Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Maria Luisa Tomé Martins

Redefinindo o espaço público pela arte: um estudo do coletivo Opavivará!

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientadora: Maria Alice Rezende de Carvalho

Rio de Janeiro,
Fevereiro de 2024

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Maria Luisa Tomé Martins

Redefinindo o espaço público pela arte: um estudo do coletivo Opavivará!

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Maria Alice Rezende de Carvalho
Orientadora
Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Prof. Marcelo Tadeu Baumann Burgos
Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Prof. Fernando Cardoso Lima Neto
Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 2024.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, da orientadora e da universidade.

Maria Luisa Tomé Martins

Graduou-se em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2021, tendo participado do Núcleo de Estudos e Projetos da Cidade (CENTRAL) e do Grupo de Estudos Direitos, Reconhecimento e Desigualdade do Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Martins, Maria Luisa Tomé

Redefinindo o espaço público pela arte : um estudo do coletivo Opavivará! / Maria Luisa Tomé Martins ; orientadora: Maria Alice Rezende de Carvalho. – 2024.

73 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2023.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Sociologia da arte. 3. Opavivará!. 4. Arte contemporânea. I. Carvalho, Maria Alice Rezende de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. III. Título.

CDD: 300

Agradecimentos

Iniciei meu mestrado nos primeiros meses de 2021. Resquícios de uma pandemia, aulas on-line, cortes do governo em todas as bolsas. O cenário era o pior possível, nem acredito que aqui estou, escrevendo essas palavras finais. E se hoje as coisas estão um pouco melhores, é porque tenho muitas pessoas a agradecer.

Primeiramente gostaria de agradecer ao CNPQ e ao departamento de ciências sociais da PUC-Rio que viabilizaram tudo isso;

gostaria de agradecer à minha orientadora Maria Alice Rezende de Carvalho que embarcou nos estudos da sociologia da arte comigo e me ajudou neste caminho todo;

gostaria de prestar um grande agradecimento aos professores Marcelo Burgos, Fernando Lima Neto e Rosi Machado;

gostaria de agradecer a minha mãe Luisa, que fez de tudo para que minha casa comportasse o peso das aulas online;

gostaria de agradecer aos meus colegas de turma, pelas discussões acadêmicas em sala de aula e no bar;

gostaria de agradecer a um amigo antigo, Nicolau, que foi a luz que me ajudou a chegar neste tema de pesquisa;

e, principalmente, gostaria de agradecer a minha querida amiga Renata Thomaz. Se não fosse sua ajuda – que estes agradecimentos não são sequer suficientes - nada disso seria possível. Devo tudo a você.

O mundo da pesquisa acadêmica pode ser difícil, mas "*I get by with a little help from my friends*".

Resumo

Martins, Maria Luisa; Carvalho, Maria Alice Rezende de**. "Redefinindo o espaço público pela arte: um estudo do coletivo Opavivará!"**. Rio de Janeiro, 2024. 73p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente pesquisa propõe analisar a construção dos meios de reapropriação e gestão coletiva do espaço público da cidade do Rio de Janeiro através do coletivo de arte Opavivará!. O grupo Opavivará!, criado em 2003 por artistas cariocas, é um coletivo de arte que desenvolve ações em locais públicos da cidade, galerias e instituições culturais, propondo inversões dos modos de ocupação do espaço urbano, através da criação de dispositivos relacionais que sugerem experiências coletivas, participando também ativamente no panorama das artes contemporâneas. Opavivará! é um grito pela arte livre e crítica.. O grupo, especificamente, produz uma arte que queira explorar contextos não-institucionalizados de interesse estético e propor uma estratégia de ocupação do espaço. Diante da racionalidade estratégica e mercadológica do ordenamento territorial hegemônico, o processo de segregação social pautado na propriedade privada do solo se consolidou como uma tendência geral nas cidades. E o espaço público, inserido nesta lógica de privatização, é espaço para transformações contemporâneas da cidade se realizam em sintonia com a ordem dominante. São mudanças protagonizadas por agentes que questionam os imperativos do Estado neoliberal ao reivindicar o direito de usar e ocupar a cidade de modo autônomo. Sob esta perspectiva, nos últimos anos multiplicaram-se os ensaios de gestão coletiva do espaço público carioca através da arte pública. Novos grupos artísticos, tais como o Opavivará!, são iniciativas que mostram múltiplas alternativas e possibilidades para a vida urbana.

Palavras-chave

Espaço Público; Opavivará!; Arte Contemporânea; Gestão Coletiva; Cidade do Rio de Janeiro

Abstract

Martins, Maria Luisa; Carvalho, Maria Alice Rezende de. (Advisor). **"Redefining public space through art: a study of the Opavivará! collective".** Rio de Janeiro, 2024. 73p. Master's Thesis - Department of Social Sciences, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

This research aims to analyze the construction of means for the reappropriation and collective management of public space in the city of Rio de Janeiro through the Opavivará! art collective. The Opavivará! group, created in 2003 by artists from Rio de Janeiro, is an art collective that carries out actions in public locations of the city, galleries, and cultural institutions, proposing inversions of the modes of urban space occupation through the creation of relational devices that suggest collective experiences, actively participating in the panorama of contemporary arts. Opavivará! is a cry for free and critical art. The group specifically produces art that aims to explore non-institutionalized contexts of aesthetic interest and propose a strategy of space occupation. Faced with the strategic and market-driven rationality of hegemonic territorial ordering, the process of social segregation based on private property ownership has become a general trend in cities. And public space, inserted into this logic of privatization, becomes a space where contemporary transformations of the city take place in tune with the dominant order. These changes are led by agents who question the imperatives of the neoliberal State by claiming the right to use and occupy the city autonomously. From this perspective, in recent years, there has been a multiplication of attempts at collective management of public space in Rio de Janeiro through public art. New artistic groups, such as Opavivará!, are initiatives that show multiple alternatives and possibilities for urban life.

Keywords

Public Space, Opavivará!; Contemporary Art,; Collective Management; City of Rio de Janeiro

Sumário

1. Introdução 8

1.1. Sobre a inspiração e o objeto dessa dissertação 8

1.2. O grupo Opavivará! 13

2. Cidade, cultura e arte urbana 20

3. Arte e sociologia, caminhos que se cruzam 26

3.1. Materialismo histórico na sociologia da arte 29

3.2. Sociologia da arte contemporânea 37

4. O Opavivará!, a arte contemporânea e a cidade 58

5. Referências bibliográficas 72

Introdução

1.1 Sobre a inspiração e o objeto dessa dissertação

No século XXI, como é conhecido pela bibliografia, tanto a de ciências sociais, quanto a de urbanismo e a de geografia, a sociedade urbana se encontra em um estado de intensa transformação, resultante dos diferentes ritmos e representações espaciais da vida. Na modernidade, os habitantes das grandes metrópoles ao redor do mundo lidam com questões excruciantes, como o medo, as diferentes formas de privação, as privatizações crescentes e o encurtamento progressivo do público, a violência e, entre muitos outros desafios, as variadas formas de segregação, que se manifestam concretamente tanto na morfologia social, quanto na morfologia urbana.

As cidades, ao longo da história, assumiram diversas formas e funções, que dependeram de suas respectivas localizações e dos modos de dominação e poder que experimentaram (WEBER, 1969, pp. 938-1024). Contudo, o último século foi cenário de uma progressiva homogeneização dessa invenção humana, e, atualmente, a vida cotidiana no ambiente urbano tende a impor práticas e lógicas de produção da cidade potencialmente universais. Assim, a presente análise foi concebida e se desenvolve tendo como pressuposto o diagnóstico de que, no contexto em que vivemos – de acumulação global do capital –, as chamadas "cidades globais" (SASSEN, 1998) se destacam do conjunto das formações urbanas que ainda se articulam em torno de configurações nacionais de poder, e conhecem transformações profundas em suas dinâmicas sociais e espaciais.

Tal movimento está longe de ser algo abstrato e se tornou possível graças à convergência de múltiplas determinações econômicas, políticas e culturais que culminaram em uma verdadeira metamorfose na estrutura, forma e função dos territórios mundo afora. Desta maneira, evidencia-se o processo de metropolização do espaço, este marco espaço-temporal do momento presente, que metamorfoseia a tudo e a todos (LENCIONI, 2017). Os processos de contenção do território e afastamento dos grupos sociais se tornaram cada vez maiores, como evidentes nos condomínios fechados, nas praças cercadas, nas ruas com cancelas,

características muito presentes nas atuais cidades globais, gentrificação acelerada disfarçada de desenvolvimento.

Em outras palavras, a atual dinâmica da construção da metrópole urbana se revela pela dominação espacial, em "geometrias de poder" mais assimétricas. (MASSEY, 2000). A vida cotidiana e suas problemáticas estão dentro de uma lógica de cidade em uma hegemonia territorial, do Estado, financiada pelas elites empresariais locais ligadas ao capital financeiro internacional, que integram suas estratégias e articulam forças político-econômicas, fazendo com que suas normas sejam o que determinam a reprodução das práticas espaciais (CARLOS, 2011).

Como vem sendo dito, as metrópoles são determinadas por uma racionalidade estratégica e mercadológica, em uma gestão de privatização exacerbada do território. A privatização e, portanto, o aumento dos espaços fechados na cidade altera toda a dinâmica cultural, política e social de toda a cidade. A diminuição das trocas sociais dificulta a construção de vínculos mais afetivos e duradouros nesses locais (BAUMANN, 2009). Com isso, se esvai toda a união e aumenta a segregação, perde-se a memória e a cultura local.

A definição e a existência do espaço público são recompostas por dinâmicas de tensão. Vemos o controle privado limitando tudo o que este tem para oferecer para a cidade. Mas, em um movimento dialético, onde existe a privação e o apagamento, também nascem ações, projetos e movimentos sociais que buscam romper com a lógica do capital financeiro. Ainda é neste espaço público em migalhas que a cidade contemporânea vê nascer práticas insurgentes e de periferia, se contrapondo à hegemonia.

Os laços de comunidade estão sempre se reconfigurando em novos contextos de ação, assumindo diversas finalidades diante da expansão do capital privado e da privatização. Assim, uma série de limitações está imposta à construção da cidade enquanto obra coletiva (LEFEBVRE, 2006). Diante disso, essa dissertação destaca um grande exemplo de subversão desse sistema. Como carioca, moradora de um bairro da zona norte do Rio de Janeiro, cresci vivendo os "contras" que caracterizam a privatização dos espaços na cidade, a violência urbana, a falta de mobilidade, a imposição de uma vida dentro de casa, uma

exclusão, enfim, da cidade. Sendo assim, tais questionamentos sempre fizeram parte do meu dia a dia.

Através dos trabalhos de pesquisa sobre movimentos sociais realizados durante a graduação, conheci diversos coletivos artísticos que buscavam, sobretudo, realizar suas ações no contexto citadino, através de fotos, performances, vídeos, pois dessa forma acreditavam se apropriar de um local onde poderiam ser ouvidos e fazer suas reivindicações enquanto movimentos sociais de fato. Juntando a sociologia, o interesse pessoal pela arte e, especificamente, a sociologia urbana, deparei-me com um movimento em ascensão no campo da arte como um todo: a arte urbana e seus efeitos na cidade.

Segundo Henri Lefebvre, o fenômeno urbano chama a atenção por sua grandeza e complexidade que ultrapassa os meios normais do conhecimento e instrumento de ação prática (LEFEBVRE, 1970).

Como a globalização, o fenômeno urbano não pode ser apreendido imediatamente, pois em ambos se manifestam dinâmicas e ações parciais que tornam nebulosa a apreensão do todo. A cidade, como "escritura urbana", não se reduz a um único sistema de signos (LEFEBVRE, 1970) e não propicia uma correspondência exclusiva entre *um* significante e *um* significado, uma vez que se estrutura em inúmeras situações. De acordo com Lefebvre, o método descritivo do fenômeno urbano acolhe e processa informações derivadas das desordens que nascem das relações sociais, e que podem conduzir investigações objetivando a interlocução com diversas realidades. Assim, é possível estudar o fenômeno urbano a partir de acontecimentos ativados em um sistema que condiciona sua manifestação.

Para assegurar a eficácia sistêmica desse procedimento, Lefebvre destaca a importância de abordar o fenômeno urbano em sua totalidade, considerando-o como uma expressão que se desdobra por meio de uma dinâmica de ausência e presença. Isso se deve à necessidade intrínseca de envolver a participação cotidiana com a estrutura do discurso urbano, que abrange elementos como língua, paradigma e sintaxe. Este tipo de abordagem, conforme enfatizado por Lefebvre (IDEM, 2008: p. 35), qualifica a cotidianidade como uma atividade criativa capaz de gerar situações que incorporam na esfera artística a

potencialidade para o desenvolvimento de técnicas tanto como práticas urbanas coletivas quanto individuais. Nesse sentido, a cotidianidade se revela como um espaço propício para a manifestação e execução de ações urbanas inovadoras e interligadas, impulsionando o contínuo desenvolvimento das dinâmicas urbanas.

O processo de decodificação do espaço urbano em uma grade de formas emerge como uma abordagem crucial para traduzir as complexas interações promovidas pela equipe de curadores e artistas, durante as atividades de estudo que exploram as trocas entre culturas e lugares (IDEM, p. 60). Este método visa integrar as manifestações dessas interações no tecido urbano, promovendo uma compreensão mais profunda e significativa do ambiente. Como propõe Lefebvre (2008), a transformação do cotidiano em nossa obra exige que toda a técnica seja investida nessa esfera. A busca pela felicidade, nesse contexto, é concebida como resultante de uma obra coletiva e individual, sendo a arte portadora de um modelo imperfeito que, por sua vez, se distancia do original. Este entendimento ressalta a importância da interconexão entre arte, técnica e cotidiano na construção de experiências urbanas enriquecedoras, contribuindo para a formação de uma narrativa urbana mais vibrante e integrada.

Mas de modo geral, podemos também nos referir a situações expositivas como novas possibilidades configurativas espaciais e como uma forma de mensuração das “incertezas” que conduzem amplamente relações com o sistema desenvolvido por Deleuze e Guattari, no projeto “construtivista” da realidade – teoria das multiplicidades. (DELEUZE e GUATTARI, 1995). Os autores concebem, organizada em uma escala de acontecimentos, uma ontologia do espaço_como geologia, abrigando as incertezas em uma espécie de caos insurgente das áreas geográficas.

Fica subentendido que situações expositivas abrigam este campo diferencial de espaço e tempo, aflorado pelas experiências perceptivas e estabelece um sistema de conexões a partir de relações entre as obras, que faz perdurar a intermitente produção de experiências estéticas intemporais, através do contato com fatos, imagens, processos. As incertezas, portanto, promovem a construção de um processo que flutua entre a existência físico e mental”

(BELTING, 2003) e produzem um conhecimento reflexivo que permeia a possibilidade de transposição de valores, em função das trocas realizadas pelas interações perceptivas entre as obras. Dentro desse contexto, se desenham virtualmente situações expositivas, a depender de cada experiência perceptiva do destinatário que realiza a experiência, estabelecendo

> "um sistema de conexões a partir de relações entre as obras, que faz perdurar a intermitente produção de experiências estéticas intemporais, através do contato com fatos, imagens, passado em confronto com a atualidade, fragmentos, processos". (PEREIRA, 2018).

Assim, segundo Umberto Eco, obras são geradoras de uma força que ativa um ato crítico (1971: p. 277), e reside nele — a noção que estrutura esta possibilidade de transposição como sendo um instrumento principal de um sistema de transformações que opera um — desenho construtivo (idem, p. 261). Logo, situações expositivas operam uma difusão de —códigos espaciais que estruturam um sistema de grades interpretativas e discursivas, como segue, por intermédio da análise de Eco:

> "(...) a crítica estrutural reduz aquilo que foi um movimento (a gênese) e aquilo que será um movimento (a infinidade das leituras possíveis) a modelo especializado, porque só neste sentido pode fixar aquele inefável que era sobre (como mensagem) no seu fazer-se (na fonte) e refazer-se (junto aos destinatários)" (ECO, 1971, p. 277).

Ou seja, no global, os modos de produção, fundada em matrizes deslocadas da realidade socioambiental das cidades, rompem a unidade racional de uma configuração fixa e transcorrem em uma dinâmica urbana, —ressocializada em espaços/tempos, fragmentados e absorvidos em múltiplas redes, de homogêneas categorias espaciais (LEFEBVRE, 2013). Esta invisível infraestrutura da cartografia global se torna uma linguagem urbana, sistêmica, que pode trazer um conhecimento técnico, por intermédio de uma convergência de espaços/tempos, numa virtualidade, como aponta Lefebvre, que se perfila, mas que só se realiza a partir de uma démarche já antes considerada e denominada de 'transdução', com a construção de um objeto virtual aproximado a partir de dados experimentais (LEFEBVRE, 2001: p.125), a considerar, em incertezas como fenômeno da urbanidade.

Dito isso, percebo que a arte urbana é uma forma de resistência, dinâmica e transformação do espaço urbano e aos processos de apropriação privada desses ambientes. Através do encontro com os transeuntes, as obras de arte viram construções sociais coletivas que buscam mudar a lógica de privação. É na maneira de "fazer cidade", pelas palavras de Michel de Certeau (2012), que a sociedade como um todo – artistas, obras, receptores – domina o espaço urbano proporcionando novas possibilidades. Portanto, essa dissertação de mestrado analisa a construção dos meios de reapropriação e gestão coletiva do espaço público da cidade do Rio de Janeiro através do coletivo de arte Opavivará!.

1.2 O grupo Opavivará!

O grupo Opavivará!, criado em 2005 por artistas cariocas, é um coletivo de arte que desenvolve ações em locais públicos da cidade, galerias e instituições culturais, propondo inversões dos modos de ocupação do espaço urbano, através da criação de dispositivos relacionais que sugerem experiências coletivas, participando também ativamente do panorama das artes contemporâneas.

Opavivará! é um grito pela arte livre e crítica. Os artistas não se identificam individualmente, potencializando, dessa forma, a identidade coletiva do grupo. Suas obras têm uma ligação forte com a vanguarda artística brasileira da década de 60, que carrega nomes como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Flávio de Carvalho. Nesse período, os artistas procuravam estabelecer o caráter social da arte através da interação entre arte e público, como a obra Parangolés, de Oiticica. Seu legado continua com o Opavivará!, dentro da atual realidade e mais conectado com a cidade. Ocupar os espaços públicos é a base de todos os seus projetos. Já ocuparam diversos lugares da capital carioca, como a Praia de Ipanema, o Piscinão de Ramos, o Complexo da Maré e a Zona Portuária. O projeto Cozinha Coletiva, por exemplo, realizado na Praça Tiradentes nos meses de maio e junho de 2012, consistiu em montar duas vezes por semana uma cozinha no local, equipada com bebedouros, tanques para lavagem de louça e alimentos, forno, fogão, mesas e bancos para que qualquer pessoa pudesse utilizar.

Segundo um dos quatro integrantes do grupo – na sua formação atual – o nascimento do Opavivará! está relacionado diretamente a uma cena de explosão de coletivos de arte do período: jovens artistas que buscavam fugir dos

paradigmas modernos e acadêmicos de que participavam, buscando uma produção mais voltada à arte contemporânea e à arte urbana, ambas voltadas para a apropriação dos objetos da cidade, corriqueiros, banais e para a produção de um desvio estético destes. O grupo, especificamente, produz uma arte que quer explorar contextos não-institucionalizados de interesse estético e propor uma estratégia de ocupação do espaço.

A atuação do grupo se sustenta em três princípios: o primeiro corresponde a produção de trabalhos coletivos que questionam os pilares da arte moderna, mais especificamente, o papel do artista canônico, da arte como pura subjetividade do artista individual. O segundo corresponde a coletividade, que cria experiências estéticas que, por sua vez, criam outras coletividades. As obras de arte – que o grupo prefere chamar de "dispositivos" – não se encerram enquanto obras, viram uma ferramenta. Um exemplo é a exposição "Cadeira de praia", em que várias cadeiras, que seriam objetos individuais, são colocadas todas juntas, se tornando uma grande cadeira de uso coletivo. O terceiro princípio se dá na criação, ou reapropriação de um espaço público, a partir da coletividade. Este princípio será o foco da dissertação. Através da produção de coletividade é que se cria o espaço realmente público. A praça Tiradentes, por exemplo, é um espaço recorrente usado por eles: uma praça localizada na região central da cidade do Rio de Janeiro, nos anos em que era toda cercada por grades, o Opavivará! decidiu criar o que chamam de "momento público" da região através da exposição Cozinha Coletiva, já descrita anteriormente. Dessa forma o fazer artístico se torna também o fazer público.

A arte tem a possibilidade de produzir efeitos através das experiências estéticas que nos ajudam a enxergar o mundo por perspectivas e aberturas que escapam dos poderes normativos vigentes. A experiência da cidade, por sua vez, depende de todo o background do indivíduo, no que diz respeito ao contexto social que ele ocupa.

A vivência da arte urbana como um todo e, principalmente, dos dispositivos do coletivo Opavivará! podem nos dar a chance de entender as transformações daquela comunidade, daquele espaço, de forma participativa. Observar o cenário urbano enquanto experiencia, ou seja, tomando posição no

espaço, pode nos conduzir a novas percepções de cidade que nos são privados, possibilitando o que Lefebvre chama de direito a cidade. Para citar Didi Huberman (2008): *"tomar posição é desejar, exigir algo, é situar-se no presente para visar um futuro."*

As obras desse grupo proporcionam o contato diferenciado e imersivo com a arte. Nessa experiência com a arte contemporânea, abrem-se novas formas de fazer cidade, de ressignificar os espaços, de luta por política pública, reacender movimentos reflexivos perpassados por perspectivas históricas e culturais. Permitem então uma experiência que nos encaminha a refletir e desnaturalizar etapas que perfazem sistematicamente os nossos modos de vida.

O conteúdo da obra e sua eficácia é a experiência que o indivíduo tem nas próprias obras. Nesse sentido, a conscientização e o discernimento sobre as estruturas e condições humanas, políticas e culturais que circunstanciam a existência passam pelo contato com a arte. Esses encontros promovem capturas importantes que se configuram como parte inerente da dimensão racional e afetiva do indivíduo.

A nova configuração da modernidade é a nova forma de fazer cidade, com a privatização do espaço urbano. A arte contemporânea aqui traz a ideia de transformar o mundo real ao transportar o público para dentro da obra. O meio, ou seja, o espaço social, delimita enquadramentos e proporciona um alcance dos elementos artísticos que o público não necessariamente está equipado.

A arte é potencializada pelo seu novo meio de ser experimentada, provocando sensações corpóreas mesmo e produzindo espaços para além do que é delimitado na cidade. Os receptores fazem parte da cidade e da obra e dos processos de construção dessas duas. Estou falando aqui de percepções e sensações que são internas e externas. A obra é consistente para o receptor.

O coletivo Opavivará! propõe então a cidade como uma obra de arte interativa, dialógica, que pode ser mudada pela sociedade, resgatando desejos por meio de experiências e reinvenções de mundos. A cidade não é apenas um lugar, é um lugar praticado, de acordo com Certeau. É um espaço onde metáforas e semânticas são criadas, onde surgem novos questionamentos.

> “O espaço é um cruzamento de móveis, animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram.” (CERTEAU, 1996, p. 202).

Assim, é necessário levarmos em conta esses pressupostos quando colocamos em questão a possibilidade de gestão coletiva do espaço público, através da arte, no atual cenário do planejamento urbano aqui, na cidade do Rio de Janeiro, mas também em um debate de cidade como um todo. Uma vez que o modelo de governo corporativo de cidade onde os atores elaboram estratégias de privatização, a arte urbana propõe novas táticas e técnicas e outras maneiras de “fazer cidade” (CERTEAU, 2012). Como escreveu Ankita Gattupalli (2022),

> “a arte urbana em espaços públicos busca esse objetivo, oferecendo significado e identificação aos moradores de cidades do mundo todo. Tomando a forma de murais, instalações, esculturas e estátuas, a arte urbana envolve o público fora dos museus e no espaço público. Esta arte apresenta uma maneira democrática de redefinir coletivamente conceitos como comunidade, identidade e engajamento social”.

Ainda segundo a arquiteta, a arte urbana é uma maneira eficiente das cidades criarem imagens e resolverem problemas. Essa forma toma o domínio público como locus de inspiração e expressão, empregando o processo participativo para criar as peças artísticas. De forma conjunta, os artistas e a comunidade seguem um processo de criação. Tais ações para cada local, e centradas nas pessoas, são um elemento fundamental para o tecido social das áreas urbanas.

Uma intervenção artística fortalece o pertencimento e a democracia, portanto.

> “A arte urbana pode reforçar as bases das comunidades, construindo uma imagem de seu passado e projetando uma visão para seu futuro. Também aumenta o capital social e melhora as economias locais. Os artistas envolvem uma abordagem criativa na fabricação de interações para troca cultural, usando a arte pública para revitalizar bairros e cidades.” (GATTUPALLI, 2012).

De acordo com a literatura mencionada até aqui, a arte pública é vista hoje como promotora da regeneração urbana. Ao combinar valores estéticos e

identidade social, ativam esses espaços públicos. Os artistas estão inseridos nos movimentos sociais mundo afora, a arte contemporânea hoje em dia sendo utilizada como "comunicação de ruptura". A arte pública como meio de reivindicação permite que a comunidade exerça seu poder.

> "O impacto da arte urbana nas comunidades e seus lugares é real e pesa sobre a responsabilidade do Estado e dos artistas. Para garantir que a arte pública sirva ao propósito pretendido, torna-se importante que a comunidade questione sua propriedade cívica. O objetivo da obra de arte em espaços públicos é representar e beneficiar as pessoas da cidade, e não as forças capitalistas ou políticas. A arte pública se posiciona na interseção da história compartilhada e da cultura em evolução. O uso do meio determinará simultaneamente como a arte pública molda as cidades." (Ankitha Gattupalli, 2022)

É fundamental compreender que, ao explorar a arte e sua presença na cidade, nos deparamos com conflitos territoriais de poder. Isso implica uma relação política com o Estado e suas entidades nos níveis municipais, envolvendo questões como vandalismo, entre outras. No entanto, o objetivo é construir um espaço compartilhado que estimule a reinterpretação do espaço público.

Sob este ângulo, há sim uma forte dose de utopia nas experiências de gestão coletiva do espaço; mas não há nada de fantasioso nisso, pelo contrário, o pensamento utópico se revela complementar e vital à elaboração das práticas coletivas que pretendem transformar o real. Todo e qualquer projeto de cidade está ancorado, de maneira patente ou velada, em uma dimensão utópica. É notório que a ideia de utopia tem sido desacreditada por parte dos 'realistas' e pragmáticos que exaltam a necessidade de se "ter os pés no chão" e abdicar de projetos socialmente transformadores (VAINER, 2003). Como afirma o economista e sociólogo Carlos Vainer (2003, p. 26), "parece que estamos sob a égide de um conformismo ou fatalismo sofisticados, cujos adeptos recomendam prudência e se contentam em 'fazer aquilo que é possível'". No entanto, fazer o que é possível, quase sempre, significa reproduzir o status quo, ou seja, fomentar as mesmas lógicas e dinâmicas perversas que regem as cidades. Por isso, ao pensarmos a gestão coletiva do espaço público através da horta urbana comunitária, por exemplo, é imprescindível considerar a dialética do 'possível-impossível': o espaço, seus limites e aberturas (LEFEBVRE, 2006).

Além disso, é importante ressaltar que o conceito de espaço está relacionado com a condição socio-histórica: é construído e reformulado de forma permanente. O sentido do espaço é construído a partir da reflexão e ação da sociedade ao transformar o mundo. Juntamente com esse procedimento encontramos a arte contemporânea, no sentido de também ser construída e tornar-se arte, ou ainda, como nos aponta Natalie Heinich – a quem retornarei a diante – o processo de artificação é construído em colaboração.

A ideia de "produção do espaço", como apresentada por Henri Lefebvre, perpassa por toda essa questão: todo modo de produção "organiza, produz – ao mesmo tempo que certas relações sociais – o seu espaço (e o seu tempo)". (LEFEBVRE, 2006). Assim, as relações sociais são produzidas nas relações espaciais e vice-versa. E a arte é parte desse processo de construção mútua, assim como as chamadas ciências históricas ou humanas – a sociologia incluída – já que elas acompanham os processos de transformação da organização social.

***

A presente dissertação está estruturada da seguinte maneira. Até aqui, esbocei, rapidamente, algumas grandes linhas da crítica filosófica da modernidade que me inspiraram e me fizeram definir meu interesse pela arte. Afinal, como escreveu Pierre Bourdieu,

> "Mallarmé desenvolveu esse tema do poeta que faz existir pelas palavras aquilo que ele nomeia. [...] ele faz o grupo falar melhor do que o grupo pode falar, e, no entanto, apenas diz o que o grupo diria se soubesse falar [...] é um efeito de revelação ..." (BOURDIEU, 2014: p.99)

Com todas as ressalvas necessárias, pode-se dizer que as outras formas de arte, e mais especificamente a arte urbana, de que tratarei nesta dissertação, operam de forma similar, ou seja, '*revelam'*, fazem existir de forma universalmente cognoscível o que está presente, mas (ainda) não dizível. Por isso, como se viu nesse capítulo, tracei ao final algumas considerações sobre um coletivo de arte urbana – o Opavivará – a que voltarei com mais profundidade no último capítulo.

O capítulo 2, a seguir, será dedicado a uma brevíssima reflexão sobre as cidades ocidentais modernas, convocando para isso autores clássicos da sociologia urbana. Contudo, advirto que adotar o espaço urbano como objeto impõe à sociologia um diálogo com outras disciplinas: geografia, história, arquitetura, ecologia social... Afinal, os limites entre elas são fluidos e móveis.

> "A complexidade da interação dialética entre espaço e formações sociais requisita múltiplos caminhos de investigação para que se atinja uma compreensão o mais global possível" (BLAY, 1979).

No capítulo 3, intitulado ARTE E SOCIOLOGIA: CAMINHOS QUE SE CRUZAM, busco explorar exatamente essa "fluidez" de fronteiras entre disciplinas e entre grandes campos do saber, destacando, em alguns momentos, questões metodológicas. Mas o principal aspecto explorado nesse capítulo diz respeito às mudanças que ocorrem na sociologia da arte, com a diluição das fronteiras entre "arte" e "não-arte". O capítulo se subdivide em duas partes, que correspondem à passagem do predomínio analítico do materialismo histórico às formas contemporâneas de tratamento da arte.

Finalmente, o quarto e último capítulo, O OPAVIVARÁ!, A ARTE CONTEMPORÂNEA E A CIDADE, contém uma reflexão mais profunda sobre o trabalho artístico do grupo e a produção de cidade. Ele serve também como uma conclusão provisória – como são todas as conclusões – do presente trabalho.

2. CIDADE, CULTURA E ARTE URBANA

A Escola de Chicago, influente corrente sociológica que floresceu principalmente nas primeiras décadas do século XX, se notabilizou por sua abordagem inovadora e multidisciplinar ao estudo da sociedade urbana. Fundada por pensadores como Robert Park e Ernest Burgess, essa escola desempenhou um papel crucial na formação da sociologia da arte ao explorar de maneira pioneira a dinâmica entre a cidade e a expressão artística.

O cerne da perspectiva da Escola de Chicago residia na compreensão das cidades como organismos vivos e complexos, onde as interações sociais, os conflitos e as mudanças eram observados como fenômenos intrinsecamente relacionados. Essa abordagem holística e centrada na cidade trouxe à tona uma visão única sobre como as manifestações artísticas eram moldadas e, por sua vez, moldavam o tecido social.

Ao examinar os espaços urbanos como palcos de contínuas transformações sociais, a Escola de Chicago estabeleceu as bases para uma sociologia da arte que transcendeu as limitações de estudos estéticos isolados. A cidade, para esses estudiosos, não era apenas um contexto, mas um agente ativo na construção das narrativas culturais. Artistas e obras de arte eram percebidas como parte integrante desse ecossistema, refletindo e influenciando as complexidades das relações sociais urbanas.

Essa abordagem única da Escola de Chicago forneceu um terreno fértil para as subsequentes evoluções da sociologia da arte. Autores contemporâneos, como Pierre Bourdieu, Howard Becker e Vera Zolberg, deram continuidade a esse legado ao expandir as fronteiras do entendimento sociológico da arte, mantendo viva a conexão entre a cidade e a expressão artística. Assim, a Escola de Chicago é um marco fundamental na compreensão da interseção entre arte e sociedade,

proporcionando um alicerce robusto para as investigações contemporâneas sobre a dinâmica cultural urbana.

O cenário de fundo é a cidade de Chicago, nos gloriosos anos de 1920. A cidade conhecia um crescimento descontrolado, que trazia problemas de todas as ordens: movimentos migratórios rurais-urbanos, vastas ondas imigratórias, desemprego, criminalidade, carência habitacional, choque cultural etc. Os mecanismos de integração de um contingente populacional tão variado à vida urbana atraíram o interesse dos cientistas sociais de Chicago, que foram buscar em Georg Simmel, sociólogo alemão de que alguns deles foram discípulos em seus anos de formação, seu ponto de referência analítico. Simmel buscou compreender o comportamento dos habitantes das grandes metrópoles europeias para preservação de sua singularidade em um contexto de massificação e homogeneização dos comportamentos em face da impessoalidade e da racionalidade moderna, capitalista. A metrópole aumenta a individualização; propicia ao individuo a capacidade de se resguardar – o que não acontecia na vida rural.

Porém, o aspecto mais importante daquela "escola", para os objetivos dessa dissertação, é a constatação de que, de formas variadas, e com intensidades distintas, os principais autores da primeira fase da Escola de Chicago compreendiam a cidade como uma luta permanente por espaço. Robert E. Park, por exemplo, um dos fundadores e mais influentes intelectuais da Escola de Chicago, apoiado na ecologia animal, desenvolve uma teoria da luta pelo espaço. Distingue na cidade uma dupla organização: física e moral. Analisa a existência de mecanismos, segundo os quais a cidade não pode fixar o valor de sua terra. É a empresa privada que delimita o uso e a localização do espaço urbano. A cidade se estrutura segundo processos de luta e de dominação e é entendida em 3 planos: ecológica, natural e moral. A noção de liberdade é tanto entendida como o clima que propicia escolhas individuais e oferta de oportunidades variadas, como o campo onde podem ser gerados desequilíbrios psíquicos, morais, etc.

Outro ator muito importante dessa escola é Louis Wirth. Este investigador desviou suas reflexões a respeito do espaço enquanto dimensão física, aprofundando ainda mais as reflexões sobre o comportamento urbano. Seu

estudo, “Urbanismo como modo de vida”, analisa os tipos de comportamento que os indivíduos assumem em áreas urbanas, contrapondo-se àqueles tidos como característicos do meio rural. Indica a importância de se evitar generalizações a partir de casos particulares, salientando as dimensões culturais, os condicionamentos históricos e locais de cada situação.

Desde os anos de 1960, a ocupação do solo urbano brasileiro tem sido feita pela incorporação dos constantes contingentes migratórios, que buscam trabalho no meio urbano que nele procuram se fixar de forma regular. O surgimento das favelas, por exemplo, antes de trazer a preocupação do Estado, chama a atenção de entidades privadas que apelam para cientistas sociais a fim de que expliquem o que está acontecendo.

O rápido processo de urbanização no Brasil foi a resposta a profundas transformações na economia industrial e agrícola. Enquanto emergem cidades que absorvem capital e trabalho, outras se saturam; a maioria pela força de trabalho sem geração de novas formas de produção ou de ampla distribuição de renda. A urbanização é feita à custa de baixo preço pago a essa força de trabalho e consequente crescimento do capital.

O já conhecido processo de concentração de capital e de mercado de trabalho no Sudeste veio aguçar os desequilíbrios econômicos e maximizar os constantes fluxos migratórios para a área. O migrante que busca a cidade e que a constrói, vai nela encontrar, paradoxalmente, a liberdade e a negação dessa liberdade. Entretanto, esses grandes centros, esgotados em sua capacidade de absorção, passam a concentrar uma força de trabalho de reserva, além dos limites “seguros” do sistema capitalista, ou seja, além do que o sistema pode suportar em termos de pressão social. Para disciplinar o “caos”, o Estado intervém sob várias formas. Investimento em estrutura urbana e apelo aos planejadores, geógrafos, cientistas sociais, arquitetos e urbanistas para criação de planos para o fim da crise urbana. Mas, a quem se destina o planejamento?

De acordo com Henri Lefebvre (2006), uma das possibilidades para compreensão da produção se dá sob a interrelação dos seguintes conceitos: práticas espaciais, representações do espaço e espaços de representação. Em um movimento triádico, o espaço é produzido por práticas espaciais, que estão ligadas

às experiências prático-sensíveis, se constituindo a partir de percepções construídas na vivência cotidiana do espaço. Tais práticas se realizam dialeticamente na dinâmica entre apropriação e dominação espacial, ambos os movimentos carregando suas representações e relações de poder entre si (FERREIRA, 2017).

Assim, as representações do espaço se referem aos imaginários, ideologias e símbolos produzidos pelos atores sociais, no caso, os que estão em algum lugar de dominação hegemônica. É então o espaço dos tecnocratas e de quem ordena o território, das representações normativas e do mercado. Mas, de acordo com o próprio conceito de hegemonia desenvolvido por Gramsci, a hegemonia não obstrui o aparecimento de outras vozes e meios de produção da cidade. Desse espaço periférico nascem outras interpretações, abrindo margem para movimentos sociais insurgentes e de resistência aos processos de privatização do espaço.

Tudo isso também se relaciona com a tríade espacial elaborada por Lefebvre (2006) – do espaço vivido, espaço concebido e espaço percebido – que afirma, basicamente, que o espaço vivido é o da experiência cotidiana, onde sentimos a realidade da vida na pele, supondo sermos guiados por nós mesmos. Aqui é onde encontramos a ascensão de conflitos que problematizam a vida social e produzem diferentes interpretações, referentes ao espaço percebido de cada um. É importante ressaltar que essas divisões da realidade espacial não devem ser confundidas com o real, pois consistem em diferentes dimensões e momentos analíticos do espaço, não devendo ser consideradas fora do nível teórico da pesquisa. Nesse sentido, na medida em que estas tríades são autônomas, elas também mantêm relações entre si, e seus termos adquirem complexidade quando postos em interação dialética.

Na visão de Lefebvre (2006; 2008), cada tríade aborda alguma perspectiva diferenciada do movimento de produção do espaço, cada uma com um enfoque específico, funcionando tal como “lupas” direcionadas para elementos essenciais que constituem o espaço: a corporeidade, a espacialidade e a temporalidade. Assim, pode-se perceber que Lefebvre trabalha, ao mesmo tempo, com a realidade atual, com a herança inscrita no espaço e com um projeto futuro que coexistem no mesmo período (LEFEBVRE, 2006).

João Rua (2007) ressalta que a sociedade como um todo produz o espaço e com ele um modo de vida, de pensar, sentir e imaginar a realidade. Acrescentando que, se o espaço está associado à produção social capitalista, que se reproduz desigualmente, o movimento de produção do espaço se mostra igualmente desigual. A reprodução do espaço contemporâneo, em uma dinâmica hierarquizante e capitalista ao mesmo tempo homogeneíza, fragmenta e hierarquiza o espaço social (LEFEBVRE, 2006). Homogeneíza porque algumas dimensões do espaço reproduzem comportamentos padronizados globalmente, fragmentando, ao mesmo tempo, outras dimensões, segregando o espaço no que tange o acesso, a mobilidade, o consumo, moradia.

Nessa pesquisa, o foco está em como o processo artístico pode colocar em voga e questionar a metropolização - privatização do espaço. Sendo assim, trago algumas questões sobre o grupo artístico Opavivará!, através da redefinição que propõe da obra de arte, . O grupo de aproxima de objetos banais e os desloca de seu lugar comum a fim de criar uma "obra" de fato, produzindo dispositivos que possibilitam um momento público em espaços relativamente privatizados no Rio de Janeiro, que a princípio não tem esse papel, como praças, praias, transportes e objetos do cotidiano. Desse modo, o grupo proporciona aos participantes das exposições direitos de cidadania que eles não obtêm diretamente das instituições.

O Opavivará propõe "táticas" no sentido que Certeau (2012) elaborou, visando dominar ou vencer uma determinada situação. Busca se infiltrar no interior de um sistema para propor soluções a determinadas necessidades. Para isso, explora as falhas do sistema e utiliza o improviso de meios, dada a falta de recursos próprios. O fazer artístico contemporâneo acionado pelo grupo não depende dos intermediários propostos por Natalie Heinich (2016) para serem considerados arte – o processo acontece com a interferência do espectador independente de sua percepção.

No que cabe aos procedimentos metodológicos de pesquisa, diferentes etapas investigativas foram elaboradas. Ao considerarmos a base teórico-epistemológica que orienta e sustenta esta reflexão, o levantamento

bibliográfico realizado evidencia o empenho em estabelecer o diálogo entre diferentes áreas do conhecimento científico.

De maneira geral, a teorização só é possível graças às ideias de grandes pensadores da Sociologia da arte, tais como Natalie Heinich, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu. Foram fundamentais os escritos de teóricos da arte como Claire Bishop e Nicolas Bourriaud. Os autores da sociología urbana, como Lefebvre e Certeau também foram importantes contribuições. Apesar de suas diferenças evidentes, todos estes pensadores nos ajudam a pensar criticamente e dialeticamente a realidade, pois através de seus trabalhos nos ensinam a 'tensionar' os elementos contraditórios do real. Desse modo, na leitura das suas obras, destacamos e nos servimos de alguns temas centrais, relevantes para a nossa escrita: a produção do espaço, o processo de metropolização, o cotidiano, a dominação e a apropriação, a gestão coletiva e a autonomia, o público, o privado e o comum.

Outra peça fundamental da pesquisa foram as entrevistas com os integrantes do grupo Opavivará!, que não revelaram seus nomes uma vez que o grupo assina suas exposições como um coletivo.

3. Arte e sociologia, caminhos que se cruzam

A "fluidez" de fronteiras entre a história social das cidades, a sociologia da cultura e a sociologia da arte muito chama a atenção, uma vez que estamos falando de metodologias e objetos diferentes. No entanto, a identidade própria da sociologia da arte vem sofrendo mudanças: o que já foi definido como uma pesquisa sobre uma atividade precisamente delimitada no tempo e no espaço, desde os anos 1960 as fronteiras que separavam a arte e a não-arte tem se diluído:

> "Hoje problemática, a arte costumava ser, em tempos anteriores, facilmente reconhecível. Ela incluía pintura, escultura, música, poesia e outras obras literárias cujos conteúdos estavam baseados numa lógica teórica, historicamente fundamentada e associada a prestigiosas instituições e grupos de status social." (ZOLBERG, 2007)

Segundo Vera Zolberg, as últimas décadas têm assistido ao turvamento das fronteiras entre alta e baixa cultura, arte erudita e popular, e os gêneros que antes definiam o que era a arte socialmente aceita. Se a arte é definida socialmente, as crescentes críticas as instituições têm sido responsáveis pela ampliação da noção do que é arte. As próprias definições eurocêntricas do bom gosto vêm sendo colocadas em questão e grupos que antes eram excluídos das instituições artísticas estão reivindicando seus direitos, tornando-se eles mesmos objetos de estudo das ciências humanas. Ilana Seltzer Goldstein e Patricia Reinheimer nos avisam: as instituições de arte abriram espaço para os outsiders; então a Sociologia e Antropologia da Arte ampliaram também seus interesses em objetos antes reconhecidos como não-arte. Esse novo momento abre a possibilidade de pensar o objeto artístico com base em uma metodologia própria das Ciências Sociais. Uma vez que o mundo da arte deixa de definir o objeto de apreciação baseado em uma essência, e com artistas como Duchamp, que nos mostra como a artisticidade do objeto se define do ponto de vista de seus mecanismos de recepção e produção social, a obra se torna, por excelência, objeto deste domínio. A obra de arte perde sua aura e sacralidade, se tornando objeto

analítico que levanta questões a respeito do lugar das relações sociais na produção de bens de cultura e arte.

O método sociológico analisa racionalmente os fenômenos que observa, sendo assim, apreender o sentido das ações sociais e seus processos chama Glaucia Villa Boas a retomar o estudo do surgimento de uma nova forma artística nos anos 50 do ponto de vista da sociabilidade que lhe dá origem, em vez das análises puramente formais que predominavam até então.

A recente publicação de livros de referência, como os de Nathalie Heinich, Sociologia da Arte (2008), de Vera Zolberg, Para uma Sociologia da Arte (2006), e de Raymonde Moulin, O Mercado de Arte (2007), atesta que, ao menos no mercado editorial, há crescente público para o tema. Há de se levar em consideração não apenas o crescente interesse da sociologia por explicações que levem em consideração a cultura e a produção cultural, como tem salientado Arturo Morató, mas sobretudo a percepção de que a arte tem ampliado seu escopo e demandado análises que façam uso do instrumental sociológico para seu entendimento. Essa parte do trabalho se dirige tanto aos especialistas na área quanto aos diferentes campos que se debruçam sobre temas correlatos, borrando também do ponto de vista analítico as margens das fronteiras disciplinares.

De acordo com Antonio da Silva Câmara e Pedro Santos Salles (2010), a filosofia clássica alemã é o ponto de partida para a compreensão do conhecimento científico contemporâneo. Kant tem seu ponto de partida ao tomar a razão pura como uma categoria *a priori,* ainda que reconheça que só se pode alcançar a razão pura através da experiência. Do ponto de vista da sociologia da arte, isso significa aceitar o sensível como evidência da razão expressando-se fora do pensamento e aí entramos no campo da estética.

> "Não resta dúvida que todo o nosso conhecimento começa pela experiência; efetivamente, que outra coisa poderia despertar e pôr em ação a nossa capacidade de conhecer senão os objetos que afetam os sentidos e que, por um lado, originam por si mesmos as representações e, por outro lado, põem em movimento a nossa faculdade intelectual e levam-na a compará-las, ligá-las ou separá-las, transformando assim a matéria bruta das impressões sensíveis num conhecimento que se denomina experiência. Assim, na ordem do tempo, nenhum conhecimento precede em nós a experiência e é com esta que todo conhecimento tem início. (KANT, 1989, p. 36)"

A filosofia de Hegel é importante para a sociologia da arte uma vez que, de acordo com ele, a arte revela a essência do espírito na sua própria aparência, posto pela ação humana no mundo. A filosofia se encarregou de definir o lugar da arte e seus limites com relação a outras práticas sociais. Seus teóricos defendiam uma arte desinteressada e autônoma, concepção que foi posteriormente criticada pelos sociólogos, que através de suas pesquisas, entenderam que era necessário relacionar a arte com a vida social. Mas como toda a sociologia foi construída com base nos aparatos da filosofia, na sociologia da arte não pode ser diferente: a controvérsia entre Kant e Hegel a respeito da análise interna e externa das obras de arte move toda a discussão sociológica até hoje.

Kant partia do ponto de vista do julgamento interno, sendo assim, acreditava que "o juízo estético é, enquanto parte desse modo de reflexão, um jogo em meio ao particular, guiado pela imaginação e 'talvez acompanhado pelo entendimento'". (CÂMARA, SALLES, 2018). Já Hegel concebe a arte como objetiva em si mesma, por isso não julgava necessário o juízo do sujeito para determinar sua cognoscibilidade. Sendo assim, Kant valorizava o belo natural e considerava o belo artístico mais perfeito, tomado como um objeto natural, Hegel, por sua vez, não encontrando critérios possíveis para apreender o belo natural e, por isso, se ateve ao belo artístico, contrário à imitação e superior à natureza, um objeto com fim em si, veículo da realização do espírito na própria aparência.

A concepção kantiana de uma arte desinteressada e autônoma, a partir de sua formulação acerca do juízo de gosto, tornou-se uma referência para os debates sociológicos, ou seja, o estudo das conexões da arte com o mundo social ao seu redor. Heinich (2001), por exemplo, afirma que os contornos iniciais da sociologia da arte se originaram na estética e na história da arte, com o acréscimo do binômio autor e obra, não na sociologia. A partir disso, ainda adverte que a análise interna das obras permanece sendo a questão mais polêmica dos estudos sociológicos da arte. Entretanto, Arturo Morató (2017), esclarece que um novo movimento teórico e metodológico vem se impondo, que não recusa o foco nas obras no primeiro plano de investigação: na verdade, quer compreender em que medida a arte é capaz de criar e instituir valores sociais.

3.1 Materialismo histórico na sociologia da arte

Em um trabalho organizado de acordo com a classificação feita por Antonio da Silva Câmara, Glaucia Villas Bôas e Bruno Vilas Boas Bispo, no artigo "A sociologia da arte e suas controvérsias", publicado em 2019, os autores classificam a história da sociologia da arte em três gerações.

A primeira geração é representada por Luckács, Benjamin e Adorno – autores da teoria crítica, que concebem uma estética sociológica em um viés marxista. A segunda geração é representada por Raymond Williams e Michael Baxandall – historiadores cujos estudos procuram evidenciar que a arte está na sociedade. A terceira geração é representada por Bourdieu, Nathalie Heinich, Howard Becker e Jean-Claude Passeron – nascida a partir dos anos 60, conforma uma geração de estudiosos que deu início a pesquisas sociológicas empíricas que consideram a arte como sociedade.

Ainda que os pensamentos de Kant e Hegel sejam compreendidos como primordiais, a crítica realizada por Marx e Engels ao idealismo da filosofia alemã durante o século XIX fez com que essas teorias fossem revistas. Sendo assim, o final do século XIX e início do século XX foi um período de reformulação das categorias e discussões da Filosofia Estética a uma nova forma de investigação da arte.

Aqui, a sociologia ganha um papel de destaque, uma vez que o debate em voga tratava da problematização da cultura, das relações materiais e da vida cotidiana e das transformações da arte na modernidade. A conversão da obra de arte em mercadoria, a relação entre arte, ciência e o senso comum e as mediações entre criação artística e transformações no mundo do trabalho eram fundamentais. Três autores se destacam nessa geração: Walter Benjamin, Theodor Adorno e Georg Lukács.

Para apresentar a primeira geração, trago Walter Benjamin e seu clássico trabalho de nome "A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica". Como representante da Escola de Frankfurt, sua crítica à indústria cultural tem

foco nas novas tecnologias insurgentes que possibilitaram a reprodução das obras de arte em massa – a ascendência do cinema é o seu foco.

De acordo com o autor, inovações de tamanha dimensão transformaram todo o processo artístico, inclusive o próprio conceito de arte. Tal dinâmica está diretamente ligada ao surgimento do capitalismo: segundo Marx, as mudanças nas relações de produção traziam o agravamento da exploração do proletariado e a sua própria extinção. Benjamin procura fazer um prognóstico do que viria resultar, no domínio cultural, ou seja, na superestrutura, as atuais condições de produção.

A grande questão não está na possibilidade de reproduzir uma obra de arte – o que muda é a possibilidade de reproduzi-la por meios técnicos:

> "Sempre foi possível reproduzir a obra de arte – a novidade é a reprodução por meios técnicos. Os gregos conheciam a reprodução pela cunhagem e moldagem. A litografia que registra, no entanto, um avanço decisivo: deu à gravura a possibilidade de colocar seus produtos no mercado, em massa e em versões diferentes. As artes gráficas ficaram aptas a ilustrar o cotidiano, passaram a acompanhar a imprensa. Com a fotografia, a mão liberta-se do processo de reprodução. Além disso, o processo de reprodução de imagens é tão acelerado que passa a acompanhar a fala – culminando no surgimento do cinema." (Câmara, Bôas e Bispo, 2019)

Devido ao acelerado processo de avanço tecnológico, por mais perfeita que seja a reprodução da obra de arte, Benjamin aponta que se perde o "aqui e agora" da obra de arte, sua possibilidade de existência única, quase mágica. Enfim, é perdida a própria história da obra. A reprodução manual ainda conseguia manter certa autenticidade, já a reprodução técnica consegue se desprender completamente do original, ou seja, perdia a essência de tudo que a obra de arte comporta. A essa essência, o autor vai classificar como aura – a aura da obra é enfraquecida com a reprodutibilidade técnica; libera o objeto do domínio da tradição. Sua existência única se torna existência em massa. As transformações da superestrutura transformam todo o modo de existência da sociedade, sendo assim, seu modo de percepção igualmente, uma vez que ele é condicionado pela natureza e pela história humana. Sendo assim, a decadência da aura transforma o modo de percepção do público a respeito da obra de arte também. A reprodução técnica faz

com que as massas se apoderem de forma mais direta do objeto, que se distingue completamente do original.

Esse processo acabou com a função ritualística da obra de arte – a tradição única desse objeto tinha o poder de preservar a sua aura, através do culto a ela. A nova função da obra de arte é de ser um acessório. A recepção então, que antes tinha o valor de culto, passa a ter valor de mera exposição. Aqui o autor está falando da relação das massas com a obra: mudando a função da obra de arte, perde-se a atitude crítica a respeito dela e nasce uma postura de puro prazer. O convencional é apreciado sem sentido crítico, e novas obras de arte são criticadas de má vontade:

> "A contemplação de quadros por muitas pessoas simultaneamente, no século XIX, é um dos primeiros sintomas da crise da pintura, que não foi desencadeado pela fotografia, foi pela tendência de levar a obra de arte até as massas" (IDEM: p. 35).

Segundo Benjamin, a distração é o novo modo de comportamento social a respeito da obra de arte. As massas procuram se distrair, enquanto a obra de arte pura sempre exigiu uma concentração e uma atitude de recolhimento do espectador. Essa mudança de perspectiva traduz o conflito específico em que se envolveu a pintura, em consequência da reprodutibilidade técnica.

Os três autores citados, no geral, conduziram a investigação da arte na sociedade burguesa a partir do modo como os artistas a vivenciavam em seus desdobramentos. Tudo o que envolvia o fenômeno artístico estava se reorganizando e condicionando o surgimento das obras de arte na sociedade burguesa (LESSA, SALLES, 2018). Entretanto, o foco era no modo como os indivíduos vivenciaram essas transformações. Lukács (1996), segue um caminho levemente diferente de Benjamin: para ele, as novas formas de arte são vetores de transformação e não de declínio. O grau de desenvolvimento das forças produtivas alcançado na modernidade garantiria à arte condições para construir uma visão da realidade humana cada vez mais integrada e reveladora das determinações sociais que orientam a vida cotidiana. Adorno (2012), por sua vez, mais aproximado com Benjamin, enxerga mais obstáculos para a arte (LESSA, SALLES, 2018), nesse momento histórico de progresso no desenvolvimento técnico das forças

produtivas. Para ele, a arte popular está esvaziada com a sua tensão social com o mundo material.

Desse modo, o emprego do método dialético no estudo da arte pelos autores do campo do marxismo envolve a incorporação das condições materiais de existência como uma dimensão fundamental ao desenvolvimento de uma teoria estética coerente e atenta às recentes transformações no âmbito da sociedade burguesa. Há a necessidade de compreender o domínio da arte como ligado ao contexto das relações de produção. Está permeado pela ideologia.

Raymond Williams, representante da segunda geração da história da sociologia da arte, também tem um viés marxista em seus estudos culturais. Entretanto, os teóricos da Escola de Frankfurt totalizavam o estudo da cultura, em uma medida universalizante. Por sua vez, os teóricos dos "Estudos Culturais", de que Williams faz parte, acreditavam que estudar as formas, as totalidades e variações, nos impede de ver a história crucial da geração dessas formas e de ver as mudanças radicais e qualitativas dentro da continuidade nominal das formas.

Williams chegou à conclusão, em "Cultura e sociedade", que teria de deixar de lado o que ele conhecia da tradição marxista para tentar desenvolver uma teoria que fugisse da ideia de totalidade social. Sendo assim, deveria visualizar o estudo da cultura como o estudo das relações entre elementos em todo um modo de vida: encontrar formas de estudar a estrutura em obras e períodos particulares que poderiam manter-se em contato e clarificar obras de arte e formas específicas, e encontrar também as formas e relações de uma vida social mais geral; e para substituir a fórmula da base e da superestrutura com a ideia mais ativa de um campo de forças mutuamente determinantes, embora desiguais. Esta era sua ideia de "totalidade falsa".

A abordagem de Williams dos estudos culturais trata o ser social como quem determina a consciência. Não compartilhava com a teoria marxiana da proposição de base determinante e de uma superestrutura determinada, que tem uma relação espacial fixa e definida. A determinação vinha da própria atividade dos homens que viria a determinar sua consciência. Ao usar a palavra determinar, Marx se opõe a ideologia que insistia no poder de certas forças fora do homem, quer dizer, em uma consciência determinante abstrata. A determinação vem da

própria atividade dos homens. Para Williams, a base é o conceito mais importante a ser estudado a fim de compreender as realidades do processo cultural – a base, ou a infraestrutura, é um processo, não um estado.

Os estudos culturais vão contra a noção de totalidade da escola de Frankfurt, da teoria crítica. Quando se fala de totalidade, Williams acredita que nos afastamos da ideia de que há um processo de determinação. Não poderia ser, então, uma visão marxista. Foca na noção de intenção: toda sociedade tem uma organização e estrutura especificas e os princípios dessa estrutura estão diretamente relacionados a intenções sociais, pelas quais definimos a sociedade, intenções essas que têm sido regidas por uma classe particular. O conceito de totalidade então só pode ser usado quando combinado com o conceito de hegemonia gramsciano, que enfatiza a realidade da dominação de classe. Para o autor, a hegemonia se trata de um conjunto de práticas e expectativas, da nossa compreensão corriqueira da natureza do homem e do mundo. Um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas. Não é um sistema estático – só podemos entender uma cultura efetiva e dominante se compreendermos o processo social real do qual ela depende: aqui Williams se refere ao processo de incorporação, realizado pelas instituições educacionais, que são as principais agências de transmissão de uma cultura dominante eficaz.

A tradição seletiva de uma cultura dominante é a forma pela qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados, enquanto outros significados e práticas são negligenciados e excluídos. Todos os processos de uma formação social ampla estão envolvidos no processo de fazer e refazer de uma cultura dominante eficaz. Se o que aprendemos fosse só imposto, isso seria muito fácil de ser derrubado. O processo não basta ser profundo, tem de sempre estar se renovando, se adaptando – tem de ser flexível. Por isso há de se pensar sobre as fontes das práticas, experiências, significados e valores que não são parte da cultura dominante: as

formas alternativas de oposição à vida social e a cultura devem então ser reconhecidas como sujeitas a variações históricas, cujas fontes são muito significativas como um dado sobre a cultura dominante.

Williams distingue as formas de oposição à cultura dominante entre culturas residuais e emergentes: a residual tem uma certa distância da cultura dominante, mas ainda pode ser incorporada a ela. A cultura emergente tem novas práticas sendo criadas. Em uma teoria marxista da cultura, como proposto pelo autor, a tarefa mais difícil é encontrar uma explicação não metafísica e não subjetivista para a prática cultural emergente. Williams enxerga então, a formação de uma nova classe: nenhum modo de produção e nenhuma sociedade dominante e, portanto, nenhuma cultura dominante pode esgotar toda a gama da prática humana e da intenção humana, uma vez que para serem dominantes precisam excluir uma parte da prática humana real possível. Sempre haverá áreas da prática e do significado que a cultura dominante não será capaz de reconhecer. Em relação ao leque total da prática humana em qualquer momento, o modo dominante é uma seleção e organização consciente. Mas há sempre fontes da prática humana que o modo dominante negligencia ou exclui. A relação entre as práticas dominantes e as novas não são necessariamente contraditórias.

Dessa forma, observamos que a relação entre arte e sociedade para Raymond Williams não é abstrata – é uma prática na sociedade. A sociedade não está disponível para a análise até que cada uma de suas práticas seja incluída.

Outra crítica que o autor tem a respeito dos autores de Frankfurt se trata da preocupação deles em fazer “teorias do consumo”, ou seja, compreendiam um objeto a partir da forma em que ele possa ser consumido correta ou proveitosamente. O estágio inicial foi a teoria do "gosto”, logo depois da “sensibilidade”, até o foco na linguagem da obra de arte como objeto – as condições sociais reais de produção foram negligenciadas. A relação verdadeira estava no gosto e na obra isolada, o “objeto como ele é em si”.

Williams é um dos primeiros autores a conceber a obra de arte tem de ser vista como uma prática. A relação entre a feitura de uma obra de arte e sua recepção é sempre ativa e sujeita a convenções que são, elas mesmas, formas (em transformação) de organização social e de relacionamento, algo radicalmente

distinto da produção e consumo de um objeto. Trata-se de uma atividade e de uma prática que, em suas formas disponíveis, são acessíveis apenas por meio da percepção e interpretação ativa. Há de se romper com a ideia de um objeto isolado, tal como concebia Benjamin, para descobrir a natureza de uma prática e suas condições que foram alienadas em um objeto.

Chegamos à terceira geração. De uma perspectiva mais contemporânea, trago à discussão três autores emblemáticos: Bourdieu, Shapiro e Heinich. Cada um deles representa diferentes períodos, embora suas análises culturais apresentem notável proximidade. Esses pensadores estão associados a uma abordagem sociológica da recepção, que transcende os limites da estética sociológica e adentra o domínio específico da filosofia. Nesse contexto, eles se destacam como expressões verossímeis nos estudos que exploram a interconexão entre arte e sociedade. O "campo" artístico é estabelecido como um domínio sociológico em si, marcado por disputas de poder e relações intensas, de modo que as representações e o caráter autônomo da arte são secundários.

Bourdieu tem uma parte da sua obra dedicada à análise artística. No seu livro "Regras da arte", o autor faz uma breve historicização do que foi a sociologia da arte até então. Segundo o autor, primeiramente, os filósofos da estética procuraram constituir uma essência universal da arte. A atitude estética era caracterizada pela concentração da atenção, ou seja, separando o objeto percebido de seu entorno, deveria ser feita uma suspensão das atividades discursivas e analíticas (o contexto histórico e sociológico) para apreciar uma obra. Os essencialistas da arte não falam sobre as condições históricas e sociais de possibilidade dessa experiência. Ignoram a questão das condições nas quais se produziu (filogênese) e se reproduz continuamente no decorrer do tempo (ontogênese) a disposição estética que exigem, se são dignas do olhar estético.

O sociólogo Bourdieu então critica as abordagens a respeito da arte que existiam até esse momento. Assim ele se afasta da estética filosófica de Hegel e de Kant. Para ele, o dever da sociologia da arte é trazer a realidade material o objeto artístico, através da busca dos que detém "o monopólio da violência simbólica" no campo artístico. Existem diversos grupos em conflito, todos produzindo discursos que acabam por conformar as disposições individuais

(habitus) e os corpos daqueles que recepcionam um determinado enunciado, ou no caso, uma obra artística. A recepção, claro, é uma parceira inevitável das disputas e dos argumentos que circulam pelo campo, sendo impossível negar sua influência dentro desse espaço aberto de definição de critérios. A sociologia deve extrair o potencial perceptivo dos atores não de uma estrutura somente, mas do esforço dos próprios atores. O habitus artístico não só mobiliza um discurso que envolve o que deve ser visto e compreendido, mas diz respeito também ao corpo e à sensibilidade dos atores em interação. O corpo acompanha as flutuações e discursos do campo. O espectador tem que estar dentro das regras do campo artístico para obter alguma empatia pelo artista e pela obra de arte.

Bourdieu ainda traz a ideia de Arthur Danto, que diz que o princípio da diferença entre as obras de arte e objetos normais é o mundo artístico como todo, não só uma instituição. Entretanto, o autor ainda discorda dessa centralidade apenas no domínio institucional. É necessário mobilizar todos os recursos das ciências sociais: a estrutura e o agente.

"O olhar do amador de arte é um produto da história": a filogênese da recepção da arte, ou seja, o olhar puro que apreende a arte como ela exige ser apreendida está relacionado ao aparecimento dos produtores animados de intenção artística pura, vivida com o campo artístico autônomo, capaz de estabelecer seus próprios fins. Ao mesmo tempo, é inseparável do aparecimento dos "amadores", capazes de aplicarem às obras o olhar puro que elas pedem. A sua ontogênese está ligada às condições de aprendizado particulares, como a frequentação precoce de museus, exposição prolongada no ensino escolar. A análise essencialista da obra de arte silencia esses dois aspectos e universaliza uma prática que é produto de um privilégio.

A experiência da obra de arte, dotada de sentido e valor é efeito do acordo entre um habitus cultivado e o campo artístico, que se fundam de forma mútua. O olhar do espectador também constitui a obra de arte como tal, na medida em que ele próprio é produto de uma longa história individual, de uma frequentação prolongada da obra de arte. Só é possível compreender o sentido e o valor da obra e o julgamento estético na medida em que compreendemos a

história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da disposição estética particular que ele pede em cada um de seus estados.

A constituição do campo artístico como um lugar legítimo onde se produz e reproduz a crença do valor da arte no poder de criação que pertence ao artista que torna possível o artista ser, de fato, um produtor de arte. Não é inerente, um dom ou natural. O mesmo não acontece com o olhar do espectador, pelo fato de que as categorias de julgamento estão inscritas na linguagem comum e que se aplicam além da esfera propriamente estética, portanto são comuns a todos os locutores de uma mesma língua, permitindo, assim, flexibilidades eternas. Já o uso e o efeito delas dependem dos pontos de vista particulares, situados social e historicamente e, com frequência, irreconciliáveis. Sendo assim, todos são capazes de realizarem julgamentos estéticos, se estes têm algum valor, entretanto, é decidido pelo campo artístico. Indivíduos que ocupam diferentes posições no espaço social dão sentidos e valores diferentes aos adjetivos geralmente empregados para caracterizar uma obra de arte. As categorias empregadas na percepção da obra de arte estão duplamente ligadas ao contexto histórico: associadas a um universo social situado e datado. As oposições que estruturam a percepção estética não são dadas a priori: são historicamente produzidas e reproduzidas, assim como a disposição estética.

O filósofo critica as abordagens sobre a arte que estão ligadas à metafísica, as estratégias que atores utilizam para garantir o monopólio da realidade à sua volta e, em consequência, a eficácia simbólica tão fundamental. Se afasta da estética filosófica, a reificação está relacionada com o grau de autonomia que o campo artístico passou a ter ao longo do tempo, evitando considerar as determinações externas.

3.2 Sociologia da arte contemporânea

Atualmente, a sociologia da arte tem bastante influência bourdiesiana, na medida em que entende a obra de arte como um processo histórico e social tanto institucional quanto individual. Porém, autoras como Roberta Shapiro e Natalie Heinich vêm para inovar a abordagem sociológica da

arte: em seus artigos, trazem a ideia de que não é suficiente compreender o contexto sócio-historico do artista ou do receptor: a própria obra de arte, para ser reconhecida como tal, depende de um processo social: a artificação.

Em "Que é artificação?", Shapiro propõe que o processo de artificação seja um novo campo de investigação para a sociologia da arte e da mudança social. A arte não é somente um determinado objeto definido como tal por uma instituição – é também o resultado de processos sociais, datados e situados historicamente. A artificação é um processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles não consideravam como tal. Esse processo é, ao mesmo tempo, simbólico e prático, discursivo e concreto. O objeto torna-se arte, o produtor torna-se artista.

A partir do século XX, fica estabelecida a existência de uma multiplicidade de instâncias de reconhecimento e regulação da arte. Segmentos cada vez mais numerosos e diversificados da população estão engajados no processo de ratificação. Identificam-se outros intermediários ou "empreendedores da arte" que vêm questionar as categorias existentes e oferecer novos espaços para agregar o valor artístico. O aumento do número e da diversidade social das pessoas envolvidas nos processos de artificação implica uma intensificação da luta de interesses e a multiplicação dos tipos de recursos, de objetos técnicos, redes de interconhecimento, que são mobilizados e que são inéditos no mundo da arte.

Verifica-se a existência de vários paradigmas de ação, uns mais focados na transgressão das fronteiras entre arte e não-arte, outros enfatizando a permanência destas; são as lutas de campo, nos termos de Bourdieu.

Com o objetivo de construir uma sociologia da arte enquanto disciplina distinta de outras formas de conhecimento científico, como história da arte e estética, Heinich (2004), faz um balanço da disciplina e a divide entre pré-história da sociologia da arte e outras três gerações constitutivas.

A pré-história compreende os estudos de história cultural que tratam questões como o gênio artístico e o herói. O mais representativo é Panofsky, que buscou trabalhar a relação entre identidade das estruturas arquitetônicas e a organização do discurso na idade média. A história mesmo da sociologia da arte está nas três gerações que a autora francesa propõe:

1. a estética sociológica: explica as origens da arte para compreender fenômenos que são exteriores ao objeto artístico. Estão inclusos os autores de tradição marxista, como a Escola de Frankfurt. Atribui a eles a tentativa de compreender a arte como consequência dos processos materiais e de constituir uma visão de mundo. “Com o recuo do tempo, as diferenças entre as três grandes correntes da estética sociológica aparecem mais claramente. Se elas têm em comum a desautonomização da arte, pela pesquisa das ligações entre arte e sociedade, tratam diferentemente a questão normativa do valor atribuído a seu objeto. Pode-se dizer, esquematicamente, que a tradição marxista alia a heteronomia e a desidealização, “reduzindo” os fatos artísticos a determinações extraestéticas; a história da arte sociologizante alia a heteronomia e a idealização, creditando a arte poderes sociais. Se a Escola de Frankfurt alia, ela também, a heteronomia e a idealização, é apelando, em uma perspectiva política que não é a de Francastel, à autonomização da arte contra a alienação social.” (HEINICH, 2004).

2. A segunda geração compreende autores da história social que deslocaram o estudo da arte para as condições de sua criação e para a relação do artista, da sociedade e da obra, focando no mecenato, nas instituições, no contexto histórico. A grande referência é Roger Bastide.

3. A terceira geração tem seu ponto de partida na “arte como a sociedade”, sendo as pesquisas voltadas para os processos que criaram as obras ou das quais são resultantes. O alvo das investigações são as instituições, artistas, mediadores.

Heinich, no artigo “Quando há artificação?”, busca avançar mais um passo nessa questão, rumo à nova sociologia pragmática francesa. Nesse sentido, a autora coloca a ação em primeiro lugar, por seu próprio mérito e como medidor de valores e significados que são relevantes para os atores do processo em questão. Há de se observar o que as pessoas fazem e como fazem, o que utilizam, os locais onde vão, as pessoas com quem interagem.

Por meio da junção entre ação e discurso, como os atores fazem ou criam coisas que vão ser definidas como obra de arte? A resposta para essa

questão é, ao mesmo tempo, simbólica, material e contextual: a arte surge no decorrer do tempo, como a soma total de atividades institucionais, interações cotidianas, implementações técnicas e atribuições de significado. Se a ratificação é um processo de mudança social, por meio dela surgem novos objetos, novas práticas. Relações e instituições são transformadas. A ratificação não é um conceito relativo ao discurso e prática no nível popular e no nível refinado, ou seja, não é puramente acadêmico e não deve ser confundido com legitimação: trata-se da passagem, do momento em que um objeto vira obra de arte, não de uma classificação em hierarquia, como em Bourdieu e Howard Becker. Trata-se de um processo que possui outros vários processos: deslocamentos, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínios, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização.

Nesse artigo, a autora traz as origens da artificação de diferentes processos, tais como o artesanato, onde a pintura serviu de modelo para o sistema moderno das artes baseadas na autonomia do artista; os pintores não queriam ser considerados operários servis e romperam com as guildas artesanais na época do Renascimento. Esse processo implicou uma profissionalização, intelectualização e individualização. A artificação industrial aconteceu na Europa depois nos EUA, anos 50, quando os diretores adotaram novas normas estéticas antes de abandonar os estúdios. A produção independente no cinema deu autonomia para os diretores. Um último exemplo é o da ciência, que está interessada com o interesse de grupos. Na arte contemporânea, a museologia é um exemplo: à medida que os curadores se afirmam como os autores de exposições que organizam, essa área de perícia mostra tendência de certificação. A artificação é derivada a partir de vários elementos da vida social.

A autora faz também uma tipologia da artificação:

1. De tipo durável: desfecho do processo – arte/pintura, literatura, dança.
2. De tipo parcial: artificação incompleta – arquitetura, fabricação de vitrais.

3. De tipo contínuo: casos recentes, em andamento – arte marginal, art brut, grafite.

4. De tipo inalcançável: obstáculos insuperáveis – gastronomia, jardinagem.

Não existe "arte em si" (en soi), baseada em uma definição essencialista que nos permite descrever como os atores sociais vivenciam a arte "para si" (pour soi) – apenas concepções historicamente situadas, coletivamente aceitas e relativamente estabilizadas do que os atores sociais entendem da palavra arte. A arte, afinal, é a soma dos processos de artificação – há arte quando a artificação já aconteceu.

Heinich traz o conceito de artificação especificamente para a arte contemporânea, em seus trabalhos mais recentes. O mundo da arte contemporânea, desde a época romântica, é governado pelo "regime de singularidade" – sistema de qualificação que privilegia o que é fora do comum, único, atípico. Assim, se trata de uma gramática do mundo axiológico, representações partilhadas daquilo que é bom ou mal, bonito ou feio etc. De acordo com a autora, a fim de chegar a dimensão de uma experiência coletiva de valores, é preciso ampliar a análise sociológica para além da base positiva dos fatos e incluir as dimensões imaginárias e simbólicas das representações. No mundo da arte clássica, o que prevalecia era o "regime de comunidade": eram valorizados os cânones da representação, havia maior conformidade com os códigos. A arte tinha a função de representar o mundo conforme os cânones da figuração, não a subjetividade do artista.

Pode-se afirmar que a sociologia da arte de Heinich é centrada na recepção das obras artísticas e na descrição e caracterização do público receptor. Partindo da fala de Duchamp "são os contempladores que fazem a obra de arte", Heinich (2004) afirma que a sociologia da arte já pode partir da recepção, liberando-se da explicação sobre as obras.

> "Uma primeira conclusão é a de que não se pode mais, a partir de agora, falar do público em geral - levava a isso a simples contagem das entradas - mas de públicos. Foi preciso abandonar o ponto de vista globalizante sobre 'o' público de arte para raciocinar em termos de públicos socialmente diferentes, estratificados segundo os seus meios sociais. [...] Uma segunda conclusão tenta dar uma explicação a esse

> fenômeno: o recurso a origem social permite colocar em evidência a sua influência, enquanto por desconhecimento ou contestação, o ‘amor à arte’ era tradicionalmente atribuído às disposições pessoais. Bourdieu fez uma crítica sobre a crença no caráter inato das ‘disposições cultivadas’, para pôr em destaque o papel da ‘inculcação familiar’”. (HEINICH, 2004).

Na perspectiva dela, além de abandonar esses dispositivos naturais, a obra de Bourdieu teria dado um trato sociológico à questão do gosto, pois este deveria ser apreendido enquanto habitus. Ela chama a atenção para outros instrumentos qualitativos que foram usados para inquirir indivíduos sobre sua percepção. A recepção conteria o plano da admiração artística, vista aqui como valores da sociedade sobre a arte; sendo importante a admiração propriamente dita, quanto a rejeição dos indivíduos a determinada obra de arte. (Câmara, Da Silva, Pinho 2018).

A segunda dimensão da pesquisa de sociologia da arte compreende a mediação: as pessoas, as instituições, palavras e coisas que fazem a intermediação do artista com o mercado e a sociedade. Heinich destaca também a dimensão dos criadores de arte revisando parâmetros da sociologia da interação, trazendo Howard Becker para o centro: a experiência artística é essencialmente coletiva, desconstrói as concepções tradicionais. A autora trabalha a relação entre recepção, mediação e produção, deixando de lado a arte como objeto em si e tratando das relações que a constroem.

A arte contemporânea, que aparece na metade do século XX com artistas como Duchamp e Malevich, privilegia o jogo com os limites que traçam, para o senso comum, a diferença entre arte e não-arte, dessa forma, exige os instrumentos de análise especializados dos conhecedores para ser analisada.

O reconhecimento artístico em regime de singularidade remete a um modelo de dupla articulação: combina o tempo e o espaço social dos diferentes círculos de atores envolvidos. São 4: os pares, os críticos e curadores, os merchands e colecionadores, e o grande público. A diferença, no entanto, da arte moderna para a contemporânea, é que na primeira, os colecionadores assumiram a continuação dos pares no processo de reconhecimento e na segunda, os especialistas superam a participação do mercado privado na identificação de artistas inovadores. Na arte contemporânea, o processo de reconhecimento tem

uma estrutura particular que produz um estiramento da temporalidade e desvaloriza a notoriedade imediata do grande público. Isso é acompanhado por um elitismo, típico do regime de singularidade, que faz da arte uma muralha contra a "ameaça das massas". No regime de singularidade, o artista deve estar o mais longe possível das massas, mesmo que se diga "a serviço do povo".

A estrutura do mercado da arte moderna implica que o artista não deve responder a uma demanda, tem que criá-la ao mesmo tempo que cria sua obra. Por isso não há como ter sucesso a curto prazo. A arte contemporânea torna a posição dos intermediários da arte essenciais: estes têm o papel de fazer a ponte entre obra e espectador e de integrar a obra ao mundo da arte: museus, galerias, dinheiros das instituições, artigos de críticas especializadas. Quanto mais autonomizado é o campo, mais essencial é o papel desses mediadores. Nela, a atividade artística é mais voltada para si, a competência estética é mais especializada, os subsídios do Estado são mais necessários para fazer existir o que não se encaixa facilmente no mercado privado. Os intermediários são responsáveis por garantir a objetividade do valor artístico.

De acordo com Maria Lucia Bueno, em um artigo publicado em 2010, "Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas" a década de 60 foi um período de importantes transformações na história da cultura e das artes plásticas. Neste momento, se assiste a consolidação e amplificação da modernidade de forma global, no momento em que os domínios da cultura e das artes se desenvolvem com a indústria cultural. Tais transformações ocorreram nas esferas da produção, da distribuição e da circulação, sendo assim, o mercado e as instituições passaram a convergir de forma muito mais ampla, se ajustando às redefinições de uma produção artística cada vez mais segmentada.

Para Anthony Giddens, a situação é decorrência de uma nova condição que o sociólogo denomina de reflexividade institucional, que aparece nessas sociedades pós-tradicionais.

> "Todo o conhecimento novo produzido sobre a estrutura social tende a alterar substancialmente, e de forma imprevisível, a dinâmica dessas estruturas. As contínuas informações sobre a realidade social em

> lugar de reforçar os mecanismos de controle, como se previa, derivam num movimento de instabilidade.” (p. 27).

Outro aspecto do processo de reflexividade é o cruzamento de interferências da vida privada e dos contextos institucionais, de acordo com Giddens (1994). Na década de 1960, ocorre uma radicalização da reflexividade e, de acordo com autores como Jameson (1996) e Huyssen (1961), é um período divisor de águas na cultura do século XX.

Existe, na modernidade emergente até então, os germes da condição artística que se consolidou no final do século XX. Dessa forma que se define a sociedade pós-tradicional de Giddens, quando as tradições perdem a eficácia de forças motrizes da vida social, produzindo um espaço indefinido. Essa indefinição é um produto por onde as referências deixam de estar pré-estabelecidas, onde os elos sociais têm de ser feitos e não herdados. (Giddens, 1997).

Um dos fundamentos do que se chama de modernidade é o aumento da população nos centros urbanos. Com isso, as antigas instituições que operam em âmbito restrito, se tornam inúteis. Existe igualmente um movimento de desterritorialização, promovendo autonomia crescente das esferas e indivíduos, em um ambiente marcado pela reflexividade, risco e incerteza. O desenvolvimento da economia monetária, do capitalismo *per se*, impôs uma nova dinâmica à vida não só econômica, mas política e social, corroendo as sociedades tradicionais e provocando esta nova dinâmica.

De acordo com Bueno, em Paris, centro da vida cultural do século XIX, o colapso da tradição acadêmica compromete a dinâmica das artes. A arte institucionalizada se torna obsoleta diante do crescimento da população de artistas que a Academia não conseguiu assimilar (Bourdieu, 1988). Com isso, a maior parte da produção não encontrou um canal de circulação, dificultando o surgimento de uma nova tradição artística de fato.

Essa nova condição fez com que os artistas modernos se empenhassem na reconstrução dos sentidos de arte, redefinindo os conceitos de arte e artista. Cèzanne, Gauguin, Van Gogh e Toulouse Lautrec estiveram mais próximos de artistas como Pollock, Oiticica e Warhol, do que seus pares de época. Ambos os grupos desenvolveram novos parâmetros do que se entende por arte.

De acordo com Giddens, as tradições atuavam por meio da ritualização de uma verdade fundamental, possuindo caráter normativo, dotadas de uma história territorial e particular, organizando assim relações temporais e espaciais. No sistema acadêmico, as instituições eram subordinadas às cortes e os artistas, por sua vez, operavam dentro desses limites estabelecidos, produzindo uma estética oficial e de conformação com os padrões.

No contexto pós-tradicional, em uma sociedade de mutação, onde circulam múltiplas referências, os artistas retiram dessa instabilidade a energia para construírem novas formas do fazer artístico, elaborados com base no universo da experiência pessoal de cada produtor. Com a autonomização do olhar do artista, a reflexão passa a fluir da própria experiência do artista, não mais de padrões pré-estabelecidos.

> "A afirmação da soberania do olhar do artista fundou-se na ruptura com as instâncias que, até então, haviam fornecido suporte ao seu trabalho. Rompia-se, assim, o compromisso com a função representativa das artes plásticas, com o modelo estético acadêmico que regia essa representação e com a tradição visual europeia que determinava esse modelo." (BUENO, 1995).

As obras de Van Gogh e Gauguin, por exemplo, vão em uma direção muito diferente de artistas como Ingres e Delacroix, que faziam uma leitura da cultura francesa do século XIX. Esses pintores não mais pautavam suas produções pela tradição, mas recorriam a elas de vez em quando. Reencontramos os elementos tradicionais nas obras pós-impressionistas, utilizados de outra maneira. Van Gogh usava referências das gravuras japonesas e Gauguin mergulhou na cultura do Taiti. A tradição, portanto, não é mais uma condição, mas uma escolha. As matrizes estéticas passaram a se desenvolver com base em origens muito diversificadas, muitas delas estrangeiras ao universo tradicional do mundo da arte. (BUENO, 2000). A tradição artística agora aparece também de

forma mesclada e desterritorializada. Nestor Garcia Canclini designa este fato de hibridismo:

> "As hibridações (...) nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes; o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e as canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados uns com os outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento." (CANCLINI, 1995).

O novo modo híbrido de se lidar com as tradições, ou seja, as tratando como escolha e não mais como algo fundamental, vai se constituir em uma das características primordiais da arte no século XX, aflorada pelo novo processo de globalização. Sendo assim, podemos perceber, tal como Octávio Paz (1995), que a modernidade tem um duplo sentido que envolve ruptura, mas também retornos. Sua característica principal é a experiência, e é por ela que os modernos conduzem suas vidas. "A experiência é o fundamento da identidade" (BUENO, 2010).

A modernidade, importante ressaltar, é uma condição societária, uma contingência histórica com a qual os homens são forçados a se deparar. Ainda de acordo com Bueno, uma de suas características, até a primeira metade do século XX, são esses movimentos de ruptura que foram seguidos por movimentos de retorno à ordem, como o nazismo e o fascismo do período entre guerras europeias. Já no domínio das artes, a autora aponta as diferentes modalidades de estéticas regressivas que despontaram no bojo desses processos, como o realismo socialista.

Em resposta a tais modalidades de retorno à ordem, deve-se considerar a questão da autonomia da arte que permeia os principais debates do século XX. A palavra autonomia é recorrente na história da modernidade, e na história da arte como um todo, assumindo conotações distintas em construções teóricas e contextos históricos determinados. Bueno (2010) traz, então, três diferentes configurações: a autonomia do artista, a autonomia da arte e o campo artístico autônomo:

1. A autonomia do artista é uma condição societária nova, de acordo com a autora, produto da vida moderna, que encontramos de forma mais explícita e acentuada no universo contemporâneo (BUENO, 1995). A concepção de autonomia da arte está referida a uma reflexão associada com a produção dos filósofos da Escola de Frankfurt e as ideias do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1996).

Já o campo artístico autônomo é um conceito construído pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1996), no final dos anos 60, a propósito das formas de organização do universo artístico em um ambiente cultural regido pelo mercado.

O movimento de autonomia do artista marca um período que assinala a emergência da modernidade nas artes plásticas. A modernidade é compreendida como um novo modo de vida que desponta associado à cultura urbana, a partir das transformações introduzidas pela modernização capitalista. Bueno diz que três aspectos foram esse novo modo de vida: o princípio de circulação, a desterritorialização e a reflexividade. A cultura capitalista, baseada no princípio da circulação, rompeu com o isolamento que conduzia a vida no mundo tradicional, levando à corrosão desse universo. Portanto, esses três aspectos são fenômenos que se desenvolvem na sociedade moderna.

Uma outra característica primordial da arte contemporânea está na necessidade de derrubar a visão de um artista único, sacralizado. Aqui, o trabalho coletivo é o fundamento do processo. De acordo com Jacques Leenhardt (2014), que buscou analisar a aceleração do processo de produção colaborativa na arte contemporânea a partir dos anos 70, elaborando uma tipologia das colaborações que remetem a uma transformação radical do conceito de arte e de artista, já que é nesse ponto justamente que o campo das artes e das ciências sociais se encontram. Dessa forma, ele propõe quatro tipos de construção de uma parceria artística a partir da dualidade dos corpos e das subjetividades.

1. Busca da identidade própria à parceria artística: Ulay e Marina Abramovic.

Ulay e Abramovic formaram uma dupla de performers entre 1975 e 1988, quando se separaram. O que levou Ulay a trabalhar em esquema de colaboração foi seu trabalho anterior, segundo Leenhardt. No começo dos anos 70, o artista produziu várias imagens de si em fotografias polaroide, em que manifesta sua vontade de se apresentar ao público com uma imagem sexualmente ambígua. Sendo assim, põe em questão a rigidez dos códigos e papéis sociais e sexuais impostos ao sujeito, fazendo com que a questão da autoria se encontre no centro de sua prática artística. Seu desejo de trabalhar em colaboração poderia construir uma resposta dinâmica à questão da identidade social como genérica. Um dos exemplos que o autor traz é a performance *Relation in time* (1977), onde os dois corpos estão de costas, sendo assim ligados pelos mesmos cabelos.

2. A dupla funcional: além da questão da identidade, a formação de um time operacional – Christo (Javacheff) e Jeanne Claude (Denat de Guillebon).

O autor denomina por dupla funcional, um casal do tipo tradicional com uma relação em que existe a divisão do trabalho. É mais que comum

encontrarmos mulheres que dedicaram seus tempos e sua vida para ajudar e apoiar o marido artista; mas, entre eles se dá o contrário. O casal elaborou um esquema de produção em que a realização das obras depende da venda antecipada dos desenhos apresentando as realizações futuras. Leenhardt nos traz um exemplo de desenho para o projeto *Surrounded Islands*, essa espécie de *"work in progress"*, de caráter provisório.

> "A questão da identidade dos sujeitos compondo a dupla volta, quando Jeanne-Claude reivindica que o seu papel, fundamental na produção da obra, seja reconhecido pela instauração de uma assinatura dupla: 'Christo e Jeanne Claude', verdadeiros autores das obras. Isso pode ter razões e consequências tanto patrimoniais como simbólicas". (Leenhardt, 2014).

Todavia, Jeanne-Claude tentou, depois disso, excluir do catálogo geral de Christo os trabalhos assinados pelo artista anteriormente, sendo assim todas as obras seriam da dupla. Este, segundo o autor, é um sintoma importante do deslocamento do foco na arte contemporânea.

> "O fazer artístico, a concepção, ou mesmo a habilidade ou a especificidade técnica no desenho não são mais os elementos fundamentais, senão apenas condições de possibilidade da obra. A engenharia de produção – da qual fazem parte a comunicação, a encenação, o merchandising e as infinitas negociações com entidades externas que não tem nada a ver com o mundo da arte – viu nesse tipo de realização e, de uma maneira geral, na concepção contemporânea da arte, a importância da concepção estética e da realização artística. desse ponto de vista, a reinvindicação de coassinar as obras de Christo é absolutamente legítima." (p. 207).

3. Gilbert & George: fusão das identidades subjetivas numa identidade artística nova

Os dois homens desta dupla constituem um casal e um só artista: após desenvolverem performances com a presença física de dois corpos, Gilbert & George começaram a produzir imagens de grandes dimensões a partir de documentos fotográficos em preto e branco, sobre fundos brancos ou vermelhos. A partir dos anos 80, entra a cor. A fotografia, por sua vez, tem papel crucial em seus trabalhos. *Dusty Corners* (1975) retrata a tristeza da vida na cidade, mas mediada pela figura de ambos.

> “A imagem reforça a ideia de que as duas pessoas são as duas facetas de uma só sensibilidade, a sensibilidade de todo ser humano, aquele que, pela mediação de dois sujeitos vira um só artista.
>
> Nessa forma de criação, a subjetividade do artista desaparece em favor de um sistema de comunicação entre o espectador e a obra que se apoia nas figuras como simples referência à humanidade. Assim é o artista: uma figura impessoal presente na imagem que estabelece a relação entre o espectador e as questões levadas. Esse espectador não se confronta com um conceito abstrato, mas com uma encarnação que funciona como duplo dele mesmo.” (Jacques Leenhardt,2014)

Como nos mostra Leenhardt, a fusão das subjetividades é uma provocação frente ao individualismo dominante no campo das artes e é o próprio paradigma da arte contemporânea.

4. Complexidade e diálogo: Helen e Newton Harrison

Além de realizar obras em conjunto, o casal desenvolve um tipo de apresentação que implica a presença dos dois, sendo uma dupla funcional; Helen vem das letras e Newton das artes. Essa divisão de habilidades também é presente na concepção dos trabalhos, que tocam assuntos ecológicos. O dispositivo visual é integrado a textos e imagens junto com aspectos performativos – mostrando assim a junção dos dois campos. Assim, para ambos a parceria é fundamental.

Assim, a prática da parceria no mundo das artes é uma crítica direta a institucionalidade artística, tal como o *happening*, tenta-se reestabelecer o contato entre arte e vida, arte e público, rejeitando o mito do artista individual, absoluto. Segundo Allan Kaprow:

> "A predição mais importante que se pode fazer a curto prazo (...) é que o ambiente atual, ambiente provavelmente global, nos engajará cada vez mais no caminho da participação. Não se trata dos ambientes que a nós já estão familiares: um barracão de feira, um gabinete de horrores, a vitrine, a vitrine de lojas e a pista de obstáculos. Todos esses ambientes já foram patrocinados pelas galerias e pelas discotecas. Em lugar disso, a nossa ação será uma resposta aos ambientes dados, naturais ou urbanos, tais como o céu, os fundos marinos, os motéis, o movimento dos carros, os serviços públicos e os meios de comunicação".

No artigo "Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas", publicado por Cornelia Eckert, Glória Diógenes, Ligia Dabul e Ricardo Campos, grandes nomes da sociologia da arte atualmente, os autores iniciam o debate por nos mostrar que já Marcel Mauss, em "Manual de etnografia", publicado em 1972, busca destacar a importância de um método cuidadoso para o estudo da sociedade. É necessário não somente dar atenção as questões econômicas e administrativas, mas ao conjunto das qualidades criativas em que repousa o mundo das práticas simbólicas. Assim, todas as artes e ofícios de produção, sem exceção, são simetricamente importantes. Franz Boas, em 1927, por sua vez, em "Primitive art", já valorizava também o tema da arte como o ritmo da vida criativa e parte importante do estudo da sociedade. Desse modo, o estudo das artes é uma necessidade absoluta.

Arte e cidade estão relacionadas desde a primeira impressão humana em uma pedra, na terra, no barro, na areia. É memória coletiva, desvenda o passado e

constrói o futuro. Estabelece comunicação e significado entre os indivíduos. O que se comunica na cidade, pelas suas superfícies, é entendido de forma diferente por seus múltiplos habitantes – principalmente em contexto urbano, onde a diversificação populacional é maior. Nem tudo se encaixa na categoria "arte", tal como é definida institucionalmente e socialmente.

As cidades contemporâneas estão repletas de graffitis, lambes, colagens e todas as formas de arte urbana, coletiva, arte de rua. Diversos grupos participam dessa construção não só da paisagem citadina mas da cidade em si, sendo, muitas vezes, expressões minoritárias que colocam em pauta a questão do conceito de arte oficial e os modelos de cidade igualmente. As várias intervenções das artes de rua produzem narrativas da cidade tal qual seu conjunto arquitetônico e seus monumentos históricos. Elas frequentemente escapam do consentimento das "belas artes" e contrariam seus juízos de gosto, sendo categorizadas, por vezes, como expressões de vandalismo ou poluição. As artes de rua provocam um outro regime estético e promovem novos usos e práticas de espaço (Certeau, 1994), diversificando fabulações e compondo novas narrativas da e na cidade.

> "A efemeridade dessas artes, tendo em vista suas constantes ameaças de apagamento, de branqueamento de paredes e muros, acaba assumindo contornos de uma materialidade em movimento. (...) As artes urbanas atuam nesse entre, figuração de um concreto que se mostra e que desaparece da paisagem. Embora proliferem nas cidades de todo o planeta e assumam formas pluriestéticas, as artes de rua tanto adquirem uma destacada visibilidade como, ao mesmo tempo, encarnam a qualidade da invisibilidade e da indiscernibilidade. Trata-se, assim, de rastrear outros mapas e rotas dos significados do que seja arte, cidade, e dos elementos que compõem suas imagens e narrativas" (Eckert, 2019).

Por diferentes formas, as imagens e as linguagens das artes feitas nas ruas se constituem, estendem e vibram fundadas em variadas experiencias dos atores sociais implicados em todas as suas vias de criação, boa parte das vezes estabelecidos deliberadamente e que nem sempre se revelam ao olhar. Assim, tratar do tema da cidade e da arte contemporâneas é vital para se entender os limites do permitido e os jogos morais que reduzem o direito à cidade.

As expressões estéticas no espaço público sempre fizeram parte de uma certa ideia de cidade. A "arte pública" representa uma certa visão daquilo que

são os modelos normativos e estéticos dominantes. Todavia, a arte na cidade não é produzida apenas por aqueles que detém o poder de uso e planejamento do território. A cidade é vivida pelos cidadãos, que nela inscrevem suas singularidades. A apropriação da cidade sobrevém, também, pela sua construção simbólica e estética. Ricardo Campos, em "A arte urbana enquanto "outro", propõe: a questão do Outro e da alteridade sempre esteve presente na vida citadina e é abordada por diversos cientistas sociais ao longo dos tempos. A cidade é um lugar de elevada mobilidade de pessoas e comunidades, um território de encontro, de convívio, de conflito e tensão. O Outro está sempre presente e essa alteridade e está totalmente inserida na vida metropolitana, uma vez que as divergências culturais estão totalmente visíveis no ambiente urbano. A paisagem é totalmente contaminada pelas diversas formas de viver a cidade. "As grandes urbes", como denomina o autor, compõem assim, um mosaico variado de referências culturais que favorece a criatividade cultural, ao permitir fusões e diálogos inesperados.

Ricardo Campos se dedicou, ao longo de sua carreira, a se debruçar sobre a questão do fenômeno do graffiti e da arte urbana (CAMPOS, 2009, 2010, 2011, 2012). Abordou diferentes prismas, diferentes formas de apropriação da cidade. O graffiti, enfim, enquanto expressão artística ilegal, tem formado essa alteridade nas cidades. Segundo Campos, o que se entende hoje como uma expressão contemporânea é resultado de uma longa linhagem de manifestações não aprovadas e transgressivas que marcam a história urbana, desde a antiguidade clássica.

> "O carácter subversivo do graffiti parece, então, estar desde as origens associado a uma série de elementos: é uma expressão não autorizada em espaço público, serve muitas vezes para escarnecer e atingir o poder, é realizada na sombra e, tantas vezes, sob anonimato. Podíamos certamente afirmar que é uma espécie de 'guerrilha semiológica' usando o termo original de Umberto Eco, invocado por Hebdige (1987) a propósito dos estilos subculturais, ou uma forma de 'sabotagem estética', segundo a análise que Jeff Ferrel (1996) faz ao graffiti". (CAMPOS, 2013).

Todavia, fenômenos como o graffiti e a arte urbana (street art) são indissociáveis das cidades contemporâneas. São exemplos do espírito democrático que se vive na cidade. São precisamente energias que brotam da periferia, do universo das subculturas urbanas. Hoje, especificamente, nos encontramos perante

uma situação de redefinição de fronteiras e de embate no que diz respeito as sanções no espaço público. O graffiti tem dado lugar a esse lado de alteridade para uma versão mais domesticada, assimilada, por exemplo, em museus e galerias. Bansky é o maior exemplo disto: a mercantilização do graffiti já parece ser incontornável. Entretanto, ainda existem manifestações em espaço urbano que não tem interesse econômico, visam apenas a crítica ao poder, experenciar novas gramáticas estéticas, que invocam solidariedade local etc. Assim, se existe um graffiti que vem se tornando uma espécie de Arte Pública (oficial e aclamada, segundo Campos), ainda há outras formas de manifestação artística que buscam manter seu rigor rebelde.

É necessário, no entanto, nos atermos à questão da definição de Arte de Rua contemporânea. Segundo o autor, as artes de rua têm as seguintes características: são formas estéticas que tomam partido da rua, seja enquanto espaço físico, social ou simbólico. São expressões não oficiais e não legitimadas por instituições como formas consagradas de arte, sempre apresentando um elemento de ruptura e subalternidade. Estão frequentemente ausentes de comercialização no mercado artístico. São formatos vernaculares, vindos de meios populares e culturas urbanas invulgares que utilizam o espaço urbano para comunicar. Sobretudo, são artes democráticas, disponíveis para todos. Por último, tem natureza efêmera: são fenômenos transitórios, "sem hora marcada", que ocorrem em qualquer lugar.

> "Como se depreende das minhas palavras, esta Arte Urbana tem sempre de transportar algo de alteridade, de diferença, de choque, que questione ou abale anteriores convicções éticas e estéticas. Enfim, a Arte enquanto Outro e a cidade como o tereno privilegiado para sua manifestação". (CAMPOS, 2013).

Segundo Xavier (2017), os museus, desde sua gênese no século XVIII, têm sido o meio mais utilizado para a preservação e a exposição das artes visuais. Até hoje, são as coleções musealizadas que formam o principal conjunto referencial da produção e das manifestações artísticas da sociedade. No entanto, as produções artísticas têm se apresentado de forma cada vez mais subjetiva e plural, afastando-se de um discurso de entendimento universal. (p. 213).

A arte contemporânea desafia os museus a: "*desenvolver novas formas de expor, de colecionar, de conservar, a criar novos conceitos e categorias, a estabelecer outro tipo de mediações, de contato com o seu público e com outras instituições*" (NASCIMENTO, 2014).

A lógica da preservação da arte contemporânea se distingue dos paradigmas tradicionais: o que está em discussão não é a materialidade, mas a ação, o gesto, a intencionalidade, a proposta conceitual do artista, que se mantém independente de todas as outras questões.

Grande parte dos debates no campo da filosofia da arte, especialmente no que diz respeito às artes visuais, dedica-se ao problema da definição de "obra de arte". Como determinar? Alfred Gell (2018) aponta que existem três teorias que tentam responder esta questão:

1ª: a obra de arte é definida como qualquer objeto esteticamente superior e com qualidades que devem ter sido intencionalmente atribuídas ao objeto pelo artista, que seriam dotados da capacidade de resposta estética – teoria estética.

2ª: a obra de arte não é identificada por suas qualidades externas, como na teoria estética. Um objeto pode não ser belo, mas é considerado obra de arte se for interpretado a partir de um sistema de ideias fundamentais em uma tradição artística historicamente estabelecida. Esta é a teoria interpretativa. Mais ligada à arte contemporânea.

3ª: teoria institucional – não há no objeto artístico uma característica capaz de qualificá-lo como sendo uma obra ou não. Esta teoria, todavia, não pressupõe a coerência histórica das interpretações. Uma obra pode estar fora do circuito oficial da história da arte, mas se o mundo artístico coopta esta obra e a faz circular como tal, então ela é. Teoria voltada para a sociologia.

Em seu trabalho, o autor questiona as ideias do crítico de arte e filósofo Arthur Danto, a respeito da diferença que ele faz, em uma de suas publicações, entre o que é arte e artefato. O filósofo parte da diferença entre espiritualidade e instrumentalidade, o que o autor diz ser impraticável – por que os instrumentos

não podem ser considerados obra de arte, uma vez que os instrumentos dos nativos também comunicam.

> "Exemplo adicionais de obra de arte pós-Duchamp (até mesmo trabalhos do próprio Duchamp, como o Trébuchet, de 1917) poderiam facilmente ser selecionados para figurar nessa exibição, mas Hirst e Horn servirão por enquanto. Não quero dizer, em absoluto, que uma armadilha africana e a obra mais recente de Damien Hirst são exemplos do mesmo tipo de coisa. Sugiro, apenas, que cada um é capaz, no contexto de uma exibição, de singularizar e extrair significado da outra. Essas obras não são iguais, mas também não são inteiramente diferentes ou incomensuráveis. Elas estão, para utilizar uma expressão de Marilyn Stharten, 'parcialmente conectadas'". (GELL, p. 186).

Aqui, Gell consegue nos mostrar que o processo de artificação acontece inclusive na interrelação entre as obras.

> "Os objetos de arte conceitual aparentemente 'arbitrário' só o são aparentemente, e todos eles funcionam, se é que funcionam, porque têm ressonâncias iconográficas e história complexas, das quais o público de galeria está, em maior ou menos extensão, ciente. (...) Assim, é preciso mais para fazer uma obra de arte pós-duchampiana do que a simples exposição em uma galeria: um contexto interpretativo também precisa ser desenvolvido e disseminado. (...) Talvez as obras de arte das galerias contemporâneas não façam nada além de evocar significado, mas a maioria das obras de arte tem funções políticas, religiosas e outras. Estas funções são práticas nos termos das concepções locais acerca do mundo e da maneira como os seres humanos podem interferir em seu funcionamento de modo a tirar o melhor proveito possível dele." (GELL,p. 189).

O diferencial da arte contemporânea, segundo o crítico de arte Nicolas Bourriaud, poderia ser descrito como ferramentas teóricas contra a filosofia das origens, como diferentes tentativas para quebrar as regras metafísicas que encerram a estética em sistemas sem volta: se você se concentrar no "relacional", a obra de arte nega o artista como sua origem única, trata-se de uma situação compartilhada, que implica o espectador. Vista como "pós-produção", a obra de arte não é mais uma página em branco preenchida pela inspiração do criador, mas vem reciclar o já existente. E, sendo "radicante", significa uma dessacralização

total das raízes – você não depende delas, você as cultiva. Não há origens, mas construções, a elaboração de um assunto por meio de um processo errante. Aí vem outro padrão, que é a crítica constante ao processo de desumanização, que assume formas múltiplas. Bourriaud, em todas as suas obras, busca abordar os avanços da reificação e fornecer ferramentas para resistir a ela, dentro da esfera estética. Além disso, nomeia algumas realidades específicas que foram preguiçosamente descritas como “pós-modernas”: o meu esforço consiste em lançá-las para fora de sua órbita e inscrevê-las na paisagem econômica, sociopolítica e tecnológica dos nossos tempos.

4. O Opavivará!, a arte contemporânea e a cidade

O grupo Opavivará!, criado em 2005 por artistas cariocas, é um coletivo de arte que desenvolve ações em locais públicos da cidade, propondo outros modos de ocupação do espaço urbano, através de obras de arte que sugerem experiências coletivas. Suas obras têm forte relação com a vanguarda artística brasileira da década de 60, representada por artistas como Helio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark. Nesse período, eles já procuravam estabelecer o caráter social da arte pela interação do público com a obra. O objeto do grupo carioca é justamente ocupar espaços públicos ao fazer arte.

O fenômeno da arte coletiva é resultado do surgimento da arte contemporânea, que é recente. Esse novo paradigma busca encontrar novas formas de pensar a produção artística. Agora, todo tipo de objeto é próprio para a produção de uma obra. Dessa dissolução, surgiram os Happenings: uma manifestação artística que traz as relações sociais para o campo de compreensão da arte, tendo como seu maior ponto de referência Allan Kaprow. Ele afirma:

> "Temas, materiais, ações, e associações que eles evocam devem ser retirados de qualquer lugar menos das artes, seus derivados e meios".

> Ou ainda que: “Os artistas contemporâneos não trabalham para suplantar a recente arte moderna por uma outra forma, melhor ou superior. Trabalham para refletir sobre o que pode ser a arte” (Kaprow, 1927)

No Brasil, os nomes mais importantes relacionados aos happenings e performances são Flávio de Carvalho, pioneiro da performance na década de 1950, o artista plástico Wesley Duke Lee e o grupo Rex, Ana Maria Maiolino e Regina Vater. Howard Becker, sociólogo americano, em 1977 já percebia essas mudanças e assinalava a necessidade de cooperação para a produção artística. O novo paradigma da arte também nos lembra que os próprios conceitos de instituição e arte não são dados – estão sempre sendo atualizados e construídos.

Raymond Williams, com o conceito de “estrutura de sentimentos”, nos mostra que é necessário visibilizar as conexões entre os fenômenos e como surge o “novo” nos processos históricos. De acordo com o autor, isso é melhor capturado através da arte, já que a cultura é a práxis da vida cotidiana: é por ela que traduzimos a dinâmica da vida social.

A estrutura de sentimentos diz respeito às experiências articuladas que são pouco formalizadas e não hegemônicas. Williams desejava identificar as tendências que regem as transformações da cultura. Afetar uns aos outros é potencial para a produção de sentido. Esse conceito exalta os momentos de transição da realidade: uma cultura emergente, ou os novos movimentos artísticos de hoje, trazem novos valores, significados e novas práticas do olhar artístico. E da cidade.

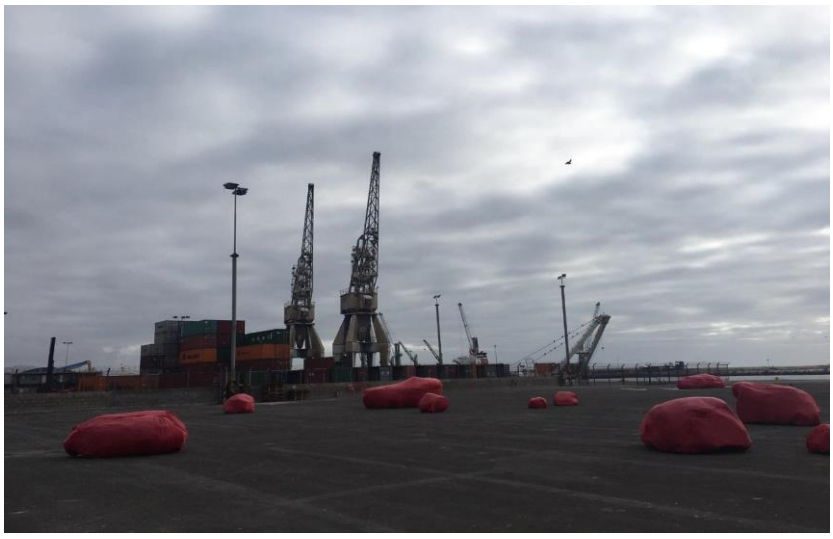
Após um grande terremoto, o Chile inaugurou uma bienal em meio à pandemia controlada pelo Ministério da Saúde, fora de sua capital e prestes a decidir suas eleições presidenciais no segundo turno em dezembro. A estrutura federal contou com três ministérios integrados: da Cultura, das Artes e do Patrimônio.

O tema da Bienal de 2021, foi o Aluvión – um fato bastante trágico e importante para a memória nacional, que ocorreu na região há exatos 30 anos atrás. Uma enchente causada por chuvas torrenciais fez desabar casas nos morros da área desértica onde está situada Antofagasta. Com o desmoronamento de

grande volume de terra, ruas foram soterradas sob o barro que desceu da serra que circunda a cidade. Houve mais de uma centena de vítimas fatais como resultado do desastre natural ocasionado pelo fenômeno El Niño, sendo percebido nos dias de hoje como um indício precoce de mudanças climáticas.

"Antofagasta" é por excelência o epicentro da mineração no país, o que torna impossível não traçarmos um paralelo com a paisagem que conhecemos tão bem de montanhas perfuradas, o ar pesado e a erosão poluidora dos rios de Minas Gerais. A iminência constante de testemunharmos mais um mar de lama proveniente do rompimento de alguma barragem, a destruição que leva embora famílias, animais, vegetação e cultura ribeirinha.

A primeira edição da Bienal de Arte Contemporânea SACO apresentou 14 exposições gratuitas voltadas a debater a região do deserto no norte do Chile como lugar de realização, pesquisa, visibilidade, circulação e legitimação artística. O pier marítimo histórico de Melbourne Clark, para onde todo o lamaçal do desastre escorreu dos morros em direção ao mar, este equipamento portuário vinculado à exportação de salitre e ao conflito da guerra do Pacifíco entre Bolívia e Reino Unido, é o coração de Aluvión. A seleção dos trabalhos site-specific para o local se deu por convocatória internacional ao longo do primeiro semestre do ano. Foi formada uma comissão julgadora estrangeira para os trabalhos de escolha das proposições outdoors que mais trouxessem sentido a uma atualização da noção do fenômeno da aluvião nos dias de hoje. Foram selecionados projetos de artistas como Aimée Joaristi, Carolina Cherubini, Julio Palacio, Marina Liesegang, Martina Mella, Miguel Sifuentes e Rita Doris Ubah.



Bienal de Arte Contemporáneo SACO 1.0 (Foto: Divulgação)

A montagem coletiva a céu aberto durante a pandemia no píer se tornou um espaço de relações de troca e colaborações, uma ponte que rememora a convivência orientada pela solidariedade típica de momentos em que cidadãos de uma mesma comunidade fortalece laços de união após uma devastação. A exposição no píer teve o objetivo de lembrar o espectador de um lar que foi destruído e que começou a recuperar sua forma; sendo assim os trabalhos em exibição fizeram críticas acerca dos sistemas de mercado e recursos de segurança de bens materiais aos quais estamos expostos vivendo em centros urbanos.

"Museo Sin Museo" se tratava de um espaço da programação da bienal que ocupava espaços que possuíam outras finalidades. Ativa o convívio comunitário, reformulando elementos de integração social pelo diálogo.

Na era pandêmica que estamos atravessando, só mesmo a fundação de uma plataforma expositiva, dialógica, séria e aberta, na qual prevaleça a qualidade da sobreposição múltipla de vozes, lugares e origens, pode nos trazer uma certa tranquilidade para o encontro cooperativo para além de nossos traumas de confinamento. O espaço público ao ar livre junto ao som do mar, o azul do céu, o voo das aves e o calor do sol do deserto prateando o Oceano Pacífico é o maior exemplo disso

Na crônica "Nos primeiros começos de Brasília", de Clarice Lispector, publicada em 1970, a autora discorre sobre os impactos dos princípios que regiam a construção daquela cidade, assemelhada a um espanto, a uma simplificação final de ruínas, a uma nova proposta de linha do horizonte. Brasília não foi só um marco espacial e político, mas um experimento sobre o controle do tempo, sobre a deliberação de uma origem artificial, sobre a possibilidade de construir um início. A gênese de um espaço e de um tempo acarreta, portanto, uma nova cultura: Lispector atesta que "Brasília não tem o homem de Brasília". Quando a crônica foi publicada no Jornal do Brasil, a então nova capital do país havia recém completado 10 anos desde sua inauguração. Quais seriam os limites do gesto humano, já que ele pode manipular o espaço, determinar temporalidades e incitar culturas indefinidas?

A escritora cogita que Brasília seja, talvez, constituída da mesma matéria dos sonhos, uma vez que a criação arbitrária de algo tão grandioso habitava o campo do mistério, e não da compreensão. Da mesma forma vertiginosa, Rem Koolhaas entende a construção de Nova York, em seu livro "Nova York Delirante: Um Manifesto Retroativo para Manhattan", originalmente publicado em 1978.

"Um dia abri os olhos e era Brasília", excerto do texto supracitado de Lispector, batiza a exposição coletiva inaugurada em 2022 no Museu de Arte de Brasília, apresentando trabalhos dos brasilienses Cecília Lima, Gustavo Silvamaral e João Trevisan. Curada por Ana Avelar, com assistência de Renata Reis, a exposição reflete sobre a leitura atual de artistas de uma nova geração sobre a capital federal, versando sobre sua obsolescência ou a contradição do envelhecimento de uma cidade que sempre foi vista como nova. Segundo o texto curatorial, os artistas "chamam atenção para uma cidade contraditória, mas repleta de possibilidades urbanas, naturais, sensíveis e de sociabilidades transversais".

Ao entrar nos atuais debates sobre mudança de estrutura das cidades, Lima, Silvamaral e Trevisan argumentam, em diferentes plataformas, como as noções de novidade e de ruína se prestam a analisar a cidade. Essas reflexões abarcam não somente o espaço ou o corpo urbano de Brasília, mas questões sociais, identitárias, históricas e artísticas.

“A artista Cecília Lima apresenta a série Caminhões, composta por desenhos e objetos que se debruçam sobre os fluxos que atravessam e compõem Brasília, sobretudo na centralidade modernista da locomoção rodoviária. A artista explora, em sua produção, as relações de fluxos em ocupações espaciais, em suas conexões com a arquitetura e em provocativos jogos de escala. Em uma cidade onde os sistemas de transporte público são problemáticos – já que esta não foi pensada para abarcar esse tipo de mobilidade coletiva –, Lima desenvolve seus desenhos em encáustica sobre lâminas de pedra durante viagens de carro ou ônibus pela cidade, refletindo a irregularidade do solo e a movimentação dos veículos na vibração do traço.”

Seus objetos atritam com a noção de pureza das formas modernas que orientaram Brasília ao usar pedaços de madeira e elementos considerados rejeitos de construção ou mesmo lixo. A instalação pode ser apresentada também como uma “minicidade” que faz referência à própria metrópole.

O grupo Opavivará! é um dos principais grupos de arte contemporânea hoje, com trabalhos ao redor do mundo, tendo por objetivo romper com a hegemonia ao criar novas formas de fazer arte gerando também novas formas de ocupar o espaço urban. O grupo de arte Opavivará é um coletivo de artistas brasileiros que foi fundado em 2005. O nome "Opavivará" é uma palavra composta que mistura o nome de uma árvore típica do Rio de Janeiro, a "Pau-Brasil" (Paubrasilia echinata), com o verbo "vivificar", expressando a ideia de viver plenamente.

O grupo é conhecido por suas intervenções urbanas e instalações interativas, que exploram a relação entre o espaço público e as pessoas que o habitam. Suas obras muitas vezes são realizadas em espaços abertos, como parques, praias e praças, e têm como objetivo criar experiências imersivas e promover a interação entre os participantes. O grupo é composto por artistas de diferentes disciplinas, como artes visuais, performance, música e arquitetura, o que permite uma abordagem multidisciplinar em suas obras. Eles valorizam a participação ativa do público, encorajando as pessoas a se envolverem com suas criações de forma lúdica e sensorial.

O grupo também se preocupa com questões sociais e políticas, buscando promover a ocupação e a apropriação do espaço público pela comunidade. Suas intervenções muitas vezes questionam as fronteiras entre o público e o privado, e propõem novas formas de relacionamento entre as pessoas e a cidade.

De acordo com um dos integrantes em entrevista à autora deste trabalho, o grupo, composto atualmente por quatro integrantes que preferem não revelar os nomes, uma vez que o grupo propõe ser um coletivo em si. Em 2003, ano de início do grupo é um período em que a cena de coletivos de arte cresce bastante. Com isto também crescem os movimentos de intervenção urbana, da arte contemporânea que se apropria desses objetos banais e mundanos, fazendo um desvio estético destes. Os integrantes buscavam fugir do status quo do meio acadêmico que ainda estava diretamente ligado a arte moderna e conservadora. O grupo buscava explorar contextos não-institucionalizados de interesse estético da rua em um geral e estratégias de ocupação do espaço da cidade.

É verdade que começaram seus trabalhos em um período com bastante fomento pelo Ministério da Cultura e FUNARTE, segundo um dos artistas. A arte contemporânea tem forte preocupação com a coletividade, como apontado por Howard Becker (1977). Disto nasceram algumas colaborações entre grupos artísticos que também buscavam um lugar: grupo UM, Atrocidades Maravilhosas, Tupinambá Lambido são alguns dos nomes.

Os três princípios do grupo, que aqui aponto como o primeiro sendo o questionamento entre artista-coletivo e artista-indivíduo, o segundo se trata do questionamento do que é uma obra de arte. O coletivo não cria obra, cria experiências estéticas que criam, por sua vez, outra coletividade. Não são mais obras, mas dispositivos que não se encerram enquanto objetos no mundo. São uma ferramenta de questionamento, de produção de uma outra coisa, de uma coletividade no mundo da arte. O terceiro e último princípio se dá na localidade. Ainda de acordo com o grupo, “não há melhor lugar para criar coletividades que o próprio espaço público”. Os espaços públicos no atual cenário de extrema privatização, de gentrificação e de uma cidade voltada para a economia de mercado, o grupo acredita na necessidade de tornar o espaço público, de fato, público. Fazem isso através do que chamam de “momento público”.

Esse “momento público” é justamente o momento em que a obra de arte se realiza, em que o processo de artificação de Heinich (2014) acontece: no momento em que os dispositivos são acionados, ou seja, as obras de arte estão ocupando o espaço e os atores envolvidos - artistas e espectadores, que acabam virando um só - estão em ação com essa obra. É no “momento público” que todos os conceitos são questionados, como proposto pelo próprio grupo. O objetivo é esgarçar as fronteiras físicas e conceituais. Ainda que os integrantes soubessem que a maioria das pessoas não entendiam o que estava acontecendo enquanto um momento artístico, uma exposição, o objetivo ainda estava sendo realizado. De acordo com o grupo, são “transnômades”: as obras deslocam-se no espaço físico da cidade e são nômades no deslocamento de conceitos.

São parte do que Claire Bishop chama de arte participativa:

“[…] conota o envolvimento de muitas pessoas (em oposição à relação um-para-um de 'interatividade') e evita as ambiguidades do ‘engajamento social’, que pode se referir a uma ampla gama de trabalhos, da pintura engagé às ações intervencionistas em meios de comunicação de massa. (tradução nossa) (BISHOP, 2012)”

De acordo com Rita Aquino (2016),

> “O sentido de participação é, portanto, mais específico do que o de “engajamento social”, que Bishop crítica por considerá-lo excessivamente amplo. Ainda segundo a autora, a participação tende a ser expressa de forma mais contundente no encontro ao vivo, entre pessoas e em contextos particulares, estabelecendo, portanto, uma evidente aproximação com as artes da cena. A participação redefine as relações entre artista, objeto de arte e público. O(a) artista se desloca de um indivíduo criador de objetos para um colaborador(a) que produz “situações”. O trabalho artístico também se afasta da ideia de obra – produto finito e portátil – para se configurar como um “projeto” que se estende no tempo, no qual início e fim não necessariamente são bem definidos. Por fim, o público, se reposiciona: não corresponde mais ao(a) espectador(a) convencional, passando a ser compreendido como um correalizador ou “participante” (AQUINO, BISHOP, 2012)’”.

Movimentos como futurismo italiano, construtivismo russo e movimento dada em Paris, (Aquino, 2016), perpetuaram para que a participação do público conquistasse um novo espaço, de reflexão, diminuindo a distância entre artistas e

espectadores, “atualizando a dimensão da ação como forma de ultrapassar a oposição entre atividade e passividade em proposições artísticas absolutamente comprometidas com as relações de produção de seu tempo, de modo que a dimensão política é parte inerente de sua concepção.” (AQUINO, 2016).

Evidentemente, o neoconcretismo brasileiro também está influenciado por esse novo tipo de fazer artístico. Helio Oiticica, em seu texto “Bases fundamentais da definição do Parangolé”, descreve:

“A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma ‘participação ambiental’ por excelência. Trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc. Essas ordens não são estabelecidas ‘a priori’, mas se criam segundo a necessidade criativa nascente. (OITICICA, 1964)”

Opavivará tem se destacado tanto no cenário artístico nacional quanto internacional, participando de importantes exposições e bienais ao redor do mundo. Suas obras já foram exibidas em países como Estados Unidos, Alemanha, França, Espanha, Portugal e México, entre outros.

O grupo Opavivará! tem uma forte relação com o conceito de "direito à cidade", no que se refere à ideia de que todos os cidadãos têm o direito de participar ativamente na construção e transformação do espaço urbano em que vivem. Através de suas intervenções e instalações urbanas, o grupo busca promover a ocupação e a apropriação do espaço público pela comunidade, incentivando as pessoas a se envolverem e interagirem com o ambiente urbano. O grupo busca quebrar as barreiras entre o público e o privado, estimulando as pessoas a se apropriarem dos espaços públicos de maneira criativa e significativa. Suas obras muitas vezes são concebidas para despertar a curiosidade e a interação das pessoas, convidando-as a explorar e experimentar o ambiente urbano de uma forma diferente.

Além disso, o grupo aborda questões sociais e políticas relacionadas à cidade em suas obras. Eles questionam as hierarquias e as normas estabelecidas no espaço urbano, buscando criar espaços de convivência e encontro que promovam a inclusão e a diversidade. Suas intervenções muitas vezes têm como

objetivo sensibilizar as pessoas para a importância da participação cidadã na construção de uma cidade mais justa e inclusiva. O grupo também se preocupa com a preservação e valorização da cultura local. Em suas obras, eles frequentemente incorporam elementos da cultura brasileira, como referências à natureza, à música, às tradições e ao cotidiano do povo brasileiro. Isso contribui para fortalecer a identidade e o sentido de pertencimento dos moradores da cidade, valorizando sua herança cultural. Sendo assim, a arte urbana do grupo Opavivará! está intimamente ligada ao direito à cidade, pois busca estimular a participação ativa e a apropriação do espaço público pela comunidade, promovendo a inclusão, a diversidade e a valorização da cultura local. Suas intervenções desafiam as normas estabelecidas, convidando as pessoas a repensarem a forma como interagem e vivem na cidade, e ressaltam a importância da participação cidadã na construção de um ambiente urbano mais justo e inclusivo.

A relação entre a arte pública e os conceitos de produção do espaço de Henri Lefebvre e Michel de Certeau envolve a compreensão da forma como o espaço urbano é construído, vivenciado e apropriado pelas pessoas. Ambos os autores abordam a dimensão social e política do espaço e a maneira como as práticas e as relações de poder estão presentes na sua produção.

Henri Lefebvre, em sua obra "A Produção do Espaço", propõe uma análise crítica do espaço urbano, enfatizando a importância das relações sociais na sua construção. Ele argumenta que o espaço não é apenas uma entidade física, mas também um produto social, resultado das interações entre as pessoas e das relações de poder que moldam sua configuração. Lefebvre enfatiza que o espaço não é apenas um recipiente passivo, mas também uma realidade ativa e dinâmica, influenciada por forças sociais, políticas e econômicas.

Nesse contexto, a arte pública desempenha um papel significativo na produção do espaço, pois cria intervenções artísticas e manifestações que afetam a forma como as pessoas experienciam e se relacionam com o ambiente urbano. Através de instalações, murais, esculturas e outras formas de expressão artística, a arte pública pode transformar os espaços urbanos, redefinir seu significado e promover uma reflexão crítica sobre a cidade.

A arte pública pode ser uma forma de resistência e contestação, confrontando as lógicas dominantes de produção do espaço. Ela pode dar voz a grupos marginalizados, criar espaços de encontro e expressão, e questionar as hierarquias e as desigualdades presentes no ambiente urbano. Ao intervir no espaço público, a arte desafia as fronteiras estabelecidas e convida as pessoas a repensarem suas relações com o espaço e com os outros.

Por outro lado, Michel de Certeau, em sua obra "A Invenção do Cotidiano", analisa as práticas cotidianas das pessoas na cidade e como elas se apropriam do espaço urbano de maneiras criativas e subversivas. Ele argumenta que os indivíduos desenvolvem táticas de apropriação e de resistência no espaço urbano, utilizando estratégias não oficiais para fazerem suas próprias narrativas e experiências.

A arte pública, nesse sentido, pode ser vista como uma forma de tática de apropriação do espaço, oferecendo novas perspectivas e possibilidades de interação. Ao criar intervenções temporárias ou permanentes no espaço público, a arte pública convida as pessoas a explorarem, re-interpretarem e reinventarem o ambiente urbano. Ela pode romper com as estruturas pré-determinadas e abrir espaço para múltiplas narrativas e experiências, ampliando as formas como as pessoas se relacionam e habitam a cidade.

Tanto Lefebvre quanto Certeau destacam a importância da participação ativa das pessoas na produção do espaço urbano. A arte pública pode ser um meio para promover essa participação, envolvendo os cidadãos na criação e transformação do ambiente urbano. Ao incentivar a interação, a reflexão e a participação do público, a arte pública pode contribuir para uma cidade mais inclusiva, democrática e diversa.

A arte pública está intrinsecamente ligada aos conceitos de produção do espaço de Lefebvre e às táticas de apropriação do espaço de Certeau. Ela desafia as lógicas dominantes de produção do espaço, promove a participação ativa das pessoas na construção da cidade e oferece novas possibilidades de interação e experiência no espaço urbano. Através de suas intervenções, a arte pública pode criar espaços de resistência, questionamento e reinvenção, ampliando as formas como os indivíduos vivenciam e se apropriam da cidade.

A compreensão aprofundada da relação entre a arte pública e os conceitos de produção do espaço, conforme delineados por Henri Lefebvre e Michel de Certeau, destaca a cidade como um objeto artístico em constante mutação. Se, inicialmente, a cidade foi apresentada como o cenário das transformações artísticas na modernidade, este capítulo eleva sua condição ao status de obra de arte em si mesma.

O escopo da obra "A Produção do Espaço" de Henri Lefebvre enfatiza a natureza dinâmica e ativa do espaço urbano, sendo este influenciado por complexas forças sociais, políticas e econômicas. Nesse contexto, a cidade transcende sua função meramente cenográfica, emergindo como organismo vivo, cuja configuração é moldada por interações sociais e relações de poder. A arte pública, portanto, surge como um agente transformador capaz de redefinir os significados dos espaços urbanos e provocar uma análise crítica da cidade como entidade em constante evolução. Michel de Certeau, por meio de "A Invenção do Cotidiano", introduz o conceito de práticas cotidianas e táticas de apropriação do espaço urbano. A arte pública materializa essas táticas, oferecendo perspectivas inéditas e possibilidades de interação. Ao criar intervenções efêmeras ou permanentes, ela instiga as pessoas a explorarem, reinterpretarem e reinventarem o ambiente urbano, rompendo com estruturas predefinidas e proporcionando espaço para narrativas e experiências plurais. Nesse cenário, a cidade deixa de ser um mero palco para se tornar um objeto artístico ativo e em constante transformação. A produção da cidade assume a dimensão de uma ação artística, um processo colaborativo em que os cidadãos desempenham um papel central. A participação ativa na construção e transformação do ambiente urbano, catalisada pela arte pública, alinha-se com as perspectivas de Lefebvre e Certeau sobre a centralidade do envolvimento das pessoas na produção do espaço.

Em síntese, a cidade, ao ser reconhecida como um objeto artístico intrinsecamente dinâmico, revela-se como um espaço influenciado por interações sociais, políticas e econômicas, e moldado por intervenções artísticas. A arte pública emerge como um instrumento vital na produção da cidade como ação artística, desafiando paradigmas estabelecidos, promovendo a participação ativa e oferecendo novas possibilidades de interação e experiência no contexto urbano. Essa abordagem mais ampla da cidade como obra de arte enfatiza a importância

da arte pública como agente transformador na edificação de cidades mais inclusivas, democráticas e diversas. Neste contexto de reflexão acerca da arte pública e sua relação com a produção do espaço urbano, torna-se claro que a cidade vai além de sua função como mero cenário, assumindo o papel de uma obra de arte em constante evolução. Influenciada por interações sociais, políticas e econômicas, a cidade revela-se como um espaço dinâmico moldado por intervenções artísticas e estratégias de apropriação do espaço. A arte pública, ao incentivar a participação ativa das pessoas na construção e transformação do ambiente urbano, emerge como um elemento fundamental na produção da cidade como uma expressão artística. Desafiando paradigmas estabelecidos, fomentando a inclusão e proporcionando novas vivências, a arte pública se coloca como um agente transformador na busca por cidades mais democráticas, inclusivas e diversas.

5. Referências bibliográficas

ArchDaily. **Como a arte urbana transforma as cidades.** [Online]. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/988554/como-a-arte-urbana-transforma-as-cidades. Acesso em: 16 março. 2023.

BAUMAN, Z. **A Vida Fragmentada:** ensaios sobre a moral pós-moderna. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.

BAUMAN, Z. **Comunidade:** a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BLAY, Eva Alterman. **Textos de Sociologia Urbana.** São Paulo, 1979.

BORJA, J; MUXÍ, Z. **El espacio público:** ciudad y ciudadanía. Barcelona: Electa, 2003.

BOURDIEU, P. **Razões Práticas:** sobre a teoria da ação. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

CARLOS, A. **A condição espacial.** São Paulo: Contexto, 2011.

CARLOS, A. **O Espaço Urbano:** Novos Escritos sobre a Cidade. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARLOS, A; SOUZA, M; SPOSITO, M. **A produção do espaço urbano:** agentes e processos, escalas e desafios. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CARLOS, A; VOLOCHKO, D; ALVAREZ, I. **A cidade como negócio.** São Paulo: Contexto, 2015.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano I:** as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

FERREIRA, A. **A cidade no século XXI:** segregação e banalização do espaço. Rio de Janeiro: Consequência, 2011.

FERREIRA, A. **Metropolização do espaço, tensões e resistências:** entre espaços de controle e controle do espaço. XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. Barcelona, 2014.

HEINICH, Nathalie. "**Arte em regime de singularidade".** Paris, 2016.

LEFEBVRE, H. A produção do espaço. Trad. Grupo "As (im)possibilidades do urbano na metrópole" do Núcleo de Geografia Urbana da UFMG (do original: La production de'l espace. 4ª ed. Paris: Editions Antrophos, 2000).

LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno.** São Paulo: Ática, 1991.

LEFEBVRE, H. **Critique of everyday life.** v. 1. London: Verso, 1991.

LEFEBVRE, H. **Critique of everyday life.** v. 2. London: Verso, 2002.

LEFEBVRE, H. **Espaço e política.** Minas Gerais. Editora: UFMG, 2008.

MIRANDA, Lucas A. **“Colaboração no campo artístico:** a contribuição da arte

OLIVEIRA, Anderson Eslie Leite de. “**Pichação: arte pública e resistência em Salvador”.** Salvador, 2012.

OLIVEIRA, L. A. de; ARANTES, R. de A. **Práticas e processos de produção do espaço urbano:** Descentrando perspectivas. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 27, n. esp1, p. e022001, 2022.

Opavivará. Site oficial do Opavivará! [Online]. Disponível em: http://opavivara.com.br/. Acesso em: 17 março. 2022.

PEREIRA, Valéria Veros de Assis. A 32. Bienal de São Paulo, uma expografia em busca das incertezas como uma articulação processual entre arte, arquitetura e urbanidade. 2018. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, PUC-Rio.

RIBEIRO, A. M. M. Raymond Williams e “estruturas de sentimentos": os afetos como criatividade social . Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, SP, v. 28, n. 00, p. e020007, 2020.

Select. **Nicolas Bourriaud: Para onde vamos?** [Online]. Disponível em: https://select.art.br/nicolas-bourriaud-para-onde-vamos/. Acesso em: 31 jan. 2023.

VILLAS BÔAS, Glaucia. Arte e geopolítica: a lógica das interpretações. Sociedade e Estado [online]. 2011, v. 26, n. 3 [Acessado 7 Abril 2022] , pp. 487-500.