



# Coletivos e as novidades no debate político-organizacional: uma abordagem processual-relacional sobre os coletivos culturais contemporâneos no Brasil<sup>1</sup>

---

Marcelo de Souza Marques<sup>2</sup> 

Vanessa Marx<sup>3</sup> 

---

Desde o ciclo de protestos pelo qual passou o Brasil (2013-2016), temos observado mais claramente a presença de novos sujeitos coletivos em cena e discutido suas possíveis novidades. Neste artigo, abordaremos os coletivos culturais contemporâneos a partir de uma abordagem processual-relacional para refletirmos sobre o que pode ser compreendido como novidades nessas experiências organizacionais. Os dados da pesquisa nos permitiram destacar inovações concernentes à elaboração de novos padrões de interação com a esfera estatal, às múltiplas linguagens artístico-culturais e às múltiplas agendas. Além da revisão da literatura, a metodologia de pesquisa consistiu em um estudo qualitativo estruturado a partir da análise de entrevistas com ativistas e dos dados de um *survey* com coletivos culturais no Espírito Santo. Os resultados indicam que, embora os coletivos não representem um novo fenômeno sociológico, podem ser compreendidos como uma novidade na medida em que (re)surgem contemporaneamente resgatando métodos, formas e práticas organizacionais na demarcação do seu próprio modelo organizacional.

*Palavras-chave:* coletivos; coletivos culturais contemporâneos; repertório organizacional; campo associativista

---

<sup>1</sup> Uma versão inicial deste artigo foi apresentada no GT 01 – Arte, Cultura e Ciências Sociais: diferenças, agenciamentos e políticas do 48º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), com o título “Agenciamento, organização e mobilização: uma (re)leitura da novidade dos Coletivos Culturais contemporâneos”.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Vitória (ES), Brasil. E-mail: <marcelo.marques.cso@gmail.com>.

<sup>3</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Porto Alegre (RS), Brasil. E-mail: <vanessa.marx@ufrgs.br>.

## Introdução<sup>4</sup>

No início dos anos 2000 – com destaque maior a partir do ciclo de protestos iniciado em junho de 2013, com mobilizações sobre a tarifa do transporte público (Marx, 2014) –, o Brasil presenciou a efervescência de diferentes grupos societários autodenominados coletivos. A partir da forte agitação política e social que marcou os anos de 2013 a 2016, os coletivos tiveram – e ainda têm – um papel relevante no debate político-organizacional no que diz respeito às críticas aos modelos organizacionais históricos, como partidos políticos, sindicatos, ONGs e mesmo organizações de movimentos sociais, percebidos pelos ativistas como estruturas rígidas, formais, hierarquizadas e centradas na ideia de liderança formal e vertical (Gohn, 2017, 2019; Perez, 2019; Gohn; Penteado; Marques, 2020; Marques; Marx, 2020; Faria, 2020a, 2020b; Monaco, 2020).

Em meio a essas críticas, as experiências organizacionais dos coletivos<sup>5</sup> passaram a despertar a atenção tanto de analistas como de autoridades governamentais, devido à adoção de métodos, formas e práticas organizacionais pautados nos valores e ideais de coletividade, colaborativismo, construção de mecanismos internos baseados na horizontalidade e na desconstrução da ideia de liderança formal e vertical, o que lhes confere uma estrutura mais fluida quando comparados a outros modelos organizacionais societários e políticos. Como consequência da adoção desse modelo organizacional, cujos valores e ideais são tomados e ressignificados de formas organizacionais culturalmente herdadas, como as organizações autonomistas, anarquistas, socialistas e de movimentos sociais de meados do século XX, os sujeitos têm evocado novas experiências de interação e acolhimento entre os ativistas e buscado fazer dos coletivos espaços alternativos de experimentação político-associativa. Essa busca por outro modelo também envolve a reflexividade dos sujeitos sobre a própria identidade coletiva e, nesse processo, a diferenciação que estabelecem com relação a outras experiências organizacionais e aos significados a eles associados (por exemplo, “Por que se organizar como um coletivo e não de outra forma?”; “O que significa, para nós, ser um coletivo?”; “Por que criar um coletivo a partir do interior de uma estrutura partidária?” etc.).

Nesse debate político-organizacional, que também envolve um processo de significação dos sujeitos sobre as suas identidades coletivas e a defesa de valores e ideais políticos, as inovações organizacionais aparecem como um tema a destacar para além de um simples cálculo do custo-benefício contextualmente inscrito. Elisabeth Clemens (2010, p. 179; 182) nos ajuda nesse sentido ao ressaltar que “a escolha de modelos organizacionais não é governada apenas por considerações instrumentais” e que a busca por inovações também é uma mensagem, para os de fora da “novidade organizacional”,

---

<sup>4</sup> Agradecemos a Adriano Monteiro e à Amanda Bromochenkel, ativistas e produtores culturais com os quais, ano após ano, temos refletido sobre questões estruturantes que perpassam a análise sobre os Coletivos Culturais.

<sup>5</sup> É preciso destacar que são múltiplas as formas organizacionais autodenominadas coletivos. Conferir nota 32.

sobre “novas qualidades e objetivos” almejados pelos sujeitos em um determinado contexto. Isso nos indica que, além de uma mudança tática do ponto de vista das estratégias de ação política, a busca por inovações também envolve rearranjos estruturais internos que incidem sobre as relações dos sujeitos no interior da organização, o que nos exige considerar os significados evocados pelos sujeitos sobre o que significa se organizarem de uma determinada forma e não de outra (Clemens, 2010).

Essa reflexão parte do caso analisado pela autora sobre a inovação que representaram os clubes de mulheres estadunidenses entre 1890 a 1920. Ao se distanciarem estrategicamente das “associações religiosas e das sociedades de benemerência”, pois não queriam ser associadas a essas experiências de caráter religioso, “os clubes de mulheres se constituíram como ‘uma coisa absolutamente nova sob o sol’” (Clemens, 2010, p. 183), tomando de empréstimo práticas e traços estruturais de organizações não políticas, como àquelas do mundo dos negócios e da vida clubista da elite daquele país.

Isso nos indica a elaboração de uma posição diferencial (Marques; Marx, 2020), isto é, a demarcação de fronteiras em relação a outras formas de mobilização, organização e ação contextualmente verificáveis. Esse processo encontra correlação direta com legitimação ou rejeição dos sujeitos a outros métodos, formas e práticas organizacionais, bem como às táticas de ação e aos valores e ideais associados a outras experiências associativistas. Assim, quando os ativistas de coletivos se referem a coletividade, horizontalidade, desconstrução da liderança formal e vertical e demais valores, ideais e traços organizacionais na demarcação de posições diferenciais, estão igualmente disputando os sentidos que conformam esses significantes e mobilizando-os no debate político-organizacional contemporâneo. Esse processo, no entanto, não significa, necessariamente, a emergência de um novo fenômeno sociológico. Clemens nos ajuda novamente, destacando que, ao se apropriarem de “modelos organizacionais não tradicionalmente associados com grupos femininos, o movimento dos clubes de mulheres constituiu em um exemplo claro de inovação baseada nos materiais disponíveis” (Clemens, 2010, p. 183). Este também nos parece ser o exemplo dos coletivos contemporâneos, considerando a apropriação de métodos, formas e práticas organizacionais experienciados por outros modelos organizacionais culturalmente disponíveis aos sujeitos, evidenciando, também, continuidades (Cf. Marques; Marx, 2020; Santos, 2022; Gohn, 2022).

Por meio dessa perspectiva analítica, compreendemos que, embora o tema “coletivos” seja tratado pela literatura como uma novidade em cena, o que não é um equívoco, isto não significa que se trate de um novo fenômeno sociológico – se por novo entendermos uma emergência voluntarista e espontânea do mundo da vida, sem qualquer ligação com experiências associativo-organizacionais anteriores, ou uma emergência cuja análise esteja deslocada das mudanças estruturais. Como destacaremos durante o artigo, as inovações devem ser compreendidas como novidades em contextos situados e não como expressão de singularidades. Assim, a partir de uma abordagem processual-relacional,

analisaremos as emergências desses coletivos no decorrer do tempo, visando a uma melhor percepção das novidades dessas experiências contemporâneas e, dessa forma, almejando contribuir para um melhor ajuste do enfoque teórico-analítico sobre esses modelos organizacionais.

Essas considerações, que nos levaram a ponderar o novo, exigiram-nos a construção analítica de três cortes temporais. Assim, por coletivos culturais contemporâneos compreendemos os agrupamentos que emergiram a partir de meados da década de 1990 e, sobretudo, ao longo dos anos 2000, passando pelo contexto das manifestações entre os anos 2013 e 2016. Para efeitos analíticos, denominamos esse período como a terceira onda coletiva, distinguindo-a da segunda onda (1980-1990) e da primeira (1960-1970). Exploraremos essa análise considerando, igualmente, as mudanças estruturais observadas nas esferas política e tecnológico-produtiva.

Para isso, além da revisão sistemática de literatura, mobilizamos os dados de entrevistas com ativistas e da aplicação de um questionário semiestruturado com 55 coletivos culturais no contexto espírito-santense. Com relação às entrevistas com ativistas<sup>6</sup>, que consistiram na primeira etapa de coleta de dados, adotamos três critérios para sua classificação, quais sejam: (I) ativistas de coletivos criados antes da década de 2000, o caso do Grupo Zói; (II) ativistas considerados sujeitos proeminentes pelo campo, isto é, sujeitos informados pelos próprios ativistas a partir do cruzamento de indicações<sup>7</sup>; e (III) ativistas que tivessem participado de mais de um coletivo. Com relação ao *survey*, que se constitui de um estudo de levantamento<sup>8</sup>, os dados foram analisados com auxílio de *softwares* (NVivo e SPSS), buscando uma codificação temática que permitisse identificar padrões, temas recorrentes e relações entre as experiências dos participantes.

Além desta introdução, o artigo apresenta outras quatro seções. Na primeira, intitulada “Nas trilhas das emergências coletivas: uma abordagem relacional”, informamos o tipo de abordagem mobilizada ao longo do artigo: coletivos como um modelo de organização societária no interior de um conjunto mais amplo de repertório organizacional da sociedade civil contemporânea, e a estruturação de uma abordagem processual-relacional. Na seção “As ondas coletivas: a emergência da primeira onda coletiva (1960-1970)”, discutimos as emergências dos coletivos, destacando a primeira onda coletiva (1960-1970) e a segunda onda (1980-1990). Nessa retomada, abordamos os deslocamentos estruturais – mudanças estruturantes nas esferas política e tecnológico-produtiva – que tanto nos ajudam a compreender a emergência dos coletivos da segunda onda como nos permitem antecipar importantes elementos para a compreensão da

<sup>6</sup> Ao todo, foram entrevistados seis agentes, sendo cinco ativistas e um gestor cultural.

<sup>7</sup> Os ativistas entrevistados foram apontados por dois ou mais ativistas como sujeitos que poderíamos entrevistar.

<sup>8</sup> A pesquisa de levantamento se mostrou promissora por ser capaz de fornecer dados intensivos, a partir de um contexto específico, sobre esse fenômeno ainda pouco estudado. Vale destacar que a proposta do levantamento também levou em consideração a inexistência de dados sobre os coletivos culturais no Espírito Santo. A falta de registros oficiais sobre o quantitativo e a localização dos coletivos inviabilizou um estudo de amostragem probabilística.

configuração do contexto de emergência dos coletivos da terceira onda. Na seção seguinte, “Mudanças estruturais e a emergência dos coletivos da terceira onda”, buscamos realçar certas diferenças e continuidades nas experiências coletivas. Discutimos, assim, as inovações promovidas pelos coletivos culturais contemporâneos, destacando a elaboração de novos padrões de interação socioestatal, as noções de múltiplas linguagens artístico-culturais e as múltiplas agendas. Por fim, nas “Considerações finais”, reafirmamos que, longe de uma procura do novo ou de uma completa negação da novidade, é necessário ajustarmos o enfoque teórico-analítico para uma melhor compreensão desses modelos organizacionais.

### **Nas trilhas das emergências coletivas: uma abordagem relacional**

Como objeto de pesquisa, no Brasil, o tema coletivos culturais tem sido analisado a partir de diferentes áreas do conhecimento. Dentre as recentes contribuições, podemos destacar a pesquisa de André Mesquita (2011) sobre arte ativista e coletivos artísticos em diferentes contextos, no século XX; a análise de Rebeca Barcellos (2012) sobre as práticas organizacionais de resistência dos coletivos em torno da criação do Circuito Fora do Eixo<sup>9</sup>; a pesquisa de Mucía Rocha (2009) sobre as coletividades artísticas contemporâneas; a obra de Rezende e Scovino (2010) sobre diferentes experiências de coletivos culturais brasileiros; bem como as reflexões e análise do artista, ativista e escritor Ericson Pires (2007).

Como argumentamos, embora seja uma renovada agenda de investigação, os coletivos, em geral, não representam um novo fenômeno sociológico. A tese do novo é, antes, um reflexo do recente olhar dos observadores sobre a existência dessas experiências organizacionais, profissionais e político-expressivas<sup>10</sup>. Especificamente no campo artístico-cultural, a análise de Moore (2002), por exemplo, indica-nos que os sentidos de coletividade na relação com a arte, a ideia de formação coletiva, bem como trocas, solidariedade e socialização entre os sujeitos estão presentes na própria história contemporânea do fazer artístico:

Arte começa a partir de grupos. A coletividade é a base para a produção artística. Certas formas especiais de relações sociais são o terreno no qual os artistas estão enraizados (...). O coletivo na arte ocidental está vinculado originalmente na estrutura das oficinas de produção artística e artesanal, também enraizada nas rotinas de ensino da academia de arte. É também

---

<sup>9</sup> Trata-se de uma complexa e estruturada rede de coletivos de alcance nacional e, recentemente, internacional (com atuação na América Latina e Cabo Verde). A rede foi inicialmente articulada devido à posição de marginalização política e econômica de artistas, produtores e coletivos em relação aos sujeitos e às cenas artístico-culturais das cidades Rio-São Paulo – por isso a denominação. Para uma leitura detida sobre a criação do FDE, conferir Barcellos (2012).

<sup>10</sup> Para uma análise que considera as experiências associativistas pretéritas nas considerações sobre os coletivos, conferir Santos (2022) e Faria (2020b).

produzido pela economia de pobreza do artista. O tempo, o espaço, os materiais, as ideias e as oportunidades geram as condições dentro das quais a arte pode ser produzida. Nem tudo é comprado e pago. Artistas recebem e dão presentes em transações e trocas contínuas. Essa rede de troca não monetizada é o campo social do coletivo (...). Na história da arte, os coletivos surgiram quando eram necessários. Artistas se associam continuamente como parte de seu trabalho, e os grupos se formam em resposta a condições específicas, quando algo precisa ser feito (Moore, 2002, s/p).

A citação de Moore nos indica pelo menos duas questões importantes. A primeira se refere à noção repertório e, em particular, repertório organizacional.

Elaborado por Elisabeth Clemens (2010), esse conceito deriva do debate da autora no campo das teorias das organizações e da formulação de Charles Tilly sobre repertório de ação coletiva, mobilizado pelo autor para se referir às “maneiras através das quais as pessoas agem juntas em busca de interesses compartilhados”, indicando se tratar de um “conjunto limitado de rotinas que são aprendidas, compartilhadas e executadas através de um processo relativamente deliberado de escolha” (Tilly *apud* Tarrow, 2009, p. 51). Ao se referir a um “conjunto limitado de rotinas” relacionadas às formas de agir, a abordagem tillyana aponta uma conformação histórico-cultural: são formas de agir, com legitimidade social e política, disponíveis culturalmente aos autores, consideradas no interior de um “pequeno leque de maneiras de fazer política num dado período histórico” (Alonso, 2012, p. 22).

Sendo as formas de ação historicamente delimitadas, as mudanças, portanto, não são repentinas e nem frequentes (Neveu, 2006); elas tendem a ser graduais e marcadas por uma tensão entre inovação e persistência (McAdam; Tarrow; Tilly, 2009). Quando buscadas pelos atores sociais, as inovações podem ocorrer, por exemplo, devido às particularidades dos grupos e aos esforços de adaptação de formas de agir em contextos específicos de oportunidades e/ou restrições para a ação, exigindo-lhes esforços para improvisações e/ou ressignificações. Podem ocorrer, ainda, considerando as experiências de outros grupos, em outros momentos e lugares (Alonso, 2012).

A partir desse conceito e do debate no campo das teorias das organizações, Clemens (2010) voltou sua atenção para o interior das organizações sociais, especificamente para as experiências de grupos de mulheres das classes sociais mais altas nos Estados Unidos, para discutir os modelos de organização alternativos e a promoção de mudanças institucionais. Buscando ir além da tradição Michels-Weber sobre o processo de burocratização das organizações e dos pressupostos de desenvolvimento unilinear e de homogeneidade institucional, a autora partiu do reconhecimento de que “o mundo social oferece múltiplos modelos de organização” (Clemens, 2010, p. 164) e que os agentes societários podem inovar tanto no que diz respeito aos arranjos de relações no interior de uma organização quanto aos roteiros para a ação, valendo-se de modelos organizacionais

convencionais culturalmente disponíveis e criando diferentes combinações e formas não convencionais. Inclusive, como destaca em sua análise, os grupos de mulheres organizadas como clubes obtiveram sucesso político – objetivos políticos e mudanças na política estadunidense<sup>11</sup> – justamente porque promoveram inovações organizacionais em sua ação política:

Os grupos de mulheres, juntamente com outros, foram politicamente bem-sucedidos à medida que adaptaram para propósitos políticos os modelos de organização não politizados existentes. Ao invés de adotar uma única forma burocrática, esses grupos utilizaram múltiplos modelos de organização – sindicatos, clubes, parlamentos e corporações –, cada qual articulado de diferentes formas com as instituições políticas existentes (Clemens, 2010, p. 164).

Vale destacar que o fato de buscarem modelos de organização não politizados não significava que essas mulheres rejeitavam a ação política. Tal rejeição se dava em relação às “formas existentes de organização política, os modelos de partido eleitoral e os mecanismos de patronagem” (Clemens, 2010, p. 168), até porque se tratava de barreiras institucionais e culturais para a ação política das mulheres estadunidenses: como o direito ao voto das mulheres estadunidenses só seria garantido em 1920, elas se depararam tanto com a necessidade de desenvolver modelos de organização alternativos às organizações propriamente político-parlamentares, dominadas por homens, como formas de ação que fossem capazes de influenciar o sistema político segundo seus objetivos; o modelo de clubes foi a alternativa encontrada por essas mulheres.

Com relação ao modelo organizacional, elemento que contribui para os objetivos deste artigo, as mulheres mobilizaram, de maneiras não convencionais, “modelos de organização que se encontravam disponíveis, cultural e experientialmente, em outras áreas da vida social” (Clemens, 2010, p. 168), como aquelas do mundo empresarial e da vida clubista da elite estadunidense. Valendo-se desses modelos e conferindo novos sentidos a eles, as mulheres desenvolveram divisões internas, ou departamentos, no interior de suas organizações. Inclusive, como destaca Clemens (2010, p. 175), essas estruturas departamentais “permitiam aos membros individuais focalizar seus esforços em uma variedade de objetivos”. Além disso, “combinada com a missão política resumida no lema ‘Fazer Tudo!’, a estrutura departamental permitia às facções ou às organizações locais realizar experimentações antes que houvesse qualquer consenso no âmbito nacional” (Clemens, 2010, p. 175).

---

<sup>11</sup> Com relação ao sucesso na forma de ação, Clemens (2010) destaca a importância dos clubes de mulheres na legitimação político-cultural do *lobby*. Com relação aos objetivos políticos alcançados, a autora destaca a sua influência na “aprovação da lei da jornada de trabalho de oito horas para o trabalho feminino, da lei sobre a responsabilidade do empregador, e dos projetos relacionados com o trabalho infantil” (Clemens, 2010, p. 198) e, de forma mais ampla, destaca que os clubes de mulheres “garantiram aos Estados Unidos a reputação de um estado de bem-estar social ‘maternalista’” (Clemens, 2010, p. 199).

Em suma, foi a partir dessa análise, considerando as formas de agir informadas pelo conceito de repertório de ação coletiva em Tilly, que Clemens (2010, p. 165) se atentou igualmente aos modelos/formas para a ação, ou seja, repertórios organizacionais, definindo-os como conjunto de modelos organizacionais cultural e empiricamente disponíveis para a organização da ação. Nessa elaboração, a autora nos informa que, além da importância das organizações como recurso no processo de mobilização e para a coordenação da ação coletiva, é preciso considerar as consequências da adoção dos modelos organizacionais. Isso porque, como destaca, “conforme um grupo se organiza de uma maneira particular, adota um modelo específico de organização, ele sinaliza sua identidade tanto para seus próprios membros como para os outros” (Clemens, 2010, p. 180). Ou seja, a maneira como se organizam não se resume a uma opção derivada da busca de vantagens estratégicas imediatas, mas da reflexividade dos sujeitos na construção de sua identidade coletiva, o que perpassa a significação de valores e ideais para seus membros – não estamos, com isso, desconsiderando o argumento da ação estratégica, que poderia indicar que a busca por formas de se organizar também está correlacionada a maiores facilitações em um determinado contexto, e, sim, ressaltando que este não é o ponto determinante.

A segunda questão a ser destacada da citação de Moore se refere ao caráter emergente dos coletivos. Desenvolvemos essa abordagem a partir das afirmações de que, na história da arte, “os coletivos surgiram quando eram necessários” e que artistas se “associam continuamente como parte de seu trabalho, e os grupos se formam em resposta a condições específicas, quando algo precisa ser feito” (Moore, 2002, s/p).

Essas considerações nos levam a compreender as emergências coletivistas ao longo da história não como mera (re)ação voltada contra o campo artístico ou político-institucional, tampouco a partir de uma perspectiva histórica linear e evolucionária que se desenvolve seguindo as mudanças paradigmáticas e políticas inerentes a esses campos, ainda que encontre correlação com as mudanças estruturais. Ou seja, embora os coletivos sejam um fenômeno emergente dessas relações, não se originam e nem se esgotam nessas estruturas com as quais se relacionam.

É nesse sentido que, corroborando Ericson Pires (2007), consideramos a necessidade contingente, portanto relacional, das emergências coletivas, percebendo as emergências também como uma experiência fática dos sujeitos como forma de ser, organizar-se, expressar-se e “(r)existir” no mundo, o que nos possibilita refletir sobre os coletivos contemporâneos, considerando as posições diferenciais em relação a outros modelos organizacionais temporalmente inscritos e a sua agência em contextos estratégico-relacionais situados (Marques; Marx, 2020; Marques, 2022). Como destaca Pires (2007, p. 23, destaque do autor):

O quadro de produção de arte que se delineou do fim da década de 90 até agora está muito mais ligado a modos de concepção e a políticas de afirmação *outros*, que escapam às ranhuras de sistemas e equações preestabelecidas

pelo contexto. A maneira pela qual essas produções irão se realizar parte muito mais do caráter *necessário* dessas afirmações do que de uma reação específica a um contexto determinado e falido. A necessidade de atuar, de se constituir como/enquanto real produtor de arte, nesses contextos, deve ser pensada como uma ação de resistência. A resistência não se dá de forma frontal, unilateral, nem age na negatividade ou na reação tardia. A resistência é um modo de ser (...). A resistência é a dobra do ser. E essa dobra é a insistência na diferença, no outro, na produção de singularidades múltiplas. A multiplicação de atividades, de fóruns, de articulações e agenciamentos nos primeiros anos do século XXI tem, em seu caráter afirmativo, a chave de entendimento de suas próprias ações.

É nesse sentido que compreendemos que o caráter necessário, indicado por Pires e entrevistado em Moore, é contingencial. A relação com o outro é sempre não-necessária e, portanto, aberta às possibilidades inscritas em contextos temporalmente situados. Com Pires (2007), percebemos os coletivos como corpos resistentes<sup>12</sup>, estruturas relacionais constituídas na relação com os outros (campo das Artes, campo político institucional, esfera econômica, outros agentes societários etc.) e não simplesmente como reações ou efeitos dos campos sobre os agentes societários. Corroborando novamente Pires (2007), temos observado que esses corpos resistentes, ao buscarem inovações em suas experiências organizacionais e de ação política, têm apostado “na horizontalidade, na descentralização, nos vetores de espaçamento e desconstrução dos valores hierárquicos, para produzirem potência de vida para além do poder do controle mesmo que o controle esteja por toda a parte” (Pires, 2007, p. 212) – isso não significa ausência de funções de liderança ou inexistência de processos de formalização/institucionalização (Cf. Marques; Marx; Cruz, 2025 no prelo).

As emergências coletivas, nesses termos, de alguma forma, sempre são respostas contingenciais – “quando algo precisa ser feito” (Moore, 2002, s/p) – às diferentes condições sociais, culturais, políticas, econômicas e existenciais, mas não como suas simples reações ou seus efeitos. São, ao contrário, fenômenos sobredeterminados<sup>13</sup>, o que nos indica uma experiência radicalmente contextual e relacional.

---

<sup>12</sup> Barcellos indica algo similar ao destacar a ideia de organização de resistência em sua análise sobre a articulação de coletivos na estruturação do FDE, percebendo-a como “os processos de organização da resistência e das lutas sociais que articulem de modo coerente projetos políticos e a organização como meio para sua efetivação e como possibilidade de romper com as formas dominantes” (Barcellos, 2012, p. 23). A partir do campo organizacional, Barcellos denomina esses modelos organizacionais alternativos de “organizações contra hegemônicas”.

<sup>13</sup> O conceito de sobredeterminação, desenvolvido por Althusser a partir da psicanálise freudiana, e resgatado por diferentes autores, como Laclau, diz respeito à impossibilidade de totalização do social, derivando a compreensão de que, assim como os sonhos para Freud, não há uma causa única, nem uma causalidade como sequência de eventos (conjunção constante) que seja suficiente para explicá-lo. Ou seja, não há um elemento organizador do social, mas a sobredeterminação de mecanismos gerativos-causais. Sobre o conceito, conferir também Marques (2020).

Em termos metodológicos mais amplos, isso significa que uma abordagem processual-relacional não deve se pautar em critérios observacionais fundamentados em causalidades diretas, e, sim, na relação, nos mecanismos relacionais espaço temporalmente inscritos que tendem a operar de forma simultânea e sobredeterminada na configuração de um contexto situado, a partir do qual agem os sujeitos. Nesse tipo de abordagem, a ideia de causalidade aceita que “somente a relação em si mesma é *necessária*, enquanto seu desdobramento [ôntico] reflete a efetiva contingência do mundo social” (Donati, 2019, p. 17, grifo no original, acréscimo nosso). Assim, compreendemos que uma adequada compreensão processual-relacional exige a atenção sobre como atores, ações e contextos articulam-se, cientes de que “precisamos conhecer não apenas quais eram as estratégias principais dos atores, mas o que no contexto possibilitou o sucesso ou fracasso das mesmas” (Sayer, 2000, p. 29-30).

Isso nos leva a considerar, portanto, que as emergências coletivas não devem ser tratadas de “maneira causal, mas de se articular possíveis pontos para a explicação deste acontecimento” (Pires, 2007, p. 24). Ou seja, devemos perceber e analisar os mecanismos que configuram os diferentes contextos que nos ajudam a compreender as emergências das ondas coletivas, bem como a construção de novos quadros interpretativos e a mobilização e ressignificação de diferentes repertórios em contextos situados.

### **As ondas coletivas: a emergência da primeira onda coletiva (1960-1970)**

A segunda metade do século XX foi um desses momentos de necessidade contingente inerente à emergência de novas coletividades artístico-culturais. Na Europa central e nos Estados Unidos, como também no Brasil, o experimentalismo artístico, sobretudo de meados dos anos 1950, fomentado pela Arte Contemporânea, pela arte política e socialmente engajada nos espaços públicos, evidenciou novas demandas sociais, políticas e artísticas no contexto de pós-guerra, (re)configurando criticamente tanto o debate sobre o saber-fazer artístico consagrado pelo campo, como sobre a indústria do consumo (Marques, 2022). Naquele contexto:

A saída encontrada pelos coletivos de arte constituídos a partir do pós-guerra foi a de negação do discurso dominante por meio de táticas que transformaram o experimentalismo e a intervenção artística em um espectro ativista que politiza o espaço urbano e modifica a passividade existencial pela construção dos momentos de vida (...). Uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável e uma técnica de ambiências unidas a uma síntese de reivindicação permanente. Sob os processos coercitivos da indústria da consciência e da institucionalização da arte, alguns grupos, militantes e artistas organizaram informalmente suas redes de produção e distribuição, criaram meios de expressão direta e participativa contra os desdobramentos

da cultura de consumo, da guerra, do imperialismo norte-americano e da economia global (Mesquita, 2011, p. 66).

Naquele período, como destaca Mesquita (2011), observou-se outro processo importante para a organização e a ação política dos coletivos artísticos, bem como para as organizações de movimentos sociais: a articulação entre as práticas artísticas coletivas e os movimentos sociais. Isso, contudo, não significou um novo tipo de relação, visto que tais articulações já eram verificadas desde a segunda metade do século XIX:

O primeiro presidente da *Arts and Crafts, Exhibition Society*, Walter Crane, fundou em 1884 com Morris, Eleanor Marx e outros a Liga Socialista, contribuindo graficamente para o jornal do grupo, *The Commonweal*. Crane publicava ilustrações dedicadas à memória da Comuna de Paris e desenhava faixas para os desfiles dos trabalhadores ingleses. Um outro artista deste período, Félix Vallotton, colaborava com ilustrações políticas para publicações anarquistas francesas, com imagens que mostravam as lutas e a sociedade daquele período, satirizando a polícia e o poder autoritário em confronto com os anarquistas (Mesquita, 2011, p. 58).

No entanto, somente a partir de meados dos anos 1950 aos anos 1970 passamos a verificar mais facilmente os novos padrões de ação de grupos artísticos em suas relações às organizações de movimentos sociais, o que extrapolou a tática de mobilização da produção artística em prol das ações políticas: essas práticas também passaram a mobilizar novas táticas, tendo em vista o imaginário coletivo. Estas promoviam a criatividade nas manifestações políticas, por meio de diferentes linguagens artístico-culturais e performances voltadas às intervenções/instalações públicas, com o intuito de fornecer novos elementos simbólicos para que os sujeitos pudessem (re)significar a própria realidade – essas inovações de táticas e performáticas foram retomadas contemporaneamente.

Especificamente sobre o contexto brasileiro, o período dos anos 1960-1970, chegando aos anos 1980, marcou o advento da Arte Conceitual<sup>14</sup>. Em meio ao recrudescimento da repressão pela ditadura militar, especialmente entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970, o movimento conceitual buscou a desmaterialização, a popularização e a cotidianização da arte como forma de construir uma nova comunicação entre o artista, a obra e o público. Nesse processo, também visava desconstruir, tanto política quanto esteticamente, a distância entre o artista e o não artista, rompendo com uma ideia elitista de transmissão direta dos sentidos atribuídos pelos artistas às obras e à

---

<sup>14</sup> Nosso objetivo é ressaltar a Arte Conceitual em seu aspecto mais abrangente e sua influência na arte no Brasil. Ao discorrer sobre a Arte Conceitual em um sentido amplo, Cristina Freire (1999) menciona que a obra conceitual quebra expectativas e cria um desconforto intelectual e físico sobre o espectador e menciona que existe um predomínio da ideia sobre o objeto. No mesmo sentido, Helio Ferverza (2020) discorre sobre a Arte Conceitual a partir linguagem, interrogando seus efeitos no mundo real e operando através de uma diversidade e da heterogeneidade de práticas, efêmeras ou precárias, em um processo crítico reflexivo.

receptividade passiva do público. Além disso, o movimento defendia que os processos criativos e o conceito ou ideia da produção, e não a estética da obra ou objeto em si, deveriam ser enfatizados e valorizados.

Nas artes cênicas, por exemplo, vale destacar a tática de encenação pública, com os teatros de lutas e as ações dramáticas (o drama como performance social crítica), cujos objetivos eram tanto alcançar as grandes mídias e, desta forma, incidir sobre a opinião pública, quanto uma estratégia para alcançar um público que não frequentava os espaços cênicos tradicionais<sup>15</sup>. De uma forma mais geral, como observa Mesquita:

A arte Conceitual e o conceitualismo tiveram uma importância vital no processo de engajamento e produção radical de novas linguagens visuais, comunicativas e políticas. Algumas de suas propostas, como questionar a natureza intrínseca da obra de arte e o sistema galeria-curador-crítico-museu, instigar a participação corporal e semântica do espectador, optar pela transitoriedade, a efemeridade e a reprodutibilidade do trabalho artístico, além da apropriação subversiva das estruturas da mídia, **criaram estratégias que hoje estão sendo reinventadas em muitas das práticas e mobilizações coletivas** (Mesquita, 2011, p. 84. Grifo nosso).

No Brasil, essa inflexão do campo artístico ocorreu em um contexto de repressão política e censura às artes. Esse cenário levou ao distanciamento de artistas e coletivos dos espaços artístico-culturais tradicionais, seja como tática de ação política, seja pela impossibilidade de inserção nesses espaços devido à censura. Como resultado, houve uma potencialização na criação de novos coletivos e experiências artístico-culturais e políticas.

As novas experiências passaram, então, a promover as primeiras ações pautadas nas táticas de múltiplas linguagens artístico-culturais (música, teatro, literatura, grafite etc.), bem como na elaboração de projetos comunitários marcados por diferentes agendas políticas (múltiplas agendas), táticas e experiências que seriam apropriadas nas décadas posteriores, marcando a ampliação das iniciativas em torno da ideia de *community-based art* e, especialmente nos anos 1990, a ideia de novo gênero da arte pública (Cf. Mesquita, 2011; Pires, 2007).

Nos Estados Unidos, por exemplo, essas coletividades se articularam ao movimento *Black Panthers* na luta pelos direitos civis; aos estudantes, nas manifestações contra a Guerra do Vietnã; às ações e organizações de trabalhadores e do movimento feminista, inclusive criando coletivos artísticos feministas para discutir temas relacionados à situação da mulher na sociedade; bem como atuaram nas lutas contra processos de gentrificação e

---

<sup>15</sup> No Brasil, podemos destacar o Teatro do Oprimido, criado nos anos 1970 pelo teatrólogo Augusto Boal: "Como meio de transformação subjetiva e de acesso às camadas menos favorecidas, o Teatro do Oprimido excluiu o palco, a estrutura de três atos e a plateia convencional, construindo um espaço coletivo onde as pessoas são protagonistas de uma ação política que discute maneiras de mudar a sociedade. O Teatro do Oprimido chegou à técnica do Teatro Invisível, que consiste na apresentação de uma cena em um ambiente que não seja o do teatro (como um restaurante, um trem, uma calçada ou mercado), simulando uma situação real para que o público passe a participar da atuação" (Mesquita, 2011, p. 77).

por moradia<sup>16</sup>. No Brasil, podemos destacar a articulação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), ao longo dos anos 1960 e 1970, em torno do Centro Popular de Cultura (Calabre, 2009<sup>17</sup>). Na Argentina, essas articulações foram significativas, tanto pelo período histórico como pelo simbolismo, no apoio de coletivos artísticos às Mães da Praça de Maio durante o Siluetazo<sup>18</sup>.

Em suma, a crescente atuação nos espaços públicos e as articulações com diferentes organizações de movimentos sociais, movimentos de bairro e associações civis diversas, em contexto de luta pela redemocratização, não significaram uma recusa em si de relações com a esfera institucional. Como destaca Mesquita (2011, p. 233), é preciso se atentar ao fato de que “em um dado momento, coletivos estão produzindo suas intervenções na cidade. Em outro, estão negociando com o sistema de arte”. O mesmo podemos dizer com relação à esfera estatal. Isso nos exige, segundo o autor, desromantizar a visão de “coletivos de artistas como ‘brigadas anti-institucionais’” (Mesquita, 2011, p. 233). Essa reflexão se faz necessária porque, mesmo no período de maior repressão política e de censura, quando de fato se observou a recusa da participação/presença por parte de artistas e grupos politicamente engajados como forma de ação política estratégica, os sujeitos também agiam a partir do interior do campo artístico, buscando subverter, ou ao menos provocar, os espaços artísticos tradicionais<sup>19</sup>.

As relações com as instituições ficariam mais claras a partir do contexto estratégico-relacional que passou a ser estruturado com o início do processo de democratização de finais da década de 1970 ao longo da década de 1980, configurando um novo momento para os coletivos e demais experiências societárias. Esse contexto marcou, por um lado, a entrada de novos sujeitos coletivos no debate público, a criação de diferentes experiências de organização e ação política, sobretudo no contexto urbano (Sader, 1988), e a busca por uma participação política nos espaços institucionais (Gohn, 2019). Por outro, o país ensaiava sua primeira experiência neoliberal. No setor cultural, como veremos a seguir, os anos de 1980 e 1990 ficariam marcados pela inação do Estado na promoção de políticas públicas culturais de caráter estruturante: as ações estatais basicamente se limitaram à estruturação das leis de incentivos fiscais, relegando o setor à hegemonia do mercado, o que exigiu dos coletivos, especialmente nos anos 1990, a experimentação de novas práticas organizacionais e táticas de ação política e profissional, algumas delas inerentes ao mundo empresarial das Galerias de Arte (Cf. Paim, 2009).

---

<sup>16</sup> Para uma leitura detida sobre esse processo, conferir Davis (2017), Mesquita (2011, p. 84-91; 110-114; 115-117) e Rezende e Scovino (2010, p. 95-102).

<sup>17</sup> Vale destacar que a UNE já mobilizava performances artísticas em protestos públicos desde os anos 1940.

<sup>18</sup> Trata-se de uma performance comum nas manifestações argentinas para retratar, em forma de silhuetas, os desaparecidos durante a Ditadura. As silhuetas, pintadas no chão ou afixadas em locais visíveis, têm por objetivo simbolizar a vida/aparição dos desaparecidos (Cf. Fabris, 2017).

<sup>19</sup> Cf. Pires (2007), Paim (2009) e Mesquita (2011).

### *A emergência da segunda onda coletiva (1980-1990)*

As décadas de 1980 e 1990 informaram um novo momento de necessidade contingente para pensarmos a emergência de coletividades artístico-culturais. Para compreendermos esse processo, considerando as “respostas a condições específicas, quando algo precisa ser feito” (Moore, 2002, s/p), faz-se necessário considerarmos, ainda que brevemente, as mudanças nas esferas política e tecnológico-produtiva observadas naquele momento. Isso porque, como abordaremos, essas mudanças propiciaram tanto uma fase inédita do processo de institucionalização da política cultural nacional<sup>20</sup>, configurando um contexto de mudanças de mecanismos seletivos estatais em proveito do setor econômico no campo cultural, como a necessidade pela busca de novas práticas organizacionais e estratégias de ação por parte dos coletivos.

### *Mudanças na política*

Com a democratização nacional, antigos anseios políticos pela criação de um ministério próprio para a cultura foram contemplados com o Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985, que criou o Ministério da Cultura (MinC). Um órgão próprio de orientação da política cultural, em um cenário recém-democratizado, caracterizado pela reivindicação por participação social após mais de vinte anos de ditadura militar, parecia indicar a configuração de um novo contexto estratégico-relacional, com novas ligações estruturais entre o Estado e a sociedade no âmbito cultural, pautadas pelo registro democrático-pluralista e não mais pelo autoritarismo paternalista de fases anteriores (Cf. Rubim, 2007; Calabre, 2009). No entanto, essa esperada mudança não fez parte das principais ações estatais nas décadas de 1980 e 1990 – só observaríamos alterações nesse sentido com as políticas públicas culturais nos governos Lula.

Os grandes destaques dessa experiência foram a sedimentação da posição privilegiada do setor econômico na estrutura oficial da política cultural, por meio das políticas de incentivos fiscais para o investimento em cultura, e a instabilidade institucional do MinC. Isso porque, ao longo dos governos de Sarney (1985-1989), Collor de Melo (1990-1992) e Itamar Franco (1992-1994), ou seja, em um curto período de dez anos, o Ministério da Cultura teve nove representantes, dentre os quais um, José Aparecido, foi Ministro duas vezes no Governo Sarney (Calabre, 2009). A (in)ação do Estado, deixando ampla margem de ação para o setor privado, e a instabilidade ministerial praticamente

---

<sup>20</sup> A primeira fase do processo de institucionalização da política cultural nacional, pensada como um conjunto de ações planejadas e executadas pelo Estado em âmbito nacional, ocorreu no período entre 1930 e 1945, durante o período varguista. A segunda fase deu-se entre os anos de 1945 e 1960, período marcado por uma curta experiência democrática em que, pela primeira vez, a política cultural fora planejada em um contexto democrático. A terceira fase compreendeu os anos de 1964 a 1985, momento em que, novamente, a política cultural se desenvolveu em um contexto de autoritarismo político. Para uma leitura detida sobre esses momentos, analisando avanços, retrocessos e ambiguidades no processo de institucionalização da política cultural nacional, conferir Rubim (2007) e Calabre (2009).

inviabilizaram qualquer tentativa de implementação de desenvolvimento sistemático de políticas e ações de caráter mais estruturantes (Rubim, 2007).

Como destaca Calabre (2009), a estratégia política de retirada do Estado do campo cultural ficou evidente no discurso de Sarney na solenidade de assinatura da mensagem ao Congresso, que ocorreu no dia 04 de junho de 1986. Na ocasião, o presidente informou que o objetivo do Governo consistia em criar um processo de renascimento cultural no Brasil, sem o papel central e paternalista que marcara até então as ações do Estado:

Um grande momento cultural tem por trás uma acumulação econômica ou uma grande motivação social. O que nós queremos agora é que os financiadores desse novo surgimento sejam a própria sociedade, do indivíduo comum à grande empresa. Não mais o governo, paternalmente sozinho (Sarney *apud* Calabre, 2009, p. 101-102).

Em sintonia com o Presidente, na sequência, discursou o então Ministro da Cultura, Celso Furtado. Em seu pronunciamento, afirmou que em “uma sociedade democrática as funções do Estado no campo da cultura são de natureza supletiva, são os indivíduos que devem, com liberdade, assegurar o enriquecimento contínuo da cultura” (Furtado *apud* Calabre, 2009, p. 102).

Ambos os pronunciamentos nos ajudam a perceber que o discurso institucional estava pautado em dois eixos estratégicos para sua (in)ação no setor. Um girava em torno de mudanças dos mecanismos seletivos e fazia com que a entrada do setor econômico no campo cultural fosse facilitada por mecanismos legais e pelo discurso da promoção do campo cultural por meio da garantia de recursos para seu financiamento. Já o segundo se voltava para o argumento de que, em contextos democráticos, as funções do Estado no setor cultural deveriam ser suplementares, e, portanto, não decisivas e diretas, como ocorrera nos períodos anteriores, sobretudo em regimes autoritários. Esse discurso mobilizou e mobiliza ainda hoje diferentes significados sociais e políticos que buscam indicar que a ação do Estado na cultura é sempre paternalista e/ou voltada para seus apadrinhados ideológicos.

Uma nova mudança institucional ocorreria, entretanto, no governo de Itamar Franco (1992-1994), após o *impeachment* de Fernando Collor. A reconfiguração do poder político no Estado levou à recriação do MinC, que havia sido transformado em Secretaria por Collor, e de algumas de suas instituições. No entanto, novamente, a ambiguidade da ação estatal se fez presente: ao mesmo tempo em que o Estado recriava o MinC, o que, a princípio, indicaria uma nova entrada do Estado no setor cultural, foi persistente a sua ausência ao longo dos anos 1990.

Seguindo as mesmas trilhas de facilitação da entrada do setor privado, o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) se caracterizaria “pela implementação, de modo menos tosco e mais enfático, do projeto neoliberal no Brasil” (Rubim, 2007, p. 26). Com a retração do Estado em vários setores sociais, a questão cultural foi deslocada e

praticamente limitada ao aprimoramento das leis de incentivo fiscal. Naquele momento de sedimentação discursiva e institucional do modelo neoliberal, o poder de decisão sobre os destinos dos recursos públicos oriundos dos incentivos fiscais fora transferido para a iniciativa privada – esse tipo de política praticamente resumiu as ações do governo no tocante ao financiamento para a cultura. Isso fica ainda mais claro quando, com Calabre (2009, p. 118), percebemos que do total de 80 ações, entre leis, Decretos-leis, Instruções normativas e Portarias, 25 tratavam sobre incentivo, representando 31,3% da legislação cultural promulgada durante o Governo FHC. Sintomaticamente, como observa Rubim (2007, p. 26), “a política mais famosa do Ministério naqueles longos oito anos foi uma brochura intitulada *Cultura é um bom negócio*”.

#### *Mudanças na esfera tecnológico-produtiva*

A década de 1990 também ficou marcada pelo início de importantes mudanças na esfera tecnológico-produtiva, sobretudo com relação ao crescente acesso à internet e suas tecnologias, pelos modos de consumo e interação artístico-cultural e pelo processo de globalização, que também envolveu a reestruturação dos mercados econômicos e o crescimento do trabalho informal. De forma sobredeterminada, essas mudanças impactaram profundamente tanto o mercado cultural como as experiências dos sujeitos diretamente envolvidos com a produção artístico-cultural.

Considerando essas mudanças, Barcellos (2012), Santos (2013) e Barros *et al.* (2010) destacam que naquele período se verificou, por exemplo, o aumento do fenômeno da pirataria, potencializado pelo trabalho informal, pelo crescente acesso à internet e pela redução do custo econômico de tecnologias de gravação. Esses fenômenos foram determinantes para o deslocamento da estrutura produtiva e de distribuição do mercado cultural entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, o que também impactou a produção, difusão e o consumo de conteúdos artístico-culturais.

Especificamente com relação à pirataria, impulsionado pelo acesso à internet, pelas novas tecnologias e atrelado ao aumento do mercado de trabalho informal, esse fenômeno impactou decisivamente o setor fonográfico e audiovisual. Houve mudanças radicais na forma de se produzir, interagir e se apropriar de bens culturais até então concentrados nas grandes gravadoras, produtoras e centrados na intermediação da mídia convencional:

Na esteira das mudanças promovidas pela internet podemos de imediato citar duas importantes inovações tecnológicas: o MP3 e o *peer-to-peer*. Outras tantas se juntam a elas, como, por exemplo, a disponibilidade de ferramentas de produção e mixagem, sites de compartilhamento, *broadcasting*, *blogs*, *chats*, fóruns, comunidades e, finalmente, as grandes protagonistas do momento, as redes sociais. Tais mudanças transformam também a percepção e a ação cultural da música, nas formas que possibilitam o acesso,

compartilhamento, disseminação, produção e promoção dos conteúdos sonoros (Santos, 2013, p. 133-134).

Como argumenta Santos (2013), ao comprimir os arquivos com baixa perda de qualidade, o MP3 potencializou as possibilidades de distribuição e reprodução de conteúdos. Já o *peer-to-peer* (P2P), “um formato de rede de computadores que descentraliza as funções em rede, habilitando cada computador a ser ao mesmo tempo servidor e cliente” (Santos, 2013, p. 134), permitiu que os usuários trabalhassem de forma compartilhada. Como consequência dessas mudanças estruturais, a reprodução ilegal/alternativa se tornou mais simples, “e isso possibilitou o aumento da pirataria que, apesar de recorrente na história da indústria fonográfica, apresentava limitações, dados os meios de armazenagem e reprodução anteriores (LPs, CDs etc.)” (Barros *et al.*, 2010, p. 130).

O crescente acesso à internet e suas tecnologias de compartilhamento de conteúdos e a adoção da pirataria como tática de ação por parte de atores coletivos – a exemplo dos coletivos cineclubistas, ou mesmo por parte do consumidor, como forma de resistência ao consumo legal-tradicional (Barros *et al.*, 2010<sup>21</sup>) – também impactaram os processos de articulação e de ação dos coletivos culturais. Seja na música ou no audiovisual, por exemplo, essa configuração potencializou o surgimento de gravadoras independentes, cineclubes e coletivos que se valeram da música e da produção audiovisual para suas ações, sejam elas político-sociais ou profissionais. Os novos canais de divulgação de conteúdos, como *Napster*, e outros mais recentes, como o *YouTube*, criado em 2005, além de terem potencializado a difusão de suas ações, a venda de produtos e o maior contato com os públicos, sem uma dependência direta da intermediação de grandes gravadoras e da mídia convencional, também foram importantes para a formação de novos públicos e do novo contexto estratégico-relacional que observaríamos a partir dos anos 2000.

Corroborando Barcellos (2012), ainda que esse deslocamento estrutural não tenha sido suficiente para promover uma nova hegemonia na indústria cultural, talvez com algumas exceções promovidas pela Economia Criativa e pela Economia Solidária e nos padrões de consumo e interação entre artistas e públicos, foi suficiente para abrir lacunas na estrutura de produção, circulação e consumo de bens culturais, potencializando novas experiências e alternativas para o trabalho e atuação política. Foi em meio a essas lacunas e possibilidades que emergiram formas organizativas inovadoras, ressignificando as ideias de trabalho coletivo, redes colaborativas e autonomia, momento em que passamos a

---

<sup>21</sup> A resistência pode ocorrer de forma individual ou coletiva, como as ações de denúncia a determinadas marcas, boicotes, e saída coletiva do mercado de consumo de determinada marca ou de um setor econômico específico. O domínio do consumo, por essa perspectiva, também passa a ser visto como “o domínio da criação e recriação de significados e, portanto, da resistência” (Poster *apud* Barros *et al.*, 2010, p. 132). A partir dessa perspectiva, o estudo dos autores buscou analisar o discurso dos consumidores sobre os sentidos do *download* com resistência do consumidor à estrutura hegemônica do mercado, que, por sua vez, passou a considerar essa ação como pirataria.

observar o início do processo de atuação dessas coletividades em redes locais e regionais fora do eixo Rio-São Paulo<sup>22</sup>.

### *A busca por inovações*

Essas mudanças estruturais, em curso desde a década de 1990, tiveram impactos decisivos nas práticas dos coletivos. Aquele contexto estratégico-relacional, marcado por restrições políticas (políticas culturais seletivamente orientadas para o setor econômico) e o início de novas possibilidades referentes aos avanços tecnológico-produtivos, exigiu inovações por parte dos artistas e coletivos.

O crescente acesso à internet, fenômeno que seria ainda mais determinante a partir dos anos 2000, potencializou as trocas de experiências e articulação entre artistas no contexto nacional e fora do país. Atentos às experiências de outros grupos, inclusive do mundo empresarial, os sujeitos passaram a ressignificar e a incrementar formas coletivas e colaborativas de trabalho segundo as demandas locais. Foi naquele contexto, como destaca Paim (2009), que passamos a observar a criação de espaços coletivos autogestionados, colaborativos e solidários, como ateliês e galerias:

Na América Latina, os modos de fazer de coletivos e de iniciativas coletivas que atuam fora dos espaços tradicionais de visibilidade (considerando como tal os museus, centros culturais e galerias comerciais) e alguns espaços autogestionados aqui foram observados a partir dos anos 90 do século XX. Foi quando tais práticas associativas receberam um impulso decorrente de alguns fatores históricos, sociais, políticos e econômicos: a retração do mercado (desestímulo ao trabalho solitário e voltado para galerias); o fim das ditaduras militares na América Latina e subsequentes movimentos de redemocratização como fato de vir à tona várias microassociações que serviam de base para a formação de organizações representativas e como exemplo de ação colaborativa. Há ainda o agravamento da crise econômica nos países latino-americanos e o sucateamento das instituições públicas que deveriam contemplar a cultura. Por outro lado, houve incremento na implantação de cursos de artes que fomentam a convivência e possibilitam a crítica e a atuação. Devem ser consideradas ainda outras formas de sociabilidade que surgem com a aceleração e a simultaneidade das comunicações, com a flexibilização do trabalho e a globalização econômica (Paim, 2009, 15-16).

Embora com mudanças estruturais referentes à estrutura de mobilização e repertórios organizacionais, potencializados pelas novas tecnologias, não houve uma

---

<sup>22</sup> É nesse contexto, ainda na segunda metade da década de 1990, que foram criados os primeiros coletivos que, em 2005, dariam origem ao Circuito Fora do Eixo, ou simplesmente Fora do Eixo (FDE). Conferir nota 9.

ruptura histórica, um momento que poderia ser compreendido como uma nova genealogia dos coletivos. A partir de uma perspectiva relacional e processual, compreendemos que, ao contrário de datar o início de um novo fenômeno associativista, a emergência coletiva desse período representou processos de resignificação de heranças de repertórios, tais como o trabalho autoral e colaborativo em redes, a busca por uma organização horizontalizada, a desconstrução discursiva da ideia de liderança formal e vertical e a construção de novos espaços de socialização e sociabilidade.

Como abordaremos na sequência, nas décadas seguintes, marcadas tanto pelo avanço e popularização dos novos meios e padrões de comunicação como pelas mudanças dos mecanismos seletivos das políticas públicas culturais promovidas pela gestão petista, perceberemos mais claramente o surgimento de estruturas de mobilização, organização e ação dos coletivos, o que nos ajuda a demarcar a emergência dos coletivos da terceira onda.

### **Mudanças estruturais e a emergência dos coletivos da terceira onda**

A partir do ano de 2003, o país iniciou uma significativa recomposição institucional do setor das políticas públicas de cultura. Durante as gestões de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010) no Ministério da Cultura (MinC), nos dois mandatos do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT), o Estado retomou seu papel constitucional, promovendo tanto uma reforma administrativa e de capacitação institucional (Rubim, 2010), como mudanças nos mecanismos seletivos estatais, no sentido de fomentar a participação social e valorizar a pluralidade artístico-cultural por uma perspectiva não essencialista e não hierarquizante dos gostos culturais<sup>23</sup>. Nesse processo, entre outras medidas, podemos destacar, ainda que brevemente, a revisão das políticas de financiamento, como o Fundo Nacional de Cultura, o Plano Nacional de Cultura e os Pontos de Cultura:

Para a revisão das políticas de financiamento foram realizadas consultas amplas à sociedade. O Fundo Nacional de Cultura passou a ser definido com base na concorrência de projetos e o uso de editais para apoio à cultura foi incentivado e adotado, inclusive por empresas estatais, a exemplo da Petrobras, a maior empresa patrocinadora da cultura no Brasil [...]. O Plano Nacional de Cultura, votado pelo Congresso Nacional, como política de Estado, também é fundamental para uma institucionalização da cultura, que supere os limites das instáveis políticas de governo [...]. A descentralização das atividades do Ministério também é essencial para sua maior institucionalização. Nesta perspectiva, um programa como os Pontos de

---

<sup>23</sup> Para uma leitura detida sobre uma perspectiva não essencialista e não hierarquizante dos gostos culturais para se pensarem as políticas públicas, conferir Marques (2015, 2019).

Cultura, que financiam pólos de criação e produção culturais – e não atividades eventuais – em todo o país são fundamentais para dar capilaridade à atuação ministerial (Rubim, 2007, p. 31-32).

Nesse contexto dos anos 2000, observamos esforços na construção de novos padrões e dinâmicas de relação entre Estado e sociedade civil, agora pelo registro democrático-pluralista (Rubim, 2010), ao contrário da retirada das funções institucionais do Estado no setor cultural em proveito do mercado, como ocorreu entre finais dos anos 1980 e ao longo da década de 1990, assim como distante da busca por um dirigismo estatal paternalista, que havia marcado os momentos de autoritarismos no país (Estado Novo e Ditadura de 1964). Como resultado dessas mudanças:

Proliferaram encontros; seminários; câmaras setoriais; consultas públicas; conferências, inclusive culminando com as conferências nacionais de cultura de 2005 e 2010. Através destes dispositivos, a sociedade pôde participar da discussão e influir na deliberação acerca dos projetos e programas e, por conseguinte, construir, em conjunto com o Estado, políticas públicas de cultura (Rubim, 2010, p. 14).

Em algumas áreas, inclusive, as interações entre atores societários e o Estado fomentaram a criação de mecanismos seletivos<sup>24</sup>, que resultaram na inauguração de algumas linhas de política cultural, como atenção e apoio às culturas indígenas. Mesmo nos casos em que não houve um caráter inaugural, a nova política cultural revelou uma distância significativa de investimentos, como o que ocorreu com as “culturas populares; as de afirmação sexual; a digital e mesmo a cultura midiática audiovisual” (Rubim, 2010, p. 14).

Tendo claro o novo papel do Estado no setor cultural, o governo buscou assegurar tanto uma reforma administrativa do MinC, que envolvia a garantia de recursos à implementação da política cultural, quanto mudar as seletividades estratégicas estatais no sentido de promover facilidades para a entrada de novos segmentos sociais que, até então, encontravam-se alijados da gestão cultural federal. Como destaca Calabre (2009), como parte desse processo, em 12 de agosto de 2003, por meio do Decreto nº 4.805, foram criadas a “Secretaria de Articulação Institucional, a Secretaria de Políticas Culturais, a Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura, a Secretaria de Programas e Projetos

---

<sup>24</sup> A participação societária, a criação de secretarias e as mudanças nas políticas culturais verificadas nesse período não foram reflexos de ações realizadas exclusivamente pelo governo. Atores sociais no campo cultural demandavam medidas nesse sentido mesmo antes do governo Lula. O fato é que houve mudanças significativas a partir dessas relações e de esforços do governo, configurando um contexto de alterações de padrões de relação entre atores societários e o Estado, como a maior presença de ativistas em cargos no governo. Para uma leitura sobre as interações no governo petista, conferir Abers, Serafim e Tatagiba (2014).

Culturais, a Secretaria do Audiovisual e a Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural”<sup>25</sup> (Calabre, 2009, p. 120).

Essas secretarias, como também destaca Barbalho (2007), estavam em consonância tanto com os esforços do governo – trabalhar a cultura por meio de um conceito mais alargado e a partir da ampliação da participação social – quanto com as demandas sociais apresentadas por diferentes sujeitos coletivos junto ao Estado. Não somente demandas: a presença de ativistas nas instituições passou a ser uma realidade mais comum e traçada como estratégia de ação dos gestores e dos ativistas, o que nos indica que as mudanças buscadas pelo governo petista foram além dos mecanismos institucionais administrativos e de financiamento (Meira, 2016; Lima, 2016).

Como argumentamos anteriormente, no escopo do projeto do governo para o setor e, de forma mais ampla, para a construção de novas relações com agentes societários em diferentes setores de políticas públicas (Abers; Serafim; Tatagiba, 2014), foi criada uma série de mecanismos que visavam não só à ampliação da participação social no debate e em momentos de decisão sobre as políticas culturais como também à descentralização regional e setorial – acompanhada do alargamento do conceito de cultura e do aumento do orçamento (Turino, 2009; Meira, 2016)<sup>26</sup>. Os novos mecanismos permitiram que as ações estatais abarcassem uma maior pluralidade de modalidades de cultura, a exemplo das culturas populares, afro-brasileiras, de orientação sexual, digitais, tradicionais, tais como indígenas e cigana, dentre outras (Rubim, 2007, 2010, 2015). Essas alterações representaram a estruturação de um contexto favorável às experiências coletivas no campo artístico-cultural.

#### *As novidades nas experiências coletivas contemporâneas: interações socioestatais*

Uma rápida explanação é necessária para compreendermos o que Barcellos (2012) destaca como um contexto de deslocamento da política no campo cultural promovido pela chegada do PT ao executivo nacional e, por conseguinte, de grupos sociais que, até então, estavam alijados das estruturas estatais de poder. Corroborando a autora, esse contexto levou a uma progressiva transformação estratégica dos conjuntos institucionais no sentido de reformular conceitos, princípios e potencializar a participação social no setor cultural.

Contanto com a maior presença de ativistas e gestores culturais vinculados aos movimentos, essas mudanças institucionais revelaram um contexto de condições favoráveis às estratégias de ação política junto às instituições, com o objetivo de promover transformações nos mecanismos estatais no setor cultural. Foi no interior desse processo que os coletivos culturais encontraram maiores facilitações para sua ação, expansão e

---

<sup>25</sup> Sobre a construção de novas secretarias, conferir Meira (2016). Para um estudo voltado especificamente para a política destinada à diversidade cultural no governo Lula, conferir Córdula (2016).

<sup>26</sup> No período da gestão Gil-Juca (2003-2010), o setor cultural passou de 0,14% para quase 1% do orçamento nacional (Cf. Rubim, 2015, p. 14).

planejamento de encaixes na estrutura estatal, isto é, pontos de acesso e de influência arquitetados a partir da relação dos atores societários e a esfera institucional<sup>27</sup>.

Não estamos sustentando, com isso, que os coletivos culturais contemporâneos emergiram puramente como uma (re)ação ou resultado das mudanças estruturais na esfera econômica e produtiva (anos 1990) ou das ações do Estado no setor cultural (anos 2000). Conforme abordamos nas seções anteriores, essas experiências associativistas, no Brasil, já eram verificadas pelo menos desde os anos 1960. Nosso argumento, ao contrário, visa destacar diferentes mudanças estruturais e dinâmicas de interação com a esfera institucional que nos ajudam a compreender a configuração de um novo contexto estratégico-relacional verificado nos anos 2000, o qual incidiu sobre as experiências coletivas da terceira onda.

Vale também destacar que, além dos deslocamentos nas estruturas do mercado e da política, a virada da década de 1990 aos anos 2000 evidenciou uma modificação na cultura política com relação aos sentidos da participação política institucional. Como argumentam Gurza Lavalle e Szwako (2015), a partir dos anos 1990, a participação política de agentes societários em espaços institucionais começou a deixar de ser compreendida como um processo de cooptação com reflexos na perda de autonomia das organizações sociais. Aos poucos, tanto analistas como ativistas passaram a perceber esse tipo de relação como uma conquista da sociedade civil e uma possibilidade de transformação das instituições, que marcou uma nova fase da participação institucionalizada. Essa mudança com relação aos sentidos da participação também nos ajuda a compreender a elaboração de repertórios de interação (Abers; Serafim; Tatagiba, 2014) nas experiências dos coletivos ao longo dos anos 2000, inclusive, levando-os a elaborar táticas de ação com vistas à estruturação de pontos de acesso e de influência na esfera institucional e, mais especificamente, nos governos.

No contexto espírito-santense, por exemplo, ativistas encontraram um contexto de facilitação para a ocupação de cargos na estrutura estatal, seja em programas governamentais específicos, seja na Secretaria de Estado da Cultura (SECULT). A partir dessa ação, lograram sucesso na sedimentação de valores e ideais nas ações estatais, cujo resultado foi o fomento à criação de novos coletivos (Marques, 2022). Outra ação foi o empenho na busca pela participação institucionalizada, com o objetivo de criação de uma cadeira no Conselho Estadual de Cultura (CEC) para os coletivos, e nas tentativas de levar adiante programas governamentais interessantes para as demandas dos coletivos, como

---

<sup>27</sup> O conceito de encaixe, originalmente elaborado por Skocpol (1996), indica complexas interações entre atores societários e esfera institucional em diferentes níveis, espaços e hierarquias políticas. Como destacam Gurza Lavalle, Carlos, Szwako e Dowbor (2022, p.272-273), "o conceito de encaixes é amplo o suficiente para abarcar uma grande diversidade de instâncias empíricas, desde reuniões regulares com o poder público, participação em conselhos de políticas públicas, até a aprovação de projetos de leis, emendas constitucionais, regulações infralegais, passando pela criação de programas, órgãos, organismos, pela adoção de categorias simbólicas oriundas da linguagem dos movimentos sociais e pela adoção de instrumentos específicos de políticas públicas". Para uma leitura mais detida sobre o conceito e sua mobilização recente na literatura nacional, conferir Marques (2023a).

foi o caso do Programa Rede Cultura Jovem (Marques, 2022). Essas formas de atuação, no entanto, não suprimiram as táticas de protestos públicos e ocupações. Nesse mesmo contexto, especificamente no ano de 2015, artistas e coletivos ocuparam a SECULT contra o corte no orçamento para a política de editais e em defesa de mudanças na estrutura das políticas culturais. Essa ação ficou conhecida como #OcupaSecult (Marques, 2022) – alguns ativistas que estiveram na ocupação assumiram cargos na SECULT na gestão de Renato Casagrande (PSB), que teve início em 2019.

Assim, nesse contexto de deslocamentos e reconfigurações estruturais, os coletivos culturais contemporâneos, além de atuarem nos espaços públicos, ocupando-os e ressignificando-os, como experiências coletivistas historicamente precedentes, também passaram a estruturar novas formas de interação política com a esfera institucional. Com uma atuação mais crítica em relação à política tradicional (Marques; Marx, 2020; Marques, 2025), especialmente no que se refere às estruturas de participação e representação política centradas nos partidos, ativistas e coletivos buscaram construir táticas de ação alternativas aos partidos e suas lideranças para se inserirem nos espaços político-institucionais do setor das políticas públicas culturais, como a política de proximidade<sup>28</sup> e a ocupação de cargos em governos cujos projetos para o setor cultural encontravam alguma correspondência com os objetivos dos coletivos.

Embora essa tática não seja inerente às experiências dos anos 2000, considerando-se que o envolvimento de grupos/coletivos artísticos com as instituições já era verificado anteriormente, na década de 1930, por exemplo, com a entrada de modernistas no Governo Vargas, ainda que por estratégias e projetos políticos distintos (Calabre, 2009), percebemos um maior movimento nesse sentido potencializado pelas alterações na cultura política, decorrentes da ressignificação da participação política institucional, bem como pelas atuações do MinC durante o governo petista.

Essa inserção de ativistas na estrutura estatal nos levou a refletir sobre a ação estratégico-reflexiva multiposicionada (Marques, 2023b), ao considerarmos que a atuação também a partir do interior da esfera institucional não significa apenas uma mudança de táticas de confronto para táticas de interação/cooperação: trata-se da mobilização simultânea de táticas de confrontação e cooperação.

A ação multiposicionada, que indica um pensar sobre as instituições, sobre a própria ação e o tipo de envolvimento com as instituições (ativismo a partir do interior das instituições), deriva das contribuições de Chantal Mouffe (2014) sobre o *envolvimento crítico* dos sujeitos com as instituições. Esse tipo de envolvimento, como argumenta a autora, tem por objetivo, em termos analíticos e para a prática política, ir além das limitadas concepções relacionistas entre as esferas institucional e societária e de

---

<sup>28</sup> Como destacam Abers, Serafim e Tatagiba, “esta forma de interação Estado-sociedade funciona através de contatos pessoais entre atores de Estado e sociedade civil (...). O recurso mobilizado pelos ativistas, neste caso, é a sua posição como interlocutor reconhecido. No entanto, as razões pelas quais eles são capazes de ‘falar diretamente’ com autoridades públicas podem variar substancialmente, envolvendo laços pessoais até o *status* da organização à qual pertencem” (Abers; Serafim; Tatagiba, 2014, p. 332; 333).

argumentos que percebem a ação coletiva como uma ação necessariamente extrainstitucional. Ao contrário de uma ação indireta (influência), contra ou negando as instituições, o envolvimento crítico indica a construção de estratégias que combina a “luta parlamentar e extraparlamentar em uma batalha comum para transformar a configuração de poder dentro do marco institucional” (Mouffe, 2014, p, 87). Ou seja, o envolvimento crítico parte da compreensão sobre as instituições como espaços fraturados e marcados pela disputa pelo poder político e informa um sujeito sociológico reflexivo voltado à ação política, que estrategicamente busca combinar diferentes táticas de ação. Como discutido (Marques, 2023b), a ação estratégico-reflexiva multiposicionada informa, portanto, um sujeito que nos ajuda a compreender um tipo de ativismo que perpassa a interseção movimento-Estado. No entanto, as condições de possibilidades das interações e da ação multiposicionada devem ser consideradas no interior de um complexo processo contextualmente inscrito, que pode facilitar ou restringir esse tipo de relação.

Em suma, estamos a destacar que embora as interações socioestatais não sejam uma novidade em relação à ação de artistas e coletivos, os anos 2000 informaram um contexto estratégico-relacional mais favorável a esse tipo de ação e que a elaboração de novas rotinas de interação com a esfera estatal nos ajuda a compreender as novidades táticas dos coletivos contemporâneos em relação à esfera institucional (Cf. Abers; Serafim; Tatagiba, 2014). Inclusive, a partir do contexto capixaba, temos observado que as experiências de ativistas e coletivos em torno de políticas públicas culturais, o que necessariamente perpassa o aprendizado de linguagens organizacionais, administrativas e legais, ao contrário de necessariamente indicar a adoção de modelos burocráticos, o que poderia informar uma transformação conservadora de objetivos<sup>29</sup>, tem potencializado uma aprendizagem institucional que vem tornando os coletivos mais hábeis nas relações com a burocracia estatal.

### *Múltiplas linguagens e múltiplas agendas*

Outros aspectos inovadores observados nos coletivos culturais contemporâneos se referem ao fato de que essas organizações têm se apresentado como experiências constituídas por múltiplas linguagens artístico-culturais e por múltiplas agendas, configurando um espaço de integração artística e de articulações políticas mais amplas. São essas dimensões, inclusive, que nos levaram a optar pela nomenclatura “coletivos culturais”, e não “coletivos artísticos”, para nos referirmos aos coletivos que emergiram entre finais dos anos 1990 e, sobretudo, a partir dos anos 2000.

---

<sup>29</sup> Trata-se de um termo mobilizado por Clemens (2010) para se referir à análise de Robert Michels sobre o inevitável processo de burocratização hierárquica, no interior da competição na arena política, e o consequente distanciamento da liderança do restante do grupo e dos compromissos iniciais da organização. Além disso, também é mobilizado para indicar um processo de moderação de grupos então radicais com relação ao sistema político, indicando cooptação ou constrangimentos que seriam inerentes à entrada dos atores coletivos no campo político formal.

Com relação às *múltiplas linguagens artístico-culturais*, a integração artístico-cultural pode representar um reflexo de certa “despreocupação” dos coletivos em direcionar suas ações e produções ao âmbito institucional das Artes, no sentido de promover disputas paradigmáticas internas ao campo. Essa “despreocupação” parecer gerar maior liberdade criativa e experimental e um desprendimento com relação a uma identidade artístico-coletiva atrelada a um movimento específico do campo, como ocorreu em outros contextos. Este também parece ser o argumento de Pires (2007, p. 28-29):

Se na década de 60/70 tinha-se esboçado a possibilidade real de uma transformação radical dos regimes e sistemas de manutenção das ordens institucionais, a partir das mais diversas formas de pensamento e ação, elaboradas e explicadas em projetos e programas, o que se percebe e se vive hoje [anos 2000] é diametralmente o oposto. Não há espaço para nenhuma possibilidade de construção de projetos ou programas, e um dos motivos mais significativos deste fato é a ausência de desejo de construções homogêneas e hegemônicas. Não se trata de uma pretensão de superação do moderno enquanto evento histórico. Isso colocaria a produção atual no mesmo patamar belicista das neovanguardas do 60/70. Trata-se muito mais de afirmação de outros projetos, de outros *outros*. Sem dúvida, é uma tomada de posição, é uma tática constituinte necessária no sentido de uma afirmação da diferença.

A partir de questionário de pesquisa aplicado a 55 coletivos culturais no contexto capixaba, percebemos que 32 coletivos evidenciaram duas ou mais temáticas e/ou linguagens artístico-culturais quando questionados sobre “Quais as áreas temáticas e linguagens do coletivo?”. A Figura 1, a seguir, destaca as principais linguagens mobilizadas pelos coletivos, considerando a frequência de menções:

**Figura 1**  
**Nuvem de palavras - Linguagens artístico-culturais**



**Fonte:** Elaboração própria com base no banco de dados da tese de Marques (2022).

Essas linguagens são mobilizadas para levar adiante os objetivos e as demandas dos coletivos. Alguns trabalham especificamente com o corte racial, mobilizando as danças de matrizes afro-brasileiras como forma de resgatar culturas e valorizar a identidade dos sujeitos pretos. Outros, com ou sem o corte racial, mobilizam a produção literária como forma de promover o debate sobre machismo, violência contra a mulher e feminismo, além de incentivar a formação de novas escritoras. Também há experiências de coletivos voltados ao debate sobre a desigualdade social a partir da promoção da arte urbana nas periferias, fazendo uso do teatro de rua, grafite, dança, música e produção audiovisual.

Isso não significa, absolutamente, que as experiências de *múltiplas linguagens artístico-culturais* não tenham sido percebidas, almejadas e construídas em outros momentos históricos, seja no âmbito nacional, seja no internacional. Especificamente no contexto brasileiro, podemos destacar o Movimento Antropofágico, nos anos 1920-1930, e o Tropicalismo, nos anos 1960-1970, para percebermos que seria um equívoco pensar que a pluralidade e o hibridismo de linguagens e suas ressignificações se limitam às experiências da terceira onda coletiva. O que presenciamos, hoje, pode ser compreendido como uma herança desses movimentos, mas cujas ação e formas de ser são distintas devido às especificidades históricas, estruturais e relacionais, quer seja em relação à esfera estatal, quer seja em relação ao campo artístico-cultural e às demandas políticas.

Com relação às *múltiplas agendas*, é preciso considerar as experiências societárias em um contexto marcado pela expansão e pelo aprofundamento da lógica capitalista, potencializada pela globalização e integração econômica, bem como pelas novas demandas socioculturais e experiências políticas, cujas ações têm provocado novos deslocamentos tanto no interior das relações sociais como nas relações entre Estado e sociedade nas democracias liberais. Como destaca Laclau (2000, p. 68), esse contexto tem provocado uma multiplicidade de “resistências que lançam à arena histórica novos atores sociais que, precisamente por moverem-se em um terreno deslocado, reivindicam constantemente suas próprias formas sociais”. No Brasil, esse processo de diferenciação e de politização de “novas áreas da vida social”, verificado pelo menos desde os anos 1980, parece ter sido radicalizado nos anos 1990 e 2000, momento em que novas resistências passaram a ganhar maior expressão política com a construção de seus próprios modelos organizacionais e a evidênciação de suas “formas sociais” particulares (e.g. feminismo negro, feminismo lésbico, estudantes negros universitários, movimento negro contra o racismo ambiental, população periférica e empreendedorismo, direito à cidade e contra a gentrificação, dentre outros).

É nesse contexto que temos compreendido a emergência contemporânea dos coletivos como a busca por novos “modelos para a ação” (Clemens, 2010), atentando-nos à estrutura interna e aos objetivos e demandas políticas. Respeitante aos coletivos culturais, essa busca por inovações organizacionais tem indicado uma forma especial de organização atravessada e constituída por *múltiplas agendas* e pelo trânsito de ativistas e

organizações por diferentes redes e articulações societárias, evidenciando seu caráter fluido e dinâmico (Marques; Marx; Cruz, 2025 no prelo).

Essas características são percebidas quando nos atentamos para o fato de que da mesma forma que os coletivos são rapidamente constituídos e, pouco depois, podem ser decompostos, ativistas transitam e se reagrupam em outras formações, às vezes atuando simultaneamente em mais de um coletivo (Cf. Paim, 2009; Marques; Marx, 2020). Isso ocorre, segundo Paim (2009, p. 29), porque os coletivos “obedecem à lógica da mobilidade, da contingência de sua época e de suas sociedades”, e não a uma lógica estrutural, formal e rígida do ponto de vista organizacional e da construção de agendas e projetos políticos. Flexíveis, dinâmicos e altamente inventivos, os coletivos conseguem se reestruturar com facilidade e se articular a diferentes redes, o que os torna um desafio aos analistas e às autoridades governamentais (Gohn, 2022; Marques; Marx; Cruz, 2025 no prelo).

Especificamente com relação aos coletivos culturais no contexto capixaba, ao serem indagados sobre “Quais os objetivos/missões do coletivo (demandas pelas quais atua o coletivo)?”, percebemos uma diversidade de demandas de caráter político, social, cultural e profissional. A Figura 2, a seguir, busca sintetizá-la:



**Tabela 1 – Múltiplas agendas dos Coletivos Culturais no ES**

<b>Quais os objetivos/missões do coletivo (demandas pelas quais atua o coletivo)?</b>
Divulgar e enaltecer a cultura negra capixaba, dando manutenção e valorização das raízes africanas (...). Além de abordar diversas temáticas como extermínio da juventude negra, intolerância religiosa, racismo, homofobia, devastação do meio ambiente, afrofuturismo e diáspora africana.
Somos formados por artistas que se interessam pela dança como eixo central (...) sobretudo suas possíveis relações transversais com outras linguagens. Fundamos o Emaranhado porque percebemos em Vitória a necessidade de artistas que pesquisassem a arte negra cênica com novos paramentos.
Visamos difundir a linguagem e a dramaturgia do palhaço brasileiro e a palhaçaria feminina.
Visa contribuir para a formação de mulheres que desejam conhecer mais sobre literatura, mercado editorial e escrita literária, com foco no estímulo a suas criatividade e identidades.
Buscamos ocupar espaços, promover a cultura e a formação profissional.
Atuamos pelos direitos a políticas públicas, empoderamento e autonomia financeira para mulheres negras periféricas da região.
Tem a finalidade de desenvolver, promover e apoiar ações para a defesa, promoção, elevação e manutenção da qualidade de vida do ser humano e do meio ambiente por meio de atividades de cultura.
Potencializar a qualificação de espaços e da sociabilidade urbana por meio da arte, <i>design</i> e urbanismo.
Manutenção do meio ambiente, desenvolver a cultura (...). Desenvolver novos artistas com formações.
Democratizar o acesso à arte e à cultura; incentivo à leitura e conscientização de pautas sociais e políticas através da arte.
Possibilitar que adolescentes e jovens das comunidades construam seu alicerce pessoal, valorizem o estudo, abominem a violência e se tornem cidadãos participativos da sociedade, promovendo, assim, a inclusão cidadã de jovens pelo multiculturalismo de conhecimentos.
Trabalhar com minorias, descentralizar o acesso à arte, fazer Teatro de Rua, Circo, Dança, Educação Popular para Saúde.
Difundir a arte urbana, em especial o grafite e a pichação, destacando a desigualdade social.
Promover encontros presenciais e itinerantes com outras mulheres lésbicas, movimentos sociais e instâncias públicas de representatividade, diálogo e fortalecimento da pauta. O coletivo atua para afirmar as nossas vidas – vida das mulheres lésbicas – de forma autônoma ou em nossas relações, na luta contra a subalternização e a favor da normalidade de nosso amor.
Nosso objetivo era levar entretenimento e informação para a juventude/população periférica.
Criar um espaço coletivo para artistas, com apresentações de teatro, dança (...). Também formar novos artistas.
Objetivo principal é manter a cultura regional viva e fortalecida; nossas demandas são apresentações de forró e dança afro, além de fazer trabalhos de pinturas e animações de festas.

**Fonte:** Elaboração própria com base no banco de dados da tese de Marques (2022).

As *múltiplas linguagens artístico-culturais* e as *múltiplas agendas* parecem promover um tipo especial de estrutura organizacional e de ação político-profissional de caráter mais dinâmico e diversificado. Esse tipo de estrutura parece indicar possibilidades

de participação e expressão política que outros modelos organizacionais contemporâneos não permitem, ou que representariam maiores desafios para os sujeitos. Como nos relatou outra ativista:

Mas aí, as meninas conversando, eu sugeri que a gente fizesse um coletivo, porque, na minha compreensão, um coletivo conseguiria atender maiores demandas do que uma *Crew*<sup>30</sup> (...) Porque a *Crew*, ela é muito específica mesmo [do ponto de vista da linguagem artística] (...). Aí eu falei assim: "A gente já pode produzir outras coisas para além de pintura. A gente pode fazer oficinas, leitura, fazer exposição a mais, misturar". E aí começou a história. Durante esse processo do início do coletivo, a gente teve muitas possibilidades de fazer intervenções de maneira coletiva e se associar a outros coletivos para fazer isso (...). Pra mim, no meu entendimento que eu via no período, o coletivo consegue, mesmo se você tem um recorte de linguagem, um coletivo artístico, um coletivo de grafite, ele consegue abranger as ações e linguagens. Então, se um coletivo tem 10 pessoas, cada pessoa dentro desse coletivo tem um determinado conhecimento, tem uma determinada desenvoltura com algum tema, que ele pode ter um leque de ações [artístico-culturais e políticas] que eu acho que, às vezes, não caracteriza um grupo de artistas, por exemplo. No meu ver, um coletivo [cultural] é isso (Entrevistado 1. Entrevista cedida no dia 20 de fevereiro de 2019).

Para além das queixas sobre a formalização, verticalização e hierarquização de outros modelos organizacionais e de ação política percebidos como tradicionais (Cf. Gohn, 2017; Perez; Silva Filho, 2017; Perez, 2019; Gohn; Penteado; Marques, 2020; Marques; Marx, 2020; Marques; Marx; Cruz, 2025 no prelo), os coletivos da terceira onda emergiram demarcando sua posição diferencial também a partir do questionamento da efetividade das instituições políticas históricas na promoção de determinadas demandas político-identitárias, o que também nos indicam os esforços por legitimação política do seu próprio modelo de organização quando comparados a outros culturalmente verificáveis. Vistas como portadoras de projetos políticos estruturais e relativamente fechados, as críticas aos partidos, sindicatos e mesmo a certas organizações de movimentos sociais apontam para a possibilidade de relegar a um segundo plano questões cruciais para determinados segmentos sociais, culturais e raciais e uma visão de ação e projeto político interseccional (Perez; Silva Filho, 2017; Monaco, 2020).

A entrevista de Rezende e Scovino (2010, p. 96; 101, acréscimo nosso) com o coletivo paulista Frente 3 de Fevereiro, criado em 2004, também nos ajuda a perceber essa questão:

---

<sup>30</sup> O termo pode significar "equipe" ou grupo de pessoas que estão a trabalhar coletivamente, comumente organizado por amigos. Para a entrevistada, se comparado a um coletivo, é algo mais pontual em termos de linguagens e ações artístico-culturais.

*Daniel Lima* [ativista]: O que queremos fazer é montar uma outra estratégia [diferente de um "movimento político tradicional", nas palavras do entrevistado] para discutir essas questões [refere-se às questões raciais, em especial, o negro na sociedade brasileira]. E isso se liga à sua pergunta sobre modelos de movimentos sociais, sejam norte-americanos, ou o movimento negro brasileiro, que também teve força no século XX. São modelos que têm como base um projeto político e a defesa desse projeto político. E a defesa desse projeto político impõe uma restrição à capacidade criativa; a todo momento você tem que defender o seu projeto político. Não interessa, em muitos momentos, ao projeto político, a dualidade, os duplos, espaços de interpretação. Pelo contrário, o que lhe interessa é uma afirmação, é reiterar posições. Mas, para nós, a brincadeira toda é essa: não cair nessa solução. E refiro-me a bem mais do que uma solução apenas estratégica. Estou falando sobre estrutura de organização desses movimentos, como os *Black Panthers*, que tiveram uma estrutura de participação e de organização que para nós não serve. Nascermos e vivemos numa organização de coletivos que têm uma outra estrutura, uma horizontalidade diferente, uma maneira de participação completamente distinta. Os *Black Panthers*, por exemplo, tinham uma relação hierárquica muito forte. Dentro de um coletivo não há uma relação hierárquica, mas uma horizontalidade e a defesa da horizontalidade (...). Na Frente [3 de Fevereiro] há descendentes de japonês, de árabe, de índio, enfim, é um grupo bem diverso (...) de jeito nenhum é um grupo constituído, com uma base de identidade fixa (...).

Temos que, necessariamente, trabalhar com essa transversalidade. Então, em parte, para os curadores, o trabalho fica difícil (...). Então se pedíssemos para um crítico de arte trabalhar com o que fazemos, um crítico de artes plásticas, em certa medida ele não terá alcance, em termos de referência, a uma parte que estamos produzindo musicalmente, a uma parte do que estamos produzindo em termos de vídeo, de discussão audiovisual (...).

Essa dimensão política mais ampla é reconhecida pelos sujeitos tanto em suas distinções com relação a outros modelos organizacionais, como partidos e organizações de movimentos sociais, como agrupamentos artísticos de décadas anteriores. Ao ser questionado sobre sua experiência anos 1990 e os atuais coletivos no contexto capixaba, nosso entrevistado foi claro:

Não reconheço, hoje, que éramos [no final dos anos 1990] um coletivo como os de hoje. Eu acho que éramos mais um grupo artístico... Eu acredito que o

Grupo Zói<sup>31</sup> tenha sido uma tentativa de um coletivo. Eu acho que foi mais isso (...). Não existia essa consciência política [mais ampla]. Nas obras [produção artístico-cultural do grupo] você encontrava [uma consciência política], mas no grupo não existia, a gente não tinha essa finalidade (...). Por ter essa noção de hoje, 2019, do que eu entendo como um coletivo, é que afirmo que o Grupo Zói não foi um coletivo. Porque um coletivo, no meu entendimento, tem essa dimensão política mais aberta (...) os coletivos não se reúnem só pela produção, como foi o Grupo Zói. Eles se reúnem em torno de uma bandeira. O coletivo Negrada, que virou... Que virou não... Acho que é Damballa, do Adriano [Monteiro]. Você tem uma bandeira ali de questões antirracistas, de ter espaço, de mudar essa coisa (...). Tem o Feministas de Quinta (...) é uma galera que tem aquela coisa, o empoderamento feminino, essa é a bandeira (...). Por isso eu tenho esse pé atrás de dizer que o Grupo Zói foi um coletivo. Talvez tenha sido um coletivo artístico. Coletivo, hoje, eu acho que tem outra dimensão. Acho que é fruto da própria consciência política que as pessoas, principalmente depois de 2013, começaram a ter de si, de que somos agentes políticos, de que existir já é um ato político (Entrevistado 4. Entrevista cedida no dia 22 de fevereiro de 2019).

Essa dimensão política mais ampla, que nos ajuda a compreender tanto a formação de *múltiplas agendas* como o caráter dinâmico das estruturas organizacionais dos coletivos em geral, pode nos auxiliar a entender o porquê do uso massivo do termo coletivos culturais e não “grupos de artistas”, “associação de artistas” ou mesmo “coletivos artísticos”<sup>32</sup>:

- A. Os coletivos culturais contemporâneos, diferentemente dos “grupos de artistas/associações de artistas” de décadas anteriores, são mais heterogêneos em relação aos sujeitos, inclusive, nem todos os ativistas são necessariamente artistas, alguns são técnicos de montagem, técnicos de som, outros são

---

<sup>31</sup> O Grupo Zói foi pensado e criado entre finais dos anos 1990 e início dos anos 2000, na cidade de Vitória, Espírito Santo.

<sup>32</sup> É preciso destacar que são múltiplas as experiências, sobretudo no campo artístico-cultural, que, atualmente, se autodenominam “coletivos culturais”. Por opção metodológica, não assumimos um conceito de coletivos culturais de partida para, depois, verificar quais agrupamentos participariam ou não da pesquisa. Partimos da autoidentificação dos coletivos como coletivos culturais. A pesquisa de Rocha (2009) também destaca essa diversidade de formas e experiências estéticas, políticas e organizacionais entre os coletivos. É essa diversidade, segundo a autora, que ajuda a compreender a dificuldade em chegar a um consenso, inclusive entre os ativistas, sobre o que é “coletivo”. O que poderia ser feito, mas escapa às possibilidades deste trabalho, seria analisar detidamente caso a caso, buscando compreender por que uma companhia de teatro ou de dança, já estruturada em formato de escola e cursos de formação, como observamos no contexto capixaba, se reconhece como “coletivo”.

- pesquisadores, gestores culturais, empreendedores culturais (empresário-proprietários de escolas de formação, produtoras etc.), dentre outras atividades<sup>33</sup>;
- B. Tendem a não perceber problemas na atuação institucional no sentido de promover a discussão sobre políticas públicas de cultura, ocupação e ressignificação dos espaços públicos. Ao contrário, para muitos coletivos, essa é uma das principais táticas de ação;
  - C. Comumente buscam uma perspectiva artístico-cultural plural e híbrida, que não se limita à produção artística em si;
  - D. Radicalizam as experiências de ação política, configurando agrupamentos com múltiplas agendas.

Por fim, vale destacar alguns elementos presentes em argumentos que sustentam a *ausência* de inovações nas atuais experiências coletivas observadas no campo artístico-cultural. Como temos argumentado, ainda que os sentidos de coletividade, trabalho colaborativo, a busca pela supressão das relações hierárquicas, bem como a pluralidade de linguagens, a ocupação e ressignificação dos espaços públicos e articulações políticas sejam elementos presentes em diferentes experiências e momentos do ativismo artístico, estender esse argumento para a ideia de que os coletivos, em si, “não têm nada de novo”, como faz Rosas (2004), nos parece extremamente problemático. Vejamos:

Coletivos, em si, nada têm de novo. Já são uma tradição na arte, na literatura, que percorreu todo o século vinte, aqui como lá fora. Segundo o historiador de coletivos artístico Alan Moore, seu ponto de partida foi logo após a Revolução Francesa, com os estudantes de Jacques-Louis David, os barbados, ou “Barbu”, que formaram uma comunidade criativa que viria a ser chamada de Boêmia, espécie de nação imaginária espiritual de artistas – cujo nome provinha de uma nação de verdade e geraria a idealização do estilo de vida “boêmio” –, compondo um contraponto à academia oficial. Desde então, o fenômeno tem ocasionalmente se repetido ao longo da história da arte, como o Arts and Crafts na Inglaterra vitoriana, dadaístas, situacionistas, Fluxus, numa lista quase infinita de grupos dos mais diversos tipos (Rosas, 2004, p. 7).

Embora Rosas (2004) afirme que os coletivos em si “nada têm de novo”, paradoxalmente destaca diferenças relevantes entre as experiências de agrupamentos

---

<sup>33</sup> Ao analisar os coletivos artísticos, sobretudo nas décadas de 1990 e 2000, André Mesquita (2011) também destaca essa dimensão da vivência “não artística”, de subversão da aura da arte, que se desloca da forma para ganhar uma nova dimensão no coletivo que a produz. Nesse processo, argumenta o autor, “a atividade artística é também vivenciada e transferida para as mãos de ‘não artistas’ que se transformam em produtores estéticos, destituindo o domínio de antigas especializações que insistem em separar artistas e não artistas, indivíduos criativos e não criativos, profissionais e não profissionais”. Essa crítica já se fazia presente nas ações do movimento artístico conceitual, entre os anos 1960 e 1980, sendo ressignificada ao longo dos anos 2000.

artísticos nacionais do século XIX e as experiências contemporâneas, que trazem novidades ao ressignificarem repertórios, ao construírem novas táticas de ação e mobilização política por meio de uma atuação mais ampla. Prossegue o autor:

No Brasil, eles [os coletivos] remontam ao século dezenove, com o grupo dos românticos em São Paulo, os grupelhos de poetas simbolistas, os modernistas da década de 1920, o grupo antropofágico, os concretistas nos anos 1950, o coletivo Rex de artistas na década seguinte, 3Nós3 e Manga Rosa na década de 1970, Tupi Não Dá, ou os mais recentes Neo-Tao e Mico, entre inúmeros outros.

O que diferencia a atual voga de movimentações coletivas no Brasil [anos 2000] são o caráter político de boa parte delas, assim como o uso que muitas fazem da internet, seja via listas de discussão, websites, fotologs e blogs ou simplesmente comunicação e ações planejadas por e-mail (Rosas, 2004, p. 7, *acréscimos nossos*).

Na distinção de Rosas, que aponta para o caráter político e para o uso da internet como parte da estrutura de mobilização, identificam-se alguns elementos, além dos que apontamos até aqui, que também consideramos como inovações respeitantes aos modelos de ação e modelos para a ação política (Clemens, 2010) em relação aos agrupamentos artísticos de décadas anteriores. Como temos argumentado, compreendemos que os coletivos apresentam um caráter político mais plural e amplo do ponto de vista das demandas e/ou projetos políticos (Marques; Marx, 2020) e, como destaca Gohn (2017; 2019), valem-se da internet e das tecnologias de comunicação para fazer delas seu principal canal de comunicação no processo de mobilização dos ativistas e apoiadores, na divulgação das campanhas de protestos e na disputa pelo enquadramento social, inclusive com a criação de mídias independentes.

Embora consideremos também as novidades potencializadas pela utilização da internet, como argumentamos anteriormente (Marques; Marx, 2020), não compreendemos que esta e suas tecnologias possam ser mobilizadas como elementos determinantes para demarcar a emergência de novas formas organizacionais como os coletivos. Contrariamente às abordagens que tendem a conferir esse peso analítico a essas ferramentas, pensamos nelas como novos recursos para os processos de mobilização e ação coletiva. Afinal, em termos históricos, trata-se de um recurso nunca antes disponível e que, agora, tornou-se comum.

Voltando aos argumentos do autor, percebemos que o “paradoxo de Rosas” continua. Em outro artigo, ao discutir a tradição de coletivos artísticos no Brasil dos anos 1920-30 aos anos 2000, ao mesmo tempo que destaca a presença de novos coletivos nos anos 1970 e 1980, afirma que “esse liame se perdeu em algum lugar nos anos 1980 e tais formações só retornariam em meados dos 90 para cá, sem nenhuma ligação aparente com seus predecessores” (Rosas, 2006, p. 28).

Ainda que possamos argumentar que, no Brasil, não observamos uma tradição ininterrupta entre as ações e coletividades já verificadas nos anos 1920-30 e, sobretudo, a partir da década de 1960, como, segundo Rosas (2006), ocorreu em outros lugares (leia-se Europa e Estados Unidos), é questionável a validade do argumento de que houve um momento de desmobilização das experiências artísticas coletivas entre os anos 1980 e meados dos anos 1990, só sendo retomadas nos anos 2000, sem qualquer relação com as experiências predecessoras. O problema central é a compreensão do autor de que, em um determinado momento, especificamente nos anos 1980, os coletivos tenham simplesmente se desmobilizado, deixado de existir, o que, em certa medida, contradiz seus próprios argumentos, quando alega que:

Os coletivos surgem, se desfazem, se mantêm, se replicam, vão e voltam, de forma independente e espontânea e assim como a mídia voltou suas lentes para eles também se esquece rápido deles, mas eles estão aí, atuando nas sombras, nas brechas ou na luz do dia (Rosas, 2006, p. 28).

Em suma, como temos sustentado até aqui, os coletivos culturais contemporâneos não são um fenômeno novo, se por novo compreendemos uma experiência sem qualquer relação com heranças culturais. Entretanto, isso não significa que não apresentem novidades, tampouco que não tenham nenhuma ligação aparente com seus predecessores. Esses modelos de organização societária se configuram como experiências que são retomadas em contextos históricos, culturais, geográficos e políticos específicos, sempre ressignificando repertórios, discursos e conceitos. Somente assim, conseguimos compreender o modo e os porquês de os grupos se organizarem a partir de determinados arranjos e agirem a partir da mobilização de certas táticas (contenciosas ou de cooperação), fazendo-se novidades em seu existir estratégico e reflexivo.

### **Considerações finais**

Com este artigo, esperamos contribuir com a recente discussão em torno do tema dos coletivos, em especial, os coletivos culturais. Buscamos destacar que uma análise processual-relacional pode contribuir para uma melhor compreensão das emergências dessas experiências, considerando suas relações espaço-temporalmente inscritas. Vimos, também, que embora algumas das "características próprias" estejam relacionadas a um tempo presente, como o uso massivo da internet como parte de suas estratégias de mobilização e de ação, outras merecem uma atenção em relação à história e posterior atualização por novas experiências coletivas, tais como os sentidos de coletividade, redes colaborativas, horizontalidade, autonomia, dentre outros. Dessa forma, longe de uma busca pelo novo ou de uma completa negação da novidade, buscamos ajustar o enfoque teórico-analítico para uma melhor compreensão dessa atualização do modelo organizacional da sociedade civil contemporânea.

Nosso objetivo também consistiu em problematizar e compreender os sentidos presentes na construção da ideia de coletivo cultural, os quais nos ajudam na análise da criação e ressignificação de métodos, formas e práticas organizacionais e de ação dessas coletividades, bem como do contexto estratégico-relacional das diferentes emergências coletivas. Com isso, buscamos avançar sobre o que há de novidade nas experiências dos coletivos que permitam pensá-los como novas formas de organização, mobilização e ação da sociedade civil contemporânea.

Para isso, além da revisão de algumas experiências coletivas anteriores, também refletimos sobre essas experiências organizacionais a partir de nossas entrevistas com ativistas e dados obtidos por meio da aplicação de um questionário. Nesse percurso, argumentamos que alguns sentidos sobre a ideia de coletividade, trabalho colaborativo, horizontalidade são elementos discursivos, estruturais e estruturantes comuns na organização coletiva no campo artístico-cultural, não havendo muita novidade em si. Os aspectos de inovação se encontram nas inter-relações estabelecidas com as instituições, no caráter híbrido e plural do ponto de vista das linguagens artísticas, na formação de múltiplas agendas e na extensão política de suas ações.

Em suma, os coletivos são uma novidade na medida em que (re)surgem no debate político e acadêmico, resgatando diferentes experiências, como os autonomistas, os anarquistas e grupos socialistas; criando suas relações diferenciais com relação a outras experiências (associ)ativistas e organizacionais contemporâneas, como partidos políticos, ONGs, sindicatos ou mesmo organizações de movimentos sociais. Com isso, passaram a lograr destaque nas recentes mobilizações e articulações de protestos, sempre com um discurso de novidade organizacional, reforçando, dessa forma, a diferenciação com os seus outros. Neste processo, os coletivos visam à construção de uma estrutura menos rígida do ponto de vista administrativo-organizacional e mais horizontalizada no tocante às tomadas de decisões (Marques; Marx, 2020; Marques, 2025; Marques; Marx; Cruz, 2025 no prelo). É nesse complexo movimento de diferenciação e articulação de elementos que os coletivos se apresentam como uma instigante novidade, seja no campo organizacional, seja no campo político.

### Referências bibliográficas

ABERS, R. N.; SERAFIM, L.; TATAGIBA, L. "Repertórios de interação Estado-Sociedade em um Estado heterogêneo: a experiência na Era Lula". *Dados*, Rio de Janeiro, vol. 57, nº 2, p. 325-57, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/dados/v57n2/a03v57n2.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

ALONSO, A. "Repertório, segundo Charles Tilly: história de um conceito". *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, p. 21-41, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2238-38752012v232>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p. 37-60, 2007.

BARCELLOS, R. M. R. "Por outro eixo, outro organizar: a organização da resistência do Circuito Fora do Eixo no contexto cultural brasileiro". Tese de Doutorado em Administração. Centro Econômico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

BARROS, D. F., *et al.* "Download, pirataria e resistência: uma investigação sobre o consumidor de música digital". *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, vol. 7, nº 18, p. 125-151, 2010. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/188/186>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CALABRE, L. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGC, 2009.

CLEMENS, E. S. "Repertórios organizacionais e mudança institucional: grupos de mulheres e a transformação da política nos EUA, 1980-1990". *RBCP*, Brasília, nº 3, p. 161-218, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/1679/1477>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

CÓRDULA, A. Uma política para a diversidade cultural – 2003-2010. In: RUBIM A. A. C. (Org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, p. 201-220, 2016.

DAVIS, A. *Mulheres, Cultura e Política*. São Paulo: Boitempo, 2017

DONATI, P. *Sociología relacional de lo humano*. Navarra: UNSA, 2019.

FABRIS, A. "Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais". *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, vol. 25, nº 1, p. 261-278, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n0110>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

FARIA, F. "Epistemologia emancipatória de coletivos políticos". *Simbiótica*, Vitória, vol. 7, nº 3, p. 33-48, 2020a. Disponível em: <<https://doi.org/10.47456/simbitica.v7i3.33692>>. Acesso em: 19 jul. 2022.

FARIA, F. "Ativismo, instituição e repertório autonomista: uma etnografia sobre coletivos políticos". *Revista Brasileira de Sociologia*, Porto Alegre, vol. 8, nº 20, p. 177-198, 2020b. Disponível em: <[https://rbs.sbsociologia.com.br/index.php/rbs/article/view/rbs.741/pdf\\_741](https://rbs.sbsociologia.com.br/index.php/rbs/article/view/rbs.741/pdf_741)>. Acesso em: 02 ago. 2022.

FERVENZA, H. "Uma poética da desapropriação do tempo em Guilherme Vaz". In: *Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia: ANPAP, 2020.

FREIRE, C. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras Ed., 1999.

GOHN, M. G. *Manifestações e protestos no Brasil: correntes e contracorrentes na atualidade*. São Paulo: Cortez, 2017.

GOHN, M. G. *Participação e Democracia no Brasil*. Da década de 1960 aos impactos pós-junho de 2013. Petrópolis: Vozes, 2019.

GOHN, M. G. *Ativismos no Brasil*. Movimentos sociais, coletivos e organizações sociais civis: como impactam e por que importam?. Petrópolis: Vozes, 2022.

GOHN, M. G.; PENTEADO, L. C.; MARQUES, M. S. "Os coletivos em cena: experiências práticas e campo de análise". *Simbiótica*, Vitória, vol. 7, nº 3, p. 01-07. Disponível em: <<https://doi.org/10.47456/simbitica.v7i3.33690>>. Acesso em: 11 dez. 2024.

GURZA LAVALLE, A., *et al.* Movimentos sociais, institucionalização e domínios de agência. In: GURZA LAVALLE, A., *et al.* (Orgs.). *Movimentos sociais e institucionalização: políticas sociais, raça e gênero no Brasil pós-transição*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 21-86, 2019.

GURZA LAVALLE, A.; SZWAKO, J. "Sociedade civil, Estado e autonomia: argumentos, contra-argumentos e avanços no debate". *Opinião Pública*, Campinas, vol. 21, nº 1, p. 157-187, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1807-0191211157>>. Acesso em: 15 jul. 2023.

LACLAU, E. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. 2ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

LIMA, R. G. Uma leitura petista da agenda da gestão pública da cultura. In: RUBIM, A. (Org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, p. 37-53, 2016.

MARQUES, M. S. "Críticas ao modelo hierarquizado de cultura: por um projeto de democracia cultural para as políticas culturais públicas". *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, nº 53, p. 43-51, 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/res/n53/n53a04.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2023.

MARQUES, M. S. "Democracia Cultural, Estado e políticas públicas culturais: Uma reflexão a partir da Democracia Radical e Plural". *Colombia Internacional*, Bogotá, nº 98, p. 169-195, 2019. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/rci/n98/0121-5612-rci-98-00169.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2023.

MARQUES, M. S. "Status ontológico da Teoria do Discurso (TD) em Laclau e Mouffe: diálogos, perspectivas teóricas e conceitos básicos". *Dados*, Rio de Janeiro, vol. 63, nº 2, p. 1-33, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/001152582020211>>. Acesso em: 12 dez. 2024.

MARQUES, M. S. "Interações socioestatais: mútua constituição entre os Coletivos Culturais e o Estado no Espírito Santo". Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2022.

MARQUES, M. S. "Interações socioestatais: aspectos epistemológicos e contribuições a partir da Abordagem Estratégico-Relacional e da Perspectiva da Pólis". *Tempo Social*, São Paulo, vol. 35, nº 2, p. 157-188, 2023a. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2023.206694>>. Acesso em: 12 dez. 2024.

MARQUES, M. S. "Interações Socioestatais: mútua constituição entre a sociedade civil e a esfera estatal". *Opinião Pública*, Campinas, vol. 29, nº 2, p. 431-648, 2023b. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1807-01912023292431>>. Acesso em: 12 dez. 2024.

MARQUES, M. S. "Crítica à política tradicional e posição diferencial: algumas considerações sobre a emergência dos coletivos culturais contemporâneos". *Civitas*, Porto Alegre, vol. 25, nº 1, p. e45969, 2025. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1984-7289.2025.1.45969>>. Acesso em: 28 fev. 2025.

MARQUES, M. S.; VANESSA, M. "Os coletivos em cena: algumas contribuições para o debate". *Simbiótica*, Vitória, vol. 7, nº 3, p. 08-32, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.47456/simbitica.v7i3.33691>>. Acesso em: 12 dez. 2024.

MARQUES, M. S.; MARX, V.; CRUZ, D. D. "Quem tem medo da organização? Dimensão organizacional no ativismo e nos processos decisórios dos coletivos culturais do Espírito Santo". *Dados*, Rio de Janeiro, vol. 68, nº 3, 2025 no prelo.

MARX, V. (Org.). *Democracia Participativa, Sociedade Civil e Território Porto Alegre*. UFRGS/CEGOV, 2014.

MCADAM, D.; TARROW, S.; TILLY, C. "Para mapear o confronto político". *Lua Nova*, São Paulo, nº 76, p. 11-48, 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-64452009000100002>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

MEIRA, M. Gestão cultural no Brasil: uma leitura do processo de construção democrática. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, p. 17-36, 2016.

MESQUITA, A. *Insurgências poéticas*. Arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume, 2011.

MONACO, H. M. "Acolhimento como ativismo: ações de um coletivo bissexual na criação de espaços 'monodissidentes'". *Simbiótica*, Vitória, vol. 7, nº 3, p. 228-251, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.47456/simbitica.v7i3.33701>>. Acesso em: 18 jul. 2023.

MOORE, A. "General Introduction to Collectivity in Modern Art". *The Journalist of Aesthetic Protest*. Paper for "Critical Mass" exhibition, Smart Museum, University of Chicago, Apr. 2002.

MOUFFE, C. *Agonística: pensar el mundo politicamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

NEVEU, É. *Sociología de los movimientos sociales*. 2ª ed. Barcelona: Hacer, 2006.

PAIM, C. "Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea". Tese de Doutorado em Artes Visuais. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PEREZ, O. C. "Relações entre coletivos com as Jornadas de Junho". *Opinião Pública*, Campinas, vol. 25, nº 3, p. 577-596, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1807-01912019253577>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

PEREZ, O. C.; SILVA FILHO, A. L. A. "Coletivos: um balanço da literatura sobre as novas formas de mobilização da sociedade civil". *Latitude*, Alagoas, vol. 11, nº 1, p. 255-94, 2017. Disponível em: <[http://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/2812/pdf\\_1](http://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/2812/pdf_1)>. Acesso em: 30 mai. 2019.

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

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

ROCHA, M. N. "Coletivos artísticos brasileiros: um estudo de casos sobre discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em artes". Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ROSAS, R. "Nome: coletivos, senha: colaboração". *Guia de Navegação FindEtático*, p. 7-10, 2004.

ROSAS, R. "Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil". *Rua*, Campinas, vol. 12, nº 1, p. 27-35, 2006.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p. 11-36, 2007.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais no Governo Lula. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: EDUFBA, p. 09-24, 2010.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.; CALABRE, L. (Orgs.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, p. 11-31, 2015.

SADER, E. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANCHES, B. R.; RODRIGUES, F. P.; BRAGA, V. L. "Falando de institucionalização e movimentos sociais: usos, vantagens e limites da abordagem de encaixes institucionais e domínios de agência". Entrevista de Adrian Gurza Lavalle, Euzeneia Carlos, José Szwako e Monika Dowbor. *Política & Sociedade*, Florianópolis, vol. 12, nº 51, p. 270-296, 2022.

SANTOS, A. P. "A indústria fonográfica nos tempos da internet: como a pirataria pode modelar novos modelos para a música". *Informação & Informação*, Londrina, vol. 18, nº 2, p. 130-49, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.5433/1981-8920.2013v18n2p130>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

SANTOS, B. A. O. "O 'Novo' em velhas práticas: uma análise sobre a noção de 'Novíssimos' Movimentos Sociais e Coletivos". *Simbiótica*, Vitória, vol. 9, nº 1, p. 20-37, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.47456/simbitica.v9i1.38299>>. Acesso em: 18 jul. 2023.

SAYER, A. "Características chave do realismo crítico na prática: um breve resumo". *Estudos de Sociologia*, Pernambuco, vol. 6, nº 2, p. 7-32, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235465>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

TARROW, S. *O poder em movimento: movimentos sociais e confronto político*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TURINO, C. *Pontos de cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

### **Abstract**

*Collectives and innovations in the debate on political organization: a processual-relational approach to contemporary cultural collectives in Brazil*

Since the cycle of protests in Brazil (2013-2016), the presence of "new collective subjects" has become more clearly observed, and their potential innovations have been discussed. In this article, we approach contemporary cultural collectives through a processual-relational perspective, to reflect on what can be understood as innovations within these organizational experiences. Research data have allowed us to highlight innovations related to the development of new patterns of interaction with the state sphere, multiple artistic-cultural languages, and the pursuit of multiple agendas. In addition to a literature review, the research employed a structured qualitative study involving interviews with activists and survey data collected from cultural collectives in Espírito Santo, Brazil. The findings suggest that while collectives may not constitute a "new sociological phenomenon", they can be understood as innovations in the sense that they have been contemporaneously (re)emerging by reclaiming methods, forms, and organizational practices when shaping their own organizational model.

**Keywords:** collectives; contemporary cultural collectives; organizational repertoire; associative field

### **Resumen**

*Colectivos e innovaciones en el debate político-organizativo: un enfoque procesual-relacional de los colectivos culturales contemporáneos en Brasil*

Desde el ciclo de protestas que tuvo lugar en Brasil (2013-2016), la presencia de "nuevos sujetos colectivos" en escena se ha vuelto más evidente y se ha debatido sobre sus posibles innovaciones. En este artículo, abordamos los colectivos culturales contemporáneos desde una perspectiva procesual-relacional con el objetivo de reflexionar sobre lo que puede entenderse como innovaciones en estas experiencias organizativas. Los datos de la investigación nos han permitido destacar innovaciones relacionadas con el desarrollo de nuevos patrones de interacción con la esfera estatal, el uso de diversas lenguas artístico-culturales y la búsqueda de múltiples agendas. Además de la revisión de la literatura, la metodología de investigación está constituida por un estudio cualitativo estructurado que incluyó entrevistas con activistas y datos recopilados a través de una encuesta a colectivos culturales

em Espírito Santo, Brasil. Os hallazgos sugieren que, aunque los colectivos pueden no constituir un "nuevo fenómeno sociológico", pueden ser considerados como innovaciones en el sentido de que (re)emergen de manera contemporánea al recuperar métodos, formas y prácticas organizativas en la configuración de su propio modelo organizativo.

*Palabras clave:* colectivos; colectivos culturales contemporáneos; repertorio organizativo; campo asociativo

### **Résumé**

*Collectifs et innovations dans le débat politique-organisationnel : une approche processuelle-relationnelle des collectifs culturels contemporains au Brésil*

Depuis le cycle de protestations qu'a connu le Brésil (2013-2016), l'entrée en scène de "nouveaux sujets collectifs" est devenue plus évidente, et leurs éventuelles innovations ont fait l'objet de débats. Dans cet article, nous abordons les collectifs culturels contemporains à travers une perspective processuelle-relationnelle afin de réfléchir à ce qui peut être compris comme des innovations au sein de ces expériences organisationnelles. Les données de la recherche nous ont permis de mettre en évidence des innovations liées à l'élaboration de nouveaux schémas d'interaction avec la sphère étatique, à l'utilisation de divers langages artistiques et culturels, ainsi qu'à la poursuite de multiples agendas. En plus de l'étude de la littérature, la méthodologie se base sur une recherche qualitative structurée comprenant des entretiens avec des activistes, ainsi que des données d'une enquête auprès de collectifs culturels à Espírito Santo, au Brésil. Les résultats suggèrent que bien que les collectifs ne constituent peut-être pas un "nouveau phénomène sociologique", ils peuvent être considérés comme des innovations dans le sens où ils (re)émergent de manière contemporaine en récupérant des méthodes, des formes et des pratiques organisationnelles pour façonner leur propre modèle organisationnel.

*Mots-clés :* collectifs ; collectifs culturels contemporains ; répertoire organisationnel ; champ associatif

Artigo submetido à publicação em 18 de novembro de 2022.  
Versão final aprovada em 03 de maio de 2024.

