

Estado da publicação: Não informado pelo autor submissor

OS COLETIVOS ARTÍSTICOS E A CIDADE: A POLITIZAÇÃO DA ARTE COMO ESTRATÉGIA DE AGÊNCIA SOCIAL NO RIO DE JANEIRO

Débora da Silva Suzano, Ana Carolina Accorsi Miranda

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.9841>

Submetido em: 2024-09-11

Postado em: 2024-09-12 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

A moderação deste preprint recebeu o endosso de:

Sabrina Parracho Sant'Anna (ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1726-2018>)

OS COLETIVOS ARTÍSTICOS E A CIDADE: A POLITIZAÇÃO DA ARTE COMO ESTRATÉGIA DE AGÊNCIA SOCIAL NO RIO DE JANEIRO.

DÉBORA DA SILVA SUZANO,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9285-0018>.
UFRRJ. Seropédica, RJ, Brasil.
<e-mail: deborasuzano25@gmail.com>

ANA CAROLINA ACCORSI MIRANDA,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0577-860X>
UFRRJ. Seropédica, RJ, Brasil.
<e-mail: anacfamiranda@gmail.com>

RESUMO: A proposta apresentada realiza uma análise comparativa dos resultados de duas pesquisas empíricas que investigam as atividades de coletivos artísticos e culturais na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Considerando os eventos políticos e sociais, bem como as mudanças ocorridas no cenário artístico da cidade nas últimas décadas, a pesquisa destaca como as instituições de arte se tornaram parte integrante dessas transformações. Isso resulta em dinâmicas únicas que favorecem o surgimento e a expansão de ações coletivas em diferentes áreas da cidade. Embora as investigações indiquem que essa combinação de fatores teve um impacto abrangente em toda a cidade, as motivações para a formação de grupos artísticos coletivos variam significativamente entre as áreas centrais e periféricas. Além disso, a institucionalização ou não desses coletivos apresenta justificativas e contextos sociais distintos, refletindo as particularidades de cada local. Contudo, a politização da arte e a reivindicação do espaço urbano emergem como pontos comuns entre esses coletivos, evidenciando a intersecção entre arte e ativismo social.

Palavras-chave: Coletivos de arte; Politização da arte; Institucionalização; Desigualdade cultural.

ARTISTIC COLLECTIVES AND THE CITY: THE POLITICIZATION OF ART AS A STRATEGY FOR SOCIAL AGENCY IN RIO DE JANEIRO

ABSTRACT: The proposed study conducts a comparative analysis of the results from two empirical research projects investigating the activities of artistic and cultural collectives in the city of Rio de Janeiro, Brazil. Considering the political and social events, as well as the changes that have occurred in the artistic landscape of the city over the past few decades, the research highlights how art institutions have become an integral part of these transformations. This results in unique dynamics that favor the emergence and expansion of collective actions in different areas of the city. Although the investigations indicate that this combination of factors has had a widespread impact throughout the city, the motivations for forming artistic collectives vary significantly between central and peripheral areas. Furthermore, the institutionalization or lack thereof of these collectives presents distinct justifications and social contexts, reflecting the particularities of each

location. Nevertheless, the politicization of art and the claim for urban space emerge as common points among these collectives, illustrating the intersection between art and social activism.

Key- words: Art collectives; Politicization of art; Institutionalization; Cultural inequality

INTRODUÇÃO

Se colocado o termo "coletivos" no site de buscas Google, nos deparamos, primeiramente, com uma série de definições gramaticais de substantivos coletivos. No entanto, logo em seguida aparecem links para sites que explicam o que é um mandato político coletivo; o que é um coletivo de artistas; o que é um coletivo de arquitetos; o que é um coletivo de representação estudantil e até mesmo uma interessante reportagem que enumera 10 tipos de coletivos. Sem dúvida, essa nomenclatura para associações de indivíduos vem sendo a mais utilizada quando se forma um novo grupo de produção horizontalizada de diversas vertentes nos dias de hoje. Neste artigo, nós, duas pesquisadoras da sociologia da arte, defendemos o pioneirismo dos coletivos artísticos-culturais e também seu peso na construção do capital simbólico que este termo alavancou desde o início dos anos 2000. Nossas pesquisas são realizadas desde 2010, com os coletivos centrais e desde 2016, com os coletivos da zona oeste do Rio de Janeiro¹. Este longo percurso de pesquisa acompanhou o *boom* desses grupos, assim como sua contaminação nas mais diversas áreas da vida social. Denominamos este processo doravante de *feticheização dos coletivos* (Miranda, 2014).

Nossa proposta consiste na realização de uma leitura comparada de duas pesquisas recentes que se enquadram dentro do campo metodológico da Sociologia da Arte. Buscamos evidenciar analiticamente as semelhanças e as diferenças entre as produções artísticas de coletivos localizados em áreas distantes territorialmente e socialmente na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, nos atemos a uma visão multifacetada dos coletivos artísticos e culturais. Estes grupos, oriundos de distintas regiões da cidade, são objetos de estudo que revelam um panorama complexo das interseções entre arte, política e sociedade. Iniciando com a compreensão da gestão e dinâmica desses coletivos, evidencia-se a influência das esferas acadêmicas e das mudanças no acesso ao ensino superior na formação e atuação destes grupos. A diferenciação entre áreas centrais e periféricas da cidade se revela não apenas geograficamente, mas também em termos de motivações, estratégias e desafios enfrentados pelos coletivos, indicando uma interseção entre a territorialidade, identidade e práticas culturais. Além disso, a análise revela a politização da arte como uma força motriz, onde os coletivos se tornam agentes ativos na reivindicação de direitos e na contestação

¹ As pesquisas receberam financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

de narrativas dominantes, utilizando-se tanto de espaços físicos quanto virtuais para disseminar suas mensagens e promover mudanças sociais. Esses aspectos destacam a relevância de uma análise abrangente e contextualizada dos coletivos artísticos e culturais, fornecendo *insights* valiosos para compreender não apenas a cena cultural do Rio de Janeiro, mas também as dinâmicas sociais e políticas mais amplas que moldam a vida urbana contemporânea.

1. CONTEXTO POLÍTICO

Para contextualizar este trabalho, será necessário correlacionar os distintos períodos políticos da cidade do Rio de Janeiro com o movimento de insurgência dos coletivos aqui pesquisados. A cidade do Rio de Janeiro vivenciou, em cerca de uma década, um protagonismo nacional recente com a realização de dois megaeventos internacionais: a Copa do Mundo de Futebol FIFA (2014) e as Olimpíadas no Rio (2016). Esses eventos transformaram parte da cidade em um grande canteiro de obras, visando arrumar a casa por meio da reurbanização. As reformas urbanas ocorridas na cidade resultaram de uma ampla coalizão nas diferentes esferas de governo e também dependiam da coligação política entre o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), que marcaram as injunções políticas em âmbito nacional, estadual e municipal. No entanto, esse processo também está ligado aos laços estreitos entre a gestão pública e o mercado, marcado pelas parcerias público-privadas, como o projeto Porto Maravilha, na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

Esta intervenção urbanística pela qual passava a cidade teria como um de seus elementos a cultura. A ideia de transformar a cidade em um polo de cultura nacional não era nova, mas encontrou, no contexto mencionado acima, a ocasião ideal para ser posta em prática. Deste modo, os investimentos na Secretaria Estadual de Cultura ganharam aumentos significativos, e o prefeito do Rio à época dos acontecimentos, Eduardo Paes, falava frequentemente com orgulho sobre a revitalização da cidade por meio de obras urbanas em geral, mas também pela indústria e economia criativa (Florida, 2011). Havia, portanto, um ar de euforia e otimismo em relação aos investimentos e intervenções na cidade, assim como ideias de progresso e modernidade (Giddens, 1991). A revitalização era concebida como um conceito positivo de difícil resistência.

A Economia da Cultura era e ainda é uma das grandes apostas das gestões de Eduardo Paes para a cidade do Rio. O interesse na contribuição dos setores ligados à cultura vem crescendo a partir dos anos 1990, quando se começaram a contabilizar dados como geração de renda e emprego no campo da cultura. A partir de discussões sobre o conceito de economia criativa, a contribuição da cultura, portanto, deixa de ser vista apenas como simbólica para se tornar também econômica. Segundo dados da FIRJAN, no Brasil, a economia da cultura representava cerca de 2,5% do PIB antes das crises política e econômica, sendo também responsável por mais de 800 mil empregos diretos. (Suzano, 2021)

Como principais exemplos desse cenário, o Rio ganha dois grandes museus em sua área central, mais especificamente na Zona Portuária. Os coletivos das áreas centrais da cidade, mencionados neste artigo, surgem, portanto, neste contexto, onde havia uma intensa intervenção política e cultural na região. No entanto, no outro extremo da cidade, o movimento era oposto, pois as intervenções culturais e artísticas que estavam acontecendo na área central da cidade não alcançaram as áreas mais distantes do centro.

2. SOBRE UM NOVO ATIVISMO

A consequência social talvez menos esperada por grupos hegemônicos pode ser o fato de que a inauguração do MAR não foi só importante para o desenvolvimento da economia criativa, mas também impulsionou iniciativas artivistas. Observou-se um estreitamento das relações entre esses grupos em torno da inauguração do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). A inauguração foi em março de 2013 e, neste contexto de efervescência local, um acontecimento em escala nacional reforça os contornos políticos do campo cultural e artístico carioca, pois 2013 foi também o ano em que ocorreram as jornadas nacionais em junho de 2013. As grandes manifestações foram vistas como um marco ou um dos mitos de origem dessa nova aliança entre arte e política, momento que vem sendo discutido academicamente tanto por pensadores da ciência política quanto da história da arte.

Os protestos que ocorreram na inauguração do MAR foram liderados pelos grupos Reage, Artista! e ReciclATO, dentre outros. Estes grupos *carnavandalizaram*, usando suas próprias categorias, as inaugurações das obras do Porto Maravilha. Portando fantasias, instrumentos musicais e faixas de protesto, promoveram atos que turvaram fronteiras entre o carnaval, o teatro, a performance e o protesto político. As Olimpíadas de 2016, no Rio de Janeiro, e a Copa do Mundo FIFA de 2014 podem ter sido, portanto, eventos deflagradores de diversos coletivos de ativismo artístico que acirraram o debate entre arte e política nos anos seguintes a 2013. Um nome que se destaca nesse meio é o Ateliê Dissidências Criativas, que ocorreu na Casa Nuvem, na região central da Lapa, onde artistas e ativistas desenvolviam trabalhos que estavam na fronteira do protesto e das práticas artísticas. Seus membros lançaram o livro *Vocabulários Políticos para Processos Estéticos*, onde textos e fotografias de diversos autores e coletivos recontam a história que marcou esse ciclo de protestos de junho, da Copa e das Olimpíadas.

Esses fenômenos urbanos acompanharam a paisagem social e política do Brasil, que sofreu, desde os anos de 2013, uma brusca transformação. O ativismo político foi revolucionado pelas pautas que permeiam, como diz Alain Tourraine (Tourraine, 2004), a afirmação de si em jogo. Aspectos éticos-identitários e multiculturais foram se sobrepondo aos aspectos sociais e de

classe do sindicalismo de outrora. Ao mesmo tempo, a representação política foi tomada por representantes de extrema direita, que defendem o pensamento totalitário, ditatorial e conservador em diferentes países e cidades.

Percebe-se que, nos últimos anos, a política parece estar se estetizando ao passo que a arte se politizou, ao menos em seus discursos. De fato, atravessa-se uma era acentuada da proliferação de imagens, e da bipolarização partidária. Desde as eleições brasileiras de 2018, a sociedade brasileira vem sofrendo guinadas à direita pautadas por indícios de associações entre políticos que se elegeram e companhias especialistas em manipular informações de usuários de mídias sociais com intuito de angariar votos. Parece mesmo haver a diluição das fronteiras entre estética e política de diversas maneiras no cenário contemporâneo, tanto de um lado progressista quanto de outro conservador. Em outras palavras, tanto pelo lado da colaboração coletivista, que ativa uma crítica ao modelo social excludente na esfera da arte, querendo dar voz às pautas identitárias e decoloniais, quanto pelos casos mencionados de um retorno ao conservadorismo através também da estética com proliferação de imagens e fake news.

Esta aproximação entre ativistas políticos e artistas está sendo estudada por pesquisadores de diversas áreas no Brasil. Principalmente no campo da teoria da Arte, da Filosofia, da Psicologia, da Arquitetura e até do Design. Mais recentemente, e mais tardiamente, pensadores da sociologia e da ciência política também estão pesquisando o fazer político dos coletivos (Miranda, 2020).

3. DAS SIMILARIDADES: MESMAS QUESTÕES, TERRITÓRIOS DISTINTOS

[...]Trabalhamos com o sentido e o significado dos coletivos enquanto sociopolíticos e culturais na cena pública, preocupando-nos mais em qualificar o tipo de ativismo e a forma como se organiza para viabilizar suas ações. Para nós, coletivo é um agrupamento sociopolítico e cultural articulado por um conjunto de ideias e valores, com identidades fragmentárias, pautas e agendas diversificadas, formas de expressão e repertórios diferenciados práticas organizacionais descentralizadas e muitas vezes tendo a horizontalidade como meta. (Gohn, 2022)

A definição da autora Maria da Glória Gohn traz um conceito de coletivos que vai ao encontro das práticas dos grupos aqui descritos enquanto objetos de pesquisa. A proposta de organizações horizontais é uma característica comum observável nesses grupos; além disso, de modo analítico, nos interessa, nesta ocasião, a autodefinição desses grupos enquanto coletivos, buscando traçar, portanto, características similares nas ações e discursos que nos levam a identificar quais elementos caracterizam um coletivo. Neste tópico, portanto, iremos destacar alguns outros pontos comuns identificados nas duas pesquisas.

O primeiro ponto de similaridade é o uso da arte como o principal elemento de atividade desses coletivos. De modo geral, as organizações coletivas abrangem diferentes temáticas, embora tenham sua origem no campo da cultura e da arte (Motta, 2018). No entanto, as pesquisas que

compõem este trabalho foram realizadas no campo da sociologia da arte, e, portanto, o fato de os coletivos terem em comum a atividade artística não foi uma característica observável, mas sim uma escolha prévia de campo. Já a atividade desses coletivos artísticos e culturais está intrinsecamente ligada a discursos ativistas e a pautas políticas e de identidade, foi um resultado comum analisado por ambas as pesquisas. A junção de arte e vida, que estabelece uma função social para a arte, em oposição a uma ideia de produção artística puramente estética, é percebida nesses coletivos quando suas atividades e produções são acompanhadas por pautas relacionadas à luta por direitos das mulheres, negros, indígenas e LGBTQIAP+.

Essa aproximação política e artística ganha contornos ainda mais nítidos após junho de 2013, como afirmam as pesquisas coordenadas por Sabrina Parracho Sant'Anna na UFRRJ no projeto de pesquisa: *Arte e política: as manifestações de junho e a consolidação da arte como agente na esfera pública*. A politização da esfera artística é observada da seguinte maneira:

A aproximação entre arte e crítica política da qual tratamos diz respeito a um processo recente que tem buscado, na ação coletiva e no diálogo com as questões do dia a dia das minorias sociais, políticas, econômicas e culturais, trazer para a esfera da arte discussões eminentemente políticas. A proposta de muitos grupos parece ser discutir as mazelas sociais a partir das linguagens artísticas. Trata-se, de fato, da politização da esfera da arte. (Sant'Anna, et al. p. 15)

O mundo da arte realmente já vem praticando essa incorporação de ativismos desde o início das pesquisas do citado grupo de pesquisa em 2010. A crítica institucional é uma premissa das vanguardas estéticas; no entanto, a artificação de protestos e movimentos sociais (Shapiro, 2007) parece ser um diferencial que se desenha através da adoção do termo coletivo.

Os movimentos sociais sendo incorporados como obra, tais como o movimento americano *Occupy Museum* em Berlim e as ativistas bolivianas do *Mujeres Creando* em São Paulo, são sinais de que a arte de hoje realmente está passando por processo diferente de outros momentos de sua história, politizando a esfera artística e trazendo para lutas políticas elementos estéticos. Esse processo, embora obviamente impactado por processos externos ao campo da arte, tem também no interior de suas instituições fatores que vêm levando a um profundo movimento de autocritica no sistema de arte. (Sant'Anna, et al. p.12)

Dentre essas demandas sociais, a territorialidade e o direito à cidade são outros pontos comuns a serem tratados aqui, pois os coletivos analisados compartilham e coabitam no tempo-espaço, sendo atores ativos no processo de mudanças políticas e sociais pelas quais passou o Rio de Janeiro nas últimas décadas, mesmo ocupando papéis sociais distintos. Percebeu-se que alguns atores sociais dos coletivos localizados na área central da cidade simpatizavam com os movimentos *Occupy*, que se espalharam das primaveras árabes a *Wall Street*. Ou ainda se inspiraram ou fizeram parte dos Ocupas no Brasil, movimentos que ocuparam espaços públicos desde a frente da casa do governador do Rio de Janeiro, passando pelas escolas públicas até o Ministério da Cultura. A ferramenta de simplesmente ocupar, ressignificar e habitar um espaço refez as tônicas dos

movimentos sociais que conduziram as lutas nos anos 2010. A utopia vem do cotidiano, construída no momento presente como afirmou Ana Miranda em sua tese de doutorado. Ou ainda, traços do que Michel Foucault chamou de heterotopia, a utopia do aqui e agora, que é efêmera e dura apenas no espaço-tempo da ocupação (Foucault, 2013). Distantes do sindicalismo e dos partidarismos, essas iniciativas se aproximaram de lógicas comunitárias e horizontais e principalmente da estética artística para exercerem suas práticas.

Ao mesmo tempo, os atores sociais envolvidos na organização dos coletivos da Zona Oeste do Rio de Janeiro possuem, por diversos motivos sociais e históricos, um menor nível de incidência sobre a macropolítica, atuando, portanto, em uma dinâmica que cria espaços alternativos de debate, locais discursivos onde é possível conceber e difundir discursos opostos. Esses ambientes foram designados por Fraser (Fraser, 1992) como "contrapúblicos subalternos", pois permitiriam aos grupos subalternizados elaborar interpretações dos assuntos públicos considerando suas identidades, interesses e necessidades.

A insatisfação com a configuração urbana da cidade do Rio de Janeiro e o discurso de exclusão desta configuração são aspectos notáveis e nos levam a outro tópico relevante para esta análise: os coletivos enquanto estratégias de agentes para atingir um objetivo comum. Deste modo, a união de diversos sujeitos e a transformação destes em sujeitos de direitos, com reivindicações e valores coletivos que visam intervir em processos sociais, conforme alerta Gohn (Gohn, 2014), configuram elementos vitais à natureza dos coletivos.

O modo de utilizar a internet como meio estratégico para divulgação e financiamento também é um elemento comum, visto que, com o avanço da internet, esses grupos começam a se utilizar das mídias digitais para se articularem, produzirem arte e o que pode ser chamado de "contra-informação". As redes sociais, no entanto, são uma atualização de uma relação que apresenta crescimento desde a década de 1980, quando, segundo Maria Lúcia Bueno (Bueno, 2010) e Nathalie Heinich (Heinich, 2014), a concepção de arte vem sendo influenciada pelas bases da comunicação e da mídia. Essa movimentação virtual e mudança nas formas de sociabilidade foram amplamente observadas durante a pesquisa de campo.

É preciso lembrar que, nesse contexto de mudanças materiais, surge, no mesmo período, um outro espaço: o espaço virtual. Nesse outro espaço de sociabilidade, cresce a mobilização cultural, política e artística da cidade. Há a articulação dos "ocupa's" pela internet, onde começa a ocorrer a comunicação como ferramenta de luta, denúncia e diálogo com a sociedade. O casamento entre a cultura digital e o ativismo ocasionou o nascimento da mídia tática, reconhecida, inclusive, pelo Ministério da Cultura brasileiro, em 2003. O então ministro, Gilberto Gil, em março daquele ano, no discurso de abertura do Festival Mídia Tática, atestou o digital como fenômeno cultural e não apenas tecnológico. (Miranda, 2020)

Como neste caso específico estamos tratando de coletivos artísticos e culturais, a estética também é usada como ferramenta, e, para isso, a internet, principalmente as redes sociais,

tornaram-se parte intrínseca desse processo. As redes sociais se tornaram, na última década, prioritariamente imagéticas, com o Instagram sendo um dos principais exemplos dessa mudança. Não coincidentemente, esta foi a rede analisada nos últimos anos como uma das fontes das pesquisas aqui referenciadas, onde foi possível identificar atividades regulares dos coletivos pesquisados. No entanto, nos primeiros anos da pesquisa, o Facebook era a principal rede de divulgação e catalogação das ações dos coletivos, que registravam em suas páginas opiniões políticas, a divulgação dos eventos, além de fotografias de suas produções artísticas.

A última similaridade encontrada nesta análise comparativa é a relação entre os integrantes dos coletivos e a universidade. O repertório vai da academia para as artes e vice-versa. Lígia Dabul (2011) mostra, em seu artigo, o uso da linguagem acadêmica e de conceitos das ciências humanas, em especial da sociologia, por parte de artistas, muitas vezes sem um cuidado maior em defini-los. Maria Lucia Bueno (2010) também relata a importância da universidade no campo artístico atual, uma aproximação que aumentou nos últimos anos. As universidades e pós-graduações em arte se espalharam, e os artistas hoje têm um nível de formação mais alto do que os artistas de gerações anteriores, como mostram pesquisas como a de Guilherme Marcondes com jovens artistas do Brasil (Marcondes, 2018).

A gestão dos coletivos da Zona Oeste é predominantemente feita por jovens universitários ou graduados de universidades públicas. As discussões ocorridas em um contexto universitário exercem grande influência nas práticas desses grupos e são resultados indiretos da ampliação do acesso à universidade que ocorreu no Brasil a partir de 2008. Não é incomum encontrar um líder ou organizador desses espaços que se autodenomina como "primeira geração da família a ingressar na universidade" (Suzano, 2021). Certamente, a produção e a difusão artística já ocorriam na Zona Oeste antes da democratização do acesso ao ensino superior, mas o que pretendemos argumentar neste artigo é que o que muda posteriormente é a disseminação do discurso. Os atores começam a se identificar como produtores culturais e artistas (embora essa terminologia não seja tão comum quanto nos coletivos da região central), além de denominarem os espaços físicos como centros culturais. Eles também se autodenominam organizadores desses eventos e curadores, e, a partir desse momento, reivindicam um lugar no mundo da arte carioca, reivindicando também a democratização do acesso à arte. Por outro lado, a gestão dos coletivos do centro do Rio de Janeiro também é feita por jovens que estiveram ou ainda estão nos bancos das universidades. No entanto, estes não relatam ser os primeiros da família a acessar o ensino superior. Da mesma forma, as reivindicações, embora também envolvam a temática urbana, partem de uma direção oposta. Discursivamente, sobre essas diferenciações, nos debruçaremos no próximo tópico.

4.ENTRE ABISMOS SOCIAIS: DAS DIFERENÇAS ENTRE OS COLETIVOS

A conceituação de arte referida nesta pesquisa trata a arte como um elemento de distinção e poder, entendendo-a como uma das muitas esferas de disputa em uma sociedade de diferenças. No entanto, a arte se destaca ao negar aparentemente o valor econômico e ao reivindicar o dom como o único elemento necessário para o fazer artístico. Explico: o campo da arte é frequentemente considerado um campo de valores opostos aos valores sociais vigentes. Enquanto na sociedade capitalista o valor econômico é um interesse comum e um medidor de prestígio, no campo da arte esse valor é tratado como algo dispensável. O fazer artístico deve se mostrar desinteressado financeiramente; a produção aqui, diferente da lógica do mercado, tende a ser vista como algo que não visa ganhos financeiros. Da mesma forma, o artista é visto como possuidor de um dom, e sua produção é considerada sacra. Dentro de uma discussão sociológica, é necessário desmistificar essa máxima e analisar a arte como um elemento social inserido em seu espaço-tempo.

Estando, portanto, a cidade do Rio de Janeiro entre as 10 capitais mais desiguais do mundo², cabe-nos analisar neste contexto como a arte figura nos diferentes espaços dentro de uma mesma cidade, principalmente se a conceituamos como uma ferramenta de poder e distinção. Desta forma, ao compararmos coletivos de arte de uma área central do Rio de Janeiro e de uma zona mais distante do centro, foi possível observar e analisar diferenças significativas no modo de atuação do fazer artístico desses coletivos. Embora o dom seja frequentemente reverenciado como único requisito necessário para o fazer artístico, há certamente elementos sociais e de classe que configuram e regulam a possibilidade do ser e fazer artístico.

O modo de organização coletiva dos grupos que aqui foram tratados nos despertou interesse por perspectivas diferentes. Por um lado, compreender o discurso e interesses de grupos autônomos à margem de um projeto de intervenção e musealização em uma área central da cidade (Miranda, 2020) e, por outro, as demandas e reivindicações de grupos que não estavam à margem, mas sim involuntariamente fora deste panorama (Suzano, 2021). Nos dois casos, por um recorte metodológico e teórico, a arte e a cultura figuram como elementos centrais destes coletivos. No entanto, para melhor esclarecimento do leitor, é necessário elucidar estas nomenclaturas e conceitos, visto que na área central da cidade, neste caso em específico a Zona Portuária, os grupos se declaram coletivos de arte, enquanto na Zona Oeste esses coletivos se declaram coletivos culturais. Essas definições estão nas duas pesquisas aqui referidas desde os títulos (vide: Miranda,

² Segundo estudo da Casa Fluminense - <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/13/rio-estaentre-as-10-metropoles-mais-desiguais-do-mundo-diz-estudo-da-casa-fluminense.ghtml>

2020; Suzano, 2021). No entanto, para a junção destas duas análises, acreditamos ser necessário demarcar estas diferenças por meio de análise sociológica.

Para além das diferenças territoriais, os coletivos da Zona Portuária e da Zona Oeste possuem diferenças sociais. Embora a Zona Portuária não seja uma área nobre da cidade do Rio de Janeiro, os coletivos que surgiram na região durante o período estudado não eram, em sua maioria formados por moradores locais, como foi possível observar no decorrer da pesquisa. Já a Zona Oeste é a região com a maior concentração de pobreza da cidade³. Dessa forma, foi possível observar que os termos "coletivo de arte" e "artista" conferem um determinado status para quem os possui, visto que a arte, em seu modo legitimado, apresenta historicamente caráter elitista. Por outro lado, o termo "coletivo cultural" configura uma ideia mais abrangente que engloba diversas atividades, sem especificar a profissão de artista, pois há certa resistência ao autoreconhecimento enquanto tal, além de parte dos membros desses coletivos possuírem outras ocupações para além do trabalho cultural.

Deste modo, é necessário destacar uma diferença substancial em relação aos coletivos aqui pesquisados. Na área central da cidade, as políticas culturais, principalmente em âmbito municipal, buscavam abarcar diversas iniciativas, mesmo que críticas às intervenções urbanísticas, para dar corpo à ideia de polo cultural. Ou seja, a insurgência de coletivos artísticos naquela região, embora em sua maioria possuíssem discurso contrário às políticas culturais da cidade, era vista como favorável pela gestão política municipal, pois favorecia a economia criativa e levavam público à região, contribuindo para a noção de revitalização. Logo, como visto acima, a não institucionalização desses coletivos era uma escolha ideológica, com o objetivo de não serem vistos como parte desse processo de intervenção urbana.

Para os coletivos localizados na Zona Oeste da cidade, a não institucionalização foi analisada durante a pesquisa como um traço de precarização do trabalho cultural e artístico nessa área. As possibilidades de institucionalização são escassas, seja por iniciativas públicas ou por parcerias público-privadas, como veremos abaixo no trecho da entrevista de Vagner Fernandes, ex-chefe de gabinete da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro durante os anos de 2017 a 2019. Ao ser questionado sobre a distribuição de fomentos por meio da Lei do ISS em bairros da Zona Oeste do Rio, Vagner responde:

A lei do ISS requer a inscrição do produtor e do contribuinte, aí você faz o casamento. Se você tiver bons contatos com as empresas, você vai lá e capta. Se o seu projeto for certificado, e uma vez certificado, você vê se alguma empresa se interessa em apoiar uma festividade ou uma ação que acontece em Sepetiba. Esse é o problema. Sofre o cara de Bangu, sofre o cara de Madureira, sofre todo mundo que tem qualquer projeto nas AP's 3, 4 e 5, porque são projetos que não dão visibilidade

³ Segundo dados extraídos do Painel Regional do Observatório Sebrae/RJ, com base no Índice GINI. disponível em: https://sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/RJ/Anexos/Sebrae_INFREG_2014_CapitalRJ.pdf

a essas empresas. Resumidamente é isso, as empresas vão se interessar quando elas precisarem pegar a foto e colocar no seu relatório anual para dizer que ela fez alguma ação social. (Fernandes, Vagner. Entrevista concedida a Débora Suzano. Fev, 2021).

Para além das iniciativas de parcerias público-privadas, há também iniciativas públicas de fomento cultural; porém, essas iniciativas não surtem efeito de forma igualitária em todo o território municipal. Embora houvesse um maior destaque ao investimento cultural neste alinhamento entre governo federal, estadual e municipal, essas ações foram, em alguma escala, eficazes para a democratização da cultura, mas não foram suficientes para sua descentralização (Sant'Anna et al., 2023).

Agora, para tensionar e aprofundar ainda mais as diferenças entre os coletivos das diferentes zonas da cidade, abordaremos uma temática central no mundo da arte: a autoria. Da mesma forma que estar produzindo arte ou não, não parecia ser uma preocupação dos coletivos da Zona Oeste se estavam desafiando o mundo da arte ao criar uma arte desprovida da autoridade da autoria individual. Por outro lado, entre os coletivos que entravam nas instituições artísticas da zona central, a autoria não individual, aquela que engloba uma coletividade, era uma premissa muito importante a ser repetidamente afirmada em seu período inicial nos anos 2000/2010, quando ainda lutavam por reconhecimento no mundo da arte. No entanto, com o passar dos anos, como observado nas pesquisas da zona portuária, o que antes era marginal tornou-se plenamente aceito. Editais e instituições passaram a incluir opções de autoria coletiva em suas curadorias. Isso contrasta com o passado, quando esses coletivos surgiam e o fato de terem múltiplos proprietários de uma mesma obra confundia o mercado de arte, por exemplo

Para entender as dinâmicas dos coletivos trabalhados foi necessário escutar seus discursos acerca de seus próprios trabalhos, colocando as análises de discursos em perspectivas comparadas. Percebeu-se primeiramente que havia uma polifonia na região central devido ao caráter de fetiche que o termo coletivo adquiriu. Foi evitado assim um modelo de entrevista formal com os participantes de coletivos e preferido o trabalho de campo de observação participante. Assim a pesquisadora buscava estar atenta às nuances finas, aos "atos falhos" sobre as dinâmicas de trabalho desses grupos. Foi percebido que os coletivos investigados já tinham dado entrevistas à imprensa e estavam na "moda" participando de um processo de fetichização dos coletivos que pode ser confirmada atualmente devido ao estouro de coletivo em diversas áreas de produção. Curadores e críticos também escreviam sobre seus trabalhos exaustivamente em seus cadernos de cultura, publicações disseminavam seus textos, e suas vozes também ecoavam em suas páginas nas redes sociais. Percebia-se uma espécie de polifonia desvairada sobre os trabalhos desses grupos, logo a pesquisadora entendeu que o modo de convivência faria uma leitura intrínseca, não verbal e não óbvia dos coletivos centrais.

Nos coletivos da Zona Oeste, a ausência de voz e espaço no cenário institucionalizado da arte tornou-se um elemento central na narrativa da pesquisa. Entre as participantes da coletiva Mulheres de Pedra, por exemplo, a urgência em ter suas vozes ouvidas foi um tema recorrente. Assim, a pesquisadora Débora Suzano optou metodologicamente por não cortar a entrevista. O material sobre esses grupos era escasso e necessitava ser ampliado. Eles não faziam parte do circuito da arte institucionalizada, não sendo objeto de interesse de curadores ou críticos, tampouco encontravam espaço relevante na mídia tradicional. Portanto, as redes sociais eram o único ambiente onde suas produções, opiniões e falas encontravam espaço e reconhecimento.

O que chama atenção ao vivenciar as práticas desses coletivos é a forma como os participantes interagem com o público que se envolve nas atividades propostas. A pesquisadora Ana Miranda percebe que nos coletivos da região central há uma atmosfera de que a arte é feita "de nós para eles". Em outras palavras, a população marginalizada, em sua maioria moradores de rua, foi exaustivamente fotografada nas instalações performáticas de alguns coletivos observados. Isso representa uma exploração visual dos participantes de baixa renda, transeuntes da área central do Rio de Janeiro que se deparam com atrativos coloridos e artísticos com propósitos de convivência muito próximos à estética da vida cotidiana (cozinhar, cantar, conviver são ações do coletivo Opavivará!, por exemplo). Os coletivos centrais buscam levar a arte contemporânea do cubo branco para a rua e, dessa forma, filmam e fotografam para, em seguida, expor novamente no cubo branco das instituições de arte.

Na Zona Oeste, ao discutirmos sobre a dinâmica dos coletivos culturais, parece que o problema da desigualdade de acesso e da elitização da arte discutido neste artigo está resolvido. Afinal, trata-se de produtores culturais locais em uma região geográfica e socialmente afastada da cidade, com acesso limitado a lazer, arte e cultura, e principalmente com um discurso forte voltado para a inclusão. Logo, estariam indo na direção oposta dos grandes museus e dos coletivos da área central da cidade quanto às suas práticas elitistas, correto? Não necessariamente. O que observei, ao considerar os coletivos que pesquisei, foi a criação de uma "elite local" ou, em termos mais precisos, uma "jovem elite intelectual local". Entendo que esse termo é delicado, pois uma interpretação superficial pode gerar comparações que não condizem com o objetivo real aqui proposto. Explico:

Quando menciono "elite local", não estou necessariamente me referindo ao capital econômico, mas sim a uma diferenciação simbólica entre os moradores do mesmo bairro ou região. O acesso ao ensino superior, por exemplo, que tem crescido nas últimas décadas, pode ser considerado um fator essencial. O que observei é que não apenas os produtores culturais possuíam ou frequentavam o ensino superior, mas também o público que frequentava esses eventos culturais. Portanto, esses espaços estavam, de certa forma, reservados a uma elite intelectual local, que visualmente pouco refletia a população em geral da região, reproduzindo, em certo sentido, o distanciamento das instituições legitimadas. (Suzano, 2021)

Portanto, embora os coletivos da Zona Oeste demonstrem uma inclinação para uma dinâmica comunitária de "De nós para nós", foi possível observar contradições entre práticas e discursos. No entanto, é evidente que há diferenciação entre os coletivos pesquisados, mesmo dentro da mesma região da cidade, o que resulta em diferentes níveis de contradição entre suas práticas e discursos. Um exemplo notável é a coletiva Mulheres de Pedra, que se destacou por suas iniciativas em diminuir a desigualdade cultural por meio do acesso à cultura e também pela geração de renda. Suas atividades incluem eventos culturais, workshops e produção artística que não só promovem a expressão cultural local, mas também proporcionam oportunidades econômicas para as mulheres da comunidade. O que as diferencia de todos os outros coletivos pesquisados na Zona Oeste e também na região central.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões políticas e sociais passam a ser parte indissociável da produção artística, num movimento, como já mencionado anteriormente, de negação da autonomia da arte e reforço do seu papel social. Mesmo com suas diferenças, os coletivos pesquisados marcam a história por participarem de uma mudança social brusca no modo de fazer política contemporânea. Tentamos, com este artigo, compartilhar dados e análises de nossas pesquisas em uma perspectiva comparada, o que jogou luz, mais uma vez, sobre as consequências de uma cidade partida como a carioca. Por mais que as linhas entre centro e periferia estejam sendo estremecidas atualmente (Zolberg, 2009), quem pode ser anti-institucional e quem pode delimitar o que é arte ou não parece mesmo ter um CEP que está localizado bem ao centro. No entanto, o fazer político ativista emana de todos os lados da cidade, como tentamos evidenciar ao longo deste artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bueno, Maria Lucia. 2010. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. *Revista de Ciências Sociais: RCS*, v. 41, n. 1, p. 27-47.

Da Glória Gohn, Maria. 2022. *Ativismos no Brasil: Movimentos sociais, coletivos e organizações sociais civis- Como impactam e por que importam?*. Editora Vozes, 2022.

Dabul, Lígia. 2011. Rápidas passagens e afinidades com a arte contemporânea. *O Público e o Privado* (UECE), v. 17, p. 87-95.

Florida, Richard. 2011. *A Ascensão da Classe Criativa*. 1. ed. São Paulo: LP&M Editores

Fraser, Nancy. 1992. Rethinking the Public Sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In: *Habermas and the Public Sphere*. CALHOUN, Craig. (org.). London: MIT Press.

Foucault, M. 2013. *De espaços outros*. Estud. av. vol.27 no.79 São Paulo.

Giddens, Anthony. 1991. *As consequências da modernidade*. unesp.

Heinich, Nathalie. 2014. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociol. Antropol. [online]*, vol.4, n.2, pp.373-390.

Marcondes, Guilherme. *Arte e consagração: os jovens artistas da arte contemporânea*. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2018

Miranda, Ana Carolina Accorsi Freire. 2020. Cotidiano como Utopia: Memória, Política e autoria na arte colaborativa contemporânea. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. UFRJ.

Motta, Gustavo. *Discursos de contrainformação: coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP. 2018

Painel regional: Rio de Janeiro e bairros. 2015. Observatório Sebrae/RJ. Rio de Janeiro SEBRAE/RJ. ISBN 978-85-7714-206-4

Parracho Sant'Anna, Sabrina Marques et al. 2023. New institutional arrangements and DIY culture: The role of creative economy in the dissemination of culture in the city of Rio de Janeiro. *DIY, Alternative Cultures & Society*, v. 1, n. 3, p. 206-226.

Sant'Anna, Sabrina, Marcondes, Guilherme. & Miranda, Ana Carolina. 2017. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Sociol. Antropol.* | Rio de Janeiro, v.07.03, pp. 825– 849.

Shapiro, R. 2007. Que é artificação? *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v.22, n.1, p.135-151, jan/abr.

Suzano, Débora. 2021. Cidade emoldurada: As desigualdades e limitações do acesso a arte do Rio de Janeiro e as produções artísticas da zona oeste da cidade. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. UFRRJ. Disponível em: <https://rima.ufrj.br/jspui/handle/20.500.14407/11542>

Tourraine, Alain. 2004. *A busca de si: diálogo sobre o sujeito*. Rio de Janeiro: Editora Difel,

Zolberg, Vera. 2009. Incerteza estética como novo cânone: os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*. V.31, n.1.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA: Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)

CONTRIBUIÇÃO DAS AUTORAS: Débora da Silva Suzano participou da preparação, criação, apresentação e da redação desta pesquisa e Ana Carolina Accorsi Miranda participou, igualmente, da preparação, criação, apresentação e da redação desta pesquisa.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE: As autoras declaram que não há conflito de interesses a mencionar

DECLARAÇÃO DE APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA: Declaro que foram respeitados os princípios éticos de pesquisa com seres humanos e/ou animais, em conformidade com a Resolução nº 196/1996, Resolução nº 510/2016 e com a Lei nº 11.794/2008. Esta investigação foi aprovada pelo Comitê de Ética da instituição responsável pela pesquisa.

MINIBIOGRAFIAS DAS AUTORAS DO PAPER:

Débora da Silva Suzano - Doutoranda em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais- (PPGCS/UFRRJ). Mestre em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCGS/UFRRJ). Desenvolve pesquisas em Sociologia da Arte, com ênfase em: cultura, desigualdade e territorialidade.

Ana Carolina Accorsi Miranda – Pós- doutoranda no Programa de Pós- Graduação em Ciências Sociais (PPGCS/UFRRJ) Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRRJ) com realização de Doutorado Sanduíche na Humboldt-Universität Zu Berlin na Alemanha.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.