figura 3: Obras para serem vestidas e manuseadas pelo público na exposição “Ao amor do público” do coletivo *Opavivará!*, galeria *A Gentil Carioca* 2013, Foto disponível em www.opavivará.com.br. Acesso em 29 de janeiro de 2014.



Figura 4: Mesa que poderia ser vestida na exposição “Ao Amor do público” do coletivo *Opavivará!*, galeria *A Gentil Carioca* 2013, Foto disponível em www.opavivará.com.br. Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

Seguindo essa mesma linha de origem, Luisa Duarte, em crítica publicada no caderno de cultura do jornal *O Globo*, para analisar a mesma exposição do *Opavivará!* para a qual

Moacir dos Anjos fez o texto crítico, aponta como correta essa gênese encontrada ao pensar a produção do coletivo:

Como corretamente afirma o crítico Moacir dos Anjos em um texto seu, sim, esse tipo de proposta possui uma **gênese**. Hélio Oiticica e Lygia Clark, Zé Celso Martinez Correa e o que Nicolas Bourriaud batizou no começo dos anos 2000 de “Estética Relacional” fazem parte dela.³⁶ (grifo meu)

Nota-se, então, que, nos discursos de Silas Martí, Moacir dos Anjos, Felipe Chaimovich e Luisa Duarte, foi possível observar a relação entre os coletivos atuais e os artistas neoconcretos sendo descrita através de uma ligação de parentesco. As palavras utilizadas por todos eles – “aparentados”, “herança”, “gênese” – são palavras que atingem um grau de relacionamento distinto e mais específico do que influência, por exemplo. Pensando a carga simbólica intrínseca nesse discurso, pode-se observar como retrair uma origem pode se encaixar numa tentativa de recriar uma honra especial, e assim fazer parte de uma estratégia de reconhecimento dentro do mundo da arte contemporânea. Tanto Silas Martí, ao colocar em símbolo uma representação genealógica de parentesco, quanto Moacir dos Anjos, ao utilizar palavras como “herança”, se posicionam de maneira similar ao tentar trazer uma relação entre os artistas do passado e os atuais.

Outros críticos também abordam uma relação entre os coletivos de arte atuais e os artistas brasileiros que iniciaram seus trabalhos no final da década de 50. No entanto, não a classificam de maneira tão profunda, como os citados anteriormente. Atentando-se ao catálogo da exposição *Panorama da Arte Brasileira 2001*³⁷ (RESENDE, 2001), pode-se notar como os coletivos naquele tempo são considerados uma novidade. Luiz Camillo Osorio, crítico de arte e atualmente diretor/curador do MAM/RJ, já destacava que “guardadas as diferenças de geração, muitas são as afinidades entre a produção atual e a das décadas de 1960 e 1970” (OSORIO, 2001), ressaltando essa relação através de uma remissão que coloca posteriormente :

³⁶DUARTE, Luisa. Gesto de resistência. **O Globo**. Rio de Janeiro, 6 de maio de 2013.

³⁷Ericson Pires, artista plástico que pertenceu ao coletivo *HAPAX* e também teórico das artes, em seu livro “Cidade Ocupada” (PIRES, 2007) aponta essa exposição como um marco da entrada da poética dos coletivos nas instituições de arte. Na realização do meu trabalho de campo, também recebi indicação desse catálogo como fonte de pesquisa para pensar a aceitação da arte dos coletivos nas exposições do mundo da arte contemporânea.

A incerteza sobre o estatuto de artista desobriga-o de uma subjetividade forte, de uma associação essencialmente moderna entre o “eu” e a criação. Talvez isto nos dê alguma pista para pensarmos sobre a razão de tantas “parcerias poéticas” na cena contemporânea. O artista, além do seu tradicional papel de sujeito criador, que mantém sua pertinência, também passou a poder ser pensado como um propositor coletivo. A remissão aí a Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica é óbvia. Este é um direcionamento ainda indefinido que tem como expectativa a vontade de redimensionar e transformar a inserção da arte no espaço público. (OSORIO,2001)

Nesse trecho, o crítico aponta de que maneira o artista desses grupos passou a poder ser pensado como um propositor coletivo, fazendo uma remissão, segundo ele óbvia, aos artistas Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

Em reportagem sobre o coletivo *Filé de Peixe*, Renato Silva, para a *Revista Soma* – especializada em arte e música –, dedica, também, um trecho a essa relação entre artistas atuais e do passado que se quer debater neste capítulo:

Deixando de lado as questões estéticas e contextuais, a ousadia do Filé de Peixe remete às ações audaciosas de grupos como o paulista Ruptura e o carioca Frente, ambos ativos nos anos 1950, ou mesmo o Neoconcreto, surgido da cisão do Movimento Concreto em 1959 e que reuniu Hélio Oiticica, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape e Franz Weissmann.³⁸

Nesse contexto, percebe-se que as análises críticas das obras dos coletivos apontadas vão desde uma simples remissão, passando por uma remissão óbvia, e também uma herança, até chegar a uma “lista de aparentados”. É interessante pensar como essas relações são colocadas em intensidades diversificadas, mas que têm um único referencial que as une: a arte neoconcreta. Esse movimento artístico, que é reconhecido, no mundo da arte contemporânea, por finalmente lançar artistas brasileiros no cenário internacional da arte³⁹, pode ter servido de instrumento somatório que atribui carga simbólica a um novo tipo de arte ao estabelecer essa ligação.

Um caráter político da obra, desencadeado pelas supostas críticas às instituições, e também a performance realizada pelos coletivos, identificada como uma arte experimental e

³⁸SILVA, Renato. Galeria Pirata. **Revista Soma**. São Paulo, setembro de 2009. Disponível em: http://issuu.com/maissoma/docs/soma13_low Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

³⁹No entanto não são todos os teóricos da arte que concordam com esta afirmativa.

inovadora, capaz de produzir encontros com o público que democratizem a arte, serão os próximos dois aspectos trabalhados na análise dos discursos da crítica.

2.1.2 Arte e política: a(s) instituição(ões)

Os coletivos, além da referência ao neoconcretismo, são caracterizados também como questionadores do mercado de arte atual, ou seja, como os tais agentes, que Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1992) caracterizou como os responsáveis por subverter a ordem do capital artístico. Esses grupos são colocados, por críticos e pensadores de arte, como uma vertente marginal ao mercado, chegando a criar até mesmo meios alternativos de circulação dessa “outra” arte. Por isso, é possível se deparar com artigos escritos por críticos de arte, como Daniela Labra, que mostram como os coletivos teriam surgido para criticar o sistema institucional:

Os coletivos artísticos, como as organizações civis, são redes de trabalho e de relações. Eles hoje abundam e não se limitam apenas a questionar o lugar e a função da arte. Grupos atuantes em 2009, como PORO, Laranjas, Frente 3 de Fevereiro, RRADIAL, Filé de Peixe, entre outros, realizam ações em espaços públicos e artísticos, e tanto **focam na crítica ao sistema institucional** da arte como em questões éticas, políticas e sociais (LABRA, 2009). (grifo meu)

Além disso, são caracterizados também como possuidores muitas vezes de uma indiferença em relação às instituições, como colocou o crítico Felipe Scovino:

Os coletivos estão situados em um tempo no qual pensar alternativas para a criação, reflexão, debate, comércio e exposição das práticas artísticas tornou-se fundamental e angustiante. Vivemos em um território de ambiguidades no panorama das artes visuais no Brasil. É estimulada a criação de museus, mas **nem sempre a produção desses coletivos é “oficializada”, e muitas vezes não é do interesse desses artistas que essa produção seja adquirida ou habite espaços institucionais**. Os coletivos nos colocam uma questão de autossuficiência e produção que articula uma nova possibilidade de geração e administração desse bem comum: a experimentação (REZENDE e SCOVINO, 2010) (grifo meu)

Frisando a falta de interesse dos artistas que suas produções habitassem espaços institucionalizados, ou fossem “oficializadas”, Scovino toca em um ponto importante que este

trabalho busca questionar: afinal, como será mostrado no capítulo seguinte, não há um discurso consensual quanto à negação desses coletivos aos circuitos institucionais, pois como mostrarei, artistas de coletivos estão cada vez mais aceitando participar de mostras importantes dentro dos espaços consagrados da arte contemporânea.

Ainda assim, pensadores como Ricardo Rosas⁴⁰ publicaram textos dissertando sobre o assunto e afirmando que os coletivos estão fora do circuito institucional das artes:

Na Europa e nos EUA, a fusão de arte e política já estava presente nos dadaístas e surrealistas. Se essa junção sempre esteve presente lá fora, o atual beco sem saída do neoliberalismo parece haver despertado a consciência de vários grupos no Brasil, que **passaram a criar fora das instituições estabelecidas com performances**, intervenções urbanas, festas, tortadas, filmagens *in loco* de protestos e manifestações, ocupações, trabalhos com movimentos sociais, *culture jamming* e ativismo de 130 mídia. (ROSAS, 2008) (grifo meu)

Tentando entender o sentido da instituição para a crítica de arte e seus teóricos, pode-se notar que nestas primeiras citações, a instituição aparece simplesmente como aquilo a que os coletivos se opõem. Já nesta segunda citação de Daniela Labra, o sentido da crítica à instituição começa a ficar mais claro:

Além de promoverem ações estéticas e políticas no espaço social, os coletivos também respondem a um problema do mercado: falta instituição para tantos artistas. Diante deste fato, **eles realizam exposições e vendas em paralelo ao circuito de galerias e curadores *mainstream***. Organizam seus próprios eventos, escrevem seus textos e anunciam suas ações em blogs, twitter, redes de relacionamento, etc. E, desse modo, vão construindo seu próprio canal oficial para a circulação de arte (LABRA, 2009). (grifo meu)

Labra e outros, portanto, parecem entender tanto mercado quanto museus como *a instituição* de arte, porém, mais do que isso, há a questão de esses coletivos se oporem a todo um conjunto daquilo que é entendido como “*mainstream*”. Talvez o que críticos e artistas entendam por instituição sejam definições diferentes. A metáfora dos artistas inconformistas de Howard Becker se encaixa com o pensamento sobre como os coletivos

⁴⁰Ricardo Rosas foi o criador do site rizoma.net que existiu de 2002 a 2009 e compilou um acervo de artigos, traduções, entrevistas sobre hackativismo, contracultura e intervenção urbana. Conhecido como um dos precursores do ciberativismo no Brasil, Ricardo faleceu em 2007. A relevância de seu trabalho fez com que fosse homenageado em Fortaleza dando nome ao prêmio de arte e cultura digital da cidade.

funcionam para os críticos, pois para Becker (BECKER, 1977) esses artistas não estariam de acordo com as convenções estabelecidas dentro do mundo artístico, e para os críticos é dessa maneira que operam os coletivos.

No entanto, a identificação da aceitação da arte dos coletivos em galerias e museus é uma questão deste trabalho, e, por mais que não seja o discurso majoritário da crítica, foram encontrados autores que também identificam essa prática. Ericson Pires, artista que pertenceu ao coletivo *HAPAX*⁴¹ e também teórico das artes, se propôs a escrever sobre esse mesmo fenômeno estudado nesta pesquisa, e com isso afirmava:

Segundo as palavras do próprio Alexandre Vogler, eles não pensavam – e não desejavam, de maneira direta – a entrada em nenhum circuito de arte institucional, quando organizaram as ocupações propostas no *Atrocidades Maravilhosas*. **Muitos deles não imaginavam qualquer possibilidade de diálogo ou relação com circuitos de galerias, museus ou mostras que tivessem algum tipo de importância para o institucional circuito de arte.** A grande expectativa deles girava em torno da recepção de mídia e público da cidade. Para eles, o trabalho se realizaria no impacto sobre a mídia não especializada, sendo transformado em um evento *sui generis* em meio à paisagem urbana, criando ruído e estranhamento. Mas o que aconteceu, na realidade, foi uma pequena repercussão nesses meios. E de maneira surpreendente, o circuito de arte institucional recebeu bem a iniciativa. O primeiro sinal concreto foi o convite para a participação do *Panorama da Arte Brasileira em 2001*, organizado pelo MAM São Paulo (PIRES, 2007) (grifo meu)

Pode-se perceber a utilização de um exemplo de fala – a do artista Alexandre Vogler⁴², para atestar seu argumento de que não havia expectativa desses artistas em estabelecer um diálogo com os circuitos institucionais de arte. Até esse ponto, Pires corroborava o discurso apresentado anteriormente, em que críticos viam coletivos como defensores de uma arte aparte do circuito oficial. No entanto, logo depois, o artista assumia que houve um diálogo e uma boa recepção, para a surpresa desses atores sociais. Assim, entendia, como entendo neste trabalho, que as produções dos coletivos estão participando de mostras dentro do circuito dito oficial.

⁴¹O coletivo *HAPAX* surgiu em 2001, na cidade do Rio de Janeiro, onde esteve presente em exposições em importantes centros culturais da cidade como o Oi Futuro e o Centro de Arte Hélio Oiticica.

⁴²Alexandre Vogler é um artista agenciado pela galeria *A Gentil Carioca*, do Rio de Janeiro, pertenceu ao extinto coletivo *Atrocidades Maravilhosas*, que, na verdade, não se constituía como grupo – eram ações no contexto público –, que atuou no Rio de Janeiro no início dos anos 2000, participando, inclusive, da exposição citada anteriormente: *Panorama da Arte Brasileira 2001*.

Pensando a respeito desse mesmo aspecto, a institucionalização dos coletivos, em outra entrevista, o mesmo Alexandre Vogler assumiu um discurso em que não parece se opor à entrada do *Atrocidades Maravilhosas* aos circuitos institucionais:

Vogler: Acho esse papo de “institucional” irritante. Se você concorre ao edital, se a prefeitura gere o recurso que você paga enquanto imposto... A instituição é você. Quando na época se comentou: “Vocês deixaram de fazer o Zona Franca, que era uma coisa feita a Deus-dará, e começaram a ganhar dinheiro da Prefeitura para fazer o alfândega. Que história é essa? Vocês não serão capturados pela instituição?” A instituição sou eu! A prefeitura sou eu! Eu não vou deixar de receber dinheiro institucional só porque vem de uma fonte institucional... Então eu acho que, receber recurso do Interferências Urbanas não configurava uma institucionalização (SCOVINO,2010).

Com esse choque de discursos do mesmo artista, abre-se mais uma questão. Os indivíduos estão sujeitos a produzir discursos diferentes em contextos desiguais, por isso não há como produzir uma verdade absoluta. O que se pode identificar é um discurso consensual que se quer que fique, aquele que busca deixar como imagem do seu grupo. E é esse aspecto simbólico da vida social que se pretende abordar neste trabalho. Assim, o que foi encontrado nas falas dos artistas é que o que entendem por instituição é diferente do modo como a crítica o faz: logo, a definição da relação com a instituição tem grande chance de ser diferente daquela feita pelos críticos.

Visto que, em diversas exposições, nos dias de hoje, me deparei com a presença de obras realizadas por coletivos, o que é importante questionar é se hoje não estariam os coletivos travando mais uma briga por espaço no circuito das artes, se eles já não teriam conquistado prestígio e reconhecimento. Até mesmo no recém-inaugurado Museu de Arte do Rio (MAR) havia uma exposição chamada *O Abrigo e o Terreno*⁴³, em que era possível encontrar grandes obras produzidas coletivamente. Algumas por projetos e outras por coletivos de arte contemporânea. Além disso, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage – principal escola de arte contemporânea do Rio de Janeiro –, colocou, no edital de chamada para exposição de alunos, em 2013, uma cláusula que especificava que a inscrição poderia ser feita por artistas individuais ou por coletivos de arte. Estes exemplos talvez mostrem a grande aceitação e adaptação dos meios institucionais e as modificações sofridas na arte. No entanto, pouco se fala dessa aceitação dos museus em relação aos coletivos que acontece atualmente.

⁴³Sobre essa exposição pode-se encontrar mais informações em www.museudeartedorio.org.br.

Atentando-se, novamente, para o catálogo da exposição *Panorama da Arte Brasileira 2001* (RESENDE, 2001), em especial para a apresentação elaborada por Luiz Camillo Osorio para essa publicação, é possível observar como ele apontava as ações realizadas por organizações de artistas como estratégias poéticas desviantes do discurso hegemônico, destacando seu enfrentamento ao circuito de arte, assim como fizeram Daniela Labra, Ricardo Rosas e Felipe Scovino anos mais tarde. Osorio também observava como a crise gera novas formas de engajamento político, aproximando essa arte da política e da sociedade.

De imediato, fica clara a opção de os curadores procurarem **estratégias poéticas desviantes do circuito hegemônico**. A relevância destas estratégias, buscando novos caminhos para a produção de arte, é inversamente proporcional à sua visibilidade e reverberação atuais. Independentemente da capacidade institucional de absorção de práticas artísticas não convencionais, o mercado e os meios de comunicação mantêm-se vinculados ao valor do objeto e, portanto, às formas tradicionais. Não vai aqui nenhuma crítica à qualidade da produção vinculada a estas formas, como a pintura e escultura; **chama-se, isto sim, a atenção para a necessidade de se viabilizar a experimentação com meios de difícil inserção comercial**.

A criação recente, em várias cidades brasileiras, de organizações de artistas – Agora/capacete (RJ), Alpendre(CE), Torreão (RS), Linha Imaginária (SP) – que buscam **ampliar os canais de circulação para o trabalho de arte** é uma novidade bastante positiva. Ao contrário de mera adoção ou negação simplista das regras do mercado, o que estas organizações procuram é redirecioná-las, acertando certos meios e buscando outros fins. Sem dúvida, **o enfrentamento do circuito e a procura de microcircuitos retomam certos vínculos políticos que há muito haviam sido negligenciados**. Aqui poremos o foco de nossa discussão.

As **tensões entre arte e sociedade, arte e política (que incluem, é claro, a relação com as instituições e o mercado) ganharam novos desdobramentos com o fim da guerra fria e com a liquefação das utopias**. Ao contrário do que se propaga, este novo contexto não representou uma despolitização da arte nem da sociedade, mas, sim, a necessidade de se reinventar **novas formas de engajamento**(OSORIO,2001) (grifo meu)

Essas caracterizações, feitas em 2001, por Osorio, pouco se diferenciam das demais críticas encontradas que abrangem a temática dos coletivos de arte ainda hoje, mais de uma década depois. Como fez a crítica Luisa Duarte, no jornal *O Globo*, ao avaliar a exposição do *Opavivará!*, realizada, em 2013, na galeria *A Gentil Carioca*:

Nos trabalhos dessa vertente relacional ocorre uma redução da dimensão sensível em favor da deflagração de gestos próximos ao mundo da vida. Resumindo a questão, em tempos pós-utópicos, **uma parcela da produção artística ensaia estratégias micropolíticas tendo como premissa que atuar localmente é a forma de se agir globalmente.** Ou seja, trata-se de “crer” que partindo do indivíduo ou de pequenas coletividades é possível inserir gestos de resistência ou modificação na realidade.

As ações do *Opavivará!* se dão nesse contexto. **Este e outros coletivos engendram um flerte constante com a possibilidade de mudar o mundo a partir do solo cotidiano.** Mas, ao mesmo tempo em que aspiram a esta “utopia possível”, os mesmos fazem questão de se afastar do rótulo de ativistas, ou seja, não fazendo o papel que seria do Estado na arte. Mas sim dando à arte um caráter político, público, como evoca o título da mostra, em cartaz até 1º de junho⁴⁴. (grifo meu)

A relação entre arte e política é trazida por Luisa Duarte e Luiz Camillo Osorio de forma diferente da dos críticos citados anteriormente. Eles não fazem referência direta à instituição, no entanto, assim como os demais, evocam um sentido político por questões de enfrentamento, desvio, estratégias micropolíticas, ou, como o próprio Osorio descreveu, “novas formas de engajamento”. Percebe-se, assim, uma visão em que os coletivos são colocados como uma possibilidade de enfrentar além do circuito artístico: tentam demonstrar que esses grupos podem impulsionar um enfrentamento além, um enfrentamento que possa mudar o mundo, politicamente. Esses são os múltiplos significados dentro de uma mesma esfera que a relação entre política e instituição pode abranger.

2.1.3 Arte e política: Arte experimental e “Zonas Autônomas Temporárias”

O fim das ideologias, longe de ser o fim da história, é seu recomeço sem um quadro de referência pré-determinado. Fomos lançados diante de um horizonte indefinido, obrigados, **coletiva e individualmente, à experimentação e à liberdade** – ambas condições próprias e comuns tanto à arte como à política (OSORIO,2001) (grifo meu)

O *Opavivará!* é um grupo que se dá a **experimentar** em público; o trabalho que fazem se desenvolve, amadurece e/ou vai se

⁴⁴DUARTE, Luisa. Gesto de Resistência. **O Globo**. 6 de Maio de 2013. Disponível em: <http://www.pipa.org.br/2013/05/clipping-opavivara-no-segundo-caderno/> Acesso em : 29 de Janeiro de 2014.

problematizando na frente de todos nós, o que me parece fundamental à sensibilidade e ao debate da arte.⁴⁵ (grifo meu)

Quando se faz referência ao cunho político das ações coletivas investigadas neste trabalho, os críticos de arte Luiz Camilo Osorio e Clarisse Diniz, respectivamente nas citações anteriores, também apontam a poética da performance, utilizada por muitos dos coletivos como uma ação experimental dentro do mundo da arte contemporânea, como responsável por travar esse engajamento. A experimentação no ato de desenvolver suas formas de produzirem arte cria, segundo alguns dos autores investigados, uma “Zona Autônoma Temporária” (T.A.Z., sigla em inglês). Tanto nos discursos dos críticos quanto dos artistas, é comum encontrar referências à teoria de Hakim Bey⁴⁶, que criou essa sigla e esse termo. Embora nesses textos não tenham sido encontradas as devidas referências, essa parece ter se tornado uma expressão comum e banalizada nesse meio. No entanto, os artistas costumavam explicar a origem desse termo e a teoria de Hakim Bey quando perguntados sobre isso no trabalho etnográfico.

Nesta passagem, podem-se observar as performances do coletivo carioca *Filé de Peixe* sendo chamadas de “Zonas Autônomas Temporárias”:

Se a performance do Filé não altera as regras do mercado de arte, enfim, consegue ao menos criar uma zona autônoma e temporária. Em um enunciado tão aleatório quanto revelador, grita um dos performers: Hélio Oiticica acabou!⁴⁷

Dentre os discursos que tocam nos aspectos políticos da arte dos coletivos, foi comum observar um discurso muito semelhante ao que foi exemplificado anteriormente. Ele se constitui de uma relação entre arte e política reverberada pela suposta crítica à instituição e também pelas ações consideradas políticas advindas das performances

⁴⁵DINIZ, Clarisse In FURLANETO, Audrey. Quando seis são apenas um. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 de Abril de 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/opavivara-quando-seis-sao-apenas-um-4696879>. Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

⁴⁶Zona Autônoma Temporária, conhecido por sua sigla T.A.Z. (do inglês *Temporary Autonomous Zone*), é um dos livros escritos por Hakim Bey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson), em 1985. Foi traduzido e publicado no Brasil em 2001. As *Zonas Autônomas* seriam espaços de terra, de tempo ou de imaginação criados por grupos de pessoas com o intuito de estabelecer uma liberdade não-hierarquizada nos tempos atuais. Criar um T.A.Z. significa, segundo o autor, criar algo real sobre as supostas hierarquias opressivas existentes.

⁴⁷ROSA, Victor da e VILELA, Lucila. *Helio Oiticica acabou!. Cinco anos Filé de Peixe*. Rio de Janeiro, 2011.

experimentais. No entanto, foi possível encontrar autores com propostas que passam por esse discurso consensual mas conseguem fazer alguns deslocamentos, trazendo algo de novo. Como foi o caso de Ericson Pires, que assumiu a boa aceitação das instituições aos trabalhos dos coletivos – ao contrário das outras críticas encontradas –, e também de um artigo em que Clarisse Diniz se afastava do discurso otimista das críticas que têm acompanhado os trabalhos dos coletivos. Em 2012, Diniz publicou um artigo em que discute a arte contemporânea pautada pelas temáticas políticas a partir do trabalho do coletivo baiano *GIA*⁴⁸. No entanto, apesar de concordar com a caracterização de arte experimental dada aos coletivos pelos críticos, faz uma grande ressalva que a faz pensar diferente de outros que tiveram suas críticas analisadas neste capítulo. A crítica destaca que a problemática da produção de subjetividade no atual sistema neoliberal é um fio condutor para entender os processos artísticos que vêm ocorrendo desde a década de 1990. Naquele período teria se iniciado o crescimento do terceiro setor, a política da responsabilidade social foi sendo adotada pelas empresas e a população passou por uma reforma moral, na qual foi levada a acreditar que cada um deve fazer sua parte por um mundo melhor, disseminando a cultura do voluntariado por causas sociais. Naquele momento, a arte também começou a se envolver nas causas sociais, e a autora questiona se a utopia do possível ensaiada pelo coletivo *GIA* em suas ações performáticas – que, segundo ela, buscam as “zonas autônomas” (nessa expressão, ela mostra concordância com um discurso da crítica) – não estaria entrando em equivalência com a cultura do voluntariado por suas intenções reformistas, que não buscam, de fato, mudar o sistema, mas acabam por conservá-lo.

Assim, será cada vez maior o número de artistas que, embasados numa concepção “relacional” de arte, transformarão suas práticas em verdadeiras relações públicas das instituições às quais, em parceria, acabam por servir. Será cada vez maior o número de trabalhos que, diante de uma realidade difícil, optarão por promover “zonas autônomas” baseadas menos em estratégias de resistência e subversão, e mais em formas de escape.⁴⁹

⁴⁸ *GIA* (Grupo de Intervenção Ambiental) é um grupo de artistas baianos que estão ativos desde 2002, e têm realizado alguns trabalhos em parceria com o *Opavivará!*. Assim como o coletivo carioca este grupo realiza majoritariamente trabalhos que são performances, realizados no espaço público propondo ao público algum tipo de ação conjunta.

⁴⁹ DINIZ, Clarisse. Partilha da crise: ideologias e idealismos. Revista Tatuí #12 . Recife, 2012. Disponível em: <http://www.lastroarte.com/files/textos/clarissa-diniz/partilha-da-crise-clarissa-diniz.pdf> Acesso em : 29 de janeiro de 20 14.

Clarisse Diniz destaca como o cotidiano pode ser espaço de possibilidades mas também de conservadorismo. Crítica e utopia, ambiguidade complicada que a autora encontra no trabalho do *GIA*, devido à aproximação com a questão social.



Figura 5: *Flutuador* (2008), obra do coletivo *GIA*. Foto disponível em www.qgdogia.blogspot.com.br. Acesso em: 29 de Janeiro de 2014.

Neste ponto, enxerga-se um vínculo político menos otimista do que em outras críticas encontradas. Nas indicadas ao longo deste capítulo, parece haver uma sensação de que na arte dos coletivos encontra-se uma nova maneira de mudar o mundo. Clarisse Diniz parece ser uma exceção quando entende que as possibilidades políticas dos coletivos podem estar se aproximando de um tipo de conservadorismo.

2.2 Os discursos e suas ressonâncias

É interessante pensar o discurso da crítica Luisa Duarte para fechar este capítulo porque foi possível encontrar falas suas a respeito dos coletivos abordando exatamente os três aspectos enfatizados nesta pesquisa sobre o discurso da crítica. A referência ao neoconcretismo (mesmo que indiretamente):

Outro traço claro contido nessas ações é uma tentativa de retorno (pós-anos 60/70) a um sentido de trabalho coletivo, um fazer junto, um compartilhar, que durante a década de 80 e início da de 90 (boom do mercado de arte brasileiro) foi-se perdendo.⁵⁰

A problemática da experimentação mostrada em citação anterior⁵¹. E também a questão dos coletivos se opondo às instituições:

Outra posição (já veiculada em texto do mesmo Edson Barrus⁵²) consiste em generalizar e colocar críticos, diretores de instituições, curadores, colecionadores, galeristas, professores acadêmicos e jornalistas especializados, todos sem exceção, num mesmo saco de inimigos, como instâncias "oficiais", necessariamente autoritárias e perniciosas. Trata-se de uma redução extremamente míope. Acredito que não se pode prescindir desses agentes que, junto com os artistas (protagonistas maiores), podem enriquecer a engrenagem do circuito das artes plásticas. Tudo depende da forma como atuam.

Questiono-me também se esta ênfase na crítica, no "dizer não", na necessidade de atuar "contra", não acaba por fazer com que todo o processo seja marcado por um tom mais reativo do que propositivo, no qual predomina uma tonalidade afetiva de cunho ressentido/frustrado, que por vezes resvala em um discurso agressivo.⁵³

Nessa última passagem, Duarte demonstra acreditar que, no discurso dos coletivos, há uma generalização das instâncias oficiais, e que existe uma necessidade de “atuar contra” todas elas. No entanto, como discutido anteriormente neste capítulo, foi possível encontrar, nos textos dessa crítica, uma definição do mesmo modo confusa do que seria essa instância e/ou instituição. Logo a acusação de que coletivos reduzem vários setores das artes a um

⁵⁰DUARTE, Luisa. O Risco dos coletivos. Revista Trópico. Disponível em : Janeiro de 2004. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl>. Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

⁵¹ Ver páginas 44 e 45.

⁵²Coordenador da exposição/ação *Açúcar Invertido I e II* e do *Espaço Experimental Rés do Chão*.

⁵³DUARTE, Luisa. O Risco dos coletivos. Revista Trópico. Disponível em : Janeiro de 2004. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl>. Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

único inimigo não foi observada nas minhas práticas de campo. Esse discurso de atuar contra as instituições foi, na verdade, encontrado de maneira recorrente nos enunciados dos próprios críticos. O que se nota é que, ambos, coletivos e crítica, se confundem na delimitação conceitual do que é instituição. Assim, é importante perceber até que ponto o discurso de uma camada do mundo da arte interfere no discurso de outra camada.

Se os coletivos confundem, como afirmou Duarte, os próprios críticos também o fazem, como foi mostrado anteriormente. Se pensadas essas trocas, por uma ótica interacionista simbólica, que é a base teórica desta pesquisa, talvez, então, isso faça parte das interações sociais do mundo da arte, as que engendram discursos e ordenam práticas. Coletivos e crítica, apesar de papéis isolados, estão envoltos numa mesma teia simbólica que encaminha os significados que irão permear de sentido os discursos.

3 O DISCURSO DOS COLETIVOS EM CAMPO

Sou um **tipo institucional**. Para mim, todas as iniciativas coletivas artísticas deviam **institucionalizar-se**, mais dia menos dia, para que deixe de ser uma conversa de amigos que se sentem especiais. Especiais a ponto de se sentirem obrigados a democratizar o próprio brilhantismo entre a patuleia boquiaberta. Sempre achei, além do mais, que fosse uma coisa meio sexy isso de underground. E como eu não sou sexy, blasé ou coisa que o valha, nunca fiz um grupo dos quais os outros quisessem fazer parte para, quem sabe, conseguirem algo dos favores de nossos corpos entupidos de nicotina, álcool e ecstasy. Falo isso com rancor, é claro. Todo mundo quer ser sexy e desejado. A não ser, é claro, que seja casto ou esteja mentindo. Ou ambos, como é justamente o caso dos castos. Enfim, como eu queria ser sexy, famoso e, quem sabe, conseguir um pouco de conforto material com isso, fundamos, em 1999, mais ou menos, um grupo chamado Olho Seco. Tínhamos em nossas fileiras, por aquela época, Ana Paula Oliveira, Dália Rosenthal, Renata Lucas, Tatiana Ferraz, Vanderlei Lopes, Wagner Morales e Wagner Malta. Outros tiveram participação em uma ou outra exposição, como Felipe Cohen, mas as decisões eram tomadas entre esses artistas.

Como esse humilíssimo escrevente era parte integrante do grupo desde os seus primórdios, me ocorre que as histórias devem escolher os narradores que vão contá-las. Com poucas exceções, nas quais me incluo, todos os artistas que compunham o grupo tiveram, com suas respectivas obras, o merecido reconhecimento comercial e institucional, e hoje podem se dedicar integralmente a elas. Afinal, esse era o nosso único objetivo de programa. Inclusive abertamente declarado. O que deve ter atrasado as coisas, no final da década do retorno ao Real e todas as cafetinagens de slogans de lutas sociais no seu ocaso mais brilhante.⁵⁴ (grifo meu)

As ações dos coletivos de artistas, muitas das vezes performances, se observadas, são práticas que não correspondem inteiramente ao que é caracterizado no discurso predominante da crítica de arte discutido no capítulo anterior. Essas interpretações dos acontecimentos guardam sentidos que são os que serão deixados para a posterioridade sobre a arte de hoje. Por isso, é preciso repensar os significados que esses pensadores estão atribuindo à institucionalização da arte produzida pelos coletivos.

⁵⁴ROCHA, Rafael. **Revista Tatuí** n.7. Recife, 2009. Disponível em: http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07 Acesso em: 01 de fevereiro de 2014.

Com o que se pode observar nos relatos, como, por exemplo, o do artista do grupo *Olho Seco*⁵⁵ Rafael Campos Rocha (ROCHA, 2009) na *Revista Tatuí*, trazido na citação acima, e principalmente com o que se está vendo, recorrentemente, no trabalho de campo realizado, é possível indagar: estariam os coletivos se formando para conseguir um lugar dentro do circuito artístico consagrado? Lugar consagrado que é visto, dentro do mundo da arte contemporânea, tanto no sentido do que Bourdieu classificaria como pertencente àqueles que detêm o capital no campo artístico, quanto no sentido da arte *mainstream* de que fala a crítica de arte Daniela Labra⁵⁶.

Também em relato observado em campo, um jovem artista iniciante no mundo artístico, recém-formado dos cursos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage do Rio de Janeiro, afirmou ter conseguido fazer sua primeira exposição e receber remuneração, pela primeira vez, com suas obras, apenas depois que entrou para um coletivo. E essa era a sua intenção ao entrar no grupo: se inserir no mercado das artes e, principalmente, “ganhar dinheiro”. Nota-se que o discurso da marginalidade em relação ao mercado e o intuito de permanecer nessa esfera não é uma premissa para esse artista, da mesma maneira que não o foi para outros artistas investigados nesta pesquisa.

A web é conhecida como um importante meio de difusão e comunicação entre os coletivos brasileiros, que buscam, dessa maneira, realizar parcerias e divulgar seus trabalhos. Um site dessa natureza é o *CORO - Coletivos em Rede e Organizações*, que cataloga alguns dos “coletivos, iniciativas independentes, espaços autogestionados, espaços de circulação e ações continuadas, meios de difusão, agenciamento, festivais, movimentos”, dentre outros. Nesse site, único encontrado com o objetivo de aglutinar todos os coletivos brasileiros, os grupos catalogados respondem a algumas perguntas que ficam expostas, junto com fotografias ou vídeos de seus trabalhos. Essas perguntas são padronizadas, e a número cinco pede aos coletivos que explicitem suas opiniões acerca de sua relação com as instituições:

(...) Como pensam as instituições? (circuito, mercado, inserção, curadoria, crítica, museus...)

⁵⁵O grupo *Olho Seco* surgiu em 2002, em São Paulo, formado por Ana Paula Oliveira, Felipe Cohen, Rafael Campos Rocha, Renata Lucas, Tatiana Ferraz, Wagner Malta Tavares e Wagner Morales. Esse grupo fundou a galeria *10,20 x 3,60*, em agosto de 2001, para expor as obras dos artistas do grupo e também de alguns convidados. Em 2003, o espaço fechou suas portas.

⁵⁶Ver página 40.

Grupo UM: Tudo é um. Arte é um. Incluindo artes visuais, teatro, música, dança, cinema, ou o que for. O grupo pretende ter uma atuação transversal nos vários circuitos de arte existentes. Dialogar com todos e alargar compreensões.(...) ⁵⁷

O *Grupo UM*⁵⁸, coletivo carioca que, em 2013, completou 10 anos de atuação, deixa claro que busca dialogar com as instituições com o intuito de ampliar suas compreensões, e não se afastar delas. Essa afirmação vai contra o discurso anti-institucional que a crítica dissemina ao relatar os objetivos dos coletivos.

Mas, na entrevista feita, pelo mesmo site, com o coletivo *Branco do Olho*, a resposta mostra que há alguma contradição no discurso:

(...)5. Qual a posição do coletivo em relação às instituições? (circuito, mercado, inserção, curadoria, crítica, museus...)

Independência.

6. Como o coletivo se mantém e viabiliza materialmente suas ações? (tem patrocínio?, etc.).

Via de regra, por iniciativa própria. Mas, se necessário o apoio, não se hesita em solicitar. (...) ⁵⁹

Nesse trecho percebe-se que há posições díspares nesse discurso. Se esses artistas se classificam como independentes das instituições, não deveriam considerar a solicitação de um patrocínio, uma vez que ele vem, comumente, de empresas ou do governo. E também através desse exemplo, pode-se observar que há discursos opostos sendo apresentados, da crítica e de artistas, a respeito do mesmo trabalho – o do coletivo *Branco do Olho*. Por exemplo, a crítica de arte Ana Luisa Lima, em artigo publicado em 2009, apontou que esse coletivo busca dialogar com as instituições de maneira a conquistar um sucesso econômico.⁶⁰ Enquanto isso, o próprio coletivo se autodefine independente, à sua maneira.

⁵⁷Entrevista publicada no site do *CORO- Coletivos em Rede e Organizações*. Disponível em: <http://corocoletivo.org/grupo-um/> Acesso em : 7 de fevereiro de 2014.

⁵⁸O *Grupo Um* é organizado por Nadam Guerra e Domingos Guimaraens. Esse grupo já funcionou de diversas maneiras, com diferentes projetos e participação de outros artistas. Domingos Guimaraens fundou, também, o coletivo *Opavivará!* citado outras vezes ao longo desta dissertação.

⁵⁹Entrevista publicada no site do *CORO- Coletivos em Rede e Organizações*. Disponível em: <http://corocoletivo.org/branco-do-olho/> Acesso em :7 de fevereiro de 2014

⁶⁰“Alguns coletivos de artistas surgiram pelo interesse meramente econômico que os ajudassem a promover seus projetos pessoais a exemplo do Branco do Olho (PE) e Bola de Fogo (SP)” LIMA, Ana. Nova Subjetividade – O esboço de uma possibilidade. **Revista Tatuí n.7**. Recife, 2009. Disponível em: http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07 Acesso em: 01 de fevereiro de 2014.

O que se busca mostrar, com esses exemplos, não é uma resposta para o questionamento se os coletivos estão institucionalizados, ou não, mostrando a “realidade” através dos enunciados “verdadeiros” dos sujeitos analisados. O que se quer mostrar é que existem diversos discursos a respeito dessa problemática. Mesmo porque, até o significado do que é a instituição, entre esses agentes, é desigual. Então, como entender o que esse choque de discurso pode dizer, sociologicamente? É possível ajudar a compreender o que está se passando com as artes visuais produzidas no Brasil, hoje, realizando uma análise dos sentidos apreçados nesses discursos? Que mensagens esses agentes querem passar da sua realidade social ao produzirem tais discursos? E com que intuito?

Através da análise dos dados encontrados para essa pesquisa, foi possível questionar de que maneira as produções de discurso podem regulamentar algumas práticas. Percebeu-se que, em todas as entrevistas com coletivos encontradas em publicações, havia uma pergunta sobre a sua relação com as instituições e/ou o “sistema” de arte. E, dessa maneira, esse questionamento também permeou o fazer dos coletivos. Foi observado como a inserção na instituição pode influenciar os momentos de criação, pois, para, por exemplo, fazer um trabalho de interferências urbanas, por vezes se necessita adaptar a obra a uma logística de financiamento institucional. Percebeu-se, também, como a existência de festivais ou exposições pode impulsionar a formação de um grupo. Além disso, buscarei evidenciar, no próximo capítulo, como esses discursos ocasionaram uma cisão entre esses grupos, gerando uma espécie de tipologia dos coletivos.

Algumas questões acerca do fenômeno da criação dos coletivos foram levantadas durante a elaboração desta pesquisa: afinal, o surgimento dos coletivos foi uma necessidade dos artistas, ou foi uma demanda do circuito artístico para expor os trabalhos? Talvez os coletivos do início dos anos 2000 tenham surgido através de um circuito marginal que realizava ações coletivas. No entanto, atualmente, com a arte de coletivos já participando de exposições consagradas no mundo da arte contemporânea, os coletivos podem estar surgindo para aproveitar uma oportunidade que se abriu? A produção em coletivos teria se tornado “bem vista” ou mesmo canônica?

Para estas e outras questões, serão abordadas, ao longo deste capítulo, as definições encontradas em campo e em textos elaborados pelos artistas que contemplem uma caracterização dos próprios atores sociais quanto ao seu trabalho coletivo.

3.1 A institucionalização no discurso dos coletivos

(...) Vogler: Penso que a crítica institucional é um problema da década de 1980, nos Estados Unidos, e que chegou com um atraso de uns 15, 20 anos no Brasil. Mas quando chega, ela vem um pouco mais amadurecida, ninguém foi à rua por se opor à galeria. Fomos até convidados, depois, para exposições (REZENDE e SCOVINO, 2010).

O trecho é de uma entrevista concedida pelo coletivo *Atrocidades Maravilhosas* ao crítico de arte Felipe Scovino para uma publicação intitulada *Coletivos*⁶¹. Na entrevista, pode-se observar, também, como o artista Alexandre Vogler relata que ele e seus companheiros foram convidados para exposições em galerias, concluindo-se, então, que, nessa época, o mundo artístico já vinha aceitando esse tipo de arte. O grupo existiu, no Rio de Janeiro, de 1999 a 2002. Nesse período, se iniciava a arte da geração do início dos anos 2000, ações coletivas que podem ter adotado um nome coletivo para expor, seguindo algumas exigências das instituições de arte.

Em outro relato, os artistas do coletivo *Atrocidades Maravilhosas* afirmam ainda:

Ronald: É melhor você entrar no *sistema maquinal* do que ficar do lado de fora se esgoelando. Mas eu acho que todos nós, até por conta da própria formação, sabemos que ninguém é ingênuo de estar *entrando num sistema*, de colocar a cara a tapa...

Ducha: Fazemos concessões.

Ronald: Exatamente.

Vogler: Porque você pode fazer um trabalho *dentro da instituição* e ter uma contundência.

Felipe Barbosa: Se o trabalho é bom, não necessariamente a instituição estraga seu conteúdo(...) (REZENDE e SCOVINO, 2010) (grifo meu)

Nessa citação, dois aspectos merecem atenção. Primeiro, percebe-se que, para esses artistas, não é necessário estar “fora” para questionar a instituição; pode-se fazer isso de “dentro”. E, segundo, nota-se uma definição de instituição como um “sistema maquinal”, como local que possui uma “entrada”. Logo, o que vem à tona é o significado do termo instituição, como aquele local que torna a arte aproximada do que é industrial, mais próxima do mercado econômico. O que é interessante observar é o sentido distinto daqueles atribuídos pela crítica ao mesmo termo.

⁶¹ Ainda que estejam inseridos na publicação, os artistas do *Atrocidades Maravilhosas* insistem, em outro trecho dessa mesma entrevista, que era apenas uma ação coletiva: não se auto-definiam como um coletivo de artistas.

Assim, percebe-se que os coletivos podem ser pensados, tanto como sendo ou não institucionalizados ou estando ou não dentro da instituição. Os significados dessas atribuições parecem estar carregados de sentidos. Coletivos e crítica apontam os seus, sem entrar num consenso quanto à definição da relação dos coletivos com as instituições.

Pensando na questão de enfrentar a instituição de dentro dela, percebe-se que esse discurso é recorrente entre os artistas dos coletivos e parece ser algo como um discurso de “defesa”. O que se pode depreender das mensagens propagadas por muitos dos coletivos é: “não somos totalmente marginais, no entanto, estamos questionando este sistema de arte daqui de dentro”.

O coletivo *Filé de Peixe* é um dos, entre os observados nesta pesquisa, que mais tiveram o intuito de passar essa mensagem abertamente. Para seus integrantes, suas obras estão sempre questionando o sistema de arte, porém, por dentro dele. Dois exemplos de seus trabalhos podem mostrar esse objetivo: o *Piratão* e o *Cm² de arte contemporânea*. No *Piratão*, há uma ação em que se vendem cópias pirateadas de videoartes e vídeos de artistas chamados contemporâneos. Com preços similares aos dos camelôs de rua: um DVD custa R\$ 5,00 e três custam R\$ 10,00. Nessa ação, o coletivo monta um varal expondo alguns dos exemplares e vende apenas em eventos de arte, seja dentro de uma galeria ou nas ruas. Muito se elogia, dentro da comunidade artística carioca, a intenção de democratizar a arte proposta pelo *Filé de Peixe* e também de questionar o sistema “elitista” de arte. O coletivo já lançou um catálogo comemorativo dos cinco anos de trabalho e também um pequeno documentário das suas ações. Em ambos, os comentários de críticos, especialistas e público seguem apoiando veementemente a iniciativa e afirmando o discurso citado acima.

No outro trabalho do coletivo, *Cm² de arte contemporânea*, segundo os artistas integrantes, também haveria o desejo de colocar em xeque o sistema de arte através de uma ironia: a montagem de uma coleção na qual as obras tinham apenas um centímetro quadrado (cm²), e eram vendidas pelo valor desse cm², que foi calculado através de uma fórmula criada pelo próprio coletivo para contabilizar o valor médio de mercado das obras dos artistas que participaram desse trabalho. O coletivo participou da Feira Artigo⁶², realizada em 2012, vendendo esses centímetros quadrados de obras. Havia obras de artistas consagrados, como Cildo Meireles, que custavam R\$ 45,90, e também de jovens artistas, como Alê Souto, que custavam R\$ 0,54. Muito se comentou sobre esse trabalho, nas redes sociais e também em

⁶²A Feira Artigo foi lançada com uma proposta diferente da ArtRio. Essa feira buscava atrair novos colecionadores e oferecia, por isso, obras mais baratas.

duas colunas de Francisco Bosco no jornal *O Globo*. Em sua coluna, Bosco criticou a obra, afirmando que aqueles artistas estariam tratando a arte apenas como mercadoria. No entanto, como resposta, em sua página na rede social de internet Facebook, os artistas relataram que se tratava de uma ironia que buscava, justamente, questionar a arte como mercadoria. Segundo eles, o colunista não havia compreendido o sentido do trabalho.⁶³



Figura 6: Foto da performance *Piratao* do coletivo *Filé de Peixe* no centro do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://coletivofiledepeixe.com/piratao/piratao-09-camelodromo/#jp-carousel-971> Acesso em 12 de fevereiro de 2014.

⁶³Página na rede social Facebook do Coletivo Filé de Peixe: <https://www.facebook.com/ColetivoFileDePeixe?fref=ts>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2014.



Figura 7: Foto das obras do trabalho *Cm² de arte contemporânea* do coletivo *Filé de Peixe*. Disponível em: <http://coletivofiledepeixe.com/cm%C2%B2-arte-contemporanea/coletivo-file-de-peixe-cm2-arte-contemporanea-7-baixa/> Acesso em: 12 de fevereiro de 2014

Além dos coletivos que acreditam estar criticando a instituição de dentro dela, há também os que realizam ações fora de museus e galerias para criticá-la, mas, no fim das contas, acabam por expor essas críticas dentro da própria instituição. Um bom exemplo sobre uma instituição que incorpora uma crítica feita a si mesma é a Bienal de São Paulo. O caso mais conhecido é o dos pichadores que, após invadirem o andar vazio da edição de 2008 e picharem suas paredes, foram convidados, na edição de 2010, a exporem os vídeos, fotos e outros registros daquela invasão. O trabalho que esteve na Bienal de 2010 se chamou *Pixação SP* e contou com três dos 40 pichadores da invasão de 2008. A única jovem presa no incidente de 2008 não estava entre esses três.

Houve, também, um caso de incorporação de um coletivo de artistas paulistas pela Bienal. Na oportunidade de realizar uma observação de campo no fim de semana de encerramento da Bienal de 2010, consegui aprender um pouco mais sobre as experiências de um coletivo que estava expondo, naquela edição, uma crítica à edição anterior. Dentro da Bienal, no trabalho *Longe daqui, Aqui mesmo*, dos artistas Marilá Dardot e Fabio Moraes, havia uma espécie de labirinto, com paredes de tijolos, dando uma impressão de casa sendo construída, com outras paredes de painéis com capas de livros que formavam caminhos que levavam, todos, a uma sala central, com vários exemplares de livros e cadeiras para as pessoas

sentarem, onde estava a obra do coletivo *OcupeaCidade*. Nessa sala, havia livros de literatura, como um exemplar gigante de *O Pequeno Príncipe*, e livros de artistas, como o do coletivo citado. Esse livro é resultado do Projeto Residual de uma residência artística, chamada “Obras em construção”, desenvolvido na Casa das Caldeiras, em São Paulo, do qual o coletivo participou. Dentro daquele exemplar feito pelo coletivo, estavam colagens, frases soltas, estênceis, pinturas. E também um encarte com o mapa da Bienal anterior, que contava com um estêncil de um dálmata e o carimbo do *OcupeaCidade*. Sebastião, um dos artistas do grupo, relatou que aquela havia sido uma intervenção do coletivo: na edição anterior, eles recolheram um grande número de encartes da Bienal, fizeram o estêncil e colocaram em volta, sem que a produção percebesse. Logo, alguns visitantes eram surpreendidos com o estêncil, e isso acabou tomando uma grande proporção: as pessoas queriam achar o encarte “premiado” quando iam visitar o evento.

Esse exemplo torna mais clara a percepção de que a crítica de um ano pode se tornar obra no próximo. Pois as instituições passam a incorporar mesmo aquelas obras que as criticavam em ocasiões anteriores. Esses fatos só ajudam a entender o gosto pela marginalidade adquirido pela crítica de arte, abordado no capítulo 2.

No caderno de cultura do principal periódico da cidade do Rio de Janeiro, o jornal *O Globo*, é possível encontrar a divulgação de eventos e exposições dos quais alguns coletivos cariocas participam. No entanto, com o tempo, é fácil perceber aqueles que têm aparecido com maior frequência. O coletivo *Opavivará!* e o coletivo *Filé de Peixe* estão entre eles.⁶⁴ Os dois grupos estão em contato, principalmente, com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que é financiada pelo governo Estadual (coletivo *Filé de Peixe*), e também com a galeria *Studio X* (coletivo *Opavivará!*), patrocinada pela Prefeitura do Rio de Janeiro.⁶⁵

Por mais que ocorra, com recorrência, a divulgação dessas performances no periódico citado, certa vez, no fim de 2011, em debate entre o *DUS Architects* e o coletivo *Opavivará!*, na galeria *Studio X*, comentei com um dos integrantes do grupo o quanto o *Opavivará!* estava

⁶⁴Sei que a ocorrência da grande divulgação dos eventos destes coletivos, pode estar relacionado também a origem social de seus integrantes. Alguns aspectos encontrados em campo tais como filiações, relações com galeristas e interações em círculos sociais, foram importantes para a cogitação desta relação. Estas observações complementaram a investigação mas não foram a questão central deste trabalho. Por mais que considere esta uma questão importante, não foi o objetivo desta dissertação permear esta problemática.

⁶⁵Atualmente o *Opavivará!* é agenciado pela galeria *A Gentil Carioca*. No entanto, ao longo de 2011 e 2012, quando estava sendo realizado o trabalho de campo desta pesquisa, o *Opavivará!* tinha uma parceria com o *Studio X*, época em que realizou a performance *Opavivará! Ao Vivo!* e também uma performance com cozinha coletiva em um debate com o coletivo holandês *DUS ARCHITECTS* no próprio *Studio X*.

sempre presente no “Segundo Caderno”⁶⁶ e que o público poderia tomar conhecimento dos eventos do coletivo por esse meio. No entanto, em resposta, obtive um misto de surpresa e dúvida de um dos integrantes desse mesmo coletivo. Percebe-se que, apesar de parecer óbvia a presença do grupo no jornal, para aquele integrante, a relação que estabeleci não soava como um ponto positivo. O que se pode supor é que, pelo fato de o jornal ser visto, entre muitos artistas, como um veículo midiático manipulador de informação, essa correlação não era bem vista.

Devido a essa grande divulgação de eventos e a recorrência com que eles acontecem, foram possíveis outras observações das dinâmicas das ações desses grupos na cidade do Rio de Janeiro para elaborar a discussão proposta neste trabalho. Os coletivos *Opavivará!* e *Filé de Peixe* trabalham com poéticas distintas, recebem patrocínio mas realizam algumas ações financiadas e outras não. Eles mostram que existem diferentes maneiras de lidar com as instituições, e que, na prática, a preocupação com a marginalidade não passa despercebida, pois têm uma posição pronta, um discurso para explicar suas práticas e suas relações e intenções com os meios artístico e político.

3.2 A expansão do mundo da arte no Rio de Janeiro e os coletivos dentro desse percurso

Entre o início dos anos 2000, quando o *Atrocidades Maravilhosas* atuou significativamente, e atualmente, quando o coletivo *Filé de Peixe* e o *Opavivará!* despontam, há uma transformação das configurações entre artistas e instituições, no que tange aos coletivos. Se, no início, havia uma presença tímida de coletivos em exposições em instituições de arte, hoje eles já estão participando ativamente do mundo da arte contemporânea, fazendo parte de várias mostras em vários setores.

No início dos anos 2000, a exposição *Panorama da Arte Brasileira 2001* concatenou alguns grupos que então começaram a ser chamados de coletivos. Dentre eles, o coletivo carioca escolhido para compor a exposição foi o *Atrocidades Maravilhosas*. Entre os integrantes desse coletivo, estava o grupo *HAPAX*, que permanece em atividade, embora o *Atrocidades Maravilhosas* tenha se dissolvido. Do *Atrocidades Maravilhosas* saíram integrantes que hoje compõem uma leva de artistas reconhecidos e agenciados por galerias

⁶⁶O caderno de cultura do jornal *O Globo*.

consagradas. Como Alexandre Vogler, Guga Ferraz e Ronald Duarte. Agenciados, os dois primeiros pela galeria *A Gentil Carioca* e o último pela galeria *Progetti*. Essa mesma galeria agencia, hoje, também um grupo que surgiu naquela mesma época, o *Chelipa Ferro*, que, ao contrário dos outros, era formado por artistas plásticos já estabelecidos, que criaram o grupo com um intuito criativo. Pois, como se percebe, os coletivos se formam, em sua maioria, com artistas em início de carreira e que, de acordo com os dados levantados, ainda não possuem um reconhecimento individual no mundo da arte contemporânea.

Alguns dos artistas que também participavam do *Atrocidades Maravilhosas*⁶⁷ idealizaram, ao longo do ano de 2001, semanalmente, o *Projeto Zona Franca de Artes Visuais*, evento independente, apontado como proponente de uma arte experimental em um espaço autônomo e auto-gestionado em que artistas produziam.

Edson Barros, que ajudou a organizar o *Projeto Zona Franca*, idealizou também o *Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão*, de 2002 a 2005. Localizado num apartamento no centro do Rio de Janeiro, residência do artista, o *Rés do Chão* era, segundo sua descrição, um lugar destinado à experimentação. A produção dos eventos ali promovidos não obedecia a um regulamento pré-estabelecido. O local funcionou como um estabelecimento artístico e não comercial. Era também um centro de debates, onde foi criada a Revista *Nós Contemporâneos*.

Esses eventos, ainda com formatos indefinidos, soaram como uma novidade significativa para o meio artístico. Em seguida, os produtores do *Zona Franca* foram patrocinados pela Prefeitura do Rio de Janeiro e criaram o evento *Alfândega*. Edson Barros ainda realizou, na FUNARTE, do Rio de Janeiro, em 2002, um evento de arte experimental que durou 40 dias – o *Açúcar Invertido* –, que, posteriormente, teve outras edições, inclusive uma em Nova York, em 2004, quando o evento foi selecionado para o programa *As a Satellite*, pela The American Society - Nova York (apoiada pela Fundação Andy Warhol), como representante da América Latina.

Percebe-se, assim, que o contexto dos coletivos do início dos anos 2000 foi permeado por ações caracterizadas como independentes, inicialmente, mas que, em seguida, começaram a ser apoiadas por algumas instituições de arte.

No Rio de Janeiro dos primeiros anos da década de 2010, se pensou o aumento da quantidade de instituições culturais, como o MAR, a feira de arte contemporânea

⁶⁷Aimberê César, Adriano Melhen, Alexandre Vogler, Edson Barros, Guga Ferraz e Roosevelt Pinheiro.

internacional ArtRio e a Casa Daros⁶⁸, o mundo da arte contemporânea vem se ampliando de modo significativo. Desde 2011, o Rio de Janeiro, anualmente, hospeda a ArtRio (Feira internacional de Arte Contemporânea). Esse evento, mais do que voltado para os colecionadores de arte, se tornou um acontecimento cultural da cidade, atraindo um público maior do que o esperado nas suas duas primeiras edições, acabando por restringir a capacidade de público na edição de 2013, devido ao grande afluxo de espectadores. Nesse importante evento da arte contemporânea carioca, encontrei obras elaboradas por coletivos.

Em 2011, em sua primeira edição, podia-se notar que se tratava de um evento de luxo. Não coincidentemente, grandes valores foram negociados em arte⁶⁹. Galerias nacionais e internacionais expunham suas obras com altos valores. Mas, no evento de arte mais esperado e divulgado no ano de 2011, na cidade do Rio de Janeiro, havia, também, trabalhos de coletivos. Esse paralelo entre luxo e artefatos mais simples pode ser metaforizado pela torneira de canto de parede, localizada na altura dos joelhos das pessoas: um equipamento que, normalmente, é utilizado para encher baldes e lavar pés, estava dentro do espaço de uma galeria e, quando aberto, jorrava *champanhe*.

Nessa edição, o coletivo *Opavivará!* estava presente com a obra e performance *Self-service Pajé*, onde havia uma estrutura com água quente, ervas e copos para que o público fizesse seus próprios chás. O coletivo também estava expondo suas cadeiras de praia triplas, a *Espreguiçadeira Multi*, que foram colocadas na área externa do evento, onde o público podia sentar e desfrutar do conforto da obra.

Nas edições de 2012 e 2013, o número de coletivos participantes só aumentou. O *Opavivará!* participou de todas as edições. Na primeira, era representado pela galeria *Toulouse Arte Contemporânea*, na segunda participou como um “solo project”, sem galeria, apresentando a intervenção *NaMoita*, e, em 2013, havia uma obra sua exposta no estande da

⁶⁸A Casa Daros, do Rio de Janeiro, inaugurada em março de 2013, é filiada à instituição Daros Latinamerica, que possui uma coleção dedicada à arte contemporânea da América latina, com sede em Zurique, na Suíça.

⁶⁹“Os negócios fechados ficaram em R\$ 120 milhões, quando a expectativa inicial era de modestos R\$ 50 milhões. Nas primeiras 24 horas, foram R\$ 60 milhões. A frequência (46 mil visitantes) também fora subestimada, assim como a média de permanência. “No primeiro dia, um colecionador ficou de 11h às 18h30 só no primeiro galpão”, contou Elisângela Valadares, organizadora, com Brenda Osorio. “A gente já começou com um resultado que só esperava para 2013”. ArtRio registra volume de negócios acima do esperado. Estadão. São Paulo, 13 de setembro de 2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,artrio-registra-volume-de-negocios-acima-do-esperado,771951,0.htm> Acesso em: 19 de fevereiro de 2014.

galeria *A Gentil Carioca*. A galeria *TAC (Toulouse Arte Contemporânea)* só participou da primeira edição; não foi selecionada para as demais.



Figura 8: Obra *Self-service Pajé* do coletivo *Opavivará!* na ArtRio 2011. Disponível em: <http://opavivara.com.br/p/ssp/ssp> Acesso em: 11 de fevereiro de 2014.



Figura 9: Obra *NaMoita* do coletivo *Opavivará!* na ArtRio 2012 Disponível em: <http://opavivara.com.br/p/nm/namoita-artrio> Acesso em: 12 de fevereiro de 2014



Figuras 10 e 11: Fotos de obra exposta do coletivo *Opavivará!* no estande da galeria *A Gentil Carioca* na ArtRio 2013. Fotografias do acervo pessoal de pesquisa de campo.

Em 2013, havia 13 coletivos participando da ArtRio, alguns expondo as obras que estavam sendo vendidas e outros apenas vendendo através de catálogos. Ao conversar com os galeristas, um deles apontou para as fotos das obras do *Coletivo Moleculagem* e disse: “6, 10, 12!” (Mil Reais, era o valor das obras). O Coletivo *Chelpe Ferro* tinha obra sendo vendida em três galerias diferentes: *Mul.ti.plo Espaço Arte*, *Progetti e Vermelho*.

Em paralelo à ArtRio, nas edições de 2011 e 2013, a mesma organização promoveu a ArtRua, com a proposta de expor obras de arte urbana. Foram apresentados trabalhos de artistas em grafite e de alguns coletivos. Em 2012, não houve a ArtRua. É interessante observar que, na edição de 2011, havia mais coletivos na ArtRua do que na ArtRio; no entanto, em 2013, havia mais coletivos na ArtRio do que na ArtRua⁷⁰. O *Coletivo Muda*, por exemplo, que cria painéis com azulejos em desenhos geométricos nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, estava, em 2011, participando do ArtRua, e, em 2013, estava expondo na ArtRio. Uma obra desse coletivo estava sendo exposta no espaço da galeria *Lurixs Arte Contemporânea*, junto com obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, no último pavilhão, onde

⁷⁰Há uma lista dos artistas participantes da feira disponível em www.artrio.art.br.

estavam concentradas as galerias internacionais e nacionais com as obras mais caras. Uma demonstração do ponto a que chegou o prestígio dos coletivos.



Figura 12: Obra exposta na ArtRio 2013, do *Coletivo Muda*, no estante da *Lurixs Arte Contemporânea*. Fotografia do acervo pessoal do trabalho de campo da pesquisa.

Em março de 2013, foi inaugurado o MAR, a primeira obra cultural concluída dentro do projeto Porto Maravilha, do Rio de Janeiro. Na inauguração, a exposição temporária mais comentada se chamava *O Abrigo e o Terreno* e contava com trabalhos coletivos do *Dulcinéia Catadora*, do *Morrinho*, do *E/Ou*, do *Opavivará!* e do *Coletivo Usina*. Dentro dessa exposição, *Poética do Dissenso* foi uma instalação coletiva de coletivos: *Esqueleto Coletivo*, *Frente 3 de fevereiro*, *Coletivo Elefante*, *Catadores de histórias* e *Coletivo Bijari* eram os coletivos responsáveis pelas produções expostas nessa instalação, que consistia numa perspectiva da experiência artística ocorrida na Ocupação Prestes Maia, entre 2003 e 2007, onde centenas de artistas e coletivos de arte se juntaram ao movimento de resistência dos sem-teto presentes naquela ocupação da cidade de São Paulo, onde chegaram a morar 468 famílias. Portanto, o que se pretendeu mostrar aqui foi a presença significativa dos coletivos nos dois mais recentes marcos institucionais da arte contemporânea carioca: a ArtRio e o MAR.

3.3 Surgimento/funcionamento

No decorrer desta pesquisa, pude constatar que os coletivos de artistas se formam de diversas maneiras, e seu funcionamento pode se dar de distintos modos também. O que se nota é que não se pode tomar o discurso da crítica como uma realidade para esse mundo da arte contemporânea.

Em 2011, em um dos eventos artísticos cariocas, encontrava-se Felipe Felizardo, fotógrafo, estudante da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Felizardo relatou que fazia quatro meses que o coletivo do qual participava – *Jardins da Babilônia* – tinha sido montado. O artista declarou, em conversa informal, que entrou no coletivo para conseguir espaço de trabalho e também para ganhar dinheiro com sua obra – o que, de fato, começava a acontecer. O coletivo estava com duas exposições em cartaz. Bruno Lima, um dos fundadores do *Jardins da Babilônia*, contou que o grupo começou com quatro integrantes. Felizardo entrou recentemente, junto com os demais artistas do Parque Lage (a Escola de Artes Visuais), que foram convidados. Segundo Bruno, o coletivo reúne trabalhos individuais e também trabalhos elaborados por alguns artistas juntos. Logo, destacou a troca como algo fundamental dentro do grupo: todos possuem poéticas muito distintas, porém têm algo em comum. Pode-se notar, então, que o funcionamento da criação artística desse grupo se diferencia de outros anteriormente citados, como o *Opavivará!*, que realiza todas as suas obras coletivamente, ou do *Atrocidades Maravilhosas*, no qual cada artista pensava o seu trabalho individualmente.

Os coletivos de grafite também ganham cada vez mais espaço nesse meio. Certa vez, durante o Festival de Cultura Digital, que ocorreu no Circo Voador, encontrei um artista chamado Careca, integrante do *Coletivo Urbanoide* e da agência de São Paulo *Move*. Ele havia sido convidado, pelos organizadores do evento, para fazer uma instalação, uma *live painting*, enquanto o Vj Bernardo Marques faria uma projeção em cima de seu desenho. Careca relatou uma interessante conversa que teve com um artista plástico, que lhe disse como admirava a criação compartilhada do grafite, pois um desenho sempre é complementado por um desenho de um amigo. Já nas artes plásticas, é difícil isso acontecer: cada um faz o seu e os autores podem até se juntar em um coletivo, mas os trabalhos são individuais. De fato, não é comum a pintura por muitas mãos. Quando há um coletivo de artistas plásticos, os artistas pintam suas obras individualmente. As criações em conjunto costumam ser performances, instalações e objetos.

Careca dissertou sobre seu entendimento de que cada coletivo tem sua identidade, e que, no grafite, existem muitos coletivos. Para ele, é muito comum pintarem juntos, há mais oportunidade e isso acabou se tornando praxe. Nota-se que também no grafite há quem acredite que há mais oportunidades para um coletivo iniciante do que para um artista sozinho. Quando perguntado sobre a identidade de seu coletivo, ele respondeu que o *Urbanoide* é muito urbano, pensa muito acerca do espaço público. Fiquei me perguntando quantos coletivos de grafite não devem permear essa mesma “identidade”. Pois esse parece também ser um discurso recorrente nas falas dos artistas de grafite.

Na Poiésis Número 13, a Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, o coletivo *Imaginário Periférico* concedeu uma entrevista em que relacionou suas práticas de funcionamento à discussão da institucionalização:

(...)6 - Poiésis: O Imaginário Periférico se utiliza frequentemente do modelo “exposição”. Essa não seria uma postura conservadora, que enfraqueceria as intenções políticas do grupo?

Ronald Duarte - Já fizemos feiras, circos, passeatas, e quase sempre é cada um com o seu trabalho, e culminando, sim, em uma exposição. É a maneira que sempre aconteceu. Pode ser que aconteça de maneira diferente, mas isso não enfraquece nenhuma intenção, seja ela política ou mesmo estética.

Helio Branco - Somos artistas visuais com bastante experiência em exposições difíceis. Seria tolo abrir mão desse modelo. Ele é bom para que não fiquemos nos demorando em pedagogias da arte quase sempre desnecessárias. A proposta do grupo, o desafio em realizar obras para lugares não artísticos, não é uma exigência. Alguns artistas participam apenas comparecendo e compartilhando o momento.

(...)8 - Poiésis: Há algumas décadas, e em diferentes partes do mundo, os artistas têm procurado enfrentar as instituições de arte de maneira a reter algum controle sobre suas obras e sobre as relações que se estabelecem a partir dessas obras em circulação. Essa preocupação permeia as reflexões, ações e projetos do Imaginário Periférico?

Ronald Duarte – Não. O Imaginário Periférico tenta, há algum tempo, dialogar de forma saudável com as instituições de arte, o que já conseguimos algumas vezes. Mas não temos preocupação alguma em sermos ou não capturados pelo sistema. Somos todos independentes e livres para qualquer tipo de acordo institucional. Mas ninguém é o Imaginário. Cada um responde por si. O Imaginário Periférico é impegável, é impossível de se capturar.

(...)12 - Poiésis: O que o núcleo do Imaginário espera dessas adesões flutuantes de novos artistas? O que, na avaliação de vocês, esses artistas que se aproximam por convocatória esperam do Imaginário?

Ronald Duarte - O Imaginário Periférico não está interessado em ganhar ou perder nada. As adesões são voluntárias e os desligamentos

também. Penso que os artistas se aproximam do Imaginário Periférico porque querem encontrar seus pares, seus iguais e assim trocar experiências e conhecer mais. E, claro, ser vistos, ter público e, sem dúvida, principalmente, mostrar seu trabalho.

Jorge Duarte – O Imaginário Periférico destaca-se como uma atividade diferenciada dentro das diversas atividades que uma carreira normalmente leva um artista a exercer. Tornei-me produtor de alguns eventos, participei da maioria que fizemos e isso se soma ao meu currículo. Mais importante do que isso tem sido a troca permanente de ideias com os integrantes do grupo, consolidando não só longas amizades, mas, também, abrindo novas oportunidades de relacionamento, influenciando na formação de todos nós como artistas, intelectuais e indivíduos. Quanto à minha produção individual, creio que pensar em obras endereçadas a determinados eventos nossos tem servido para eu criar coisas que talvez não fizesse espontaneamente - desvio de rota que, aliás, gosto de fazer quando me convidam para coletivas temáticas, por exemplo. (...)⁷¹

Nessa entrevista, pode-se entender qual é a dinâmica desse coletivo, que funciona muito como um lugar de oportunidade e passagem. Certa vez, pude conversar com Karla Gravina, artista plástica que realiza, majoritariamente, trabalhos em gravura, e que também participava, por vezes, do *Imaginário Periférico*, quando se inscrevia nas convocatórias que o coletivo disponibilizava. Ou seja, ela não se sentia, certamente, parte integrante do grupo, no entanto, participava de algumas exposições. Pode-se notar, assim, outra dinâmica de funcionamento dos coletivos. Já foi explicitado que, no trabalho de campo, foi possível perceber coletivos que possuíam diferentes formas de se constituir enquanto grupo, tal como aquele em que os artistas se juntam para elaborar uma única obra, ou aquele em que cada artista realiza sua obra e se reúne para expor, ou também aqueles coletivos em que as duas dinâmicas acontecem. O *Imaginário Periférico* é um grupo em que cada artista realiza sua obra, no entanto, a cada exposição, o grupo apresenta uma formação. Essa formação se concretiza após uma convocatória por meio de uma rede de e-mails. Seus integrantes possuem uma trajetória individual no mundo da arte e utilizam o coletivo como plataforma para realização de exposições.

⁷¹Entrevista concedida pelos artistas do Imaginário Periférico – Deneir Martins, Jorge Duarte, Julio Sekiguchi, Raimundo Rodriguez, Roberto Tavares, Ronald Duarte, Carlos Eduardo Borges e Hélio Branco – por e-mail, a David Ribeiro, Lígia Dabul, Luciano Vinhosa, Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D’Ângelo. **Revista Poiesis–Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense.** n.13. Ano 10. Agosto de 2009. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis13/Poiesis_13_imaginacaopartilhada.pdf Acesso em: 03 de fevereiro de 2014.

Na primeira pergunta da entrevista com o *Imaginário Periférico*, expressa na citação acima, parece que o coletivo se divide em propostas marginais, como expor seus trabalhos em lugares não artísticos, e entre as conhecidas exposições em galerias e museus. Ou seja, estar fora das instituições é uma proposta, mas não é uma exigência, como bem explicitou Hélio Branco. Mais adiante, Ronald Duarte é enfático ao afirmar sua posição, e a do coletivo, de ter um diálogo saudável com as instituições, relatando não ter medo de fazer parte desse sistema que é o mercado de arte. Em seguida, Ronald entende que muitos artistas querem, principalmente, além de estabelecer trocas com os artistas mais consagrados, conquistar um espaço para mostrar seu trabalho. Dessa maneira, pode-se entender que muitos coletivos se formam para entrar no mercado consagrado de arte e, assim, conseguir reconhecimento e logo, remuneração. Já a explanação do artista Jorge Duarte pode servir como pano de fundo para a inquietação acerca de a institucionalização alterar os modos de criação. Pois, por vezes, os artistas, ao entrarem em coletivos, acabam por adaptar suas criações às temáticas do grupo.

3.4 A autoria

A questão da autoria entre os coletivos é também vista como um assunto que desencadeia vários questionamentos sociológicos. Pois há um discurso compartilhado de que, ao adotarem um nome coletivo, os artistas estão negando suas individualidades. No entanto, pode-se pensar que essa questão autoral coletiva pode ser apenas uma transformação das regras vigentes, e não uma rejeição da autoria. A hipótese de Fernanda Lima (LIMA, 2013) pode servir para entender esse questionamento, pois, para ela, existe a intenção de um gesto único, imprescindível dentro das performances realizadas pelos coletivos, que representaria uma autoria supostamente negada. Ao adotar nomes coletivos, a autoria que se pretende ser negada pode estar se manifestando na busca pelo gesto único da performance. Lembrando que grande parte dos coletivos tem como principal processo artístico a arte performance.

Um integrante do coletivo *Filé de Peixe*, certa vez, em um *workshop* em que pude realizar uma observação participante, dissertou sobre a questão de registrar, ou seja, materializar, com fotos ou vídeos, as ações do grupo, para legitimá-las. Ele afirmou que, particularmente, não estava preocupado em levar sua obra para um museu e sim em realizar suas ações independentemente. Esse discurso se repetiu inúmeras vezes entre os artistas de performances: “não estamos registrando para legitimar nossas ações”. Mas, ao contrário do discurso, estavam registrando, sim. E, posteriormente, esses registros iam para exposições. Ou

seja, ações que nascem com o intuito de realização no espaço público são materializadas e, em seguida, expostas em espaços privados, deixando clara a autoria do coletivo.

Em um evento artístico chamado Festival Arte Performance, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2011, onde também pude realizar meu trabalho etnográfico, havia um aparelho em que oito pessoas controlavam uma agulha, quatro dando sua direção e quatro dando suas cores. Nessa ocasião, me amarraram na cintura uma corda que, de acordo com o meu movimento, movia a agulha para a direita e para a esquerda. Assim, eu e os outros sete participantes daquela intervenção fomos pintando um quadro coletivo. Um homem instruía as pessoas a utilizar a máquina, e eu perguntei se foi ele quem idealizou aquela máquina. Ele respondeu que sim, com a ajuda de algumas pessoas. Depois, uma mulher quis conversar sobre as intenções do artista ali. Porém, ele, mais uma vez, fugia do argumento de que tinha inventado o aparelho sozinho. Percebi como se tornava uma constante a questão implícita de negar a individualidade da criação da obra.

Há, também, o questionamento quanto ao registro fotográfico ou videográfico que se faz das performances. Essa seria uma maneira de torná-la um produto, algo que pode ser reproduzido e exposto como arte. Dessa forma, esses artistas estão se apropriando de algo que estava solto no mundo, estão assinando uma performance que foi realizada nas ruas e não haveria como acoplar uma identificação da obra naquele momento. Até porque, a única intenção do coletivo, no decorrer da performance de rua é executar a sua proposta, pura e simplesmente, sem muitas explicações para o público. Afinal, nem todo mundo está familiarizado com a arte dos coletivos.

No entanto, no momento seguinte, em que algo incapturável se torna materializado, pode-se, então, assinar a autoria, mesmo que coletiva, daquela obra. Nenhuma das performances das quais participei deixou de ser filmada ou fotografada em algum momento. Em alguns casos, fotos eram enviadas instantaneamente para a internet. É nesse momento, e também quando o material chega aos espaços expositivos, que se valoriza a identificação da autoria da obra. As páginas nas redes sociais, como o Facebook, por exemplo, dos coletivos *Opavivará!* e *Filé de Peixe* foram sempre atualizadas com os registros das performances realizadas por esses grupos.

3.5 A relação com o público

Tanto entre críticos de arte quanto entre os artistas investigados, nota-se um consenso quanto ao papel dos coletivos de expandir os horizontes do público e democratizar a arte. Pois as ações como as que serão descritas mais adiante têm como propósito declarado uma maior interação com o público, uma “aproximação entre arte e vida”. Nesta parte desta dissertação, tentarei explicitar algumas interpretações trazidas do trabalho de campo quando participei principalmente como público nas ações propostas pelos coletivos. Será o objetivo tentar entender de que maneira se dava essa relação entre os coletivos e seu público, e quais eram as propostas dos grupos investigados.

Tive a oportunidade de participar, como público, em algumas ações do coletivo *Filé de Peixe*. Conversando com Alex Topini, um dos artistas integrantes, quando estive no *Cine Lage especial Filé de Peixe*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde seria lançado um catálogo comemorativo de cinco anos da ação *Piratão*, ele quis saber como eu havia tomado conhecimento do evento. Expliquei que havia sido via internet, pela rede social Facebook. Pelo que foi possível notar, os artistas desse coletivo sempre se interessavam em saber como as pessoas foram participar de suas ações. Essa era uma pergunta frequente que se ouvia, principalmente nos dois *workshops* que também fiz, com o grupo, no ateliê *Peixada Arte Contemporânea*. O coletivo *Filé de Peixe* existe desde 2006, fazendo, sempre, trabalhos envolvendo vídeos. E, há dois anos, vem oferecendo *workshops* de fotografia para o público. No primeiro do qual participei, não havia nenhum tipo de apoio externo ao grupo. Já para o segundo, o coletivo recebeu financiamento da FUNARTE, como um dos selecionados, em edital, para a 9ª edição do programa Rede Nacional Artes Visuais. A mostra de vídeo citada acima, realizada no Parque Lage, contou com dois documentários sobre o trabalho do *Filé de Peixe* que, principalmente, mostraram a obra *Piratão*, e também três filmes experimentais, videoartes produzidas pelo coletivo. Nos documentários, apareciam vários elogios ao trabalho do grupo, todos destacando os aspectos de democratização da arte presentes em suas performances.

Também com o coletivo *Opavivará!* foi possível participar, como público, de algumas de suas ações desde o início da pesquisa, em 2011. Dentro da instalação *NaMoita*, realizada, pelo coletivo, em diferentes eventos, havia, sempre, uma churrasqueira na qual as pessoas poderiam colocar legumes e outros alimentos expostos para cozinhar e comer. Havia,

também, *coolers* onde gelavam bebidas de que as pessoas poderiam se servir. Em volta, ficavam as *Espreguiçadeiras Multi*, as cadeiras de praia triplas criadas pelo coletivo e citadas anteriormente neste trabalho, e que pude encontrar na ArtRio e também em outras ações do coletivo.

Compareci, também, aos eventos do *Opavivará!* na Praça Tiradentes, onde estava o projeto *Opavivará! Ao Vivo!*: uma intervenção urbana que ocorreu ali 14 de maio a 09 de junho de 2012. Nessa ação, também foi montada uma cozinha coletiva. Havia uma grande mesa onde se preparavam os ingredientes, um forno e fogão a lenha, bebedouros, pias para limpeza e também as *Espreguiçadeiras Multi*.

Dessa vez, foi muito diferente. A população de rua era a maioria do público no dia em que acompanhei a ação *Opavivará! Ao Vivo!*. Havia uma protagonista em toda aquela dinâmica, uma travesti que falava muito e o tempo todo, dissertava sobre sua vida pessoal, sobre sua sexualidade e como havia começado a se prostituir. Todas as pessoas agiam naturalmente quando ela falava, nenhuma demonstração de espanto, mas também nenhum grande interesse em sua vida -- apenas a deixavam falar, vez ou outra faziam alguma pergunta, só para não deixá-la sozinha. Naquele espaço, naquele dia, havia basicamente os moradores de rua, os integrantes dos coletivos com seus amigos e eu, que não era nem uma coisa nem outra. É claro que havia algumas exceções, alguns operários que trabalhavam ali perto, um grupo de meninas que estavam fazendo suas carteiras de trabalho. No entanto, esses logo iam embora não permanecendo por tanto tempo na instalação. Nesse dia, diferentemente da observação do *NaMoita*, foi possível permanecer o dia todo na intervenção, que era maior e permitia a longa estadia de quantas pessoas quisessem, enquanto o *NaMoita*, o espaço era limitado e as pessoas entravam e saíam várias vezes da instalação.

Eram muitos os holofotes ao *Opavivará! Ao Vivo!*. Uma repórter de jornal fazia uma entrevista e uma equipe de televisão gravava um programa. Prestando atenção às entrevistas, foi possível sentir que eram sempre as mesmas respostas, aquelas que eu já havia lido em outras entrevistas concedidas pelo coletivo anteriormente. O discurso era o mesmo, e era reafirmado.

Enquanto isso, entre os moradores de rua, havia uma distinção entre “nós” e “eles”. Eu, como não aparentava ser moradora de rua, era classificada como “eles”. Alguns participantes me entregavam comida e em seguida sentavam de longe esperando que esta ficasse pronta, outros me pediam para conversar um pouco com a esposa doente que me pedia uma cadeira de rodas. Os integrantes do coletivo repetiam que ali não se dava nada, apenas

conversas de cozinha. Pois era grande o número de pessoas que chegavam achando que era algum tipo de filantropia. Se a proposta era democratizar a arte, essa não foi a sensação de quem passava por ali. As pessoas necessitadas comiam porque estavam com fome, não entendiam o que estava acontecendo nem faziam questão de entender. Fotos e filmagens eram feitas a todo tempo das pessoas que estavam ali, e principalmente dos que pareciam ser mais pobres.

Durante toda a tarde que permaneci ali, pude conversar com duas pessoas que trabalhavam em prédios da praça. Coincidentemente, os dois não se sentiram à vontade para permanecer. Um deles, a meu pedido, escreveu sobre sua experiência:

Desci querendo conhecer as pessoas que estavam colocando energia nessa iniciativa tão diferente, ao chegar cumprimentando e interessado, recebi pouca informação e uma certa distância da galera que estava organizando, logo te encontrei, e conversamos, me animei pra participar daquilo, fui até onde estava trabalhando trouxe umas 400grm de carne esperando sorrisos e receptividade, mas foram recebidos com uma indiferença, não percebi nenhuma intenção de conversa e troca de conhecimento por parte da galera que estava ali, tive a ideia de trazer o café, que adoro, mas uma vez encarado com normalidade (visto que era a primeira vez que interagiria gostaria de ser percebido e envolvido pela galera). Saí com a sensação de ver um projeto que não entendi bem, que forças motivavam aquelas pessoas, mas feliz por ver uma estrutura eficiente barata alimentando as pessoas num espaço publico super agradável.⁷²

Outra pessoa que ali encontrei, e não permaneceu porque realmente tinha que trabalhar, fez seu comentário: “Isso aqui é o *Ocupa Rio* colorido!”. Colorido que soou num tom de crítica e não num tom divertido. O *Ocupy* foi um movimento de ocupação dos espaços públicos que ocorreu no mundo todo, a fim de chamar atenção das autoridades para as mazelas da população. Aquele passante lembrou que, no início, no Rio de Janeiro, era um movimento organizado, com pessoas de todos os tipos, mas que, no final, foi tomado pelos moradores de rua, que começaram a ocupar as barracas das pessoas que estavam na Cinelândia.

É interessante observar a proposta que constava na publicação distribuída no *Opavivará! Ao Vivo!*:

⁷² O autor deste depoimento pediu anonimato.

Nos outros dias da semana, ainda como parte do programa, o OPAVIVARÁ! fará atendimentos de ouvidoria na Praça, para colher e registrar histórias, relatos, questões, reclamações, desejos, anseios, proposições acerca da praça e da cidade como um todo.

OPAVIVARÁ! AO VIVO! cria um ambiente envolvente para a troca e soma de ideias e receitas. Tomando a praça como casa, o programa se propõe a pensar a cidade a partir da potência criativa dos encontros.⁷³

Encontros, para serem passíveis de se tornarem ouvidorias onde as pessoas consigam se abrir e conversar francamente, precisam de sintonia entre seus membros e capacidade de acolhimento de seus promotores. Talvez algumas pessoas possam ter manifestado suas opiniões e possa ter ocorrido uma troca frutífera em certos dias do evento em que eu não estava, porém o que ficou daquele dia, segundo as observações e os comentários de algumas pessoas, foi que a ideia do encontro era “boa” mas, na prática, faltava alguma coisa; a interação não alcançou a potência sugerida pela proposta do coletivo.

Estas são as interpretações de uma observação participante. Não foi meu objetivo emitir juízos de valor. No entanto, algumas impressões podem ser resultantes de interferências específicas do momento em cada ação. Todas as interpretações das ações observadas foram realizadas com base nas ações, mas também com o suporte da bibliografia disponível sobre os respectivos coletivos: artigos de críticos e textos dos próprios artistas.

⁷³ **Praça de Alimentação Pública Opavivará!**. Edição n.1. Rio de Janeiro, Praça Tiradentes, maio-junho de 2012.

4 “TENDÊNCIA” E DISTINÇÃO: NOVAS RELAÇÕES SOCIAIS NO MUNDO DA ARTE DOS COLETIVOS

Após a delimitação, nos capítulos anteriores, das percepções dos críticos, dos artistas e, de certa maneira, do público sobre a consagração dos coletivos de arte contemporânea, agora, o que pretende este último capítulo é pensar o que o descompasso entre o discurso da crítica e a prática dos coletivos talvez esteja ocasionando. Esse choque de discursos pode estar criando novas relações sociais e disputas. O que ficou evidente, ao longo desta investigação, é que, talvez, essa dissonância de discursos – que, ao mesmo tempo, estão conectados –, pode ter impulsionado a proliferação de diferentes formas de coletivos, nas mais diversas áreas, e, também, de esferas de diferenciação entre esses grupos, uma tipologia de coletivos, atrelados, também, a uma nova hierarquia.

4.1 “Indivíduo coletivizado” e “coletivos de indivíduos”

Observou-se, em campo, ao longo dos eventos artísticos do gênero pesquisado, que há, entre os próprios artistas, e também entre os críticos de arte, divisões entre os modelos de coletivos. Segundo um desses preceitos, há “coletivos de indivíduos” que se diferenciam do consagrado “indivíduo coletivizado”. O “indivíduo coletivizado” é aquele integrado por artistas que se juntam para criar uma única obra, e que, geralmente, são trabalhos que objetivam questionar o espaço público e democratizar a arte. Tendem a ser obras que necessitam da interação do público para existir e, por isso, muitas vezes, são obras de intervenções urbanas. Nesse rol se encaixariam coletivos como: o *GIA*(BA), o *Opavivará!* (RJ), o *Filé de Peixe* (RJ), o coletivo *Mergulho* (RS) e o *e/ou* (PR). Eles são vistos, por alguns, como uma tentativa de anarquia contemporânea, por difundirem um trabalho colaborativo e não hierárquico, criando um espaço-tempo efêmero. A arte produzida por esses artistas parece ser considerada mais genuinamente coletiva e, por valorizar um suposto anonimato, tem sido associada a posições políticas. Esses coletivos são os mais elogiados pela crítica, pois, se pensada a questão da arte social e coletiva na história da arte, esta já foi valorizada em outros momentos (PEDROSA, 1975).

Em contraponto, há “coletivos de indivíduos”, que apesar de usar um nome de grupo, possuem uma dinâmica em que cada artista produz a sua obra. O que costuma acontecer é

todos trabalharem suas obras obedecendo a uma mesma temática. São exemplos *Bola de Fogo* (SP), *Branco do Olho* (PE), *Jardins da Babilônia* (RJ) e *Imaginário Periférico* (RJ).

É como se houvesse uma hierarquia entre esses tipos. A crítica de arte Ana Luisa Lima, em seu texto na *Revista Tatuí n.7*, descreve essa diferenciação da seguinte maneira:

Tenho creditado largas esperanças nas movimentações sociais, porque também políticas, surgidas a partir dos coletivos e das ações propositivas de trocas simbólicas feitas em rede. Coletivos diversos têm sido formados: por artistas, por críticos, por produtores, ou de uma mistura destes, com posicionamentos bastante claros de seus programas estéticos. Alguns coletivos de artistas surgiram pelo interesse meramente econômico que os ajudassem a promover seus projetos pessoais a exemplo do Branco do Olho (PE) e Bola de Fogo (SP); outros para se tornarem uma unidade proponente de diálogos e experiências estéticas como o fora o coletivo e/ou (PR) e os hoje ainda atuantes Mergulho (RS) e GIA (BA) – esses últimos me interessam mais. (LIMA, 2009)

Em outra ocasião, foi possível observar essa mesma maneira de distinguir os “tipos” de coletivos entre os próprios artistas. A partir de 2011, o coletivo *Opavivará!* iniciou um ciclo de atividades na Praça Tiradentes, em parceria com o *Studio X*, galeria que se estabeleceu na Praça e para a qual tem projetos de revitalização cultural. Em novembro daquele ano, fui a um pequeno debate entre os membros do *Opavivará!* e os membros dos *DUS Architects*, coletivo de artistas e arquitetos da Holanda. Nesse evento, enquanto os grupos faziam uma apresentação de seus trabalhos, procurando diálogos entre eles, havia uma cozinha coletiva, onde as pessoas poderiam preparar alimentos em conjunto. Ao longo da performance, os membros do *Opavivará!* organizavam a cozinha, pois a intervenção era de autoria desse coletivo. Não havia membros do *DUS Architects* cozinhando. Conversei com integrantes dos dois grupos, que me disseram que o evento acontecia porque o dono da galeria havia conhecido o coletivo holandês na Bienal de São Paulo, logo, achando os dois coletivos “parecidos”, convidou-os para esse debate no Rio de Janeiro.

Desse evento, foi possível apreender que coletivos também fazem distinção entre si. Um dos integrantes relatou que o *Opavivará!* era como um “indivíduo coletivizado” e outros tipos de coletivos seriam “coletivos de indivíduos”. Como descrito pela crítica, um indivíduo coletivizado se caracterizaria como aqueles coletivos em que todos os artistas realizam uma única obra, e que, em alguns casos, como o do *Opavivará!*, seus artistas não divulgam o nome

de cada um. E os coletivos de indivíduos seriam aqueles nos quais cada artista elabora sua obra separadamente. Essa diferenciação entre as dinâmicas de funcionamento dos grupos me parece conter uma hierarquização, pois o que notei no comentário do artista do *Opavivará!* foi um tom de legitimidade por serem um indivíduo coletivizado. Não foi a única vez que percebi um tom negativo e outro positivo, por parte de crítica e integrantes, quando citados os dois tipos de coletivos. Dessa maneira, procurei observar mais comentários que me indicassem essa problemática de distinção.



Figura 13: Instalação *Encaixe-se* do coletivo *Imaginário Periférico* no evento MOLA (Mostra Livre de Artes) no Circo Voador em 2010. Disponível em: <http://ateliopazamorearte.blogspot.com.br/2010/11/mola-2010-lotou-o-circo-voador.html> Acesso em: 03 de fevereiro de 2014.



Figura 14: Performance de cozinha coletiva montada pelo coletivo Opavivará! no debate desse grupo com o DUS Architects no Studio X. Fotografia do acervo pessoal de pesquisa de campo.

4.2 “Fora” e/ou “dentro”?

Ao longo desta investigação, percebeu-se uma grande quantidade de coletivos expondo seus trabalhos em espaços consagrados do mundo da arte contemporânea, mas também foram encontrados coletivos que se definiam como “marginais”. Esses seriam os coletivos “fora” das instituições, *outsiders* ao mercado de arte estabelecido. Nesse contexto, seus trabalhos, com os quais me deparei apenas em performances e, posteriormente, em registros fotográficos e videográficos na internet, realizavam sempre trabalhos que buscavam questionar o sistema político. Por estarem realizando performances nas ruas, aqueles responsáveis pela ordem – guardas e policiais –, são as figuras com as quais estão sempre em relação, ou seja, são vistos como representantes de um sistema político maior que deve ser questionado. Logo se percebeu que há, para esses artistas, um outro significado de instituição. Quando fazem referência a ela, estão abordando não somente as instituições artísticas, mas o que definem como todo um sistema político.

Raphi Soipher, artista que, em 2010, pertencia ao *Nem Coletivo* juntamente com uma colega do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, criava performances para realizar sozinho e também em conjunto através do coletivo. Algumas dessas performances foram observadas para esta pesquisa. Como já descrito anteriormente (ver página 19), o *Nem Coletivo* realizava a intervenção *Checkpoint* a qual teve oportunidade de acompanhar quando foi realizada no bairro carioca Madureira. *Checkpoint Madureira* foi realizado em frente ao mercadão do bairro e nos arredores da estação de trem no dia 28 de setembro de 2010, uma terça-feira. O propósito da ação era fazer um suposto controle social e étnico de Madureira. No cenário da performance, eram montadas duas mesas de bar pintadas de preto e era colocado um *banner* escrito “Welcome”. A integrante feminina do coletivo colocou seus sapatos vermelhos, suas unhas também estavam pintadas de vermelho, usava calça jeans, blusa de um tecido tradicional nordestino, um blazer rosa claro e um brinco grande, muito colorido, em uma orelha só. Raphi se vestiu com um terno preto, óculos escuros e chinelos havaianas. Raphi abordava as pessoas na rua com um sotaque americano forte que não possuía: “*Welcome to Madureira, please show me your documents, your passports or RGs, por favor*”. Enquanto isso, a outra integrante do grupo abordava as pessoas perguntando se poderia fazer algumas perguntas. Chegando perto dos artistas, o público ganhava um carimbo, depois de os artistas conferirem se as pessoas tinham ou não permissão para andar por Madureira, de acordo com as roupas que vestiam e com quanto dinheiro tinham nos bolsos. Durante a ação, guardas municipais chegaram e perguntaram se os performers tinham autorização para realizar tal procedimento; como eles não possuíam a documentação, foram expulsos. Logo, os artistas se deslocaram e se posicionaram em mais outros dois lugares para realizarem a ação: alguns passantes dialogaram com eles e participaram da performance. Camelôs que não podiam mais trabalhar, por causa do choque de ordem da prefeitura, também se aproximaram e relataram seus problemas quanto à utilização do espaço público.



Figuras 15 e 16: Intervenção urbana *Checkpoint Madureira* do *Nem Coletivo*.
Fotografias do acervo pessoal de pesquisa de campo.

Raphi pediu que o avisasse quando os policiais estivessem vindo, porque ele estava numa posição vulnerável (fala dita em inglês), não queria ser pego de surpresa pelas costas. Foi possível notar que um dos momentos mais aguardados pelos performers era esse debate com os guardas: pediam aos colegas que estavam filmando que chegassem perto e gravassem tudo. O discurso da performance continuava vivo e nas conversas com policiais, não se deixava claro que aquela ação se tratava de uma performance artística. A artista indagava ao guarda porque eles expulsavam o *Checkpoint* dali, pois o trabalho deles era tão parecido com os dos policiais: pretendiam fazer uma limpeza racial e étnica em Madureira. Enquanto ela não saía de seu personagem, Raphi fingia não falar português.

Foi possível notar que o guarda era visto como símbolo do que esses artistas entendiam por instituição. Ao bater de frente com os guardas, estariam desafiando a ordem estabelecida pelo Estado representado ali pela figura do Guarda Municipal. Percebe-se, aí, mais um significado do termo instituição dentro do mundo da arte. Era como se eles sentissem uma espécie de contentamento por estarem ferindo a ordem da via pública e serem pegos pelos guardas. A sensação passada para mim, como pesquisadora, que olhava tudo de fora, era que não incomodar aquela “ordem” traria um descontentamento, uma espécie de frustração. Porém, isso não foi dito pelos artistas em nenhum momento.

A performance se desenvolve no espaço e no tempo, mas se concretiza no efêmero. Seu espaço pode ser todo e qualquer espaço, até mesmo o corpo do artista. Quando o performer carioca Fernando Codeço realizava a performance *Um elefante incomoda muita gente*⁷⁴, se encaminhava para dentro de um supermercado e lá permanecia parado. Respondia às perguntas que as pessoas faziam, que estava tudo bem e que ele só queria ficar ali parado e elas se espantavam. Não entendiam o fato de ele não fazer nada. Até que, uma das vezes, foi expulso pelo segurança da loja.

Esse relato foi feito pelo próprio artista, em uma das minhas observações em campo. Ele definiu como o momento de êxito da performance justamente aquele da sua expulsão pela figura responsável pela ordem. Tive a oportunidade de conhecer esse artista quando fui convidada por ele para participar de uma performance que seria filmada e transformada em videoarte pelo coletivo de artistas que compunha o *Projeto Sérberos*. Voltei a encontrá-lo em diversos eventos e, sempre que conversávamos sobre coletivos, ele afirmava que o *Sérberos* era um coletivo marginal de verdade: viajavam com verba própria e não estavam inseridos no

⁷⁴Performance *Um elefante incomoda muita gente*. Artista Fernando Codeço. Disponível em: (<http://www.youtube.com/watch?v=k0t5MQpCKbk>) Acesso em: 4 de fevereiro de 2014.

mercado de arte. Essa afirmativa foi sempre feita com um tom de orgulho e distinção dos demais coletivos.

Essa distinção entre coletivos “fora” e coletivos “dentro” da instituição foi mais uma cisão que se observou e que ocasionou “tipos” de coletivos. Essa diferenciação pôde ser notada no dia da inauguração do MAR (Museu de Arte do Rio). O museu, uma das âncoras culturais do Porto Maravilha (*Operação Urbana Consorciada da Área de Especial Interesse Urbanístico da Região Portuária do Rio de Janeiro*), que, segundo o site do projeto, tem a finalidade de “promover a reestruturação local, por meio da ampliação, articulação e requalificação dos espaços públicos da região, visando à melhoria da qualidade de vida de seus atuais e futuros moradores e à sustentabilidade ambiental e socioeconômica da área. O projeto abrange uma área de 5 milhões de metros quadrados, que tem como limites as Avenidas Presidente Vargas, Rodrigues Alves, Rio Branco, e Francisco Bicalho”⁷⁵.

A temática da exposição *O Abrigo e o Terreno*, que era uma das quatro exposições inauguradas junto com o MAR, discutia as transformações nos espaços urbanísticos e seus desdobramentos nas relações sociais. O termo gentrificação perpassava algumas das frases das instalações dos coletivos dessa exposição. No entanto, nos comentários na web, nas páginas de coletivos, muito se discutia sobre a ambiguidade dessas ações, pois ali estavam expostas obras que questionavam as expansões urbanísticas que não respeitavam os direitos civis em São Paulo, e, para alguns, o novo museu representava um marco desse mesmo tipo de ação, agora no Rio de Janeiro. Na região da zona portuária, foram relatadas remoções de inúmeras famílias para a implementação do projeto Porto Maravilha. Em 1º de março de 2013, dia da inauguração do MAR, artistas e coletivos protestavam do lado de fora da grande festa de abertura da instituição cultural. O *Bloco Reciclato* e o movimento *Reage, artista!* fizeram chamados nas redes sociais para que os artistas em geral comparecessem e protestassem contra a revitalização da zona portuária e as políticas públicas culturais.

⁷⁵Apresentação do Projeto. Site do Porto Maravilha. Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/web/sup/OperUrbanaApresent.aspx> Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.



Figura 17: Chamado do *Bloco Reciclato* para a manifestação no dia da inauguração do MAR. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=468894779843288&set=oa.586222038071858&type=1&theater> Acesso em: 7 de fevereiro de 2014.

TODOS AO MAR!

CARDUME MULTI-ARTÍSTICO PROPOSITIVO

Manifestação pela cultura no Rio
+ diálogo + participação

Performance, protesto, música

Diante da inauguração do novo Museu



onde?

01 de março

Praça Mauá, 10

NESTA SEXTA, 18h

em frente ao Museu de Artes do Rio

Inauguração do Museu com presença de diversas autoridades. Vamos "sensibilizar"

Figura 18: Chamado do grupo *Reage, Artista!* no dia da inauguração do MAR. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10200799658180115&set=o.164181883729503&type=3&theater> Acesso em 7 de fevereiro de 2014.

Nesses chamados para protestos, nas redes sociais, o debate girava em torno, além das críticas às políticas públicas, de uma crítica aos coletivos que integravam as exposições. O texto apresentado na página do *Bloco Reciclato* era:

ReciclAto Convida! E atenção: Dilma, Eduardo Paes, Eike Batista, Adilson Pires, Sergio Cabral já confirmaram presença! Você vai perder esta?

"COMO SE SE LEGITIMA A GENTRIFICAÇÃO ATRAVÉS DA ARTE?!"

O Museu de Arte do Rio integra o projeto de especulação imobiliária e apagamento de memória do porto, com sabemos. Nesse museu, no dia 1 de março, será lançada a exposição "O abrigo e o terreno" - "Nesta, Herkenhoff dividiu a curadoria com a jovem Clarissa Diniz, para selecionar trabalhos de arte que abordem a questão da moradia. Estão lá obras do grupo Dulcineia Catadora, instalações de Ernesto Neto e até um carro alegórico do coletivo OPAVIVARÁ! " Olhem que interessante...artistas que circulam pelos movimentos de moradia, fotografam, gravam em vídeo e depois vão expor em um museu que é um dos símbolos da gentrificação da zona portuária. Para analisarmos como o próprio estado violador de direitos vai construindo sua legitimação com o apoio da jovem elite cultural e artística para planificar a real luta pela moradia. Dizem que a Dilma e uns ministros estarão presentes. (por Rio Distopico)" ⁷⁶



Figura 19: Fotografia do coletivo *Opavivará!* sendo proibido de realizar sua performance no dia da inauguração do MAR. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100000068270618&fref=ts> Acesso em: 12 de fevereiro de 2014.

⁷⁶Trecho disponível em <https://www.facebook.com/events/156746641148820/> (Reproduzido literalmente). Acesso em : 7 de fevereiro de 2014.



Figura 20: Barracão da Escola de Samba Mirim Pimpolhos da Grande Rio com o trabalho do *Opavivará!* proibido de sair. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100000068270618&fref=ts> Acesso em: 12 de fevereiro de 2014.

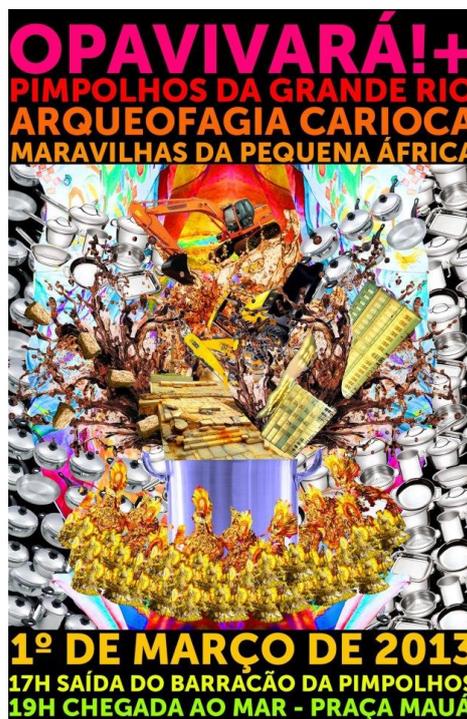


Figura 21: Cartaz do chamado da performance do coletivo Opavivará! no dia da inauguração do MAR. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=543491312337568&set=oa.139254576241862&type=1&theater> Acesso em: 12 de fevereiro de 2014.

Para compor a exposição *O Abrigo e o Terreno*, o coletivo *Opavivará!* foi convidado pela curadora Clarisse Diniz a realizar uma performance que se iniciaria num barracão da Escola de Samba Mirim *Pimpolhos da Grande Rio*, na zona portuária do Rio de Janeiro, com um carro alegórico que desfilaria e faria um banquete, terminando na frente do MAR. No entanto, a Guarda Municipal não autorizou a saída desse cortejo até o museu. O fato virou polêmica nas redes sociais e saíram fotos e reportagens na internet⁷⁷. Foram observados, nesses comentários nas redes sociais, tanto na página do evento do *Opavivará!*, quanto na do *Bloco Reciclato*, críticas, tensões e questionamentos quanto à relação desses artistas com as instituições de arte. No entanto, a preparação do cortejo do *Opavivará!* e a não autorização dos guardas para a saída da ação foram filmadas e depois estavam expostas dentro da exposição no MAR como um trabalho do coletivo. Ou seja, eles acabaram, por outro caminho, entrando na instituição.



Figura 22: Fotografia dos coletivos e movimentos reunidos do lado de fora do MAR no dia de sua inauguração. Disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/14121-museu-de-arte-do-rio#foto-249178> Acesso em: 12 de fevereiro de 2014.

⁷⁷<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1239430-artistas-contratados-por-museu-sao-impedidos-de-fazer-performance-na-inauguracao.shtml> e <http://oglobo.globo.com/rio/inauguracao-do-museu-de-arte-do-rio-mar-7721175>

Neste diálogo entre um integrante do *Anarco Funk*, um movimento político e musical, e Anderson Barbosa, que se diz artista integrante da instalação *Poética do Dissenso*, a grande questão é como um coletivo pode estar expondo um trabalho criticando uma revitalização urbana gentrificada dentro de um símbolo dessa revitalização:

Anarco Funk: Nossas ocupações, atos públicos, movimentações, etc. sempre foram abertas a quem quer que fosse, o que permitiu que uma série de pessoas, grupos, "artistas" documentassem e fotografassem. Compartilho aqui a minha posição, que pode não ser da maioria das pessoas envolvidas na ação. O rolo compressor das empreiteiras está acabando com a nossa luta, dxs militantxs das ocupações urbanas e dxs moradorxs do morro da Providência. Somos expulsxs de casa, presxs em manifestações, apanhamos da polícia, temos seriedade e respeito pela nossa luta. Agora, um bando de desavisado pegar esta luta e vender pros nossos inimigos? Se alguém tem que contar esta história, somos nós... Mais uma vez os vencedores se apropriarão da nossa memória? Não podemos permitir. Quando a conversar com as pessoas que participam da exposição, me permita uma ironia "tadinha, elas não sabem o que fazem?"
Abraçx

Anderson Barbosa: Bom, eu não conheço a realidade carioca e creio que não conheça a realidade paulista. Um grupo de moradores da primeira ocupação da Prestes Maia estará presente nesse evento. Há uma série de divergências sim com relação a isso, houve muita discussão por conta da inauguração ser parte deste processo de gentrificação no centro do Rio, mas penso que se não se metem a cara lá dentro e não falam na cara deles o que está acontecendo, pouca coisa vai acontecer. Também já apanhei da polícia, também fui tirado da minha casa... Não conheço todas as pessoas que participaram dessa exposição, então, não posso perceber sua ironia como nada mais que preconceito. Vai rolar uma projeção das minhas fotos sobre as ocupações daqui de São Paulo. Te digo, não ganhei um centavo pra isso... E tô mostrando o processo violento dessas disputas do centro das cidades...
Anderson Barbosa: E só aceitei se fosse dessa forma, apresentar o processo como é, sem edição a moda da casa (como eles queiram contar).⁷⁸

Nota-se a preocupação do artista integrante da instalação *Poética do Dissenso* em explicar de que maneira se faz uma crítica às instituições de dentro delas, o que, como discutido anteriormente, é uma caracterização presente no discurso dos coletivos.

⁷⁸Conversa disponível em: <https://www.facebook.com/events/156746641148820/> (Reproduzida literalmente). Acesso em : 7 de fevereiro 2014

Em 2012, na página do Facebook do coletivo *Filé de Peixe*, havia uma convocatória para uma oficina que duraria dois dias no Peixaria Arte Contemporânea (P.A.C.), ateliê recém-inaugurado pelo coletivo. Eu me inscrevi, por e-mail, e deposei a quantia de R\$ 120,00 necessária para participação. Ao longo dos dois dias, foi ensinada a técnica de revelação fotográfica da cianotipia. A participação na oficina dava direito a revelar três fotos com a técnica ensinada. Formou-se um grupo de dez pessoas, que foram chegando aos poucos ao P.A.C., que se localiza no Catumbi, bairro que está passando por uma revitalização cultural liderada por alguns artistas cariocas. Como um dos integrantes me relatou, essa revitalização não é financiada por nenhum poder público. Ao redor do bairro, o coletivo instalou uma placa: “Welcome to Catumbi”. Nas redes sociais, pode-se perceber a disseminação do *slogan* do projeto: “Eu amo Catumbi”. Os momentos preliminares, antes da iniciação da oficina em si, e os intervalos foram bastante proveitosos para entender o público ali presente. Foi possível presenciar inúmeras conversas sobre questões artísticas, já que todo o público ali tinha alguma aproximação com a arte, mesmo que só de admiração. Os comentários acerca da arte em coletivos foram muitos. Além do próprio *Filé de Peixe*, havia outra integrante de um coletivo de fotografia entre os participantes, o que desencadeou algumas conversas interessantes. Alex Topini relatou como o seu coletivo, o *Filé de Peixe*, está, ao mesmo tempo, dentro e fora da arte “institucional”, intercalando ações em galerias e também ações na rua, mostrando, assim, em que espécie de coletivo o seu grupo se encaixava. Comentou, também, sobre proliferação de coletivos, que existem de todos os tipos, até de dentistas, pois segundo ele, o “bonito” é dizer coletivo em vez de grupo. Dessa maneira, percebeu-se que, mesmo sem ser perguntado (pois não fiz nenhum tipo de entrevista), esse artista, ao pensar a atuação do grupo, classifica a relação dele com as instituições, e também reconhece a recorrência do termo “coletivo”, que será pensada mais profundamente em seguida.



Figura 23: Fotografia da técnica de revelação fotográfica de cianótipo, ensinada em workshop no ateliê *Peixaria Arte Contemporânea* do coletivo *Filé de Peixe*. Acervo pessoal de pesquisa de campo.

4.3 A suposta tendência

Em alguns momentos, durante a etnografia realizada para este trabalho, foi possível escutar discussões acerca de uma “tendência” ou “modinha” que virou a ação de montar um coletivo. Certa vez, uma integrante de um coletivo de fotografia⁷⁹ relatou que seu grupo surgiu por esforço de uma professora que convidou alguns alunos para criarem o coletivo. No entanto, ela questionava a vontade desgovernada da professora de expor rapidamente, até mesmo sem um preparo adequado, focando principalmente em uma exposição que já teria em vista. A partir desse relato, pode-se refletir sobre a demanda do mercado para coletivos. A grande abertura de espaço para coletivos, talvez por estarem se disseminando bastante e sendo bem aceitos, pode ter impulsionado a criação de alguns grupos. A tensão da fotógrafa era visível. Afirmou que era muito complicado trabalhar em coletivos e ainda havia outros problemas, no grupo, que ela não poderia relatar.

Não somente nas artes visuais, grupos que estabelecem algum tipo de produção artística, seja musical, teatral, de dança ou de *design*, estão formando grupos que têm o termo coletivo em sua denominação. Há os que surgem e há também os que mudam o

⁷⁹Essa artista pediu anonimato.

nome. Em *workshop* realizado com o coletivo *Filé de Peixe*, por exemplo, uma artista do Acre relatou que seu grupo, *Pium fotoclube*, passaria a se chamar *Coletivo Pium*.

Notou-se, também, certa tentativa de encaixar alguns artistas individuais nessa “tendência” dos coletivos para o acontecimento de certos eventos. No anúncio de um evento que se realizou ao longo de maio de 2011, sobre coletivos que trabalham com intervenções urbanas, na Escola de Belas Artes da UFRJ, chamado “Terças de Vídeo”, constava a participação dos coletivos *Heróis do Cotidiano*, *Liquida Ação* e Raphi Soipher. No entanto, sabe-se que Raphi Soipher se trata de um artista e não um coletivo.

Além disso, algumas produções artísticas recentes vêm trocando os seus nomes. O grupo de pesquisa musical *Vinil é arte*, que toca em festas, há alguns anos, no Rio de Janeiro, no seu material gráfico de divulgação dos eventos mais recentes, de 2013, se autodenomina, agora, *Coletivo Vinil é Arte*. A *Babilônia Feira Hype*, conhecida como uma feira de moda e design do Rio de Janeiro, também recentemente se denominou como um coletivo urbano criativo.

Percebe-se que inserir coletivo no nome de um grupo vai além das fronteiras da arte contemporânea, e, nas circunstâncias atuais, se tornou, também, uma ferramenta para aqueles que querem esconder sua autoria individual, por questão de segurança. No contexto das manifestações que vêm ocorrendo desde junho de 2013, foi possível observar dois coletivos, um de fotografia e outro de vídeo documental, que, ao que tudo indica, se formaram para se defender de acusações por estarem documentando acontecimentos de abusos da lei. O *Coletivo Mariachi*, encontrado em página da rede social Facebook, se descreve como um coletivo de jornalistas, fotógrafos e documentaristas que se formou com o intuito de documentar as manifestações na cidade do Rio de Janeiro. Sua página está no ar desde julho de 2013 e não é possível encontrar indícios da autoria individual de seus integrantes. Em setembro de 2013, foi possível estabelecer uma conversa com um fotógrafo⁸⁰ que estava fundando um coletivo junto com um colega de profissão, por motivo de segurança, pois já havia recebido ameaças em seu site de divulgação de trabalho, tendo que deletar a página por receio. A partir daí, iriam assinar somente com o nome do coletivo para poderem continuar divulgando as imagens sem maiores problemas. O interessante foi que, durante essa conversa, chegamos à conclusão que, se fossem outros tempos, eles poderiam apenas adotar um pseudônimo. No entanto, como o nome coletivo está sendo utilizado bastante nos meios

⁸⁰O fotógrafo pediu anonimato.

artísticos, a ideia de criar um coletivo foi a primeira que veio à cabeça dos fotógrafos. Pode-se observar uma reflexão sociológica que esse exemplo pode trazer, pois até mesmo as manifestações artísticas são influenciadas pela socialização do artista, pela sua conjuntura sócio-histórica.

Suely Rolnik⁸¹ afirma que os ventos críticos vêm soprando, novamente, no território artístico, desde a virada de século, observa, também, que, no Brasil, uma nova geração de artistas vem se organizando frequentemente nos assim chamados “coletivos”. No entanto, em relação à entrada desses coletivos e suas temáticas políticas no circuito artístico internacional e brasileiro, Rolnik destaca que esse fato já se tornou uma “tendência”, concordando assim, com os exemplos anteriormente apontados.

Rolnik completa afirmando, ainda, que esse fenômeno de transformação em tendência é uma prática típica da lógica de mercado e midiática que orienta uma boa parcela das produções artísticas atualmente. Nessa migração, segundo Rolnik, as produções costumam se esvaziar de seu potencial crítico, pois entram para alimentar o sistema institucional de arte e transformar-se num novo fetiche.

Fortes ventos críticos têm agitado o território da arte, desde o início da década de 1990. Com diferentes estratégias, das mais panfletárias e distantes da arte às mais contundentemente estéticas, tal movimentação dos ares do tempo tem, como um de seus principais alvos, a política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação – própria do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970. O enfrentamento deste campo problemático impõe a convocação de um olhar transdisciplinar, já que estão aí imbricadas inúmeras camadas da realidade, no plano tanto macropolítico (fatos e modos de vida em sua exterioridade formal sociológica), quanto micropolítico (forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade).

No Brasil, curiosamente este debate só se esboça a partir da virada do século, com uma parcela da nova geração de artistas que começa a ter expressão pública naquele momento, organizando-se frequentemente nos assim chamados “coletivos”. Mais recente ainda, é a articulação do movimento local com a discussão levada há muito mais tempo fora do país. Hoje, este tipo de temática começa inclusive a ser incorporado ao cenário institucional brasileiro, na esteira do que vem ocorrendo fora do país, onde este

⁸¹ROLNIK, Suely. Geopolítica da Cafetinagem. Texto disponível em escritos solos de Suely Rolnik no site do Núcleo de Estudos da Subjetividade do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso em: 4 de fevereiro de 2014

movimento tem se transformado em “tendência” no circuito oficial. Tal incorporação, como veremos, diz respeito ao lugar que ocupa a arte nas estratégias do capitalismo financeiro.⁸²

Para entender o porquê de as instituições de arte agregarem às suas exposições as temáticas trazidas pelos coletivos, Rolnik entende que é preciso entender, primeiramente, o momento de crise que atravessamos. Segundo ela, o mal estar que rege nossa atual política de subjetividade teria ocasionado uma crise, e é ela que desencadeia o trabalho de pensamento e criação dos artistas. Atualmente, estaríamos atravessando uma crise que estourou devido à junção de três fatores históricos: a nossa traumática experiência de violência na ditadura, a apropriação que o capitalismo cognitivo fez da subjetividade flexível – e da imaginação criadora trazida primeiramente pelos movimentos de contracultura – e a ativação da baixa antropofagia. Com o que chama de cartografia da cafetinagem do neoliberalismo, Rolnik destaca como as recentes manifestações artísticas têm observado, na política de subjetivação em curso, a anestesia da vulnerabilidade ao outro. Segundo ela, esse fator é o grande mal que o capitalismo cognitivo fez à subjetividade flexível criada pelos movimentos de contracultura: esqueceram-se da política de relação com o outro. Para essa subjetividade, seria necessário construir territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações, os sinais da presença do outro em nosso “corpo vibrátil”.

Mesmo que as atividades dos coletivos não sejam a grande “salvação” na busca por um mundo melhor, como parece ser o pensamento de alguns críticos, pode-se extrair algo de positivo desse fenômeno, como o fez Rolnik. Afinal, estamos num momento de mutação, pois a arte tem esse poder de contágio e transformação, por apresentar-se ao vivo, sendo também um modo de produção de pensamento. As ações coletivas seriam “perfurações sutis na massa compacta que envolve o planeta hoje” e estariam, pelo menos, transformando as atuais políticas de subjetivação, e, quem sabe, se aproximando de uma subjetividade que possua uma vulnerabilidade aos sinais de presença de outrem.

⁸²ROLNIK, Suely. Geopolítica da Cafetinagem. Texto disponível em escritos solos de Suely Rolnik no site do Núcleo de Estudos da Subjetividade do Programa de Pós Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso em : 4 de fevereiro de 2014

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação foi uma tentativa de enxergar e interpretar o mundo da arte dos coletivos de artistas por uma ótica sociológica. A partir do trabalho de campo, em que foram observadas as performances artísticas elaboradas pelos grupos estudados, somado ao discurso encontrado para caracterizar esses grupos dentro a crítica de arte, a questão deste trabalho foi sendo construída. Percebeu-se que seria interessante investigar a problemática da relação entre artistas pertencentes a coletivos e as instituições de arte, pois essa questão pareceu ser um importante meio de se investigar a vida social, através de um de seus elementos constituintes: a arte.

O primeiro capítulo surgiu com o intuito de responder a certas dúvidas que pudessem ocorrer por possíveis leitores ao longo do desenvolvimento da análise. Percebi ser importante dissertar acerca do embate entre categorias sociológicas e categorias nativas, pontuando os significados simbólicos dos principais conceitos encontrados em campo. Foi meu intuito, nessa parte, e também na introdução, delimitar a questão principal de investigação proposta nesta dissertação. Como foi focado, não tive a intenção de responder a perguntas do tipo: o que é um coletivo? Ou, o que é instituição? Perguntas que podem parecer imprescindíveis àqueles que se propuserem a estudar a institucionalização dos coletivos de artistas. No entanto, a busca por um significado único desses conceitos não fez sentido ao longo desta pesquisa. Nesse capítulo buscou-se mostrar, também, de que forma a análise do discurso e o estudo da vida cotidiana foram os instrumentos investigativos que se mostraram como os mais frutíferos para elaborar o tipo de pesquisa que se escolheu aqui.

No segundo capítulo, tentei elaborar uma análise dos discursos sobre coletivos encontrados na crítica de arte e também na imprensa especializada. Pois, à medida que acompanhava os eventos de arte, percebia o quanto o discurso sobre coletivos estava também presente nas críticas e nas reportagens de jornal, e achei interessante constatar o quanto esse discurso se repetia e sempre tendia para os três aspectos destacados no capítulo 2: a referência ou ligação entre a arte produzida por esses grupos e a arte neoconcreta; a relação entre arte e política no que tange às instituições; e a relação entre arte e política devido à arte experimental e as “Zonas Autônomas Temporárias”.

No terceiro capítulo, tentei a árdua tarefa, e uma das mais complicadas para mim, que

foi desconstruir toda a linearidade que constituía a cronologia do meu trabalho etnográfico, e a partir daí, desenvolver um esquema de questões inerentes ao mundo da arte dos coletivos, onde fui encaixando – como as peças de um quebra-cabeça – alguns relatos de experiências em campo. Essas questões, que surgiram em diferentes momentos das práticas, foram abordando todo o discurso dos próprios artistas de coletivos sobre o seu trabalho e a relação com as instituições. Relação essa que se mostrou, de certa maneira, diferente do que a crítica pontuou. As práticas foram sempre evocando questões que puderam ser colocadas lado a lado nas respectivas partes desse capítulo: a institucionalização nos discursos dos coletivos; a expansão das instituições artísticas do Rio de Janeiro; o surgimento e o funcionamento desses grupos; a questão da autoria e a relação dos coletivos com o público.

Na finalização do trabalho, algumas questões encontradas em campo se mostraram como resultado do que os diferentes significados simbólicos dos discursos poderiam ocasionar nas práticas dos coletivos. Foi possível entender que novas relações sociais poderiam estar sendo construídas. O embate entre discurso anti-institucional, que a crítica atribuiu aos coletivos, e o discurso dos artistas pertencentes aos coletivos, que, muitas vezes, tende para uma intenção de questionar dentro da própria instituição, pode ter engendrado algumas práticas observadas. Práticas estas que foram interpretadas no capítulo 4, quando dissertei sobre uma cisão que estaria ocorrendo entre os grupos de coletivos: aqueles que estão “fora” *versus* os que estão “dentro” das instituições, e também aqueles que criam, coletivamente, uma única obra *versus* os que criam várias obras separadamente. Dentre essas novas relações, há, também, a possível “tendência” em adotar a denominação “coletivo” por grupos de diferentes áreas, além do mundo da arte. Processo que pode ter surgido pelo fato de os coletivos já estarem ganhando certo prestígio dentro do mundo da arte contemporânea, haja vista o número de exposições em espaços expositivos consagrados e também os elogios e destacadas referências que os críticos da arte estão fazendo aos coletivos.

Outras questões surgiram com o fechamento da pesquisa e, certamente, mereceriam uma maior investigação posteriormente. A relação entre a consagração dos artistas de coletivos e suas origens sociais, foi uma das difíceis interpretações que se optou por não realizar, pois o problema de pesquisa escolhido percorreu outro viés, por mais que considerasse este outro de profundo significado sociológico.

A relação entre os coletivos e o espaço urbano da cidade é outra questão que ficou em aberto. A utilização que esses grupos fazem do espaço público foi citada ao longo deste texto;

no entanto, ainda é possível se aprofundar sobre como essa apropriação poderia estar mudando as relações sociais nas ruas. Nos últimos meses, de um modo geral, tenho a hipótese de que há um crescente número de coletivos que surgem e assumem que seus integrantes se juntaram porque sentiam necessidade de ocupar as ruas de alguma maneira – como, por exemplo, os coletivos *Projetação*⁸³ e *Serhurbano*⁸⁴. São coletivos que buscam se manifestar nas ruas a seu modo, mesmo que não esteja totalmente definido o tipo de ação que praticam, pois se notou, principalmente, a realização de eventos híbridos entre manifestações políticas, artísticas e festivas. Sendo assim, se for possível continuar os estudos sobre coletivos, esta problemática parece ser a que permearia o caminho que esses grupos têm ameaçado percorrer.

⁸³<https://www.facebook.com/pages/Coletivo-Projeta%C3%A7%C3%A3o/516672891719996>

⁸⁴<http://serhurbano.com.br/a-serhurbano/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER, H.S. Arte como ação coletiva. In: _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro, Zahar, 1977a
- BECKER, H.S. Mundos artísticos e tipos sociais. In VELHO, G. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1977b
- BERGER, P. e LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- BOTELHO, André. **O Brasil e os dias: estado-nação, modernismo e rotina intelectual**. Bauru: EDUSC, 2005,
- BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992
- BOURDIEU, P. **Uma ciência que perturba**. Entrevista a Pierre Thuillier, La Recherche, 112, junho de 1980.
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São paulo: Cosacnaify,2008.
- DABUL, L . Rápidas passagens e afinidades com a arte contemporânea. **O Público e o Privado** (UECE), v. 17, p. 87-95, 2011.
- ELIAS N. e SCOTSON J .**Os Estabelecidos e os *Outsiders*: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2005.
- FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006
- GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. 8ª ed., Rio de Janeiro:Petrópolis, 1999.
- HUYSSSEN, A. **Memórias do modernismo**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- LECHNER, N. Estudiar la vida cotidiana. In **Los patios interiores de la democracia**, FLACSO, Chile, 1988.
- LIMA, F. D. B. **A performance arte como gesto**. Dissertação não publicada de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, PPGA, da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.
- MEDEIROS, M. B. de. Performance artística e espaços de fogos cruzados in MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.) **Espaço e performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da UnB, 2007.

NOVAES, R. Reforma Agrária: o mito e sua eficácia. (In: orgs. VILLAS BÔAS, G. e GONÇALVES, M. A., **O Brasil na virada do século: o debate dos cientistas sociais**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,1995. 95

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2002. (tradução de Carlos S. Mendes Rosa de Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space, 1976)

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 4ª edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

PEDROSA, M. **Mundo , Homem , Arte em crise**. Org. Aracy Amaral. Editora Perspectiva. São Paulo,1975

PIRES, E. **Cidade Ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RESENDE, R. **Panorama da Arte Brasileira 2001**. Rio de Janeiro: Editora MAM, 2001.

REZENDE, R. e SCOVINO, F. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SHAPIRO, R e HEINICH, N. Quando há artificação?. **Revista Sociedade e Estado** .volume 28, número 1. Janeiro/Abril 2013.(Tradução de David Harrad, autorizada do artigo *When is artification?*, originalmente publicado em *Contemporary Aesthetics*, Special volume 4, 2012)

WEBER, M. A “**objetividade**” do conhecimento nas **Ciências Sociais**. In Gabriel Cohn (Org.); Florestan Fernandes(Coord.), Weber- Sociologia. 2010[1999].

ZOLBER, V. Incerteza estética como novo cânone: os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. **Ciências Humanas e Sociais em Revista**. V.31 n.1 Janeiro /Junho 2009.(Tradução Sabrina Parracho Sant'Anna)

Artigos de crítica de arte

ANJOS, Moacir dos. Três coisas que eu acho que sei sobre o *Opavivará!*. **Revista Portfolio**. Revista Digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Volume 1, número 2, Setembro de 2013. Disponível em: <http://revistaportfoliioeav.rj.gov.br/edicoes/02/?p=668> Acesso em 29 de janeiro de 2014.

DINIZ,C . Partilha da crise: ideologias e idealismos . Publicado na **Revista Tatuí n.12**, 2012.Revista independente de crítica de arte. (<http://issuu.com/tatui/docs/tatui12>)

DUARTE, Luisa. Gesto de resistência. **O Globo**. Rio de Janeiro, 6 de maio de 2013

DUARTE, Luisa. O Risco dos coletivos. Revista Trópico. Disponível em : Janeiro de 2004. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl>. Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

LABRA, D. Coletivos Artísticos como Capital Social. Publicado na **Revista Dasartes** n.5. Agosto, 2009. 96

LIMA, A. L. Nova subjetividade: esboço de uma possibilidade. Publicado na **Revista Tatuí** n. 7, agosto e setembro 2009. Revista independente de crítica de arte. (http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07)

OSORIO, L. C. Um panorama e algumas estratégias. In: RESENDE, R. **Panorama da Arte Brasileira 2001**. Rio de Janeiro: Editora MAM, 2001.

ROLNIK, Sueli. **Geopolítica da cafetinagem** . São Paulo: Maio de 2006 (disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>)

ROSAS, R. Nome:Coletivos, Senha: Colaboração. Publicado em 2008(<http://catadores.wordpress.com/2008/05/31/nome-coletivos-senha-colaboracao-ricardo-rosas/>)

Publicações de artistas de coletivos

ROCHA, R. C. Uma história aborrecida . Publicado na **Revista Tatuí** n. 7, agosto e setembro 2009. Revista independente de crítica de arte. (http://issuu.com/tatui/docs/tatui_n07)

Praça de Alimentação Pública Opavivará!. Edição n.1.Rio de Janeiro, Praça Tiradentes, maio-junho de 2012.

Entrevistas com artistas de coletivos

Entrevista com *Grupo Um*. Entrevista publicada no site do *CORO- Coletivos em Rede e Organizações*. Disponível em: <http://corocoletivo.org/grupo-um/> Acesso em : 7 de fevereiro de 2014

Entrevista com coletivo *Branco do Olho*. Entrevista publicada no site do *CORO- Coletivos em Rede e Organizações*. Disponível em: <http://corocoletivo.org/branco-do-olho/> Acesso em : 7 de fevereiro de 2014

Entrevista concedida pelos artistas do Imaginário Periférico – Deneir Martins, Jorge Duarte, Julio Sekiguchi, Raimundo Rodriguez, Roberto Tavares, Ronald Duarte, Carlos Eduardo Borges e Hélio Branco – por email a David Ribeiro, Lígia Dabul, Luciano Vinhosa, Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D’ Ângelo. **Revista Poiésis –Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense**. n.13. Ano 10. Agosto

de 2009. Disponível em:

http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis13/Poiesis_13_imaginacaopartilhada.pdf Acesso em: 03 de fevereiro de 2014.

Reportagens de jornal e revistas especializadas

FURLANETO, Audrey. Quando seis são apenas um. **O Globo**. Rio de Janeiro, 21 de Abril de 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/opavivara-quando-seis-sao-apenas-um-4696879>. Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

MARTÍ, Silas. Heróis dos anos 60 e 70 inspiram, com suas ideias libertárias, coletivos de artistas de Rio e Minas. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 de fevereiro de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u692573.shtml> Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

ROSA, Victor da e VILELA, Lucila. Helio Oiticica acabou!. **Cinco anos Filé de Peixe**. Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Renato. Galeria Pirata. Revista Soma. São Paulo, setembro de 2009. Disponível em: http://issuu.com/maissoma/docs/_soma13_low Acesso em: 29 de janeiro de 2014.

VELASCO, Suzana. Novo olhar sobre a arte. **O Globo**. Rio de Janeiro, 13 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/003007.html>. Acesso em: 29 de Janeiro de 2014.

Sites

www.corocoletivo.org

www.opavivara.com.br

www.filedepeixe.com.br

<http://www.residual-casascaldeiras.blogspot.com.br/>

<http://gringoquefala.blogspot.com.br/>