# CONSTITUIÇÕES ECONÔMICAS DA AUTORIA A PARTIR DO ESTUDO DE CASO SOBRE O COLETIVO ARTÍSTICO *FILÉ DE PEIXE*

Camila Damico Medina

camilafalconi@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Brasil

Marina Bay Frydberg

marinafrydberg@gmail.com

Universidade Federal Fluminense

Brasil

**RESUMEN**

A viabilização de propostas de coletivos artísticos agencia sentidos sobre o *ethos* da experiência estética. Estes grupos articulam diferentes "modos de fazer" artísticos, entretanto, ao passo que se propõem a questionar determinadas convenções, buscam o reconhecimento de sua prática enquanto artística dentro do campo e gozam de determinado aparato legitimador como artistas.

Apresento ao eixo o estudo de caso sobre o coletivo artístico carioca Filé de Peixe (um dos mais antigos da cidade ainda em ativa). Verifiquei junto a esse grupo não apenas se é possível confirmar o esgarçamento de determinados estabelecidos sobre a produção artística através de seus trabalhos; sobretudo, a pesquisa se pautou pela observação dos meios pelos quais o projeto foi concretizado dentro das políticas de financiamento e recepção de novas práticas artísticas, assim como os discursos construídos pelos atores envolvidos no processo.

Para tanto, foi realizada uma pesquisa qualitativa com o grupo, que se delimitou em entrevistas e observação participante, e, ademais, análise documental dos arquivos preservados pelo próprio coletivo sobre sua trajetória. A fim de obter resultados mais palpáveis, me debrucei exclusivamente sobre o projeto mais antigo, e também mais reconhecido, do coletivo: "Piratão". Em linhas gerais, o trabalho compreende na venda à moda do comércio informal do Rio de Janeiro de "encartados", que são compilados em mídia digital (DVD) que aglomera específicas seleções de vídeo-arte colecionadas pelos membros do coletivo de modo ilícito.

Meu interesse por este coletivo em particular adveio da pergunta sobre como obras de arte em suporte digital – e que, assim, carregam inerentemente a potencialidade da reprodutibilidade técnica - articulam autoridade artística. Do mesmo modo, como a manipulação da colagem, da cópia criativa e da "recontextualização" de obras de arte negocia um valor de qualidade estética com os espaços de legitimação da arte e com as políticas culturais brasileiras de financiamento.

Considero dentro deste recorte 1) como era realizada a seleção de vídeos-arte, como era feita a compilação dos vídeos em suporte digital, como a coleção do grupo foi se expandindo e se qualificando; 2) o que visavam investigar com este trabalho, os discursos construídos ao longo dos

anos de produção; e 3) como eram viabilizadas as diferentes edições do projeto e as repercussões do trabalho dentro das políticas de fomento às artes plásticas brasileiras. Todas estas considerações foram possíveis graças às entrevistas e à observação participante; à análise de registros fotográficos e audiovisuais das edições realizadas ao longo dos sete anos de sua produção e à consequente análise de discurso dos atores envolvidos; e à verificação das edições de maior e de menor número de vendas.

**ABSTRACT**

Different sensibilities are engaged by artistic collectives when systematizing different *ethos* around art experience. Despite their collective acts on art's intention to question certain institutional conventions, they also seek to be recognized through their practice by artistic criteria. Whereas they enjoy specific legitimating instances (for example, to be understood as artists), they stand in an opposing relation to contemporary art system as mavericks and alternative artists.

It is verified along the presented scholarship, through a look at the artistic collective *Filé de Peixe* case study (from Rio de Janeiro, Brazil), not exactly whether it is possible to ensure the deconstruction of some art establishments through their practice. Moreover, it is observed the negotiations engaged with cultural financial policies in order to concrete their projects. Above all, symbolic discourses built by the agents involved towards art consumption are regarded in Brazilian particular scenario in view of art conventions destabilization.

For this purpose, a qualitative research was held with the artistic collective in question, delimited by informal interviews and participating observation; furthermore, by data archive analysis provided by the group. Hence for concise results, only one work was selected to essay: *Piratão* (the Big Pirate) – their oldest, and best-known, artistic project). Outlined, this performance comprehends in the Brazilian informal fashion-like selling of "covers" ("encartados", originally) – which are digital media compilations displaying specific videoart selections achieved illicitly (mostly through illegal download). It is verified how artworks on digital apparatus, that play with appropriation and creative copy, articulate artistic authority. Alongside, how artworks

"recontextualization" articulate different aesthetic values and innovative positions with art legitimation venues.

**Palabras-clave**

economia da autoria; coletivos artísticos; autenticidade; cópia criativa.

**Keywords**

Economy of authorship; artistic collectives; authenticity; creative copy.

Nos últimos anos tem sido observada a entrada expressiva de coletivos artísticos em importantes veículos institucionais da arte contemporânea, obtendo espaços para ciclo mais diverso de exposições[1]. De modo a se contrapor a determinado senso de que as ações coletivas em arte se posicionam em uma relação polarizada com os meios do mundo artístico integrado (Becker, 1977, 1982), se caracterizando como um modo de produção marginal, alternativa, inovadora, a proliferação de discursos acerca de suas propostas parece acompanhar sua consolidação em ambientes convencionais da arte. É importante frisar de imediato que os coletivos artísticos e o circuito de arte contemporânea são pautados por estes discursos correntes entre os atores do campo como instâncias distintas, demarcadas por características que, usualmente, os relacionam de forma opositiva. Esta dualidade se fundamenta, basicamente, através de uma concepção de instituição de arte estabelecida, fixa e rígida e de uma prática de arte marginal, inconformista e urbana. A entrada crescente de obras de coletivos em feiras e bienais pelo território tende a questionar esta oposição discursiva.

Como irei apresentar às próximas linhas, esta pesquisa precisa compreender como estas características, que estruturam sistemas simbólicos e modos de significação da prática, estão relacionadas. Para além de uma preocupação sobre se, de fato, os coletivos artísticos esgarçam e desconstroem convenções (Becker, 1982) do *ethos* (Bourdieu, 1989) da experiência artística, este

[1] Ver Ana Carolina Accorsi Miranda, 2013.

trabalho verifica como se dão os contatos destas propostas com as instituições artísticas a fim da visibilidade de seus objetivos. Também é percebido como esta relação se dá uma vez que os coletivos artísticos, ao passo que disputam novos "modos de fazer" (Rancière, 2009), procuram reconhecimento entre seus pares e viabilidade financeira de seus projetos.

Desse modo, a promoção de diferentes táticas de produção artística denota não apenas a disputa por diferentes atribuições de valor a convenções estabelecidas dentro do campo das artes. Este agenciamento realizado por coletivos artísticos demonstra, antes de tudo, como estes grupos se inserem dentro da luta de discursos simbólicos e dos processos de tomada de posição (Bourdieu, 1989, 1996) constituintes da história da autonomia da arte.

Apresento como objeto de análise o estudo de caso realizado com o coletivo artístico Filé de Peixe, situado no Rio de Janeiro. Por vezes o trabalho terá uma vertente um tanto mais descritiva e técnica por a pesquisa se ocupar, fundamentalmente, em verificar como este coletivo artístico viabilizou seu projeto mais conhecido, o *Piratão*, criado em 2009. A escolha por uma observação qualitativa[2] em apenas uma proposta do grupo ao invés de uma análise comparativa entre diversos outros trabalhos, atravessando outros coletivos, está na concepção de que o grupo guarda particularidades próprias dos contextos sociais que agenciou ao longo de sua trajetória, e que devem ser entendidas em sua especificidade, sem a necessidade de pertencerem a uma observação ampla de uma condição de classe, e também está na ideia de que a partir de um cuidado aos detalhes das desenvolturas de seu projeto *Piratão* ao longo dos anos (visto de que se trata de uma ação coletiva que permeou vários anos e diversas medidas culturais deste inicio de século na cidade), é possível compreender movimentos e mudanças na estrutura da produção cultural e questões pertinentes quanto às políticas de financiamento da arte contemporânea brasileira.

As convenções em disputa observadas através dos meios para viabilização do *Piratão* estão atreladas à autenticidade e à autoria da obra de arte. Portanto, como trabalhos que articulam propriedade intelectual, cópia criativa e recontextualização (Buskirk, 2003) formulam autoridade artística dentro do circuito de arte contemporânea. Através de observação participante - que conta com entrevistas informais e participação nos encontros do grupo por um período de seis meses em

[2] Sobre os critérios norteadores da pesquisa qualitativa aplicados, ver Mirian Goldenberg, 2004.

2015 - e de análise documental disponível no arquivo do coletivo artístico (onde foi encontrada uma memória mais sólida sobre os seus projetos), a pesquisa acompanha a trajetória do projeto mais antigo do grupo (e que segue em aberto até então). Foram observadas as negociações realizadas com as instituições artísticas para que o trabalho obtivesse a apreciação visada pelos artistas, os discursos construídos pelos atores envolvidos ao longo dos anos de sua produção, assim como as diferentes visibilidades que foram se desenvolvendo.

Como o coletivo Filé de Peixe é um dos mais antigos da cidade do Rio de Janeiro (e do Brasil) em ativa, é possível detalhar as diferentes posições e discursos tomados por seus membros ao longo de seu trabalho. De acordo com o que é declarado em seu sítio eletrônico, o coletivo Filé de Peixe realiza ações coletivas sobre a economia política da arte, investigando os limites de determinadas noções como objeto e produto, colecionismo e consumismo. Portanto, é um coletivo que tem como objetivo articular criticamente nos meios de produção e circulação da arte. Este grupo em particular foi selecionado, dentro de uma cosmologia de formações e constituições do nome coletivo artístico, por apresentarem uma imagem de si mesmos como artistas e por entenderem a sua prática como artística. Este aspecto é relevante mencionar, visto que, em linhas gerais,

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

O grupo conta atualmente com três membros, dois deles fundadores do coletivo artístico, criado em 2006: Alex Topini, Fernanda Antoun e Fabrício Cavalcanti. O coletivo atua através de uma sede, localizada na área central da cidade, que serve como escritório de produção, arquivo de memória, de documentação e de materiais necessários aos encontros que, periodicamente, realizam a fim de pensar novas obras juntos. O local também já foi ponto de oficinas e cursos de fotografia que oferecem durante o ano. Dentro de uma cosmologia dos possíveis para o nome “coletivo artístico”, é importante destacar que os artistas possuem trabalhos pessoais, embora não pretendam

dispensar muito tempo para suas próprias experimentações – nem sempre a expressão particular de preferência do artista é a expressão encontrada nas propostas do coletivo. As ações coletivas, entretanto, são formuladas sempre em conjunto, e é extremamente raro alguém do grupo trazer uma ideia particular para ser produzida coletivamente. A concepção acontece em grupo, afirmam em entrevista (concedida em 2015). Durante o período da pesquisa em campo eles não tiveram oportunidade de criar nenhuma nova proposta.

O trabalho *Piratão* trata da venda de *encartados*, produto artístico em mídia digital (DVD) que compila uma seleção específica de vídeoarte. Esses vídeos são obtidos através de uma rede de contatos projetada pelos artistas do coletivo com membros do meio, através de *download* via internet e através da disponibilização do produto por alguns videoartistas brasileiros iniciantes. A venda acontece à moda da economia informal carioca, em que vendedores ambulantes anunciam nas ruas os últimos lançamentos. Utilizando os mesmos aparatos materiais, os integrantes vendem uma compilação formulada especialmente à ocasião da performance a preços populares. Os *encartados* são encontrados em tiragem ilimitada, definida de acordo com a demanda. Estes objetos são caracterizados por uma embalagem manufaturada pelo próprio grupo e conta com um carimbo que especifica o número da tiragem daquela série e apresenta a identidade visual do coletivo.

A enumeração integra uma política do coletivo de contabilizar o número de vendas realizadas por ação como meio de averiguar o sucesso da seleção confeccionada pelo grupo. Como um de seus objetivos enquanto performance é a efetiva comercialização desses objetos, eles queriam ver quais vídeos eles deveriam procurar pela rede (internet), quais artistas eram mais pedidos e quais vendiam mais, a fim de que pudessem atender ao público. Desse modo, o coletivo observava a preferência dos diferentes públicos que participaram das diversas edições do trabalho.

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

Através de apelos como promoções de três encartados ao preço de dez reais e jargões como "Hélio Oiticica está acabando!" e "Sessão da Tarde nunca mais!", eles procuram negociar com transeuntes e especialistas determinados estabelecidos sobre autoria, entre eles o mais evidente: sobre direitos autorais. Além disso, eles procuram realizar uma crítica às tiragens exclusivas de obras de arte em suporte digital pelo mercado de artes.

*Figura 1: Confecção do encartado. Imagem concedida por gentileza dos artistas.*

A prioridade da proposta é articular uma economia alternativa, em que as obras de arte de artistas alheios são manipuladas enquanto conteúdo e matéria de lapidação para uma nova obra de arte. Já realizaram vinte edições deste projeto, com venda de mais de quatro mil *encartados*. Para produção destes objetos, eles foram aos poucos adquiridos materiais próprios dos comerciantes informais que veiculam este tipo de produto, como copiadoras (chamadas coloquialmente de "queimadoras") de mais de dez DVDs conectadas às operações de computadores cada vez melhor equipados para suportar o volume formado pela produção em série destes arquivos, assim como

começaram a dispensar de sistemas externos de arquivamento dos vídeos obtidos para que não tivessem qualquer risco de *malware* no computador que comprometesse o documento.

*Figura 3: Display de encartados. Imagem concedida por gentileza dos artistas.*

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

*Figura 4: Materiais dispostos para performance do Piratão.*
*Imagem concedida por gentileza dos artistas.*

Pelo registro de vendas disponível do coletivo artístico, a maior procura (dentro de considerável diversidade de acervo conquistada) era por artistas renomados e fundamentais à

constituição e consolidação da vídeoarte como linguagem, se destacando a compra por videoartistas brasileiros; contudo, existe número expressivo de busca por artistas pilares da arte conceitual e da performance em vídeo que compõem os livros de história da arte mundial. Este quadro de vendas está intimamente atrelado ao discurso veiculado nas primeiras edições do projeto, entre 2010 e 2011, anos estes compreendidos pelos membros do grupo como o auge da proposta. A principal problemática tida então era que o acesso ao conteúdo dos principais nomes da vídeoarte ficou tão restrito à chancela dos detentores de direitos de exibição da obra que nem mesmo pesquisadores e especialistas poderiam conhecer as obras. A partir de registros audiovisuais das performances (das edições realizadas, foram analisadas sete), todos entrevistados afirmaram que muitos trabalhos de vídeoarte emblemáticos são conhecidos somente pelo título, e por sua repercussão histórica no hemisfério norte.

Segundo as considerações de Nathalie Heinich (2005) a respeito do regime de singularidade, em diálogo com a pesquisa de Rancière (2009) sobre o regime de artes vigente, é averiguado que o valor da assinatura é exacerbado dentro da linguagem artística contemporânea. Do mesmo modo, uma vez que o objeto de arte vem a público, é observada a proeminência da autoridade de quem tem o direito a controlar esta autenticidade transportada com a assinatura, seja através do colecionador ou do curador. Não obstante, o jogo sobre quem deve e quem pode deter esta autoridade sobre o objeto tem tomado extrema relevância no circuito de arte contemporânea (BUSKIRK, 2003).

O público destas edições é formado, de modo evidente e majoritário, por jovens, estudantes universitários e artistas, pesquisadores e professores. A consolidação do discurso sobre o trabalho se dá, fundamentalmente, a partir destes agentes que procuram, em última análise, impor seus interesses frente a uma institucionalidade que opera através da exclusão de sua participação. Fruto de uma historicidade de disputas de posições (Bourdieu, 1996), é possível observar a mobilização entre lugares de uma hierarquia de interesses que parece alocar pesquisadores e especialistas em artes em uma autoridade distinta do mercado de arte contemporânea. O coletivo artístico se insere, dentro de uma cooperação entre novos curadores, pesquisadores, professores, a uma disputa de convenções estruturantes do sistema de circulação da arte brasileira com um universo particular à comercialização, composto por galerias e museus.

Com esses dados sobre a recepção do público é possível compreender alguns aspectos sobre as convenções artísticas exploradas, transformadas e negociadas. Um dos objetivos visados pelo grupo é retirar o vídeo de arte do objeto de arte e, então, transformá-lo em conteúdo. O objeto de arte é seio de toda sorte de disputas sobre a autenticidade e a autoria, que resulta em certificados e assinaturas que asseguram a raridade da obra[3]. Com isso, o trabalho procuraria problematizar a rotina daqueles que gostariam de usar a obra de arte enquanto uma informação. Por isso, atinge mais os especialistas da arte, particularmente os universitários, professores e pesquisadores. Para esse público, não é porque a ação remete às atividades ilegais de comércio que ela é interessante. Aliás, não importa muito como conseguiram os vídeos. Ainda, muitos deles foram doações de artistas, colecionadores, pesquisadores: cada um fornecia o pouco que tinha. O que primava, então, era a conquista do acesso.

Assim, o que significa ser um autor - e os papeis vinculados a sua participação no campo enquanto autoridade dentro do circuito de arte contemporânea - está em tensão. Esta convenção torna-se nebulosa na realização desta ação, porque o público separa a obra de arte autêntica (que não é mais genuína pois concebida e produzida pelo artista, mas porque está assinada e certificada em um objeto) do conteúdo da obra. Isto só é possível graças ao suporte em que é encontrada essa obra: o meio digital, em que a reprodutibilidade é inerente.

Ao considerar as edições do projeto a partir de uma comparação sobre os números de venda dos *encartados* – que configura, afinal, em um dos objetivos visados pelo coletivo artístico: justapor colecionismo e consumismo – esta dualidade se repete. Para esta análise, foram contempladas as instituições ou as associações organizadoras dos eventos e das exposições em que o *Piratão* teve lugar, o modo como foram realizadas estas edições e em que contexto os eventos eram produzidos. Com isso, as edições de maior sucesso em termos de comercialização foram aquelas organizadas por instituições de ensino, como simpósios e feiras oferecidos por polos universitários, assim como por empresas que visavam estimular a qualificação de especialistas e profissionais na área através de residência de curadoria.

[3] Ver Nathalie Heinich, 2008; e Jacqueline Lichenstein, 2013.

O projeto *Piratão* nunca estava desvinculado de outras propostas que eram apresentadas em conjunto, a partir de uma curadoria que buscava uma exposição processual (sem resultados preestabelecidos das experimentações artísticas), e que primava um processo colaborativo entre artistas expostos, dialogando com o público através de obras em aberto, além de coletivas – cabe ressaltar que nem sempre a lista era composta por coletivos artísticos, figurando o Filé de Peixe como um dos poucos. Eram ações culturais que tinham como característica a investigação crítica sobre relações entre performance, corpo e espaço público, demarcadas por um público jovem, muitas vezes composto, em sua maioria, de outros artistas ou estudantes de artes. O financiamento destes projetos se dá, sobretudo, a partir de incentivos fiscais governamentais em uma parceria entre público e privado[4].

De acordo com o relato dos integrantes, a inserção do *Piratão* não se dava, entretanto, sem algumas condições. Ao se apresentarem, praticamente ninguém havia tomado ciência de que "realmente" a comercialização de *encartados*, como descrita na proposta, aconteceria. Ao compreenderem que a venda "de fato" seria realizada, a maioria expressava algumas demandas, como a distribuição gratuita dos encartados, ou a limitação de uma exibição dos vídeos com a estrutura material da performance, expondo o aramado e a televisão com uma seleção de vídeoarte que poderia ser definida pelo público com auxílio do coletivo. Esta surpresa, e as consequentes demandas, estão pautadas sobre, como os eventos eram formalmente financiados por políticas de democratização e de acesso à educação e às artes, não poderia ser gerada qualquer receita com as experimentações artísticas expostas. As instituições governamentais veiculam projetos culturais em território nacional sob a política de promoção da diversidade e estímulo à formação cultural, de modo que ações capitalizadas são entendidas como uso inapropriado de recursos públicos. Como é evidente inferir sobre uma leitura bourdieuana (1996), uma das principais características de um campo é a institucionalização de seus critérios, determinando lugares de fala e ordens do discurso. Um dos aspectos nodais do entendimento sobre a arte brasileira é de que ela deve ser fundamentada a fim da formação e da educação da população, sendo este pensamento materializado em medidas jurídicas e em disposições artísticas.

[4] Para observar de forma extensiva características destas edições do projeto, ver Camila Damico Medina, 2016.

Com o tempo, o convite à realização do trabalho passou a ser mediante algumas concessões. Assim despontaram os desdobramentos do projeto, como a *Sessão Pirata* e o *Jukevídeo*. No caso da *Sessão Pirata*, se trata da exibição gratuita de uma seleção de vídeos de arte compilada pelo coletivo artístico – acervo este adquirido durante o projeto *Piratão*. Normalmente a ação é executada através da projeção dos vídeos em um ambiente em que os participantes podem se sentar para assistir. Já no trabalho de *Jukevídeo*, temos um objeto que, de acordo com a estrutura de um *jukebox*, o visitante pode selecionar, dentre uma diversidade de vídeos, aquele que deseja assistir. Apertando alguns botões, esse espectador realiza a sua própria seleção de vídeos de arte e pode assistir quando quiser, independente de uma sessão programada como é o caso da *Sessão Pirata*, onde os produtores ou curadores decidem quando será a mostra.

A proposta do coletivo era de satirizar a economia de valores que permeia o mercado de artes contemporâneo, que mantém aspectos como a unicidade e a autenticidade como mediadores de valor do objeto de arte. Especialmente quando se trata de uma mídia cujo meio de produção carrega sua inerente reprodutibilidade (Benjamin, 1994) como os vídeos de arte que, justamente por serem vídeos, não deveriam ser exclusivos nem de acesso restrito. A análise crítica sobre essa valorização só poderia ser efetivada no ato da compra do *encartado*, em que a evidência de sua ordem reprodutível está na banalidade do preço e da compra. Se por um lado, a cópia criativa e a apropriação *recontextualizante* das vídeoartes atingiram o objetivo visado pelo projeto do coletivo artístico, que dentro do circuito de arte contemporânea, conseguiu distinguir objeto de arte da experiência veiculada através dele com um público interessado em impor sua necessidade de acesso, a venda dos *encartados* revela critérios institucionais que qualifica o espaço dos possíveis. Ao passo que é observado o embaralhamento de alguns valores que possibilitam a reordenação do *ethos* da experiência artística, outras medidas sobrepujam, apresentando estruturas que não estão em pauta para inovações.

**Referências bibliográficas**

Becker, Howard. (1982) *Art Worlds*. California: University of California Press.
Becker, Howard. (1977) Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar.

Benjamin, Walter. (1994) *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.
Bourdieu, Pierre. (1989). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1989.
Bourdieu, Pierre. (1996) *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras.
Buskirk, Martha. (2003) *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
Goldenberg, Mirian. (2004) *A arte de pesquisar*: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Editora Record.
Heinich, Nathalie. (2005) *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea*. Tradução: Sonia Taborda. Porto Alegre: Revista Porto Alegre, v. 13, nº 22.
Heinich, Nathalie. (2008). *A sociologia da arte*. Bauru, São Paulo: Edusc.
Lichtenstein, Jacqueline (org.). (2013) *A pintura* (vol. 12): O artista, a formação e a questão social. São Paulo: Editora 34.
Medina, Camila. *A economia da autoria*: estudo de caso sobre o coletivo artístico Filé de Peixe. Graduação em Produção Cultural (Trabalho de Conclusão de Curso), Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2016.
Miranda, Ana Carolina Accorsi. *O surgimento dos coletivos de Arte Contemporânea*: desdobramentos da institucionalização na criação artística como prática social. In: XXIX Congreso ALAS Chile, Santiago, Chile, 2013. Anais…, 2013.
Portal Coletivo Filé de Peixe. [online] Disponível em: < https://coletivofiledepeixe.wordpress.com/ > Acesso em 25 de fevereiro de 2016.
Rancière, Jacques. (2009) *A partilha do sensível: estética e política***.** São Paulo: Editora 34, 2ª ed.
Rocha, Lucía Naser. *Coletivos artísticos brasileiros*: discursos e subjetividades políticas nos processos colaborativos em artes. In: II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança, 2ª edição, julho, 2012. Anais..., 2012.