



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CELINA CAVALCANTE HISSA

A COEXISTÊNCIA COMO RESISTÊNCIA:
UM ESBOÇO NA DEFINIÇÃO DE COLETIVO A PARTIR DAS PRÁTICAS
ARTÍSTICAS DE TRÊS GRUPOS EM FORTALEZA, CE

FORTALEZA – 2015
CELINA CAVALCANTE HISSA

**A COEXISTÊNCIA COMO RESISTÊNCIA:
UM ESBOÇO NA DEFINIÇÃO DE COLETIVO A PARTIR DAS PRÁTICAS
ARTÍSTICAS DE TRÊS GRUPOS EM FORTALEZA, CE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Silas de Paula.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

H579c Hissa, Celina Cavalcante.

A Coexistência como resistência : Um esboço na definição de coletivo a partir das práticas artísticas de três grupos em Fortaleza, CE. / Celina Cavalcante Hissa. – 2015.

138 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2015.

Orientação: Prof. Dr. Silas de Paula.

1. Coletivo. 2. Amizade. 3. Igualdade. 4. Trabalho. 5. Política. I. Título.

CDD 302.23

CELINA CAVALCANTE HISSA

**A COEXISTÊNCIA COMO RESISTÊNCIA:
UM ESBOÇO NA DEFINIÇÃO DE COLETIVO A PARTIR DAS PRÁTICAS
ARTÍSTICAS DE TRÊS GRUPOS EM FORTALEZA, CE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Silas de Paula.

Aprovada em ___ / ___ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Silas de Paula (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Membro da Banca)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. Cezar Avila Migliorin (Membro da Banca)
(Universidade Federal Fluminense).

À minha família

AGRADECIMENTOS

Ao Silas de Paula, pela aposta às cegas, pelo risco compartilhado, por permitir o direito à dúvida e incertezas, pela liberdade e confiança.

À Júlia Lopes, pelas leituras, releituras, pontuações, observações, sugestões, olhar atento e crítica construtiva. Disponibilidade valiosa e rara de uma amiga que dedicou tempo ao me ajudar na construção desta escrita.

Ao professor Doutor Wellington Júnior, pela sua generosidade e olhar atento.

Ao meu pai, pelas trocas intelectuais, pela paciência. Mas, antes de tudo, pela educação e amor aos livros, foram suas sugestões despretensiosas que despertaram em mim o interesse por este tema.

À minha mãe, da qual me orgulho, dentre as inúmeras razões, pela capacidade de conciliar incrivelmente o fazer prático a carreira intelectual. Sua metodologia e compromisso com o estudo servem de inspirações constantes para minha vida.

Às minhas duas irmãs, Denise e Marina, lindas, amigas, pacientes, perfeitas.

Ao Pedro pela paciência, pelo dia-a-dia, pela amizade e amor.

Às minhas avós, Julieta e Simone, cuja vida me ensina que não há limites para a força e a reinvenção.

À Lúcia, vizinha e parceira de criação, cuja leitura a este trabalho foi de essencial importância.

Aos amigos Lívia Salomoni e Vitor Cesar, pelas trocas intelectuais em São Paulo e amizade acolhedora em momentos decisivos.

Àos amigos Lia, Eugênio, Rafael, Carol, Mirela, Thiago, Camille, Marcelo, Tici, Lanna, Ana Alice e Alexandre, amigos que me deram muito mais do que receberam nestes últimos anos, perdoaram minhas ausências e me mostram diariamente a importância de tê-los na minha vida.

Ao Igor Grazianno, amigo sensível em momentos precisos.

À equipe da Catarina Mina, dentre eles, Mariana Marques, que estiveram por perto atuando em uma frente paralela.

Aos integrantes e ex-integrantes dos grupos *Alumbramento*, *Balucio e Transição Lustrada*, pela disponibilidade, interesse e colaboração com a pesquisa.

Aos professores e colegas da Universidade Federal do Ceará, uma casa à qual é sempre um prazer retornar.

CADERNO DE CITAÇÕES (epigrafe)

O Caderno de citações na versão impressa é um anexo destacável que pode e deve ser lido aleatoriamente. São frases que apesar de não encaixadas na linearidade da nossa dissertação fizeram parte do texto.

São os "amigos" com os quais conversamos e que nos guiaram antes e durante a escrita.

“Ne travaillez jamais!” (DEBORD, Guy)

Esse homem que voltara para casa não conseguia lembrar nenhum período de sua vida que não tivesse sido animado pela vontade de se tornar uma pessoa importante; Ulrich parecia ter nascido com esse desejo. É verdade que nesse desejo também se podem esconder vaidade e ignorância; apesar disso, não é menos verdade que é um desejo belo e correto, sem o qual provavelmente não haveriam pessoas importantes.

O Fatal era que ele não sabia como a gente se torna importante, nem o que é um homem importante.

(MUSSIL)

A “Obra, neste caso, não é produto do trabalho, mas só existe na pura efetividade da ação. Esta realização especificamente humana nada tem a ver com a categoria de meios e fins; a “obra do homem: não é um fim, porque os meios de realiza-la – as virtudes ou *aretai* – não são qualidades que podem ou não ser realizadas, mas são, por si mesmas, “realidades. Em outras palavras, o meio de alcançar um fim já seria o fim; e este fim, por sua vez, não pode ser considerado como meio em outro contexto, pois nada há de mais elevado a atingir que essa própria efetivação. (ARENDT)

“Arte é endereçamento, pedido de partilha a/com outro. Ela o chama, ainda que o ignore, ainda que ele não responde, ainda que esse outro, esse povo, talvez não exista. Ela solicita o julgamento, o olhar e a palavra, a recompensa de seu dom” (FLORIDO)

“A experiência estética deve realizar sua promessa suprimindo sua particularidade, construindo as formas de uma vida comum indiferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e existência privada se confundam. Ela define portanto uma metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais.”
(RANCIERE)

O amigo apóia e defende, para o outro, um lugar
no mundo que lhe viabilize a oportunidade de
revelar quem é
Então, amizade é essa presteza em partilhar o
mundo com outros homens e, por isso, faz
exigências políticas. O discurso liga e separa os
amigos. A amizade preserva a diversidade e a
pluralidade humana na medida em que propicia
um espaço para manifestação da personalidade
do amigo. (AGUIAR)

“Se dois animais se encontram diante de um alimento e apenas um deles come, isso não é competição. Não é, porque não é essencial para o que come, o que acontece com o que não come. No âmbito humano, ao contrário, a competição se constitui culturalmente, quando o outro não obter o que um obtém é fundamental como modo de relação.” (MATURANA)

“Chefia e linguagem estão, na sociedade primitiva, intrinsecamente ligadas; a palavra é o único poder concedido ao chefe”(CLASTRES)

“ todo saber assegura o exercício de um poder”

(FOUCAULT)

“O lugar de nascimento do mal, da fonte de
infelicidade, é o um” (CLASTRES)

“Não existe com efeito, qualquer meio correto ...
que permita definir o que é útil aos
homens”(BATAILLE)

“Somente cooperação.”(Yanis Varoufakis)

RESUMO

A presente dissertação investiga o conceito de coletivo a partir de uma investigação sobre a atuação de três grupos artísticos em Fortaleza na primeira década do século XX, são eles: *Transição Lustrada*, *Balucio* e *Alumbramento*.

Fundada na hipótese de que o fazer coletivo transborda para as obras, a dissertação não se limita a investigar as obras isoladamente e aceita o convite para analisar os processos que às originam.

O conceito de igualdade (RANCIÈRE), amizade política (AGAMBEN) e ação (ARENDT), regem nossa dissertação que entende o fazer coletivo como algo da ordem política, do agir e da coexistência e que por isso atua como um modo de resistência ao sistema atual.

PALAVRAS-CHAVE: Coletivo, Amizade, Trabalho, Agir, Política, Igualdade

ABSTRACT

This dissertation investigates the concept of collective from an investigation into the actions of three artistic groups in Fortaleza in the first decade of the twentieth century, they are: *Transição Listrada*, *Balbuçio* and *Alumbramento*.

Founded on the assumption that the collective to overflowing for the works, the dissertation is not limited to investigating the works alone and accepts the invitation to analyze the processes that give rise to.

The concept of equality (RANCIÈRE), political friendship (AGAMBEN) and action (ARENDT), guide our thesis that understands the collective as something of the political order, of action and of co-existence and therefore as a resistance to the current system.

KEYWORDS: Collective, Friendship, Work, Act, Politics, Equality

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	23
1.1 Contextualizando na arte	25
1.2 Construindo a pesquisa a partir em três coletivos	27
1.3 Estruturando nosso trabalho.....	29
2. DIÁLOGOS NA DEFINIÇÃO DE COLETIVO	33
2.1 Os termos coletivo e colaborativo caminham juntos, mas diferem	36
3. COLETIVO ALUMBRAMENTO: A AMIZADE COMO MODO PRODUTIVO.....	39
3.1 Amigos viabilizadores tanto na feitura como na audiência	42
3.2 Viver Cinema	44
3.3 O Alumbramento	46
3.4 Sobre a amizade política	48
3.5 O Desentendimento	60
3.6 A segunda fase do grupo	68
3.7 A dificuldade da manutenção do coletivo da diferença e a necessidade da definição para produção	77
4. O COLETIVO É DA ORDEM DO AGIR COMPARTILHADO. TRANSIÇÃO LISTRADA: UM COLETIVO QUE SE EXPANDE PARA A CIDADE.....	80
4.1 O Conceito de Ação	85
4.2 A noção de igualdade a partir da liberdade do agir político	87
4.3 <i>Escadas</i> (2004), revirando os conceitos de público e privado	90
4.4 O coletivo pede espaço (e) público	96
4.5 Expandir-se para a cidade é tentativa de considerar-se em igualdade	97
5. BALBUCIO: A VOZ COMO INTEGRAÇÃO E A HIERARQUIA COMO QUESTÃO	101
5.1 A voz como espaço, vazio, interpelação, convite, participação	101
5.2 A voz glossolálica como ambiente e o ouvinte ativo	110
5.3 A Voz como presença no outro	113
5.4 O Balbucio	116
5.5 <i>A Hierarquia como questão</i>	121
5.6 Um “ <i>Mestre Emancipador</i> ”	123
5.7 Um líder sem poder	127
6. CONCLUSÃO	130
7. BIBLIOGRAFIA	133

1 INTRODUÇÃO

O coletivo é uma busca, procura. Assim como a democracia¹, uma idealização que na prática do dia a dia enfrenta dilemas humanos e mundanos que acabam por rasurar aquilo ao qual ele se propõe a ser.

Mesmo assim persistimos e os denominamos coletivos. Tal distância entre a idealização e a prática não descarta a utilização do termo, apenas reafirma o lugar de construção, tentativa e erro no qual que nós, enquanto sociedade, estamos.

Vamos estudar coletivos em arte; todos imperfeitos, mas que no intento de atuar como grupo descubrem caminhos, formas de ser; que nos ajudam a entender o que é um coletivo.

No texto que segue, os coletivos são analisados a partir de um olhar misto: o lugar da pesquisadora que precisa manter distância se contamina com o da designer, que vê nos coletivos uma possibilidade de um modelo de atuação com diálogo intenso.

Além da dissertação, um dos frutos desta pesquisa foi o projeto lançado no início deste ano intitulado #umaconversasincera². Na qual a empresa Catarina Mina, da qual sou diretora criativa, expõe todos os custos da sua produção: desde o valor pago ao artesão, à matéria-prima, impostos, lucros, dentre outros.

Tal projeto, que teve como principal motivação a necessidade política de discutir a forma como se estruturam os modos de produção, se baseia na crença da possibilidade do estabelecimento de uma conversa entre: consumidores, artesãos e empresário, de maneira que os três coexistam e ao fazer isso, de alguma forma criem pequenas fissuras nos modos de consumo. Este não poderia ter sido criado sem a base teórica propiciada nesse estudo e pelos que fazem parte da Universidade Federal do Ceará.

Durante minha experiência, criando produtos com grupos de artesãos e ao atuar também em parcerias artísticas, colaborando em obras, pude perceber

¹ Referência ao livro *Ódio à Democracia* (RANCIÈRE, 2014).

² Esse é um projeto de loja virtual pioneiro no Brasil e para saber mais pode acessar o site: www.catarinamina.com.br

as fronteiras e os falhos limites existentes em alguns entendimentos sobre processos produtivos. Além disso, o lugar que destinamos ao outro, em modelos de trabalho tradicionais, muitas vezes o exclui da produção de discurso.

Que outros modos de produção seriam possíveis? A dissertação se faz a partir desta pergunta, por meio da investigação de formas de organização que, por conceito, valorizam o lugar do outro.

Temos a inabalável esperança que este volume vai ajudar a abrir a porta para o estudo do coletivismo, não como um meio de "normalizá-lo" ou representá-lo como mais um gênero de prática artística, mas sim para estudá-lo como uma forma de produção e intervenção que levanta questões fundamentais sobre a natureza do trabalho criativo e como a história é gravada e transmitida, por quem e para quais fins. (STIMSON, 2007, p. 16)³

Assim como os pesquisadores Blake Stimson (2007) e Gregory Sholette (2007), reafirmamos aqui o nosso desejo de que tal investigação seja instigadora de novas formas de olhar para os modos de produção, fazendo contrapontos não só no mundo da arte, mas principalmente aos modelos institucionalizados de trabalho. Ressaltamos que não queremos criar comparações entre os modos de produção individuais x coletivos artísticas. Nossa intenção não caminha por aí. Nem deve. Ambas são de igual importância e amplamente significativas na arte. Nosso principal intuito é a investigação de coletivos de arte, gerando conhecimentos que abram brechas, novos olhares sobre os modelos de produção já institucionalizados no sistema em que vivemos.

Escolhemos o campo da arte porque percebemos nele o surgimento dos coletivos de maneira mais livre e forte; são nas suas formas estéticas que temos visto as principais questões do nosso interesse. Todavia, convidamos Rancière (2007) na citação abaixo para nos lembrar que a arte, da maneira como a conhecemos atualmente, não é um campo especial. Ela está inserida no contexto contemporâneo, nos modos de produção que operam na sociedade e nas relações de dependência com o mercado ou poderes públicos. Por isso, investigar coletivos em arte como uma resistência aos modelos postos é algo que faz

³ Tradução da autora, no original: "It is our unabashed hope that this volume will help open the door to the study of collectivism, not as a means of "normalizing" it or representing it as one more genus of artistic practice, but to theorize it as a form of production and intervention that raises fundamental questions about the nature of creative labor and how history is recorded and transmitted, for whom, and to what ends".

sentido na medida em que acreditamos que também podem influenciar e contribuir para que outras áreas se expandam.

Conhecemos, de resto, a dupla dependência da arte em relação aos mercados e aos poderes públicos e sabemos que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes que as demais categorias da população (RANCIÈRE, 2007, p. 126)

1.1 Contextualizando na Arte

Na arte, o tema dos coletivos começa a ser observado com vigor nas últimas duas décadas. No Brasil, como pontua Fernando Cocchiarale (2002), a arte contemporânea possui tanta história quanto o resto do mundo. Vemos, no início do século XXI, uma série de artistas com propostas baseadas na experimentação e em processos que rompem com a tradição modernista. Grupos que introduzem uma aproximação entre arte e vida e questionam o afastamento que as permeia. Desta forma, estes coletivos contemporâneos têm conquistado grande espaço no panorama da arte brasileira e evidenciam propostas que convidam o espectador a participar livremente da obra. Como afirma Barrus (2005, p. 264), ao se diluírem na sociedade como artistas propositores, acabam encurtando distâncias com o público e o convidando para conversas.

Tal fato acompanha tendências mundiais que se iniciam com vigor a partir da década de 1960, na qual artistas articulam-se coletivamente para produção de obras em comum e atuam em direção a uma estética do aberto; do imprevisível; do fluxo; do experimental. Exemplos disto são a *Internacional Situacionista e Fluxos* ambos na Europa; *Art and Language*, na Inglaterra; *Huit Facettes-Interaction*, no Senegal, dentre outros (STIMSON, 2007).

Destes, a *Internacional Situacionistas* (IS) talvez seja o de maior repercussão, assim como o mais inusitado. Fundado em 1957, o grupo começou a fusão de três outros: *Internacional Letristas* (ao qual Debord e Michèle Bernstein pertenciam), o *Movimento Internacional por uma Bahaus Imaginista* (MIBI) (dentre os artistas estava Asger Jorn, também integrante do COBRA) e a *Associação Psicogeográfica*, de Londres (Ralph Rumney) (SITUACIONISTAS, 2002). O *Internacional Situacionistas* se apresenta com o intuito de revolucionar a cultura, sempre percebendo a arte como algo relacionado a outras instâncias

da vida política. Eles acreditam que a participação ativa das pessoas, principalmente em âmbitos da cultura, seria a solução contra uma sociedade alienante.

Vários artistas e intelectuais passaram pelo referido grupo. Mais precisamente, um total de 70 integrantes ao longo de 12 anos. Apontamos, em especial, para a atuação de Debord e seus escritos, entre os quais está o famoso texto *A Sociedade do Espetáculo* (1967); e para a obra *Uma Arquitetura da Vida* (1954), de Asper Jonh.

Abaixo, duas frases do grupo nos chamam atenção especial, pois convergem com o pensamento dos grupos que estudaremos:

a) “A IS não pode ser outra coisa que não uma conspiração de iguais, um estado maior que não quer tropas” (1963, apud SITUACIONISTAS, 2002, p.15);

b) “Não trabalhe jamais” (SITUACIONISTAS, 2002, p. 25)⁴

Na primeira citação, o IS afirmava sua intenção de não se tornar uma organização massiva. Não havia interesse por parte do grupo em organizar-se hierarquicamente, mas sim em criar possibilidades de ações que se multiplicassem em rede, isto é, uma frente com vários “revolucionários na cultura⁵”. Já a segunda citação diz respeito ao que diferencia trabalho e ação, como veremos mais à frente. O trabalho é entendido como função alienante, existência desumana, motor da sociedade de controle (FOUCAULT). Já a ação é entendida como processo fundamental para o estar junto entre iguais.

Os *Situacionistas*, com sua atuação política, acreditavam que era hora de “realizar arte”⁶; tirá-la do lugar do objeto e torná-la forma política de mudança cultural.

Mas ao falar da aproximação entre arte e vida, é inevitável que também sejam citados os artistas brasileiros da década de 1960 e 1970, como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Cildo Meirelles, que em paralelo também eram percussores de uma arte participativa que propunha integração da arte ao espaço comum. Os famosos *Parangolés* (1965), de Hélio Oiticica, eram, para ele, a

⁴ Retirada de frase em um muro de Paris escrita em 1968.

⁵ (DEBORD apud SITUACIONISTAS, 2002, p. 15).

⁶ “O tempo da arte já passou, trata-se agora de realizar arte” (DEBORD apud SITUACIONISTAS, 2002, p. 22).

pintura liberta de seus limites, pois não devia ser apenas visto, como também tocado. Ao vestir um *Parangolé*, o espectador transformava-se em obra. Cildo Meireles, com atuação posterior, dialoga com o legado neoconcretista dos três citados, Seus projetos *Coca-Cola* (1970) e *Cédula* (1975) inserem a arte na vida de maneira política.

Falaremos mais destes e outros artistas no decorrer do texto, relacionando-os às obras em questão.

1.2 Construindo a pesquisa a partir em três coletivos

Percebendo o cenário nacional e internacional, esta pesquisa estuda reinvenções de mundos propostas por grupos que atuaram de forma incisiva em Fortaleza na década de 2000. O recorte escolhido funda-se no movimento importante que certos coletivos instauraram na cidade; no reconhecimento para além das fronteiras locais e brasileiras, como também na variedade de suas múltiplas linguagens. Seguem os grupos sobre os quais dedicaremos especial atenção: *Transição Listrada*, que realiza intervenções no espaço urbano e arte visual e atuou entre os anos de 2000 e 2006; *Balbuicio*, que realiza performances e experimentações na arte contemporânea, atuando entre 2003 e 2011 e *Alumbramento*, coletivo de cinema, vídeo e outros, que começou a atuar a partir de 2006.

O gesto de estudar estes coletivos juntos é convidá-los para conversar entre si, perceber os diálogos e as divergências de pensamento, procurando entender sobre este modelo de agrupamento produtivo, suas motivações políticas e formas de resistências. Qual seria a essência comum destes grupos?

Há uma diferença que de antemão percebemos entre os grupos citados no tópico anterior e os da primeira década do século XXI. Se antes o agrupamento era um meio para agir e propor, agora o próprio agrupamento parece ser um fim. Em alguns dos grupos, veremos que os temas de suas produções passam a ser os próprios processos coletivos nos quais eles estão imersos. As questões se expandem para a sociedade, mas eles estudam e pesquisam a partir de novas e conscientes propostas de relações coletivas.

Essa percepção do coletivo, problematizada no próprio fazer, é algo que também justifica nosso recorte e a escolha destes grupos na cidade de Fortaleza. Tal questão pode ser observada com clareza no filme do *Alumbramento*, intitulado *Estrada para Ythaca* (2010), filmado por quatro amigos — Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti — que exercem quase todas as funções do *set*, intercambiando o lugar de roteiristas, diretores, *cameraman* e outras. A reflexão sobre o fazer coletivo aparece como um dos temas principais do filme, que fala sobre os caminhos do cinema. Além deste, podemos citar outros filmes do grupo que discutem a amizade — *A Amiga Americana*, (2009), de Ivo Lopes e Ricardo Pretti — e o cotidiano — *Sabiaguaba* (2006), dos Irmãos Pretti —, dentre outros assuntos de gravitam no fazer coletivo.

Não podemos deixar de pontuar que o agrupamento em coletivos surge, muitas vezes, como modelo inicial para viabilizar questões financeiras de produção. Porém, nos grupos em questão, eles vão além: a consciência sobre o modelo de agrupamento é problematizada nas produções artísticas que veremos, como também nos discursos e falas dos artistas.

O estar em coletivo se mistura com a produção artística, e muitas vezes é difícil separar o que foram apenas espaços do grupo, obra e vida em conjunto. Como é o caso do projeto *B.A.S.E* (2002), do grupo *Transição Lustrada*, que consistia em uma casa alugada pelos três artistas com a proposta inicial de ser um local de encontro e produção. Tal lugar acaba também sendo entendido como produção artística por si mesmo, e os artistas acabaram depois por criar a *B.A.S.E móvel* (2006), obra que foi exposta em museus.

Outro exemplo, foi a iniciativa do grupo *Balbuçio* em viver juntos: em 2006, o grupo decidiu comemorar o aniversário de 3 anos do grupo com a experiência de morar juntos. Passaram 5 meses dividindo um cotidiano e um espaço em comum. A partir disso, surgem várias performances exibidas na chamada *A Casa Santa* (2006). Tal exemplo mistura as experiências de vida com as de arte, de maneira que, neste caso, poderíamos entender a proposição de viver juntos como a própria produção artística do grupo.

Os coletivos *Alumbramento*, *Transição Lustrada* e *Balbuçio* apontam para a aposta no estar juntos e em processos imprevisíveis. Desta forma, suas atuações

estimulam um pensamento poético sobre novas formas de atuação e vivência que vêm se estabelecendo na atualidade.

Nossa hipótese é que, nos grupos em pesquisa, existem aspirações sociais e políticas que vão muito além de questionamentos apenas no campo da arte. Assim como o posicionamento de grupos como o *Fluxus*⁷, *Situacionistas*⁸, *Neoconcretismo brasileiro*⁹ ou mesmo os *Dadaístas*¹⁰, investigaremos a atuação dos coletivos a seguir como uma crítica de mundo, levantando bandeiras antiautoritárias e antimercantilistas, em busca de uma liberdade de ação, ou seja, não se limitando a uma crítica formalista da arte e, possivelmente, atuando como propositores de novas formas de estar junto.

Godard costumava dizer que era necessário “[...] fazer politicamente os filmes políticos” (CONTRACAMPO)¹¹. Com isso ele quis dizer que era preciso não apenas fazer filmes políticos, mas também produzi-los de forma política. Os coletivos que estamos pesquisando parecem levantar questionamentos políticos não apenas em as suas obras, mas também com o modo “coletivo” de fazer. E é sobre estes aspectos que pretendemos nos aprofundar.

Conforme afirmamos no início, nosso interesse por coletivos dá-se sobretudo pois estes parecem criar fissuras sobre os modelos atuais de “fazer” e “criar”.

1.3 Estruturando nosso trabalho

Jean-Claude Bernadet, durante o festival *Cinema de Garagem*, em agosto de 2014, em Fortaleza, destacou a impossibilidade de analisar isoladamente as obras dos coletivos do festival. Para ele, seria preciso olhar um conjunto de obras

⁷ *Fluxus* foi um movimento artístico atuante nas décadas de 1960 e 1970 que reuniu vários artistas e uma mescla de linguagens (como vídeo, artes visuais, música, performances e outros). Eram politicamente ativos e se declaravam contra o objeto artístico entendido com mercadoria. Joseph Beuys e John Cage são dois nomes de destaque deste grupo.

⁸ A *Internacional Situacionista* foi um movimento artístico que passou a ter uma atuação principalmente política. O coletivo chegou a ter mais de 60 participantes e um dos seus principais interlocutores foi Guy Debord. Seu período de atuação foi de 1960 a 1972.

⁹ Manifesto no qual se insere o movimento tropicalista cujos principais representantes são os artistas Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark.

¹⁰ O Dadaísmo, primeiro dos três movimentos, surge em Zurique por volta de 1916, principalmente na poesia e é um dos primeiros movimentos a questionar o objeto de arte tradicional.

¹¹ Produção de Godard referente à época em que ele participava do coletivo *Dziga Vertov*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/tudovaibem.htm>>. Acesso em: 2014

de cada grupo daquele modelo de cinema. Seguindo este pensamento, este estudo considera não ser possível pensar as obras dos coletivos de forma isolada. Trata-se de um processo no qual a relação é questão de destaque. Assim, é importante conectar as obras, entendendo-as como um processo sempre inacabado, e uma obra é parte de outra ainda em gestação.

Pois para os dominados a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo voltado a outra coisa, que não a dominação. ..., não se trata de adquirir conhecimento da situação, mas das 'paixões' que sejam inapropriadas a essa situação. O que produz essas paixões, essas subversões na disposição dos corpos não são esta ou aquela obra de arte, mas as formas de olhar correspondentes às formas de exposição das obras, às formas de sua existência separada (RANCIÈRE, 2012, p. 62).

Na citação acima, Rancière pontua que o poder político da arte não estaria somente em seu conteúdo, mas, principalmente, na forma como ela faz ver o que até então era apenas ruído. Ou melhor, como outras vozes passam a ser ouvidas e outras formas sensíveis são inseridas no circuito; e isto não seria possível utilizando-se das mesmas formas estéticas já estabelecidas. Desta maneira, podemos sugerir que não se poderia criticar o sistema de arte através dos próprios meios e convenções já padronizados. É preciso fissurar, “[...] criar operações de reconfiguração da experiência comum da sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63).

Nossa hipótese também se baseia na ideia de que é intenção dos coletivos estudados levantar questionamentos sobre os espaços expositivos e produtivos tradicionais e hierarquizados. Ao infringir com os próprios modelos produtivos já estabelecidos, elas transbordam e deixam transparecer um outro modo de “fazer”. Seja na arte, seja nos filmes, as obras em análise evidenciam o fazer coletivo e nos convidam a olhar os processos que as originaram.

Se o intuito é questionar um modo produtivo, nos convocando a imaginar alternativas, nada mais justo que a equivalência simbólica deste desejo seja fruto de um processo não industrial ou comercial. Filmes feitos com pouca verba, que questionam um modelo custoso de fazer cinema e deixam transparecer em sua estética seus limites produtivos e econômicos. Além deste exemplo, percebemos constantes estímulos para a reflexão sobre os modos produtivos das obras.

Por estes motivos, essa pesquisa não deixará de lado o convite para olhar o processo e as fissuras nos modelos tradicionais e econômicos de criação. Até por que esse processo não fica para trás; ele ecoa nas próprias obras.

A investigação da atuação dos grupos em questão será antecedida, sobre o que este trabalho entende por coletivo. A partir da compreensão do que envolve os coletivos, daremos indícios de porquê a amizade e o processo podem ser entendidos como modos de resistência.

Destinaremos um capítulo a cada coletivo, nos quais exploraremos os pontos mais evidentes de cada grupo. O *Alumbramento* começou sua atuação em 2006 como uma grande relação de amizade; uma necessidade dos integrantes de se conhecerem a si que acabou por ser produtora e inventiva. No capítulo sobre o *Alumbramento*, falaremos sobre a amizade, entendendo-a como uma postura política diante do mundo; dialogaremos com os filósofos Rancière (1996) e Agamben (1993). Pensaremos a amizade política como principal relação entre os integrantes e o fazer coletivo dentro do âmbito da ação e o processo.

No capítulo seguinte, nossa principal interlocutora será Hannah Arendt (2005)¹². É ela que nos ajudará a entender o que é *agir*, nos guiando no pensamento de um coletivo como processo e ação política, e não como algo da ordem do *labor*. Neste capítulo estudaremos o grupo *Transição Listrada* e suas constantes intervenções na cidade.

No terceiro capítulo, investigaremos o *Balbucio*, um grupo que se formou em 2003 a partir de uma provocação do professor doutor Wellington de Oliveira Júnior, em sua disciplina de Semiótica da Universidade Federal do Ceará. Neste tópico, a questão da hierarquia aparece de forma inevitável.

Seguiremos nesse pensamento com o antropólogo Pierre Clastres, que em seu livro *A Sociedade contra o Estado* (1974) descreve os modelos de convivência em tribos indígenas, nas quais o chefe estaria a serviço do povo, e não o contrário. Além de Clastres, Rancière, em o *Mestre Ignorante* (2012), dá indícios de como podemos conciliar a figura do professor e a noção de igualdade.

¹² Sabemos que existem outras definições mais atuais que criam variações e abrem novas portas para a noção de trabalho, como o conceito de trabalho imaterial dos filósofos italianos Antônio Negri e Maurizio Lazzarato. Apesar disso, nesta pesquisa, a definição de trabalho a partir dos termos de Hannah Arendt é importante, pois faz um claro contraponto ao conceito de ação, de modo que este caminho nos ajuda a entender o que é política e espaço público.

Pretendemos discutir o conceito de igualdade como o ato de colocar-se no lugar do outro, respeitando a pluralidade das formas de mundo.

2 DIÁLOGOS NA DEFINIÇÃO DE COLETIVO

Coletivos: grupos de artistas que atuam de forma conjunta. Não- hierárquicos, com criação coletiva de proposições artísticas ou não. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões. São flexíveis e ágeis e com capacidade de improvisação frente a desafios. Desburocratizados respondem com presteza às pressões que encontram. Desenvolvem ação e colaboração criativa. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade. Buscam atuar fora dos espaços de arte pré-existentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais) aos quais questionam. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamentos sobre o papel do artista (PAIM, 2006, p.1).

A definição da pesquisadora Cláudia Paim, que investiga práticas coletivas na América Latina, pontua algumas questões importantes, como a não hierarquia, o compartilhamento de decisões, a flexibilidade e o improviso, a desburocratização e, principalmente, a promoção de situações de confluência entre a reflexão e a produção.

Esse é um ponto de partida; características que observamos na prática. Todavia, para falar de coletivos em arte, precisamos primeiramente entender o termo de uma forma geral. Tal mote será investigado e aprofundado no decorrer da pesquisa. Faremos aqui uma breve introdução.

Frente ao mal uso que foi feito do termo¹³ e às escassas investigações filosóficas do conceito, achamos importante justificar nosso uso e traçar minimamente alguns guias que regerão nosso olhar durante a pesquisa.

13 Em seu texto *O que é um Coletivo*, Cezar Migliorin afirma: “Quando diversos grupos de cinema e audiovisual passam a se denominar coletivos, quando a Coca-Cola lança uma campanha na Internet estimulando os consumidores a fazerem parte do Coletivo Coca-Cola, quando os funcionários do Ministério da Cultura avisam que irão incentivar os coletivos ou quando, em debates públicos,

Um coletivo, antes de tudo, designa várias pessoas; porém, o que faz essas unidades serem chamadas de coletivo?

O coletivo diferencia-se das noções de sociedade, Estado ou Nação exatamente por não ser definido por elementos fixos, sejam normas, sejam características individuais ou do todo. Por exemplo, fazem parte do Estado brasileiro todos os que nasceram no Brasil, e é essa similitude inata que os define como parte deste espaço. Da mesma forma, estes conceitos possuem maior amplitude e trazem consigo a percepção da presença de normas e regras que coordenam este agir em conjunto.

Não são características iguais dos indivíduos nem a presença de leis nem sistemas que os colocam em coletivo. O que os une não é rígido, como nos conceitos acima (Estado, sociedade e Nação): é orgânico, vivo, mutável e sujeito às transformações temporais, de forma que os integrantes de um coletivo podem estar simultaneamente participando de outro agrupamento e conectados a outros núcleos. Nada garante a estabilidade do grupo, pois, como afirmamos, “[...] o que os une não é rígido”. Como destaca Migliorin, um coletivo é “fragilmente delimitável”:

O coletivo, assim, é uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco. Um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e ideias, em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos. Um coletivo é, assim, fragilmente delimitável (2012, p. 6).

Quando iniciamos as reflexões, ficamos tentados a apontar a definição de indivíduo como oposta ao coletivo. Porém, neste momento diríamos que o oposto de coletivo é massa.

O termo massa (sociedade de massa)¹⁴ surge como designação de um grupo de pessoas no século XX, em um estágio avançado da industrialização, e a partir do surgimento dos meios de comunicação em massa. As primeiras teorias

cineastas e artistas dizem que não aguentam mais falar em coletivos, é hora de desacelerarmos um pouco para tentar tracejar minimamente o que seja um coletivo” (MIGLIORIN, 2012, p. 6).

¹⁴ Theodor Adorno e Max Horkheimer, da Escola de Frankfurt.

da comunicação supunham, de forma simplista, que os receptores eram sujeitos atômicos igualmente passíveis de influência midiática. A massa faz referência a um grupo homogêneo de indivíduos iguais, manipuláveis e submetidos ao poder e à sociedade de consumo. Interessante perceber que o significado de massa faz referências a materiais sólidos da física, de forma que os indivíduos não se relacionam entre si nem se influenciam mutuamente.

A noção de sociedade de massa¹⁵ é exatamente o oposto do que define o coletivo. Se entre os integrantes da massa percebemos a ausência de relações, o mesmo não podemos falar do coletivo. São as relações entre os indivíduos que os tornam um coletivo.

Para compreender o conceito *coletivo* precisamos falar do que os une. O *entre*, o relacional, o que faz destes indivíduos um coletivo vai além da semelhança entre eles ou das normas e interesses de um conjunto pronto. É da ordem do agir, do atuar, do estar junto.

Perceberemos, a partir desta pesquisa, que o coletivo faz-se na medida em que as partes integrantes entendem-se como diferentes, mas dialogam na produção de algo em comum. É importante destacar que as relações presentes em um coletivo não são apenas de trabalho; há um outro algo que faz as partes atuarem juntos.

Falar do coletivo é falar de pluralidade, experimentação, liberdade, desterritorialização, que representando uma alternativa às formas de relacionamento prescritas e institucionalizadas. Apresenta, no entanto, uma relação com o outro que não tem a forma, nem a unicidade consensual. Trata-se de uma relação que é ao mesmo tempo incitação recíproca e luta, tratando-se não tanto de uma oposição frente a frente quanto de uma provocação permanente. São relações agonísticas, de combates livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro (BARRUS, 2005, p. 268).

Como destacado acima, no coletivo apresentam-se formas de relacionamento não prescritas nem institucionalizadas. Ou seja, o coletivo faz-se na medida em que os indivíduos se colocam à disposição um dos outros para a construção de relações de vida, cujas formas são definidas em conjunto e constantemente reorganizadas. Neste sentido, vai além da atuação profissional ou do campo no qual está inserido, pois embaralha os limites e faz-se no viver.

¹⁵ Idem.

Desta forma, entendemos que o coletivo ocorre no estar juntos, no produzir e no partilhar um comum.

É apenas pela exposição de uns aos outros, de uns com outros, que o comum (não substancial) poderá ocorrer, responderá Nancy. Existir não é outra coisa senão ser exposto ... O comum não é sobreposto ao existente. Este não tem consistência própria e subsistência a parte: é pela coexistência que se definem, a um só tempo, a própria existência e um mundo em geral. (FLÓRIDO, 2007, p.19).

O comum aparece nos interstícios, no 'entre'. Não um 'entre sujeitos', uma intersubjetividade, mas entre um nós enunciador e o nome desse nós enunciado, entre uma subjetivação e sua predicação (FLÓRIDO, 2007, pag.21)

Na citação acima destacamos que a produção do comum se dá a partir do estar. E é nesta perspectiva que mais uma vez consideramos importante a reflexão sobre as relações.

Falar de amizade faz-se necessário, pois esta seria a disposição inicial de coexistência dos indivíduos em um coletivo, a partir da qual é possível o surgimento de outras relações.

O conceito de amizade política sobre o qual falaremos no capítulo a seguir não deve ser confundido com o do senso comum. Aqui, amizade não representa apenas bem-querer. Na forma como investigamos, é uma permissão à existência do outro e dialoga com a noção de respeito e coexistência.

Quando entendida como forma política, ela acontece no agir, no processo e ocorre fundamentalmente na pluralidade, e não no isolamento (ARENT, 2005).

2.1 Os termos coletivo e colaborativo caminham juntos, mas diferem

Durante nossa pesquisa, muitas vezes observamos a palavra coletivo sendo rechaçada por amigos que já haviam tido experiências com ela. Ou mesmo sendo compreendida como algo utópico, cuja prática diferia completamente do conceito. Nesta mesma direção, alguns sugeriram a substituição da palavra coletivo por colaborativo.

Devido a isso, nos pareceu importante justificar nossa escolha pela palavra *coletivo*, diferenciando-a de *colaborativo*. Relembramos que os termos

são reinventados a todo momento, e esta pesquisa pode atuar também no resgate de alguns conceitos da palavra coletivo.

A palavra “colaborativo” tem em sua raiz a palavra “labor”, cujo significado é trabalho. Desta maneira, “co” “labor” é o “[...] trabalho em comum com uma ou mais pessoas”¹⁶

Norteadas pelo trabalho, uma relação colaborativa tem principalmente fins de trabalho comum, ou seja, produzir juntos. Esta é uma reflexão interessante e nos faz perceber as diferenças em uma relação colaborativa e uma relação coletiva.

Em um coletivo, existem relações colaborativas, mas este primeiro não seria apenas um grupo com fins de trabalho; ele vai além.

No coletivo existe o processo que gera a obra, é através dela que ele se faz visível. Ou seja, todo coletivo possui a colaboração, mas nem toda relação de colaboração é um coletivo.

A colaboração é um modelo de relação que traz pluralidade aos modos produtivos e que devemos explorar cada vez mais. Mas, para este trabalho, o termo coletivo se adequa melhor, pois o que nos faz adentrar a pesquisa é exatamente o fato do foco destes grupos não estar no trabalho. Nos parece, na verdade, existir uma mistura entre vida e produção; uma relação que não acaba ao fim de um trabalho; um trabalho que não se sabe quando se começa. Desta maneira, o coletivo nos convida a entender sobre os diálogos entre o modo produtivo e o dia-a-dia da vida em conjunto.

Coletivo em relação a colaborativo, significa uma relação em conjunto que vai muito além do trabalho, é exatamente essa definição que nos intriga e guia nossa necessidade de pesquisá-lo mais.

Pergunta-se: que indivíduo poderia ser considerado a “unidade mínima do coletivo”? Os conceitos de sujeito luminoso do texto de Didi-Huberman: “*A Sobrevivência dos Vagalumes*” (2011), nos guiam com a noção metafórica do coletivo como o plural de indivíduos luminosos.

Para Pasolini e Didi-Huberman (2011), os indivíduos resistentes são como vaga-lumes, cuja luz pisca fazendo frente aos grandes holofotes do regime

¹⁶ Definição retirada do dicionário Aurélio

generalizado da sociedade de consumo. Essa pequena luz é também o sentimento de amor ao povo e ideal comum esquecidos na sociedade contemporânea.

Pasolini posiciona-se contra a indiferenciação cultural e a universalização (características que percebemos na sociedade de massa). Sua procura é pelos resistentes; pelos vagalumes que continuam piscando como indivíduos que buscam experiências singulares e troca das mesmas.

“Absolutamente. Tenho apenas a nostalgia das pessoas pobres e verdadeiras que lutavam para derrubar o patrão sem querer com isso tomar o seu lugar”. (PASOLINI,1973 apud HUBERMAN, 2011). Uma maneira anarquista, ao que tudo indica de desconectar a resistência política de uma simples organização de partido. Uma maneira de não conceber a emancipação ao sentido único de uma ascensão à riqueza e ao poder (HUBERMAN, 2011).

Esses, na citação acima, são os vaga-lumes. Na reflexão desta pesquisa, o indivíduo luminoso é o singular da palavra “coletivo”.

Tal comparação nos chama a atenção para a metáfora do coletivo como um lugar que permita o brilho de uns e outros, sem a necessidade de uniformização para estar juntos. Um coletivo não significa a união de vários indivíduos para formar um grande e único luminoso “holofote”, mas sim a união de vários indivíduos que não busquem um brilho único, ou um brilhar acima de todos, ofuscando o outro, mas brilhar “com” o outro, juntos, em pequenas e resistentes luzes — como as dos vagalumes.

3. COLETIVO ALUMBRAMENTO: A AMIZADE COMO MODO PRODUTIVO

“- À amizade”¹⁷, brindam e abraçam-se os quatro personagens ao final do longa *Estrada para Ythaca* (2010), filme premiado na Mostra de Tiradentes de 2010 que consagrou o coletivo *Alumbramento* como referência de um ótimo trabalho cinematográfico independente no Brasil.

Se o filme termina com um brinde à amizade, ele também se inicia com referências à relação. Começa com a cantoria chorosa de uma música de Nelson Cavaquinho: “*Sempre só ...*” (1964), para, em seguida, se transformar num pacto entre os quatro amigos. Isso porque quando um deles decide seguir em uma viagem sozinho, os outros o seguem e dizem: “-Espera, a gente vai contigo”¹⁸.

Estes são um dos poucos diálogos do filme de Ricardo Pretti¹⁹, Luiz Pretti²⁰, Guto Parente²¹ e Pedro Diógenes²². “Ir junto”, está na narrativa interna do filme, como também no seu processo: os quatro juntos assinam a direção, o roteiro, a montagem e atuam no filme, executando uma produção sem apoio público, feito por eles, com poucos recursos próprios.

¹⁷ Trecho retirado do diálogo final do filme *Estrada para Ythaca* (2010)

¹⁸ Idem.

¹⁹ Ricardo Pretti, realizador audiovisual e integrante do *Alumbramento* desde sua fundação.

²⁰ Luiz Pretti, realizador audiovisual e integrante do *Alumbramento* desde sua fundação.

²¹ Guto Parente, realizador audiovisual e integrante do *Alumbramento* desde meados 2008.

²² Pedro Diógenes, realizador audiovisual. Torna-se integrante do *Alumbramento* em 2011, quando o grupo passa por uma reformulação, apesar de trabalhar informalmente com este desde 2009.

A narrativa começa em um bar, com o luto de quatro jovens pela morte de um quinto amigo. Os quatro decidem encarar uma viagem pelo interior do Ceará sem rumo certo, à procura de algo que não sabemos o que é. O percurso possui cenas lentas, com temas banais, como alimentar-se, beber, misturados com um humor inteligente e momentos ficção. Percebemos que as imagens dos diretores, captadas ao acaso, misturam-se às cenas por eles encenadas. Assim, a vida e seu cotidiano embaralham-se com o improvisado e a atuação. Não podemos deixar de dizer que o filme é também uma grande metáfora sobre fazer cinema, e, nesse sentido, é claro, sobre a bandeira que levanta: resistência, “Viva o cinema novo divino e maravilhoso latino americano”²³. Tal sequência faz referência a um filme do Godard e do Gorin, “*Ventos do Leste*” (1969), no qual Glauber Rocha atua e fala em um “cinema divino e maravilhoso”, quando surge em uma encruzilhada. Esse é justamente momento citado por Ythaca, quando o amigo aparece morto na encruzilhada.²⁴

Essa forma de fazer filmes, inspirada em posicionamentos políticos e estéticos de Glauber Rocha e Godard, e exaltado no filme; é a emergência de um novo modelo de produção que foge ao já instituído, ao tradicional, e associa-se ao pós-industrial. Como pontua Cezar Migliorin,

O cinema industrial é pautado pela lógica da linha de montagem. Fotógrafo fotografa, diretor dirige, e assim por diante. O cinema pós-industrial se constitui com uma outra estética do set e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam (2011).

Uma cena alternativa na qual destacam-se também a produtora Teia (MG), Símio Filmes (PE) e Trincheira Filmes (PE), dentre outros. Coletivos que não dependem de altos financiamentos, nem se limitam ao eixo Rio-São Paulo. Com a ajuda do digital e das novas tecnologias, os cineastas libertam-se do monopólio e da dependência polarizada pelas robustas infraestruturas cinematográficas dos estúdios. Eles participam de uma cena com produção descentralizada, não só geograficamente, como também em cada um de seus expoentes, pois contam com

²³ Frase retirada do próprio filme *Estrada para Ythaca*, 2010

²⁴ Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=oJZPb6Wx7Wk>. Acesso em: 10 de maio de 2015

processos produtivos colaborativos, cuja criação não é hierarquizada, como nos tradicionais modelos de cinema industrial.

Desta forma, é também uma alternativa ao cinema de mercado. Na nova cena estão novas linguagens e novos processos de produção que enfatizam a colaboração. Eles não se limitam aos editais ou financiamentos para arrecadar fundos; contam também com a inserção em redes sociais, suas novas ferramentas e novos modelos. Um exemplo é o site *Catarse*, endereço virtual de financiamento coletivo ao qual alguns cineastas recorreram. Nele, o último filme do coletivo *Alumbramento, Com os Punhos Cerrados* (dirigido pelos Irmãos Pretti e Pedro Diógenes em 2014) contou com o apoio de R\$ 30.847,00, divididos num total de 293 apoiadores.

3.1 Amigos viabilizadores tanto na feitura como na audiência

Nesse contexto, a rede de amigos é corresponsável pela continuidade das produções cinematográfica destes coletivos. No filme *Os Monstros* (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2011), produzido em sequência pelos mesmos diretores e com mesmo modelo produtivo de *Estrada para Ythaca*, anteriormente citado, a questão é representada de forma clara: ao ter sua música rejeitada pela plateia, os personagens (encenados pelos próprios diretores) encontram-se diante do dilema se devem ou não mudar sua arte para se submeter ao público/mercado.

Ao fim, os quatro amigos músicos, apesar de desprezados pela audiência, acabam sozinhos tocando sua música entre eles. De forma que, mais uma vez, os diretores do filme levantam a bandeira da amizade, como se tudo pudesse ser resolvido entre amigos que atuam tanto a produção como a audiência. Como diz a sinopse do filme: “Com amigos nenhum homem é um fracasso” (OS MONSTROS, 2011).

A amizade é entendida por eles e nos filmes como uma “[...] postura diante mundo cético e carreirista”, como nos coloca Ricardo Pretti, em entrevista:

Ythaca foi uma viagem ao desconhecido. A amizade e as paisagens foram sendo desbravadas ao longo da viagem, sem saber o que aconteceria no minuto seguinte. Já *Os Monstros* é um mergulho no que já conhecíamos profundamente, queríamos falar olhando pra trás, no que tínhamos desbravado. A amizade não é um conceito fixo e puro.

Mas nós lutamos muito pela criação da amizade enquanto uma postura diante de um mundo cético e carreirista. Essa postura ainda existe (informação verbal)²⁵

Essas pequenas, mas potentes redes de amigos, são entendidas como viabilizadoras tanto na feitura como na audiência. A constatação da importância da plateia de amigos acontece não só na forma fílmica (longa *Os Monstros*), mas também em um texto escrito por Ricardo Pretti, intitulado *Nós, os Espectadores* (2012):

Em Fortaleza me sinto isolado do resto do mundo e da própria cidade, mas não me sinto sozinho porque existem outras pessoas aqui que também vivem e fazem cinema. Não são muitas, mas são o bastante. Bastante para quê? Para assistir aos filmes que fazemos. Aqui quem faz os filmes são também os que assistem os filmes. Existe um pacto de generosidade implícita que garante a totalidade do ato criativo, pois não existe um filme que não tenha um espectador ao menos (PRETTI, 2012).

Como pontua Pretti, existe um pacto de generosidade que garante a totalidade do circuito, indo desde a produção até o momento da exibição.

Existe aí um aparente problema: quando pensamos na dimensão pública da obra (ARENDR, 2005), esses circuitos de amigos, se entendidos como espaços sem enfrentamentos, poderiam minar nossa compreensão da produção de arte. Todavia, não se trata disso. Essa primeira compreensão acontece caso o conceito utilizado da palavra “amigos” seja o do senso comum, mas se pensarmos nos termos de Agamben (1993), os amigos são exatamente aqueles capazes de produzir uma cena pública. “Entre amigos” é o lugar da pluralidade e do desentendimento. A audiência de amigos (de acordo com os conceitos de amizade política sobre os quais nos aprofundaremos), não é aquela que concorda, mas que coexiste e está em plena liberdade para expressar suas diferenças, críticas e produzir uma cena pública junta.

O circuito dos amigos pode também ser visto nos termos de Chantal Mouffe (2013), para a qual existem posições de mundo agonísticas, e não antagônicas. Falaremos disso à frente, antecipo que: agonísticas são formas de ver que diferem, mas entre às quais é possível o diálogo, já a segunda seriam

²⁵ Entrevista realizada com Ricardo Pretti, em junho de 2015.

posições opostas, e que exatamente por isso não encontrariam lugar para uma conversa capaz de produzir uma cena pública.

“O desconforto com o modelo industrial é algo que está nos filmes, na organização dos sets, na dimensão processual das obras que com frequência têm rejeitado a ideia de continuidade entre projeto e produto” (MIGLIORIN, 2011). Tal rejeição ao modelo industrial acontece não só no coletivo *Alumbramento*, importante dizer, mas em várias produções contemporâneas.

Fica claro que a reinvenção, ou mesmo resistência, a um modelo posto de como se fazer filmes é o que os movimenta e os induz a trabalhar em coletivos, com amigos. No lugar da tradicional divisão entre atividades técnicas e criativas, encontramos um revezamento dos participantes nestas funções: o diretor de um filme é o fotógrafo de outro; o roteirista de um ajuda na edição de um outro, e assim por diante: solidariedade produtiva. Desta forma, eles viabilizam mais filmes e driblam barreiras financeiras. Apesar disso, não é apenas uma questão econômica, como disse Ivo Lopes: “Esse nosso trabalho em grupo acaba potencializando o que a gente tem de melhor” (LOPES, 2010). Ele explica:

Quando é um filme no esquema mais tradicional, cada pessoa cumpre seu papel e a equipe técnica acaba não tomando muito parte do processo criativo dos filmes. É tudo muito especializado, bem no esquema de indústria. Quando a gente faz em conjunto não há como escapar. Todo mundo cria, interfere, mesmo que respeitando a vontade do diretor (LOPES, 2010).

De acordo com Ivo Lopes, produzir em coletivo dá espaço para que haja mais diálogo entre a equipe, de maneira que todos, de alguma forma interferem na criação, um processo criativo orgânico (LOPES, 2010).

3.2 Viver cinema

Em vista da relevância das redes de amizade em todas as instâncias, destacamos também outro fator correlacionado e de igual importância nesta cena independente: “viver e fazer cinema”. Para este cinema político, filmar é parte da vida.

A viagem, o estar em relação, o compartilhamento da existência e a amizade são temas constantes nos filmes do grupo. Nesse ponto, o

Alumbramento se destaca frente aos outros coletivos por ter tematizado sobre isso de forma intensa e constante. *Estrada para Ythaca* não foi o primeiro nem o último. A amizade também é tema de filmes e curtas como: *A Amiga Americana* (Ivo Lopes Araújo e Ricardo Pretti, Brasil, 2007); *Os Monstros* (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Brasil, 2011); *No Lugar Errado* (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Brasil, 2011); *Meu Amigo Mineiro* (Gabriel Martins e Victor Furtado, 2012), dentre outros. Decerto, os diretores não só tematizam a amizade como baseiam sua forma produtiva neste pressuposto. Esses filmes são metalinguísticos. Em *Estrada para Ythaca*, percebemos que os quatro se revezam filmando uns aos outros. Uma produção horizontalizada, para a qual se supõe uma constante conversa: acordos e desacordos sobre o que se está fazendo. Além disso, se a viagem do filme não parecia ter um rumo certo. O mesmo aconteceu com a sua feitura: deu-se no processo, durante o percurso. Luiz Pretti (informação verbal)²⁶ nos conta que se a filmagem aconteceu em uma semana, a montagem demorou nove meses, isso devido às inúmeras conversas que precisaram ser estabelecidos para que os quatro consentissem o filme.



Fotograma retirado do filme *Estrada para Ythaca* (2010)

²⁶ Entrevista realizada com Luiz Pretti em Maio de 2015.

Desta maneira, no *Alumbramento*, o trabalho em grupo não se resume a uma forma de viabilizar produções independentes e fortalecer-se frente à força da indústria cinematográfica; é também uma escolha estética.

Um ponto que não pode passar despercebido é que a rede de amigos, um dos pilares desses modos de cinema alternativo, não é pautada em relações de trocas econômicas ou financeiras. Os integrantes trabalham uns com os outros porque percebem uma afinidade nos modos de estar no mundo e tentam, a todo momento, não reproduzir uma lógica de estrutura industrial. Por isso, nos intriga e se faz necessária a compreensão dessa relação, já que ela funciona como um modo produtivo, se é que podemos chamá-la assim.

Nosso pensamento vacila ao nominar a amizade de modo produtivo; isso se dá pela contradição existente nos termos. Se a amizade é da ordem do processo e da ação (como veremos a frente), modo produtivo faz referência a processos com um fim específico e pré-determinado, o que contradiz o conceito de amizade. Apesar disso, nos coletivos, é a amizade o elemento responsável pelo diálogo e produção da obra comum, sem a qual estes não vivem.

Frente ao que foi posto, o que significa a amizade? Qual o seu papel nesta relação coletiva? Além disso, como se dão os diálogos e desentendimentos entre os integrantes? Ou, ainda, o que a exaltação desta relação promove como possibilidade de resistência às formas já estabelecidas de produção e criação?

Estes são questionamentos que nos motivam neste estudo. Neste capítulo escolhemos tratar do coletivo *Alumbramento*, pois percebemos nele a consciência clara da importância da relação de amizade que se transporta tanto para temáticas de filmes como para discursos dos elaboradores.

3.3 O Alumbramento

Nossa metodologia para reconstruir um pouco da história do *Alumbramento* teve como principal pilar conversas com quase todos os participantes. Optamos por uma escrita guiada a partir dos variados pontos de vista de quem faz ou fez parte do coletivo.

“O Alubrimento ia ser um ônibus”, disse o realizador Danilo Carvalho (informação verbal)²⁷ no primeiro momento de nossa conversa. Eles brincavam de planejar viajar levando luz, cinema, oficina e arte pelas cidades do interior do Brasil. *Alubrimento* vem da ideia de alumiar, iluminar, e é inspirado no curta *Alubramiento*, de Victor Erice. Um devaneio poético que incluía morar em um ônibus, todos juntos, fomentando cineclubes, oficinas de música e arte por onde fossem passando. Um percurso que seria filmado, viraria filme, geraria diversos produtos artísticos, além de trocas nos lugares onde o *Alubrimento* passasse.

Viver e produzir se misturaria; tudo faria parte da viagem. Naquela época, meados de 2005, essa ideia vagava na cabeça de Ivo Lopes²⁸, Fred Benevides²⁹, Danilo Carvalho e outros. Se eles não chegaram a morar juntos em um ônibus, dividiram um sítio, dividiram casas, aglutinaram amigos e compartilharam várias viagens pelo interior do Brasil, projetos comuns e que até hoje fazem parte de suas rotinas.

O *Alubrimento* é um grupo que chega a ter treze membros oficiais, vários informais e cujo pertencimento acontecia principalmente em decorrência das relações de amizade. De acordo com Ivo Lopes, o que os unia era o sentimento de liberdade, uma necessidade de valorizar a vida, e não se inserir de forma tradicional no mercado: “Tudo era uma grande festa” (informação verbal)³⁰, diz ele.

Havia também uma vontade de fortalecer a produção local, a cidade. Como pontua Fred Benevides, que começou seu contato com o cinema no Alpendre³¹, um espaço de formação independente guiado pelo realizador

²⁷ Entrevista com Danilo Carvalho realizada em Maio de 2015. Ele foi integrante do *Alubrimento* desde sua fundação até 2011. É realizador audiovisual, técnico de som, desenhista sonoro e compositor de trilhas. Foi integrante e fundador do *Alubrimento*. Atuou como técnico de som em diversos longas, curtas e documentários. Os últimos trabalhos foram os filmes *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, e *Praia do Futuro*, de Karim Ainouz. Ministrou aulas de Som na Unifor e na Escola de Cinema da prefeitura de Fortaleza – Vila das Artes. Cursou música na Universidade Estadual do Ceará (Uece).

²⁸ Ivo Lopes é integrante do *Alubrimento* desde sua fundação. Nasceu em Fortaleza, teve uma infância feliz cercado de amigos, primos e tios. sempre gostou de viajar e da natureza, hoje faz filmes e fotos adora gente e acima de tudo ama a música. (Descrição fornecida por Ivo Lopes em julho de 2015)

²⁹ Fred Benevides foi integrante do *Alubrimento* desde sua fundação até 2011. É realizador e pesquisador. Mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Fluminense (UFF), formado escola de Audiovisual de Fortaleza da Vila das Artes e graduado em Comunicação pela UFC

³⁰ Entrevista com Ivo Lopes realizada em outubro de 2014

³¹ O Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção foi fundado em 1999, a partir da reunião de um grupo de pesquisadores e artistas de várias áreas. Sua primeira formação reunia Alexandre Veras, Beatriz Furtado, Andrea Bardawil, Manoel Ricardo de Lima, Eduardo Frota, Alexandre Barbalho, Luiz Sabadia, Luiz Bizerril e Solon Ribeiro (BENEVIDES, 2013).

Alexandre Veras³², com quem Ivo também desenvolveu um de seus primeiros filmes. Era ali que muitos dos encontros, não só sobre cinema, mas trocas artísticas de uma forma geral, aconteciam, como as com os artistas da *Transição Listrada*, sobre os quais falaremos no próximo capítulo.

O desejo de achar um lugar tranquilo, afastado do movimento da cidade para produzir, fez Ivo Lopes mudar-se para uma casa de um sítio em Sabiaguaba, bairro localizado nos arredores da cidade de Fortaleza. O sítio possuía várias residências, em uma das quais Danilo Carvalho foi morar três meses depois, em seguida Gláucia Soares, em uma terceira casa, e Fred Benevides com Rúbia Mércia³³, em uma quarta.

Era uma vida em comunidade. Às vezes tomavam café da manhã, almoçavam e jantavam juntos. Nesses mesmos momentos aconteciam as reuniões de trabalhos, projetos nos quais uns e outros estavam envolvidos.

Danilo de Carvalho nos conta que em uma destas reuniões aconteceu um processo coletivo de escrita, no qual todos se reuniram juntos para escrever, cada qual o seu projeto, mas um interferindo no do outro. Foi desse momento que surgiu o projeto de dois longas premiados por editais: *Odete* (Ivo Lopes, Clarissa Campolina, Luiz Pretti, 2012), e *Supermemórias* (Danilo Carvalho, 2010).

Esse encontro de vários amigos começa de maneira informal, em meados de 2005 e 2006, antes de institucionalizarem o coletivo. Tudo estava muito misturado com o conviver.

Ao mencionarmos “conviver”, convocamos a definição do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) sobre o amigo. O amigo seria aquele que consente o outro na sua vida. A partir desse consentimento, inicia-se o convívio, que é quando a própria existência é dividida: partilha-se a vida.

³² Alexandre Veras é realizador em audiovisual e co-fundador da ONG Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção, na qual coordenou o Núcleo de Vídeo, os projetos de formação e foi corresponsável pela curadoria do núcleo de Artes Plásticas, que realizou intervenções com artistas de todo o país. Trabalha com vídeo desde 1989 e tem desenvolvido intensa atividade como professor de vídeo, trabalhando com oficinas de vídeo-arte, documentário, vídeo-dança, história e teoria do filme experimental. Vem desenvolvendo pesquisas e produções em vídeo-arte, vídeo-dança, imagens projetadas e colaborado em projetos de vídeo e videoinstalações com diversos artistas. De suas produções, destacam-se *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento e Linz – Quando Todos os Acidentes Acontecem* (minicurriculo fornecido pela Vila das Artes)

³³ Rúbia Mércia foi integrante do *Alumbramento* desde a sua fundação até 2011. Graduada em Comunicação Social pela UNIFOR, formada na escola de audiovisual da Vila das Artes e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é coordenadora da escola de Audiovisual da Vila das Artes.

A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário da política (AGAMBEN, 2009, p. 92).

3.4 Sobre a amizade política³⁴

Ao falar de amizade, não estamos nos referindo aos conceitos do senso comum, para os quais a amizade se confunde com bem-querer, amor ou afeto. Nosso ponto de partida é a interpretação de Agamben aos escritos de Aristóteles sobre amizade que se encontram no texto *O Amigo* (2009), já citado acima.

Quando Agamben nos fala acima da amizade como um *com-sentir* originário da política, ele faz referência aos conceitos de Aristóteles³⁵. Ou seja, se o homem é um ser feito para viver entre outros (um ser político), a amizade é a disposição que possibilita tal convívio.

A amizade seria estado de permissão a existência de um outro na vida e vice-versa. Por isso chamá-la de *com-sentir*.

Seguindo este raciocínio, Agamben conclui que “Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar ou um gosto) eles são *condivididos* pela experiência da amizade” (2009, p. 92). Assim, é na amizade que se constrói a experiência da vida; só se é com o outro e com outro se produz um comum.

Mas a amizade não é somente um consentir a existência do outro; ela inicia-se aí e parte para um conviver, entendendo a vida como algo que deve ser partilhado com aqueles escolhidos.

³⁴ A Amizade, da forma que irá se colocar nesta pesquisa e como vimos acima, é, por essência, uma forma política de relacionar-se. Por isso o título deste tópico, *Amizade Política*. Para os autores com os quais iremos dialogar pode parecer redundante, já que a amizade funda a política, mas o destaque faz-se importante por diferenciar este conceito de outros e do senso comum, que poderiam nos levar a confundir amizade com amor ou afeto.

³⁵ A citação acima encontra-se ao final do texto de Agamben sobre *O Amigo* (2009). Tal conceito surge a partir de interpretações das teses aristotélicas encontradas nos livros oitavo e nono da *Ética a Nicômaco*, que dissertam, quase exclusivamente, sobre a amizade. Agamben extrai a essência do conceito de Aristóteles sobre a importância do conceito de amigo para entendermos a política.

Desta maneira, nas produções coletivas é a amizade, como *co-existência*³⁶, que o faz se afirmar ou se sentir como grupo, e não as possíveis relações de trabalho. É neste *con-vívio*³⁷ que serão partilhadas as ações e pensamentos.

Em *A amiga Americana* (2009), de Ivo Lopes e Ricardo Pretti, um pequeno gesto simboliza o consentimento para que a amizade se dê: Thaís, uma das personagens, levanta seu guarda-chuva e dá espaço para que a outra personagem, Paris, uma estrangeira americana, compartilhe a sombra. A partir deste momento inicia-se uma relação de “co” *co-existência*. O compartilhamento da sombra dá indícios da disposição dos dois seres ao *con-vívio*, no qual é possível que se deixem de lado as questões de linguagens (Paris e Thaís não falam a mesma língua; uma comunica-se em inglês e a outra em português) e, apesar dos obstáculos, que se partilhe questões em comum. O curta é extremamente sensível ao mostrar a forma como se dá a relação entre elas e também os vestígios que um amigo deixa no outro.

A partir disto, devemos também frisar duas características da amizade que não podem ser deixadas de lado e serão percebidas durante o aprofundamento da pesquisa sobre coletivos:

- a) a amizade se faz com o hábito. O convívio é algo necessário para que se mantenha o estado de amizade, caso contrário o amigo cai no esquecimento (ARISTÓTELES, 1984) (VII 7 1157 b 27);
- b) trata-se de um lugar recíproco. Os amigos estão nesta disposição de coexistência uns com os outros. A amizade difere da benevolência pois essa direciona-se a estranhos, já a amizade direciona-se somente àquele que lhe é próximo e cujo afeto é mútuo³⁸.

³⁶ Agamben (2009) utiliza-se do hífen para marcar uma leitura diferenciada da palavra *co-existência*. Em nosso texto, decidimos manter o hífen e utilizar o itálico sempre que nos remetermos à leitura de Agamben, na qual é importante o destaque ao prefixo “co” em algumas palavras.

³⁷ Idem.

³⁸ O conceito aristotélico de amizade distingue-se do altruísmo da moral judaico-cristão, pois o primeiro afirma o sentimento de amizade exige reciprocidade, enquanto o segundo fala sobre fazer o bem ao próximo sem desejar nada em troca. Além disso, Aristóteles acrescenta e disserta sobre o amor a si, considerando este é um sentimento anterior à amizade, e conclui: o amigo deseja o mesmo para si que para o amigo, mas, “[...] se o amigo deseja bens ao amigo, talvez não sejam, no entanto, todos os bens, haja vista que cada um deseja ter os bens principalmente para si próprio (1159a 11)” (VIANO, 2008, p..3).

A importância do cotidiano e do hábito também é recorrente nos filmes do *Alumbramento*. Um exemplo disto são o curta dos irmãos Pretti, *Às vezes é mais Importante Lavar a pia do que a Louça, ou Simplesmente Sabiaguaba* (2006)³⁹, que retrata atividades do dia a dia no sítio que eles moravam, e os *Diários*, de Ivo Lopes, cujo próprio nome já nos antecipa a proposta dos curtas.

Apesar de não estarmos nos aprofundando no conceito de Deleuze sobre amizade, percebemos na citação abaixo algo de interessante que não pode deixar de ser frisado:

A amizade. Por que se é amigo de alguém? [...]. Não é a partir de ideias em comum, mas de uma linguagem em comum, ou de uma pré-linguagem em comum. Há pessoas sobre as quais posso afirmar que não entendo nada do que dizem, mesmo coisas simples como: "Passe-me o sal". Não consigo entender. E há pessoas que me falam de um assunto totalmente abstrato, sobre o qual posso não concordar, mas entendo tudo o que dizem. Quer dizer que tenho algo a dizer-lhes e elas a mim. E não é pela comunhão de idéias. Há um mistério aí. Há uma base indeterminada (DELEUZE, 1994, p. tal).

Deleuze fala da necessidade de uma pré-linguagem em comum para que os amigos se entendam. Isto seria similar ao *con-sentimento*⁴⁰ da existência do outro, como Agamben (2009) colocou. Sem este *con-sentimento*, o outro não é compreendido, pois o seu lugar para o diálogo não é autorizado. Destacamos duas palavras nas sentenças acima que nos levarão a um outro conceito de amizade que dialoga com nossa reflexão; são elas: sentimento e linguagem.

O emocionar da convivência no discurso, na linguagem, não pode nem deve ser negado, porque é com ele que se dá o viver humano. É no emocionar que surgem tanto o amigo como o inimigo, não na razão ou no racional. Por isso devemos entender que a democracia se define e se vive a partir da emoção, a partir do desejo de convivência num projeto comum de vida. (MATURANA, 1998, pag. 77).

Na citação acima, percebemos a importância que Maturana dá ao *emocionar-se na convivência*. Ele ressalta que a linguagem surge a partir deste

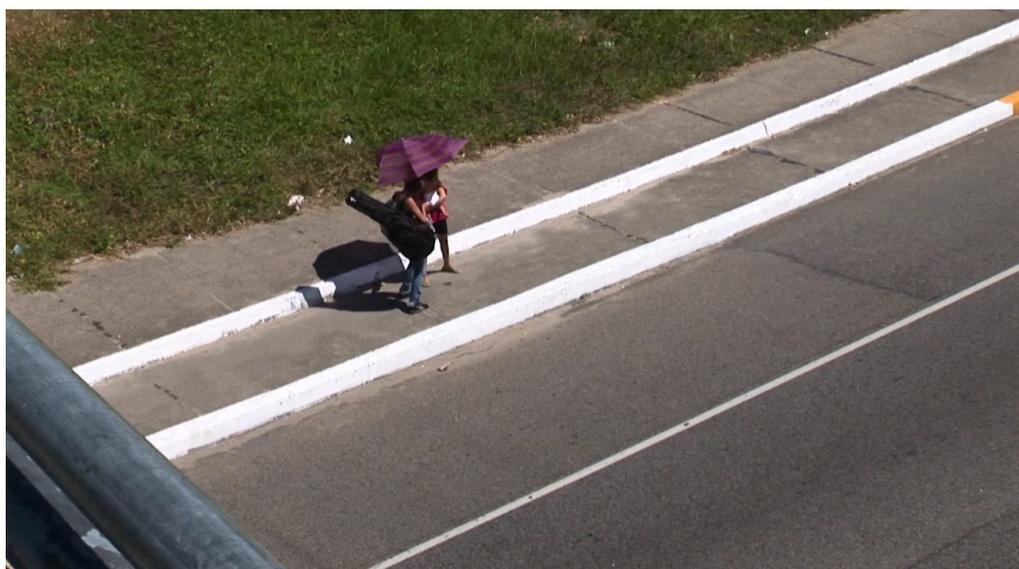
³⁹ *Sabiaguaba* foi o primeiro curta produzido pelos irmãos Pretti no *Alumbramento*.

⁴⁰ Escrevemos a palavra *com-sentimento* no lugar de consentimento pois é a forma como Agamben utiliza em seus escritos e torna-se necessária para frisar a palavra sentimento presente na segunda. (AGAMBEN, 2009).

emocionar, deste desejo de convivência e somente a partir dele pode surgir a comunicação. Ora, esse desejo de convivência seria a “pré-linguagem” da qual Deleuze nos falou, e algo similar ao conceito de Agamben, o (co) sentimento que permite que exista o amigo.

Este emocionar funda o que Maturana chama de *aceitação mútua* (1998), na qual ambos consentem a existência um do outro para a partir daí partilharem a linguagem e outros signos em comum. Para Maturana (1998), só é possível o estabelecimento de um compartilhar entre dois indivíduos se este for fundado na emoção, ou seja, em um aceitar prévio, um consentimento, baseado no sentimento que não se justifica na ordem da razão.

No filme *A Amiga Americana*, apesar de ambas as personagens não falarem a mesma língua, a comunicação acontece. O filme mostra um primeiro momento, quando a sombra é compartilhada e é consentida por ambas uma *co-existência* (ver Figura 2). Um segundo momento, quando as duas ainda não se entendem por completo, ou seja, se comunicam com falhas. E um terceiro momento, onde a relação flui e não existe resquícios de dificuldades na comunicação. Este seria um processo de “tornar-se amigo”, permitir a existência do outro dando início a uma relação de hábito e cotidiano para a partir deste emocionar-se caminhar na criação um comum que permita que os diferentes mundos convivam entre si.



Fotograma retirado do filme *A Amiga Americana* (2009)

Assim, a amizade coloca os sujeitos em condição de igualdade política, o que não significa indivíduos iguais; pelo contrário, significa uma experiência onde os indivíduos podem agir e revelar-se como são: com individualidades e diferenças (ARENDETT, 2005).

Se a amizade é a condição inicial, na qual é consentida reciprocamente a existência do outro na vida, isto não significa consenso. Na verdade, a amizade cria um ambiente onde é possível que o desentendimento⁴¹ aconteça sem que isso signifique a ruptura do grupo.

No site do *Alubrimento*⁴² encontramos a citação: “Também podemos dizer que o maior compromisso firmado entre nós é o de saber que precisamos continuamente reaprender a olhar um para o outro, escutar um ao outro”. Nela percebemos a clareza do desafio e virtude dos coletivos, estar em constante construção e conversa. O coletivo não atinge um formato ideal; ele é essa constante mudança, aprendizado, escuta e desentendimento de um com o outro.

Amizade é um permitir existencial recíproco e um sentimento de partilha da própria vida na qual ambos acabam por conviver em um comum performado a partir deste estado de amizade.

Após esta explanação sobre os conceitos de amizade que permearão essa pesquisa, retomamos nossa conversa sobre o *Alubrimento*.

Para o *Alubrimento*, partilhar a vida era também partilhar produções em comum, fazer arte juntos. De acordo com as informações colhidas em entrevistas, não havia divisão entre trabalho e lazer, eles viviam filmando e falando de cinema, música e outras artes. Fato que também pode ser conferido no curta *Desassossego: Fragmentos Alubrimento* (2011), de Ivo Lopes, que consiste em um minidocumentário que registra parte do cotidiano do grupo.

Pouco depois que Ivo Lopes se muda para Sabiaguaba, os Irmãos Pretti, cariocas que haviam estudado cinema com Ivo Lopes na Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, foram morar com ele para ajudá-lo na montagem do filme *Sábado à Noite* (2007), o primeiro longa do grupo.

⁴¹ O termo desentendimento refere-se ao conceito de Rancière (1996) que explicaremos nas páginas a seguir.

⁴² www.alubrimento.com.br

Deste filme também estavam participando Danilo Carvalho (no som), Fred Benevides (montagem) e Rúbia Mércia (produção).

No mesmo ano, surgia a escola de cinema da Vila da Artes, em Fortaleza, que começou a funcionar no final de 2006, quando novos encontros aconteceram: Ivo Lopes, Alexandre Veras, Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Danilo Carvalho foram professores da Vila das Artes; Gláucia Soares⁴³ foi coordenadora; Fred Benevides e Rúbia Mércia, que já estavam trabalhando no filme de Ivo Lopes, tornaram-se alunos e onde conheceram Guto Parente, Pedro Diógenes, Maíra Bosi⁴⁴, dentre outros que também fizeram parte do coletivo.

Foi com a exigência de um CNPJ para concorrer ao edital do Governo do Estado que Ivo Lopes juntou os amigos e sugeriu a formalização do coletivo. A fundação aconteceu em uma reunião em Sabiaguaba na qual estavam presentes: Ivo Lopes, Thaís de Campos⁴⁵, Danilo Carvalho, Gláucia Soares, Ythallo Rodrigues⁴⁶, Fred Benevides, Rúbia Mércia, Luís Pretti e Ricardo Pretti, integrantes que fizeram parte de fundação do *Alumbramento*. Nesta reunião, como testemunhas e orientadores estavam também Alexandre Veras e Armando Praça⁴⁷, constantes orientadores do grupo.

Após a criação do grupo, segundo os relatos (informação verbal)⁴⁸, tudo aconteceu de forma muito rápida e intensa. O ano seguinte foi de lançamento e distribuição do filme *Sábado a Noite*, do qual quase todos os integrantes participaram. Além disso, foi o primeiro ano da “escolinha” (como foi apelidada)

⁴³ Gláucia Soares foi integrante do *Alumbramento* desde sua fundação até 2011. Nasceu e estudou jornalismo e cinema no Rio de Janeiro. Viveu onze anos em Fortaleza, onde implantou e coordenou os três primeiros anos da Escola de Audiovisual da Vila das Artes, concluiu a Especialização em Audiovisual e Mídias Eletrônicas da UFC. Há quase três anos vive em Rio de Contas, no sul da Chapada Diamantina, onde coordena em parceria com Maurizio Morelli a programação artística e cultural do Espaço Imaginário. Atualmente se interessa pelo cruzamento entre o audiovisual e as artes visuais. (informação retirada do site: <http://www.coisadecinema.com.br/>)

⁴⁴ Maíra Bosi foi integrante do *Alumbramento* desde 2009 até 2011. É produtora de cinema, graduada em Comunicação Social pela UFC, formada na escola de audiovisual da Vila das Artes e atualmente mestranda em comunicação na UFRJ.

⁴⁵ Thaís de Campos foi integrante do *Alumbramento* desde sua fundação até 2011.

⁴⁶ Ythallo Rodrigues foi integrante do *Alumbramento* desde sua fundação até 2011. É cineasta e poeta do Cariri cearense. Realiza trabalhos em diversas áreas do audiovisual desde 2004, sendo atualmente membro da produtora Filmes de Alvenaria.

⁴⁷ Armando Praça é realizador audiovisual. Como diretor, realizou o curta *Parque de Diversões*, lançado em 2002, e *O Amor do Palhaço* e *A Mulher Biônica*, lançados respectivamente em 2006 e 2008. Em seu currículo, consta uma série de curtas e longas-metragens em ficção e em documentários. Armando leciona ainda cursos de audiovisual e organiza mostras em cineclubes. (Informações retiradas do site da instituição governamental Porto Iracema das Artes.)

⁴⁸ Entrevista com Fred Benevides realizada em Maio de 2015.

e, como todo começo, havia um fluir frequente de conversas e produção entre todos os que pensavam cinema independente em Fortaleza.

Tudo era novidade. Estar junto não se resumia aos locais de produção, como já dito. Alguns residiam num mesmo sítio em casas vizinhas no bairro Sabiaguaba, depois alguns também compartilharam residências em um condomínio no centro da cidade. Viver e fazer cinema se misturava entre os integrantes do *Alumbramento*. Havia entre eles um cotidiano, uma convivência. Nos termos da conceituação da amizade, o hábito já estava presente.

Para intensificar ainda mais os encontros, ao final de 2007 aconteceu a primeira greve no curso de cinema; como protesto, os estudantes decidem acampar na casa do Barão de Camocim (Centro de Fortaleza)⁴⁹. Com isso, surgiram encontros, ideias de instalações e também a proposição do primeiro filme coletivo do grupo, *Praia do Futuro* (2008).

O longa é composto de episódios, uma proposição coletiva na qual cada realizador (ou dupla de realizadores) tem como ponto de partida a Praia do Futuro (nome emblemático de uma praia da cidade de Fortaleza), mas cuja criação era livre, “[...] sem regras, sem comando, sem dinheiro” (PRAIA DO FUTURO, 2008). Tal ideia remete à compreensão do conceito de “partilha” de Rancière (2009). Para o autor, a participação do indivíduo em um comum deve se dar de forma que seja possível fazer parte do conjunto, mas também identificar a parte que cabe a cada um, as partes exclusivas.

Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões (parte de um todo que cabe a cada). Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto partilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 2009, p.7).

Desta maneira, no longa *Praia do Futuro* (2008) era possível perceber claramente a parte que cabia a cada realizador daquele filme coletivo. Diferente de outras experiências coletivas, naquele momento cada diretor assinava seu

⁴⁹ A Casa do Barão de Camocim era o lugar previsto para a sede da Vila das Artes, mas que até então o poder público não havia se mobilizado para reformar. Devido a isto, os estudantes estavam tendo aulas em espaços improvisados de outros cursos da Universidade Federal do Ceará e da Casa Amarela Eusébio Oliveira (um equipamento cultural da UFC que oferece cursos nas áreas de cinema, fotografia e animação, além de formar plateias para a área de audiovisual, difundindo a memória do povo cearense.)

próprio episódio, imprimindo sua autoria individual dentro de um filme coletivo, no qual podíamos perceber cruzamentos, conexões e olhares que se misturavam. Havia um comum contemporâneo, uma produção cinematográfica que se originava junto, a partir de conversas, mas lá também estava bem definida a parte que cabia a cada realizador. Por isso o filme pode ser entendido como um lugar onde essas diferentes formas de fazer cinema conviviam.

Relembro aqui os conceitos conversados neste capítulo: “*con-viver*” é permitir a existência de mundos diferentes, compartilhando-os. É dar espaço para que a conversa se dê sem regras pré-definidas, acontecendo na ação, na liberdade do agir.

O longa só existe no momento em que os pequenos filmes de cada diretor *co-existem* juntos. A partir dessa coexistência, que os modifica reciprocamente, foi possível a produção de um comum. Um filme que não acontece a partir do anulamento das partes, mas sim com a partilha da parte que cabe a cada diretor e em um conjunto comum a todos.

Se os diretores se influenciaram juntos durante a feitura do filme, devemos também entender a obra como um conflito de imagens, a edição é uma organização política, pequenos filmes que postos juntos tentam construir uma narrativa e que abrem para experimentação de várias formas de mundo.

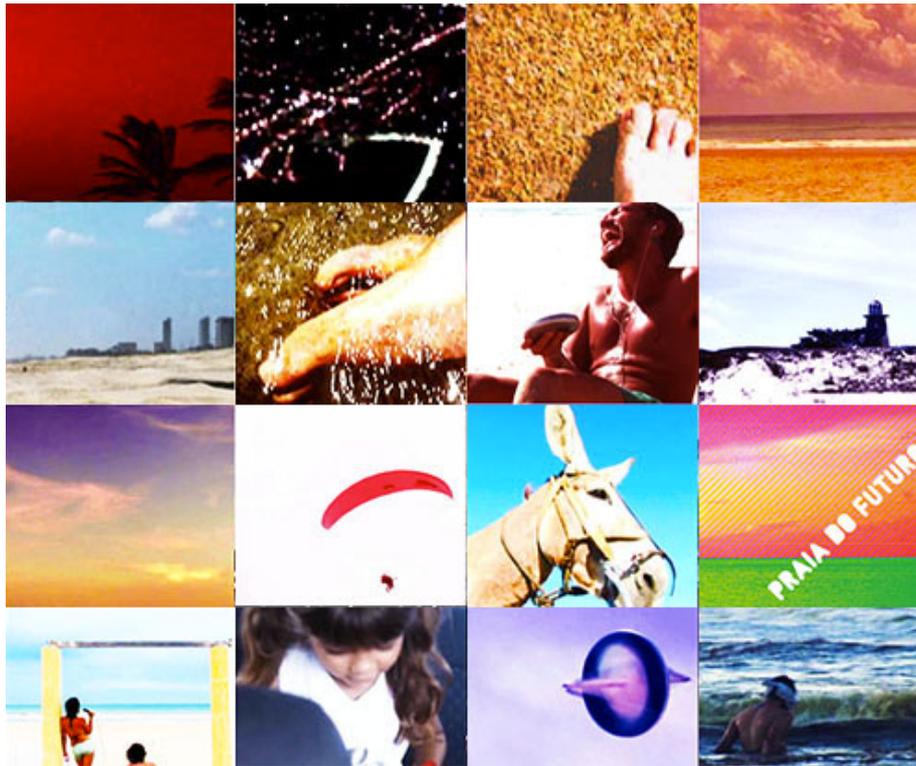


Imagem de abertura do filme *Praia do Futuro*, no qual é possível vislumbrar os fotogramas dos curtas que compõe o longa *Praia do Futuro*

Praia do Futuro (2008) levanta a possibilidade de que o fazer coletivo seja um conjunto múltiplo, cheio de diferenças, linguagens díspares, mas que, pelo fato de as pessoas estarem juntas e abertas, não tenha amarras e crie conexões. Tal pensamento converge com a definição que estamos trilhando sobre o que entendemos como coletivo, o qual percebemos como lugar da coexistência de diferentes mundos, mas que estão juntos por um sentimento de aceitação mútua, que é a amizade.

Desta forma, o coletivo não pode ser enquadrado ou definido como algo único. Ele entende-se como no filme *Praia do Futuro* (2008), no qual vários olhares convivem, respeitando-se, sem impor-se uns aos outros.

Mas é difícil abarcar a afirmação acima na prática; a própria “não” imposição de um mundo sobre o outro chega a ser uma imposição. Ou seja, quais os limites para entender vários mundos dialogando em horizontalidade e a necessidade de se entender como “um” grupo? Ou, por exemplo, se o coletivo entra em acordo ao definir um nome, por que não para a definição de uma logomarca?

Danilo de Carvalho afirma que ainda nessa época havia conversas sobre qual seria a logomarca do *Alumbramento*, e que nunca se chegava a um acordo. Ele, por sua vez, era a favor de que houvesse muitas; vários desenhos que simbolizassem o grupo, posicionando-se contra as definições que enquadrassem e formatassem o coletivo. Da mesma forma, ele afirma sempre ter sido contra que se definissem quantos eram o *Alumbramento*, “[...] não importava que fôssemos mil” (informação verbal)⁵⁰.

Percebemos acima um dilema que poderia nos passar despercebido: ao procurar definições, mesmo que seja a de “não definição” de uma logomarca, esta “não definição” acaba por se impor acima das outras. A dificuldade de as visões de mundo conviverem em horizontalidade é muito mais presente do que imaginamos.

Naquele momento, aqueles que desejam uma logomarca ou um site acabavam enfrentando (e tendo que aceitar) o fato de o grupo assinar as obras com várias logomarcas diferentes.

Ou seja, nem sempre é possível essa horizontalidade, a convivência e aceitação das diferenças. É por isso que o coletivo deve ser entendido muito mais como um processo que está sempre em andamento, já que, quando paralisado, percebe-se que a horizontalidade entre as partes não é plena.

Falaremos sobre o desentendimento no tópico a seguir, mas não podemos deixar de antecipar que sempre existem formas diferentes de entender questões e olhar o mundo dentro de um coletivo. Permanecer em coletivo é permitir que tais desentendimentos sejam constantes e que, apesar de uma ou outra forma de mundo prevalecer, que a parte em desvantagem não desista de entrar em conflito, uma vez que isso significa a constante busca por uma igualdade inatingível (RANCIÈRE, 1996)⁵¹.

Se até o momento citamos apenas referências de produções cinematográficas do grupo, o *Alumbramento* não se resumia a isso. Havia integrantes de outras áreas, como as artistas Thaís de Campos, Mariana Smith⁵² e

⁵⁰ Entrevista com Danilo Carvalho em maio de 2015.

⁵¹ Rancière, em seu livro *O Desentendimento* (1996), fala sobre o erro de cálculo da democracia e sobre a igualdade inatingível.

⁵² Mariana Smith foi integrante do *Alumbramento* de 2008 a 2011. É artista e desenvolve pesquisa em torno da construção de paisagens a partir da relação de tempo e memória, inscrições e resquícios. Trabalha com videoinstalações e fotografia. Graduiu-se em Comunicação Social, habilitação

Themis Memória⁵³, com atuação também no campo das artes visuais. Nessa época, o coletivo começou a aglutinar muita gente, tendo vários colaboradores, amigos, tornando-se um grande grupo produtor não só de cinema, mas de um cruzamento de várias linguagens, produção de instalações, dentre outros.

Nesta fase, uma das ações coletivas do grupo foi o *Livro Livre* (2008). Tal movimento artístico pensa a cidade e suas conexões. Essa ação se caracterizava pela distribuição de 100 livros em branco pela cidade de Fortaleza. Cada livro vinha com uma data e um endereço onde ele deveria ser devolvido 100 dias depois. Havia em cada livro a seguinte sugestão: “Continue o livro, escreva, desenhe, deixe algo na superfície branca e depois deixe o livro, escolha um lugar e abandone-o”. Assim, propunha-se um processo coletivo de escrita no qual a pessoa que estivesse com ele na data determinada, deveria devolvê-lo no endereço sugerido.

Jornalismo, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Possui especialização em Audiovisual em Meios Eletrônicos, na Universidade Federal do Ceará (UFC) e atualmente é mestranda em artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) (informações retiradas do site do CNPQ).

⁵³ Themis Memória foi integrante do *Alumbramento* desde sua fundação até 2011. É graduada em Design de Moda pela Universidade Federal do Ceará (UFC) em 2006, trabalha com projetos de direção de arte para obras audiovisuais e de artes cênicas. Realiza trabalhos em vídeo e performance. Atualmente dirige o espaço cultural Salão das Ilusões.



Imagens retiradas do site do *Alumbramento* referentes a obra *Livro-Livre*.

A intervenção aponta para a necessidade de os coletivos expandirem-se para a cidade, convidar outros atores a fazer parte. Como coloca Alexandre Veras em seu texto sobre a obra *Livro Livre*,

Há algo de profundamente romântico nesse gesto. Arremessar algo ao mundo e esperar pelo eco, provocar uma variação, arriscar perder-se nessa variação, apostar que um gesto mínimo pode alterar a ordem do mundo, acreditar “que a vida é a arte dos encontros, embora haja tantos desencontros na vida”. Mas há também o prazer de um puro gesto e o encantamento com a possibilidade desse gesto, um arremesso (VERAS, 2008) ⁵⁴

Portanto, importa afirmar a vida como arte dos encontros, existindo a necessidade de pensarmos na arte como ação, assim como uma inserção artística na cidade relacionada ao local da política, ou seja, pensando processos a partir de seu início e sem objetivos fixos. Isso é algo que também percebemos no grupo *Alumbramento*. Todavia, exploraremos com mais profundidade esse assunto no capítulo seguinte, sobre a *Transição Listrada*, grupo que pensa a cidade e também problematiza tais questões.

3.5 O Desentendimento

No longa *Praia do Futuro* (2008), a elaboração de cada episódio aconteceu em meio a conversas e à medida que os integrantes se reuniam para assistir aos filmes projetados na sala do Edifício Pimentel (local sede do *Alumbramento* no momento), debatiam e sugeriam. Assim, o referido filme pontuava a questão da não hierarquia ao propor um processo no qual cada diretor era livre e não impunha sua vontade sobre a do outro (pois o episódio de cada qual poderia conviver sem precisar do aval do outro). Além disso, havia também a proposta da exibição em ordem aleatória dos episódios, reafirmando a importância de todos e a não hierarquia.

Tal perspectiva nos remete ao conceito de *Desentendimento* (1996), de Rancière, no qual a coexistência desses diferentes olhares no filme *Praia do Futuro* pode ser entendida como a coexistência de diferentes mundos (diferentes partes) em uma mesma cena política.

⁵⁴ www.alumbramento.com.br

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação da palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum o que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura. [...]. O desentendimento não é o desconhecimento a pedir um saber suplementar, nem de mal-entendido a solicitar uma rarefação das palavras. Os casos de desentendimento são aqueles em que a disputa sobre o que quer dizer falar constitui a própria racionalidade da situação da palavra. Os interlocutores não entendem e não entendem aí a mesma coisa nas mesmas palavras (RANCIÈRE, 1996, p. 12).

O desentendimento não trata apenas de um mal-entendido ou questão de convencimento, uma vez que não diz respeito a palavras, mas, principalmente, à própria situação dos que falam. Ao compreendermos o que é desentendimento, devemos ter em mente que não há uma realidade única: a esfera pública é a coexistência de múltiplas situações e realidades que não podem ser reduzidas a uma única ordem. Da mesma forma, a política é uma conversa constante, polifônica e em permanente reorganização dos sujeitos e do comum. A política se faz no agir e não cessa.

Conforme dito por Rancière (1996), o desentendimento também não é um conflito que pode ser resolvido na justiça, já que questiona a ordem racional que guia o comum em questão. O desentendimento seria, então, algo anterior a uma questão da linguagem; é um conflito que insere uma voz (antes excluída) em um comum. Com isso, desorganiza um cotidiano e demanda a possibilidade de coexistência neste comum.

Após ler a citação, retornamos a fala de Deleuze (1994) na qual ele diz que existe entre os amigos o que ele denomina “pré-linguagem”. É exatamente a “pré-linguagem”, ou “uma aceitação prévia”, o que é necessário para que as partes se incluam no jogo político. O desentendimento acontece na medida em que uma parte (chamada de sem-parte, até que entre no jogo) exige ser incluída em igualdade no agir político de partilha do comum.

Se Deleuze (1994) nos fala sobre a linguagem em comum do amigo, Rancière pontua a relação entre discurso e barulho a respeito do desentendimento. Assim, o desentendimento muda a situação dos sem parte e “[...] faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha

barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Assim, o dizível só é dizível e o visível só é visível dentro da coexistência.

Desta forma, para que a parte em conflito seja ouvida, é necessário que ela seja *con-sentida*, pois o conflito se baseia exatamente na tentativa de ser ouvido, e é sua prévia recusa que gera o desentendimento. É a partir de um movimento conflituoso de sucesso que a parte é ouvida e consentida. Aqui pontuamos que o conflito pode ou não atingir seu objetivo, pois nem sempre o movimento de uma das partes gera fala e escuta. O desentendimento existe quando o conflito gera escuta, independentemente do fato de os objetivos serem atingidos ou não. É muito mais um agir que um fim. Somente a partir do *con-sentimento* que a parte é incluída e pode *co-existir* ou partilhar de um comum.

Aqui destacaremos novamente a palavra *con-sentir*. É muito importante entender que se trata de um “sentir” *co-partilhado*, anterior ao estabelecimento de um comum.

Co-existir não trata de convencer uma parte ou a outra de algo. Trata-se de mundos diferentes convivendo e, para isso, é necessário que se dê ou se conquiste lugar e espaço para que ambos possam fazer parte do comum: “A política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos” (RANCIÈRE, 1996, p. 54). Assim, frente às questões em desentendimento não existe “um melhor” ou “uma resposta”. Há, na verdade, um conflito de opiniões que, apesar de serem contrárias, podem ser igualmente concludentes.

No filme *Praia do Futuro* (2008) parecia haver um entendimento intuitivo dessas questões. Havia discordâncias e conflitos sobre os episódios e sobre o que foi exposto, mas houve também um sentimento coletivo que permitiu a coexistência das variadas formas estéticas.

Como pontua Thaís Campos,

[...] quinze filmes um do lado do outro, tentando se conectar, tinha uns que você gostava, tinha uns que você não gostava. E você aceitava seu filme do lado daquele que você não gostava tanto. Apesar de tudo, que massa que a gente fez isso! Se expôs dessa forma, porque a vida é assim (informação verbal)⁵⁵.

Ao coexistir, um mundo não se impõe sobre o outro. Se isso ocorrer, temos o que Rancière (1996) chama de consenso. Este último é regido por uma

⁵⁵ Entrevista com Thaís de Campos realizada em junho 2015

única ordem, na qual todos podem resolver suas questões na linguagem e a partir da qual é possível se chegar a uma verdade do que seria melhor ou o justo.

O que o consenso pressupõe portanto é o desaparecimento de toda distância entre a parte de um litígio e a parte da sociedade. É o desaparecimento do dispositivo da aparência, do erro de cálculo e do litígio abertos pelo nome do povo e pelo vazio de sua liberdade (RANCIÈRE, 1996, p. 105).

Esses conceitos guiam a compreensão da forma como o coletivo acontece, diferenciando-o de um agrupamento qualquer. Se num grupo de trabalho ou num modelo industrial de cinema, por exemplo, existe uma meta a ser atingida, uma ordem que o estrutura previamente definida. Com regras postas, os atritos podem ser resolvidos na argumentação. Lá não existe política e, também por isso, é possível chegar-se a um consenso, sendo possível determinar um único caminho para o grupo.

Já o coletivo, por acontecer na ação, só possui início; suas consequências não podem ser determinadas (ARENDDT, 2003)⁵⁶. Seus desacordos não são resolvidos através do discurso racional ou mesmo da escolha do que seria o “melhor”, pois este depende do seu ponto de locução. Assim, cada qual coexiste no coletivo sem precisar enquadrar-se a um modelo, pois num coletivo *co-existem* várias formas de ser.

O conceito do desentendimento ressalta que nem sempre a partilha da existência dá-se de forma aparentemente pacífica, como transparece quando falamos da amizade. Apesar disso, em ambos os casos, o “relacionar-se político” acontece a partir de um *con-sentimento*. E é nesse sentido que acontece o coletivo. Um *co-existir* entre os indivíduos de forma que as regras deste *con-vívio* não está posta, e sim em constante rearticulação.

O desentendimento de Rancière seria também o conflito, que, além de exigir a coexistência, exige tal rearticulação.

Estrada para Ythaca (2010), o segundo filme do grupo assinado por mais de três diretores, é formatado em um modelo diferente do primeiro *Praia do Futuro* (2008). Nele, os integrantes compartilham as funções de direção, roteiro,

⁵⁶ Hannah Arendt, em seu livro *A Condição Humana* (2003), define ação e pontua que o seu fim não pode ser determinado, somente seu começo. Ao pensarmos o coletivo desta forma, incorporamos o conceito de ação da autora, mesmo sem que ela fale especificamente de coletivos, e sim de qualquer forma de ação política.

montagem, de forma que fica difícil detectar e “partilhar” a parte a qual cabe a cada um, diferentemente do primeiro.

De acordo com Luiz Pretti (informação verbal)⁵⁷, ao pensar *Estrada para Ythaca* (2010) eles deram um outro passo em relação a noção de coletivo, já que a tentativa de criar tudo junto (argumento, direção, fotografia, som, montagem), o processo foi muito intenso e não era simples.

No entendimento desta pesquisa, isso não significa um passo à frente, mas, na verdade, uma outra compreensão. Acontece uma mudança por parte dos quatro diretores sobre o que era trabalhar em coletivo em relação ao que vinha sendo posto pelo grupo até o momento, tanto na prática como nas formas estéticas dos filmes.

No referido filme, ao definir que todos fariam e intercambiariam as funções, havia a necessidade de ter o aval de todos em cada etapa do processo; assim, diálogos e concessões eram bem mais necessários e acreditava-se na possibilidade de se chegar a um acordo. Consideramos tal acordo similar ao *consenso conflictual* (MOUFFE, 2013).

Para Chantal Mouffe (2013), o consenso não possui o mesmo significado que para Rancière em relação a cena política. A cientista política coloca um adjetivo no substantivo consenso e, com isso, elabora uma outra concepção do termo. Ela nos lembra que, apesar das pluralidades de formas de mundo, estas não conseguem conviver ao mesmo tempo, sendo necessário algum tipo de ordem que garanta a possibilidade do conflito. Ao pontuar o consenso como *conflictual*, a autora ressalta a importância de uma ordem que não negue a existência do conflito, mas que garanta a possibilidade da existência dos mesmos.

Ela entende o conflito como necessário, mas pontua também a importância de uma ordem que o garanta (mas que, de alguma forma, acaba por estabilizar). Aqui está diferença de percepção em relação à compreensão de Rancière. Tal ordem, é sempre negada pelo filósofo. Além do mais, o desentendimento é, para ele, um conflito sempre exigido e nunca garantido.

Chantal Mouffe (2013) reafirma a necessidade de entendermos as diferentes posições de mundo não como *antagônicas*, e sim como *agonísticas*. A diferenciação estabelecida entre *antagonismo* e *agonística* é essencial para

⁵⁷ Em entrevista realizada com Luiz Pretti em Junho de 2010

entendermos como o consenso pode existir sem que ele signifique, de acordo com a autora, a exclusão das partes em conflito.

Antagonismo é quando as partes se entendem como adversárias, e, por estarem em posições opostas, não é possível o estabelecimento da conversa. Desta maneira, o objetivo de cada uma seria a exclusão da parte em discordância, o apagamento daquela voz. Por outro lado, ao entender-se como *agonística*, as partes entendem-se como diferentes, mas não adversárias, o *consenso conflictual* ao qual elas almejavam seria exatamente algum tipo de ordem que garantisse a multiplicidade das formas. É um consenso que sempre viria acompanhado do dissenso.

Tal percepção, como dito, é menos radical em relação ao entendimento do significado do consenso para uma cena pública do que a percepção de Rancière.

The typical understanding of pluralism is as follows: we live in a world in which there are indeed many perspectives and values, but due to empirical limitations, we will never be able to adopt them all; however, when put together, they could constitute an harmonious and non-conflictual ensemble. I have shown that this type of perspective, which is dominant in liberal political theory, has to negate the political in its antagonistic dimension in order to thrive. Indeed, one of the main tenets of this kind of liberalism is the rationalist belief in the availability of a universal consensus based on reason. No wonder, therefore, that the political constitutes liberalism's blind spot. By bringing to the fore the inescapable moment of decision – in the Strong sense of having to decide within an undecidable terrain – what antagonismo reveals is the very limit of any rational consensus (MOUFFE, 2013, p. 3).

No filme *Estrada para Ythaca* (2010), a possibilidade de um coletivo que possuísse algum tipo de *consenso conflictual* estava bem mais presente do que no primeiro filme coletivo *Praia do Futuro* (2008). Como havia maior necessidade de uma unidade estética do filme, era necessário que os diretores encontrassem pontos de convergência, fizessem concessões e entendessem suas diferenças não como antagônicas, e sim como agonísticas.

Em conversas com Luiz Pretti, este nos lembra que chegar a um acordo foi fruto de muita conversa e diálogo. Eles passaram por um longo processo de montagem, que durou nove meses, no qual houve conflitos de toda espécie (desde o local onde almoçar até questões estéticas). Mesmo assim, as diferentes formas de ver o mundo por parte dos diretores precisavam encontrar um *consenso conflictual*, para que se conseguisse chegar a forma estética final.

Em ambos os filmes, a amizade do coletivo lidou com o desentendimento de forma diferente. Se no primeiro (*Praia do Futuro*) percebemos a produção de um filme abrigador de várias formas de mundo (afinal, tratava-se de 18 diretores), entende-se o desentendimento como possibilidade de coexistência, mas que não pode ser apaziguado. Já no segundo, é possível uma busca não só pela coexistência, mas também pelo *consenso conflictual* (MOUFFE, 2013).

Assim, neste segundo momento, o coletivo é pensado menos sob a ótica da desordem anárquica ou um caos que funciona e mais a partir do prevalectimento de algum tipo de ordem que consinta as diferenças. Todavia, nem toda pluralidade consegue se submeter à mesma ordem, como veremos mais à frente.

Se Rancière chega a ser radical ao definir o consenso como o fim da política, Chantal Mouffe (2013) é benevolente ao supor que o *consenso conflictual* não significa algumas exclusões, e que toda diferença pode ser entendida como *agonística*, existindo aquelas cujo prevalectimento de uma, significa a morte da outra.

Chantal Mouffe (2013) percebe que é necessário, ou até mesmo inevitável, algum tipo de ordem vigente, por isso nos fala do *consenso conflictual* e levanta a possibilidade da escolha de uma ordem que abarcasse o conflito. Apesar disso, não é sempre possível, conforme pontuado no exemplo citado anteriormente em relação ao dilema da escolha de logomarca para o grupo. Muitas vezes uma forma de ver o mundo se sobrepõe à outra sem conciliação viável.

No caso do filme *Praia do Futuro* (2008), por exemplo, os microfilmes acabam por não estabelecer uma coexistência que trace, efetivamente, uma narrativa comum. Percebe-se uma distância entre a intenção do processo e a “forma obra”. Os conflitos não conseguiram conviver na obra de maneira a criar algo que se constituísse como um todo.

Para Rancière (1996), uma ordem sempre se sobrepõe à outra. Isso gera um erro de cálculo e o constante desentendimento. Para ele, não existiria o tal consenso que permite o conflito; portanto, apaziguar o desentendimento na possibilidade de submeter-se a algum tipo de ordem é minimizar o litígio.

Enquanto a cientista política Chantal Mouffe (2013) preocupa-se em conciliar esse estado de constante desentendimento, definindo-o como um

consenso conflictual, o filósofo Rancière está mais focado em entendê-lo como um processo da cena política, do estar juntos, que não cessa.

Ficamos no diálogo entre as duas definições discutidas acima, entendendo-as como igualmente importantes para a compreensão dos conflitos.

Os frágeis limites entre as possibilidades de consenso e desentendimento dentro de um coletivo nos chamam atenção para as dificuldades de compreensão de como isso acontece na prática e em relação com produção de uma obra. Por exemplo, ao analisarmos o *Praia do Futuro* (2008), em seu processo encontramos a possibilidade de um único longa-metragem abarcar estes diferentes modos de mundo. Ao olharmos o produto fílmico, todavia, o longa muitas vezes é entendido como a simples junção de vários curtas. Ao percebê-lo assim, perde sua potência. Atualmente, no site do *Alumbramento*, a produção é exibida como vários curtas que o espectador pode assistir em ordem aleatória. Apesar do argumento da aleatoriedade, a necessidade de clicar separadamente em cada um dos curtas interfere na forma da obra. Além disso, embora todos estarem embasados em um único tema, isso não parece ser suficiente para que o espectador crie uma narrativa entre os curtas dos diretores.

O coletivo não se faz apenas em processo; ele se torna visível na obra. Assim, esta precisa ser entendida como “um” apesar de nela se conseguir descobrir a parte à qual cabe cada uma. Neste ponto, *Praia do Futuro* (2008) poderia ter ido mais adiante.

Talvez não tenha havido, no referido filme, convívio suficiente entre todos os diretores para que estes se afinassem em torno da obra coletiva, como observamos em *Estrada para Ythaca* (2010). Este hábito é um dos fatores que atua como mediador dos diálogos entre os mundos diferentes que coexistem num coletivo e na obra coletiva.

O hábito é fator importante das relações de amizade e gerador da potência produtiva de um coletivo; ele é responsável pelas descobertas entre os integrantes que permite a coexistência, a elaboração de um comum que acontece naturalmente.

Por exemplo, durante a feitura do filme *Estrada para Ythaca*, os quatro diretores estavam se descobrindo como amigos. O filme, que “[...] foi uma viagem

ao desconhecido” (informação Verbal)⁵⁸, foi também um permitir existencial recíproco para a construção de uma relação de amizade.

Antes, os quatro diretores nunca haviam trabalhado juntos (três deles haviam feito um curta a partir do qual descobrem a afinidade, e surgiu a proposta para a viagem de *Estrada para Ythaca*).

A filmagem do filme durou uma semana (uma viagem de carro somente entre os quatro), e foi nela que os diretores imergiram num processo de cotidiano, e foi isso que permitiu a sinergia de um processo de produção coletivo. “Foi uma convivência muito intensa, então (os conflitos) poderia ser até uma discussão do lugar onde íamos almoçar” (informação verbal)⁵⁹.

Os Monstros (2011), produzido em sequência ao filme *Estrada para Ythaca* (2010), também dirigido pelos mesmos quatro diretores do filme anterior, foi o último filme produzido pelo grupo *Alumbramento* em sua formação inicial e que, de alguma forma, envolveu praticamente todos os membros do coletivo. Na trama interna do filme a amizade também era entendida como algo que protege: ela salva os músicos, personagens do filme, que graças aos amigos podem fazer a arte da forma como querem.

Não podemos dissociar tal produção do contexto histórico do *Alumbramento*, pois foi exatamente após este filme que o grupo passa por uma cisão e consequente reformulação.

Os dois filmes citados, dirigidos por Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, cuja problemática gira em torno da questão da amizade, são metalinguagens do próprio fazer cinema. Essa espécie de autorretrato dos dilemas dos diretores é emblemática: filmes que falam exatamente de amizade acabam por ser os últimos produzidos com a formação inicial do *Alumbramento*.

3.6 A segunda fase do grupo

⁵⁸ Entrevista com Ricardo Pretti realizada em Julho de 2015.

⁵⁹ Idem.

Se quando falamos de amizade e do compartilhamento entre arte e vida percebemos uma convergência no entendimento dos participantes acerca da exaltação desta forma de aglutinamento, quando conversamos sobre o momento de reorganização ou ruptura do grupo, percebemos em cada um deles uma diferente forma de olhar. Treze vozes que encontraram poucos pontos comuns. Tal fato não é inusitado, uma vez que estamos discorrendo sobre um momento de desentendimento, motivado exatamente por diferentes formas de estar e entender o mundo comum compartilhado. Apesar de não ser inesperado, pois toda relação de amizade pressupõe conflito, a pesquisa precisa ser cautelosa ao estabelecer-se a partir da polifonia destas vozes.

Nosso objetivo não é tomar partido ou evidenciar vozes de determinados integrantes. Queremos investigar a amizade como forma produtiva estudando também seus dilemas.

Maíra Bosi, uma das integrantes do grupo naquele momento, em entrevista, nos lembra que quando alguém dizia que queria sair do coletivo, entendia-se “eu não quero ser amigo de vocês” (informação verbal)⁶⁰, e constantemente reafirmava-se que isso não significaria o fim da amizade. Todavia, a própria necessidade de enfatizar isso evidencia a grande mistura que existia entre o pertencimento ao coletivo *Alumbramento* e aquele grupo de amigos.

Retomo aqui uma reflexão interessante que consta na sinopse do filme *Praia do Futuro* (2008):

Tendo como ponto de partida a Praia do Futuro (uma das praias mais badaladas de Fortaleza), 18 realizadores, espalhados por 15 episódios, compuseram um emaranhado de olhares e afetos, que vezes fundem-se, vezes confundem-se, numa experiência coletiva livre, sem regras, sem comando e sem dinheiro.

A parte ao final da sinopse, “sem dinheiro”⁶¹, nos convida à reflexão (dinheiro é um dos motores de uma relação de trabalho). Como já pontuamos, o que agrega o coletivo, diferentemente de uma relação colaborativa, não são as

⁶⁰ Maíra Bosi, em entrevista realizada em Junho de 2015.

⁶¹ Não podemos deixar de ressaltar quando se fala em filmes “sem dinheiro”, na verdade isto se refere à falta de financiamento. O termo utilizado deveria ser baixo orçamento, pouco dinheiro ou verba própria. Mas essa problematização não parece importante para a pesquisa. O que chama a atenção é o destaque para o “sem dinheiro”, uma vez que o “dinheiro” é um dos resultados do trabalho.

relações de trabalho, e sim as de amizade. Mas no coletivo também existem relações de trabalho e de produção. Mesmo que o grupo se constitua em função das relações de amizade, ele não se baseia apenas nisso, gerando trocas profissionais que acabam por caracterizar a mistura entre arte e vida sobre a qual falamos no começo deste capítulo.

Talvez o desafio dos coletivos esteja exatamente em balancear o jogo entre essas duas relações. Se o trabalho e a produção conectam-se diretamente à necessidade de ter um produto final e retorno financeiro, a amizade se baseia exatamente no processo, na convivência, no inacabado.

O *Alumbramento*, da forma como vinha se configurando em seu primeiro momento, era um coletivo no qual havia uma participação intensa; uma necessidade de produção de colaboração entre as partes movida muito pela vontade de estar juntos. Ou seja, eles trabalhavam juntos pelo desejo de convivência, e não o contrário. Tudo isso fazia com que o grande foco do grupo fossem os processos de produção nos quais eles decidiam estar e coparticipar.

Se em 2008 houve muita produção coletiva, festa e aglutinação, no ano seguinte as necessidades práticas da vida começam a surgir. Cada um dos integrantes possuía diferente relação com a necessidade financeira, e isso começou a fazer com que cada qual seguisse rumos diferentes. Ivo Lopes, um grande aglutinador do grupo, começou a viajar muito para atuar como diretor fotográfico de filmes de outros realizadores. Ythallo Rodrigues foi morar em Juazeiro do Norte. Fred Benevides, por sua vez, viajou para Amsterdã, enquanto Rúbia Mércia foi para Rio de Janeiro fazer mestrado, etc.

Aquela anarquia que funcionava em 2008 não deu conta de continuar ativa no ano seguinte, e o grupo começou a produzir de forma menos intensa, se organizando em grupos menores e fazendo conexões com outras pessoas.

Se neste momento falamos de questões da vida prática dos integrantes, é porque existe uma ansiedade inicial motivadora deste trabalho: como um processo artístico pode contaminar um processo político e inventar novas formas de produção? E como o processo político e econômico pode contaminar o fazer artístico (como veremos abaixo nas questões relativas à projeção nacional e à burocracia)?

Arte e economia são coisas do mundo, e esse trabalho não consegue analisá-las sem levar em conta a necessidade de inserção e o próprio fato dos grupos estarem imersos.

Maíra Bosi entrou no grupo no ano de 2009, a convite de Gláucia Soares, com a proposta de atuar como produtora executiva. Ela nos lembra (informação verbal)⁶² algumas tentativas frustradas de novos projetos que envolvessem todos do coletivo. Um deles foi o *Na Casa Alheia*, um filme que se propunha a acontecer a partir da troca de casa entre os cineastas, mas acabou não tendo continuidade por falta de envolvimento dos participantes. Além disso, fala sobre a grande inexperiência por parte dos envolvidos sobre as questões burocráticas e afirma que aprenderam na prática (perdendo dinheiro, com erros e acertos) sobre emissão de notas, custo de impostos, etc.

Assim, o grupo foi se rearticulando em grupos menores, sempre conversando e discutindo entre todos sobre o que queriam ser e o que eram como grupo, mas cada qual tocando projetos mais individuais (apesar de muitas vezes contar com o envolvimento dos amigos na produção).

Entre os integrantes de todo coletivo, percebemos afinidades entre membros, o que nos chama a atenção para o fato de que “os amigos” de um coletivo se relacionam entre eles de forma diferentes. A igualdade, na verdade, é uma meta, mas na prática nunca acontece de forma uniforme. A pesquisadora Jo Freeman (1970, p. 2) afirma que “[...] ao contrário do que gostaríamos de acreditar, não existe algo como um grupo ‘sem estrutura’”. Ela nos explica que apesar de não existirem estruturas formais, sempre existem estruturas informais, da mesma forma que percebemos integrantes com maior ou menor influência sobre o grupo.

Durante a primeira fase do *Alumbramento*, encontramos a presença de figuras importantes e com poder de influência, cada qual à sua maneira e importância para o coletivo, mas tal papel não se limitava a um ou outro participante; havia uma distribuição que, de acordo com o que nos foi relatado (em 2015), não era tão desigual.

Todavia, no ano de 2009, Ricardo Pretti, Guto Parente, Luís Pretti e Pedro Diógenes encabeçaram um grupo de quatro diretores dentro do *Alumbramento*

⁶² Entrevista realizada com Maíra Bossi em junho de 2015.

com uma rápida velocidade de produção, de maneira que em menos de dois anos eles assinam juntos 3 longas, coisa rara para diretores, inclusive entre os coletivos de cinema independente. Desta forma, o sucesso desse grupo de diretores começou a inserir definitivamente o *Alumbramento* no circuito de cinema independente, tornando-os uma referência na cena brasileira. Nesse momento, as questões da ordem profissional (até então em segundo plano) começam a aparecer, como a participação em festivais de cinema, a contratação de estagiários e compromissos financeiros. Esse “coletivo” dentro do coletivo sentia a necessidade de ser uma produtora de fato. Até agora falamos da amizade e de suas potencialidades produtivas, mas importa afirmar que o coletivo não está blindado às questões mundanas. A projeção de alguns enfatiza e dá a ver as relações de poder que estão sempre presentes, de uma forma ou de outra.

Quando parte do grupo decide fazer daquele coletivo sua forma de vida e de sustento, acontece um grande desentendimento; discute-se quem de fato faz parte e deseja se dedicar efetivamente ao mesmo.

Naquele ano, a convivência intensa daquele grupo de 13 pessoas havia diminuído, mas, mesmo assim, podemos citar atuações de quase todos os integrantes em filmes, revistas e festivais assinados como *Alumbramento*. Muitos deles, além de seus projetos paralelos, também tinham compromisso com o coletivo.

Haviam, também, questões da ordem prática que fizeram com que a continuidade do coletivo exigisse algumas definições e organizações: os custos com espaço físico, contador, estagiários e funcionários. Tudo isso começou a interferir na forma orgânica do *Alumbramento* de 2006, cuja falta de organização que vinha prevalecendo havia gerado algumas dívidas que precisavam ser sanadas para que o coletivo entrasse em um circuito mais profissional. Como coloca Ythallo Rodrigues:

Ia começar a envolver uma dedicação quase que exclusiva a uma empresa, a uma produtora, muitas responsabilidades (e não só mais responsabilidades de um com o outro), mas de grana, de nomes, de meios de viabilização de um projeto que já não era mais só um sonho (informação verbal)⁶³

⁶³ Entrevista realizada em Maio de 2015.

Mas, como veremos, não se resumia a isso. Frente a esse momento, alguns afirmam que a sacudida no grupo foi necessária para motivar o grupo e dar a ver quem realmente queria “fazer o *Alumbramento*”, dedicando-se quase que exclusivamente ao coletivo. Para outros, esse tipo de convivência não deveria ter sido cobrada: o que se poderia fazer era pensar em formas de estimular mais produções coletivas e envolvimento do grupo.

Desta maneira, no final de 2011, em um processo de desvinculação doloroso, saíram nove dos antigos participantes e entraram dois novos integrantes (Pedro Diógenes, que até então era apenas colaborador, e Caroline Louise, produtora). O *Alumbramento* passou a se configurar oficialmente como um grupo de 6 pessoas: Ivo Lopes, Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Caroline Louise.

Reformulação para alguns, ruptura ou fim do coletivo para outros, tal processo marcou, pois, o início de uma segunda fase do *Alumbramento*.

Isso, na verdade, pontua claramente que naquele momento não se soube resolver os desentendimentos como coletivo. O grupo foi abalado; alguns sentiram-se (e foram) excluídos. As partes ao redor do dissenso não conseguiram reorganizar-se e surgiu um agrupamento reformulado a partir de um antigo. O “novo coletivo” possuía uma variedade menos plural e mais amarras, mas não se pode excluir a possibilidade de ali ainda existir uma variedade de mundos dialogando.

Ao afirmar “mais amarras”, nos referimos a uma das definições do *Alumbramento* (já no segundo momento) retirada do site⁶⁴: “*O que nós fazemos? Fazemos Filmes*”. Eles passaram a afirmar-se como um coletivo de cinema, não estando mais tão abertos a outras formas de atuações artísticas. Esse foi um ponto de convergência que antes não havia no coletivo, pois o *Alumbramento* de 2006 se propunha a fazer de tudo, intervenções, artes visuais e não se fechava a uma linguagem.

Colocamos entre aspas o termo “novo coletivo”, pois ainda não nos é claro se podemos definir como coletivo um grupo reformulado a partir de um antigo, mas que não soube resolver pela política o desentendimento das partes.

⁶⁴ www.alumbramento.com.br

O conceito do desentendimento é utilizado por Rancière (1996) para referir-se à cena política de uma comunidade. Pontuamos isso para entendermos que quando relacionamos o termo aos coletivos, excluir uma parte pode significar excluí-la também do sentimento de pertencimento ao grupo. Diferente do que acontece em relação a uma comunidade, na qual partes excluídas da cena política muitas vezes continuam sentindo-se parte da comunidade, apesar de sem voz. Quando falamos em coletivos, existe uma possibilidade muito maior de aproximações e afastamentos, ou seja, eles são muito mais flexíveis e o pertencimento dá-se de forma muito mais leve e fluída.

A partir deste momento de reformulação, percebemos também uma amizade que nem sempre dá conta de lidar com os desentendimentos, gerando exclusão de integrantes do coletivo. Neste caso, poderíamos falar de como a falta de hábito e cotidiano atua nas relações de amizade, enfraquecendo a capacidade do coletivo de lidar com os conflitos e permanecer como grupo único?

Segundo o entendimento de alguns, como Ythallo Rodrigues, que já estava espacialmente longe do coletivo (morava em Juazeiro há mais de 2 anos), a cisão era necessária e inevitável (informação verbal)⁶⁵. Tal depoimento, somado ao de Maíra Bossi (informação verbal)⁶⁶, nos faz perceber que houve entre alguns integrantes não um desentendimento, mas uma desistência de fazer parte. Tal desistência nem poderia chegar a configurar um dissenso, pois já não havia o sentimento de coexistência.

Já para Fred Benevides (informação verbal)⁶⁷, o coletivo perde a oportunidade de se manter como coletivo, passando a atuar muito mais como uma produtora. Na sua perspectiva, os distanciamentos poderiam ser temporários, mas tudo era saudável, pois quem viajava levava um pouco de *Alumbramento* para o mundo e trazia um pouco do mundo para o *Alumbramento*. Ele coloca, inclusive, que sua ida ao Rio de Janeiro em 2011, para cursar mestrado, partia da necessidade da inclusão do estudo e discussão política sobre cinema para o coletivo. O depoimento de Fred nos lembra a citação de Mallarmé, retirada do texto de Rancière: “*Séparés, on est ensemble*” – “Apartados estamos

⁶⁵ Entrevista realizada em Maio de 2015.

⁶⁶ Entrevista realizada em Junho de 2015.

⁶⁷ Entrevista realizada em Maio de 2015.

juntos”⁶⁸ (MALLARMÉ apud RANCIÈRE, 2008), através da qual invocamos o conceito de que a convivência em comunidade significa também a separação, os distanciamentos, as partes que cabem a cada um, sem deixar que isto abale a noção de coletivo.

Por outro lado, Themis nos lembra “[...] que o coletivo está em constante reformulação, afirmar quem é ou não parte, é querer enquadrar, fechá-lo e acabar com a sua própria possibilidade de ser” (informação verbal)⁶⁹.

Ela, assim como Thaís de Campos, apesar de oficialmente não serem mais parte do coletivo, continuam a participar dos filmes, conforme nos disseram em entrevista (informação verbal)⁷⁰ “sentir-se parte”, e não acham que essas definições devem ser relevantes.

Themis Memória faz um paralelo: “Quando você abarca o universo, ele deixa de ser universo” (informação verbal)⁷¹. O mesmo se aplicaria ao coletivo.

Para esta pesquisa, a percepção de Themis Memória está em consonância com o significado do que é um coletivo. Relembramos a afirmação de Cezar Migliorin: “Um coletivo é fragilmente delimitável” (2012, p. 6) e a definição quem é ou não parte dá-se muito mais na prática e no fazer diário. Uma prática fluida, na qual mais importante que a identidade dos indivíduos é a força que eles criam em conjunto.

O coletivo deve ser entendido nessa constante presença de conflitos, muito mais que na presença de consensos. Apaziguar o conflito é querer se chegar a um produto final ou algo a ser definido. Defini-lo, formatá-lo é esquecer que se trata da ordem do processo e, por isso mesmo, sempre em constante mutação.

O coletivo é a possibilidade da existência de desentendimentos, mas a constante resistência para entender-se como grupo.

Frente a isso, podemos afirmar que, no caso do *Alumbramento*, o coletivo termina quando não soube resolver seus desentendimentos de forma política. A questão que se coloca nesse momento é: podemos falar do surgimento de um “novo coletivo”?

⁶⁸ Tradução da autora.

⁶⁹ Entrevista realizada em Junho de 2015.

⁷⁰ Idem

⁷¹ Idem

O agrupamento da segunda fase, quando percebido como a invenção de um novo grupo, pode, sim, ser entendido como “coletivo” a partir da análise de suas propostas, formas de atuação e processos estéticos (como as constantes tentativas de horizontalidade, trocas entre iguais, dentre outros), como podemos ver em depoimento de Ricardo Pretti (informação verbal)⁷² abaixo:

[...] mas nós lutamos muito pela criação da amizade enquanto uma postura diante de um mundo cético e carreirista. Essa postura ainda existe. No último ano nós lançamos três longas feitos na base da cooperação, com baixíssimo orçamento: Com Os Punhos Cerrados, A Misteriosa Morte de Pérola e Medo Do Escuro. Todo mundo da Alumbramento participou de todos esses filmes de uma maneira ou de outra, além da gente tem toda uma galera que também trabalhou com a gente nesses filmes, todos em prol dessa postura diante do mundo. E essa postura acompanha uma estética. Esses filmes não se adequam nem um pouco às expectativas do mercado, o que conquistamos foi totalmente independente de um projeto de inserção. Isso só é possível porque somos um grupo, eu sozinho jamais teria forças pra manter essa postura.

O que nos move contra essa conclusão é o fato de que, no lugar de um novo coletivo, os que permanecem propõem uma continuidade na qual se mantém, inclusive, o mesmo nome.

Isso invoca o passado de um desentendimento que não gerou política, e sim ruptura, fazendo com que haja uma apropriação da história na qual o grupo era outro, ou seja cita as partes que saíram, tornando-as presente, todavia sem voz.

Se é necessário uma tomada de posição por parte dessa pesquisa sobre a classificação do *Alumbramento* como coletivo ou não. Acreditamos que sim. Apesar da forma "bruta", "estúpida" (relatos verbais) como a questão foi inicialmente levantada, havia também a falsa ilusão por parte dos participantes que provocaram a cisão de que a existência do coletivo dependia desse movimento. Falsa, pois dilemas daquela época seriam entendidos com mais maturidade na atuação recente do coletivo. E, também, porque havia potência

⁷² Entrevista realizada em Julho de 2015.

naquela falta de clareza sobre quem o *Alumbramento* era, fato que não foi atentado pelo grupo que permaneceu.

Além disso, a parte que provoca o rompimento não soube dialogar com as necessidades de visibilidade e de produção de obras que surgiam naquele momento.

Tudo isso, todavia, é da ordem do erro, do humano, do mundano, não podemos entender como taxativo ou definitivo. Houve uma inabilidade política.

Naquele momento, se o coletivo não soube se manter, todos falharam como coletivo. Mas a pesquisa, a partir de análises de filmes e atuações seguintes acredita que eles souberam se reinventar e que hoje constituem um novo coletivo.

3.6 A dificuldade da manutenção do coletivo da diferença e a necessidade da definição para produção.

O acontecimento da segunda fase do grupo enfatiza um obstáculo que transpassa vários coletivos: a manutenção do coletivo da diferença e da vida em plural é interpelada pelas exigências de definições quando se trata de um grupo que também produz e precisa dialogar com o mercado (seja independente, alternativo ou comercial).

Jamais conseguiremos encontrar uma definição conclusiva do que é a *Alumbramento*. Nunca encontraremos uma expressão, ou coisa que o valha, que dê conta das singularidades que fazem parte desse encontro. Seria um erro acreditar que um coletivo se apresenta em voz uníssona.

Temos lidado com a dificuldade de dizer o que somos/fazemos e quem somos desde o começo em 2006 quando éramos dez (Danilo Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Mércia, Thaís de Campos, Themis Memória e Ythallo Rodrigues). Agora que somos seis (Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti) a mesma dificuldade aparece quando precisamos escrever um texto que nos apresente.

Na citação acima, retirada do site do *Alumbramento*, eles sabem que ser coletivo é não conseguir definir-se completamente, aceitando que se trata de várias vozes juntas.

Apesar disso, a ruptura que gerou o segundo momento do grupo é consequência de uma situação na qual parte do grupo, aquela que permanece (a mesma que escreve o texto acima), exige definição.

Esse nos parece um jogo de forças presente em vários coletivos de arte. Se existe a relação de amizade e a de trabalho, as duas estão em constante embate, pois se uma pede processo e ausência de fechamento, a segunda pede visibilidade.

Há na arte a necessidade de tornar-se visível. Essa visibilidade, não é a dos holofotes do espetáculo rechaçado por Pasolini (DIDI-HUBERMAN, 2011), mas da visibilidade dos vagalumes. O processo em si não basta. Ele precisa se tornar visível. É este piscar potente que se conecta com o público e faz política. Assim, não basta falar do processo, da ideia, já que é a forma-obra que se conecta com o outro. O conhecimento das coisas só acontece quando elas se fazem visíveis e por isso a experiência estética é importante.

Na continuação do texto do site, esse jogo de forças se apresenta e, apesar de eles iniciarem o texto falando da dificuldade em definir-se, eles concluem com uma resolução clara do que fazem.

Mas enfim, não podemos parar aqui. uma postura mais clara, mais assertiva se faz necessária. Podemos ainda dizer: com o tempo vimos como era importante o compartilhamento de responsabilidades e uma organização que amparasse as nossas realizações. Somos uma produtora, precisamos encontrar maneiras de fazer os nossos filmes e viver deles. Isso significa trabalho diário, muito suor e muita persistência. Aí fica fácil afirmar o que somos: cineastas! E o que fazemos: filmes!

A produção, que é da ordem do “fazer” (sobre a qual falaremos melhor nos termos de Hannah Arendt no próximo capítulo), demanda definições. Mas essa busca, por um resultado, pode corromper aquilo que é a grande potência do coletivo. Se colocamos o produto à frente do processo, deixamos de nos entender como coletivo. Para permanecer como coletivo, o produto precisa ser consequência e estar em segundo plano.

Mas, existe aí um jogo constante, pois sem o produto o coletivo não se sustenta (na ordem prática da palavra). E é esse produto capaz de sustentá-lo; caso seja priorizado, pode comprometer a sua potência viva.

Apesar de em segundo plano, produzir tem também a ver com colocar para circular e isso tornar comum. Se existem obras que quando caem no gosto do espetáculo deixam de lado o processo e focam sua preocupação numa obra (produto mesmo), o contrário também não se sustenta. Tornar comum não teria a ver com atrair a luz dos holofotes, pois essa encandeia, não dá espaço para a participação do espectador.

Assim, chegar a uma forma obra não significa encerrar de todo um processo se fechando em um produto pronto. O processo fundante da obra se desdobra e fica aberto para a partilha daquele comum com espectador.

Uma pergunta que nos surge neste momento é: O coletivo sobrevive sem a obra?

Aqui, não conseguiremos responder esta pergunta com a profundidade reflexiva que ela exige. Todavia, podemos afirmar que o coletivo não vive sem a intenção de criação, produção em conjunto (e é isso que também o diferencia do conceito de comunidade). É através da possibilidade de obra que o coletivo se faz visível.

4. O COLETIVO É DA ORDEM DO AGIR COMPARTILHADO.

TRANSIÇÃO LISTRADA: UM COLETIVO QUE SE EXPANDE PARA A CIDADE.

A política entendida como noção da ação em liberdade, da ação num mundo despolitizado como resistência (BARRUS, 2005, p.9).

No fundo não interessa se é ou não obra, o que interessa é a ação (informação verbal)⁷³.

No capítulo anterior discorremos sobre dois temas que são considerados por autores distintos como fundantes da política: a amizade e o desentendimento. Se estes são os fundantes da política, aqui entenderemos o que significa pensar o coletivo como uma atividade do estar entre iguais (política): como processo e ação.

Em 2002, um grupo de três estudantes subiu numa árvore da praça de um bairro nobre da cidade e, sentados nela, eles convidavam os passantes para a conversa. A Praça Portugal localiza-se no centro do cruzamento de duas grandes avenidas de Fortaleza, a Dom Luís e Desembargador Moreira, sendo necessário atravessar este fluxo constante de carros para se chegar até ela. Além disso, tal travessia é dificultada pelo fato de não existirem faixas de pedestres ou qualquer sinalização que facilitasse este acesso. Assim, a ação do grupo *Transição Lustrada* questiona o rebaixamento da praça a uma rotatória, chama a atenção para a falta de espaços públicos e problematiza a forma como nos relacionamos com a cidade. Essa apropriação da árvore pelos artistas acaba revelando novos usos para a praça.

⁷³ Vitor Cesar em entrevista, 2015.



Imagem fornecida por Vitor Cesar referente a ação na Praça Portugal.

Hoje, está em andamento um projeto que prevê a demolição da praça para dar espaço para um sinal que privilegia o carro e com isso prioriza a noção da cidade como um lugar de passagem. Tais recentes decisões governamentais atualizam a obra e nos instigam a percebê-la com olhos ainda mais atentos.

Convidar para a conversa, fazer uso de uma praça e com isso problematizar o que é um local público e o que é um de passagem: são

pontuações feitas pelos artistas durante a intervenção acima e que veremos retornar no decorrer deste capítulo.

Transição Listrada foi um grupo de 3 jovens, dois estudantes do curso de arquitetura (Vitor Cesar e Rodrigo Costa Lima) e um recém-formado do curso de design (Renan Costa Lima), com atuação de 2000 a 2006 e cujas atividades envolviam uma forte relação com a cidade e suas informações.

Vitor Cesar e Rodrigo Costa Lima eram recém-ingressos no curso de Arquitetura e Urbanismo. Junto à chegada na universidade, veio o desejo de pensar a cidade, questioná-la, transformá-la. Mas, como aponta Rodrigo, “Fomos percebendo, como estudantes de urbanismo, que poderíamos intervir na cidade, não só na construção, mas também nas nossas ações, como indivíduos ali” (informação verbal⁷⁴).

Construir e intervir na cidade não precisava ser responsabilidade somente dos arquitetos ou empreiteiras. A *Transição Listrada* percebeu que poderia atuar na cidade com outro conceito de construção que não se configura da mesma forma que o da arquitetura, mas que teria um potencial de intervenção possível. Tal “construção” seria ações que mobilizariam o cidadão comum para uma nova forma de se relacionar com o entorno, possivelmente criando novas necessidades e exigências aos macropoderes.

As ações da *Transição Listrada* dialogam com nossa noção de público e privado, espaço e fatos da rotina da cidade sobre as quais esquecemos de refletir até sermos convidados.

A partir destas percepções, surge a *Transição Listrada*. Se a faculdade trabalhava com as possibilidades de transformar a cidade a partir das construções ou planos urbanistas, estas eram cheia de barreiras, desde econômicas até políticas (como pontua Rodrigo no relato abaixo). Pareceu bem mais viável para os artistas pensar a cidade a partir da pessoa comum, instaurando naqueles que vivenciam o espaço novas percepções. E isto poderia criar um público capaz de mudar a cidade.

Uma certa utopia de transformar a cidade. A gente via o desafio do urbanismo que era construir uma cidade. [...] Mas tinham várias barreiras, a esfera da política, da economia, e você via ali um

⁷⁴ Rodrigo Costa Lima, em entrevista, 2015.

meio de intervir que era na esfera do ator, da pessoa, da escala humana. A ideia era essa: transformar a cidade sendo uma pessoa ali (informação verbal)⁷⁵.

O que a Transição Listrada estava propondo era um pensamento de atuação na cidade a partir da esfera do ator, da escala humana. Vitor Cesar, em uma reflexão semelhante afirma: “A gente não ficou estimulado a construir, então pensávamos que mudar os modos de percepção da cidade poderia mudar a cidade” (informação verbal⁷⁶).

A pesquisadora Graziela Kunsch faz uma pontuação importante: “É importante que o significado da cidade possa nascer do seu *uso*, no curso da *vida cotidiana*, envolvendo nos processos decisórios as pessoas diretamente implicadas em cada diferente situação” (2008, p.23, grifos no original).

Tal reflexão é percebida também na Internacional Situacionista, cujas ações eram forte referência para os artistas da Transição Listrada. Como pontuado abaixo, a própria sociedade seria responsável pela mudança da arquitetura e do urbanismo da cidade, e não o contrário.

Os situacionistas chegaram a uma convicção exatamente contrária daquela dos arquitetos modernos. Enquanto os modernos acreditaram que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo (JACQUES, 2002, p.5).

As ações do grupo, como perceberemos, não partem de uma preocupação inicial em fazer “Arte”; o que os motivava era uma vontade de se implicar na cidade, pensar e refletir questões do espaço urbano no qual estavam imersos. “E tinha um desejo de ir para o meio da rua. Acho legal essa palavra [desejo], porque a gente não sabia bem porque era isso, a gente tinha vontade” (informação verbal⁷⁷).

A partir das primeiras ações, o grupo começou a ser convidado para grupos de estudos sobre arte e a conviver com outros artistas que discutiam assuntos semelhantes. Naquela época, o campo artístico em Fortaleza não era muito estruturado, não havia cursos de arte e a formação dos artistas acontecia

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Vitor Cesar, em entrevista, 2015.

⁷⁷ Idem.

em espaços alternativos como o Alpendre⁷⁸, local no qual a *Transição Listrada*, em 2001, passou a se reunir com artistas como Eduardo Frota, Enrico Rocha, Mariana Smith, Waléria Américo, Jared Domício, Sólon Ribeiro, Alexandre Veras e outros.

Para Vitor Cesar, esse desconhecimento prévio do campo da arte, ou pelo menos, dos conceitos que os regem, fizeram as ações do grupo ganharem uma potência mais interessante: a cidade não estava ali como suporte das obras e sim como lugar para agir.

Não considerar a cidade como um palco. Acho que muito do que vem da arte pública, por exemplo, faz isso, como se fosse um cenário, um palco ou um suporte. Para a gente estava muito mais entrelaçada (a cidade e as ações), era no sentido de construção mesmo (informação verbal)⁷⁹.

Assim, não importava se era arte – para eles, a preocupação principal estava na ação e na forma como esta intervinha questionava e motivava a vida da cidade.

Se no grupo *Alumbramento* destacamos a resistência ao trabalhar em coletivo, problematizando a amizade e rompendo com o modelo de produção hierarquizado do cinema, no coletivo *Transição Listrada* falaremos da aposta em uma forma de agir que convida ao diálogo. Suas obras de arte fogem dos espaços tradicionais, como museus e instituições, e difundem-se na cidade. Veremos, no decorrer da pesquisa, que pensar o espaço como lugar político é um dos pontos fortes do coletivo.

As ações do grupo são aparentemente cotidianas, mas, da forma como ocorrem, interrompem a rotina e convidam à reflexão conjunta. Para eles, a necessidade de conversa e a troca acontece essencialmente com o público, quem, de alguma forma, passa a ser convocado e a fazer parte do coletivo. Além disso, estudá-los é, inevitavelmente, falar de relações com espaço que propiciam a ação, por isso, antes de comentarmos as obras do grupo vamos investigar o que é ação.

⁷⁸ O Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção foi fundado em 1999, a partir da reunião de um grupo de pesquisadores e artistas de várias áreas. Sua primeira formação reunia Alexandre Veras, Beatriz Furtado, Andrea Bardawil, Manoel Ricardo de Lima, Eduardo Frota, Alexandre Barbalho, Luiz Sabadia, Luiz Bizerril e Solon Ribeiro (BENEVIDES, 2013).

⁷⁹ Vitor Cesar, em entrevista, 2015.

4.1 O conceito de ação

Hannah Arendt (2005), baseada na interpretação que faz dos filósofos gregos, divide a vida *activa* humana em três categorias: *labor*, *trabalho* e *ação*⁸⁰.

Labor, que nos termos modernos se confunde com *trabalho*, significa, sobretudo, aquilo que era necessário à sobrevivência, relacionado à condição biológica do homem e à manutenção do ciclo de vida. Atividades do dia a dia eram relegadas aos escravos, como cozinhar e limpar a casa, normalmente atividades dentro do âmbito familiar.

Já o *trabalho*⁸¹ está relacionado ao homem e o manuseio da matéria. Executado principalmente pelos artesãos na época grega, o *trabalho* era a atividade de fazer objetos que passariam a fazer parte do mundo. *Trabalho* é transformar a matéria da natureza em coisas com durabilidade para o uso humano. “O trabalho produz um mundo *artificial* de coisas” (ARENDRT, 2005, p.15).

Assim, enquanto o *labor* era executado para o consumo cotidiano, o *trabalho* fazia-se para a utilidade e duração.

A terceira atividade é a *ação*. “É a única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação de coisas ou matéria, corresponde à condição humana da pluralidade” (ARENDRT, 2005, p.15). Desta forma a *ação* faz-se no estar entre homens. Ela é essencialmente da ordem da experiência e difere do trabalho, pois este último tem um fim determinado, enquanto a *ação* tem apenas um começo cujo fim é sempre uma consequência imprevisível. A *ação* é então própria do ser político e a condição de sermos todos seres que diferem uns dos outros. Interessante perceber que ao pensarmos a produção coletiva como uma atividade política, movemos a atuação artística do campo do trabalho para o da ação.

⁸⁰ O itálico coloca-se nestes termos na medida em que estamos pensando-os de acordo com os significados de Hannah Arendt (2005).

⁸¹ Nesta pesquisa, a definição de trabalho a partir dos termos de Hannah Arendt é importante pois faz um claro contraponto ao conceito de ação e neste caminho nos ajuda a entender o que é política e espaço público. Sabemos que outras definições mais atuais divergem desta, como o conceito de trabalho imaterial dos filósofos italianos Antônio Negri e Maurizio Lazzarato.

Hannah Arendt embasa essa percepção:

A “Obra”, neste caso, não é produto do trabalho, mas só existe na pura efetividade da ação. Esta realização especificamente humana nada tem a ver com a categoria de meios e fins; a “obra” do homem: não é um fim, porque os meios de realizá-la – as virtudes ou *aretai* – não são qualidades que podem ou não ser realizadas, mas são, por si mesmas, “realidades”. Em outras palavras, o meio de alcançar um fim já seria o fim; e este fim, por sua vez, não pode ser considerado como meio em outro contexto, pois nada há de mais elevado a atingir que essa própria efetivação (ARENDDT, 2005, p. 219).

Por isso podemos afirmar que os projetos coletivos de artistas diferem da prática artística moderna baseada na produção de objetos, pois nestes primeiros percebemos trocas intersubjetivas entre os artistas e o público ao invés do investimento na expertise técnica cujo foco seria um objeto acabado.

Hélio Oiticica, é um dos artistas que estreiam esse pensamento. Abaixo ele afirma:

Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar, pela descentralização da arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação de diversas ordens, algo que para ele possua significado (Oiticica, 1966).

“Experimentar”, “vivenciar”, são palavras que mudam nosso entendimento sobre o objeto artístico. Este deixa de ser algo acabado, projetado e planejado, ou seja, fruto do trabalho, e passa a ser ação, aquela que só tem começo e cujo resultado não pode ser previsto. Ao entrar no âmbito da ação, a arte passa a ter como principal questão o outro, o mundo no qual está, pois é esta exterioridade que é afetada com a ação artística e vice-versa.

Arte é endereçamento, pedido de partilha a/com outro. Ela o chama, ainda que o ignore, ainda que ele não responde, ainda que esse outro, esse povo, talvez não exista. Ela solicita o julgamento, o olhar e a palavra, a recompensa de seu dom (FLÓRIDO, 2014, p.41).

Na citação acima, a pesquisadora Marisa Flórido nos lembra que a arte é pedido de partilha com o outro. Ela invade, coexiste e reorganiza *mutuamente*. Importante percebemos o friso na palavra mútuo, pois é da ordem da amizade, é recíproco.

Sintonizados com essas questões, entendendo o próprio fazer artístico como processo de descoberta, podemos citar o exemplo do Projeto Areal (2000), de Maria Helena Bernardes e André Severo. De acordo com eles, não se pode pensar previamente em um produto final, pois este é consequência de um processo no qual eles decidem estar. A proposta da dupla é o apoio e parceria com artistas nos quais a arte acontece sem mediação “resgatando ao primeiro plano a experiência direta entre arte, artista e público” (AREAL, 2009⁸²). Desta maneira, é a experiência do processo artístico a verdadeira obra de arte, aquela que acontece sem mediação. Viagens, relações descobertas durante o processo de deriva dos artistas são projetos artísticos do grupo Areal, destas experiências resultam fotografias, livros (intitulados de documentos Areal), mas na verdade, esse “resultado” é o que menos importa. Para o Areal, o processo vivenciado é que deve ser explorado pelos participantes.

De forma similar, percebemos a atuação da *Transição Lustrada* e outros coletivos, nos quais a valorização das trocas, dos encontros, sem a preocupação com um resultado final é constante.

Vemos no grupo Transição Lustrada uma consciência de que “não havia objetivo claro”; em outros termos, que havia um “não profissionalismo” (informação verbal⁸³), o que mostra a disposição dos integrantes em iniciar e descobrir juntos os caminhos aos quais podem ser levados. A atividade artística era encarada no âmbito da ação: do atuar e interferir. Os espaços propostos e as intervenções urbanas do grupo interrompiam a ordem vigente, dando lugar a outras formas de pensar, e, por abrir essa brecha para vozes até então não ouvidas, pode ser entendido também como uma atuação política na cidade.

4.2 A noção de igualdade a partir da liberdade do agir político.

De acordo com Hannah Arendt (2005), os gregos possuem uma noção de igualdade diferente da que é difundida atualmente. Para eles, trata-se de participar de um mesmo mundo, da plena liberdade de revelar suas singularidades entre os diferentes. São iguais homens que desfrutam da

⁸² Disponível em: <http://www.fundacaobienal.art.br/site/noticias/804> acesso em 2015

⁸³ Vitor Cesar, em entrevista, 2015.

liberdade da mesma liberdade de ação, não se trata de uma forma de ser e sim de uma relação entre os seres. Na Grécia antiga, igualdade era estar “entre pares” e isso quer dizer indivíduos numa mesma situação de agir, que se libertavam das necessidades primárias e eram capazes de fazer política. Por isso, na sociedade grega, só eram iguais os cidadãos. Já as mulheres e os escravos, submetidos às ordens do senhor da casa e às necessidades do *labor*, não eram considerados iguais.

A atividade política é da ordem do público, do espaço comum aos homens, enquanto a atividade social seria da ordem privada (ARENDDT, 2005). Na primeira categoria encontram-se as relações nas quais o homem se coloca entre iguais; já na segunda, relações familiares nas quais todos se submetem ao senhor da casa.

Essa distinção faz-se necessária, pois a partir da modernidade observamos o esvaziamento do conceito inicial (grego) de ser social, que passa a ser associado a qualquer tipo de relação humana, inclusive as que levam à constituição da comunidade. (Tal fato pode ser contemplado inclusive a utilização do termo “sociedade”). Isso significou a tentativa de excluir a política e os conflitos das esferas públicas, já que, se social originalmente nos remete ao cotidiano, àquilo que se repete, a política remete ao agir, à interrupção da ordem vigente. Na citação abaixo observamos que o pensamento político moderno considerou que a sociedade deveria ser protegida pela ordem o que fez com que o comportamento dos homens governados *substituísse* a ação da política.

No entanto, o poder pré-político com o qual o chefe reinava sobre a família e seus escravos, e que era tido como necessário porque o homem é um animal "social" antes de ser "político", nada tem a ver com o caótico "estado natural" de cuja violência, segundo o pensamento político do sec. 17, os homens só poderiam escapar se estabelecessem um governo que, através do monopólio do poder e da violência, abolisse a "guerra de todos contra todos" por aterrorizar a todos. Pelo contrário, todo o conceito de domínio e de submissão, de governo e de poder no sentido em que conhecemos, bem como a ordem regulamentar que os acompanha, eram tidos como pré-políticos, pertencentes à esfera privada e não pública (ARENDDT, 2005, p. 51).

Essa mudança no significado da palavra social trouxe consigo uma nova interpretação de igualdade. Ora, se o comportamento do ser da sociedade é inspirado no comportamento de um membro da família, era de se esperar que todos agissem conforme uma única opinião e interesse. Se hoje igualdade, no

senso comum, significa agir da mesma maneira, para os gregos, igualdade era exatamente o direito dos homens de expressar-se como diferentes. “A igualdade presente na esfera pública é precisamente uma igualdade de desiguais” (ARENDDT, 2005, p. 227).

Era na esfera pública, e não na privada, onde eles mostravam quem realmente eram, suas individualidades. Igualdade nada tinha a ver com justiça, era antes de tudo a própria liberdade. Como afirma Hannah Arendt "ser livre significava ser isento da desigualdade presente no ato de comandar, e mover-se numa esfera onde não existiam governo nem governados" (2005, p. 42).

Assim, era na atividade política que se exercia a igualdade.

Veremos no capítulo seguinte que a noção de igualdade como uno, como governados, que é a do estado atual, era exatamente o que temiam e rejeitavam as sociedades indígenas – para eles esta seria a fonte de todo mal (CLASTRES, 1974, p. 29).

Ainda de acordo com Hannah Arendt, noções como a de Estado totalitário seriam a morte da política pois “a união de muitos em um só é basicamente anti-política” (2005, p. 27). A partir disso, devemos ter em mente que o fazer político não pode estar dissociado da noção grega de igualdade.

Relembramos uma das frases citadas na introdução do livro *Internacional Situacionista*. “A IS não pode ser outra coisa que não uma conspiração de iguais” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 15). Da mesma maneira, a *Transição Listrada* percebe na arte um lugar de conversa, de conspirar juntos e de escuta.

Nesse sentido, a arte Situacionista e da Transição Listrada faz-se também com o conceito de política de Hannah Arendt sobre o qual falamos acima. A arte é percebida como lugar dos homens em horizontalidade, igualdade e atuando em uma esfera comum.

Assim, o coletivo, como modo operante, rompe com os moldes produtivos de hierarquia e é nessa afirmação da igualdade entre indivíduos que podemos perceber no coletivo a atividade política e a constituição de uma esfera pública.

A partir desta introdução conceitual, três elementos serão percebidos ao estudarmos os coletivos:

- a) É da ordem da ação. Por se tratar de uma “conspiração de iguais”, ele possui somente começo, já seu fim ou resultado não pode ser previamente determinado. Daí o caráter processual inevitavelmente presente.
- b) Repensa o espaço público reivindicando a antiga definição grega na qual público era o lugar de se fazer política.
- c) É político e convoca o espectador, movendo-o do lugar de contemplação para o de ação. Nesse sentido, ele também compactua com a noção de espectador emancipado de Rancière, sobre o qual falaremos no capítulo a seguir.

4.3 Escadas (2004), revirando os conceitos de público e privado

A ação *Escadas* (2004) consistia em um ato simples: o artista colocava uma escada ao lado do muro de residências ou prédios da cidade de Fortaleza e subia para olhar o que havia do outro lado.





Fotogramas retirado do vídeo registro da obra *Escadas*.

Vídeo da obra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TIqhy-UqeCs>

Tratava-se de uma escada de alumínio comum, leve e que podia ser carregada pelo artista. Ela tinha uma altura média de um metro e meio que somada à altura do artista era o suficiente para invadir com o olhar o que era protegido pelos muros.

Tal ação aconteceu em frente a terrenos baldios, prédios, residências e mansões, de forma que não se levava em consideração o conteúdo que havia do outro lado do muro, bem como o tipo de rua ou avenida específico. Entre os espectadores estavam os passantes, pedestres que aguardavam no ponto de ônibus e pessoas em carros. Percebe-se que para os artistas não era uma questão o fato de haver muito ou pouco movimento nas ruas, era como se aquela ação fosse algo corriqueiro.

O movimento era silencioso, deu-se em vários muros de Fortaleza, sem grandes interferências no cotidiano dos que por ali passavam; apesar disso, a atitude de quase invasão nas propriedades privadas gerava questionamentos. Essa despreocupação com o entorno estava carregada da suposição de que não havia nada de errado em colocar uma escada para olhar o que estava do outro lado do muro. Era exatamente essa simplicidade que rompia com a rotina e questionava sem alardes as propriedades privadas e a necessidade de protegê-la.

Abaixo podemos observar alguns dos relatos dos “observadores ficcionais”⁸⁴ da obra:

⁸⁴ Em sua tese de mestrado Vitor Cesar defende a melhor forma de falar de suas obras seria por parte de “observadores ficcionais”. Como ele pontua “Estes observadores idealizados são como simulações

Aquele rapaz estava caminhando pela calçada com um cavalete, parou, montou o cavalete, subiu nele para olhar o outro lado do muro e foi embora. Pensei que iria entrar na casa, mas nada se passou. Difícil imaginar que ele quisesse somente olhar mesmo. São muitos muros nessa cidade. Fortaleza está cada vez mais insegura.

Olha aquele homem subindo no cavalete, acho que vai pular o muro. Não. Foi embora. Deve estar querendo roubar alguma coisa e não encontrou nada.

Subir numa escada e olhar o que tem do outro lado não é invasão de privacidade? (CESAR, 2009, p. 52-54).

Os muros da cidade de Fortaleza nem sempre foram altos; essa é uma alteração na arquitetura recente que simboliza uma mudança na relação das pessoas com a cidade. A rua passou a ser vista como um lugar de perigo pelos moradores e não mais como um lugar de convivência, já que a casa, ao invés de conectar os residentes com a rua, passa a protegê-los dela, e a obra, por sua vez, chamava a atenção para isso. Além disso, como observamos em um dos relatos sobre a obra, quanto mais altos os muros, mais insegura a cidade aparenta.

Existe outra questão a ser pontuada a partir dos relatos: a privacidade. Os altos muros das casas privam a quem? Privam o que? Se a ideia é proteger-se da cidade, acaba-se por isolar-se dos espaços públicos. Ao invadir com o olhar, os artistas conectam-se novamente com espaços invisíveis, espaços que privam a cidade da sua presença e se privam da vida na cidade.

A obra chama-se *Escadas* e isso não é à toa: as escadas conectam, e seguindo este raciocínio a ação dos artistas é uma problematização, reflexão, debate e um diálogo com a cidade.

Em outra obra, intitulada *Invasão* (2006), os artistas tratam novamente da necessidade de se conectar com as pessoas da cidade. Esta ação também questiona as fronteiras que separam a esfera privada da pública dos que vivem na cidade. O grupo foi convidado para participar de uma residência em Viena e a partir da desta vivência elaboraram a obra. A percepção da ausência de muros altos, como em Fortaleza, os fez notar uma outra fronteira entre os habitantes: as campainhas. Assim, a ação consistia em tocar o interfone das portarias dos

de experiências que definem muitas vezes o formato final dos trabalhos. São diferentes sujeitos que podem ou não formar o público da proposta e que os interpretam até mesmo de maneira contraditória. ... A partir destes sujeitos idealizados é possível trazer mais informações relevantes ao leitor do que da maneira descritiva” (CESAR, 2009, p. 25).

prédios e não falar nada, apenas colocar o residente para ouvir uma caixinha de música de Mozart⁸⁵.

Instaurar situações que convidam, que invadem, que pedem uma conversa com o público é uma constante do grupo. Além disso, tais ações também problematizam as noções de público e privado.

⁸⁵ O grupo escolheu músicas de Mozart para tocar pois naquele ano eram as comemorações dos 250 anos do compositor.



Imagem fornecida por Vitor Cesar referente a obra *Invasão* (2006).

Se hoje diferenciamos a esfera pública de espaços públicos, Hannah Arendt relembra que na Grécia estes os conceitos não possuíam significações diferentes e que esta foi, na verdade, uma distinção que aconteceu somente na modernidade. A filósofa chama a atenção para o menosprezo que nossa cultura moderna tem dado ao uso dos espaços públicos como locais de troca discursiva entre iguais, ou seja, do fazer político.

Intuitivamente compactuando com o pensamento de Hannah Arendt, observamos que a *Transição Lustrada* tenta insistentemente instaurar situações

públicas, retirar o espectador da esfera privada e convidá-lo a ser *público*⁸⁶ e criar espaços *públicos*.

Ora, ser público é, nos termos desta pesquisa, fazer política, estar entre iguais em um espaço com abertura para externar individualidades e elaborar discursos. Assim, são nestes termos que entendemos a *Transição Lustrada* como um coletivo que se expande para a cidade. A igualdade não se dá apenas entre os participantes do grupo, mas no convite para um agir coletivo.

O desejo de estar entre iguais e fazer política é algo que não se restringe aos integrantes e é, ao mesmo tempo, um convite para a cidade. Assim, em muitos coletivos percebemos a vontade da inclusão de novos personagens, ampliando-se e diminuindo de acordo com o momento. Na *Transição Lustrada*, podemos afirmar que o convite para conversar com a cidade era uma das características marcantes que nos fazem entendê-lo como coletivo e ter necessidade de estudá-lo. Trata-se de um coletivo que se expande para a cidade não apenas por ter como principal local de atuação espaços públicos, mas, principalmente, por sua atuação convocatória, ao restituir as áreas públicas como espaços coletivos de se fazer política. (Ambos os conceitos, *público* e *política*, devem ser entendidos nos moldes que foram discutidos no decorrer do capítulo).

Criar espaços coletivos, questionar o privado, invadir com música: tudo fazia parte de estratégias do grupo para tirar o público do lugar de espectador e colocá-lo no lugar ativo⁸⁷, tornando-o parte do coletivo, com o desejo de construção de uma esfera pública na cidade.

Uma das principais tensões das obras do grupo *Transição Lustrada* está na reivindicação de lugares públicos nos quais a atividade política, entendida como um lugar de debate entre iguais, pudesse ocorrer, de um espaço no qual todos fossem ouvidos e tivessem voz. Isso frente à realidade de uma cidade áspera, com a sucessiva redução de espaços públicos que oferecessem um real ambiente de convivência, a tentativa de chamar atenção para estas as muralhas, para a falta de convívio e para o ambiente de passagem no qual a cidade foi transformada.

⁸⁶ O itálico no termo público dá-se para nos lembrar que o termo deve ser entendido de acordo com a definição de Hannah Arendt.

⁸⁷ Falaremos um pouco a frente sobre o espectador ativo nos termos propostos por Rancière.

Nas palavras de Vitor César em sua reflexão sobre seu trabalho e a ideia de público: “É possível realizar uma aproximação entre este público e a ideia de esfera pública⁸⁸ já apresentada, que consiste em um lugar onde indivíduos se engajam para realizar um debate crítico” (CESAR, 2009, p. 79).

Assim, o público (como espectador) poderia ser também aquele que ocupa uma dada esfera pública (no sentido proposto por Arendt, no qual esfera pública é um espaço para debate político). Como dito, o grupo se movimenta sempre com intenção de fazer estes dois conceitos de público coincidirem. E quando isto acontece, o espectador sai do lugar de contemplação e passa ao lugar da ação, sendo um agente da obra.

4.4 O projeto B.A.S.E – O coletivo pede espaço (e) público

Ao relacionar-se entre si de forma política e convocar o público a fazer política junto, o grupo deparava-se também com a falta de espaços para que isso acontecesse na cidade.

Assim, um dos projetos do grupo de maior duração foi o projeto B.A.S.E (2002-2004). Era um local não institucionalizado, que era custeado praticamente pelos próprios artistas proponentes. Um espaço agregador destinado à circulação de práticas artísticas, discussão, debates e produção. Lá surgiram várias propostas e ações, mas apesar de afirmar-se como não profissional, no sentido de não desejar inserir-se no tradicional meio das artes, isso não significava uma falta de comprometimento. Como afirma Vitor Cesar:

Não existia uma clareza por parte dos integrantes quanto aos objetivos da BASE. [...]. Os procedimentos foram permeados pelo que chamaria de não profissionalismo, fundamental para a constituição da BASE como um espaço agregador. Neste caso, o não profissionalismo não significa a falta de comprometimento (Vitor Cesar, Transição Listrada)

Esse espaço era pensado principalmente como um lugar de troca, não somente entre os participantes, mas entre artistas de todo o Brasil que poderiam residir lá. Talvez, fosse um modo de reverter o local periférico no qual se encontrava o grupo Transição Listrada – Fortaleza não é uma cidade onde o

⁸⁸ Vitor Cesar utiliza-se da noção de esfera pública de Jürgen Habermas (2003) e define esfera pública como: “A esfera pública é o lugar, físico ou discursivo, onde indivíduos se engajam para realizar algum debate crítico” (CESAR, 2009, p. 78).

circuito das artes acontecia de forma intensa. Assim, a B.A.S.E era um convite aberto aos artistas viajantes e para a cidade.

É frequente entre os coletivos de arte a criação de espaços agregadores, convocadores de outros atores para a conversa política, de forma que o coletivo se expande, multiplica e espalha. O *Alumbramento*, por exemplo, também promoveu várias rodas de debate sobre filmes (como o Cine Caolho⁸⁹) e lançamentos, além dos vários espaços nos quais viviam juntos e eram frequentados por inúmeras pessoas e agregados do grupo. E, no Balbucio veremos a experiência da *Casa Santa*, sobre a qual falaremos um pouco no capítulo a seguir.

4.5 Expandir-se para a cidade em igualdade.

A noção de agir político, debatida neste capítulo, só é possível com respeito e diálogo. Desta maneira, quando o coletivo se propõe a expandir-se para cidade, convocando o espectador a participar da obra, lidamos com uma relação entre arte e público baseada na igualdade.

O espectador é entendido como intérprete ativo, ou seja, o artista deve estar consciente de não poder antecipar o efeito de sua obra. Como pontua Rancière:

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa – um livro ou outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito (RANCIÈRE, 2012, p.15)

Assim, as obras dos grupos em questão não trabalham no lugar autoritário de possuir uma competência, função ou conhecimento superior. O espectador é entendido como emancipado e nesta lógica o artista se coloca em igualdade de inteligência com o público. Ele propõe algo cujo sentido é aprendido de diferentes formas e pode ser confirmado na obra, entendida como

⁸⁹ Cineclube de exibição e reflexão de filmes do audiovisual cearense. Seu início acontece na Vila das Artes (entre estudantes e integrantes do Alumbramento) e depois o cineclube é adotado pelo coletivo como projeto.

um terceiro saber, cheio de vazios e sombras, ao qual artista e público ativo recorrem para verificar as constantes interpretações.

Os cartazes de Vitor Cesar com a palavra *Permitido* (desde 2002) também são uma forma de iniciar uma ação pensativa. É um convite irrecusável. A palavra não encerra seu sentido na própria obra, ela convida o espectador a pensar junto. Permitido o quê? Quem permite? Permitido para quem? Afinal, é preciso permitir? Ela, questiona o ato de proibir, e os sentidos esperados de placas em locais públicos, que normalmente, restringem a liberdade e não o oposto.



Imagens fornecidas por Vitor Cesar referente a obra PERMITIDO

A emancipação, de acordo com Rancière, significa “[...] o embaralhamento das fronteiras entre os que agem e os que olham” (2012, p.23). Mas isso não implica a necessidade de colocar o espectador no palco, como faz o teatro de Artaud ou Zé Celso; na verdade, significa a compreensão de que o agir acontece também no ato de olhar. Tratam-se de inteligências com potências iguais, e não se pode julgar os sentidos a serem produzidos. Sentado, em pé, parado, dançando ou em performance, tudo pode estar produzindo sentido. Assim, o artista consciente da potência do espectador como intérprete ativo está desvinculado da pretensão de passar uma mensagem específica e trata o público como um igual, sabendo que, nesse caso, ver e ouvir é também falar e agir.

Desta maneira, a obra *Livro-Livre* (Alumbramento, 2008), citada anteriormente, as ações da *Transição Lustrada*, o espaço B.A.S.E (Transição Lustrada, 2002-2004) e as *Máquinas Glossolálicas (Glossolalic Machine)* (Balbucio, 2003-2010), sobre as quais falaremos no capítulo seguinte, não são uma mera tentativa de incluir o espectador na obra. Não se trata de um simples exemplo de arte contemporânea relacional, consciente das necessidades de diminuição das distâncias entre o espectador e o artista.

As obras que citamos atuam exatamente na consciência da emancipação de ambos, na despretensão do artista em propagar um sentido específico. O conceito de igualdade explorado internamente no coletivo se propaga para a relação com o público e isso constrói essa nova relação. Os vazios das obras são espaços nos quais cada indivíduo constrói sua interpretação.

Tal experiência nos lembra também a obra de Vitor Cesar (ex-integrante do coletivo *Transição Lustrada*): *Anfibologia, Reciprocidad* (2013). Tratava-se de um texto escrito na fachada do Museu Experimental El Oco, no México, com os seguintes dizeres: “Os efeitos da obra deste artista são de sua responsabilidade”. A frase convoca e constata, ela avisa ao público que o artista não faz a obra sozinho, assim como o artista catalão Muntadas, com sua obra *Percepção requer envolvimento* (2003); ambos os artistas ressaltam a importância do espectador, para que a obra se complete.

O coletivo trata como igual não apenas uns aos outros, mas também o espectador, deixando transbordar para além dos participantes do grupo o

sentimento de igualdade e generosidade diante das diferentes formas de compreender o mundo.

Tratam-se, de artistas que deslocam-se da posição de comandos semânticos das obras, ou mesmo de espectadores que demandam e se propõem a ir além de uma interpretação hermenêutica das obras, mas no encontro de vazios, espaços estéticos das obras de produção conjunta. Uma relação construída a três: artistas, público e obra.

Esse tópico pode ser encerrado com uma frase que Rancière retirou de um filme de Sylvie Blocher, e essa frase também abrirá a discussão sobre o próximo grupo, *Balucio*: “Quero uma palavra vazia que eu possa preencher” (RANCIÈRE, 2012, p. 63). Para ele é o vazio, o lugar inútil e improdutivo, que seria capaz de reorganizar os sensíveis e produzir uma estética política.

5. O COLETIVO BALBUCIO:

A VOZ COMO INTEGRAÇÃO E A HIERARQUIA COMO QUESTÃO.

Mais tarde, ela confessa: aqueles murmúrios (em uma língua que não existe, idioma sem regra) lhe trouxeram lembranças de antes de ter memória. E lhe deram o conforto deste mesmo sono que havia antes de estarmos vivos. Na nossa infância, todos nós experimentamos este primeiro idioma, o idioma do caos, todos nós usufruímos do momento divino em que nossa vida podia ser todas as vidas e o mundo ainda esperava por um destino [...] O que move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento (COUTO, 2011, p. 12-14).

5.1 A voz como espaço, vazio, interpelação, convite, participação

No Senegal, como em outros lugares da África, encontrar e saudar uma pessoa, estar consciente da presença do outro como interlocutor, é testemunhar sua existência como ser humano no sentido mais verdadeiro da palavra. Aquele que “sente” que você existe (ao respeitar você) legítima até certo ponto sua humanidade (KANE SY, 2005).

A citação acima, de Amadou Kane Sy, artista do coletivo africano *Huit Facettes-Interaction*, fortalece o entendimento da palavra falada como um dos primeiros elementos de abertura para a coexistência entre duas pessoas. “Saudar” é “estar consciente da presença do outro” e indica possibilidade de consentimento (nos termos de Agamben) do outro em sua vida.

A construção de uma relação coletiva passa pela possibilidade de comunicação, diria que, apesar de não termos nos aprofundado no que diz respeito a linguagem, a vida em comunidade está intrinsecamente ligada a possibilidade humana de comunicar-se.

O *Balucio*, coletivo discutido neste capítulo, começa suas performances a partir de uma pesquisa sobre glossolalia, que, como veremos, trata-se de uma fala sem significado e sem sintaxe. “Não se busca provar que esta ‘língua’ transmita comunicações de verdade objetivas; ela interage, integra, como uma aspiração a restaurar a unidade primordial” (SÁ, apud OLIVEIRA JUNIOR, 2000).

A voz glossolálica “integra”, como citado acima. Para além da metáfora, no grupo *Balucio* essa “voz” foi realmente propiciadora da união coletiva, não só durante seu processo, já que a proposta de explorar a Glossolalia foi um dos primeiros motivos que faz o grupo estabelecer-se como tal. Como também, nas obras em si, pois ela é um dos elementos estéticos que convocam o espectador para a obra e nos fazem compreendê-la como algo “múltiplo e uno”⁹⁰, simultaneamente.

O nome *Balucio*, por sua vez, sugestão de um dos artistas integrantes, Tobias Gaede, é derivado do ato de balbuciar e significa a fase anterior à da linguagem, momento em que a criança ainda não fala, mas produz sons – é uma etapa pré-linguística. Isso também nos remete ao sentido da amizade, de Deleuze, que se dá na aceitação da presença do outro anterior à linguagem. Relembramos aqui que a amizade surge na existência de uma “pré-linguagem em comum” (Deleuze, 1994) e é isso que torna propícia a produção de um comum. O nome *Balucio*, mesmo que de forma não intencional, faz referência a esse estado de amizade essencial para estar em coletivo. É balbuciando juntos que um grupo se faz coletivo.

O *Balucio* surge a partir de uma performance criada pelo professor doutor Wellington Júnior e do seu convite para alguns alunos participarem da obra. Esta era, de alguma forma, uma extensão de sua pesquisa de mestrado,

⁹⁰ Como discutiremos no primeiro capítulo, o coletivo se faz a partir da produção de um comum e simultaneamente a partir da percepção da partilha entre as partes.

sobre a voz e glossolalia. Além disso, “o nome do grupo reflete essa questão da voz” (informação verbal⁹¹), que sempre esteve presente no coletivo.

O grupo das turmas 2002.1 e 2002.2, das quais surge o coletivo, teve sua primeira série de projetos intitulada de *Glossolalic Machine*, no total, foram criadas três variações:

Glossolalic Machine #1 – Cenacula (2003, 2004, 2006), também exibida na versão: *Glossolalic Machine #1 –(plugged) Cenacula* (2008.1, 2008.2, 2009);

Glossolalic Machine #2 – Torture (2004);

Glossolalic Machine #3 – Bureau (2008, 2010).

Como percebemos acima, algumas foram reencenadas várias vezes, inclusive com exposições internacionais, como foi o caso da *Glossolalic Machine #1 – (plugged) Cenacula*, exibida em Portugal no ano de 2009. De acordo com João Vilnei, a ideia inicial de Wellington era sete *Glossolalic Machine*, todas trabalhando a potência da glossolalia e do som sem palavras. Esta série participou do repertório do coletivo do primeiro dia de sua formação até os seus últimos, e está entre as mais exibidas do grupo, de tal modo que iremos destinar nossa atenção à *Glossolalic Machine #2 – Torture*, que aconteceu no dia 30 de abril de 2004 durante a *I Semana de Humanidades* da UFC.

Ao adentrarmos o Campus das Ciências Humanas II da Universidade Federal do Ceará, há um espaço envolto por prédios de salas de aula. No centro deste, rodeado por estacionamentos, estava a famosa “torrinha”. Um prédio estreito, de dois andares, onde ficava o diretório acadêmico da Comunicação (no andar térreo) e Psicologia (no primeiro andar).

Foi exatamente na frente desse espaço, encostando-se nele, que o grupo *Balucio* empilhou doze metros de móveis velhos da própria universidade e colocou andaimes que se misturavam às cadeiras e mesas quebradas e antigas.

Uma obra que visualmente nos lembra o trabalho de Doris Salcedo, “*1550 chairs*” (2003), exibida 8ª Bienal Internacional de Artes de Istambul, mas que, todavia, nenhum dos artistas possuía conhecimento. Dois eventos que não

⁹¹ João Vilnei, em entrevista, 2014.

possuem uma casualidade direta entre si, mas produzem uma intuição de conexão por evidenciarem de um sentido comum. Tratou-se, portanto, de uma sincronidade (CAMBRAY, 2013), uma vez que as obras aconteceram quase contemporaneamente.

Essa referência nos chama atenção não só pela forma visual similar, mas por ambas tratarem de momentos de guerra e sofrimento. A obra de Doris Salcedo faz referência às experiências de dor e ausência em momentos de conflito, como ela mesma pontua, “não se tratando de um sentimento específico, mas uma experiência de ausência comum a todos que vivenciam tempos de Guerra” (SALCEDO, 2010).

Cadeiras deslocadas do seu uso convencional nos convidam a pensar na ausência, naqueles que poderiam estar ali. Amontoadas, remetem não só ao uso individual extirpado, mas também ao coletivo que poderia estar sendo produzido a partir do uso daqueles objetos. É a lembrança de um coletivo inexistente, a partir da ausência de vários indivíduos. Um possível comum negado.



Imagem da Obra de Doris Salcedo "1550 chairs" (2003)

Essa reflexão se aplica também aos objetos empilhados pelo grupo *Balbuicio*. As cadeiras e mesas sem uso da universidade se referiam ao período de tortura e perseguição política da ditadura, que completava 40 anos desde o seu fim. Era um grito contra o descaso ao qual a universidade estava submetida.

Na performance do grupo *Balbuicio*, a ausência de uso dos objetos amontoados é substituída pelo novo uso que cada performer faz ao escalá-la. Essa presença de indivíduos naquela pilha de objetos era o primeiro convite para que o espectador também imergisse na instalação.



Foto de Silas de Paula da performance do Balbucio

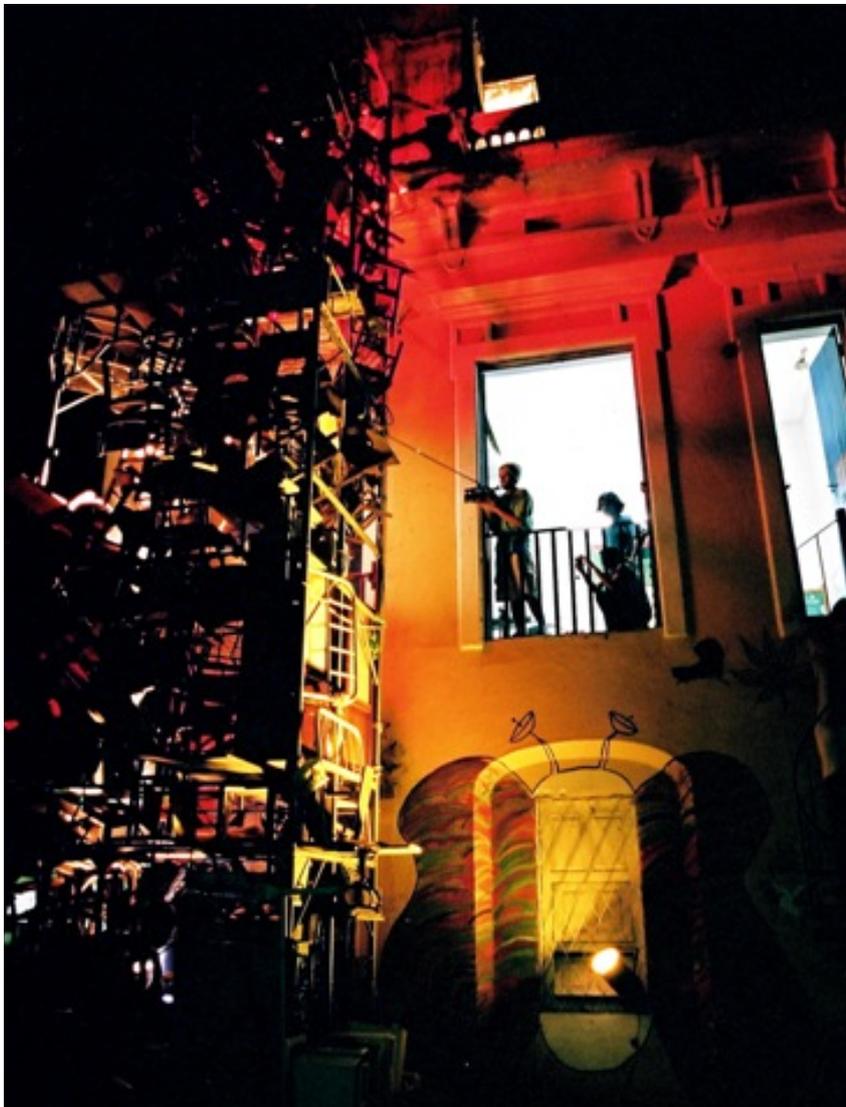
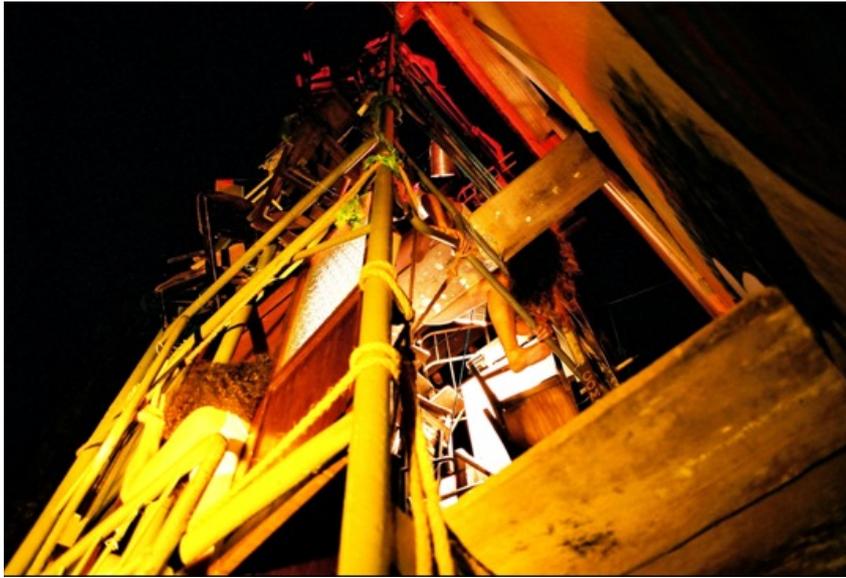


Foto de Silas de Paula da performance do Balbucio

Durante a exibição noturna da performance, o prolongamento improvisado da torrinha estava iluminado com uma luz vermelha e outra estroboscópica. Foi por volta das 19h que vimos chegar a céu aberto doze alunos/*performers* que começam a subir os móveis empilhados da instalação. Cada um, trajando apenas roupas íntimas e gritando sons indecifráveis, se estabeleceu em um canto do local onde continuavam a gritar sons.

O ambiente contagiava os que olhavam, o coração do público batia em ritmo acelerado e havia uma sintonia entre o piscar das luzes e o grito dos *performers*. Os garotos distribuídos ao longo dos doze metros de móveis empilhados emitiam pulsos glossolálicos

O público estava em toda a torrinha, do último andar víamos a instalação de cima e, ao subir as escadas, a obra lado a lado. A luz forte e os sons faziam o coração palpitar, estávamos dentro da instalação. Não se sabia o quanto os *performers* haviam ensaiado (pergunta que só agora fazemos), mas, naquele momento, a sintonia do som os fazia parecer em completa harmonia. Apesar de cada qual em seu canto da instalação, cada um com seu olhar de angústia, eles gritavam e compunham uma voz que emocionava com desespero o público atento àquela ação.

Essa presença, cada qual a seu canto, sem (aparentemente) interagir entre si, é uma referência à obra fotográfica *Overpopulation* de Will McBride (1969), que foi um dos pontos de partida para que o grupo pensasse a performance. Mas, se a foto convoca o conceito de massa, indivíduos que não se conectam apesar de serem muitos, os *performers* do *Balbuicio*, ao emitirem sons, criavam uma conexão não somente entre si, mas com o público.



Foto obra *Overpopulation* (Will McBride, 1969)

Era um coletivo que se fazia a partir da produção de um comum, mas também com a presença da parte que cabia a cada um (RANCIÈRE, 2009).

Como era possível tamanha sintonia? Havia ali um só corpo: feito de outros corpos, cheio de andaimes e móveis quebrados. Um corpo que rugia, mugia, rangia, sofria. E, era também, um corpo que batia no mesmo ritmo do coração de quem olhava de perto e atentamente. Se eles faziam arte, ela era sonora, rítmica.

A glossolalia, sons que os integrantes emitiam, é uma fala sem sintaxe, sem linguagem, indecifrável. É um fenômeno que no âmbito religioso é conhecido como “falar em línguas” ou “a língua dos anjos”, relacionado a cultos religiosos pentecostais no qual certos indivíduos falam em línguas desconhecidas, emitem sons espontâneos sem qualquer significado (OLIVEIRA, 2002). Crê-se que o Espírito Santo habita os que emitem esses sons, sendo eles a língua divina. A glossolalia difere-se do “falar em línguas” pois esta última refere-se somente a cultos religiosos, enquanto glossolalia pode referir-se a qualquer ato de fala em sons, sem linguagem. Em ambos os casos, apesar da ausência de significado, os sons possuem o ritmo de uma fala. Na glossolalia, não é possível repetir o mesmo enunciado duas vezes pois as unidades desta fala não são previsíveis nem possuem um sistema estruturado.

Desta maneira, na performance, o canto glossolálico foi uma imposição aos ouvidos dos presentes. Era uma voz na qual todos estavam imersos; mesmo que o olho não atentasse ou o corpo esquivasse, essa língua sem significado tocava aos que estavam ali, ainda que só de passagem. Notamos a contradição entre a ausência de significado linguístico do canto glossolálico e o fato de que, mesmo assim, era um dos principais constituintes do significado da obra presente. Essa língua pulsante, indecifrável, irreprodutível, sem estrutura, representava a fusão de indivíduos na formação de um corpo só, cujo canto imergia e contagiava o público, convidando-o para também fazer parte daquele corpo.

A obra *Glossolalic Machine #2 – Torture (2004)*, performance descrita acima, apesar de inicialmente referir-se à época da ditadura, tratava de algo mais amplo, não datado, uma união sensorial, rítmica, em sofrimento e desespero.

Como pontua João Vilnei em entrevista⁹², “a segunda máquina não foi tão livre quanto a primeira, na qual se tinha liberdade total para fazer o som que quisesse. Essa não, foi mais sofrida, talvez para mim, foi mais sofrido de fato”.

Não foi à toa que a voz, elemento que a ditadura atacou e condenou ao silêncio, “foi o elemento performático de maior destaque em *Torture*: ecoamos os pulsos pelo espaço da obra e despertamos nos observadores as mais diversas reações” (GRETA, 2008, p. 30).

5.2 A voz glossolálica como ambiente e o ouvinte ativo

O grupo *Balucio* moveu-se como resistência ao sistema tradicional da arte. Sua trajetória é marcada pela ocupação de lugares alternativos, por uma arte inventiva, arriscada e experimental.

Percebemos na voz glossolálica a abertura de sentido da obra à participação do espectador, já que ela não emitia um som cuja mensagem estava fechada e definida.

Esclareceremos melhor: essa voz sem linguagem “não é bastante diferenciada para ‘fazer passar’ a complexidade das forças de desejo que a animam” (ZUMTHOR, 1997, p.10, grifo no original); dessa maneira, a voz do artista é oferecida ao espectador que pode criar e depositar nela a sua interpretação.

A glossolalia é desejo puro, emoção bruta, um espaço vazio a ser preenchido pelo espectador. Como pontua Wellington Junior (relato verbal)⁹³, seu desejo “era um som que pudesse ser preenchido pelo público⁹⁴”.

A voz possui uma espessura concreta, apesar de dissipar-se com o tempo – suas ondas carregam materialidade e preenchem o ambiente. Diferente das cores ou outros elementos estéticos que atuam no nosso olhar, ela é ainda mais persistente, vibra (literalmente) no espectador independentemente da sua disposição de olhar ou não, tocar ou não.

Assim, se a escrita pensa o outro num momento posterior, que é o da leitura, a voz é imediata. O público coexiste com ela, no mesmo tempo e espaço.

⁹² João Vilnei, em entrevista, 2014.

⁹³ Wellington Junior, em entrevista, 2014

⁹⁴ O que nos remete diretamente já citada frase de Sylvie Blocher: “Quero uma palavra vazia que eu possa preencher” (Rancière, 2012, p. 63).

Como pontua Zumthor, "A manifestação da poesia pela voz postula um acordo coletivo [...] sem o que a performance não poderia se concretizar completamente" (1997, p. 156).

No caso do *Balbuicio*, além do poder da poesia oral, na condição de acontecimento, a voz glossolálica é ainda mais potente por vir sem linguagem e agir sem impor um sentido. A voz glossolálica nas performances do coletivo é aberta e é o espectador quem ativa o seu sentido.

Além da noção de "espectador emancipado" (RANCIÈRE, 2012), já citada no capítulo anterior, no qual percebemos a obra em coexistência com o público, relacionamos a glossolalia também aos conceitos de Hélio Oiticica, nos quais o artista se entende como *motivador* e a arte como *ambientar*.

Já na década de 60 o artista compreendia a relação com o público não mais como *artista-espectador* e sim *motivador-ativador*. Neste sentido, para Hélio Oiticica, no lugar de exposições de arte, o artista deveria criar ambientes: se na primeira, o artista expõe objetos cujos significados seriam descobertos pelo espectador, na segunda, os sentidos da obra surgem a partir do encontro entre o espectador e os objetos propostos pelo artista.

Assim, no lugar de expor, ele sugere a criação de espaços como o *Tropicália* (1967), ambientes a serem vivenciados e que levassem o espectador a descobrir seus modos de ação e sensações adormecidas. Como Hélio destaca:

Não se trata mais de impor um acervo de ideias ao espectador, mas de procurar pela descentralização da arte, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencia (OITICICA, 1986, p.110).

O conceito de *Parangolé* (1964) designava obras a serem incorporadas pelo espectador, que deveria não apenas vestir ou movimentar as obras, mas sim ativá-las. Sem o uso do público, a obra não se completava. Hélio desenvolve esse conceito até chegar na já citada *arte ambientar*, espaços a serem vividos pelo espectador cujo sentido acontece nas experiências vivenciadas na obra. Nada é dado, a obra é criada em conjunto com o espectador. "Dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de 'experimentar a criação', de descobrir pela participação algo que para ele possua significado" (OITICICA, 1986, p.110).

Éden (1969), maior ambiente criado por Hélio Oiticica, era um espaço no qual o espectador poderia ter variadas experiências estéticas, desde dormir em ninhos, andar descalço, molhar-se e deliciar-se por entre cores, além de oferecer seus *Parangolés* para serem vestidos, seus *Bólides* para serem tocados, objetos, texturas, cores, sons, todos a disposição e a serviço da inventividade do espectador.

Não há obra: Somente o desdobrar-se em mil rotas: o corpo seguindo uma arquitetura: a cabeça disparando para o alto, o corpo pesando seu peso...

Inicia-se o reconhecimento ou uma descoberta: a construção de um ser é ele mesmo: renovado na velocidade de construir ou desconstruir (como um voo de gavião sobre a preá) zás (PAPE, 1985).

A artista Lygia Pape que, junto com Hélio Oiticica e Lygia Clark, propunha esses novos conceitos de arte contemporânea, na citação acima nos fala “Não há obra: Somente o desdobrar em mil rotas”. Ela se refere à sua obra *Divisor* (1968), performance que se faz coletivamente com a participação do público ao vestir um grande tecido coletivo construído a partir da presença de cada espectador na fenda de um grande tecido, e que só é possível a partir da presença de indivíduos que se dispõem a estar juntos.



Foto do público na obra "Divisor" (1968) no Museu de Arte Moderna do Rio, na década de 1990

Uma reflexão que retira da arte a consciência de determinar a criação e afirma a importância da surpresa poética do acaso, da vivência, algo que só é possível no âmbito da experiência do acontecimento poético.

A voz de cada indivíduo na obra do coletivo *Balbuicio* entra em sintonia no momento da performance. Há um desdobrar-se de possibilidades, de sons, caminhos que cada um dos que fazem parte do coletivo e que no ato da obra, no agir, falam juntos. É no fazer imprevisível dos sons glossolálicos que a obra se faz e que eles se percebem como diferentes e juntos.

Se nos ambientes de Hélio a obra se completava quando o público a vivenciava, nas *Glossolalic Machines*, do *Balbuicio*, a voz é um sopro sem linguagem e cujo sentido está aberto para ser preenchido. Esta voz sem linguagem é um ambiente no qual o público vivencia e ativa os seus sentidos. É uma onda que vibra entre corpos: do artista, da obra e o corpo do público.

Tudo isso se relaciona com nossa noção de coletivo, a necessidade de a obra entender-se como acontecimento, bem como pontua a importância da ação de cada um no processo. Assim, é na intenção de agir juntos, durante uma performance da *Glossolalic Machines*, na imprecisão de uma voz por vir, que se faz esse coletivo. Uma obra que é ativada pelo público, por sua vez convocado para o processo.

5.3 A voz como presença no outro

[...] “minha palavra é meu penhor”, o que faz com que se considere o ato da fala, a intenção comunicativa propriamente dita, como tendo um caráter contratual, ou de compromisso entre as partes (AUSTIN, 1990, p. 9).

O ato da fala é performático, ele acontece na ação, e como pontua Austin, a intenção comunicativa já é por si só um compromisso entre as partes.

Além disso, para além da reflexão no campo artístico, vista no tópico anterior, o filósofo Paul Zumthor destaca a força da fala em comparação com a escrita:

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma pertence e conserva; a outra expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza, o que a voz

dissipa. Uma ergue muralhas, contra a movência da outra (ZUMTHOR, 1997, p. 297).

A voz, como acontecimento, é ação, é plural, é processo, é fluxo vital, mutante. Faz no momento e em relação, mesmo que com linguagem; a voz traz desejo, ambiguidade e foge da racionalidade. Se, por um lado, ele entende a escrita como a procura pela razão, pelo fechamento, pelo significado, pela certeza e pelo objetivável, a voz permanece aberta.

A análise acima é melhor compreendida quando referida a uma forma de escrita ocidental dos últimos séculos, e sobre cujo formato Mia Couto também escreveu uma crítica na Conferência Internacional de Literatura de Estocolmo em 2008:

O que fez a espécie humana sobreviver não foi apenas a inteligência, mas a nossa capacidade de produzir diversidade. Essa diversidade está sendo negada nos dias de hoje por um sistema que escolhe apenas por razões de lucro e facilidade de sucesso (COUTO, 2011, p. 13).

É a tentativa da escrita de universalizar-se que deve ser combatida; não devemos esquecer dos espaços, dos vazios, da produção de pensamento que acontece e que não é nomeável para todas as línguas, daquilo que fica no “entre” e cuja compreensão depende de contextos em comuns que nem sempre podem ser transpostos a todas as culturas.

Vivemos dominados por uma percepção redutora e utilitária que converte os idiomas num assunto técnico de competência dos linguistas. Contudo, as línguas que sabemos – e mesmo as que não sabemos que sabíamos – são múltiplas e nem sempre capturáveis pela lógica racionalista que domina o nosso consciente (COUTO, 2011, p. 14).

Assim, não podemos deixar de destacar a potência coletiva da voz que balbucia. Como afirma Jung, a voz “faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos sozinhos” (apud. ZUMTHOR, 1997, p.12). Ela é um acontecimento que exige a coexistência contemporânea dos que ali irão relacionar-se com a obra.

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da

necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências [...] Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura (ZUMTHOR, 1997, p. 297).

Nesse sentido, a voz é inevitável, ela invade o outro, faz ser o primeiro e modifica o segundo e vice-versa. Manifesta-se sem a permissão e impõe a coexistência. A voz, acontecimento, performance, carrega sentidos que a linguagem compactuada não abarca e emite desejos que a razão não domina.

Por esse caráter de comunhão/violência potente na voz, observamos modos de fala como “beber as palavras [...] engolir suas palavras [...] Comer a quem se fala, incorporá-lo: refeição totêmica, eucaristia, canibalismo” (ZUMTHOR, 1997, p. 16). Tais metáforas são associadas não somente ao fato da boca ser o órgão pelo qual a voz se propaga, mas, também, de que ao interpelar o outro, inevitavelmente o modifica. Ao falar, violentamos e somos violentados. Somos apropriados pelo outro, mesmo que sem permissão. Este engole a voz daquele que lhe fala e pela fatal digestão mistura-se e é transformado. “Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença” (ZUMTHOR, 1997, p.11).

A vontade de existência dá-se na afirmação de presença em relação com outro. A voz é uma das portas de entrada para coexistência e o começo da política. Ela expõe o outro e, mesmo que sem prévio consenso, somos forçados a dar espaço a sua fala. A partir desse momento, negociamos sua existência, seus desejos e permitimos ou não a convivência.

No ato da fala, aquele que exprime sua existência “é”. Rememoramos aqui o texto “O amigo” de Agamben: “A sensação do ser é, de fato, sempre dividida” (AGAMBEN, 2009, p. 89).

As performances do *Balbucio*, que fazem referência à glossolalia, nos convidam a lembrar das diversas culturas baseadas na oralidade que se apagaram com a presença quase que onipresente da cultura ocidental (ZUMTHOR, 1997).

“O egocentrismo ocidental distanciou o homem do sagrado” (SÁ, apud OLIVEIRA JUNIOR, 2000) distanciou o homem da percepção dessa pré-linguagem, desse estado anterior à razão no ato de se relacionar. Um lugar improdutivo,

onde se é mesmo sem razão. Põe-se a crítica aos modernos ocidentais que deixam de lado o poético, que, por sua vez, não é objetivável.

Algumas oralidades de culturas consideradas menores, no entanto, resistem até hoje. Atuar em coletivo é também uma resistência à cultura ocidental. Mesmo que de forma não intencional, o coletivo e a voz como forma de expressão, entram em acordo ao resistirem aos padrões impostos de forma unitária e massificante dos tempos modernos.

5.4 O Balbucio

A voz foi o primeiro problema que se colocou nos trabalhos do *Balbucio*, e permeou várias produções; além dela, outras questões também estiveram presentes e constantes: viver junto, criação coletiva, relação criação artística e pesquisa acadêmica, o improvisado e a performance.

Tudo começou em 2003 com uma provocação de um dos alunos, André Quintino⁹⁵, ao professor: “tu fica aí, dizendo que a gente devia propor, e porque tu não faz?”⁹⁶ Foi a partir daí que Wellington propôs a primeira obra, intitulada de *Glossolalic Machine #1 – Cenacula* (2003).

Desafiado, pediu para Thales Walker, um dos alunos, que arrumasse mais quatro meninos altos e magros. Colocou os cinco sentados em círculo, um de costas para o outro, vestindo um macacão vermelho, luvas cinzas e, na cabeça, uma meia calça preta. A performance aconteceu no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará; os alunos (ou, a partir de então, artistas) estavam imóveis e cada qual segurava um pequeno cofre de porquinho de barro que convidava o espectador a interagir.

Em meio ao silêncio, o espectador fazia a máquina funcionar a partir da suposição quase óbvia de que se devia colocar dinheiro no cofre. Era só pôr uma moeda no porquinho para os garotos iniciarem a falar em línguas desconhecidas. A cada moeda, um som emitido, a cada som, outro espectador sentia-se motivado a interagir, e assim por diante. Os sons eram dos mais inusitados,

⁹⁵ André Quintino é artista multimídia, mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro (Portugal) e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará. Foi um dos membros fundadores do coletivo Balbucio (2003-2011).

⁹⁶ Depoimento disponível em http://balbucio.com/balbucio/?page_id=3560. Acesso em 14/08/2015.

surpreendentes, parte da imaginação momentânea e sem intenção de significação dos *performers* ali sentados. Os quatro garotos magros gostaram da brincadeira e como um “dedo de Deus⁹⁷”, acaso, coincidência ou destino, tornaram-se, juntamente com Wellington, os mais importantes artistas do grupo. Ficaram do primeiro dia até quando decidiram juntos encerrar o coletivo.



⁹⁷ João Vilnei, em entrevista, 2014.



Fotos retiradas do site do Balbucio referentes a primeira exibição da obra *Cenácula*, 29/9/2003

Os alunos passaram a se reunir frequentemente. O grupo foi tomando corpo aos poucos e a presença dos integrantes variava, algumas vezes chegando a receber mais de quinze participantes. Podemos arriscar e citar seis dos artistas mais ativos. São eles: André Quintino, Chris Salas⁹⁸, Edmilson Jr (Juin)⁹⁹, João Vilnei¹⁰⁰, Tobias Gaede¹⁰¹ e Wellington Junior. (Tutunho).

Esse processo de descoberta se assemelha ao início do *Alumbramento*. Um começo que coincide com o início da relação de amizade, no qual as partes vão se conhecendo e descobrindo afinidades. Diferenciava-se do *Alumbramento*, todavia, por naquele momento possuir um “mestre” que de alguma forma definia as prioridades, encontros fixos, grupos de estudo, o que dava ao grupo uma certa organização e institucionalidade.

Como pontua João Vilnei, aos poucos, essa posição de líder, por parte do Wellington, foi se transformando em uma relação de amizade que os unia. Assim,

⁹⁸ Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará – UFC (2008). Atualmente cursa o Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF.

⁹⁹ Mestre na linha de Fotografia e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC (2013) e possui graduação em Comunicação Social (2008) na mesma instituição. Atualmente desenvolve projetos relacionando os conceitos de corpo, espaço e dispositivo.

¹⁰⁰ Doutorando em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – FBAUP, Mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro (2009) e Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará – UFC (2006). Artista visual e performer.

¹⁰¹ Artista visual e pesquisador, fez parte do *Balbucio* desde sua fundação em 2003. Tem graduação em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela UFC e é mestre pela mesma instituição na linha de Fotografia e Audiovisual.

o *Balucio* vai deixando “de ser um grupo dirigido por um professor e passou a ser um grupo de artistas que trabalha juntos (relato verbal)¹⁰²”.

Ele (Wellington) percebia que era preciso aquela posição de líder, que ele era na época. Isso foi diminuindo, deixou de ser um grupo dirigido por um professor e passa a ser um grupo de amigos, que estão juntos porque gostam. Se durante a *Torture* ainda não era assim, a mudança foi acontecendo de forma natural¹⁰³.

André Quintinho, sobre esse momento: “eu lembro que isso de começar a propor demorou um tempo, só comecei a fazer isso depois de um ano¹⁰⁴”. Tudo isso nos remete aos conceitos discutidos no começo da pesquisa e também à importância do hábito para que a relação de amizade e o coletivo se desenvolvam e para que estes se sintam em liberdade e igualdade para expressar-se como são, afirmando suas proposições de mundo.

Tudo isto nos fala de um pressuposto inicial e muito caro a Rancière: a igualdade. Essa deve ser considerada como base das relações, e não como fim. “Quem estabelece a igualdade como objetivo a ser atingido, de fato posterga até o infinito. Ela deve sempre ser colocada antes” (RANCIÈRE, 2013, p. 11). Observamos que no livro “O Desentendimento” (1996), o conflito na tentativa de igualdade entre as partes é considerado fundante da política, e em “Espectador Emancipado”, Rancière também considera a igualdade definidora da relação da relação “espectador ativo” e “artista propositor”.

A noção de igualdade é relativa, diferente para cada uma das partes integrantes, e, exatamente por isso, nunca é plena. Apesar de ideal, inalcançável e utópica, a igualdade deve ser entendida como um projeto que torna as relações mais horizontais, estando sempre como uma tentativa prévia e não como fim. Já que é nela que reside a coexistência e a possibilidade de ação política.

O ápice do grupo aconteceu em 2006 quando cinco dos integrantes decidiram comemorar o aniversário de três anos com a experiência de morar juntos. Foi quase um ano de convivência intensa em uma casa alugada nos arredores da universidade.

¹⁰² João Vilnei, em entrevista, 2014.

¹⁰³ Idem

¹⁰⁴ André Quintinho, em entrevista, 2014.

A demanda por mais encontros semanais; a dispersão geográfica dos membros do coletivo pela cidade; a falta de espaço apropriado para almoçar, reuniões de estudo e produção, oficinas e ensaios; a necessidade de encontrar um lugar para a realização do evento de aniversário do projeto que, longe do ‘museu’, da galeria, do cubo branco, pudesse responder aos processos de criação e investigação artístico-acadêmicos do grupo naquele momento [...] todos esses foram pretextos bastantes para o real motivo que era a vontade de viver junto. Assim foi (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 165).

Nesse momento, a intenção era exatamente aproveitar ao máximo a partilha do espaço e da vida entre eles. Eles cozinhavam juntos e havia várias adversidades, mas que a experiência só deu certo pois se davam muito bem e tratavam com leveza os conflitos¹⁰⁵.

Tal convivência foi coroada com um festa/performance nomeada “*A Casa Santa*”¹⁰⁶, na qual, além das obras dos artistas do *Balucio*, outros artistas de Fortaleza, como o Coletivo *curto-circuito* e a travesti Luma de Andrade, também foram convidados a participar.

Essa disposição duradoura de “estar juntos” e partilhar um cotidiano, ou seja, o hábito, é um dos fundantes da relação de amizade. Por isso, não é de surpreender quando João Vilnei afirma que durante a *Casa Santa* o papel de Wellington já era bem diferente com relação ao primeiro momento, “já era de parceiro”¹⁰⁷ (2014).

Essa relação de amizade construída junto à convivência e ao trabalho aponta para temas discutidos no primeiro capítulo e que os definem como coletivo. Aqui, todavia, ela não chega a gerar frutos financeiros, não viabilizando a possibilidade de a produção em coletivo entender-se como capaz de estar em primeiro plano na vida dos integrantes.

Com quase dez anos de atuação, fizeram mais de 70 ações performáticas, muitas no âmbito da universidade (em suas ruas, esquinas, praças, cantos ou mesmo seus museus).

Se no *Alumbramento* o coletivo reformula-se, mantendo o nome, mas atuando como um novo grupo, e na *Transição Listrada* o grupo se desfaz de forma tranquila pois apenas um dos integrantes (Vitor Cesar) mantinha o desejo

¹⁰⁵ João Vilnei, em entrevista, 2014.

¹⁰⁶ Ver também artigo

¹⁰⁷ João Vilnei, em entrevista, 2014.

de seguir atuando como artista, no grupo *Balbuicio* este encerramento acontece de forma cuidadosa, educada e cheia de símbolos.

Ao perceberem, a partir de um questionamento de André Quintino, que trabalhar como *Balbuicio* já não fazia tanto sentido, eles acordaram o fim do coletivo “tal qual namorados que terminam uma relação como amigos¹⁰⁸”.

Com a decisão tomada, soltaram uma nota no jornal e combinaram de passar uma semana sem se falar, logo depois, comemoram e beberam juntos via Skype, cada qual na sua casa (uns moravam no Brasil, outros em Portugal). Apesar do fim do coletivo, todos os anos, desde que o *Balbuicio* acabou, eles festejam o aniversário do Balbuicio (29 de setembro). Além disso, continuam a trabalhar juntos, em duplas ou trios, sempre mantendo o contato e a amizade.

5.5 A hierarquia como questão

É inevitável o questionamento sobre a plenitude de uma relação coletiva num grupo cuja possível hierarquia da posição de mestre/professor está presente de maneira tão evidente. Da mesma forma, as constantes referências ao Professor Wellington Junior nos convidam a discutir um paradigma que muitas vezes é colocado aos coletivos que é a “horizontalidade”.

O “performer cafetão” (2013), como se auto intitula Wellington Junior em relação à instalação da *Casa Santa* (2013), sinaliza um lugar de autoridade ocupado pela também pela relação “professor-aluno”. Ele era o responsável pela maioria dos custos das performances produzidas, bancou majoritariamente os custos da casa alugada e a experiência de morar juntos. Além da responsabilidade financeira, respondia também institucionalmente, uma vez que o *Balbuicio* era um projeto de extensão da Universidade Federal do Ceará. Foi professor dos alunos e orientador de alguns durante o mestrado e graduação, além disso possuía quinze anos de diferença e era o único que já havia tido experiências no mundo da arte anteriores à formação do grupo.

Como Cezar Migliorin pontua:

Frequentemente um coletivo pode ter um líder ou um sujeito que ganha muito dinheiro ou alguém de grande destaque em sua área.

¹⁰⁸ Idem

Esse ponto fora da curva só se estabelece uma vez que ele entra em uma narrativa que atravessa o coletivo (MIGLIORIN, 2012, p. 2).

A palavra “atravessar” ressalta a importância de que este papel de destaque, ou referência, não seja entendido como algo que se sobreponha ou engesse o coletivo.

Ainda de acordo com Migliorin, é inevitável que narrativas de sucesso interpelem o coletivo, mas o fundante do coletivo está na multiplicidade, na permissão e exaltação da diferença. É na relação de igualdade e respeito as diferenças que o coletivo vive. Apesar disso, outras narrativas perpassam, paradigmas externos que constituem a heterogeneidade daqueles que fazem parte do coletivo.

A crise se configura como um processo de desmanche da hipersignificação das narrativas duras. A lógica do sucesso que está em tudo e hierarquiza uma empresa, uma família, uma sala de aula, torna-se hipersignificante em um coletivo se ele se verticaliza e perde a intensidade de conexão (MIGLIORIN, 2012, p. 3).

Dessa maneira, o cuidado que o coletivo deve ter está na atenção para que as lógicas externas, principalmente as de sucesso ou poder já estabelecidas e nas quais estamos inevitavelmente imersos, não se infiltrem no coletivo a ponto de verticalizá-lo, tornando-o refém da potência de um, e não da múltipla e conectiva relação dos que o compõe. Como nos lembram os profetas *Karai*, das tribos Tupi-Guarani: “o lugar de nascimento do mal, da fonte de infelicidade, é o UM” (CLASTRES, 1974, p. 229).

De antemão, chamamos a atenção para o fato de que não se trata de um objeto ideal; o grupo é variante, é vivo, as relações de poder existem em paralelo às relações de igualdade. Tudo coexiste e nos aparece de diferentes formas e momentos. O estudo visa analisar um movimento, que, mesmo sendo imperfeito, expõe peculiaridades na forma de agir que o diferenciam e apontam o atuar coletivo.

Assim, a lógica da sala de aula e da relação professor aluno, merece uma atenção especial quando estudamos o coletivo *Balbuicio*. Quais cuidados foram tomados, como se organizou? De que forma os processos e as relações entre os participantes foram fundantes do grupo?

5.6 Um “Mestre Emancipador”

O conceito de horizontalidade não significa partes iguais, e sim igualdade entre as partes (RANCIÈRE). Para entendermos coletivo é essencial que esqueçamos antigas buscas de homogeneidade e aceitemos a heterogeneidade fundante de qualquer grupo, aliás, é nesta multiplicidade que está sua potência. O coletivo insiste na fuga de uma tentativa de massificação e padronização redutora dos indivíduos para atuar na aceitação das diferenças e no respeito. De maneira que, para a base da relação ser “estar em igualdade” e nunca “ser igual”, deve-se considerar as diferenças e tratá-las com pesos diferentes. Mas, claro, que isso sempre ocorre no meio a muitos conflitos.

Os ensinamentos de Joseph Jacotot e Rancière no livro “O Mestre Ignorante” nos ajudam a pensar a possibilidade de um mestre que se coloque em igualdade e abdique ao lugar de superioridade de saber.

A estrutura de uma sala de aula moderna ocidental está organizada nas concepções de autoridade e superioridade entre o professor e o aluno o que estabelece uma relação unilateral. Nela, o mestre possui um conhecimento a ser passado para o estudante, ou seja, primeiro é o detentor do saber e deve transmiti-lo para o segundo.

Questiona-se, então, se é possível um mestre ensinar aos seus alunos algo que não sabe? De acordo com o modelo que descrevemos acima, não. Mas, Joseph Jacotot acaba por encampar a ideia de que um ignorante poderia sim ensinar a outro ignorante. Daí o termo e título do livro “Mestre Ignorante”.

Como poderia um mestre colocar-se em igualdade e ainda assim guiar os alunos ao conhecimento?

Logo no início do livro o autor nos lembra que as crianças aprendem a falar sozinhas, sem um mestre que as guie. “Elas escutam e retêm, imitam e repetem, erram e se corrigem, acertam por acaso e recomeçam por método [...] em idade muito tenra para que os explicadores possam realizar sua instrução” (RANCIÈRE, 2013, p. 22). Aprende-se a falar “balbuciando”, o que faz uma referência direta ao nome do grupo e que, por coincidência, também nos dá o primeiro indício de outra forma de aprendizado sobre a qual falaremos abaixo.

De acordo com Rancière, a base desta compreensão está na dissociação de duas faculdades que foram unificadas: a do mestre e a do sábio; a vontade e o saber.

Ao mesclar essas duas funções, as técnicas educacionais modernas fazem acreditar que o professor seria o detentor do saber, o que não é verdade, pois o saber estaria em um terceiro lugar: nos livros, nos objetos, na natureza, etc. Assim, o *mestre explicador* seria aquele cuja função é transmitir seu conhecimento aos alunos (sem o *mestre explicador* os alunos, aparentemente, não poderiam alcançar o saber, pois nestes moldes ele detém o saber). Esse modelo tradicional afirma uma diferença hierárquica entre inteligências e reforça a superioridade da inteligência do mestre.

Por outro lado, ao mestre dissociado do sábio caberia emancipar os alunos, mostrando-lhes o caminho para alcançar o saber, mas, o aprendizado deste saber, dependeria da *vontade* deles. O saber estaria nos livros e o mestre emancipador poderia inclusive ignorar este saber, mas, mesmo assim, ser capaz de conduzir os alunos até este aprendizado do mesmo.

Isto significa que ambos alunos e mestres, possuiriam igualdades de inteligências e, por isso, a mesma capacidade de aprendizado. Nenhum dos dois é detentor da verdade, que está em um terceiro objeto e poderia ser verificada nos livros segundo as hipóteses levantadas pelos alunos. O aprendizado dependeria da vontade de cada um para alcançá-lo. Porém, apesar dessa igualdade, o lugar do mestre seria de emancipar, mostrar aos alunos esta igualdade, dando-lhes condições e caminhos para, com a liberdade, aprender.

Ao investigarmos o *Balucio*, percebemos que as reuniões, que aconteciam semanalmente, não eram chamadas de aulas, e sim, grupos de estudo, lugares nos quais os integrantes discutiam os livros trazidos pelo professor. A casa e os livros de Wellington são citados como espaços abertos, aos quais alguns alunos poderiam ir e vir. Percebe-se assim, uma relação com a noção de ensino diferente da tradicional e alinhada aos conceitos sugeridos por Rancière.

Dessa maneira, o mestre não precisaria *explicar* um conhecimento – ele deveria guiar os alunos. *Explicar*, por outro lado, seria embrutecer, afirmar uma única compreensão do conhecimento, a do mestre. Ou seja, ao explicar um saber ele o define como verdade, colocando-se em posição de autoridade, possuidor de

uma inteligência superior. Desta forma, o mestre “*embrutece*”, desautoriza os alunos da potência de alcançar o conhecimento sozinhos fazendo-os crer que suas inteligências são inferiores e dependem do mestre.

Diferentemente do lugar de autoridade, observamos Wellington Junior atuando mais como um potencializador das individualidades ou um coordenador de um caos criativo coletivo. Assim, ele se colocava não como detentor de uma inteligência superior, mas na tentativa de igualar-se e instigar a vontade de atuar dos alunos.

O amadurecimento das vontades artísticas de cada um conduz os integrantes em caminhos que se bifurcam. Percebemos que João Vilnei desperta seu interesse por jogos, André Quintinho por comunidade, Edmilson por cotidiano e assim por diante. Se num primeiro momento todos tiveram leituras sobre performances, no decorrer, cada um esteve livre para formar seu conhecimento e quereres artísticos à sua maneira, sem que isso significasse o rompimento ou um problema para o coletivo.

Mas como posto no *Alumbramento*, a tentativa nem sempre se dá de forma harmônica. Trata-se de relações ambíguas, sempre interpeladas por outras narrativas. Quando questionado sobre seu poder de veto sobre as obras, ele responde:

Não era uma coisa autoritária, no sentido de dizer só passa se o Wellington der o aval, mas tinham questões como, por exemplo, financeiras. Quem decide é o Wellington. Por quê? Porque era eu que estava pagando. (informação verbal) ¹⁰⁹

Além disso, a experiência no mundo da arte dava a ele o aparente direito de determinar o que era ou não uma boa ideia. Apesar disso, eles discutiam, debatiam e algumas obras passavam mesmo sem o seu consentimento.

Este conflito frente à autoridade de Wellington aconteceu, mas foi o próprio pressuposto inicial de tentativa de igualdade sobre o qual eles construíram a relação que possibilitou o desentendimento de parte dos alunos em exigir direito de igualar-se.

¹⁰⁹ Wellington Junior, em entrevista 2014

Num primeiro momento nos parece que de um lado está o professor Wellington Junior e de outro os alunos, mas quando olhamos a fundo e conforme o grupo vai se constituindo, percebemos as funções cambiantes e referências específicas de cada participante entre eles. Como pontua Vilnei:

O André sempre foi muito bom em resolver problemas, muito prático, metódico. As peculiaridades de cada um foram aparecendo, mas esses estatutos eram diluídos e cambiáveis. A gente fazia porque gostava e porque se divertia (informação verbal)¹¹⁰.

Assim, se Wellington possuía experiência no mundo das artes, Tobias Gaede era a quem eles recorriam quando precisavam de um nome bom para obra; a André Quintino, quando precisavam de ajuda com questões de montagem e assim por diante.

Isto nos remete novamente ao texto já citado de Jo Freeman (1970), sobre as estruturas das organizações sem estrutura, no qual ela pontua que todo grupo possui estruturas informais, posições que alguns integrantes ocupam mesmo que não lhe sejam dadas de fato.

Percebemos, a partir desses indícios, a atuação do professor muito mais apontando caminhos do que os definindo; instigando, e não obrigando. Em entrevista recente, pouco mais de dez anos após o começo do grupo, Wellington afirmou: “Eu não publico nenhum texto sem passar pela mão do João”¹¹¹. Tal frase nos faz perceber que desde o início havia esta crença na igualdade de inteligências. Pois alcançar a igualdade, como já citamos, não é um fim e sim o princípio. Por isso, não se trata de o aluno superar o mestre. Isso seria pensar no âmbito desigual da superioridade de inteligências. Foi a igualdade proporcionada desde o início que levou ambos a tornarem-se referências entre si uma vez que suas vontades conduziram a saberes em campos de conhecimentos semelhantes.

“Ele havia sido mestre por força da ordem que mergulhara os alunos no círculo de onde eles podiam sair sozinhos, quando retirava sua inteligência para deixar as deles entregues àquela do livro” (RANCIÈRE, 2013, p. 31).

¹¹⁰ João Vilnei, em entrevista, 2014.

¹¹¹ Wellington Junior, em entrevista, 2014.

A citação destaca que, apesar do mestre não explicar, ele é essencial, pois mergulha os alunos nesse círculo, cujo lugar pode ser conduzido livremente, mas sem o mestre talvez não houvesse vontade.

5.7 Um líder sem poder

Pierre Clastres, em seu texto “A Sociedade contra o Estado” (1974), propõe uma reflexão interessante sobre o juízo de valor cartesiano de que o Estado seria a evolução da sociedade e de que uma sociedade “não policiada” estaria incompleta. O sociólogo questiona a afirmação de que “O estado é o destino de toda sociedade” (CLASTRES, 1974, p. 3). Ao fazer um estudo sobre sociedades primitivas, ele percebe a recusa destes a submeter-se ao poder de um chefe, e deste modo, a tornar-se um estado.

Portanto, a tribo não possui um rei, mas um chefe que não é chefe de estado. O que significa isso? Simplesmente que o chefe não dispõe de nenhuma autoridade, de nenhum poder de coerção, de nenhum meio de dar ordem. O chefe não é comandante, as pessoas da tribo não têm nenhum dever de obediência (CLASTRES, 1974, p. 218).

Como nos explica Clastres, mesmo sem poder, sem autoridade, sem uma instituição por trás que o valide, o chefe seria encarregado de reestabelecer a paz, mas para isso, não existe lei que o reconheça, ele dispõe apenas “do prestígio que lhe reconhece a sociedade” (CLASTRES, 1974, p. 218). Diferentemente do Estado, que dá ao déspota o poder¹¹² e o direito ao uso violência, armando-o com a polícia e tributos, o chefe da tribo só pode usar o dom da palavra e oratória. E, em caso de insucesso, ainda corre o risco de ser destituído.

Assim, nas sociedades sem Estado, o líder está na constante reconquista do seu lugar. Se ele ocupa uma posição privilegiada, é consequência de seus dons técnicos, seja como orador, para promover a concórdia; seja como caçador, em atividades de guerra. Enfim, de acordo com Clastres, essa superioridade técnica nunca deve se transformar em autoridade política pois “é a sociedade em si

¹¹² Destacamos aqui que a palavra *poder* não faz jus aos significantes estudados por Foucault. De acordo com ele, não poderíamos estar falando de forma tão simplista pois *poder* não é algo que alguém detém ou é cedido, muito menos pode ser visto como uma mercadoria. O *poder* é algo que se exerce e disputa, de forma que todas as relações estariam sujeitas a este jogo de forças. O sentido da palavra quando utilizada nesta pesquisa está mais alinhado com “as teorias que têm origem nos filósofos do século XVIII que definem poder como direito originário que se cede, se aliena, para constituir a soberania” (FOCAULT, 2012, p. 19).

mesma - verdadeiro lugar do poder – que exerce como tal sua autoridade sobre o chefe” (1974, p. 219). De maneira que ele não possui poder sobre a tribo; pelo contrário, seu lugar é à serviço dela.

Temos, portanto, entre os Tupi-Guarani [...] a recusa do poder político isolado, a recusa do estado; do outro, um discurso profético que que identifica o “Um” como raiz do Mal e afirma a possibilidade de escapar-lhe. [...] O profetismo Tupi-Guarani é a tentativa heroica de uma sociedade primitiva para abolir a infelicidade na recusa radical do “Um” como essência universal de estado. (CLASTRES, 1974, p. 229)

Essa relação invertida de poder, na qual a tribo possui poder sobre o chefe e este deve, portanto, frequentemente reconquistar seu local ao servi-la, se assemelha aos coletivos. Neles, a liderança não deve servir ao interesse deste UM que ocupa a posição diferenciada – na verdade, ela só existe a serviço do grupo.

Da mesma forma, a presença do Estado como lugar unificador é o oposto do que vemos em coletivos, como local do múltiplo, potência criada a partir do encontro de diferentes mundos, todos em pé de igualdade.

Uma liderança “a serviço do todo” nos ajuda a pensar a mesma relação nos coletivos. Aqui, o líder deve trabalhar para os interesses do grupo, nunca se sobrepondo ou priorizando seu “eu” individual ao todo. Em entrevista, Wellington pontua alguns momentos em que era necessário privar-se para garantir a segurança do grupo: “Todo mundo pode enlouquecer? Todo mundo não, um tem que ficar lúcido. Então eu permitia que eles bebessem, mas eu tinha que ficar lúcido”¹¹³.

Desta forma, não há no líder um lugar de autoridade ou hierarquia, existe um respeito por parte do grupo a uma qualidade deste que favorece o todo.

Ainda fazendo um paralelo entre as sociedades sem estado e os coletivos, Clastres (1974, p. 221) nos fala das exceções. Uma guerra seria um dos poucos momentos em que o chefe teria poder de autoridade, ou seja de ordenar e ser obedecido, e logo após a guerra ele retorna ao seu lugar de chefe sem poder. Da mesma forma, durante as algumas montagens de obras do *Balbucio*, tanto Wellington como outros integrantes do grupo relatam alguns momentos em que o professor agiu de forma autoritária, ordenando sem muita conversa que algo fosse feito de forma específica. Essas, todavia, podem ser compreendidas como

¹¹³ Wellington Junior, em entrevista, 2014.

situações específicas justificadas por um objetivo coletivo e situações de pressão externas a ele. O que nos guia na noção de autoridade não imposta, mas dada pelo grupo.

O entendimento da igualdade entre as partes diferentes faz-se necessário inclusive para que o grupo em alguns momentos entendesse a capacidade técnica do líder e julgasse intuitivamente necessária sua posição de representante em alguns momentos.

Ambas as hipóteses, tanto o mestre emancipador como o líder sem poder, caminham de forma paralela, as compreensões complementam-se e ressaltam o fato de que em alguns coletivos existe lugares de destaque, de pessoas fortes; porém que não devem ser entendidas como autoridade (impondo a vontade de “um”), mas como alguém que garanta a multiplicidade e o coletivo.

6. CONCLUSÃO

Neste estudo o coletivo é entendido como resistência, o que torna, desde o princípio, o olhar desta pesquisa atento às pontuações positivas da atuação em coletivo frente às imposições da nossa forma de vida econômica contemporânea.

A partir de experiências em centros acadêmicos ou colegiados, por exemplo, sabemos que a horizontalidade em vários momentos pode ser frustrante e dificultar o andamento de decisões. Tal problematização, que envolve as dificuldades do fazer coletivo e da vida em comunidade, esta dissertação não se propôs abarcar, mas a mesma pode e deve ser feita em continuidades a esta pesquisa.

Por outro lado, buscamos entender o que é este fazer coletivo, suas especificidades, com a esperança de que alguma destas características sejam incorporadas de forma consciente em outros modos de fazer atuais.

Uma forma produtiva que se baseia na amizade pode ser anticapitalista, antiautoritária e libertadora, quando amizade significa reincluir a política nestes modos de trabalho. Apesar dos problemas que este modelo produtivo apresenta, ele é sem dúvida uma resistência ao paradigma predominante, aquele que não se enquadra.

Explorar o coletivo como algo que não se baseia em uma única hierarquia é reconhecer nesta pluralidade dificuldades produtivas, entraves, mas é também ressaltar possibilidades esquecidas pelo fazer e pela rotina. É entender que tal modo “coletivo” pode produzir resultados inesperados sobre os quais devemos rever nossas expectativas.

A essência comum dos grupos estudados está na tentativa entre os integrantes de “estar em *igualdade*”, entendendo-a não como um fim, mas como um processo, uma tentativa. É este exercício que funda os coletivos. Estar em igualdade com o espectador, convidando-o para conversas e construindo espaços públicos. Estar em igualdade com os integrantes e a partir da amizade elaborar obras abrigadoras de conflitos.

Tal conceito (igualdade) também funda a noção de *amizade*, que é um permitir existencial recíproco, ou melhor, a *coexistência* (outra palavra importante nesta pesquisa).

Coexistência entre os integrantes do coletivo. Coexistência das diferentes formas de mundo. Coexistência entre artistas e público. Coexistência entre trabalho e vida. Coexistência entre ação e obra.

É a partir da noção de coexistência entre os integrantes que o coletivo e a amizade se faz.

É no conflito e convívio da tentativa de visibilidade das diferentes formas de mundo que se produz um comum e a obra coletiva.

É na coexistência entre obra e espectador que se produz espaços públicos e que se faz política.

A política surge a partir da coexistência de homens em igualdade e o coletivo produz sua visibilidade a partir destes processos de amizade política. Essa visibilidade produzida pelos coletivos é fruto, ao mesmo tempo, do trabalho e da ação. Do trabalho, pois se converte em obra e habita um espaço público. E da ação, pois se faz a partir de processos cujo fim não pode ser previsto.

Além disso, acaba compondo um ciclo infinito, uma vez que a obra, depois de posta no mundo, é constantemente ativadora de novos processos políticos e criadora de novo espaços públicos.

Esse coletivo, como definido acima, encontra na sua atuação contradições constantes que conversam com inquietações como: Como fugir da ideia romântica de artista sem dinheiro, de uma arte autônoma da realidade, sem ceder ao esquema? Como atuar? Ou seja, de dentro, fissurar. Que pequenos colapsos podem ser feitos pelas luzes pulsantes dos vagalumes coletivos? Não se entregar à lógica dos holofotes, mas também não desapegar da possibilidade de piscar dentro do sistema.

Como já afirmamos, o conhecimento das coisas só acontece quando elas se fazem visíveis e por isso a experiência estética é importante. Se a ação processual resistente dialoga com essa necessidade de produzir uma obra visível, aqui residem limites tênues: essa visibilidade não deve ser constante, e sim piscante (a metáfora do piscar se refere a dar lugar ao vazio e a participação do outro na produção do sentido com uma constante resignificação da obra); além disso, não deve ser nem tão forte, nem tão fraca. Ou seja, uma luz de vagalume

que precisa estar “atenta e forte”¹¹⁴ para que não seja s(r)eduzida pelos holofotes da nossa cultura.

Em meio a urgências contraditórias, o coletivo é um agrupamento que não é estanque. E apesar da necessidade de visibilidade sua assertividade reside no *estar processual*, um lugar de resistência que pede reinvenção de tempos em tempos. Surge, resiste, finda, recomeça rasurado, reescreve sobre as rasuras e inventa novas formas.

Trago mais uma vez a experiência do *Alumbramento*, que nos é peculiar por apontar para tentativas e erros de uma atuação como coletivo. Apesar do rompimento colocar em questão a sua continuidade, acreditamos que o coletivo é tentativa, a qual nunca acha sua forma perfeita, mas persiste na busca de *estar em igualdade*. Se durante a pesquisa apontamos para o problema da apropriação de um passado de uma comunidade que não está ali por completo, o que torna o grupo faltoso, esse fato, por si só, não pode defini-lo. Por não ser estanque, sabemos que o fazer coletivo pode ser resignificado. Mais uma vez: terminar, recomeçar rasurado, reescrever sobre as rasuras e reinventar.

Percebemos nos artistas integrantes do *Alumbramento* de hoje algo que muito nos interessa: o grupo nesse segundo momento assume a necessidade de dialogar com as necessidades práticas da vida. Ele se responsabiliza com a proposta de fazer daquele tipo de agrupamento também uma forma de trabalho/vida, colocando a atuação em coletivo como fonte de renda prioritária. Se por um lado nesse lugar reside maior espaço para contradições e pede olhar atento para prováveis negociações, isso também potencializa as demais questões.

Hélio Oiticica nos diz: “A pureza é um mito” (1967)¹¹⁵. Essa pesquisa procurou estudar casos e com deles construir um tracejar na definição de coletivos. Um conceito que na prática é quase inatingível, mas apesar disso, importante. Não para enquadrar, mas guiar atuações que tenham por princípio a tentativa de **“coexistir em igualdade”**.

¹¹⁴ Referência a música “Divino e Maravilhoso” (1968) de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

¹¹⁵ Frase que está em um de seus penetráveis da obra *Tropicália*(1967)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Portugal: Editorial Presença, 1993.
- _____. **O amigo**. In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. **O que é um dispositivo?** In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. **O autor como Gesto**. In: _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. Disponível em:
- _____. Il volto. In: Mezzi senza fine. Note sulla politica. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80.
- ABBAGNANO, Nicola de. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, **Max. Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução de Julia Elisabeth Levy. São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- AGUIAR, Odílio Alves. **A amizade como amor mundi em Hannah Arendt**. Revista: O que nos faz pensar nº 28, dezembro 2011.
- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. **A Promessa da política**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BARROS, Edson. **Geração Comum | A mania de dizer a gente: Portas lógicas e Conexões periféricas para entender a amizade como polarização da arte**. In: Revista Rizoma.net
- BATAILLE, Georges. **A Parte Maldita**. Rio de Janeiro, RJ: IMAGO Editora, 1975.
- BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1975.
- BELLUZZO, Ana e ROCCA, José. **Muntadas: informação, espaço, controle**. São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 2011.
- BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. 1924. Disponível em:
<http://www.culturabrasil.org/breton.htm>
- CAMPOS, Haroldo de; WITTE, Bernd. **O que é mais importante a escrita ou o escrito?: Teoria da linguagem em Walter Benjamin**. Revista Usp: Walter Benjamin, São Paulo, n. 15, p.77-89,

dez.1992.

CAMBRAY, Joseph. **Sincronicidade: Natureza e psique num universo interconectado**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CLASTRES, Pierre. **A Sociedade contra o estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? E outras intervenções**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

CESAR, Marisa Flórido. **Nós, o outro, o distante: Na arte contemporânea brasileira**. 2014.

CESAR, Marisa Flórido. **Como se existisse a Humanidade**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano, v. 14, p. 17-25, 2007. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_mariza_florido_cesar.pdf

DIDI-HUBERMAN, George. **A Sobrevivência dos Vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ESPOSITO, Roberto. **Communitas: The origin and destiny of community**. EUA: Stanford University, 2010.

FLORIDO, Marisa. **Nós, o outro, o distante: Na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2012

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista: Teoria e prática da revolução**. São Paulo: Conrad Livros, 2002.

JAQUES, Paola. **Urbanismo à deriva: o pensamento crítico situacionista**. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR) : 2002. Disponível em: <http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/882>

KESTER, Grant H. **Collaboration, Art, And Subcultures**. Notebook Videobrasil 02-Art Mobility Sustainability (2006): 10-35. Disponível em: http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_141556_Caderno_VB02_p.10-35_1.pdf.

KUNSCH, Graziela (ed.). **Urbânia. Vol. 3**. São Paulo: Editora Pressa, 2008

LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. **Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

MATURANA, Humberto. **Emoções e Linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MIGLIORIN, Cezar. **O que é um coletivo**. Gávea: IMS, Instituto Moreira Sales, 2012.

_____. **Igualdade dissensual**. Revista Cinética. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf

_____. **Por um cinema pós-industrial**. Notas para um debate. Revista Cinética, Fevereiro de 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>

MOUFFE, Chantal. **Agonists: Thinking the world politically**. London, UK: VERSO, 2013

NANCY, Jean-Luc. **Being singular plural**. Stanford University Press, 2000

_____. **The inoperative community**, Theory and History of Literature, vol. 76, ed. P Connor, trans. P Connor, L Garbus, M Holland & S Sawhney, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991

OITICICA, Hélio. **Situação de vanguarda no Brasil**. 1966. In: Aspiro Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. Pag. 110-112.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de. **Glossolalia: voz e poesia**. São Paulo: Educ, Fapesp, Omni, 2004.

_____. **Línguas de anjos: sobre glossolalia religiosa, 80**. São Paulo: Anna Blume, 2000 .

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de & BASTOS, Paulo Bernadinho das Neves. **Do projeto Balbucio a Casa Santa**. Revista Croma, Estudos Artísticos, 2013. Vol: 1(2) p. 163 – 168.

PAIM, Claudia. **Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea**, 2005. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilil/ilassa/2007/paim.pdf>

PRETTI, Ricardo. **Nós, os espectadores**. In: SMITH, Mariana, org. **Revista AVOANTE**. Fortaleza: Alumbramento, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Política da arte**. Revista Urdimento, , N° 15. Outubro, 2010.

_____. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** In: LINS, Daniel. Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

_____. **Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art**. Art and Reserch Journal, 2008. Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012

_____. **O Destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O Mestre Ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Ódio a democracia**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

STIMSON, Blake & SHOLETTE, Gregory. **Collectivism after modernism: The art of Social Imagination after 1945**. Minneapolis, Londos: University of Minnesota Press, 2007.

VIANO, Cristina. **Amizade e emoções de rivalidade em Aristóteles: uma origem comum?** . Paris: Journal of Ancient Philosophy Vol II, 2008, Issue 1.

YAMAMOTO, Yuri. **A comunidade dos contemporâneos**. São Paulo, online: Revista Galaxia, n. 26, p. 60-71, dez, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WEBSITE

Projeto Balbucio: www.balbucio.com

Coletivo Alumbramento: www.alumbramento.com.br

ENTREVISTAS

LOPES, Ivo. **Cinema em grupo**. 7 de Janeiro de 2010. Site SOMA. Entrevista concedida a Lauro Mesquita

DELEUZE, Gilles. **Entrevista feita por Claire Parnet intitulada O Abecedário de Gilles Deleuze**. Paris: Éditions Montparnasse, novembro de 1994 à maio de 1995, canal (franco-alemão) TV Arte.

COCCO, Giuseppe. **A Nova Composição do Trabalho**. Campinas, SP: Instituto CPFL | Cultura, abril, 2014.

SALCEDO, Doris. **Doris Salcedo: Istanbul | ART21 "Exclusive"**. 2010 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?t=36&v=ZjYuDKFvsjY>

CONVERSAS

BENEVIDES, Fred. 2015. Skype, Whatsapp.

BOSSI, Maíra. 2015. Telefone, Facebook.

CARVALHO, Danilo. 2015. Conversas presenciais, telefone, Facebook.

CAMPOS, Thaís de. 2015. Conversas presenciais.

CESAR, Vitor. 2014 -2015. Conversas Presenciais. E-mail.

COSTALIMA, Rodrigo. 2015. Conversas Presenciais. E-mail.

DIÓGENES, Pedro. 2014. Conversas Presenciais.

GAEDE, Tobias. 2014. Conversas Presenciais.

JUNIOR, Edmilson. 2014. Conversas Presenciais.

LOPES, Ivo. 2014. Conversas Presenciais.

LOUISE, Caroline. 2014-2015. Facebook.

MEMÓRIA, Themis. 2015. Conversas Presenciais.

OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Wellington de. 2014. Conversas Presenciais. E-mail.

PARENTE, Guto. 2015. Conversas Presenciais.

PRETTI, Luiz. 2015. Skype.

PRETTI, Ricardo. 2015. E-mail.

QUITINHO, André. 2014. Conversas Presenciais.

RODRIGUES, Ythallo. 2015. Messenger Facebook.

VILNEI, João. 2014. Skype

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A amiga americana (Ivo Lopes Araújo e Ricardo Pretti, Brasil, 2007)

Com os punhos cerrados (Irmãos Pretti e Pedro Diógenes, Brasil, 2014)

Estrada para Ythaca (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Brasil, Brasil, 2010)

Os Monstros (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Brasil, Brasil, 2011)

Praia do Futuro (Armando Praça, Diogo Costa, Fernanda Porto, Fred Benevides, Guto Parente, Ivo Lopes Araujo, Rúbia Mércia, Luiz Pretti, Mariana Smith, Pablo Assumpção, Ricardo Pretti, Salomão Santana, Thais Dahas, Thais de Campos, Themis Memória, Wanessa Malta, Ythallo Rodrigues, Felipe Bragança, Brasil, 2008)

Sabiaguaba (Irmãos Pretti, Brasil, 2006)

Sábado à noite (Ivo Lopes Araújo, Brasil, 2007)

Super-memórias (Danilo Carvalho, 2010)

Ventos do Leste (Godard e Gorin, 1969)