

ARTE, DIVERSIDADE E HIBRIDISMO ESTÉTICO-CULTURAL

Nardo Germano¹
Agnus Valente²

Resumo: Objeto deste estudo, a intervenção urbana *Corpo Coletivo* é uma performance da série *Auto-Retrato Coletivo* que, organizada como repositório crítico da identidade coletiva, propõe dialogismo e polifonia em prol da diversidade cultural, absorvendo a participação dos espectadores em espaços públicos num processo de [des]construção identitária. Transpondo, para o campo do hibridismo cultural, os conceitos estéticos de *Trans-Hibridação Intersensorial*, *Intertextual-Semiótica* e *Interformativa*, e estabelecendo equivalências das noções de espaço com a *Poética do Corpo* e com as *Manifestações Ambientais*, o artigo conclui com uma reflexão sobre o conceito de *Poéticas em Coletividade*, proposto como procedimento de apropriação artística e tecnopolítica dos mecanismos de produção das representações sociais.

Palavras-chave: 1- Arte e diversidade cultural; 2- Hibridações Intersensorial, Intertextual-Semiótica e Interformativa; 3- Poética do Corpo; 4- Manifestações Ambientais; 5- Poéticas em Coletividade.

Organizada artisticamente como repositório crítico da identidade coletiva, a série *Auto-Retrato Coletivo* (1987-...), de Nardo Germano, propõe contrapontos ao discurso monológico dos estereótipos identitários. O artista investe na abertura poética à recepção (Eco, 1988), implementando estratégias de participação e interatividade para promover dialogismo e polifonia [Bakhtin, 1970], promovendo a diversidade cultural com a inclusão da alteridade, expressões e pontos de vista dos espectadores na noção de identidade coletiva veiculada nas obras. Confirmando que “o hibridismo é muitas vezes, senão sempre, um processo e não um estado” [Burke, 2003:50], a ação colaborativa dos espectadores assume um movimento de construção e desconstrução, desdobrando continuamente a discussão no âmbito das identidades culturais.

Analisaremos neste artigo a obra *Corpo Coletivo* (2006), uma intervenção urbana integrante da série, constituída por performances participativas nas quais Nardo Germano apresenta-se em praças públicas acompanhado por seus *alter-egos* masculino e feminino (Agnus Valente e Zilma Barros), que conclamam o transeunte (sem

¹ Artista multimídia, Mestre e atualmente Doutorando em Artes Visuais, integrante do grupo de pesquisa *Poéticas Digitais* na ECA/USP. Professor-palestrante na disciplina “Arte e Diversidade Cultural” do curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* “Ecologia, Arte e Sustentabilidade” na UMAPAZ. E-mail: nardogermano@uol.com.br

² Artista híbrido, Doutor em Artes Visuais e pesquisador no grupo *Poéticas Digitais* na ECA/USP. Docente no IA/UNESP (Graduação/Pós-Graduação) e no curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* “Ecologia, Arte e Sustentabilidade” - UMAPAZ. E-mail: agnusvalente@uol.com.br

discriminação social, de raça, cor, gênero, sexualidade, religião, idade, escolaridade, nacionalidade etc.) a fazer inscrições sobre camisetas brancas vestidas no corpo do próprio artista, para expressar através de textos, desenhos e símbolos, o seu pensamento ou sentimento sobre a nossa identidade, abrindo livremente o leque da diversidade cultural. Em clima de comunhão anárquica, propõe-se uma ação conjunta de um público livre para participar e/ou assistir à participação dos demais. Nos locais das performances, uma mala de viagem, contendo camisetas dobradas como corpos alojados lado a lado, é aberta e “instalada” no espaço, com sua capa estendida no calçamento (fig.1). Tendo a cidade como cenário, cria-se um ambiente surrealista para a intervenção, flagrando o cidadão no contexto social, quando sua individualidade ontológica está inserida no coletivo.

Acesso ao trabalho *on-line*: <http://www.corpocoletivo.nardogermano.com>



fig. 1 - *Corpo Coletivo*: Virada Cultural SP2006 (Praça do Patriarca) - SP/Brasil

Em *Corpo Coletivo*, uma “hibridação intersensorial” [Valente, 2008:27] resulta dos diferentes meios produtivos empregados: desde o caráter aurático e a sensorialidade local das performances ao vivo e das inscrições autográficas dos participantes nas camisetas, até o registro em fotografia, vídeo e mídias digitais; a obra contemporiza os sentidos privilegiados por esses múltiplos meios e pela situação ambiente – através dos quais hibridam-se simultaneamente informação tátil, oral, sonora, verbal, visual, olfativa, cinética tanto dos participantes (fig.2 e 3) quanto do local (fig.4 e 5).



fig. 2 - *Corpo Coletivo*: Festa da Virada SP2007 (Praça da Sé) – SP/Brasil

fig. 3 - *Corpo Coletivo*: Virada Cultural SP2007(Praça da República) – SP/Brasil

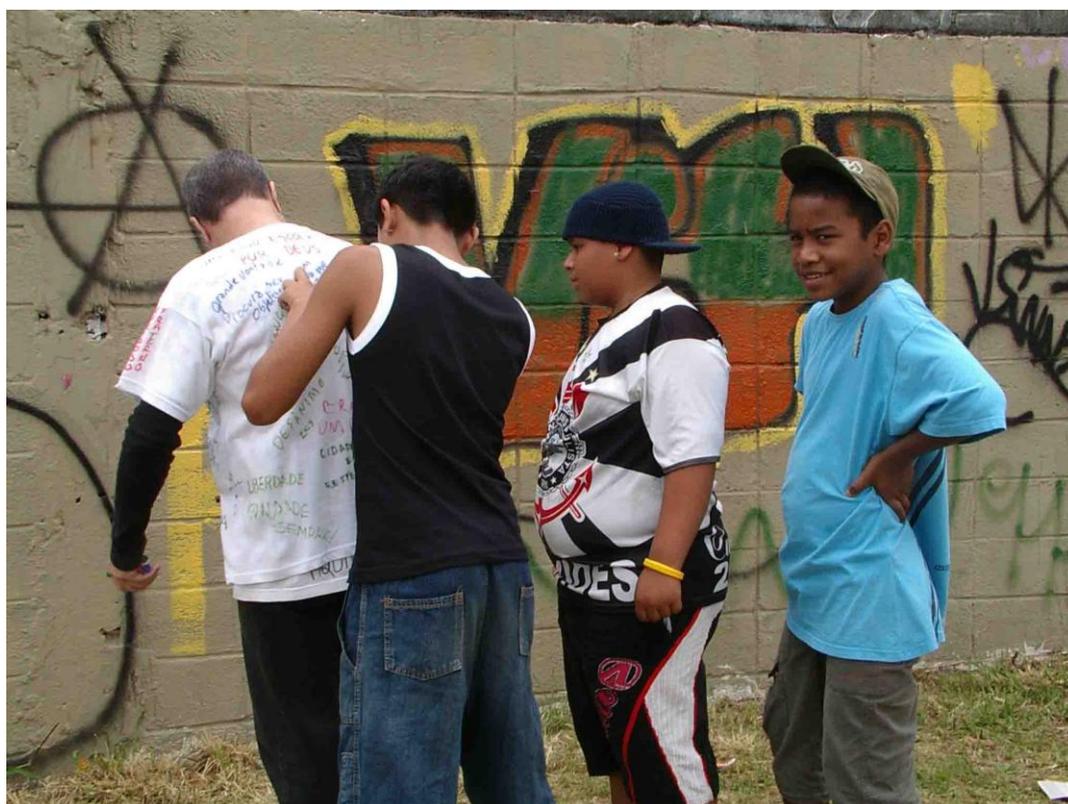


fig. 4 - *Corpo Coletivo*: Te Encontro na Praça SP2008 (Praça do Areião, Barra Funda) – SP/Brasil

Reconhecendo a Cultura como “texto” ou “sistema de signos”, pensando respectivamente nas acepções de Bense [1975] e Kristeva [1974], é possível também identificar nas inscrições heteróclitas dos participantes e do contexto do local (fig.4 e 5) um complexo de “hibridações intertextual-semióticas” [Valente, 2008:29]. No conjunto híbrido verbal e visual das camisetas, entremeado, segundo o artista, numa espécie de palimpsesto de autografia plural que “acumula as inscrições manuais realizadas com os bastões coloridos que trazem o traço, a caligrafia de seus autores, bem como o sentido

particular que atribuem à sua participação pela escolha da inscrição a fazer na relação com as cores empregadas” [Germano, 2007:115], manifestam-se pensamentos e expressões através de citações de provérbios populares, ditos de artistas ou referências de comunicação de massa, em formulações tanto criativas e inéditas, como também consensuais na sociedade, de caráter poético ou crítico. Apresentam-se ideias similares em diferentes formulações, bem como ideias dissonantes, traduzidas numa multiplicidade intertextual e intersemiótica que explicita a diversidade cultural no projeto colaborativo.



fig. 5 - *Corpo Coletivo*: Te Encontro na Praça SP2008 (Praça Princesa Isabel) – SP/Brasil

O inevitável cruzamento de “formatividades” [Pareyson, 1993] entre autor e participantes enceta uma “hibridação interformativa” [Valente, 2008:35]. Visualiza-se o paradoxo dessas interformatividades que, no conjunto, se aglutinam num único corpo de inscrições amalgamadas na camiseta, quase indistintas, e simultaneamente se diferenciam em singularidades, quando observadas individualmente. Nesse processo, testemunha-se o engendramento de múltiplas formatividades na conjugação das poéticas de autor e participantes, destacando-se o espetáculo performático das interformatividades em ação: a obra *Corpo Coletivo* em sua plenitude é o corpo-a-corpo da relação interpessoal dos participantes entre si e com o artista, em gestos e contorções, com suas vestimentas, seus adereços, estilos e biotipos integrando-se à obra (fig.6 a 9).



fig. 6 - *Corpo Coletivo*: Virada Cultural SP2007 (Praça da República) – SP/Brasil
 fig. 7 - *Corpo Coletivo*: Virada Cultural SP2007 (Praça da República) – SP/Brasil



fig. 8 - *Corpo Coletivo*: Festa da Virada Cultural SP2007 (Praça da Sé) – SP/Brasil
 fig. 9 - *Corpo Coletivo*: Te Encontro na Praça SP2008 (Praça 14 Bis) – SP/Brasil

As performances propõem a identidade coletiva enquanto memória e compartilhamento de uma história coletiva na perspectiva da identidade nacional [Smith *in* Featherstone, 1992:179], introduzindo uma discussão política no jogo de estereótipos e estigmas identitários. Nesse sentido, aproximam-se da noção de *sujeito sociológico* de Mead e Cooley em que “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” [Hall, 2006:11].

Nesse conceito de *sujeito sociológico*, podemos encontrar equivalências com noções de espaço: implicações geopolíticas na constituição das identidades. Aquele núcleo interior do “eu real” constituiria o espaço *habitado* primordial, numa “relación

con el mundo constitutiva de su peculiar espacialidad” que Barbero [2008b:4] associa à denominação “corpo próprio” de Merleau-Ponty e que podemos associar à primeira noção de identidade individual. Os mundos culturais exteriores corresponderiam aos demais espaços – *produzido, praticado* (cf. Benjamin) e *imaginado* – com os quais aquela individualidade primordial estabelece diferentes vínculos.

Enquanto espaço *produzido*, os meios de comunicação de massa monopolizam a construção identitária à medida que “en nuestras ciudades, cada día más extensas y desarticuladas, en las que la violencia torna las formas del desarraigo y el crecimiento de la marginación, la radio, la televisión y la red informática producen el único tipo de espacio compartido, esto es capaz de ofrecer formas de contrarrestar el aislamiento de los individuos y las familias posibilitándoles unos mínimos vínculos socioculturales” [Barbero,2008b:5]. Exercendo o papel de aparelho ideológico de informação do Estado, que embute “através da imprensa, da rádio, da televisão, em todos os ‘cidadãos’, doses quotidianas de nacionalismo, chauvinismo, liberalismo, moralismo” [Althusser,s/d:63], a mídia frequentemente forja uma falsa consciência do cidadão sobre si mesmo, que incorpora uma “identidade legitimadora, introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar a sua dominação sobre os actores sociais”, conforme Cunha [2007:192] a partir de Castells.

Ganha importância a questão da autoridade somática de cada cidadão que, com a autoridade de quem vivencia o drama de dentro, na própria pele, traz a público seu ponto de vista, sua experiência, visão de mundo e de si, a quem a proposição da série *Auto-Retrato Coletivo* resguarda o direito de ser também um interlocutor nessa “guerra pelo controle da representação” [Hamburger, 2005:201] instalada no contexto social, cultural e artístico. Contudo, essas autoridades somáticas são solicitadas enquanto *interlocutores não exclusivos* do debate, situando a obra criticamente em oposição ao “dogma da auto-representação visto por alguns como fórmula exclusiva da resistência à opressão[...], num princípio em que a única coisa que vale é a ‘autoridade somática’” [Xavier *in*: Shoat e Stam, 2006:18], pois tal postura exclusivista reproduz a segregação em lugar de combatê-la: num país como o Brasil, marcado pelo multiculturalismo, é fundamental promover a “noção de *relativização múltipla e recíproca*, a idéia de que as diversas culturas deveriam perceber as limitações de suas próprias perspectivas sociais e culturais” na medida em que “cada grupo oferece sua própria exotopia (de acordo com Bakhtin), seu próprio ‘excesso de visão’, na esperança não apenas de ‘ver’ outros grupos, mas também, através de um ato salutar de estranhamento, de ver como ele

próprio é visto”[Shoat e Stam, 2006:474], instaurando o necessário debate entre as partes. Por esse motivo, o “público-alvo” desta intervenção urbana não se restringe a grupos específicos, fechados; é um projeto aberto a todos conjuntamente, evitando guetizações – e, sobretudo, sem nenhum tipo de hierarquia entre os participantes, ou entre sua autoridade somática e a “autoridade de artista” do propositor (fig. 10 e 11).



fig. 10 - *Corpo Coletivo*: Virada Cultural SP2007 (Praça do Patriarca) – SP/Brasil
fig. 11 - *Corpo Coletivo*: Festa da Virada Cultural SP2007 (Praça da Sé) – SP/Brasil

Nesse aspecto, a abertura da série aos espectadores propicia manifestações tanto de identidades de resistência, “criada[s] por actores e sujeitos que se encontram em posições estigmatizantes e desvalorizadas” quanto das identidades de projeto, estas “produzida[s] por indivíduos ou grupos no sentido de redefinir a sua posição na sociedade [...] e fundamenta[m]-se na capacidade desenvolvida pelos sujeitos de refletirem sobre si próprios e de imaginarem de forma ativa a sua biografia” [2007:192]. Cabe ressaltar que o fenômeno de incorporação do estereótipo construído na vida social e na mídia pode ser questionado ou relativizado no momento de reflexão para a participação ou no confronto com as manifestações identitárias de outros participantes, de modo que o dialogismo e a polifonia, numa “pluralidade de vozes e de consciências independentes e distintas” [Bakhtin, 1970:32, t.a.] contribuam para [des]construir a identidade legitimadora e o discurso monológico instituído.

Nesse sentido, as intervenções urbanas revelam-se fundamentais por sua proposição arte/vida. As noções de espaço (*habitado*, *construído* e *imaginado*) são acionadas pelas performances, que ocorrem no espaço *praticado* do qual se apropriam, abolindo assim a mediação para encontrar o indivíduo diretamente no contexto social, praticando o espaço urbano, haja vista que “la ciudad se experimenta *practicándola*

mediante los trayectos y los usos que de ella hacen y trazan sus habitantes, esas ‘motricidades espaciales’ en las se combinan estilos colectivos y usos individuales, todos ellos atravesados por cambios que trastornan los modos de pertenencia al território y las formas de vivir la identidad” [Barbero, 2008b:6-7]. Em *Corpo Coletivo*, alguns espaços públicos não-protégidos, como praças públicas, ruas e largos são considerados pela carga histórica que os caracteriza como espaços políticos, que estimulem o cidadão a exercer seu papel como sujeito da história e, por extensão, de sua própria identidade: em São Paulo, o Vale do Anhangabaú, palanque pelo *Impeachment* de Collor, nos anos 90, e, principalmente, a Praça da Sé (fig.12), palco das *Diretas-Já* nos anos 80, são dois exemplos de espaços políticos escolhidos para as intervenções.



fig. 12 - *Corpo Coletivo*: Virada Cultural SP2006 (Praça da Sé) – SP/Brasil

É possível reconhecer consonâncias entre a noção de espaço praticado e o *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica, que norteia *Corpo Coletivo* enquanto arte participativa e intervenção urbana, na medida em que a obra se estende para a experiência cotidiana no espaço público pelo princípio de apropriação do “mundo ambiente” [Oiticica, 1986:79] como contexto. Enquanto *Manifestações Ambientais*, as performances propõem a “participação dinâmica do ‘espectador’”, colocando em prática o conceito de anti-arte enquanto “‘realização criativa’ isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas” [Oiticica, 1986:77]. Segundo Celso Favaretto [1992:121-129], o artista logra motivar a criação “nela integrando o coletivo pelo redimensionamento

cultural dos protagonistas (artista e participantes)”, lembrando que “ao situar as operações nas ruas, parques, morros, pavilhões de exposições industriais etc., Oiticica acredita que o público se aproxima sem constrangimentos, com total disponibilidade, de experiências que na arte são segregadas” por encontrar-se no seu elemento, no contexto de sua vida prática cotidiana, o que vale dizer que as apropriações ambientais instauram condições mais propícias à criação, pois “não se distinguem aí níveis – de elaboração de obras, de circulação e de significação social: a ambientação reúne artista, participantes e ‘mundo’” sem distinções hierarquizantes, concluindo-se que “as *Manifestações Ambientais* são lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida)”. A proposta de intervenção urbana *Corpo Coletivo* é um modo de apropriação do meio ambiente, ou seja, de apropriação do espaço *praticado*, que aciona, numa perspectiva utópica, as demais noções de espaço.

Ao propor a nossa identidade de brasileiros como tema para a participação na performance, a intervenção urbana aciona o espaço *imaginado* especificamente na relação fundante que vincula o cidadão com o Estado Nacional [Barbero, 2008b:5-6]. Num país como o Brasil, que elencamos entre os “povos híbridos” [Burke, 2003:36] no encontro de três raças – índio, branco e negro – no período colonial e posterior ampliação do leque de miscigenações com o processo de imigração europeia pós-abolição da escravatura no final do século XIX, a diversidade cultural protagoniza as discussões sobre a identidade brasileira. Com relação ao período colonial, ocorre o que Antônio Cândido denomina “‘diálogo com Portugal’, que é uma das vias pelas quais tomamos consciência de nós mesmos” [1985:110] que culmina com nosso esforço de auto-afirmação enquanto povo na contrapartida da negação dos valores portugueses, com a independência política em 1822 e o nacionalismo literário do Romantismo. Um século depois, o Modernismo de 1922 e o Movimento Antropofágico reelaboram influências francesas e norte-americanas, estabelecendo novos parâmetros: “um fato capital se torna deste modo claro na história de nossa cultura; a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado” [1985:112]. Atualmente, com a globalização, o Brasil mantém novas relações com EUA, Portugal/Europa, África, América Latina e, neste caso, mais intensamente com os países do Mercosul.

Em *Corpo Coletivo*, essa “narrativa de nação” [Hall, 2006:52] brasileira, aqui rapidamente esboçada, aflora no comportamento, nos comentários e nas inscrições do público nas camisetas (fig. 13), com resquícios de nosso complexo de povo colonizado e de inferioridade em relação ao primeiro mundo, cicatrizes do subdesenvolvimento, em

contraponto à apologia da nossa sensualidade, da mistura de raças, da nossa hospitalidade, força, persistência, esperança e cordialidade. E também o inverso: crítica à nossa subserviência, alienação, obscenidade ou burrice, em contraponto à apologia da nossa capacidade de superação, inteligência, coragem, alegria e criatividade.



fig. 13 - Às margens, autografia plural e palimpsesto nas camisetas.
No centro, *Corpo Coletivo: Te Encontro* na Praça SP2008 (Praça 14 Bis) – SP/Brasil

Observa-se, pela falta de unanimidade das opiniões manifestadas, que a identidade, tal como as fronteiras, é um componente cada vez mais imaginário do nacional [Barbero, 2008b:6], pois “falar de identidade hoje implica também [...] falar de migrações e mobilidades, de redes e de fluxos, de instantaneidade e fluidez”, de modo que “a diversidade cultural se faz *interculturalidade* nos territórios e nas memórias” [Barbero *in* Moraes,s/d:61], gerando identidades múltiplas, em movimento.



fig. 14 - *Corpo Coletivo: Te Encontro* na Praça SP2008 (Praça Princesa Isabel) – SP/Brasil

Nas intervenções urbanas, grupos de imigrantes ou descendentes de japoneses, coreanos e latino-americanos, p.ex., transitam nessa dubiedade identitária em relação à identidade brasileira (fig.14), na qual se reconhecem também como indivíduos sociais,

dispostos a expressar essa condição, já declarada em alguns casos no próprio vestuário que estampa a bandeira do Brasil ou *slogans* sobre o seu modo de ser brasileiro.

O novo contexto da Globalização, segundo Hall, tem consequências na construção das identidades tanto no âmbito da informação quanto da migração (rompendo as fronteiras): aquele sujeito sociológico comparece na multiplicidade de identidades do mundo pós-moderno. Considerando que “a globalização apresenta-se simultaneamente como perversidade e como possibilidade” [Barbero, 2007:29], esse fator, em oposição ao (e para libertação do) sujeito sociológico dominado e costurado à estrutura [Hall,2006:12] por um discurso monológico, trouxe para *Corpo Coletivo* as manifestações de identidades híbridas que, numa das hipóteses de Hall [2006:69], estão tomando o lugar das identidades nacionais em declínio.

Um fenômeno provocado pela performance coletiva é o redimensionamento do espaço *habitado*: a ação se realiza com o contato direto entre artista e espectadores, numa conjunção ideológica e artística com a *Poética do Corpo* de Lygia Clark, que cunhou a expressão “corpo-coletivo” como “troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns” [Clark, 1980:41], o que “no plano filosófico significa entender que a repressão ou liberdade do indivíduo passa pelo social, logo é uma questão política” [Milliet, 1992:145] que se coloca em curso a partir da experiência de cunho psíquico. A transposição de “corpo-coletivo” para a série *Auto-Retrato Coletivo* desloca-se para uma troca de conteúdos predominantemente ideológicos, discutindo a identidade na dialética individual/coletiva, mantendo a coerência com a *Poética do Corpo*, na medida em que, segundo Milliet, “a dialética básica de Clark é a tensão entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o intelectual e o sensorial, o prazer e a realidade, que se revela política pela tônica arte/vida quando, “à arte como consolo, como refúgio, como prazer sublimado, contrapõe a criação como liberação do reprimido, como corpo ressurto em agenciamento coletivo” [1992:109].

Esse agenciamento coletivo pressupõe uma dissolução dos limites e das fronteiras do espaço *habitado*, pela aproximação extrema dos participantes entre si e com o artista. Nesse corpo-a-corpo com o espectador, o artista se oferece performaticamente como suporte para a expressão do outro. A partir dessa condição inicial, contudo, deixa de ser apenas suporte para a obra e para a participação, desenvolvendo um fenômeno que Hélio Oiticica reconhecia como uma “incorporação total”, que consiste na “incorporação do corpo à obra e da obra ao corpo” [1990:86], realizando-se enquanto forma e conteúdo. Enquanto forma, a incorporação envolve

inclusive o corpo do outro, dos espectadores-participantes, numa dinâmica hibridação interformativa em que realiza sua *performance* alongando-se, dobrando-se e contorcendo-se conforme as necessidades requeridas ou induzidas pelos participantes no ato de suas intervenções. Do mesmo modo, os participantes, em sinergia com o artista e com os demais participantes, desenvolvem suas *performances* que revelam suas capacidades intelectuais, poéticas e locomotoras à medida que naturalmente articulam uma gestualidade e uma expressão corporal próprias, tal como se apoiar, se abaixar ou se ajoelhar no chão para efetivar sua participação. Buscando um espaço e uma posição entre os demais, os participantes aglomeram-se numa relação interpessoal sem hierarquização entre artista e público, sem tabus nem constrangimentos, no intuito de cumprir o impulso do jogo em desenvolvimento, que se efetiva em momentos alternados de ordem e desordem.

Durante a ação em *Corpo Coletivo*, os participantes testemunham as intervenções dos outros, questionam — dialogam com o universo apresentado pelo artista e pelos demais participantes. Instaura-se um debate de idéias em torno desse corpo coletivo ideológico, seja presencial, em que os autores das frases estão no pleno ato da participação e discutem seus pontos de vista conflitantes, seja através de uma inscrição registrada *a posteriori*, como réplica ao ponto de vista deixado por um participante já ausente, tendo nas camisetas o repositório dos pontos de vista dos participantes e o campo onde o diálogo se constrói. Resulta daí um produto heteróclito: ao contexto das obras da série, acrescentam-se cumulativamente contextos novos, compostos por palavras, frases e desenhos que o próprio participante insere na obra, num procedimento por vezes muito próximo da pichação em que as contribuições se atropelam, sobrepondo-se umas às outras, numa autografia plural em palimpsestos (cf. fig.13). Torna-se visível uma questão sobre o binômio cidade/identidade que aponta para o fenômeno da pichação como uma das manifestações de *auto-retrato coletivo* que se realiza espontaneamente no cotidiano da vida urbana [Germano: 2007:103-119]. Entre gestos e escritura, a intervenção urbana *Corpo Coletivo* alcança momentos performáticos de esculturalidade plástica de um corpo coletivo em que, numa hibridação interformativa em praça pública, artista e participantes incorporam-se, irmanam-se numa identidade ao mesmo tempo única e plural, enquanto as camisetas, como muros brancos pichados (fig.15), acumulam numa hibridação intertextual-semiótica os traços plurais do imaginário coletivo – numa metáfora da relação Espaço e Identidade.



fig. 15 - *Corpo Coletivo: Te Encontro na Praça SP2008* (Praça do Areião, Barra Funda) – SP/Brasil

Enquanto obra “acontecimento” de caráter efêmero, a aura do evento findo guarda um caráter de transformação, pois “o imaginário extrojeto torna-se presente no espaço social onde o pensamento vive pela ação” [Milliet, 1992:110] e renova-se *in futuro* por rememoração, quando o participante em sua atividade cotidiana retorna ao espaço *praticado* onde vivenciou a experiência artística. Reitera-se o efeito da ação sobre sua consciência de indivíduo inserido no social, numa incorporação (e reincorporação) que se processa distante dos aparatos e controles institucionais dominantes ou midiáticos, na modalidade de uma memória não-oficial.

Nessa mesma perspectiva, a série *Auto-Retrato Coletivo* como um todo inscreve-se no contexto de práticas culturais e artísticas nas quais “sobressai a superação das práticas que reproduzem os estereótipos – presentes em demasiadas situações de comunicação interpessoal e institucional” [Cunha, 2007:206] na medida em que se torna receptiva às predisposições, aos pontos de vista e às poéticas dos indivíduos, incorporando-os como signos (de identidade) que compõem o próprio objeto artístico construído em coletividade, colocando-se como instrumento para a elaboração de uma *poiesis* dos espectadores. Nesse sentido, a partir do conceito de *auteur en collectif* [Weissberg, 1999], podemos pensar na noção de *Poétiques en collectif*, ou seja, *Poéticas em coletividade*

[Germano, 2009] – ou *Poéticas em coletivo* (para os amantes dos galicismos), todas no plural, reforçando assim a noção de dialogismo e polifonia em processo, como procedimento de apropriação artística e tecnopolítica dos mecanismos de produção das representações sociais. Desse modo, deflagra-se no contexto do hibridismo cultural uma série de hibridações estéticas (intersensoriais, intertextual-semióticas e interformativas) numa trans-hibridação por via da qual a nossa diversidade possa encontrar um canal aberto para sua expressão trans-cultural.

Instauram-se encontros de ideias e sentidos, numa experiência dialética do ideológico e do utópico [Jameson, 1992:304] em que a crítica negativa ideológica se exerce com uma prática positiva, como decifração de impulsos utópicos. Prospectivamente em aberto, o atual *corpus* artístico da série configura um campo amplificado de vozes, pensamentos e discursos como signos de identidades plurais, em constante movimento e transformação, como um repositório utópico de identidades culturais abertas, híbridas.

BIBLIOGRAFIA

- ABDALA JR., Benjamin (org.). *Margens da cultura*. SP: Boitempo, 2004.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 3ª edição, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
- BARBERO, Jesús Martin. “As novas sensibilidades: entre urbanias e cidadanias” in: SP: Revista MATRIZES, nr.2, 2008, pp.207-215.
- _____. “Entre urbanías y cidadanias” 2008b(texto2) in: *CARTOGRAFIAS CULTURALES de la sensibilidad y la tecnicidad*. SP: apostila ECA/USP, 2008a.
- _____. “Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no Novo século” in: MORAES, Dênis (org.) *Sociedade Mediatizada*. Mauad X, pp. 51-79.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas* (vol.I) SP: Brasiliense, 3ª ed., 1987.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. SP: Perspectiva, Debates 30, 2ª ed., 1975.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. RS: Unisinos, Aldus 18, 2003.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. SP: Nacional, 7ª edição, 1985.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CUNHA, Isabel Ferin. “Identidade e Reconhecimento nos *Media*” in: SP: Revista MATRIZES, nr.1, 2007, pp.187-208.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. SP: Perspectiva, 1988.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

- FEATHERSTONE, Mike. *Global culture nationalism, globalization and modernity*. London: Sage, 1992.
- GERMANO, Nardo. *Auto-Retrato Coletivo: Poéticas de Abertura ao Espectador na [Des]Construção de uma Identidade Coletiva*. SP: ECA/USP, 2007. 188 p. Dissertação Mestrado/Artes Visuais.
- _____. “AUTO-RETRATO COLETIVO discute identidade em espaços públicos”. *in*: SP: Revista ARS, nr.11, 2008, pp.120-121.
- _____. “[Autor]retrato coletivo *on-line* na [des]construção de uma identidade coletiva”. *in*: Anais do VIII Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília: UnB, 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: DP&A, 11ª ed., 2006.
- HAMBURGER, Esther. “Políticas da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174” *in*: MOURÃO, Maria Dora e LABAK, Amir. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 196-215.
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político*. São Paulo: Ática, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Seuil, 1974 *In*: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, Poétique 27, 1979.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- MORLEY, David. *Belongings: place, space and identity in a mediated world*. *European Journal of Cultural Studies* 4(4): 425-448, 2001.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. RJ: Editora Rocco Ltda., 1986.
- _____. Entrevista a Ivan Cardoso *in*: R Fluchetti: *Vampirismo*. RJ: Ebal, 1990, p.86.
- PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. RJ: Vozes, 1993
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “A Intertextualidade Crítica” *in*: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, Poétique 27, 1979.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. SP: Perspectiva, Estudos 93, 1987.
- SHOAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VALENTE, Agnus. *Útero portanto Cosmos: Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. SP: ECA/USP, 2008. 237 p. Tese Doutorado/Artes Visuais.
- _____. “Trans-híbridações: hibridação intersensorial, intertextual-semiótica e interformativa no sky-art interativo ÚTERO portanto COSMOS” *in*: Anais do XVIII Encontro ANPAP: Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador: UFBA, 2010, pp.37-52.
- WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à Distance*. Paris: L’Harmattan, 1999.
- <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Weissberg/presence/presence.htm>>