

ORQUESTRA ORGANISMO: UM RECORTE DOS COLETIVOS ARTÍSTICOS EM CURITIBA NOS ANOS 2000

Elisa Tkatschuk²²
Artur Freitas²³

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Tendo como objeto o coletivo artístico curitibano *Orquestra Organismo*, que atua em Curitiba desde meados de 2000, este estudo teve a intenção de desembocar no problema da autoria trazido pelas práticas de seus integrantes, através da análise da arte de guerrilha produzida anteriormente no Brasil desde os anos 1960, até a proliferação da formação de coletivos brasileiros, nos anos 2000. Para isso, recorreu-se a diversos tipos de documentação, como páginas da internet de diferentes coletivos artísticos, documentação em jornais e catálogos, artigos de revistas, dissertações, teses, além de participação em eventos e conversas, buscando assim estabelecer relações entre o coletivo estudado e os demais coletivos atuantes no país.

Palavras-chave: Orquestra Organismo, coletivos artísticos, autoria, Curitiba.

INTRODUÇÃO

A escolha de Orquestra Organismo como objeto para o estudo das relações presentes na chamada “arte de guerrilha”, entre os coletivos em Curitiba nos anos 2000, explica-se pelo uso da identidade aberta como autoria (qualquer um que interagiu nas ações pode assinar como Orquestra organismo), bem como o uso de computadores, ciberespaço e software livre. Assim, coloca-se em xeque a questão da identidade na sociedade e da autoria nas artes, envolvendo não apenas problemas estéticos, mas também filosóficos e sociais.

Como suas práticas coletivas lidam com a alteridade, a identidade, o anonimato e a autoria das ações? Que outros aspectos a autoria problematiza, quando abre-se mão da assinatura individual, na arte? Essas perguntas são importantes para pensar o

²² Socióloga graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná (DECISO/UFPR) e estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) – elisatkats@gmail.com

²³ Historiador da arte, doutor e mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR), graduado em Artes pela mesma instituição (DEARTES/UFPR), professor adjunto da Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) e líder do grupo de pesquisa NAVIS – Núcleo de Artes Visuais (CNPq) – arturfreitas@bol.com.br

artista, o curador e o crítico de arte na arte contemporânea, e as instituições artísticas como um todo.

No século XXI, problemas como a noção do indivíduo, do urbano, da legitimação e da autoria confrontam-se com a construção da identidade²⁴, que faz parte não só da sociedade enquanto macro, mas da arte enquanto micro universo social. Uma problemática atual em torno desse tema é o debate sobre *copyright* ou direitos autorais em nosso país e no mundo.

A ARTE DE GUERRILHA NO BRASIL (1960-1990)

ROSAS (2005), em suas “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”, argumenta que a prática dos coletivos, atualmente, se inspira em personalidades da arte brasileira dos anos 1960-70 como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio e Cildo Meireles. Conforme GONÇALVES, nos anos 1960, os grupos artísticos pautavam-se em referenciais marxistas, situacionistas e da contracultura da sociedade industrial, em geral.

Sobre este contexto, Ricardo ROSAS (2003, p. 1) mostra que, na Europa, a combinação entre arte e política já existia mesmo antes com o grupo “Boêmia”, dos alunos de Jacques-Louis David. Desde então, tal arranjo tem se dado em vários grupos que atuam na fronteira ativismo/arte, como os estrangeiros *Art Workers Coalition*²⁵, *Guerrilla Girls*²⁶, e *Critical Art Ensemble*²⁷, mais atualmente *Banksy*, sendo que muitos deles lidam com a tecnologia (ROSAS, 2003).

No entanto, nas “Notas sobre...”, ROSAS (2005) acredita que desde os anos 1990, os coletivos ressurgiram no Brasil sem ligação visível com os anteriores de 1980. Ao contrário do ocorrido em outros países, onde a arte conceitual ativista permaneceu se desenvolvendo desde os anos 1960, aqui as ações conceituais de maior inserção política não formaram uma tradição porque não tiveram continuidade.

²⁴ Ver SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org), Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

²⁵ <http://primaryinformation.org/index.php?/projects/art-workers-coalition/>

²⁶ Ver <http://www.guerrillagirls.com/>

²⁷ Ver <http://www.critical-art.net/>

Uma resposta para a descontinuidade entre a arte brasileira de 1980 e de 1990 é ensaiada por Newton GOTO (2005), artista brasileiro, integrante do coletivo *E/ou*, que analisa em seu texto “Sentidos e circuitos políticos...”, a inserção das artes visuais no campo do político. Segundo GOTO (2005), quando a arte política foi entendida somente como arte de protesto contra as ditaduras, em decorrência dos anos 1960 e 1970, a arte se viu tomada pela questão formalista ou da “arte pela arte”, e por isso, algumas políticas culturais surgiram atreladas ao marketing cultural, descomprometidas com o entorno social²⁸. Por outro lado, há possibilidades de relações e reflexões políticas de outras qualidades, de acordo com GOTO (2005): a arte de crítica institucional, o engajamento social e ecológico e os fluxos coletivos. A formação de coletivos é uma forma de autogestão que proporciona uma experiência política de diálogo entre indivíduo e coletivo, entre interesse e bens comuns, conforme a definição de “político” de Hannah ARENDT apud GOTO (2005).

Sobre o uso do espaço urbano para as práticas artísticas dos coletivos, GLUSBERG e DE MICHELLI, citados por GONÇALVES (2010), mostram que os dadaístas e surrealistas já utilizavam espaços públicos como espaço de criação, intervenção e reflexão sobre a experiência artística, em ações marcadas por uma estética do choque e do inusitado²⁹. Ricardo ROSAS (2005), em seu artigo sobre o hibridismo coletivo no Brasil, afirma que em outras décadas na arte brasileira, a intervenção urbana carregava uma postura ou atitude crítica com relação ao meio artístico institucionalizado, e também aos valores culturais que definem o que é arte e o comércio de arte.

Olhando para o histórico de práticas coletivas no Brasil, ROSAS (2005) menciona como exemplos similares aos atuais coletivos brasileiros, o coletivo *Rex* na década de 60; *3Nós3* e *Manga Rosa* na década de 1970, entre outros. Destes, é significativo destacar as ações de Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França que,

²⁸ Para uma análise detalhada do contexto artístico brasileiro, em relação ao modernismo europeu, ver FREITAS, Artur. A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. *ArtCultura*, UFU, v. 07, n. 11, jul-dez. 2005.

²⁹ Menciono Duchamp como exemplo, observando que ROSAS (200?) o coloca como estopim do conflito entre arte e instituições, nas artes visuais.

juntos no 3NÓS3, realizaram 11 intervenções públicas, dentre elas: o *ensacamento*, na madrugada do dia 27 de abril de 1979, quando eles ensacaram estátuas e monumentos da cidade de São Paulo, com sacos de lixo. Também no mesmo ano, realizaram a *Operação X-Galeria*, que foi o fechamento das portas das galerias de arte com um adesivo em forma de “X” e folhas mimeografadas com a frase “o que está dentro fica, o que está fora se expande”³⁰. Dos coletivos citados por Newton GOTO (2005) destaca-se *Capacete*, que possibilita projetos de residência artística junto à FUNARTE e que participou da 29ª Bienal de São Paulo³¹. No final dos anos 1990, esses circuitos já tinham surgido em vários lugares e em diferentes contextos históricos (GOTO, 2005).

Sobre os coletivos artísticos brasileiros, é notável o texto de Juliana MONACHESI para o *caderno mais!* da Folha de S. Paulo (06/04/2003). Neste artigo, divulgou-se que o cenário da arte contemporânea brasileira no início de milênio vivia uma fase inspirada no situacionismo e ativismo de Artur Barrio³². Afirmou-se similarmente a ROSAS (2005) que, em busca de espaços independentes para expor seus trabalhos, a produção de viés político e crítico dos coletivos remeteriam a arte brasileira dos anos 1960 e 1970.

Porém, a guerrilha atual é contra “a máquina da globalização neoliberal”, contra o funcionamento das instituições culturais e contra a absorção da produção artística pelo sistema comercial. Sobre isso, o curador e crítico de arte carioca Luiz Camillo OSÓRIO, apud MONACHESI (2003), comentou, no artigo, que não se trata de um revival:

Há uma sintonia com aquelas estratégias, com aquelas ações, uma vontade de inserção na vida; há uma articulação entre arte e política, mas é outro contexto, outra realidade. Nós vivemos, nas áreas artística e política, uma crise vocabular, uma crise de sentido, uma crise das categorias legadas pela tradição. Um tal vazio semântico exige uma postura, uma vontade de inserção que está presente nesses grupos.

³⁰ Disponível em <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Grupo+3NOS3>. Acesso em 29 jul 2011.

³¹ Ver <http://www.capacete.net/index.php?/nova-direcao-capacete---convocatoria-2011/>

³² No caso, a obra “4 dias 4 noites” é parâmetro para destacar seu radicalismo, o caráter antiinstitucional de sua obra e de crítica à mercantilização da arte.

Afirma-se no artigo que os coletivos diluem a *autoria* da obra de arte e problematizam a realidade social e cultural da região em que estão sediados. Como exemplo, cita-se a ação realizada pelo grupo *Entorno*, de Brasília, às vésperas da eleição presidencial: uma lavagem da praça dos Três Poderes, que utilizou como estratégia o *flyer*, uma forma de divulgação comum entre esses grupos (MONACHESI, 2003).

PAIM (2004) em sua dissertação de mestrado, afirma que os coletivos indicam uma vontade de realização fora dos limites do circuito estabelecido, questionando espaços existentes e o sistema das artes visuais, o percurso do artista e seu trabalho. Assim, durante a década de 1990, os coletivos buscaram espaços de exposição/realização não convencionais, criando espaços permanentes de difusão.

Para Ricardo ROSAS (2005), o hibridismo típico dos coletivos entre os anos 1990 e 2000 fez com que houvesse a possibilidade de uma variedade de ações - intervenções teatrais, anti-propaganda, vídeo e arte digital, por exemplo.

COLETIVOS ARTÍSTICOS NOS ANOS 2000

Uma característica dos coletivos atuais, conforme os autores estudados, é o uso de diversas mídias e multiplicidade nos temas abordados. Suas ações e mensagens interferem no âmbito do público e as implicações políticas e estéticas lhe conferem o caráter de ativismo. ROSAS (2005) compreende "criação coletiva" como o funcionamento e propagação das novas "indústrias criativas" e seu trabalho flexível.

Esse autor explica que muitos coletivos brasileiros contemporâneos surgiram da cena de intervenção urbana no país porque ela dialoga com o espaço urbano, trazendo questões como sexualidade, estética, política e sociedade para a esfera pública. Para GONÇALVES (2010), um aspecto fundamental para entender os coletivos brasileiros é sua freqüente atuação fora dos meios culturais institucionalizados.

Partindo do estudo dos coletivos em Porto Alegre, PAIM (2004) afirma que, algumas vezes, eles ofereceram respostas às limitações do sistema, buscando espaços onde pudessem agir com maior autonomia e liberdade. Em sua pesquisa, tenta responder por que os coletivos viabilizaram outras formas de se apresentar, ver e discutir arte. As hipóteses que ela propõe são: estes grupos agiam conforme propostas

contemporâneas; as instituições locais eram insuficientes; eles queriam a abertura de espaços de autonomia; a fragilidade do mercado e da crítica, associados à carência de espaços e curadoria voltados para a produção contemporânea, resultaram nas ações e estratégias desses coletivos.

Se, conforme PAIM (2004), é a ideia de efemeridade que predomina nos coletivos atuais, e se os conceitos de *apropriação* e *deslocamento*, assim como de *ressignificação*, pautam as ações dos coletivos artísticos; o papel do artista, na contemporaneidade, é *transitivo*, é de *mediação* e de *produção de espaços de difusão*. As ações dos coletivos convocam a presença do público, o que é o resultado de uma conscientização de que o espaço é um elemento que participa na construção de sentido na obra. Então, pensar a arte apenas em termos formais não é mais suficiente para a produção artística contemporânea.

Como exemplo mencionado pela autora, cito *Arte Construtora*, que em 1994 ocupou o Parque modernista em São Paulo, e o Solar Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro; mais tarde em 1996, ocupou a Ilha da Casa da Pólvora em Porto Alegre. Nesses lugares, os artistas realizaram ações de exploração, organização e limpeza do local. Além deste, há o *Plano B*, uma exposição coletiva em uma casa alugada pelos integrantes, em 1997, como mostra paralela à I Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Similarmente, fala-se de *Remetente*, uma exposição realizada através de uma rede de convites, em 1998³³. As situações propostas pelos artistas são para serem vistas e experienciadas apenas naquele período em que acontecem. Ou seja, a qualidade e a potência da experiência, que questiona as formas habituais de olhar, valem mais que o objeto.

Tania BLOOMFIELD (2010), ao estudar a prática *Descartógrafos* do coletivo curitibano *e/ou*, da qual participaram Claudia Washington e Lucio de Araújo, integrantes também do coletivo *Orquestra Organismo*, aponta que a diversidade no urbano possibilita a imaginação, o devir e o imprevisto. Tal ação foi realizada no terminal de ônibus urbano Pinheirinho, em Curitiba, onde foram colocados, na parede

³³ PAIM (2004, p. 11)

da galeria subterrânea, mapas da região³⁴. As pessoas podiam interagir com o mapa, fazendo nele anotações e marcações sobre o espaço em que vivem. Assim, as imagens não são produzidas somente pelos artistas.

Arte e espaço urbano, conforme HEIDEGGER apud BLOOMFIELD (2010), são inseparáveis na modernidade e são articulados pelo habitar poético. A cidade de LEFEBVRE apud BLOOMFIELD (2010), se constitui da prática espacial ou espaço percebido, representações do espaço e espaços vividos; então, as identidades são relacionais, e não herméticas. DELEUZE e GUATTARI citados por BLOOMFIELD (2010) mostram que a experiência do real nas cidades, no âmbito das relações semióticas, é semelhante a um *mosaico fluido*, em que os fenômenos são condicionados pela interação, fragmentação, o transitório e o relacional.

Nas cidades existem “eus insaciáveis” que se relacionam entre si, sendo suas práticas refletidas em ruas e comportamentos, percursos e fluxos. Por isso, a cidade pode ser entendida como obra de arte, combinando fatores estéticos, éticos, culturais, sociais, políticos e econômicos. Esse mosaico fluido do qual fazem parte indivíduos insaciáveis está presente na proposta do *Projeto Muro*, realizado em Curitiba na Casa Andrade Muricy, em 2008, que apresentava trabalhos de lambe em diversas técnicas como serigrafia, fotografia e desenho, relacionando arte de rua a espaço expositivo formal³⁵. Artistas como Cyntia Werner, Rafael Campagnaro e Pierre Lapalu, através de edital aberto pela Casa Andrade Muricy, traziam para o espaço mais convencional a arte que eles colavam nos muros das ruas.

As intervenções em espaços públicos combinam arte e ativismo que se disseminam por redes virtuais e presenciais de comunicação (GONÇALVES, 2010, p.2). Por outro lado, há uma *comunicação da diferença*, em que se enfatiza o estranhamento dos códigos, ao invés do reconhecimento deles, conforme noção de alteridade de CAIAFA citado por GONÇALVES (2010) e assim, as ações destes grupos não se limitam a intervenções urbanas. Os trabalhos interconectam espaços, formas

³⁴ Projeto artístico de intervenção urbana “Galerias Subterrâneas”, realizado em 2008. Ver:

³⁵ Disponível em: <http://www.cam.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>
Acesso em 20 jul 2011

artísticas, atores sociais, podendo envolver movimentos sociais e ativistas de mídia em laços baseados em adesões por afinidades (GONÇALVES, 2010).

A proposta da revista *Tatui*³⁶, que surgiu em Recife, em 2006 a partir de encontros de críticos de arte em formação, e as ações do *CORO*³⁷ - *Coletivos em Rede e Ocupações*, parecem confirmar essas ideias. A revista *Tatui* teve sua primeira edição em fanzine e apresentava um projeto de imersão de experimento em crítica, identificando-se com o experimentalismo, a independência e a pluralidade. Para suas edições, arrecadou incentivos através de projetos enviados para a Funarte e o Fundo pernambucano de incentivo à cultura, oferecendo também bolsas de residência artística para a produção crítica.

Em Curitiba, inspirados pela iniciativa dos colaboradores da revista durante uma oficina realizada na *Escola de Música e Belas Artes*, Ana Rocha e Lailana Krinski criaram o *Laboratorio de Crítica de Artes*, o *LAB*, em 2010³⁸: uma revista com os mesmos propósitos dos editores de *Tatui*, envolvendo colaboração aberta a quem quisesse participar.

A plataforma *CORO* visa integrar coletivos no Brasil, inicialmente, e no mundo, desde 2003, através da tecnologia e sobretudo, da internet. Pode-se mencionar como exemplo até mesmo o CMI, *Centro de Mídia Independente*, associado ao *Indymedia*, uma colaboração independente internacional entre produtores de mídia, que elaboram notícias de “forma crítica e alternativa” aos canais empresariais. Na sua página da internet, o acesso é aberto para quem quiser escrever notícias.³⁹

Para GONÇALVES (2010), a reorganização da sociedade faz com que artistas e ativistas ajam conforme o faça você mesmo⁴⁰. Questionam códigos, papéis, repertórios, discursos e hierarquias definidos e operam descentralizadamente, o que facilita a mobilidade e as práticas efêmeras. Os grupos inserem também novos signos em debates públicos sobre a vida urbana, ao atuarem em espaços públicos.

³⁶ Disponível em: <http://revistatatui.com/> Acesso em 20 jul 2011

³⁷ Disponível em: <http://www.corocoletivo.org/> Acesso em 20 jul 2011

³⁸ Disponível em <<http://labcritica.blogspot.com/>> Acesso em 29 jul 2011

³⁹ Ver <<http://www.midiaindependente.org/>>

⁴⁰ Do inglês, *Do it yourself*.

Identifica-se duas tradições distintas na formação cultural destes coletivos: a *arte urbana* e as *práticas artísticas coletivas*. Conforme PALLAMIN apud GONÇALVES (2010), *arte urbana* é vivência, resignificação e memória, bem como estranhamento do espaço urbano; e as *práticas artísticas coletivas* valorizam ações baseadas num *contrato solidário* entre indivíduos e grupos (MESQUITA apud GONÇALVES, 2010), em que o emocional e o compartilhamento de sentimentos formam e consolidam os laços sociais, construindo o sentido de pertencimento de grupo (MAFFESOLI apud GONÇALVES, 2010).

MAZETTI (2008, p. 115) identifica a *lógica bakhtiniana de carnavalização* nos grupos *Poró* e *Media Sana*: nos dois grupos, há a tentativa de recodificar os signos culturais para abrir diferentes possibilidades de interpretação, ao invés de tentar mostrar uma verdade dominante; eles intentam produzir inquietação e momentos de reflexão, utilizando-se de ironia e bom humor. Talvez essa característica seja mais aparente nas ações do grupo *Poró*: como exemplo, menciono o santinho tipográfico impresso e distribuído nas ruas, filas de ônibus, palestras e outros locais públicos entre 2002 e 2004, em período eleitoral, que anunciava o “Curso Profissionalizante Cara-de-pau”, prometendo formar publicitários free-lance em apenas uma semana para trabalharem com marketing político.⁴¹ Além deste santinho, há outros, com mensagens sobre “como perder tempo” e sobre o crédito financeiro, dentre outros.

As resistências contemporâneas, como coletivos, são a “encarnação do conceito de multidão”, residindo aí sua característica inovadora (MAZETTI, 2008, p. 106). Os coletivos visam a resistência que possibilita novos arranjos subjetivos e novos modos de ser e estar no mundo, mas se recusam a repetir os modelos tradicionais de questionamento. Os coletivos artísticos e ativistas propõem “reposicionamentos subjetivos, micropolíticas do cotidiano” em contextos específicos, não uma transformação geral da sociedade ou só um deslocamento do olhar (MAZETTI, 2008, p. 117). Essa releitura acontece por divergências ou mudanças teóricas e epistemológicas; por diferentes posições políticas; e sobretudo, por mudanças políticas e socioeconômicas conjunturais.

⁴¹ MAZETTI, 2008, p. 114. Ver também <http://www.poro.redezero.org/downloads.htm>

Ricardo ROSAS nas “Notas sobre o coletivismo...” (2005) afirma que o forte tom de ironia em relação ao circuito de exibição faz com que se quebre o “protocolo sério da arte convencional”, chamando o público a participar da interpretação da obra de arte. Com isso, o foco deixa de ser sua monumentalidade, mas sua volatilidade e momentaneidade.

ORQUESTRA ORGANISMO: UM RECORTE DE COLETIVOS EM CURITIBA

Orquestra Organismo se reúne em Curitiba em meados de 2000. Lúcio de Araújo, um dos integrantes do coletivo, oferece uma espécie de “depoimento” do surgimento do coletivo, em sua monografia. Ele compreende que, nesse período, alguns artistas, ao agir colaborativamente, elaboraram projetos de ocupação e “reelaboração de espaços”, preocupados com pesquisa, criação e difusão de ações abertas e participativas (ARAÚJO, 2007, p.8). Como exemplos desses coletivos na cidade, temos o famoso *Interlux Artelivre*, *E/ou* e *Projeto muro*.

Chamado primeiramente de *Organismo*, como uma ideia de um “corpo sem órgãos”, o coletivo surgiu da necessidade, por parte dos integrantes, de um espaço em um servidor de internet para arquivamento de músicas e documentos, com o objetivo de realizar ações de comunicação e publicação colaborativa, sempre fazendo uso de software livre (ARAÚJO, 2007, p.25).

Orquestra Organismo ganha este nome a partir de 2005, através do encontro entre o grupo musical *Matema*, do qual participam Lucio Henrique de Araujo e Guilherme Soares, e o músico curitibano Octavio Camargo, para ativar o *EmbapLab*, o laboratório de música computacional da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. As atividades do *EmbapLab* propunham colaboração voluntária de artistas, pesquisadores, educadores, estudantes e técnicos em computação, na tentativa de fazer do laboratório um “núcleo de desenvolvimento interdisciplinar na pesquisa estética com ferramentas tecnológicas livres” (ARAÚJO, 2007, p.82). No espaço, propôs-se a experimentação, pesquisa e livre criação, valorizando ideias de “desterritorialização, nomadismo, caos, casulo, espetáculo, estrutura, desejo, contracultura, realidade” (ARAÚJO, 2007, p. 24).

Orquestra Organismo é definido por Lucio como um “fluxo artístico interdisciplinar e colaborativo, agenciador de inúmeras ações” (ARAÚJO, 2007, p.26).⁴² Uma primeira tentativa de definição do grupo está na revista eletrônica *Hackeando Catatau*⁴³: “A Orquestra Organismo é um *corpo semiótico agenciador de coletivos de arte (...)*” (ARAÚJO, 2007, p.26) A *Orquestra Organismo* encontra, na Internet, uma “poética de criação de redes de afinidades e trocas de informação”, o que acontece através da lista de discussão *listaleminski*⁴⁴ e de editoração e publicação de conteúdos em *sites* e *blogs* (ARAÚJO, 2007, p.43).

As ações idealizadas pelo *Orquestra Organismo*, ao promoverem encontros entre variados artistas e grupos, visam uma reflexão sobre *agenciamento*, o conceito de público, as formas de colaboração e as metodologias utilizadas nestas práticas artísticas. Para a *Orquestra Organismo*, agenciamento é “promover situações poéticas de aventura e compartilhar diversas experiências” (ARAÚJO, 2007, p.30) através da *transdisciplinaridade*, relacionando diversos campos do conhecimento e mídias, transitando por diferentes linguagens e meios de expressão.

BASBAUM citado por Lucio de ARAÚJO (2007), acredita que o *agenciamento* aproxima-se da ideia de produzir valores e intervir em um campo cultural. Através da linguagem, abrange diversos campos da arte e traz alternativas à produção imaterial e circulação de idéias. As alternativas possíveis, então, podem desvincular-se dos interesses de mercado no mundo artístico.

Como exemplo de agenciamento, Lucio cita o acontecimento *Desafiatlux*, realizado no SESC da Esquina em 2005 e que reuniu artistas de diversas linguagens. Pensou-se na construção do próprio local em um campo para experimentações, trocas de valores, leituras, memórias, percepções, sensibilidades, conversas, e até ócio, para abrigar concordâncias e discordâncias. Conforme sua percepção, essa experiência se constitui numa rede de afetos que permite conhecer, vivenciar e experimentar o encontro com o mundo e com o outro.

⁴² as poéticas desenvolvidas neste período são atreladas a conceitos de psicanálise e antropologia, usando referências de filósofos como Debord e Deleuze. (ARAÚJO, 2007, p. 24)

⁴³ Ver <http://organismo.art.br/blog/>

⁴⁴ Lista de discussão por email, estilo Yahoo Grupos, que no final de 2006, tinha mais de 400 inscritos. (ARAÚJO, 2007, p. 43)

O insignificante, o detalhe e a sutileza são enfocados, sendo vistos como a poética do cotidiano e busca do sublime no banal. Neste campo de experimentações enfatiza-se o outro e, conforme ARAÚJO (2007), pessoas “simples” e fatos cotidianos revelam seu papel na trama artística. As ações acontecem conforme surgem pessoas interessadas, como um laboratório em que evitam-se ações planejadas. Para atingir seus objetivos, utiliza-se descentralização e horizontalidade, “para estabelecer uma zona autônoma paralela aos sistemas de vigilância e controle que organizam a sociedade” (ARAÚJO, 2007, p.31).

O catálogo *Circuitos Compartilhados*, organizado pelo artista GOTO, traz as seguintes produções de Orquestra Organismo: *toscolão* e *novas bases instrumentais*. A definição que consta ali de orquestra organismo é de "(...) um fluxo colaborativo e interdisciplinar agenciador de ações diretas e poéticas." (GOTO, Circuitos Compartilhados, 2008, p. 74) O texto explicita que, através das ações que propõem, sugerem uma reflexão sobre questões de agenciamento, ritualização e formação de circuitos, objetivando "proporcionar encontros relacionais não hierárquicos entre seus integrantes e outros organismos coletivos, instituições e artistas." (GOTO, Circuitos Compartilhados, 2008, p.74)

A utilização poética de métodos computacionais entra como parte da definição do coletivo. Desde 2005, desenvolvem pesquisas baseadas em ferramentas de software e hardware livres “cujo processo criativo é voltado à sustentabilidade de uma percepção cultural compatível com a humanização da tecnologia” (GOTO, Circuitos Compartilhados, 2008, p. 74). Constam como integrantes dessas ações: Lucio de Araújo, Simone Bittencourt, Guilherme Soares (que assina Glerm), Octavio Camargo e Claudia Washington.

O *toscolão*, um *handreadymade* construído em vídeo, é definido como um "objeto cultural que condensa conhecimentos tecnológicos num violão guitarra de uma única corda com múltiplos canais para captação de som, dados computacionais e distorções sonoras variadas” (GOTO, Circuitos Compartilhados, 2008, p. 74) e é resultado de experimentações e investigações sobre computadores artesanais.

O *Orquestra organismo* participou da pesquisa em artes visuais *Bolsa Produção 2009*, da Fundação Cultural de Curitiba, que seleciona projetos através de um edital e

disponibiliza recursos do Fundo Municipal para estes artistas produzirem pelo período de um ano. O texto do catálogo apresenta que: “motivado em estabelecer dispositivos para interlocução, o grupo configura o espaço como exposição a novos processos e diálogos” (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, Bolsa produção 2009, p. 117). São mencionados como elementos de pesquisa: procedimentos de eletrônica artesanal, em computação física, como sensores, hardware livre, e computação sonora como áudio digital. Como parte do processo, apresentam na exposição Caverna Kernel grafismos, colagens, montagens, diálogos e “rituais relacionais”. Constam como participantes Simone Bittencourt, Octavio Camargo, Lucio de Araujo e Glerm Soares.

ORQUESTRA ORGANISMO E O PROBLEMA DA AUTORIA

Guilherme diz que o Orquestra organismo é “qualquer pessoa que de alguma maneira interagiu com o processo todo, seja de produção de conceitos na web, de ações diretas (...)”, sendo possível assinar o nome do coletivo. Como exemplo, ele menciona o avatar *Occam*, que postou no blog *Hackeando Catatau* várias vezes e nenhum dos integrantes sabe quem é. A autoria, para Guilherme, é:

Discutida como parte do conceito de cada ação e de uma ideologia de generosidade intelectual, de uma possibilidade de fluxo da informação que não fique estancada em hierarquização rígida de 'divisão do trabalho'(...) A grande vantagem ao meu ver é a necessidade imediata de diálogo entre os envolvidos(...) (SOARES, Guilherme. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 30 jun 2011.)

89

A autoria coletiva potencializa a palavra das pessoas que “ao falar pela voz daquele coletivo entram em sua dinâmica de eterna auto-definição” (SOARES, Guilherme. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 30 jun 2011.) Sobre a obra coletiva, Lucio comenta que: “chega uma hora que não tem um sentido, ela ganha outro sentido através da interferência do outro”⁴⁵. Octavio Camargo apresentou uma reflexão que deve ser destacada:

é utopia, é a busca utópica, porque a gente convive com um sistema de valores (...) mas não é bem assim. É uma posição individual, tem alguém que paga o provedor, se alguém neonazista for assinar, você individualmente sustenta isso, há uma autoria num determinado lugar, mas há uma posição tua de flexibilizar isso. A sociedade está calcada

45 ARAÚJO, Lúcio de. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 30 jun 2011.

no sistema autoral. Até nosso nome. (CAMARGO, Octavio. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 5 jul 2011.)

Quando a autoria é relacionada ao uso de software livre, temos algumas consequências interessantes, as quais destaco conforme resposta de Guilherme:

Quando transposto para o sistema de arte este modelo de colaboração do Software Livre apresentou imediatamente um conflito interessante. Grande parte da institucionalidade do gênio não tem interesse em desmistificar a inspiração "divina" do criador como parte de uma trama de todo seu circo, pois na grande maioria das vezes e ainda mais depois da era da reprodutibilidade e da comunicação de massa, este gênio torna-se o objeto intangível de um espetáculo onde todo um sistema de técnicos tem o papel de polir esta genialidade - uma corte que vai do crítico especializado ao monitor de museus ou técnico de som de uma casa de espetáculos ou teatros. E além de tudo isso o digital e a internet elevaram a uma potência inegavelmente devastadora a multiplicação facilitada e viral de qualquer cópia de um trabalho dito artístico que antes era limitado por quem tinha o monopólio da industrialização e comercialização de mídias. (SOARES, Guilherme. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 30 jun 2011.)

No entanto, essa possibilidade, ao se confrontar com as instituições, evidencia o conflito entre a vontade de se realizar uma identidade coletiva e a necessidade de ter alguém responsável que vai assinar um documento, como por exemplo um orçamento de edital de projeto. Essa necessidade é imposta pela sociedade, conforme ela está organizada. Daí o caráter de utopia da identidade coletiva, pois o indivíduo surge em algum momento na relação entre o coletivo e a sociedade.

A questão da autoria traz, enfim, o debate sobre a construção da identidade do indivíduo na sociedade e, portanto, do artista em relação a um sistema institucionalizado. O uso do software livre em práticas artísticas sugere inúmeras variáveis para estudar os direitos autorais e pode desmistificar o valor da assinatura nas artes.

CONCLUSÕES

Orquestra organismo não é descomprometida do entorno social, pois propõe uma reflexão política de engajamento social e crítica institucional, voltada para os interesses e bens comuns, como mostra GOTO (2005). Sua “guerrilha” contra a absorção da produção artística pelo sistema comercial problematiza a realidade social,

conforme artigo de MONACHESI (2003). Lucio de ARAÚJO, ao dizer “A gente já recusou vários convites que a gente começou a pensar: isso é interessante (...)? Quem são os caras que estão convidando a gente?”⁴⁶ e Simone BITTENCOURT, em sua fala “(...)produzir algo específico para algum lugar que não é o objetivo do orquestra organismo”⁴⁷ transparecem o posicionamento do grupo com relação a esse fato.

Ao ser perguntado sobre o coletivo Orquestra Organismo em relação a outros coletivos curitibanos, Guilherme responde que :

Existem coletivos que se dizem coletivos mas no fundo são apenas grupos, como uma banda de rock ou uma trupe de teatro - não que isso seja pejorativo, mas preciso explicar o que a Orquestra Organismo sempre entendeu por coletivo. Acredito que a palavra "coletivo" se fundou no Brasil, pelo menos na época em que a Orquestra Organismo começou, como um espaço fluído de produção colaborativa, com alguma estratégia para crescer e receber indivíduos passando ali por dentro. Ali existiu também uma associação deste termo com um certo ativismo político e social, independente de estratégias dentro de um circuito de arte ou intenções de diálogo com a construção simbólica que é historiada como "estética". Obviamente a popularização do termo e o sucesso na dinâmica de geração de capital cognitivo trouxe uma tendência a diluir esta intenção mais aprofundada que descrevi e deu margem para oportunismos onde tal termo era desejado como sinal de alguma tendência estética ou de comportamento que pudesse ser apropriada pelo capital. (SOARES, Guilherme. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 30 jun 2011.)

Suas ações desconstroem as formas e diluem a autoria, o que se relaciona com a ideia de PAIM (2004) sobre a insuficiência em pensar a arte apenas sob aspectos formais. As propostas do grupo confirmam as hipóteses desta autora de que há uma aproximação entre ação coletiva e propostas contemporâneas através da informática e software livre; e de que há preocupação em abertura de espaços de autonomia.

No entanto, verifica-se uma fuga dos espaços institucionalizados, e não uma carência deles, conforme sugerido por PAIM (2004). Sobre o uso e busca de espaços tradicionais institucionalizados e espaços alternativos, é interessante destacar que a participação do Orquestra Organismo no Bolsa Produção 2009, tendo como resultado uma exposição no Solar do Barão, surgiu através de uma possibilidade de realização

⁴⁶ ARAÚJO, Lúcio de. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 5 jul 2011.

⁴⁷ BITTENCOURT, Simone. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 5 jul 2011.

financeira de um projeto que não poderia ser realizado sem recursos, que não tinha como objetivo final uma exposição e que ao fim, reiterou o peso e força da institucionalização das artes visuais:

Foi um meio de viabilizar financeiramente nossa produção que trouxe grande possibilidade de reflexão e experimento. Por outro lado tivemos que lidar com uma institucionalidade muito definida, não só da Fundação Cultural de Curitiba mas também ter que responder diretamente a instituição "arte" como sistema ontológico e social. (SOARES, Guilherme. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 30 jun 2011.)

Observa-se a comunicação da diferença e o estranhamento dos códigos, conforme a noção de alteridade de CAIAFA apud GONÇALVES (2010) na interconexão entre espaços, mídias, linguagens e atores sociais, que ARAÚJO (2007) chama de transdisciplinaridade. Como GONÇALVES (2010) observou, Orquestra Organismo opera descentralizadamente para facilitar a mobilidade e combater hierarquização.

Destaca-se a colaboração de Orquestra Organismo e seus integrantes, isolados, com outros coletivos em diferentes eventos⁴⁸. O diálogo entre fronteiras e o intercâmbio são poéticas que os integrantes levam para seus trabalhos individuais⁴⁹.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Lúcio H. de; BITTENCOURT, Simone; CAMARGO, Octavio; SOARES, Guilherme; WASHINGTON, Claudia. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 5 jul 2011.

ARAÚJO, Lúcio H. de. **Orquestra organismo: poética do agenciamento coletivo**. Curitiba, 2007. Monografia (Especialização em História da Arte) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

ARAÚJO, Lúcio H. de; GOTO, Newton; WASHINGTON, Claudia. **Recartógrafos**. Curitiba: Edição do autor, 2010.

⁴⁸ Ver <http://artebicicletamobilidade.wordpress.com/>

⁴⁹ Ver ARAÚJO, Lúcio de; WASHINGTON, Claudia. **Trânsito à margem do lago**: Caderno de viagem. Curitiba, PR: Edição do autor, 2010., e <http://submidialogias.descentro.org/>

ARAÚJO, Lúcio H. de; WASHINGTON, Claudia. **Trânsito à margem do lago:** Caderno de viagem. 1 a. Edição. Curitiba: Edição do autor, 2010.

BLOOMFIELD, Tânia. Projeto de intervenção urbana galerias subterrâneas e os descartógrafos: intercâmbios entre arte e geografia em Curitiba. Disponível em: <http://portais.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/pdf_II_Seminario/GT2/tania.pdf> Acesso em 20 out 2010.

FREITAS, Artur. A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. **Artcultura**, UFU, Uberlândia, vol. 7, n. 11, jun-dez. 2005.

FUNARTE. **Galerias subterrâneas**. Curitiba: Epa!2008

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Bolsa produção 2009**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2009. p. 116-135.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Ecompós, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010. Disponível em:<<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/459/428>> Acesso em 20 out 2010.

GOTO, Newton. **Circuitos Compartilhados**. Curitiba: Epa!, 2008.

GOTO, Newton. Sentidos e (circuitos) políticos da arte: Afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre as tramas produtivas da cultura. Canal 16 Contemporâneo, 2005. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=58>> Acesso em 15 out 2010.

MAZETTI, Henrique. Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil, Lugar-comum, nº 25-26. Disponível em: <<http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/Lugar%20Comum/MIOLO20DIAGRAMADO%20NUMERO%2025-26.pdf#page=105>> Acesso em 02 fev 2011.

MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. Folha de São Paulo, São Paulo, 6 abr 2003. Caderno mais!. Disponível em:

<<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/julmonachesi/materiasjul/artivism o>> Acesso em 3 nov 2010.

PAIM, Claudia Teixeira. Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas em Porto-Alegre, anos 90. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto-Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5579/000428157.pdf?sequence=1>> Acesso em 04 mai 2011.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. Trópico. São Paulo, n. 4, 2005. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>> Acesso em 10 fev 2011.

_____. Nome: coletivos, senha: colaboração. Disponível em: <<http://catadores.wordpress.com/2008/05/31/nome-coletivos-senha-colaboracaoricardo-rosas/>>. Acesso em 10 fev 2011.

_____. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação? 2005. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=57&sid=7aee01e3ab717d1fd1659495ab6dda381659495ab6dda38>> Acesso em 10 fev 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOARES, Guilherme. Entrevista concedida a Elisa Tkatschuk. Curitiba, 30 jun 2011.