

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

CAMILA DAMICO MEDINA

A ECONOMIA DA AUTORIA:
Estudo de Caso sobre o Coletivo Artístico Filé de Peixe

Niterói

2016

CAMILA DAMICO MEDINA

A ECONOMIA DA AUTORIA:

Estudo de Caso sobre o Coletivo Artístico Filé de Peixe

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Produção Cultural Da
Universidade Federal Fluminense,
como pré-requisito para obtenção do
Grau de Bacharel.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marina Bay Frydberg

Niteroi

2016



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: CAMILA DAMICO MEDINA	Matrícula: 11133004-1
Título do Trabalho: A ECONOMIA DA AUTORIA: ESTUDO DE CASO SOBRE O COLETIVO ARTÍSTICO FILÉ DE PEIXE	
Orientador: Drª Marina Bay Frydberg	
Categoria: Monografica	Data da Apresentação: 22/03/2016

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Drª Marina Bay Frydberg
2º Membro: Dr. Luiz Guilherme Vergara
3º Membro: Me. Guilherme Marcondes

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário A banca salienta a relevância e atualidade do tema, e o diálogo da pesquisa com a estrutura do curso de produção cultural. Ressalta a abordagem relevante nas mudanças de paradigmas nas práticas artísticas envolvendo agenciamentos e ações coletivas como eixos divisores, críticos da arte contemporânea e produção cultural. A banca indica a continuidade da pesquisa na pós-graduação.
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): 10,0 (dez)

ASSINATURAS			
	1º Membro (Presidente)	2º Membro	3º Membro

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M491 Medina, Camila Damico.
A economia da autoria: estudo de caso sobre o coletivo artístico
Filé de Peixe / Camila Damico Medina. – 2016.
76 f. ; il.
Orientadora: Marina Bay Frydberg.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção
Cultural) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e
Comunicação Social, 2016.
Bibliografia: f. 73-76.

1. Arte. 2. Autonomia. 3. Artista. 4. Imagem. 5. Coletivo artístico.
6. Autenticidade. 7. Autoria. 8. Originalidade. 9. Unicidade.
I. Frydberg, Marina Bay. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CAMILA DAMICO MEDINA

ECONOMIA DA AUTORIA:

Estudo de Caso sobre o Coletivo Artístico Filé de Peixe

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural Da Universidade Federal Fluminense, como pré-requisito para obtenção do Grau de Bacharel.

Aprovada em março de 2016

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Marina Bay Frydberg

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Me. Guilherme Marcondes dos Santos

Niteroi

2016

Esta monografia é dedicada especialmente ao meu parceiro Pedro, culpado pelo meu primeiro contato com Pierre Bourdieu.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de aproveitar a ocasião para agradecer a orientação da professora Marina Frydberg, por sua incrível amizade, além da paciência, perseverança e extrema confiança na minha capacidade em realizar uma pesquisa de qualidade.

Devo imensos agradecimentos ao coletivo artístico Filé de Peixe, por sua disponibilidade não só para realização de entrevistas, mas também por sempre auxiliar no acesso aos registros e documentos sobre seus projetos e trajetória.

Também agradecer aos integrantes da banca, professor Luiz Guilherme Vergara e ao doutorando Guilherme Marcondes dos Santos. Assim como quero prestigiar a recomendação realizada pelo professor e coordenador do curso João Domingues, pelo professor Luiz Augusto Rodrigues e pela professora Viviane Matesco.

Quero destacar a formação acadêmica realizada pelo curso de graduação em produção Cultural na Universidade Federal Fluminense, que aprecio muito e guardarei para sempre por toda a minha trajetória profissional.

E, definitivamente, quero agradecer à minha família, especialmente à minha mãe, ao meu pai e à minha avó por toda a força, investimento e apoio incondicional. Por último, mas não menos importante, ao meu parceiro e cúmplice, Pedro.

RESUMO

Este trabalho procura analisar a partir do estudo de caso sobre o coletivo artístico Filé de Peixe as negociações realizadas com os espaços institucionais a fim da viabilização de seus projetos, em particular, o trabalho *Piratão*. Preciso compreender como são agenciados novos sentidos sobre a figura do artista a partir da investigação sobre os estatutos da autenticidade e da autoria visada pelo coletivo artístico. São mapeadas as disputas simbólicas sobre os diferentes “modos de fazer” artísticos propostos pelo coletivo em estudo com as convenções estabelecidas pelo circuito de artes contemporâneo, que acabam por experimentar novos limites à autonomia do campo das artes.

Palavras-chave: autonomia da arte; imagem do artista; coletivos artísticos; autenticidade; autoria; originalidade; unicidade.

SUMÁRIO

Lista de Imagens.....	8
Introdução.....	9
CAPÍTULO 1: IDENTIDADE E IDENTIFICAÇÃO.....	15
CAPÍTULO 2: AUTENTICIDADE E VISIBILIDADE.....	32
CAPÍTULO 3: ECONOMIA E AUTORIA.....	49
Considerações Finais.....	69
Referências Bibliográficas.....	73

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Registro dos primeiros eventos realizados pelo grupo

Figura 2: Com o tempo, o evento passa a se chamar "Película Epidérmica Pulsante"

Figura 3: Encartados sendo confeccionados pelo coletivo artístico

Figura 4: Aramado item da performance em disposição para o público participante

Figura 5: Encartados sendo testados pelo público durante a performance

Tabela 1: Artistas nacionais e internacionais mais vendidos nas performances (até 13ª edição)

Tabela 2: Número de vendas de encartados realizadas por edição do projeto

Introdução

A relação das novas configurações de ações coletivas em artes com os processos institucionais de sua legitimação está sob o enfoque desta pesquisa. A viabilização das propostas dos coletivos artísticos contemporâneos agencia, negocia e disputa sentidos sobre a experiência estética. Para que obtenha o reconhecimento como linguagem artística, estas organizações gozam de determinado aparato legitimador ao passo que se propõem a investigar os limites desta linguagem.

A reflexão crítica a que se propõe um coletivo artístico perpassa por investigações sobre diferentes convenções estabelecidas no circuito de artes contemporâneo. A pesquisa que apresento por este trabalho irá inserir-se nas disputas deste “modo de fazer” artístico com os espaços institucionais sobre autenticidade e autoria. Do mesmo modo, foram pesquisados os resultados dessas negociações realizadas a fim de que seus projetos tenham viabilidade dentro do meio.

Interessa a este trabalho compreender como é constituída a autenticidade de suas ações dentro do campo das artes. Portanto, devido às suas experimentações nos limites dos estabelecidos pelo circuito de artes contemporâneo, como é construída a autoria de seus trabalhos. Concomitantemente, o que é alterado no entendimento sobre o que é ser um artista graças a essas disputas com os espaços institucionais. O estudo do processo desta qualificação perpassa sobre o entendimento da relevância deste reconhecimento para seus atores, e como esta atribuição influencia os efeitos de suas propostas.

Compreendo estas táticas e estratégias de negociação como economia da autoria por ser tratar de uma disputa de discursos simbólicos (BOURDIEU, 1989), da determinação do que é apropriado ao artista no campo. Os coletivos artísticos identificam-se à luta social de discursos sobre os modos de fazer (ibid.), assim como estão à história da constituição da autonomia do artista.

Deste modo, a pesquisa insere-se na discussão de noções como: autoria e autenticidade; convenção, distinção e visibilidade no campo das artes; e, finalmente,

*resistência criativa e prática relacional*¹ no regime de artes vigente. Todos estes campos de conhecimento contribuem à compreensão das potencialidades dos coletivos artísticos no estatuto do artista e à análise de sua relação com as instituições legitimadoras da arte.

Para uma análise de significado, me debrucei em um estudo de caso, o coletivo artístico carioca Filé de Peixe. A partir deste recorte, pude compreender o processo de organização de um coletivo artístico no contexto da cidade do Rio de Janeiro. Da mesma forma, pude perceber a trajetória da linguagem artística por eles proposta em uma determinada época e como ela se desenvolveu através dos anos até os dias atuais.

A pesquisa, entretanto, não se encerra na análise desses aspectos constituintes do grupo e de sua identidade e posição no circuito de artes contemporâneo. Há também o enfoque no trabalho *Piratão* - formulado em 2009 e que teve edições até 2013 (apesar de ser uma obra aberta e, assim, disponível para futuras performances). Através da observação dos meios pelos quais viabilizaram a proposta de seu projeto mais reconhecido, pude detalhar as negociações simbólicas realizadas pelo coletivo com os espaços institucionais. Ademais, por ser um dos projetos mais antigos do grupo, pude averiguar o desenvolvimento do discurso acerca dos valores e convenções agenciados por ele.

A seleção por este grupo se deu justamente por ter alguns anos de percurso dentro do campo das artes, tendo iniciado as suas atividades no ano de 2006. Percorreram diversos espaços de circulação do meio e investigaram diferentes modos de produção da linguagem artística. Cada etapa trilhada em sua trajetória demonstra o desenvolvimento de sua identificação e de seu reconhecimento no campo e nos espaços institucionais. Pelos anos na estrada, eles também já têm uma consolidada reflexão sobre a sua posição no circuito de artes contemporâneo.

De acordo com o que é declarado em seu sítio eletrônico, o coletivo Filé de Peixe realiza ações coletivas sobre a economia política da arte, investigando os limites de determinadas noções como objeto e produto, colecionismo e consumismo. Portanto,

¹ Os termos em questão estão em itálico por se tratarem de conceitos elaborados à ocasião desta pesquisa, de minha autoria, formulados a partir da percepção de um vocabulário específico recorrente na literatura estudada. Eles serão explicados no primeiro capítulo.

é um coletivo que tem como objetivo articular criticamente nos meios de produção e circulação da arte. Suas ações, no começo de sua trajetória, tinham a qualidade de evento. Ao se conhecerem no projeto Geringonça, do SESC (Serviço Social de Comércio) unidade Tijuca, os fundadores do grupo (nem todos estão ainda presentes e contribuindo com o coletivo artístico) queriam se desvincular da programação da casa, realizando um evento que dialogasse e integrasse as diferentes linguagens artísticas desenvolvidas naquele espaço. Sem os procedimentos burocráticos próprios da instituição, eles foram à rua. Atualmente, eles possuem uma sede, que foi inaugurada em 2012, no bairro de Catumbi, Rio de Janeiro. Sua formação original contava com quatro integrantes, todos eles colegas de trabalho recém-saídos do projeto Geringonça. O grupo agora conta com três participantes, dois deles o casal Fernanda Antoun e Alexandre Topini (únicos remanescentes do grupo formado em 2006) e Fabrício Cavalcanti (que está no grupo desde 2011).

Norteadas pelos princípios da pesquisa qualitativa, o coletivo artístico Filé de Peixe foi estudado através de entrevistas e de observação participante. Dentro do possível, foi proposto o convívio com o grupo, a fim de que eu pudesse compreender mais significativamente como se organizam. Desse modo, fiz uma análise de discurso comparativa, mapeando as articulações entre conceitos e valores apresentados na fala e as práticas realizadas a fim de que suas propostas sejam viáveis.

Esse enfoque é necessário para compreender como o grupo passou a se entender como artístico; da mesma forma, como seus membros passaram a se ver como artistas no cenário das artes contemporâneas. Também, para investigar se os objetivos tensionados em suas propostas cambiam os conceitos de *resistência criativa* e *prática relacional*. A análise tem como fim entender se esses sentidos dialogam, se um mesmo coletivo artístico articula ambos os conceitos e se, em algum ponto de sua trajetória, orientam suas ações a um valor específico.

O momento e a trajetória do coletivo Filé de Peixe, os ânimos da entrevista, as impressões de seus integrantes sobre a pesquisadora, as experiências de encontro e de convívio entre sujeito e objeto da pesquisa - enfim, uma diversidade de fatores no recolhimento de dados - influenciaram o resultado da mesma. Compreendo, portanto, a

necessidade de um detalhamento sobre o contato com o grupo, que será realizado no primeiro capítulo.

Além das entrevistas, foi realizado o estudo sobre as ressonâncias do projeto *Piratão* já que a observação participante se mostrou impossível durante a pesquisa. O projeto não é considerado como encerrado ou esgotado, mas sua última edição foi realizada no ano de 2013. Com nenhuma previsão da performance nos meses que se seguiram a pesquisa, a melhor forma para observar o evento foi através de seus registros audiovisuais, assim como pelo relato dos participantes. A fim de agregar o máximo de dados possível sobre o acontecimento, também analisei o material de divulgação e críticas entorno do projeto, como reportagens e matérias de jornais e outras publicações da internet, como blogs. Acompanhando as edições, os integrantes do coletivo artístico registraram em vídeo a fala de algumas pessoas do público. Assim, tive importante material que recorta o desenvolvimento do projeto, assim como do discurso sobre as noções negociadas por ele.

No primeiro capítulo deste texto, irei compreender o processo de identificação como artista realizado pelos integrantes do coletivo artístico. Através da análise sobre as suas trajetórias individuais e a do grupo, perceberei como passaram a definir as suas ações coletivas como artísticas. Finalmente, como esse desenvolvimento determinou a sua inserção no campo das artes.

A partir de uma perspectiva própria sobre a bibliografia teórica em desenvolvimento sobre as ações coletivas em artes, averiguo uma distinção possível entre dois conceitos apresentados por mim - *resistências criativas* e *práticas relacionais* - como meios de inserção social dessa linguagem. Nesta seção da pesquisa, analiso a possibilidade de que a forma como foram reconhecidos e conquistaram a visibilidade no campo das artes contribuiu para sua posição nesse meio. Assim, se isso determinou as expectativas e conceitos construídos em torno do coletivo dentro do circuito de artes contemporâneo. Ademais, observo se a formação do grupo está relacionada à forma como concebem e planejam as ações coletivas; portanto, se está atrelado ao modo como significam os seus trabalhos.

No capítulo dois, me aprofundarei quanto à noção de autenticidade. Como é verificada autoria aos projetos do coletivo e como é conquistada a posição de artista dentro do campo. Além disso, que transfigurações o grupo propõe sobre a autenticidade na obra de arte e no mercado das artes. Para isso, considero a bibliografia sobre o desenvolvimento histórico da autonomia do artista e a transformação de seu papel à sociedade, tocando na profissionalização do ofício como cerne do conceito de autenticidade. Apresento com mais detalhes a constituição da assinatura como ponto de reconhecimento da autoria e do trabalho intelectual do artista. Também compreendo como o imaginário (e a imagem) sobre o artista moderno contribuiu (ou promoveu) aos valores de unicidade e de originalidade da arte na formação de uma obra “autêntica” e seus desdobramentos na produção artística contemporânea.

Voltando-me mais uma vez às descobertas realizadas com o coletivo artístico, irei também pontuar nessa seção do trabalho como o caráter colaborativo de concepção e produção do grupo intervém em sua posição no campo. Ao experimentarem sobre os valores de autenticidade e autoria na obra de arte, o grupo propõe novos códigos de produção artística e negocia diferentes funções ao artista. Portanto, analiso como as redefinições sobre materiais e referências apropriadas à construção de uma obra de arte definem as expectativas e as demandas que se têm sobre eles no circuito de artes contemporâneo.

Já no terceiro capítulo irei abordar as investigações sobre o conceito de autoria realizado particularmente pelo projeto *Piratão*. De fato, não através do objetivo visado a sua concepção, mas aos meios pelos quais esse objetivo é garantido durante a viabilização do trabalho do coletivo. O trabalho “Piratão” trata da venda de “encartados”, produto artístico em mídia digital (DVD) que aglomera uma seleção específica de vídeo-arte. Esses vídeos são obtidos através de uma rede de contatos projetada pelos artistas do coletivo com membros do meio, através de download via internet e através da disponibilização do produto por alguns videoartistas brasileiros iniciantes. A venda acontece à moda da economia informal carioca, em que vendedores ambulantes anunciam nas ruas os últimos lançamentos. Utilizando os mesmos aparatos materiais, os integrantes vendem uma compilação formulada especialmente à ocasião da performance a preços populares - em tiragem ilimitada, definida de acordo com a demanda.

Eles articulam uma economia alternativa, em que as obras de arte de artistas alheios são manipuladas enquanto material e matéria de lapidação e compilação para uma nova obra de arte. Verifico nesta pesquisa os trâmites negociados com os espaços institucionais a fim de que este projeto obtivesse verba para execução. O que a necessidade de investimentos financeiros implicou no agenciamento de sentidos que o trabalho “Piratão” propõe sobre a autenticidade e a autoria, assim como se, através dessas negociações, é entrevista a construção de outras convenções. Pretendo contemplar nessa seção o desenvolvimento do discurso entorno da obra de acordo com as percepções construídas sobre ela. Portanto, as vertentes do projeto durante suas vinte edições realizadas. Por último mas não menos importante, iremos observar as negociações sobre as escolhas de realização do acontecimento, sobre a efetiva venda dos encartados e as negociações consequentes sobre direitos autorais.

Capítulo I

Identidade e Identificação

Se existe uma (auto) definição de coletivos como artísticos, acontece em algum nível discursivo uma identificação. Uma construção processual graças às experiências vividas tanto nas trajetórias pessoais quanto na do grupo que resulta na formação da identidade “artista”. A fim de que sejam entendidos como artistas, mas que desconstruam “modos de ser” no campo das artes, uma negociação com o imaginário coletivo é fundamental – porém, não muito pautado por seus pesquisadores.

Apresentar novos “modos de fazer” artístico não implica, necessariamente, a compreensão imediata por seus atores deste gesto como artístico. Existe um trâmite, pouco descrito até então, de reconhecimento e de envolvimento deste gesto realizado pelo grupo como uma prática artística. Portanto, irei neste capítulo observar como foram reconhecidos como artísticos e passaram a gozar, em uma determinada perspectiva, de uma autoria e de uma autoridade sobre seus projetos e ações. Enfim, observar como foi construída uma relação institucional, em que tenho a identidade de artista consolidada.

Neste primeiro capítulo, investigo como é realizado o processo de identificação, ou seja: a construção da identidade, o processo pelo qual os integrantes e fundadores do coletivo passaram a se identificar com o campo das artes. Trata-se da transformação do grupo para o coletivo e de interrogar como apareceu esse vocabulário nos objetivos de seus projetos.

Para esta análise, foram realizadas entrevistas com os atuais integrantes do grupo. Eles estão em atividade há dez anos, possuem uma sede que foi inaugurada em 2012, no bairro de Catumbi, Rio de Janeiro. Sua formação original contava com quatro integrantes, todos eles colegas de trabalho recém-saídos do projeto Geringonça, do SESC (Serviço Social do Comércio) unidade Tijuca. Atualmente, integra o coletivo três participantes, dois deles o casal Fernanda Antoun e Alexandre Topini (únicos

remanescentes do grupo formado em 2006) e Fabrício Cavalcanti (que está no grupo desde 2011).

De acordo com o discurso apresentado nas entrevistas, a formação artística dos integrantes e fundadores Alexandre Topini e Fernanda Antoun aconteceu de forma muito compartilhada – se desenvolvendo com o coletivo. Eles se conhecem desde suas formações universitárias (ela, formada agora em Turismo e ele, em Ciências Sociais) e possuem uma trajetória pessoal em comum, eram namorados antes de iniciarem o coletivo e estão em um relacionamento desde então. Nenhum dos dois tem formação institucional em artes visuais, estética ou história da arte, tendo explorado cada qual uma linguagem artística autonomamente enquanto eram universitários.

De acordo com o que foi coletado na pesquisa de campo, reconheci que o conhecimento sobre artes plásticas e sobre os conceitos pertinentes às ações coletivas em artes veio com a entrada do grupo nesse meio. A Fernanda começou investigando sobre a fotografia (e até hoje seu foco está sobre esta expressão) e o Alex começou como poeta. Atualmente, ele trabalha mais intensamente na fotografia – sendo uma das atividades principais do coletivo hoje. Em ambos os casos, eles são os primeiros da família a trabalhar com arte. Eles indicam, ao indagar como surgiu o interesse em fazer arte, que é uma atividade que sempre permeou suas trajetórias pessoais, um “gosto” sobre o assunto que se consolidou como um investimento profissional durante a faculdade.

O terceiro membro, Fabrício Cavalcanti, integrou o grupo uma vez que o vocabulário acerca de coletivos artísticos já fazia parte da realidade da organização (sua entrada foi em 2011). Em contraponto aos fundadores, sempre teve à perspectiva para sua carreira profissional as artes visuais. Graduado e pós-graduado em artes plásticas, além de artista ele também leciona. Comenta durante as sessões que a rotina de produção experimental das artes plásticas não caminha junto com seus momentos de pesquisa acadêmica. Quando estava mais envolvido na realização do mestrado, por exemplo, não tinha tempo para se aprofundar em seus trabalhos. A linguagem artística com a qual mais se identifica e que mais pratica é a fotografia. Ainda hoje ele considera desafiador conciliar os dois lados do que é, do seu ponto de vista, a mesma carreira, já que se trata do universo das artes plásticas.

Antes de integrar o coletivo em questão, quando residia em Belo Horizonte, percorreu sua trajetória profissional colaborando com outros grupos e projetos coletivos em artes. Ele ressalta que, entretanto, nunca definiam o trabalho como ação coletiva em artes ou o grupo como um coletivo artístico *per se*. Ele ainda situa em nossas conversas possuir pesquisas próprias, mas que elas sempre se desenvolveram através de trocas e intercâmbios com outros artistas e obras de arte. Sempre preferiu trabalhar em grupo, dialogando com outras pessoas, mas seu trabalho não depende dessas participações.

Desse modo, observo que todos os integrantes têm suas próprias trajetórias artísticas, apesar de privilegiarem os projetos realizados pelo coletivo Filé de Peixe. O desenvolvimento da obra individual é resguardado a um segundo plano quando se dispõe de mais tempo para se dedicar ao coletivo artístico. Pelo grupo ter um nome mais conhecido que o nome do próprio artista, nenhum considera ter, com avinco, uma carreira como artista individual. Apesar disso, cada um tem suas próprias práticas artísticas e mesmo um *portfolio*.

Antes de adentrar em algumas considerações a respeito desses dados sobre suas trajetórias pessoais, gostaria de apresentar como se deu a formação do grupo, informação esta possível graças ao relato dos fundadores ainda presentes no coletivo. Sua formação deve-se ao projeto Geringonça, concebido e produzido pelo Serviço Social do Comércio (SESC), unidade Tijuca, em que os fundadores trabalharam juntos em 2005. Este projeto (que segue até hoje) compreende uma ação com intuito de arte-educação e, assim, de estimular jovens a encontrarem uma expressão artística e a se relacionarem com o mundo através dela. Tem como objetivo promover no SESC um ponto de encontro que catalise iniciativas artísticas.

Para isso, conta em suas atividades laboratórios e oficinas da área de artes cênicas (dramaturgia e interpretação), da área de artes plásticas (como fotografia), da área audiovisual (com a programação do cineclube e laboratório de vídeo), da área da literatura (poesia), da área de música etc. Desde sua inauguração, em 2004, acontece uma mostra anual dos trabalhos desenvolvidos, cuja proposta é tornar o artista também em público e estimular a troca de experiências. Cada oficina é mediada por um geringonzeiro. Foi então que os integrantes se conheceram, cada qual em uma determinada oficina.

No caso do Alex, ele administrava a oficina de poesia e se tornou amigo e parceiro dos outrosicineiros contemplados pelo projeto das áreas de Teatro, de Cinema, de Fotografia e de Dança. O trabalho nesse projeto tornou todos os envolvidos muito próximos. À chegada de 2006, o planejamento do projeto continuaria em formato similar ao que previamente havia sido feito no ano anterior. Entretanto, todos esses amigos alimentaram a ideia de realizar algo diferente, se desligando do SESC para experimentar eventos e produções alternativas. Assim, em um de seus encontros em uma mesa de bar, todos ficaram alvoroçados em realizar um evento de organização horizontal e colaborativa em que qualquer um que tivesse interesse pudesse apresentar seu trabalho, seja de música como de cinema.

Eles não queriam depender da burocracia das instituições e centros culturais; procuravam um formato de organização de evento mais espontâneo. No momento estavam os fundadores do coletivo, “Cataldo”, Diego, Fernanda e Alex, organizando, de uma semana para outra, um evento em seu bar favorito (que ficava logo à esquina do SESC-Tijuca e onde iam beber todas as sextas-feiras depois do expediente). Esse evento aglutinaria trabalhos que haviam ficado pendentes no projeto Geringonça devido a alguns trâmites da instituição que impossibilitaram seu acontecimento. Esses produtores tinham interesse em realizar um evento em que tudo estivesse interligado e funcionando como uma obra única. Ou seja, não teria um espaço destinado à fotografia enquanto teria outro destinado ao cinema – a proposta era que tudo acontecesse em uma harmonia só.



Figura 1: Registro dos primeiros eventos realizados pelo grupo



Figura 2: Com o tempo, o evento passa a se chamar "Película Epidérmica Pulsante"

O coletivo surge, então, como evento, na ideia de produzir um encontro com expressões culturais da Zona Norte do Rio de Janeiro. O discurso corrente que percebi na pesquisa de campo era de que eles queriam um meio de apresentar as linguagens artísticas produzidas no subúrbio. Ao mesmo tempo, mostrar que não era preciso que os moradores da região fossem à Zona Sul para apreciar a produção cultural da cidade.

Antes de tudo, e que considero nodal à compreensão do processo de identificação destes agentes como artistas, eles se entendiam como um grupo de produtores culturais que procurava democratizar o acesso às expressões artísticas que se desenvolviam ali por perto e que, até então, não encontravam um espaço para troca de experiências. Além disso, de acordo com minha interpretação, eles priorizavam uma organização horizontal do evento na rua, em que não há um processo de seleção dos trabalhos apresentados. Eles chamavam conhecidos seus (de uma rede de comunicação que se criou durante o Geringonça) que tinham projetos artísticos em desenvolvimento e deixavam o convite em aberto, ou seja: se estes amigos e conhecidos quisessem chamar outros para aparecerem, tudo estava permitido.

Durante o ano de 2006, eles começam a realizar esse evento com regularidade, semanalmente para ser mais exata, tendo sido muito bem aceito pelo público jovem. A Fernanda acredita que o ambiente onde eles estavam situados facilitava a adesão e colaboração desse público nos encontros. Eles eram realizados próximos ao campus universitário da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, dentro do circuito cultural do bairro. A partir da quarta semana, eles passaram a chamar os eventos de *Película Epidérmica Pulsante*.

Cada integrante era ligado a uma linguagem artística diferente, especialmente no primeiro ano do grupo, ano esse importante de consolidação e de visibilidade de seus eventos. Diego, um dos fundadores, era vinculado à área da música e, por isso, muitas bandas entravam em contato para que seus álbuns e experimentações sonoras tocassem nos encontros. Felipe Cataldo, por outro lado, estudava cinema e, portanto, dialogava com diversos cineastas para apresentar seus recentes estudos cinematográficos. Vídeos projetados, apresentações musicais e performances compartilhavam a atenção dos frequentadores do evento que o grupo produzia. Por ser frequentado assiduamente por estudantes de artes visuais, particularmente, os universitários da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, certas nomenclaturas começaram a aparecer, como *happening*,

acontecimento, performance. O grupo afirma que, aberto a esses diálogos, começou a ver o seu evento de modo diferente gradativamente, reconstruindo a sua função no cenário da cidade.

Em 2007, eles conheceriam Ricardo Ventura. Ele havia organizado duas edições de um evento chamado Associados, definido como um evento independente voltado às artes visuais. Para a terceira edição, sua programação contava com o coletivo Opavivará para residência artística. Daniel Gurgel, integrante do Opavivará, convidou o Filé de Peixe para também participarem – para conhecerem como era. Ao que relatam, esse evento agregava diversos artistas considerados mais ativos àquele momento na cidade em uma casa-ateliê por mais ou menos um mês. A partir de uma proposta de intercâmbio de projetos e linguagens artísticas, o evento deveria culminar numa exposição coletiva realizada em um formato de festa, em que vários happenings e objetos de arte tomariam lugar.

Esse encontro foi fundamental para que a comunidade artística conhecesse o coletivo, além dos frequentadores do evento – que poderiam estar restritos aos universitários da UERJ ou aos residentes da região. O grupo, então, passou a se retratar como artístico e pertencente ao cenário das artes visuais. A partir desse encontro, todos os artistas passaram a conhecê-los e, de acordo com o grupo, as coisas começaram a acontecer para eles. Ao passo que compareciam cada vez mais nos eventos do campo das artes plásticas, as oportunidades iam se construindo.

Assim, o ano de 2006 para o grupo foi mais na rua, em que os eventos *P.E.P.* (Película Epidérmica Pulsante) tiveram mais um viés de encontro de diversas linguagens. Era um pensamento corrente estar na rua, ocupar a rua pois é o lugar para ir – sem dinheiro para realizar algo mais profissional, estar na rua era a melhor forma, em suas perspectivas, de tornar tudo mais acessível e fácil de se fazer. Queriam realizar algo a partir de suas próprias regras. Segundo os fundadores remanescentes, eles não tinham a paciência para negociar com os processos burocráticos estabelecidos por centros culturais e espaços de arte.

Com o decorrer do ano de 2007, assim como com a consolidação das experiências descritas, o conceito de *ocupação* tomou o imaginário do coletivo. Eles passaram a pensar seus eventos para garagens, casas ou depósitos abandonados, normalmente no centro da cidade, no bairro da Lapa. A ocupação que realizaram que se

tornou fundamental na percepção de trajetória do coletivo foi através do convite da família Niemeyer. Fernanda Schmidt tinha um espaço na Lapa que estava desocupado e que ela gostaria de alocar movimento voltado às artes visuais. Nessa época, o coletivo realizava uma programação um pouco mais oficial, realizando uma seleção profissional dos artistas que gostariam de se apresentar nos eventos. O enfoque estava nitidamente no campo das artes visuais.

Enquanto ocupavam esse espaço da Fernanda, o retorno financeiro se circunscrevia ao lucro de venda de bebidas e de ingressos populares (para ser específica: a dois reais cada ingresso). O evento passou a demandar equipe de segurança e de limpeza. De acordo com o grupo, essas cobranças se faziam necessárias para garantir o serviço dessas equipes – necessário pelo crescente número de frequentadores de seus eventos mensais. Contudo, esse espaço servia apenas para realização dos eventos. Para as reuniões, o grupo ainda se encontrava em bares semanalmente. De estrutura mais profissional, eles regiam os encontros através de pautas e cada integrante estava responsável pelo nicho artístico pelo qual desenvolvia a própria trajetória.

Com o tempo, ao passo em que consolidavam o nome do coletivo artístico e o investimento dos integrantes na sustentabilidade do grupo se aprofundou, a disposição para realizar eventos de forma espontânea, pela felicidade de realizar um evento com o fim em si, foi se degradando. Eles queriam cada vez mais que os eventos tivessem mais qualidade, fossem melhor executados e organizados. Assim, realizar projetos sem nenhum arcabouço financeiro deixou de ser o princípio do coletivo.

Quando o objetivo era criar um evento mais espontâneo (como os integrantes afirmam: simplesmente colocar o seu “bloco na rua”), a qualidade da ação em si era precária pela ausência de dinheiro. Tudo era produzido pelo investimento financeiro particular dos próprios integrantes e por apoios culturais de bairro, dos comerciantes locais e amigos próximos. Ou seja, o evento era consumido em si. Essa característica deixou de ser uma prioridade e uma possibilidade para o grupo pela necessidade (deles mesmos) em executarem algo com mais qualidade, melhor estruturado tanto conceitualmente quanto materialmente.

A partir desses dados, compreendo que não é possível tratar de suas identidades enquanto artistas sem o processo de consolidação e de identificação do coletivo enquanto artístico. Se hoje integra ao grupo um artista plástico de formação, se deu

devido ao convívio, cada vez mais assíduo, de seus fundadores no circuito de artes vigente. A identificação dos fundadores à imagem (que perpassa por uma ciência sobre autoria e, assim, autoridade sobre a ação coletiva) do artista se desenvolveu ao longo da identificação do grupo com os conceitos em torno das ações coletivas em artes. Nos primeiros eventos, os objetivos de suas ações eram de uma determinada pauta: realizar um evento cultural que pudesse receber trabalhos formulados no projeto Geringonça, mas que não tiveram meios de ser realizados dentro do SESC. Tais trabalhos tinham a proposta de dialogar diferentes linguagens artísticas, atravessando fronteiras, inclusive espaciais, na apresentação ao público. Através do entendimento e da significação de seu papel como de um produtor cultural, os antigos oficinairos realizaram, assim, uma festa de rua, em que as experiências se misturavam. O objetivo era receber e acolher, da forma mais acessível possível, qualquer artista. O importante à ação coletiva era que ela se realizasse de modo horizontal – sem critérios e sem institucionalidades.

Graças a essa trajetória particular, percebo que a concepção e delimitação dos objetivos de um projeto ou de uma prática cultural ativam diferentes posições e sentidos sobre o circuito cultural. Enquanto o objetivo era organizar um evento que integrasse diferentes linguagens artísticas, apresentadas sem seleção por parte de seus organizadores, os sujeitos da ação (fundadores do coletivo) se entendiam como produtores culturais. Portanto, a ação coletiva era tida como um evento cultural e encontro um grupo de produtores, não um coletivo. Seu vocabulário era permeado por conceitos estabelecidos pelo projeto Geringonça ainda.

Apesar de não terem ido muito longe, em termos territoriais – seus eventos aconteciam à esquina do SESC-Tijuca –, outros públicos e colaboradores começaram a fazer parte da realidade do grupo, negociando com seus integrantes outros sentidos sobre aquela experiência. O *ethos* (BOURDIEU, 1989) do evento foi se transformando, disputando conceitos como *happening*, acontecimento e performance. Antes do diálogo com atores do campo das artes, os membros do coletivo não conheciam muito bem do que se tratava.

Foram, então, adquirindo modos, comportamentos, relações sociais e pessoais que transfigurou o conhecimento sobre o que realizavam através de suas ações coletivas. Ao fim do ano de 2006, os integrantes do grupo se compreendiam como artistas e reivindicavam o gesto artístico de suas ações coletivas. Deste momento,

podemos indicar a identidade e uma disputa de sentidos sobre ela. Passaram a classificar as suas ações coletivas também como performances e acontecimentos. Por isso afirmo a necessidade de realizar uma sutil cisão entre identificação e identidade, já que observo aqui distintos processos.

Esses produtores culturais passaram a se identificar com a comunidade artística – até então, não seria pertinente pontuar qualquer processo de legitimação² de suas propostas frente ao circuito de artes vigente. Somente a partir de uma identidade estruturada (que implica na demanda por reconhecimento e visibilidade) é possível observar disputas entorno de uma hierarquia de valores, que define a qualidade de determinadas linguagens artísticas em detrimento de outras expressões.

O processo de *artificalização* (HEINICH, 2008; SHAPIRO & HEINICH, 2013) engloba uma transformação da práxis *per se*, em que é percebida uma mudança simbólica, corporal e geográfica dos atores sociais envolvidos. É observado, como um todo: a importação de objetos previamente considerados como artísticos à prática, a criação de organizações e de discursos teóricos a respeito do campo, a profissionalização e autorização de um conhecimento específico e peculiar aos atores, além do agenciamento pelas instituições sobre sua legitimidade. A sua função e os seus efeitos na realidade social transformam-se. É evidente que a definição destas convenções e estatutos é alvo de disputas simbólicas ao passo que o discurso e a autonomia do campo vão se racionalizando e se formalizando – mas ela é realizada, ressaltado, quando o campo tem uma ciência de si: uma identidade.

É este processo que identifico ao estudar o coletivo Filé de Peixe. Essa observação só foi possível devido ao testemunho da profissionalização de seus membros, que transformaram os objetivos de suas propostas. Seus eventos começaram a apresentar um conceito próprio das temáticas artísticas; passaram a exigir maior compromisso de seus colaboradores; passaram a realizar uma seleção dos trabalhos artísticos a serem apresentados, que deveriam agora dialogar com os valores que o coletivo pretendia defender; eram organizados a partir de uma qualidade técnica; demandavam investimento financeiro de maior porte. Como sintetiza Heinich & Shapiro (2013):

² As problemáticas entorno da legitimação das propostas do coletivo artístico serão tratadas ao analisarmos o projeto PIRATÃO mais adiante.

A arte surge no decorrer do tempo como a soma total de atividades institucionais, interações cotidianas, implementações técnicas e atribuições de significado. A artificação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas. (HEINICH & SHAPIRO, 2013, p. 15)

Verifico, assim, que eles passaram de uma (auto) percepção enquanto produtores culturais para artistas. Este processo de identificação envolveu as suas ações coletivas com outras qualidades, implicando na demanda pela profissionalização do grupo. Uma vez delimitados no universo de coletivos artísticos, entretanto, o Filé de Peixe não está exatamente à semelhança de outros grupos que foram reconhecidos e se retratam como coletivos artísticos. Como procura analisar Lucía Rocha (2012):

Tais coletivos articulam heterogêneas filosofias sobre política e arte, tendo em comum o questionamento das possibilidades da sua própria constituição e funcionamento, assim como das relações entre arte e política. Com diferenças e singularidades, cada coletivo leva adiante este questionamento de um jeito particular, embora existam redes e espaços de troca que definem um espaço ou campo coletivo no qual este tipo de aglomerado artístico se inscreve. (ROCHA, 2012, p. 3)

Percebo que entre os coletivos artísticos acontecem disputas singulares sobre as convenções artísticas, definidos pelos lugares em que esses grupos se inserem. A partir do lugar de fala dos pesquisadores que se debruçaram sobre o tema, constato que as definições variam. São apresentadas diferentes perspectivas dos coletivos artísticos sobre a sua relação entre arte e política, o que elucidada um pouco sobre a incapacidade de identificarmos o Filé de Peixe a alguns outros coletivos artísticos. A chave de compreensão dessa diferença está nos espaços em que o coletivo artístico quer atuar – os objetivos que almejam ao planejar as suas ações. Pude compreender isso a partir da constatação de que a maior parte dos estudiosos sobre ações coletivas em artes vem de dois grandes campos de conhecimento: o da política e o da estética³.

Os pesquisadores que contemplam os coletivos artísticos sob o domínio da política (ROCHA, 2012; MAZETTI, 2008; GONÇALVES, 2010; ROSAS, s/d;

³ Estes campos de conhecimento abarcam, inerentemente, a história social (da cultura) e a teoria da arte. Esta observação se deve pela interdisciplinaridade das Ciências Sociais e da História da Arte.

KESTER, 2006; CRITICAL ART ENSEMBLE (org.), 1998; BUARQUE DE HOLLANDA, s/d) têm como base teórica a reflexão sobre a proposta de Negri & Hardt (2005)⁴. O olhar através do campo da arte (BOURRIAUD, 2002; COCCHIARALE, 2004; ROCHA, 2012; RANCIÈRE, 2009, 2010, 2012; FABBRINI, 2010; KESTER 2006) deve-se a uma pesquisa sobre as reverberações da estética relacional de Bourriaud (2002) no regime de artes contemporâneo.

Classifico estes dois segmentos de pesquisa e produção científica sobre os coletivos artísticos como *resistência criativa* e enquanto *prática relacional*⁵. A principal diferença entre estes campos se dá na definição dos objetivos das ações coletivas em artes (não na qualificação de suas características fundamentais). Como analisado anteriormente através da trajetória do coletivo Filé de Peixe, a constituição dos objetivos almejados por seus projetos demonstram a forma como foram reconhecidos enquanto coletivo artístico. A definição sobre que espaços querem atuar e atingir fala sobre o processo de identificação e visibilidade do grupo no meio.

À observação da função social do coletivo artístico sob o enfoque político, o processo colaborativo em artes tem em mente a desestabilização da ordem e dos fazeres da vida pública - e assim, das possibilidades de subjetividade política. A substância aqui não é o estético. Como irá analisar Rosas (s/d), quando a arte não é um fim, mas um meio, implica-se um gesto de renúncia. É preciso neste momento enfatizar a análise do autor sobre como os coletivos relacionam-se com a (auto) denominação de suas ações e seus projetos como artísticos. A arte é um uso. A arte é um método. De acordo com o seu diagnóstico, apropriam-se de seus meios, como que pegando “emprestado” da arte as suas possibilidades de produção, circulação e recepção.

Em 2003, uma matéria na Folha da São Paulo, *A explosão do a(r)tivismo*, apresentou de modo emblemático esta nova forma de manifestação que renovaria o caráter dos coletivos artísticos. O que significava um ato de vandalismo foi proposto por seus atores como um “monumento”, um gesto artístico.

⁴ Não irei nesta pesquisa me aprofundar sobre os conceitos formulados pelos estudos Antonio Negri por eu ter localizado, eventualmente, que o coletivo artístico objeto de estudo não se configuraria na categoria de resistência criativa.

⁵ Percebi durante a leitura da bibliografia vigente que o vocabulário dos pesquisadores de cada segmento (sob enfoque político, por um lado, e sob enfoque artístico, de outro) girava entorno de determinados termos. Através de um agrupamento crítico sobre esse vocabulário recorrente, e em especial graças às análises de Henrique Mazetti “Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil” (2008) e de Grant Kester “Colaboração, arte e subculturas” (2006), apresento essas expressões enquanto conceitos que sintetizam distintas práticas coletivas em artes.

Fazemos aqui a elucidação ao caso estudado por Fernando Gonçalves (2010) do coletivo Contra Filé, que, sob o signo de uma catraca, instalou este objeto de modo representativo no Largo do Arouche, São Paulo, anonimamente. Com transeuntes alardeados por esta “aparição”, a polícia foi mobilizada para que a catraca fosse destruída. Com a atenção da imprensa, o coletivo foi localizado e assumiu a responsabilidade do gesto.

A este relato é observado como, apesar de não estarem propriamente dentro de um museu ou mesmo de uma escola, agenciamos convenções e negociações de sentidos sobre o que é arte e qual a sua função social. Todas estas instituições tecem uma disputa sobre a experiência estética. O próprio anonimato da ação coletiva artística provoca uma série de possibilidades de recepção e de legitimação distintas de um projeto que fora convencionado previamente como artístico.

Graças a este evento, divisor de águas na atuação de coletivos artísticos com o enfoque político, alguns dos seus principais representantes, entre eles, Rosas (*apud* MAZETTI, 2008), observaram que a compreensão da grande imprensa deste gesto transfigurador tratava de uma apropriação de sua potencialidade pelo mercado. Em seus dizeres, os meios de comunicação estariam rerepresentando estas ações coletivas nas artes em um produto inocente e insipiente de atividade política para consumidores ávidos por novidades “ecossustentáveis”.

A negação do mercado evidencia notavelmente a reflexão sobre os modos de recepção e de apreciação, pois uma das desestabilizações preteridas é o papel social do consumo – ou o consumismo – como regulador da cidadania. A abordagem do público enquanto realizador da ação artística está à relação entre passividade e consumismo do espectador. Para estes coletivos, a indústria cultural e a cultura de massa relegam ao espectador apenas a posição de consumidor.

Podemos delinear, enfim, algumas perspectivas apresentadas ao estudo dos coletivos artísticos enquanto *resistência criativa*. São elas: a transformação do consumo em colaboração, a passagem da passividade à atividade como empoderamento, a rejeição ao mercado e ao consumismo, a qualidade de intervenção na subjetividade política em suas propostas e a arte como instrumento viabilizador dessas ações. Restamos entender o que foi encontrado sobre os estudos nomeados como da *prática relacional*.

Ao adentrar no domínio da estética, não estamos, com isso, realizando uma identificação de uma tradição dos movimentos de vanguarda. Muitos procuram relacionar as práticas colaborativas contemporâneas com as vanguardas históricas dos anos 1920 ou com os movimentos de contracultura que permearam os anos 1960 e 70. Esta relação, entretanto, tem muito pouco a ver com a realidade discursiva desses diferentes grupos. Se reconhecermos nesses movimentos históricos da arte um projeto de intertextualização entre arte e vida, este gesto não é evidente nos coletivos artísticos. A “arte colaborativa”, como situa Bourriaud (*apud* FABBRINI, 2010), é sintoma da arte contemporânea.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (s/d), ao ter na aproximação entre arte e vida um de seus motores, os coletivos artísticos não retornam ao conceito corrente do movimento de contracultura. Na década de 70, levar vida à arte é transformar o estilo de vida – relacionar a estética às coisas do cotidiano. De acordo com Kester (2006), é a alegorização da interação social através de suas experiências sensíveis, ativando pontos como a cor e o som. Esta fusão aconteceria no encontro do belo ao útil (via *design* pela Escola Bauhaus, pelo construtivismo) ou na despreensão estética ou ostentação do ócio (releitura do *flanêur* pelos dadaístas e neodadáis). Se a aproximação com a linguagem contemporânea é identificada, está na escolha de espaços públicos. Realmente, a ressignificação dos usos do cotidiano e da paisagem urbana é recorrente nas ações coletivas em artes, mas porque é determinado que a rua fosse o melhor veículo para seus particulares projetos – como vemos em nosso estudo de caso.

A arte relacional apropria-se do universo discursivo vigente, relacionando estes códigos e signos a possibilidades de relações e de usos – o que promoveria, neste jogo inusitado de espaços e de ritmos, um novo estar no mundo. Fabbrini (2010) precisa nesta citação a grande diferença da *prática relacional*:

A questão do artista relacional não seria, portanto, fazer com que uma nova forma artística, ou um gesto inaugural, indicasse uma alteridade radical, outra sociedade; mas mobilizar elementos dados no presente para alterar a partilha do sensível (a *aísthesis*) dos habitantes de determinado território (“deste” *socius*). (FABBRINI, 2010, p. 15)

A transfiguração da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009) está à mobilização de outras subjetividades políticas, assim como encontramos nas ações de *resistência*

criativa. A *prática relacional* tem como tendência a apropriação das convenções da experiência de estar-no-mundo vigente, exercendo um gesto de esgarçamento desses moldes.

A convergência discursiva entre estes dois campos reside nesse jogo sobre o *sensorium* espaço-temporal comum. Os coletivos artísticos (tanto na *resistência criativa* quanto na *prática relacional*) trabalham sobre as noções que permeiam os usos e os signos da nossa experiência sensível na sociedade. Rancière define magistralmente que “(...) [a arte] é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras de estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de...” (RANCIÈRE, 2010, p. 46). As fronteiras entre arte e política não são tão nítidas assim (como estamos procedendo a título de elucidação conceitual) nas práticas sociais.

Como Felipe Scovino (2010) contextualiza, esta conjuntura de coletivos artísticos (que aqui nesta pesquisa os classifico como *prática relacional*) não tem mais uma relação antagônica com o mercado. Desse modo, seus processos criativos levam à experimentação os códigos da cultura *pop*, da indústria cultural e da cultura popular. Portanto, a experiência lúdica deste segmento não está na passagem da passividade à atividade do espectador, necessariamente. A neutralização desta oposição está relacionada à dissolução dos papéis sociais distintivos, pois não mais averiguaríamos a diferença própria da disposição estética. Em suas ações não teríamos mais a configuração entre o saber e o não (poder) saber. O artista perderia sua propriedade de expertise ou virtuosa. Não é incomum vermos em seus projetos o esgarçamento da mercadoria – que não permite dicotomias entre consumo e produção.

Ao retomar à necessidade acerca da definição das características centrais de um coletivo artístico, é possível conferir que o modo como traceja os seus objetivos muda completamente a forma como analisá-lo. Até então, havia encontrado na bibliografia prévia a compreensão do coletivo artístico como meio de organização de determinadas ações coletivas em artes. A partir disso, procuraram delimitar as características dessas organizações pelas características de suas ações. Contudo, interpreto que isso não é possível, visto que esta tentativa resulta na sua definição como fugazes, efêmeros, heterogêneos. Isso se deve a alguns aspectos, entre eles, que os objetivos das ações vão se transformando e tomando novos significados para os coletivos artísticos. Cada ação é

planejada tendo em vista a forma como os integrantes entendem o seu papel no cenário cultural e como eles se definem e posicionam dentro dessa cena. É heterogêneo e efêmero porque, assim, o coletivo transforma-se em outro: deixa de ser um grupo para um coletivo, deixa de ser um grupo de produtores culturais para ser um coletivo de artistas.

No começo de suas atividades, o coletivo Filé de Peixe (que então se entendia como um grupo de produtores culturais) tinha como objetivo apenas a verbalização de expressões artísticas e projetos em desenvolvimento, fomentar um espaço de troca. O caráter da organização era, assim, mais espontâneo e a produção mais horizontal. Sem qualquer critério de seleção sobre os trabalhos apresentados, é evidente, ao meu ver, que eles não pretendiam um conceito mais ou menos hegemônico do evento, visto que compreendiam o evento como lugar de encontro.

Desse modo, o que era relevante era que as pessoas pudessem se apresentar, conhecer o trabalho de outros artistas e fortalecer a rede de produção cultural do subúrbio. Percebo então uma transformação gradativa em que eles vão percebendo o evento enquanto uma obra, e que deveriam assim representar alguma convicção própria sobre as artes e o campo artístico. É assim que aparece o nome *Películas Epidérmicas Pulsantes*. Com o envolvimento e o comprometimento sobre a qualidade do evento por eles articulados, foram moldando um critério de seleção dos trabalhos que seriam apresentados – até porque muitos que confirmavam presença não apareciam no momento do evento. Começaram a procurar uma qualidade infra-estrutural também, com uma equipe particular de limpeza e manutenção.

Apesar de compartilharem alguns conceitos sobre ações coletivas em artes (como arte, política, coletivo, público), a forma como organizam e propõem esses valores não permite a generalização dos coletivos artísticos. Mesmo porque eles vão se transformando em suas trajetórias e constituem coletivos distintos com o passar dos anos ao visarem objetivos distintos a cada projeto artístico formulado. Se é possível delimitar diferenças, elas residem no processo de identificação próprio de suas trajetórias, que resultam nos objetivos delineados em suas ações coletivas. Ao passo que os agentes envolvidos na ação coletiva compreendem a sua posição social de determinado modo - e, assim, projeta sobre si uma imagem sobre os comportamentos, as relações e os discursos que deve tomar -, eles visam que as suas ações devem ter

determinada repercussão. Portanto, se entendem que realizam uma prática artística, envolvem esta ação de determinadas demandas e expectativas, requerem de si um posicionamento conceitual sobre o evento. Atribuir ao evento nomes como acontecimento, happening, performance, vão compreendendo que este evento deve ter repercussões diferentes, alcances diferentes daquele que se formulava enquanto evento cultural.

O estudo do coletivo artístico Filé de Peixe determinou a possibilidade desta cisão conceitual sobre as ações coletivas em artes. O processo particular a eles de identificação com o campo das artes foi, de acordo com meu discernimento sobre a pesquisa de campo, através de *práticas relacionais*. A partir de uma investigação sobre os limites das convenções de produção artística do meio, entrelaçando cultura de massa, arte conceitual e *pop art*. Isto não significa que um mesmo coletivo não possa ontologicamente perpassar por esses dois domínios, mas que os objetivos de seus projetos são resultado do desenvolvimento de suas posições e imagens sociais; assim como é consequência da forma como se inseriram nos espaços institucionais que pretendem atuar ou atingir.

Como uma organização de práticas relacionais, o Filé de Peixe se definiu dentro do campo a partir do seu processo de identificação à imagem do artista e às artes visuais. Os espaços que frequentou (e com isso denoto também as relações sociais que construiu) definiram que suas ações coletivas teriam esse alcance. Na seção que se segue, pretendo compreender o que seria a conquista dessa posição dentro do circuito de artes contemporâneo. Assim, uma vez inserido no campo das artes, que demandas e expectativas observamos por esse meio quanto à linguagem artística a que o coletivo se propõe. Enfim, que negociações são realizadas quanto às convenções pelo circuito estabelecidas quando à viabilização das propostas do coletivo artístico.

Capítulo II

Autenticidade e Visibilidade

Os coletivos artísticos propõem se inserir em casos-limite das convenções artísticas vigentes, ao passo que gozam do regime de liberdade (RANCIÈRE, 2009) que estes estatutos estabeleceram no desenvolvimento da autonomia do campo das artes. Nesta pesquisa, irei precisar as negociações desta relação – que inclui a disputa da definição do *ethos* (BOURDIEU, 1989) da experiência social. A grande questão que se pontua neste capítulo é sobre como a autenticidade de suas ações são delimitadas; portanto, como o coletivo ocupa a autoridade própria de um artista sobre a sua obra ao passo que também procura desconstruir esta figura.

Para isso, observarei como se desenvolveu a autonomia do campo das artes, em que a determinação da autenticidade toma importante papel. Em um segundo momento eu analisarei as negociações que o coletivo artístico Filé de Peixe realiza sobre a história da autenticidade, disputando outros sentidos sobre a posição do artista dentro do circuito de artes quando à realização de seus projetos no meio.

Até então, verifiquei o processo de significação dos fundadores do coletivo a uma identidade de artista. A identificação processual realizada incorpora as suas ações

coletivas de uma autoridade artística, em que observo a entrada de termos como *happenings*, acontecimento e performance. Do mesmo modo, os seus eventos são deslocados para ocupações e, também, mudam de localização geográfica. O coletivo artístico passa a atuar mais assiduamente no centro do Rio de Janeiro, no até então boêmio bairro da Lapa.

Com este panorama desenvolvido no capítulo anterior, em que analiso a transformação dos objetivos das ações coletivas em artes do grupo, irei verificar nesta seção mais detalhadamente do que se trata ser um artista. Para que, então, seja possível uma compreensão de que convenções artísticas eles manipulam em seus projetos. Apresento, assim, o decorrer histórico em que este ofício foi constituído e significado socialmente, atravessando diferentes papéis sociais com o passar do tempo. Portanto, irei também analisar as expectativas e as demandas que definem a posição do artista em seu próprio meio, e o que isso implica no desenvolvimento da autonomia do campo das artes. Assim, contemplo algumas considerações a respeito da construção de valores como autenticidade, autoria, unicidade, originalidade e reprodutibilidade – conceitos estes que entendo como centrais às reflexões propostas pelo coletivo em estudo.

Ser compreendido enquanto autor não determina apenas que, finalmente, este sujeito produtor de um determinado trabalho pode conclamar a autoria; ou que pode reivindicar direitos autorais sobre a obra. Ao que posso constatar a partir da breve leitura sobre a constituição do sistema jurídico e moral de preservação de direitos autorais (LEMOS, s/d), essas características apenas indicam quem é o proprietário. Portanto, ter o controle sobre os modos de manipulação e utilização de determinado objeto não qualifica determinado sujeito como autor, mas como proprietário. De modo que diferentes profissões e práticas culturais cambiam os direitos de uso de determinado trabalho, e quem passa a ter a responsabilidade sobre as repercussões daquela obra não é mais seu criador⁶.

⁶ Este recorte sobre a questão da autoria e a formulação dos sistemas de proteção aos direitos autorais não será analisado com profundidade neste trabalho. Ver LEMOS, Ronaldo. Direito, Tecnologia e Cultura. (s/d) Disponível em: < <http://www.kuro5hin.org/> >

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome do autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. (FOUCAULT, 2001, p. 273-274)

A atribuição de autoria demarca determinadas posturas e atitudes sobre os usos daquele objeto produzido. Não apenas a determinação do autor, mas como se desenvolve essa atribuição. Estou falando de um processo de transfiguração do objeto, em que ele é cambiado para outras ordens do discurso e da organização social. Ser um artista significa determinados poderes sobre a produção artística, assim como implica o atendimento a determinadas expectativas sociais.

Assim, é demarcada uma cisão sobre as práticas entorno do objeto de arte. Quando antes ele poderia ser apropriado e desgastado como qualquer outro item da vida cotidiana, ele transforma-se por ser resultado de um trabalho intelectual. Por requerer um conhecimento específico encontrado exclusivamente naquele artista, a obra de arte deve estar envolvida em outra experiência social, que demanda um tempo específico de apreciação e um espaço considerado mais apropriado para sua percepção.

A pertinência desta autoridade se desenvolveu ao ponto em que a qualidade de uma obra de arte só é garantida uma vez que saibamos quem a produziu. Quem ocupa a função de autor. E a apreciação e experiência artística se encontram relacionadas a esta função, dependentes da ciência do espectador sobre o artista que produziu aquela obra em exposição.

Com isto, situo que a confirmação de uma autoria sobre a obra de arte não trata apenas de uma passagem em que, finalmente, um objeto é atribuído ao seu dono. A compreensão da obra como uma prática artística, fruto da realização de um agente que ocupa a posição social de artista trata da transfiguração de modos e códigos sobre a prática. Esta obra de arte precisa corresponder a determinadas expectativas e demandas de um imaginário social coletivo constituído sobre a figura do autor a fim de que seja enfim definida como arte. Ser autor *significa* determinadas premissas, determinadas cisões e distinções sociais, hierarquizando “modos de ser” e “modos de fazer” (RANCIÈRE, 2009) na sociedade.

(...) a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001, p. 279-280)

A posição do artista não tem um significado rígido, contudo. O imaginário constituído entorno desta função social está atrelada a diferentes valores que são negociados com o decorrer do tempo. A fim de que seja possível a compreensão sobre a articulação de discursos vigente acerca desta figura, é preciso pontuar o desenvolvimento de alguns valores, responsáveis pela consolidação da autonomia do campo das artes. Assim, é preciso identificar alguns marcos simbólicos da visibilidade do artista como autor, entre eles, a assinatura. A assinatura é o que considero como a principal cisão realizada à constituição do que atualmente consideramos como ser artista. Os documentos que passam a identificar esta atribuição começam a aparecer na segunda metade do século XV. Assim, o reconhecimento da autoria nos objetos de arte e da autoridade do produtor sobre seu trabalho.

Até então este ofício estava atrelado às “artes mecânicas” (HEINICH, 2008), cuja excelência se encontrava na habilidade do artesão em reproduzir secularmente uma tradicional técnica de pintura ou de escultura, assim como na sua capacidade em manipular materiais caros e raros, como tinturas em ouro ou em azul-ânil. Contudo, apesar de estar, em termos de direitos e deveres sociais, a par de ferreiros e padeiros, o *imagier* (ilustrador designado a realizar as representações e imagens sagradas) era tratado de modo “especial” por seus clientes – entre os séculos XIII e XV, seria como tratar com respeito e honrarias particulares (ibid.). Ser aquele que difunde representações religiosas envolve este artesão em diferentes considerações sociais. Identificado com as imagens sagradas e religiosas retratadas, o *imagier* costumava ser elogiado por parecer que estava “iluminado” enquanto esculpia uma imagem católica, próximo espiritualmente do santo que reproduzia em suas pinturas e etc.

A assinatura do artista irá aparecer, como analisa Svetlana Alpers (2010), como o sintoma da dessacralização e da desfuncionalização da arte. A imagem representada

pelo artesão vai se desvinculando de sua capacidade e habilidade de promover uma experiência religiosa e litúrgica. Quando antes o *imagier* era atravessado por uma luz divina para representar os valores e a sabedoria religiosa, agora ele apenas aplica o tema religioso como meio de investigar códigos artísticos. O sagrado transfigura-se em tema, e não tem mais a função ritual. A representação conquista determinada autonomia, pois demanda que seja apreciada e qualificada a partir de seus próprios códigos e técnicas. A obra de arte, portanto, precisa um tratamento social diferente, em que deve ser contemplada a partir de outros critérios e a transmitir outros valores que não os religiosos.

Este processo que demarca o ofício nos séculos XV e XVI também qualifica o trabalho do artesão como intelectual, e procura retirá-lo do nicho de “artes mecânicas” para as “artes liberais”. É realizada uma diferenciação em que a prática artística se apropria de aspectos particulares às “artes liberais”, na tentativa de estabelecer a autenticidade e a autoria das obras de arte. Jacqueline Lichtenstein (2013) constata que durante este período os estudiosos dos grandes mestres da pintura e da escultura procuravam retratá-los e a qualificarem o seu trabalho a partir de uma referência racional, científica e matemática. Assim, os pesquisadores da época não raro omitiam o processo produtivo das obras de arte ao comentarem sobre a qualidade destas. Senão, seria requerido que fossem mencionados o trabalho manual: o tratamento sobre a matéria-prima, assim como os materiais utilizados na confecção, o tempo disposto para realização do projeto e etc. Todas estas etapas da produção da obra eram consideradas partes remanescentes das “artes mecânicas”, e pouco diziam sobre o trabalho intelectual empreendido pelo artista.

A ausência dessa atividade [a produção artística], fundamental na vida do pintor [Rubens] que Piles mais admira, constitui uma omissão deliberada. Por seus aspectos manuais, característicos de uma atividade artesanal, o ofício de pintor e o de escultor são vistos como pertencentes às categorias dos ofícios considerados não intelectuais – àquilo que a Idade Média e ainda o começo da época moderna chamavam de “artes mecânicas”. Portanto, para fugir dessa assimilação, os discursos sobre os méritos do artista, do século XV ao XVIII, insistem nos aspectos puramente especulativos desse trabalho, em vez de detalhar a execução material da obra ou de descrever a vida no ateliê: se não transformam o pintor em fidalgo, como o faz Piles em relação a Rubens, eles ressaltam a importância da matemática na concepção da obra, ou o papel da inspiração poética na invenção da história – como faz Restout. (LICHTENSTEIN, 2013, p. 10)

O ofício dos até então ilustradores *imagiers* apropria-se de técnicas e de saberes de campos do conhecimento que eram mais valorizados no momento, e vai deslocando o sujeito reprodutor de imagens para um autor que realiza um projeto intelectual através das obras de arte. Concomitantemente, em seus trabalhos é possível a identificação de estilos, de modos particulares e próprios de expressão, desenvolvidos por cada artista em uma *carreira profissional*.

Entretanto, a entrada do que é conhecido como o regime profissional do campo das artes (HEINICH, 2005, 2008) não implica que o artista goza de uma autonomia e uma autoridade tal como é identificado atualmente. As expectativas e demandas que cercam esta posição social no imaginário coletivo entendem que o artista deve ter uma relação de cortês culto com seu mecenas. Deve compreender sua posição hierarquicamente inferior àqueles que compõem a aristocracia – tal como Norbert Elias (1995) identifica à realidade do jovem compositor Mozart no século XVIII – mas também deve estar apto, em termos de modos de comportamento e etiqueta, a frequentar os círculos pessoais da sociedade de corte.

A historiadora de arte Svetlana Alpers (2010) analisa o curioso caso de Rembrandt, que foi consagrado somente à idade moderna como símbolo da individualidade na produção artística. Ela comenta sobre como a profissionalização do ofício não caminhou junto, necessariamente, com a autonomia do campo. O imaginário entorno do artista (e a imagem que deveria corresponder à sociedade) estava associado às relações que mantinha com a corte e a aristocracia. Seus modos e comportamentos sociais, assim como suas relações pessoais em muito contava para os gostos de seu público.

Os ideais artísticos desses grupos [das associações profissionais de pintores do século XVII] já foram muito estudados, mas é preciso considerar que essas mudanças não geraram um fortalecimento do poder dos artistas em suas relações com os clientes. O tipo de mecenato em que o mecenas-comprador incentivava o profissional a identificar-se com ele e, em consequência, a servi-lo socialmente desenvolveu-se de maneira típica na Europa, paralelamente ao desenvolvimento de novas academias. Vasari, por exemplo, um dos fundadores da academia de belas-artes de Florença, concebeu o artista segundo o modelo do cortês culto. A esposa e o ambiente doméstico, que haviam tido uma importância tão decisiva na arte holandesa, não faziam parte desse esquema. (ALPERS, 2010, p. 269)

O que é de tão surpreendente no caso de Rembrandt – e que, mesmo alvo de repúdios em seu tempo, teve sua trajetória como referência inspiradora ao artista moderno – é que ele nunca se interessou em se relacionar com a corte. A fim de que não tivesse que moldar sua postura à etiqueta da sociedade de corte, ele se voltou à dinâmica de ateliê com asseio, se dedicando mais fervorosamente ao mercado de artes. Uma evidente demonstração desse isolamento está na recusa da associação entre cliente e modelo. Quando era comum que o mecenas estivesse retratado em alguma cena histórica ao encomendar a pintura, Rembrandt recorria aos seus próprios modelos, normalmente aprendizes, para protagonizarem. Além disso, boa parte do seu sucesso se deve ao casamento planejado para que, com uma herança, pudesse ter o capital financeiro necessário para iniciar seus negócios sem precisar residir (e abdicar de certa privacidade) em cômodos reais.

A noção de autenticidade própria à época contribuía à organização do mercado de artes vigente. De acordo com a dinâmica de ateliê, o mestre instruía seus aprendizes a trabalharem a partir da técnica e estilos desenvolvidos por ele. Quando um grande mecenas investia em seu trabalho, era o mestre o responsável pela concepção do projeto, sendo comum que seus aprendizes participassem na produção fornecendo os suprimentos necessários, assim como que observassem e aprendessem a reproduzir cada passo realizado pelo mestre na pintura. Neste período, o que prevalecia quanto à formação de valor da obra de arte era o projeto concebido pelo mestre e o modo como coordenava sua técnica de pintura e de escultura no ateliê entre seus aprendizes. Isto conferia ao seu trabalho autenticidade. A obra realizada inteiramente pelo mestre e assinada por ele eram de grande valor no mercado por ser raro e trato exclusivo para grandes investidores. A partir deste projeto eram produzidas diversas réplicas que, para serem valorizadas, eram retocadas pelo mestre. Ainda era possível constatar outras cópias, mas então consideradas meras reproduções sem real valor e que não estavam vinculadas ao ateliê.

Com esta profissionalização do ofício foram se consolidando, além do mercado próprio à dinâmica de ateliê, as grandes Academias de Belas-Artes, que tiveram o seu auge, e a sua decadência, no século XIX. A Academia centralizava o estabelecimento das convenções técnicas de criação assim como de apreciação estética. Seus principais espaços eram a Escola de Belas-Artes e os Salões. No processo de conformação de

convenções, é estruturada uma hierarquia de gêneros de expressão, valorizando, por exemplo, a pintura histórica face às pinturas de paisagem ou retratos.

Estar nos Salões e ser convidado a apresentar os seus trabalhos à ocasião iria definir o valor do artista, que passa a ter melhores chances de venda e de reconhecimento de sua obra. O Salão é o evento de máxima visibilidade e, caso a sua pintura estivesse em exposição, certamente estava garantida a sua qualidade e o seu valor frente à história da arte. A necessidade de exposição nesse circuito é evidenciada por preocupadas cartas do pintor Renoir (MOURAUX & SAGOT-DUVAUROUX, 1992) ao contar sobre muitos pintores que tinham o talento e a capacidade de realizar obras de arte de acordo com os critérios acadêmicos, mas que se contentavam a vender por muito menos os seus quadros por não terem a confirmação, o reconhecimento, a visibilidade dos Salões.

A venda realizada no Salão ativava a segunda cadeia de produção artística – estrutura esta que se encontrava em uma posição hierárquica inferior. Graças ao comércio de um quadro, o pintor mobilizava seu ateliê para a reprodução de dezenas de exemplares do mesmo. As réplicas eram produzidas por seus aprendizes e, assim, não garantiam a assinatura do mestre. Desse modo, ao passo que a Academia oferecia a legitimidade do artista, seu circuito não oferecia, de fato, meios de subsídio - muito menos contemplava a demanda do comércio de arte. Assim, em termos de sustentabilidade financeira, o artista se dedicava com mais afinco ao segundo patamar do mercado de artes, no qual o ambiente do ateliê era proeminente.

A partir da visibilidade que o nome do artista ganhava com a exposição e venda no Salão, o ateliê do artista se consolidava. Além das reproduções, o artista passava a incrementar sua receita através de encomendas de pinturas pela classe burguesa ascendente. Sejam retratos de entes queridos ou de cenas familiares, como casamentos e batizados, o nome do artista se popularizava. Nesses casos, parte do mérito de sua técnica compreendia em realizar o mais próximo possível da realidade, de ser fidedigno à imagem encomendada.

Este sistema de criação artística, tanto da cadeia da prestigiada Academia quando da pragmática replicadora, foram decaindo ao fim do século XIX. Por um lado, as inovações técnicas apresentavam formas consideradas mais fidedignas de retratação da realidade, principal critério de qualidade acadêmica – estou pontuando o advento da

litografia e da fotografia. Também eram consideradas mais econômicas, visto que a contratação de um fotógrafo era mais barata que a manutenção dos serviços de um pintor retratista. De outro, o crescimento sem precedentes de agentes dentro do circuito de arte, tanto de artistas quanto de *marchands*, sobrecarregou a Academia e, por fim, desmantelou seus critérios rígidos e restritos de produção artística.

Ademais, justamente com o citado crescimento da classe, a consolidação de ideais liberais e liberalizantes entorno dos códigos de produção artística e da autonomia da arte derrubaram o prestígio acadêmico. O movimento impressionista iria consolidar o regime vocacional das artes (HEINICH, 2005, 2008) privilegiando noções como a unicidade e a originalidade. Uma das consequências dessa revolução estética trata da afirmação de que o gênio é inato e não pode ser conformado por uma educação acadêmica. Por ser uma característica extraordinária, tratada aqui como dádiva, o autor adquire um estatuto solitário e superior aos demais componentes da produção artística – o que denigre definitivamente a dinâmica do ateliê. Este imaginário constituído elabora o mito do gênio incompreendido, condenado ao isolamento social e à penúria financeira (HEINICH, 1996).

Outros aspectos necessários à consideração, mas que não possuem tanta importância quanto os citados acima, estão relacionados à consolidação da classe burguesa e dos princípios da democracia e do liberalismo econômico (MOURAUX & SAGOT-DUVAUROUX, 1992). Ascendendo a uma condição econômica mais favorável, esses atores sociais logo passaram a frequentar os Salões, chegando, como no ano de 1846, a uma saturação. Durante o evento, visitaram nada mais nada menos que um milhão e duzentas mil pessoas. Graças ao interesse social pela elevação espiritual e intelectual particular à apreciação das artes (SCHILLER, 1993), o número de investidores de diferentes gêneros de museu cresceu. Atendendo aos diferentes estilos emergentes, e aos preceitos do acesso à arte como forma de educação estética do ser humano, é constatada a criação de museus de história natural, da etnologia, assim como de arte renascentista e de arte moderna.

Ao passo que a concepção de arte como seção social que deve ser acessível e popular a fim de uma educação elevada foi se fundamentando, o conceito de trabalho individual e solitário ganha força. Centralizando a determinação dos critérios de produção artística ao próprio artista, único detentor e responsável pelo estilo artístico

empregado em sua obra, ele deve ser um autodidata. Longe das escolas de belas-artes, ele mesmo que irá investigar a melhor forma de se expressar. A qualidade do quadro não se encontra mais em atender às convenções acadêmicas nem mesmo na reprodução fidedigna da realidade: está na originalidade de estilo descoberta pelo gênio autodidata.

Procurando se diferenciar da fotografia, a arte se sustenta em dois pilares: a impossibilidade de reprodução, que a distancia das “artes industriais”, e a liberdade de expressão, que promove a singularidade de produção artística – a distanciando das “artes mecânicas”. Sem o referencial da Academia, se abre grande espaço para a especulação no mercado de artes. Através do *marchand* e do comerciante de artes, é desenvolvido um discurso entorno da obra de arte que alimenta apostas dos colecionadores. O preço é regulado, antes de tudo, pela unicidade, tendo em vista que não há qualquer possibilidade de reprodução daquela obra. Do mesmo modo, observo a constituição da polaridade entre o genuíno (verdadeiro) e o falso (falsificado). Tanto a fim de desvalorizar qualquer cópia possível da obra de arte que precisa ser assinada pelo artista, como para criticar um trabalho como derivativo em um regime cujos códigos artísticos precisam se renovar constantemente. Outro fator de valorização é a inovação da obra dentro da história da arte, autenticada pela trajetória do artista.

A entrada do século XX é pautada pela estruturação do regime de artes vigente, o regime de singularidade no campo das artes (HEINICH, 2005, 2008). A figura do artista torna-se tão importante quanto seu trabalho. Para ser reconhecido enquanto um artista, ele deixa de ser uma pessoa que produz obras de arte para assumir uma postura considerada própria de um.

O que aparece com a singularização do estatuto, não é só a possibilidade de correlação entre grandeza e singularidade de um procedimento artístico: essa possibilidade já tinha sido encarnada por alguns grandes nomes da Renascença – pensemos em Da Vinci ou Michelangelo – ou pelos gloriosos párias que foram, em seu tempo, Cellini ou Caravaggio. É sobretudo a necessidade de tal correlação: não há doravante artista verdadeiramente grande que não deva inventar um procedimento fora da norma em sua obra e, se possível também, em sua própria vida. Onde a singularidade de uma arte (seu caráter único e insólito, sua capacidade de inovação em relação aos cânones) não era senão uma eventualidade, um caso-limite, uma figura de exceção destinada mais frequentemente ao fracasso, ela se torna o que se chama em histórias das ciências um “paradigma”, um esquema que define o sentido comum da normalidade – mesmo que sua realização resulte, nos fatos, excepcional. (HEINICH, 2005, p. 138)

Desse modo, o que basta à autenticidade do objeto de arte é o reconhecimento por seu autor. Esta figura, contudo, precisa ser virtuosa quanto às práticas artísticas investigadas e só poderá ser reconhecido como tal enquanto apresentar procedimentos de produção fora da norma, incessantemente. O valor da assinatura é exacerbado, assim como a autoridade do artista na definição dos critérios artísticos. É observado o processo de abandono de referências extrínsecas à arte (herdeiro das premissas kantianas de arte pela arte), fruto do rompimento com os critérios acadêmicos. Torna-se integrante do processo de autonomização do campo artístico as características de ausência de modelo, rejeição à conceptualizações objetivas ou diretas sobre a obra e impossibilidade de utilidade.

Cette conception autonomisante aboutit à consacrer le primat de l'imaginaire sur l'image et de la forme sur la fonction. (MOULIN, 1978, p. 248)⁷

Não só o movimento abstrato na pintura irá transformar os códigos linguísticos e os meios pelos quais a arte se proclama autônoma. A partir de uma arte ao acaso, uma arte do efêmero e do fugaz, no decorrer dos anos 1960 são observadas por Raymonde Moulin as mudanças mais radicais. Conceitos como “evento”, “acontecimento” e “happening” passam a fazer parte da constelação de proposições artísticas. Tudo isso dentro de um gesto artístico para se desfazer da arte, com um proclamado objetivo de destruir o conceito de arte.

Nesse contexto, a autenticidade é reformulada em dois pontos: sobre o estatuto do artista, que passa a configurar em si a noção da unicidade, e sobre a exclusividade (raridade) das tiragens da obra. Ao artista cabe estabelecer os objetos transfigurados à apreciação estética, centralizando nele o gesto artístico que é, enfim, marca da autenticidade e assinatura da obra de arte. Enquanto não se tem certeza sobre os códigos linguísticos do campo, tudo pode ser arte.

⁷ “Esta concepção de autonomização provoca o primado do imaginário sobre a imagem e da forma sobre a função.” [tradução da autora]

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e por consequência, não está obrigada à forma da interioridade: ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. (FOUCAULT, 2001, p. 268)

A relevância do discurso construído circunscrevendo o objeto cresce face ao objeto de arte em si, que perde a importância da materialidade e técnica. Quanto ao ponto sobre a exclusividade, acrescenta Moulin (1978) as obras de arte são monopolizadas pelos *marchands* através de contrato – o que dificulta o acesso do público ao objeto. Além disso, mesmo em suporte digital, as obras são produzidas em uma tiragem limitada, sendo destruída qualquer possibilidade de reprodução graças à destruição do original e, mais uma vez, à dificuldade de acesso ao produto.

Graças ao processo descrito que culmina no circuito de artes vigentes, é possível considerar algumas intervenções que os coletivos artísticos propõem em seus trabalhos. Do mesmo modo, algumas características que envolvem as suas práticas de uma percepção artística. O coletivo Filé de Peixe realizava em suas primeiras edições eventos na esquina de seu bar favorito, no bairro de Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro. A organização desses eventos primava o encontro de diferentes linguagens artísticas do subúrbio, com o intento de reivindicar que não era preciso atravessar o Rebouças e ir à zona nobre da cidade para apresentar e desfrutar da produção cultural carioca. O modo de produção dessas primeiras edições era mais espontâneo, no sentido de que o convite para se apresentar era aberto. Devido a um processo de identificação destes integrantes com o mundo das artes, eles passaram a conceber determinados conceitos sobre como deveria ser o evento – agora mesclado com nomenclaturas emprestadas do campo, como *happening*, acontecimento, performance.

A organização passou a se focar na ocupação de outros espaços da cidade, como o centro, mais especificamente a Lapa, bairro considerado boêmio. As ocupações deste momento do grupo já estão completamente atravessadas por conceitos artísticos e, então, é possível observar que o coletivo já lida com determinadas convenções do

circuito de artes vigente. Percebo a profissionalização de seus compromissos com as ações planejadas e a demanda de uma dedicação e investimento maior por parte de seus integrantes. Portanto, a inserção do coletivo no meio acontece através de uma visibilidade enquanto agitadores, articuladores entre diferentes linguagens artísticas, sob o sucesso de verificarem um único momento-evento em que diferentes trabalhos tivessem uma comunhão. Como espectador, seria possível perceber o processo criativo dos trabalhos apresentados e ter uma experiência artística a partir do diálogo entre os processos criativos no mesmo espaço.

Apesar do coletivo não realizar mais propriamente ocupações, ao integrarem alguma mostra ou feira de artes contemporâneas, eles são convidados como articuladores. Desse modo, o primeiro aspecto que quero tratar, e que implica de forma mais acentuada sobre as expectativas que o meio artístico tem sobre o coletivo, é o modo colaborativo de produção artística. Disso não quero dizer que, por ser um coletivo, necessariamente a sua produção se dá desse modo. Sua produção é colaborativa pois, mesmo que tenham em vista integrantes fixos, comprometidos oficialmente com suas ações, o coletivo só pôde realizá-las a partir da criação de uma rede, mesmo que momentânea, onde não há uma figura centralizadora senão o local e a data em que o evento precisa acontecer. Eles garantiram a sua visibilidade no meio por conseguirem agenciar diferentes aspectos da produção de um evento, e por transmitirem um conceito através dele. Contudo, esse conceito é aberto, ou seja: a unicidade do evento é promovida durante a realização deste. Ela não se encontra previamente definida.

O que encontro de previamente definido é a seleção de coletivos e artistas que costumavam convidar em suas ocupações. E isto se deve à necessidade de compromisso e à noção de responsabilidade sobre a realização do evento compartilhada entre os participantes convidados. O coletivo queria que, de fato, todos participassem e colaborassem com o sucesso da ação. E efetividade para eles é encontrada na projeção de um espaço de troca e de intercâmbio de trabalhos, que se apresentam simultaneamente mas em sintonia. É colaborativo pois o coletivo artístico, por muito tempo, só se preocupou em promover um processo, em alimentar uma experiência criada pelo encontro de diferentes linguagens artísticas.

Eles se consideram, como pude constatar durante a entrevista, como articuladores – e esse aspecto em muito influenciou a forma como se inseriram no campo das artes e ganharam visibilidade. A interpretação que realizei durante a pesquisa de campo é que, graças à forma como o coletivo conquistou visibilidade, o mundo das artes espera que os integrantes do grupo sejam os articuladores de seus próprios projetos. Portanto, que o próprio coletivo agencie a sua rede de produção, de circulação e de divulgação de suas obras de arte. Ao produzirem obras de arte que não são objetos, mas que são eventos (acontecimentos, performances), a expectativa entorno do grupo é que eles mesmos proponham os meios de divulgação e de circulação. Afinal, eles se projetaram no meio desse modo.

Quando o regime de critérios artísticos está na capacidade do próprio artista em se renovar constantemente, a autenticidade se encontra no próprio modo de produção que esta figura encontra. Eis onde vislumbro algumas problemáticas encontradas quanto à visibilidade do grupo no meio – e os entraves descritos sobre as negociações com as instituições. Como será possível analisar em detalhes no próximo capítulo, os trabalhos do coletivo só têm conseguido reverberar em algumas esferas do campo das artes – a saber, a esfera intelectual e acadêmica⁸. Se o coletivo artístico é tido como uma organização horizontal de produção colaborativa, o curador de uma mostra não o convidaria para se submeter a um conceito alheio, formulado por ele, para apresentar um trabalho. Justamente porque o coletivo ganhou reconhecimento no meio através das ocupações artísticas. A ocupação supõe, sobretudo, que as propostas do coletivo não podem ser desvinculadas de seu contexto, performadas segundo os conceitos de um curador. Elas demandam um agenciamento de sentidos colaborativo e coletivamente, de modo que o conceito da mostra precisa ser aberto e estar disponível a ser processo, mais do que uma exposição *per se*.

Ademais, como eles apelidam: “Nós não temos nenhum trabalho que seja, de fato, nosso. A gente produz obras que não são nossas” (Fabrício Cavalcanti, entrevista concedida à autora, 2015). A obra do coletivo se situa intrinsecamente sobre a manipulação e experimentação da obra de arte como conteúdo, como informação, como referência. Os integrantes propõem outro regime de compreensão sobre o autêntico a

⁸ Ao falar sobre as esferas que circunscrevem o mundo das artes, estou me baseando nas pesquisas realizadas por Raymonde Moulin (2007), que apresenta o circuito de artes contemporâneo a partir da relação entre a esfera intelectual (onde se encontram os museus e as escolas de arte) e a esfera econômica (onde se encontram o mercado especulativo, como os leilões, as feiras e as galerias de arte).

partir da transfiguração de uma obra de arte alheia sob outro contexto. O que é argumentado é que, a partir de outro veículo de projeção, de outro meio de circulação e de disposição ao público, a obra de arte se torna conteúdo, matéria-prima de outro trabalho.

Desse modo, o conceito e as experimentações estéticas estão sob o modo em que é realizado um trabalho. É evidenciado o potencial do processo, e é este a obra de arte, não o resultado composto. Essa proposta corrente do coletivo artístico implica que a originalidade está na articulação, mais uma vez, de outros artistas e processos criativos. A sua autenticidade está na promoção de um encontro: seja ele a partir de uma ocupação, seja ele a partir da disposição de vídeos de artista através de outro suporte, de outra circunstância. Esta característica problematiza os meios estabelecidos pelos quais exposições, mostras, feiras e salões de arte acontecem no Brasil, assim como está na brecha das políticas institucionais nacionais. Afinal, o coletivo artístico não realiza, exatamente, produtos. Tampouco, apresentam resultados concretos de um processo de articulação de diferentes linguagens artísticas. A experiência do processo se bastaria em si mesma.

O método curatorial que procura contemplar o trabalho artístico enquanto processo é encontrado mais facilmente nos ambientes universitários. Durante a formação do universitário, se faz necessária a realização de encontros para que não só seja possível a apresentação de trabalhos, mas que também seja possível aprender e conhecer. Outra convenção que o coletivo artístico investiga, e que trata da autonomização que o campo de arte constitui atualmente, é a ideia de falsificação. Quando não é mais possível que a obra de arte seja única, tendo em vista a reprodutibilidade técnica adquirida com as novas tecnologias, o mercado consegue mantê-la, ao menos, rara – e inacessível. Sendo a obra de arte processo, em que é possível a manipulação de outros artistas enquanto objetos para composição de uma nova experiência artística, o coletivo artístico não raro esbarra sobre convenções sobre a autenticidade quando esta se descreve pela oposição ao falso, ao derivado.

Para chegar às considerações que tenho sobre o tema, preciso apresentar o caso do célebre falsificador de obras do mestre holandês Vermeer, Van Meegeren⁹. Este pintor declara à beira da pena de morte por coalização com nazistas que ele não havia

⁹ A fim de saber em maiores detalhes sobre o ocorrido, ver LESSING, Alfred, 1965.

comercializado obras de arte do grande mestre da tradição holandesa de pintura, mas sim suas próprias obras, réplicas de peças de Vermeer. Quando ele declara isso, em 1945 ao fim da Segunda Guerra, também afirma que, uma vez que seus quadros foram admirados e estudados como autenticamente de Vermeer, só resta à classe artística ou se retratar sobre os julgamentos feitos às obras, denegrindo e deteriorando a identidade e a autoridade da classe enquanto especialistas, ou admitir que a réplica é uma obra de arte autêntica e que seu falsário é tão brilhante quanto o primeiro autor da obra. Dito isso, e à perspectiva do desenvolvimento da noção de autenticidade, é preciso considerar: quando o pintor assume a autoria e reivindica a sua qualidade a partir das réplicas, não seria mais possível declará-las falsas, tal como Van Meergeren gostaria.

Assim, não estaria em cheque o estatuto (e o conhecimento excepcional) do especialista de arte, visto que a obra de arte é genuína pois não está ausente nela qualquer valor estético, nem qualquer característica que possibilite, assim, uma experiência artística. Do mesmo modo, a obra de arte falsa é transfigurada pela autoria, pois ela não deve mais ser avaliada a partir dos critérios que estabelecem a maestria do pintor Vermeer, mas a partir do contexto em que o então falsário Van Meergeren fala. Através da assinatura, a obra de arte passa a estar atrelada às circunstâncias em que ela foi produzida. Quando as motivações, inspirações, referências, investigações e transgressões do mestre holandês Vermeer dialogavam com os parâmetros de produção artística de seu contexto sócio-político e estético, Van Meergeren também agencia outros sentidos sobre a obra. A partir de uma posição particular no circuito de artes, ele negocia outras transgressões – o que torna a sua obra, idêntica a de Vermeer, absolutamente original. Mesmo que seja estritamente igual à outra obra de Vermeer, ela não é uma réplica, pois ela se apresenta a partir de outro ponto de fala.

Encontramos a mesma questão no estudo de caso do coletivo Filé de Peixe – pelo menos não o encontro em um caso de polícia. Ao rever a cômica frase diferida por Fabrício, “não temos nada nosso”, entrevejo que a realidade deles não está muito diferente da de Van Meergeren. A diferença fundamental (devo, antes de tudo, denotar) é a ciência de uma obra original que o coletivo artístico tem: ao contrário do falsificador, que queria apenas demonstrar que era um excelente pintor através do absoluto controle sobre a técnica do mestre holandês. Em termos de visibilidade e de reconhecimento, ainda é identificado entre os membros do grupo uma dificuldade em falar sobre seus trabalhos e a apresentá-los, pois eles sempre estão em referência a

outros artistas, outros trabalhos que, articulados, manipulados e transfigurados sob outro suporte ou sob outro processo criativo encontra a sua autenticidade.

Enquanto a autenticidade do coletivo nunca está em questão, constato a problemática da originalidade, especialmente porque as suas obras nunca se definem entorno da unicidade. E este valor é formado no mercado de artes pela raridade, ou pela recusa de acesso ao produto. Por o coletivo artístico não responder a essas demandas, verifico a necessidade de negociação de outros pontos para que seus projetos tenham visibilidade e tenham determinada sustentabilidade financeira. Na seção a seguir, analisarei o jogo entre essas demandas e expectativas do circuito de artes contemporâneo através do estudo de um trabalho específico, o *Piratão*. Assim, verificarei onde este projeto é melhor absorvido dentro do campo: e que políticas institucionais atuam para seu reconhecimento. Do mesmo modo, o diálogo realizado pelo coletivo a fim que este trabalho fosse apresentado, e as vertentes que dele surgiram graças às convenções estabelecidas no campo.

Capítulo III

Economia e Autoria

A fim de que seja possível a compreensão sobre as disputas simbólicas que estabilizam e determinam o *ethos* (BOURDIEU, 1989) da experiência artística, a pesquisa se insere sobre diferentes “modos de fazer” artísticos agenciados pelo coletivo Filé de Peixe. Até então estudo como eles se organizaram e se identificaram acerca do vocabulário de coletivos artísticos, assim como se inseriram no campo das artes. Também verifiquei como eles agenciam o imaginário (e a imagem) entorno do artista, implicando outras funções para o ofício e outros modos de produção artística. Reifico neste ponto que os coletivos artísticos identificam-se a luta social de discursos sobre os modos de fazer (ibid.), assim como estão à história da constituição da autonomia do artista. Enfim, analiso neste último capítulo os meios de negociação realizados pelo grupo para que o trabalho *Piratão* fosse viabilizado – e que pudesse explorar o potencial visado por seus criadores.

O recorte sobre este projeto é, então, sobre as convenções artísticas que são, através de sua realização, disputadas com os espaços institucionais. Também analiso a trajetória deste projeto a fim de que ele fosse legitimado e apreciado com determinada qualidade pelos especialistas do meio artístico – e que negociações foram necessárias

para que este trabalho frequentasse os espaços que o coletivo considerava de maior visibilidade no campo.

De acordo com o que foi visto nos capítulos anteriores, a linguagem proposta pelo coletivo artístico pertence ao regime de singularidade (HEINICH, 2005): o regime de artes vigente (RANCIÈRE, 2009) em que a autonomia do campo encontra-se. Apesar de ser denominado como um regime de liberdade (ibid.) é indicado uma incessante demanda de renovação de códigos linguísticos dentro do circuito de artes contemporâneo. Devido à intensa competitividade, o artista precisa sempre redefinir a sua identidade, conseqüentemente, a sua posição no meio. O campo requer uma sensação de ruptura e de unicidade, onde o artista está banido de se repetir. Do mesmo modo, há uma demanda de inovação constante em que é preciso ter uma sensação de originalidade. É como se o público (falo tanto do visitante espontâneo quanto do especialista de arte) não quisesse ver a mesma exposição duas vezes.

Isto não implica que o regime de artes vigente não esteja estabelecido em convenções artísticas de produção, distribuição e apreciação. Apenas que o processo de legitimação artística não se encontra mais no atendimento às configurações técnicas da Academia. Outros agentes sociais do meio artístico adquirem a autoridade de discernimento e de reconhecimento das obras de arte, como os críticos de arte, os curadores, marchands e pesquisadores da arte. Portanto, para verificar os processos de legitimação do trabalho do coletivo artístico, irei atentar nesta seção a estes agentes e o relacionamento deles com as convenções questionadas pelo grupo.

Quando falo de convenções, não estou observando códigos que cerceiam e restringem o trabalho do artista e da cadeia produtiva das artes. As convenções artísticas são modos de lidar com a obra de arte, consolidando o campo das artes como autônomo e definindo meios de legitimação das linguagens artísticas – o que articula hierarquias sobre os “modos de fazer”.

Para que a arte aconteça, é observada uma estrutura cooperativa de atores provenientes de diferentes instâncias sociais, o que acaba por definir que toda arte é, enfim, uma ação coletiva (BECKER, 1977, 1982). A cadeia de produção artística é formulada a partir da distinção dos papéis de cada agente dentro do campo. O equilíbrio observado depende da autoridade de cada um deles sobre seu papel, assim como sobre o que desempenhá-lo *significa* (que valores concernem esta função). Sua legitimidade é

construída no compartilhamento de significados por um número de pessoas dentro do campo. A autoridade, atrelada à legitimidade, está no agenciamento de sentidos pertencentes a uma determinada cosmologia.

Sendo assim, se torna fundamental que os outros dentro desta cadeia produtiva reconheçam no artista aquilo que não são, que não conhecem, que não possuem. Quando digo isso, afirmo que essas diferenças não estão pautadas apenas na diferenciação do papel técnico que cada ator desempenha na produção artística. A propriedade distintiva está relacionada às expectativas sociais, determinando modos de comportamento, formação intelectual e trajetória pessoal de cada ator envolvido no processo. Ocupar a posição de artista, portanto, *significa* agenciar determinadas convenções – quando a investigação desses meios artísticos não consegue prover uma experiência que outros compreendam e apreciem enquanto artística, o ator social agente desta investigação pode não ser entendido enquanto autor.

De acordo com Norbert Elias (1992), as identidades e posições sociais, assim como o relacionamento entre elas, definem a forma como se estrutura a produção artística. Através de distâncias e proximidades relacionais é possível entrever as expectativas e as demandas que um artista tem dentro do campo. Graças aos estudos realizados sobre a trajetória de Mozart (ibid.), o sociólogo observa que, dentro da estrutura social de sua época, o compositor tinha que alimentar determinado modo de se relacionar com a sociedade de corte. Este relacionamento deveria levar em conta, ao mesmo tempo, uma distância social e uma proximidade físico-geográfica. Por um lado, ele era um serviçal tal como um cozinheiro. Entretanto, devido a uma convivência com os membros da aristocracia, o seu comportamento, assim como seus modos e sua etiqueta, deveriam identificar-se com seu público. Ademais, é constatado que as preferências da corte nesse contexto estavam intimamente atreladas ao resultado das investidas sociais do compositor.

Era característico do grande artista burguês de corte viver, até certo ponto, em dois mundos. Toda a vida e a obra de Mozart foram marcadas por esta cisão. A cisão certamente não é uma característica apenas de Mozart; tanto ela como sua influência sobre a caracterização pessoal se encontram em outros artistas e intelectuais burgueses da sociedade de corte. (...) O fato de que pessoas da classe burguesa dotadas de um especial talento intelectual ou artístico fossem recebidas quase como iguais em alguns *salons* de Paris e por alguns nobres italianos ou alemães pode fazer-nos facilmente esquecer que, por todo o século XVIII, e em castas áreas da Europa até 1918, os

burgueses eram tidos e tratados pelos governantes como cidadãos de segunda classe, como pessoas de camadas inferiores. (ELIAS, 1992, p. 22)

Assim, convenções artísticas estabilizam uma rede em que determinados modos de fazer são exibidos de determinada forma, em determinados lugares e que deve ser apreciado a partir de pressupostos específicos. Como pontua Becker (1982), as convenções são criadas para que todos tenham em evidência as expectativas que os outros projetam sobre o que está sendo produzido. Se, por um lado, as convenções (regendo materiais, modos de expressão e códigos de leitura) reiteram uma restrição à etapa criativa do artista, são elas as condicionantes para que as obras sejam apreciadas por um número considerável de pessoas.

Compreendo essas expectativas e demandas desenvolvidas à autonomia do campo artístico como uma economia de sentidos construída sobre a experiência estética - que não será hegemônica a todos os setores da sociedade. Essas convenções são formuladas graças a contextos específicos que contabilizam territorialidades, desigualdades sociais e identidades. Formas e contextos considerados apropriados à produção cultural por vezes evidencia trajetórias e *habitus* (BOURDIEU, 2008) de classes sociais, sendo importante aspecto analítico da constituição de sua identidade. Isto considera que a exposição de propostas artísticas em determinados espaços pode ser entendida como ultrajante. Da mesma forma, tendo em vista a história institucional e política cultural de determinada nação, algumas investigações artísticas disputam com esse desenvolvimento e lugar institucional adquirido à legitimação da produção artística do país. Acrescento que a própria linguagem artística determinada pode ser apreciada como meio de distinção ou de desmerecimento. Aponta Bourdieu (2006) em seu estudo sobre o campesinato e a fotografia:

Se a fotografia é vista como um luxo, é primeiramente porque o *ethos* camponês exige que os gastos dedicados ao aumento do patrimônio, ou da modernização do equipamento agrícola, tenham prioridade sobre os gastos com o consumo. De uma forma geral, qualquer despesa que não seja sancionada pela tradição é considerada um desperdício. Mas isso não é tudo: a inovação é sempre suspeita aos olhos do grupo, e não só em si mesma, isto é, enquanto negação da tradição. As pessoas estão acostumadas a ver nela uma forma de se distinguir, de se sobressair, de fascinar ou de desmerecer os outros. (BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire, 2006, p. 35 – grifo da autora)

Assim, analiso através do trabalho *Piratão* que gastos simbólicos são considerados conflituosos dentro dos espaços institucionais brasileiros. Ademais, se os agenciamentos e disputas sobre as convenções exercidas negociam a concepção de novas formas de circulação artística e de compreensão sobre o processo criativo – enfim, sobre a autoria.

Como é visto no caso contra Han van Meegeren (LESSING, 1965) no capítulo anterior, uma pergunta permeou toda a análise de dados executada nesta seção da pesquisa: o que é ser um autor quando este reivindica o autor como um objeto? Apesar de Meegeren não ter declarado a autoria das obras em um contexto considerado mais promissor e, digamos, apropriado (não atende as expectativas de um autor dentro do campo das artes), não se pode mais pensar falsificação de forma assegurada – ou seja, como um (des) valor evidente no circuito de artes vigente. Os pressupostos que a definiam e que resguardavam ao falsificador um determinado lugar e papel social foram postos à prova.

É um caso que pode ser analisado atravessando diversas instâncias do campo das artes, e a análise sobre convenções se insere nessas possibilidades. De um lado, as convenções artísticas foram mantidas (ele foi, de fato, julgado e sentenciado por fraude) e, portanto, foram mantidas as posições do autor (privilegiada e hierarquicamente superior) e do falsificador. Por outro, entretanto, desestabilizou a autoridade de determinadas identidades construídas, ressignificando e modificando as expectativas acerca do papel do *marchand* e do especialista em arte. De fato, os que venderam e consagraram as obras “não-autênticas” tiveram seus nomes fragilizados. Deixou em suspenso a interrogação sobre a efetiva possibilidade de autenticidade na obra de arte. Acredito que ao averiguar em detalhes o projeto *Piratão* em sua viabilização é possível indicar também algumas disputas e mobilizações dentro do cenário de artes contemporâneo.

O projeto *Piratão* foi concebido em 2009 por Felipe Cataldo, Fernanda Antoun e Alex Topini e é considerada uma obra aberta – portanto, está sempre disponível para uma nova edição. Já realizou vinte edições, tendo seu auge entre 2010 e 2011. Vendeu mais ou menos 4.000 *encartados* ao todo. Os “encartados” são vídeo-artes compiladas em um suporte de mídia digital, o DVD. O objeto conta com uma enumeração em série

de uma tiragem indefinida (a ser reproduzida infinitamente, de acordo com a demanda). Ademais, o objeto conta com um carimbo da identidade visual do projeto, selado e embalado manualmente em um encarte confeccionado pelo grupo.

A enumeração integra uma política do coletivo de contabilizar o número de vendas de *encartados* realizados por ação como meio de averiguar o sucesso da seleção confeccionada pelo grupo. Um dos seus objetivos enquanto performance é a efetiva comercialização desses objetos. Principalmente no começo do projeto, eles queriam ver quais vídeos eles deveriam procurar pela rede (internet), quais artistas eram mais pedidos e quais vendiam mais, a fim de que pudessem atender ao público. Assim, o coletivo observava a preferência dos diferentes públicos que participaram das diversas edições do trabalho.

Da mesma forma, a decisão de idealizar e executar uma embalagem própria para a venda dos *encartados* constitui um modo de personalização do objeto que pretende, e aqui exponho a fala dos membros do coletivo, ser único e diferente dos que são, de fato, DVDs pirateados. Outro aspecto que define uma qualidade de exclusividade dos objetos é que eles estão disponíveis apenas durante o acontecimento; não são vendidos por encomenda ou fora do contexto da ação.

O acontecimento se trata da venda dos *encartados* de acordo com os moldes da economia informal característica do centro urbano da cidade de Rio de Janeiro, muito praticado no mercado do Saara. Através de apelos como promoções de três encartados ao preço de dez reais e jargões como “Hélio Oiticica está acabando!” e “Sessão da Tarde nunca mais!”, eles procuram negociar com transeuntes e especialistas determinados estabelecidos sobre autoria, entre eles o mais evidente: sobre direitos autorais. Além disso, eles procuram realizar uma crítica às tiragens exclusivas de obras de arte em suporte digital pelo mercado de artes. A fim de que o produto artístico seja comerciável, são realizados, por exemplo, registros audiovisuais de performances e assinatura de revelações fotográficas em uma tentativa de prevalecer o caráter único da obra – e, assim, qualificá-la de valor monetário diferenciado.

O colecionador que compra vídeo-arte não está comprando somente a informação audiovisual, mas um objeto artístico que tem circulação e valor dentro de um mercado específico. O que estamos fazendo é apropriação dessa informação audiovisual. (TOPINI, Alex, entrevista concedida à autora, 2015)

O acervo do coletivo é composto de artistas desavisados e compulsórios, resultado de uma pesquisa assídua por sítios eletrônicos e download em websites especializados em acesso irrestrito de propriedades intelectuais - além de um *networking* com diversos membros da comunidade artística. Parte considerável do aumento do acervo disponível foi proveniente das edições do trabalho realizadas em encontros de arte contemporânea e sobre performance. O intercâmbio entre os artistas participantes era mais intenso e era comum que colaborassem uns com os projetos de outros. Em especial entre videoartistas iniciantes brasileiros, a exibição de suas obras nesse formato apresenta-se como oportunidade de visibilidade. Ao mesmo tempo, muitos artistas não têm ciência de que se tornaram material do projeto. Ainda pertencem ao acontecimento alguns equipamentos, como uma copiadora simultânea de mídias digitais, uma televisão para que os compradores testem (e exibam) o produto adquirido, uma maleta contendo os DVDs a serem vendidos e um armado que serve como mostruário dos encartados.



Figura 3: Encartados sendo confeccionados pelo coletivo artístico



Figura 4: Aramado item da performance em disposição para o público participante



Figura 5: Encartados sendo testados pelo público durante a performance

Ao articular uma economia da autoria alternativa, em que autores são tidos como material para uma obra de arte, verifico nesta pesquisa os trâmites negociados com os espaços institucionais a fim de que este projeto obtivesse verba para execução. Ademais, analiso os desdobramentos e os resultados dessas negociações, assim como se é possível entrever a construção de outras convenções artísticas sobre as noções de autenticidade e autoria através dos meios de viabilização do trabalho. Se, portanto, a partir destas disputas travadas, é observado pelo trabalho *Piratão* o estabelecimento de diferentes experiências artísticas. Ou seja: que desenvolvimento eu constato como resultado das disputas de discurso simbólico realizado por esses distintos atores do campo das artes.

Neste primeiro momento, analiso através do discurso entorno da obra como essas convenções foram negociadas e que sentidos sobre a autoria e a autenticidade foram ativados e transformados pela experiência proposta no acontecimento. Assim, a partir dos meios de recepção do projeto em questão. Essa análise só foi possível porque o coletivo artístico realizou o registro audiovisual de algumas ações – tive acesso até a sétima edição.

Até então, em termos de construção conceitual da obra que é o *Piratão*, apresentei apenas os termos apresentados pelos membros do coletivo. Para esta seção, também averiguo o discurso do público participante. Como não foi possível a observação participante de alguma das edições do trabalho, contei com estes registros audiovisuais. Também vale ressaltar que contemplo as negociações simbólicas realizadas pelo público sobre o *Piratão* de acordo com as linhas consideradas fundamentais ao grupo para sua efetiva realização. A saber, esses aspectos primordiais para que o *Piratão* atingisse o seu objetivo são: a comercialização dos *encartados* a preços populares; a disposição e troca desses objetos de acordo com a norma da economia informal e pirata da cidade do Rio de Janeiro. É desse modo que verifico se as convenções artísticas investigadas pelo grupo realmente colaboram para mudanças de sentido sobre a experiência artística no circuito de artes contemporâneo.

A primeira edição do trabalho ocorreu no evento cultural chamado *Viradão Carioca*, em 2009, na Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro. Todas as edições realizadas na cidade em que o coletivo reside, sendo a primeira nenhuma exceção, são

ocupadas por universitários, professores e pesquisadores, amigos dos integrantes e especialistas do ramo das artes. O principal interesse do público sobre o projeto em performance é a possibilidade de acesso mais popular aos vídeos de arte. Todos os entrevistados neste registro audiovisual afirmam que muitos trabalhos de vídeo-arte emblemáticos são conhecidos somente pelo título, e por sua repercussão histórica no hemisfério norte. Os professores e pesquisadores ressaltam, inclusive, que eles dão aulas na universidade sobre esses vídeos que só foram vistos no imaginário deles. Alguns *frames* transformados em fotografias dão pistas de como são essas obras.

O trabalho *Piratão* se torna relevante no contexto de democratização desse conteúdo sobre a história da arte contemporânea, e é crítica ao mercado de artes pois essas instâncias não contemplam a necessidade de formar o público sobre o desenvolvimento da vídeo-arte nem a necessidade de informar os pesquisadores sobre importante material de estudo. Como observo na tabela abaixo, fornecida pelo coletivo, a compra dos encartados está relacionada aos principais nomes, paradigmáticos na construção do vídeo de arte enquanto linguagem.

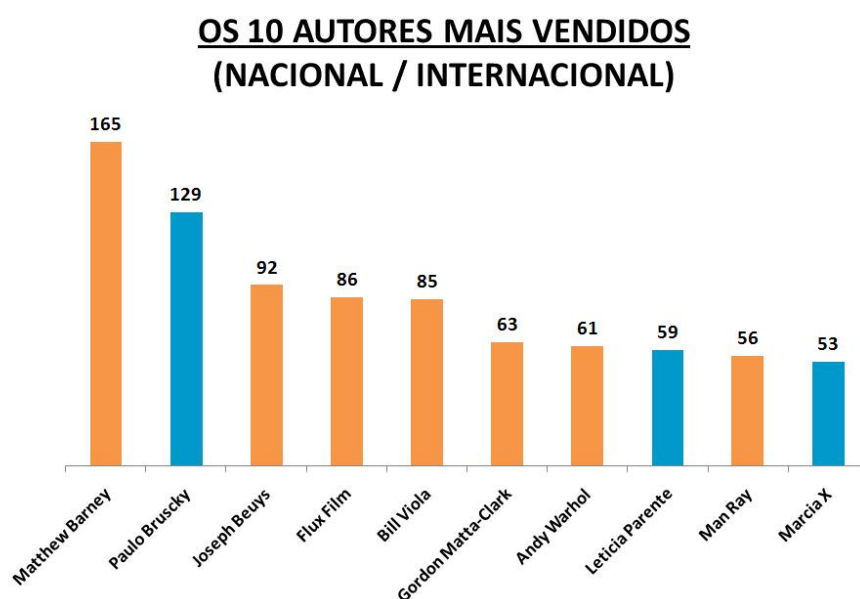


Tabela 1: Autores nacionais e internacionais mais vendidos durante as performances (até a 13ª edição)

Dentre os artistas brasileiros, ainda temos Artur Barrio, Anna Bella Geiger e Nuno Ramos, mais nomes paradigmáticos na constituição da autonomia dessa linguagem. Neste primeiro momento, o discurso do coletivo artístico era de esgarçar a apreciação fetichista do objeto de arte que o mercado alimentava. Ao vender de acordo com os moldes da economia pirata, eles justapunham o consumismo com o coletivismo. Percebo, portanto, um sólido discurso acerca dos meios pelos quais é assegurada a autenticidade dos objetos de arte. Já que, a fim de que esteja certificada a autoria do trabalho, este se torna inacessível e intangível em termos de apreciação artística pelo público.

Com o desenrolar das edições do *Piratão*, estes termos não são perdidos, mas observo a aparição de debates sobre propriedade intelectual e como os espaços institucionais não acompanham as expressões artísticas em mídias de reprodutibilidade inerente (BENJAMIN, 1929). No caso da sétima edição, por exemplo, que acontece em 2010 no evento Abre-Alas, da galeria Gentil Carioca (mais uma vez no centro da cidade do Rio de Janeiro) o público começa a pontuar o trabalho a partir desse vocabulário. Nessas entrevistas, questionam o uso da propriedade intelectual e da apropriação artística, em que transformamos o autor em um objeto. Do mesmo modo, nas entrevistas, interrogam a efetiva possibilidade de estabelecer propriedades e autores quando é realizado esse câmbio entre autor e objeto, entre artista e matéria-prima.

Por que haveríamos de ser processados? O que estamos fazendo não é pirataria. O vídeo é um arquivo e pode circular sem prejuízo à obra em si. Não estamos vendendo o trabalho de ninguém, logo não estamos cometendo crime. São objetos performáticos que ativam redes de troca em torno da produção audiovisual voltada para o campo das artes plásticas. (TOPINI, Alex, entrevista concedida à autora, 2015)

A partir disso, ainda preciso observar algumas variantes sobre a recepção do projeto, que está à perspectiva da comercialização dos *encartados* a preços populares. Como havia apresentado, um dos objetivos visados na concepção da proposta é que, efetivamente, haja o consumo dos *encartados*. E, para isso, é preciso levar em conta também não só do desenvolvimento do discurso dos participantes, como também do dinheiro gasto por eles durante a performance.

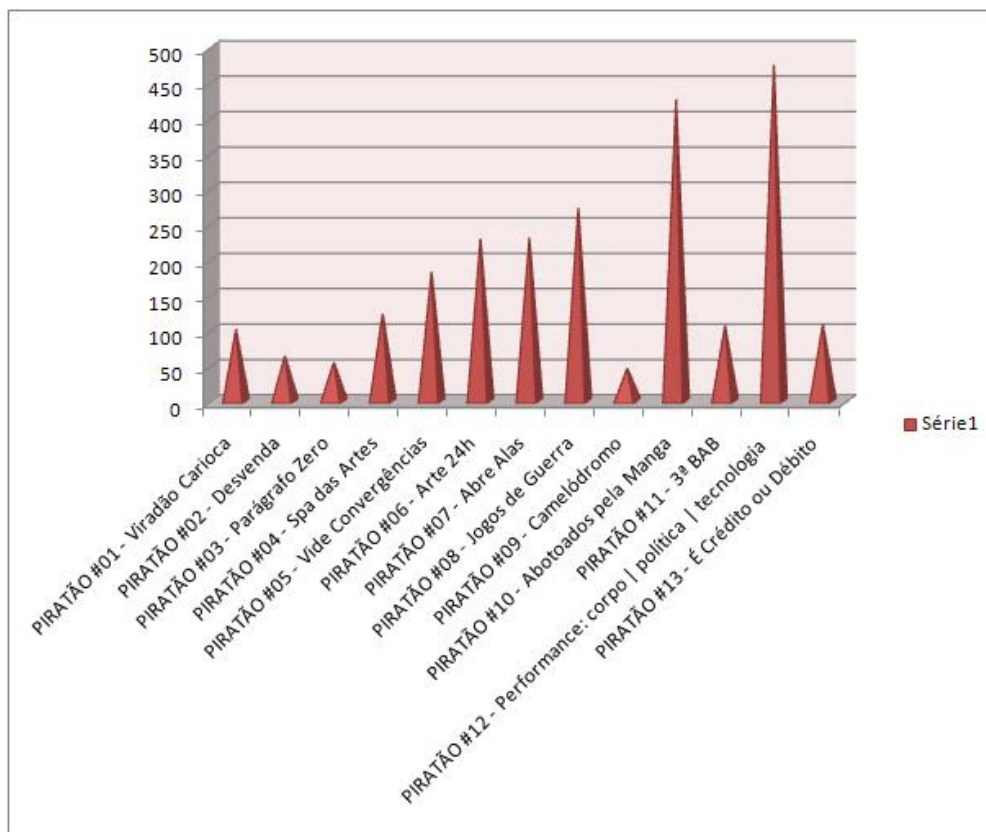


Tabela 2: Número de vendas de encartados realizadas por edição (até a 13ª edição)

Das edições contabilizadas pelo coletivo artístico, as que obtiveram maior número de vendas de encartados foram as performances realizadas em *Performance: corpo, política e tecnologia* (foi a 12ª edição do projeto), ocorrida na cidade de Brasília, em 2010, e em *Abotoados pela Manga* (na 10ª edição), ocorrida na cidade de São Paulo, em 2010. As vendas foram, respectivamente, de 475 e de 426 *encartados*. Quando totalizamos as vendas usando as cidades como critério, tiveram maior sucesso na cidade de São Paulo, que, em apenas três edições, venderam 808 *encartados*, seguida de Rio de Janeiro, que totalizam 772 *encartados* vendidos em mais de seis edições. Contudo, são nas edições realizadas em Brasília que o coletivo tem a melhor média de vendidos através desse critério: todos no festival *Performance: corpo, política e tecnologia*, em 2010 e 2013.

Já as edições que foram pior sucedidas ocorreram na cidade de Rio de Janeiro, onde o coletivo artístico reside. Foram na performance do Camelódromo (que foi a 9ª edição do trabalho), em 2010, e na realizada na exposição *Parágrafo Zero* (que ocupa a 3ª posição), em 2009. Juntas venderam pouco mais de 100 unidades. Desse modo, é na

cidade do Rio de Janeiro a pior média de encartados por performance, mas também lugar onde realizou o maior número de edições e de exposições de desdobramentos do projeto. Vale comentar que a ação executada no Camelódromo foi a única dentre todas as performances que não estava dentro de um evento de artes plásticas, seja exposição coletiva, feira ou festival, e que não estava patrocinado nem contemplado por qualquer edital de financiamento.

A partir desses dados coletados sobre as edições do *Piratão* mais significativas à análise proposta pela pesquisa, adentrarei em pormenores sobre a viabilização do projeto nestes contextos. Assim, compreender do que se trata o evento no qual a performance foi realizada: que organização realizou, no que consistia a sua programação (se outros coletivos ou ações coletivas estavam integradas), qual a proposta (se visa atingir determinado público, se visa atender a uma demanda social) e o contexto da realização do evento para a instituição patrocinadora e produtora.

A começar pelas ações que obtiveram maior número de vendas, o evento *Performance: corpo, política e tecnologia*. Realizado em 2010 na cidade de Brasília, ele pertence ao projeto *PerformanceCorpoPolítica*, responsável pela organização de vários outros eventos sobre a performance. O projeto visa promover encontros para trocas de experiência e intercâmbio sobre esta linguagem artística e as formas em que se desdobra a fim de se relacionar com a sociedade. Também procura fornecer um canal de comunicação e visibilidade de pesquisas e debates sobre o assunto, contando, assim, com um website informativo – onde obtive a maior parte dos dados sobre o evento em que o coletivo artístico apresentou-se.

A curadoria do evento é realizada pelo coletivo *Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos*, que está em atuação desde 1992, encabeçada por Maria Beatriz de Medeiros. Em termos de coletivos, foram convidados apenas o coletivo Filé de Peixe e o grupo Empreza para esta edição. O programa foi patrocinado pelo programa Cultura e Pensamento, realizado pelo Ministério da Cultura, pela FAPEX e pela Associação Casa Rui Barbosa. Também foi contemplado pela Petrobrás e por uma parceria entre Ministério da Educação, SESC-São Paulo, RNP e TVE Bahia. A programação de debates, lançamentos de publicações e mostra de vídeos de arte foram realizados na Universidade de Brasília (UnB), dentro da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

É possível inferir sobre esses dados que este evento de grande sucesso para o coletivo Filé de Peixe é voltado para um público jovem, frequentador da universidade (universitário, professor ou pesquisador), se voltando para participantes especializados em artes plásticas, que procuram uma experiência crítica sobre a linguagem da performance. É um evento de cunho intelectual e acadêmico e que foi ponto de encontro de diversos outros artistas que também realizam performances e ações coletivas, assim como lugar de visibilidade de pesquisas no ramo. Portanto, o público era altamente informado e especializado.

Outra ação que teve boa repercussão de vendas foi realizada através do evento *Abotoados pela Manga*. Configurou a décima edição do *Piratão*, acontecendo na cidade de São Paulo, em 2010. Nesse caso, não tenho certeza de que a nomenclatura “evento” é apropriada. O projeto *Abotoados pela Manga* é resultado do programa *Novos Curadores*, idealizado pela curadora Rejane Cintrão, e que foi realizado em três edições pela empresa cultural Expomus com o patrocínio do banco Santander e correalização do Paço das Artes de São Paulo. Este programa foi inspirado no Grupo de Estudos de Curadoria, formado no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A empresa cultural Expomus é conhecida por fomentar projetos culturais que interligam arquitetura, design, arte contemporânea e museologia. Ela desenvolveu este programa com o intento de formação crítica de curadores ávidos em estabelecer curadorias inéditas, que dialogassem com novas linguagens artísticas. O enfoque é desenvolver projetos que tragam visibilidade a artistas brasileiros emergentes e a trabalhos experimentais.

Assim, eles selecionam seis novos talentos a partir da apresentação de projetos curatoriais que serão coordenados por curadores orientadores do programa. Foi assim que *Abotoados pela Manga* foi produzido por Maria Montero, sob coordenação de Franz Manata. O projeto desenvolvido é um programa de imersão de três semanas em um galpão no bairro de Pinheiros (zona nobre da cidade) em que artistas convidados constroem colaborativamente uma exposição de arte contemporânea. Dos vinte e cinco artistas participantes, são coletivos artísticos SoundSystem, Opavivará e Filé de Peixe.

Equiparado ao evento *Performance: corpo, política e tecnologia*, temos em comum que são ações entorno de um evento de formação teórico-acadêmica e que, assim, conta com um público de trajetória intelectual e especialista em arte

contemporânea. O coletivo artístico não atua isoladamente, estando conectado e interligado a outros trabalhos artísticos apresentados na mesma ocasião. Assim, dada à qualidade dos eventos, eles são estimulados a serem artistas e espectadores ao mesmo tempo. Ademais, eles se encontram em um formato de exposição que estimula uma participação colaborativa acerca da apreciação dos trabalhos artísticos apresentados, intervindo sobre o conceito de apreciação e contemplação artística. Promove uma linha mais delicada entre a passividade e a atividade nos modos “de fazer” e “de receber” no campo da arte. Todas as ações foram realizadas em um âmbito público, contudo, devo ressaltar, dentro dos limites de um evento que celebra o encontro de artistas e pesquisadores da arte.

Por um lado, o evento *Performance: corpo, política e tecnologia* foi totalmente financiado e concebido por órgãos públicos. Quando não dessa esfera, foi contemplado por organizações sem fins lucrativos, que visa à capacitação intelectual e o fomento à pesquisa científica – importante dado de compreensão sobre o estímulo de novas técnicas curatoriais e da investigação de novas linguagens artísticas no cenário brasileiro. De outro lado, através da realização do *Abotoados pela Manga* pela empresa cultural Expomus, temos um investimento propriamente do setor privado, visto que foi patrocinado pelo banco Santander. Mesmo assim, o objetivo do investimento era a formação intelectual no campo das artes.

Agora, me debruçando sobre as edições do *Piratão* que tiveram um menor número de vendas: a ação realizada no Camelódromo, que configura a nona edição, e na exposição *Parágrafo Zero*, ocupando a terceira edição do trabalho. A ação no Camelódromo foi planejada e organizada pelo próprio coletivo artístico Filé de Peixe. A ocasião para tal empreendimento: o aniversário de um ano de realização do trabalho *Piratão*. Nesses termos, com o objetivo de celebrar o projeto, o grupo decidiu apresentar esta edição dentro do mercado informal de maior referência na cidade do Rio de Janeiro, o apelidado Camelódromo, localizado na rua Uruguaiana. Fonte de inspiração para o projeto, este polo da economia informal e pirata está pelas ruas do centro da cidade.

Para execução da ação, o coletivo artístico procurou aval da prefeitura da cidade – a fim de que pudessem atuar no espaço público enquanto artistas e que a ação pudesse ser veiculada enquanto obra de arte. Após a performance, foi apresentado o desdobramento *Sessão Pirata*, que exhibe gratuitamente uma mostra de vídeos de artista.

Como primeira e única ação realizada fora do contexto do evento de arte (encontros universitários, feiras e exposições de arte contemporânea) e fora da disposição e apreciação particular proveniente do público especializado, o grupo compilou encartados com uma seleção especial.

De acordo com o que me relataram, eles formularam encartados com um número maior de vídeos por objeto, em que cada vídeo teria uma curta duração (entre cinco e dez minutos). Ao invés de estimularem a compra de uma coletânea com três ou quatro encartados do mesmo artista, nessa ocasião o coletivo formatou objetos com base em um desenvolvimento histórico, visando uma possibilidade de formação sobre a história dos vídeos de artista. Essa intenção estendeu-se ao trabalho *Sessão Pirata*: a mostra foi organizada para exibir vídeos emblemáticas do desenvolvimento da vídeo arte enquanto linguagem artística, apresentando uma seleção que privilegiava tanto o caminho da arte brasileira quanto da arte internacional sobre o tema. Totalizaram 47 encartados vendidos.

A outra edição que obteve número menor de vendas foi realizada na exposição *Parágrafo 0: Habitação*, em 2009, na cidade de Rio de Janeiro. O trabalho *Piratão* teve sua terceira edição ao se apresentar dentro do Museu da Maré, vendendo um total de 55 encartados. A exposição procura investigar criticamente a ausência de uma regulamentação de um direito essencial ao cidadão na constituição. Esta temática está de acordo com a política institucional da casa que visa, desde sua inauguração, problematizar os interstícios narrativos da memória e da identidade construídos sobre a cidade.

Ao escolherem os trabalhos artísticos, a equipe curatorial procurou se aproximar de questões como os fluxos migratórios do país e como essa população é recebida e se instala na sua nova casa. Dentre os artistas selecionados (todos da arte contemporânea), apenas o coletivo Filé de Peixe representava esse modo de fazer artístico. A curadoria foi do cunho de Isabel Portella. O museu, assim como toda a sua programação e projetos, é financiado pela prefeitura e estado do Rio de Janeiro, pela empresa LAMSA (concessionária de manutenção da Linha Amarela) e o Instituto C&A. O enfoque dos patrocínios culturais observados é de investimento social; de fortalecimento de camadas sociais mais populares a partir da disposição e acesso de mais opções de programas socioculturais.

Devido às características apresentadas, interpreto que o que favoreceu para o menor número de vendas foi que o coletivo não estava inserido em um evento sobre a performance. Ademais, que não eram eventos que visavam o fomento à pesquisa teórico-acadêmica nem exploravam diferentes meios curatoriais. Assim, o público participante não era especialista em arte contemporânea quanto a sua vertente de arte colaborativa, de arte coletiva, de intervenção urbana e de performances. Com isso, particularmente quanto aos objetivos da política institucional do Museu da Maré, a proposta é que o público entre em contato com diferentes memórias da cidade. Não contempla exatamente a questão do mercado das artes nem da inacessibilidade do objeto de arte autenticado. Vale comentar, contudo, que a proposta da ação no Camelódromo não era mesmo de que vendessem muitos encartados. Com o público espontâneo, muitos paravam um momento para ver os vídeos. Alguns, como afirma o coletivo, não entendi que estavam vendendo. O objetivo era de exibição dos *encartados* na televisão e, depois, na *Sessão Pirata* – além de celebrar o primeiro ano do projeto.

Com esses dados sobre a recepção do público é possível compreender alguns aspectos sobre as convenções artísticas exploradas, transformadas e negociadas. Se o coletivo promoveu através desse trabalho novos significados sobre o que é ser um autor. Ao mesmo tempo, se eles estavam atentos ao desenvolvimento das políticas institucionais entorno das artes no Brasil; se, com estas disputas desenroladas a partir do *Piratão*, eles estavam negociando autonomias e autoridades dentro do campo.

Da mesma forma, a quem essas investigações faziam sentido. Quando digo isso, se essas negociações interessavam a um grupo específico, que vivia os emblemas dos conceitos apresentados em cheque pelo trabalho. A economia da autoria e da autenticidade articula valores particulares à constituição do mercado de artes. Ao retirar o vídeo de arte do objeto de arte (este único, original e, enfim, autêntico graças às tiragens exclusivas e limitadas e à assinatura que certifica a autoria da obra de arte) o coletivo transforma-o em conteúdo.

Minha consideração é que, desse modo, o trabalho problematiza a rotina daqueles que gostariam de usar a obra de arte enquanto uma informação. Por isso, atinge mais os especialistas da arte, particularmente os universitários, professores e pesquisadores. Quem não lida com essa disparidade promovida pelo mercado de artes, a

experiência de transposição de conceitos e sentidos não acontece do modo como o coletivo visa: que é através da venda dos *encartados*. Para esse público especializado, não é porque a ação remete às atividades ilegais de comércio que ela é interessante. Aliás, não importa muito como conseguiram os vídeos. Muitos deles foram doações de artistas, colecionadores, pesquisadores: cada um fornecia o pouco que tinha pro projeto acontecer. O sentido agenciado para os meios de recepção foi que o conceito de propriedade intelectual estava em suspenso, desmantelado e, por fim, banalizado. A obra de arte é matéria, material, referência informacional, conteúdo que cada um deveria ler, interpretar, apropriar. Assim, o que significa ser um autor, o que se espera dele enquanto autoridade dentro do circuito de artes contemporâneo, está em trâmite. Esta convenção torna-se nebulosa na realização desta ação, porque o público separa a obra de arte autêntica (que não é mais genuína pois concebida e produzida pelo artista, mas porque está assinada e certificada) do conteúdo da obra. Isso só é possível graças ao suporte em que é encontrada essa obra: o meio digital, em que a reprodutibilidade é inerente. Não há distinção entre o falso e o verdadeiro, sobretudo nessa linguagem, de modo que, quando não está assinada pelo artista, este vídeo é apenas informação.

Ao passo que analiso as convenções agenciadas e negociadas nas instâncias receptivas da obra, pretendo seguir também sobre os meios pelos quais o projeto se desenvolveu nos espaços institucionais. Antes que o público pudesse participar da performance, ela precisava ser contemplada por financiamento, patrocínios, parcerias. A fim de que o projeto *Piratão* pudesse ser realizado em espaços institucionais, algumas demandas eram requeridas por suas autoridades. Especialmente ao perceberem que teria, de fato, a comercialização de objetos. Em alguns casos, era demandado que o engradado fizesse parte do corpo expositivo de uma exibição - e não fosse apresentado no contexto da performance (esta descartada da exibição). Em outros, que os vídeos fossem apenas exibidos na pequena televisão componente da performance ou que os *encartados* fossem distribuídos gratuitamente.

De acordo com minha interpretação sobre o relato dos membros do coletivo, a grande problemática institucional não era o modo (inapropriado) pelo qual haviam adquirido essas obras. A ausência de autorização de uso outorgada pelos artistas, tampouco. Como foi visto quanto ao desenvolvimento do discurso e reflexão sobre a proposta pelo público, a convenção agenciada foi a transformação do autor em objeto, da obra em informação. Era preciso desvincular a autenticidade conferida pelo artista,

banalizar a propriedade intelectual para que a obra fosse um conteúdo de estudo e pesquisa sobre arte. Quando verifico a inserção do projeto nos programas de financiamento e nas seleções curatoriais, a realidade é outra. A proposta sobre a venda informal e popular dos *encartados*, que geraria uma determinada receita durante a performance, era o ponto conflituoso do projeto. A instituição não pode ter receita alguma com um projeto que, dentro dos moldes da política cultural brasileira, foi contemplado por um edital. Muito menos o coletivo poderia ter lucros, já que o orçamento do evento havia sido pago por um patrocinador cuja política de investimentos está inserida na história do desenvolvimento de financiamentos de práticas culturais do país. Esse aspecto da proposta torna agora nebuloso o desenvolvimento e as conquistas às práticas culturais brasileiras enquanto ramo de investimento e de direito cidadão. Há algo da linguagem artística que está longe da necessidade de educação e formação de um cidadão através da arte.

Uma das propostas de análise deste trabalho era averiguar o resultado das negociações realizadas com os espaços institucionais. Se o coletivo conseguia entrever alguns dos objetivos firmados pelo projeto *Piratão* e que concessões tiveram de realizar a fim de que o trabalho fosse recebido nos espaços considerados de visibilidade e reconhecimento dentro do circuito de artes contemporâneo. Pude verificar que nos primeiros anos do projeto - que o coletivo afirma ter sido o seu auge - eles executavam a performance tal como havia sido concebida: ou seja, através da comercialização dos *encartados*. Uma vez selecionados ou convidados pelo evento e integrados à programação, os produtores envolvidos não censuravam o trabalho do coletivo artístico. O que cabe ressaltar sobre esse convite é que, como conta o grupo, os produtores relatavam que haviam compreendido durante a leitura da proposta que seria “apenas uma performance”, e que, se soubessem que realmente teria a venda de produtos, não teriam aceito o coletivo dentro do evento.

De certa forma, quando a curadoria percebia o engano que havia cometido, já era tarde demais. Assim, o coletivo se apresentava. Com o tempo, o convite à realização do trabalho passou a ser mediante algumas concessões. E foram assim que aparecem os desdobramentos do projeto, como a *Sessão Pirata* e o *Jukevídeo*. No caso da *Sessão Pirata*, se trata da exibição gratuita de uma seleção de vídeos de arte compilada pelo coletivo artístico – acervo este adquirido durante o projeto *Piratão*. Normalmente a ação é executada através da projeção dos vídeos em uma sala ou ambiente em que os

participantes podem se sentar para assistir. Assim, é configurada uma mostra audiovisual, cuja função é a difusão desses vídeos dentro de determinado contexto de formação artística.

Já no trabalho de *Jukevídeo*, temos um objeto que, de acordo com a estrutura de um jukebox, o visitante pode selecionar, dentre uma diversidade de vídeos, aquele que deseja assistir. Apertando alguns botões, esse espectador realiza a sua própria seleção de vídeos de arte e pode assistir quando quiser, independente de uma sessão programada como é o caso da Sessão Pirata, onde os produtores ou curadores decidem quando será a mostra.

Observo, então, alguns aspectos sobre esses desdobramentos frutos da negociação com as instituições. A começar pelos conceitos e objetivos visados antes para o projeto *Piratão* e que eles conseguiram agenciar: a veiculação de vídeos de arte sem autorização prévia de seus autores. Esses vídeos passam a ser compreendidos enquanto uma informação sobre o trabalho do artista em exibição, estabelecendo que a obra em si é aquele produto assinado e certificado pelo artista junto ao mercado de arte. Este vídeo em mãos é uma matéria-prima, digamos, uma informação (uma referência) que pode ser apropriada e formatada para outra obra. Quando o importante é veicular este conteúdo ao público que, mesmo quando estudioso e especialista da arte contemporânea e da vídeo-arte, não tem acesso graças a esses moldes do comércio de artes, não é preciso nenhuma autorização por parte dos autores no uso desse conteúdo. Não é uma falsificação porque os participantes não estão lidando com o vídeo do artista, mas com o conteúdo desse vídeo. Acredito que o sentido sobre a experiência foi consolidado sobre a noção de reprodução, não de falsificação. Seria como comprar o catálogo da exposição de quadros, em que podemos ver no livro gravuras e fotos do que foi visto.

Agora, quando penso no que eles tiveram de abdicar frente às demandas do circuito de artes vigente. Está dentro do desenvolvimento das instituições de arte brasileiras a filosofia de acesso e de democratização da arte. O enfoque dos projetos e da programação desses espaços é a educação. Digo isso tendo em vista que o primeiro evento mencionado é organizado para o ambiente universitário, visando atender a demanda de pesquisa sobre o tema da performance; assim como por ter sido patrocinado pelos Ministérios da Educação e da Cultura. E, também, tendo em vista que o segundo projeto que o coletivo participou tinha como objetivo a formação de novos curadores e

procurou criar um ambiente de aprendizado e pesquisa a partir da troca de profissionais da cultura mais experientes com novas vozes da curadoria que queriam um espaço para experimentação.

Desse modo, a política cultural do país não pode contemplar trabalhos artísticos que gerem uma receita, que realizem a comercialização de algum produto a fim de que o acontecimento artístico, de fato, se efetue. A proposta do coletivo era de satirizar a economia de valores que permeia o mercado de artes contemporâneo, que mantém aspectos como a unicidade e a autenticidade como mediadores de valor do objeto de arte. Especialmente quando se trata de uma mídia cujo meio de produção carrega sua inerente reproduzibilidade (BENJAMIN, 1929) como os vídeos de arte que, justamente por serem vídeos, não deveriam ser exclusivos nem de acesso restrito. A análise crítica sobre essa valorização fetichizante só poderia ser efetivada no ato da compra do *encartado*, em que a evidência de sua ordem reproduzível está na banalidade do preço e da compra como ato de consumismo – não de colecionismo. Com o tempo, o coletivo se desvinculou desse objetivo primeiro, não através do *Piratão*, mas graças aos seus desdobramentos.

Considerações Finais

Esta pesquisa procurou analisar as formas pelas quais o coletivo artístico carioca Filé de Peixe se organizava a fim de entender significativamente a sua posição no circuito de artes contemporâneo. Para isso, averigui o processo de formação do grupo, como os integrantes se conheceram e como foram os primeiros momentos de concepção, planejamento e execução de ações coletivas. Da mesma forma, procurei compreender quando elas passaram a ter um sentido artístico para os fundadores.

Assim, averigui que o coletivo artístico passou por um processo de identificação à imagem (ou ao imaginário) do artista, transfigurando as suas práticas para sentidos próprios ao campo das artes. Em suas primeiras edições, a produção dos

eventos demonstrava a vontade de oficinairos do projeto Geringonça em integrar e dialogar de modo diferente as diferentes linguagens artísticas ali desenvolvidas. O objetivo era que houvesse um espaço de encontro de diversas vozes, onde todas trabalhassem de modo integrado e em sintonia. Com o enfoque de promover um encontro das expressões artísticas do subúrbio, o que interessava ao coletivo era manter um convite aberto a todos os produtores e entusiastas – que não teriam mais a necessidade de ir à zona sul da cidade do Rio de Janeiro para apresentar ou usufruir a produção cultural carioca.

É possível observar o processo de artificação (HEINICH, 2005, 2008), em que os integrantes do grupo, então produtores culturais, passam a perceber as suas práticas como artísticas. A partir de uma compreensão sobre o seu evento enquanto uma ocupação, os membros do coletivo integram à realização das ações termos do meio artístico. Do mesmo modo, passam a conceber e a idealizar as suas propostas através de questões e paradoxos do circuito de artes contemporâneo. Em um processo intenso de troca de conhecimentos e experiências com outros artistas, eles passaram a realizar ocupações em depósitos, edifícios abandonados no centro da cidade. As ocupações que realizaram foi o meio de inserção e diálogo do coletivo com o circuito de artes contemporâneo.

O coletivo artístico garantiu determinada visibilidade e reconhecimento no meio graças a sua capacidade de conduzir uma produção colaborativa de suas ações coletivas em artes. A sua habilidade em promover um processo criativo aberto – que não visa nenhum ponto de conclusão ou que traça alguma diretriz a fim de garantir resultados concretos. Em diálogo com diversos artistas, o projeto do coletivo é a experiência artística.

Com o decorrer dessas apropriações e reflexões sobre o vocabulário do universo artístico, considero possível a organização dos coletivos artísticos através da trajetória de formação dos objetivos de seus projetos. É preciso analisar não a forma como articulam as ações coletivas em artes, mas o que visam atingir a partir delas. Quando o coletivo artístico em estudo pretende e articula a repercussão de seus projetos dentro das referências estéticas: propondo o jogo e a desconstrução de determinadas convenções do mercado de artes, eles podem definitivamente se identificarem com as organizações de *práticas relacionais* que atuam sob método coletivo e colaborativo. Do mesmo modo,

se distanciam dos coletivos artísticos que visam utilizar a arte como instrumento de barganha para se infiltrar nos espaços públicos e problematizar a dinâmica política daquela sociedade: as organizações de *resistência criativa*.

Outro importante ponto que a pesquisa me permitiu chegar foi a análise sobre as demandas e expectativas do circuito de artes contemporâneo sobre o coletivo artístico Filé de Peixe. Ao passo que os seus projetos foram considerados artísticos, eles passaram a ser investidos de subjetividades e experiências sociais específicas; ao mesmo tempo em que o coletivo negociava outros sentidos sobre este *ethos* (BOURDIEU, 1989) artístico constituído. A forma como se inseriram no campo das artes e foram consolidando visibilidade indica que agenciamentos foram realizados quanto à figura do artista. A partir da história de lutas pelos significados simbólicos sobre as práticas que viriam a constituir a autonomia do campo artístico, intervir sobre as convenções construídas e consolidadas com o passar do tempo pode significar a intangibilidade de compreensão das suas obras como obras de arte. O que o coletivo artístico realiza em suas propostas – e que considero como intervenções sobre o entendimento do que é ser um artista – trata fundamentalmente do seu processo criativo colaborativo.

Mesmo depois das ocupações, em que é observada a produção do trabalho *Piratão*, é primada como característica constituinte da ação a formação de uma rede de contatos, em que diversos amigos, artistas, professores e pesquisadores foram acionados para contribuir com este catálogo de vídeos de arte que o coletivo atualmente tem em mãos. A obra de arte realizada por eles está atrelada à ideia de processo, em que ela efetivamente se realiza quando há a troca. Das etapas do processo de criação e de execução do *Piratão*, é preciso que as pessoas colaborem e participem doando o seu acervo particular de vídeos de arte; é preciso ainda que o público compre o encartado, sendo um dos objetivos visados pelo coletivo artístico a comercialização popular e o consumo banalizado dos vídeos de arte; ainda, é preciso o recolhimento de dados sobre as preferências do público para reciclagem e sucesso da ação que visa suprir uma demanda de mercado.

Por toda a sua trajetória, o coletivo artístico não atingiu muita visibilidade em espaços institucionais que requerem um objeto de arte de conceito mais ou menos fixado, que pode ser descontextualizado pelo curador. O projeto da exposição está sob a

responsabilidade e autoridade da curadoria, assim, se a proposta institucional não é promover um encontro ou um intercâmbio de trabalhos artísticos em desenvolvimento, o coletivo não é apurado. Do mesmo modo, o grupo só é convidado quando se trata de uma exposição de conceito aberto, que visa receber a colaboração de diversos artistas. É por isso que interpreto o seu reconhecimento nas esferas intelectual e acadêmica. Nesse ambiente, a prioridade é que haja uma formação educacional, que o universitário, o pesquisador ou o curioso tenha acesso a diferentes linguagens artísticas, a diferentes processos criativos a fim de aprender. Ademais, quando é dado um encontro organizado pela universidade ou por algum programa de formação, a ideia é que os estudantes e pesquisadores tenham um espaço para apresentação de seus trabalhos, com a oportunidade de receber um *feedback* do público. Também é possível dar *feedback* a outros produtores que estão na mesma fase da criação.

Sua absorção nesses ambientes é maior devido à pauta de promover um espaço de diferentes linguagens. A programação e o conceito desses eventos estão mais ou menos abertos, e visam o intercâmbio de experiências mais do que a apresentações de obras de arte herméticas. Outra intervenção que verifiquei que o coletivo artístico agencia sobre o circuito de artes contemporâneo trata da transfiguração da posição do artista a um lugar de objeto. O nome do artista, desvinculado do indivíduo, transforma-se em informação e a sua obra, em conteúdo, em matéria-prima que deve ser articulada e manipulada a fim de produzir uma obra de arte original. Mesmo que idêntica, mesmo que cópia: ela não é cópia, muito menos falsa, pois o contexto da obra é deslocado de modo que a originalidade encontra-se na disposição do novo suporte em que a obra está, agora entendida como conteúdo.

Esta investigação é proposta com determinada efetividade pelo que pude constatar dos dados analisados sobre o projeto *Piratão*. O tratamento do público quanto ao consumo banalizado dos encartados e a assimilação de que os vídeos de arte lapidados e compilados em outro formato de circulação adquire outro sentido de experiência demonstra isso. Em prol da acessibilidade da obra de arte, esta confinada em um objeto de arte licenciado pelo mercado de artes, o público discursa sobre as inconformidades do circuito de artes contemporâneo à necessidade de pesquisa e conhecimento sobre a arte que os artistas, estudantes e pesquisadores reclamam. Muitos professores universitários registram que programa as suas aulas sobre vídeos de arte que

só conhecem pelo título. Com o sentido de difusão desse material, o autor da obra de arte é apenas um selo.

Contudo, existem algumas problemáticas que precisam ser pontuadas, resultado da análise empreendida por esta pesquisa em conclusão. A política institucional nacional consolidada com vistas à difusão e à autonomia da arte brasileira considera como objetivo a difusão das manifestações artísticas. Os espaços de visibilidade conferem uma necessidade de educação e de formação intelectual do público sobre arte. Para isso, seu acesso deve ser plenamente gratuito. A partir de investimentos públicos para promoção da diversidade cultural, o coletivo artístico Filé de Peixe tem diversos empecilhos quanto à comercialização dos *encartados* na performance. Observo este dado com mais consistência nos desdobramentos do projeto que foram realizados, todos eles, *Sessão Pirata* e *Jukevídeo*, com o propósito de exibição gratuita do acervo do coletivo – não realmente importando como eles adquiriram os vídeos.

Pude, enfim, compreender significativamente as relações legitimadoras negociadas pelo coletivo artístico com os espaços institucionais a fim da viabilização de suas investigações. A partir da análise da constituição da figura do artista e da autonomia do campo, pude constatar como as práticas desenvolvidas pelo coletivo estão agenciando novos meios de produção, circulação e recepção da obra de arte. A palavra conclusão não é apropriada a esta pesquisa, pois quero deixar em suspenso nestas derradeiras linhas ainda uma pergunta: como as instituições podem agenciar novos sentidos para a experiência artística, estimulando a apropriação destes espaços.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPERS, Svetlana. **O projeto de Rembrandt**: ateliê mercado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

BECKER, Howard. “Art Worlds and Collective Activity”. In: **Art Worlds**. California: University of California Press, 1982;

_____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007 ;

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1989;

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. **O camponês e a fotografia**. Curitiba: *Revista Sociologia Política*, 26, jun. 2006;

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. (english translation) Les presses du réel, 2002.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Coletivos**. [on-line] Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/>> Acesso em 28 de julho de 2015;

Critical Art Ensemble (org.) **Observations on Cultural Collective Action**. In: *Art Journal*, vol. 57, nº 2 (Summer, 1998); *College Art Association* [on-line] Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778010>> Acesso em 1º de agosto de 2015;

COCCHIARALE, Fernando. **A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas**. Rio de Janeiro: *Arte e Ensaio*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA – UFRJ, 2004;

ELIAS, Norbert. **Mozart: Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995;

FABBRINI, Fabrício. **Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990**. Revista Científica FAP, Curitiba, v. 5, Jan. – Jun., 2010;

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004;

GONÇALVES, Fernando do

Nascimento. **Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros**. Brasília: *e-compós* [on-line], v. 13, nº 1, Jan.- Abr. 2010. Disponível em: <www.ecompos.org.br> Acesso em 05 de agosto de 2015;

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2008 ;

_____. **Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs**. Paris : Klincksieck, 2005;

_____. **La signature comme indicateur d'artificiation.** *Sociétés & Representations*, nº 25, 2008/1 ;

_____. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea.** Tradução: Sonia Taborda. Porto Alegre: Revista Porto Alegre, v. 13, nº 22, maio de 2005;

_____. **The glory of Van Gogh: an anthropology of admiration.** Tradução: Paul Leduc Browne. New Jersey: Princeton University Press, 1996;

_____. **Art contemporain et fabrication de l'inauthentique.** *Terrain* [online], nº 33, Setembro de 1999. pp. 5-16. Disponível em: < <http://terrain.revues.org/2673> > Acesso em 13 de fevereiro de 2016;

KESTER, Grant. **Colaboração, arte e subculturas.** SESC, São Paulo: *Caderno Videobrasil: Arte Mobilidade Sustentabilidade*, nº 2, 2006, pp. 10-35;

LANDER, Lucas. **Performance: corpo, política e tecnologia – de 24 a 27 de novembro de 2010, Brasília DF.** [online] Disponível em: < <https://lucaslaenderart.wordpress.com/2010/11/18/performance-corpo-politica-e-tecnologia-apresentacao-performance-corpo-politica-e-tecnologia-de-24-a-27-de-novembro-de-2010-brasilia-df/> > Acesso em 24 de fevereiro de 2016;

LESSING, Alfred. **What is wrong with a forgery?** *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. V. 23, nº 4, 1965.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura (vol. 12): O artista, a formação e a questão social.** São Paulo: Editora 34, 2013;

MAZETTI, Henrique. **Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil.** In: *Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro: UFRJ, nº 25-26, 2008;

MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias.** Porto Alegre: Zouk, 2007;

_____. **La genèse de la rareté artistique.** *Ethnologie française : Pour une anthropologie de l'art*, T. 8, nº 2/3, 1978. pp. 241-258.

MOURAUX, Nathalie ; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. **Les conventions de qualité sur le marché de l'art: D'un académisme à l'autre?** *Esprit* [online], nº 185, v. 10, Outubro de 1992. pp. 43-54. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/24274682> > Acesso em 13 de fevereiro de 2016;

Portal PerformanceCorpoPolítica. [online] Disponível em: < <http://performancecorpopolitica.net/> > Acesso em 24 de fevereiro de 2016.

Portal Coletivo Filé de Peixe. [online] Disponível em: < <https://coletivofiledepeixe.wordpress.com/> > Acesso em 25 de fevereiro de 2016.

Portal Novos Curadores, programa e curso. Projeto Abotoados pela Manga em São Paulo. [online] Disponível em: < <http://www.novoscuradores.com.br/artigo-blog/projeto-abotoados-pela-manga-em-sao-paulo> > Acesso em 25 de fevereiro de 2016;

Portal SESC (Serviço Social do Comércio). Disponível em: < <http://www.sescrj.org.br/noticia/19/06/11/geringonca> > Acesso em 22 de fevereiro de 2016;

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012;

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2009.

_____. **Política da arte!**. In: *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/ CEART, vol. 1, nº 15 (Outubro 2010);

REZENDE Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010;

ROCHA, Lucía Naser. **Coletivos artísticos brasileiros: discursos e subjetividades políticas nos processos colaborativos em artes**. In: II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança, 2ª edição, julho, 2012. *Anais...* Disponível em: <www.portalanda.org.br> Acesso em 2º de agosto de 2015;

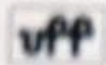
ROSAS, Ricardo. **Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou cooptação?** [on-line] Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas> Acesso em 28 de julho de 2015;

_____. **Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil.** *Revista Trópico* [online] Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>>. Acesso em 28 de julho de 2015;

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. **Quando há artificação.** *Revista Sociedade e Estado*, vol. 28, n. 1, jan.-abr. 2013.

ANEXOS

ANEXO I: Documento de autorização de divulgação de monografia



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENADORIA DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 22/03/2016

Eu, **CAMILA DAMICO MEDINA**, CPF 135.190.817-09 formando(a) do curso de *graduação em Produção Cultural* da Universidade Federal Fluminense, autorizo a *divulgação do conteúdo da monografia* (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a *autoria*) intitulada "**A ECONOMIA DA AUTORIA: ESTUDO DE CASO SOBRE O COLETIVO ARTÍSTICO FILÉ DE PEIXE**" defendida nesta data, em bibliotecas e sites de *divulgação de resultados científicos e acadêmicos*. Para tal, comprometo-me a *entregar a presente monografia em versão digital, em PDF*.

CAMILA DAMICO MEDINA