

Fabiano Eloy Atilio Batista  
(Organizador)

A arte  
e a  
cultura  
e a  
formação humana

 **Atena**  
Editora  
Ano 2022

Fabiano Eloy Atílio Batista  
(Organizador)

A arte  
e a

cultura  
e a

formação humana

 **Atena**  
Editora  
Ano 2022

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial****Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



## A arte e a cultura e a formação humana

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Mariane Aparecida Freitas  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Organizador:** Fabiano Eloy Atílio Batista

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 A arte e a cultura e a formação humana / Organizador  
Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena,  
2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0172-8

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.728221104>

1. Arte. 2. Cultura. 3. Formação humana. I. Batista,  
Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.

CDD 701

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

**Atena Editora**

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

contato@atenaeditora.com.br



**Atena**  
Editora  
Ano 2022

## DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



## APRESENTAÇÃO

“A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo” (FISCHER, 1987, p. 20)<sup>1</sup>.

Estimados leitores e leitoras;

É com enorme satisfação que apresentamos a vocês a coletânea **“A arte e a cultura e a formação humana”**, dividida em dois volumes, e que recebeu artigos nacionais e internacionais de autores e autoras de grande importância e renome nos estudos das Artes e das Culturas.

As discussões propostas ao longo dos 30 capítulos, que compõem esses dois volumes, estão distribuídas nas mais diversas abordagens no que tange aos aspectos ligados à Arte, à Cultura e à Diversidade Cultural, bem como discussões que fomentem a compreensão de aspectos ligados à sociedade e à formação humana.

Assim, a coletânea **“A arte e a cultura e a formação humana”** busca trazer uma interlocução atual, interdisciplinar, crítica e com alto rigor científico, a partir das seguintes temáticas: artes, música, cultura, sociedade, identidade, educação, narrativas e discursividades, dentre outras.

Os textos aqui reunidos entendem a “[...] arte como produto do embate homem/mundo, [considerando] que ela é vida. Por meio dela o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que se descobre, inventa, figura e conhece (BUORO, 2000, P. 25)<sup>2</sup>.”

Nesse sentido, podemos lançar diversos olhares a partir de diferentes ângulos que expandem nosso pensamento crítico sobre o mundo e nossa relação com ele. As reflexões postas ao longo desses dois volumes oportunizam uma reflexão de novas formas de pensar e agir sobre o local e global, reconhecendo, por finalidade, a diversidade e a compreensão da mesma como um elemento de desconstrução das diversas desigualdades.

A coletânea **“A arte e a cultura e a formação humana”**, então, busca, em tempos de grande diversidade cultural, social e política, se configurar como uma bússola norteadora para as discussões acadêmicas nos campos das Artes e da Cultura.

Por fim, esperamos que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva e crítica os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, favorecendo o surgimento de novas pesquisas e olhares sobre o universo das artes e da cultura para formação humana.

A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atilio Batista

---

1 FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

2 BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar em construção**: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2000.



## SUMÁRIO

### **CAPÍTULO 1..... 1**

A ARTE ATIVISTA NA HISTÓRIA DA ARTE CANÔNICA. A PRESENÇA OU A AUSÊNCIA?

Agel Teles Pimenta

Arthur Hunold Lara


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211041>

### **CAPÍTULO 2..... 14**

COLETIVO ORGANISMO PARQUE AUGUSTA: AS REIVINDICAÇÕES DE UM COLETIVO DE ARTE ATIVISTA NA METRÓPOLE PAULISTANA

Agel Teles Pimenta


Arthur Hunold Lara

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211042>

### **CAPÍTULO 3..... 25**

O DOCUMENTÁRIO E POSSÍVEIS CONEXÕES COM AS ARTES


André Hallak

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211043>

### **CAPÍTULO 4..... 37**

RELAÇÕES ENTRE EDUCAÇÃO E POLÍTICA NA INSTITUIÇÃO DE ARTE, O CASO DA 33A BIENAL DE SÃO PAULO

Elaine Fontana

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211044>

### **CAPÍTULO 5..... 50**

A REFLEXIVIDADE (AUTO) BIOGRAFIA NUMA EXPERIÊNCIA DE MUSICALIZAÇÃO INFANTIL EM FORMATO LIVE STREAMING NO INSTAGRAM DURANTE PANDEMIA

Bárbara Trelha Oliveira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211045>

### **CAPÍTULO 6..... 60**


BEBÊS E FAMÍLIAS: UMA EXPERIÊNCIA COM VIVÊNCIAS MUSICAIS

Ana Lúcia da Rosa Lutckmeier

Djeniffer Heinzmann Chassot

Fabiane Araujo Chaves

Cristina Rolim Wolffenbüttel

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211046>

### **CAPÍTULO 7..... 71**

EDUCAÇÃO MUSICAL ESPECIAL: RELATANDO EXPERIÊNCIAS NO PLANEJAMENTO E PRÁTICAS DE ALUNOS COM PARALISIA CEREBRAL E MÚLTIPLAS DEFICIÊNCIAS

Murilo Alves Ferraz

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211047>

**CAPÍTULO 8..... 85**


**CONTAINER MUSICAL: UM ESPAÇO DE INCLUSÃO SOCIAL E CULTURAL**

Marcos Vinicius Santana Prudente

Anselmo Araújo Matos

José Wlamir Barreto Soares

Alysson Távora Chagas


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211048>

**CAPÍTULO 9..... 92**

**EXPERIÊNCIAS EM CRIAÇÃO: UM CAMINHO PARA O DESENVOLVIMENTO DA DISCIPLINA PERCEPÇÃO MUSICAL EM CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Gisele Maria Marino Costa

Gislene Marino

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7282211049>

**CAPÍTULO 10..... 106**

**QUIZ PET MÚSICA: A GAMIFICAÇÃO COMO ESTRATÉGIA PEDAGÓGICA PARA A APRENDIZAGEM MUSICAL**

Doanny Lira do Vale


Cicero Ramon Fernandes de Carvalho

Judá Holanda Feitosa

Marcus Aurelius Batista Freire

Renata Lima Silva

José Robson Maia de Almeida


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110410>

**CAPÍTULO 11..... 119**

**AMBIENTE SONORO, SUA ORGANIZAÇÃO E PERTENCIMENTO NO CONTEXTO ESCOLAR**

Luiz Francisco de Paula Ipolito

Tais Helena Palhares

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110411>


**CAPÍTULO 12..... 130**

**A EXPRESSÃO CORPORAL NA PREPARAÇÃO DO CORO INFANTOJUVENIL E O USO DE NOTAÇÃO NÃO CONVENCIONAL**

Alex Barbosa de Lima

Hudson de Souza Campos


Vitor Hugo Aguilar de Souza

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110412>

**CAPÍTULO 13..... 146**

**EDUCAÇÃO PARA AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS NO ENSINO DE GEOGRAFIA: CONTRIBUIÇÕES DOS MOVIMENTO NEGRO E INDÍGENA PARA O CURRÍCULO REFERÊNCIA DE MINAS GERAIS**

Paulo Henrique Barbosa Silva


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110413>

**CAPÍTULO 14..... 161**

O DESIGNER COMO FERRAMENTA DA CULTURA DIGITAL

Gabriela Dias da Silva

Jonas Defante Terra

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110414>

**CAPÍTULO 15..... 174**

LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO VIVIDO

Gustavo Gabriel Garcia

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.72822110415>

**SOBRE O ORGANIZADOR ..... 189**

**ÍNDICE REMISSIVO..... 190**

# CAPÍTULO 1

## A ARTE ATIVISTA NA HISTÓRIA DA ARTE CANÔNICA. A PRESENÇA OU A AUSÊNCIA?

*Data de aceite: 01/04/2022*

*Data de submissão: 21/02/2022*

### **Agel Teles Pimenta**

Mestre em Estética e História da Arte, pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte – PGEHA MAC USP  
lattes.cnpq.br/1899404239459357

### **Arthur Hunold Lara**

Professor Associado da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo FAU-USP e Programa Interunidades Estética e História da Arte PGHEA /MAC – USP.  
lattes.cnpq.br/4447038114851718

**RESUMO:** O principal objetivo desse artigo é refletir sobre a arte ativista na história da arte. Pontua-se a fervorosa relação entre arte e política no século XX por meio de uma digressão histórica das vanguardas antiartísticas do modernismo. Levanta-se questões sobre os limites das classificações e do historicismo, principalmente na história da arte. E por último, utiliza-se principalmente as obras de Jacques Rancière para analisar aspectos do modernismo e entender por meio dos regimes da arte sua relação com a arte ativista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte ativista; vanguardas antiartísticas; estética e política; regimes da arte.

### ACTIVIST ART IN THE HISTORY OF CANONICAL ART. PRESENCE OR ABSENCE?

**ABSTRACT:** The main objective of this article is to reflect on activist art in art history. The fervent relationship between art and politics in the 20th century is punctuated through a historical digression of the anti-artistic avant-gardes of modernism. Questions are raised about the limits of classifications and historicism, especially in the history of art. Finally, the works of Jacques Rancière are mainly used to analyze aspects of modernism and to understand, through art regimes, their relationship with activist art.

**KEYWORDS:** Activist art; anti-artistic Avant-gardes; aesthetics and politics; art regimes.

### INTRODUÇÃO

O ativismo é compreendido como a relação entre as práticas estéticas e discursivas da arte e o ativismo político. Diante das inúmeras inquietações que perpassam a arte contemporânea –o que é arte, o engessamento do ambiente de exposição de arte, a não autoria, a retomada do espaço público, a contemporaneidade como um simulacro qual o papel do público como receptor dessa arte, etc– se fará necessário analisar as características dos movimentos de vanguarda do “segundo modernismo”, para assim apontar a porosidade na arte moderna em relação à arte ativista.

Em se tratando de arte ativista, os “artistas” se organizam em grupos denominados

“coletivos” e procuram variação das possibilidades de utilização que normalmente trazem articulações voltadas para ações sociais e políticas que se apoiam em atividades artísticas. A abrangência desse tipo de organização coletiva é mundial, mas trazendo para a cidade de São Paulo, exemplifica-se por meio de coletivos que se movimentam no sentido de se apropriarem dos espaços públicos e de espaços privados ociosos para ressignificá-los, como é o caso dos movimentos “Ocupa Ouvidor 63”<sup>1</sup>, “Casa Amarela”<sup>2</sup>, “Laboratório Compartilhado TM13”<sup>3</sup>, “Buraco da Minhoca”<sup>4</sup> e “Parque Augusta”<sup>5</sup>. Esses movimentos citados, e tantos outros, optam pela auto-gestão autônoma em um modelo que prega a horizontalidade, ou seja, uma não representatividade unilateral. Produzem, assim, uma formação em que todos se representam e deliberam suas questões, tomam decisões e conduzem ações através de assembleias públicas.

Segundo Mesquita<sup>6</sup> as ações na arte ativista não se restringem apenas a intervenções e performances, mas abrangem uma postura de movimentação social e política: as ações se ramificam para manifestações, protestos, mobilizações comunitárias, projetos artísticos e até ocupações de prédios abandonados – como o Cine Marrocos pelo MST6 no centro de São Paulo, onde promovem saraus com intervenções estéticas e projetos de residência artística e pedagógicos como oficinas de pintura, poesia, teatro e circo para os moradores e a comunidade carente do entorno. Os resultados destes processos não se configuram mais como obra de arte. Embora se utilizem de experiências estéticas, não são objetos com preocupações referentes à forma, mas às ideias. Portanto, a necessidade de “verdadeiros artistas” se foi, abrindo espaço para os “não artistas”.

Os coletivos artísticos buscam se organizar via Facebook e e-grupos – muitas vezes esse formato inicial do grupo se expande, extrapolando o coletivo que iniciou o processo de formação, culminando em uma microrrede. Essas iniciativas visam buscar um caminho coletivo para as ações e questionamentos de forma mais democrática do que o tradicional sistema de arte. O sistema artístico formal e a indústria cultural, suas teorias e questionamentos, se constituem em um ambiente restrito e seletivo formado por artistas, críticos, curadores e estudiosos de arte. A massa (grande público) fica à margem das discussões. Muitos dos coletivos artísticos trocam o espaço expositivo da galeria pela rua, dessa forma o processo de trabalho dos artistas e o resultado, culminam em ações

1 No dia 1 de maio de 2014, o coletivo *Andróides Andrógenos*, em parceria com o *Estúdio Lâmina*, ocuparam o prédio de número 63 da Rua do Ouvidor no Centro Histórico de São Paulo, depois de passar mais de dez anos abandonado.

2 O Ateliê Compartilhado, fruto de ocupação, realizada no final de fevereiro de 2014, pelo *Movimento de Ocupação de Espaços Ociosos*, em casarão amarelo que se encontra na Rua da Consolação esquina com a Rua Visconde Ouro Preto, no centro de São Paulo.

3 Em 2 de maio de 2014, artistas do Laboratório Compartilhado com o apoio da Cooperativa Paulista de Teatro, Movimento de Ocupação de Espaços Ociosos, Ateliê Compartilhado Casa Amarela, além de vários artistas independentes, ocupam a antiga sede da Escola de Ballet do Teatro Municipal, situada no Vale do Anhangabaú.

4 Desde de 25 de janeiro de 2014, um grupo de jovens começou a utilizar a entrada da via de acesso leste-oeste para eventos culturais e artísticos.

5 O coletivo Organismo Parque Augusta (OPA), surgiu em meados de 2013 para lutar pelo terreno que fica entre as ruas Caio Prado, Augusta e Marquês de Paranaguá, na região central de São Paulo e sofre com a ameaça de construir prédios no local.

6 MESQUITA, A. *Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*. São Paulo: Anna Blume, 2011.

efêmeras, pontuais e coletivas, na cidade. Isso acontece pois não são mais uma obra de arte nos padrões da arte moderna, e sim no conceito da arte contemporânea.

As ações dos coletivos são de curta duração, atacam a reprodução das normas sociais viciosas, crenças preconceituosas, desigualdades e opressões. Utiliza-se um vocabulário oriundo das “ciências da guerra” como os conceitos: táticas e estratégias.<sup>7</sup> Para o situacionista Raoul Vaneigem, em sua obra *A Arte de Viver para as Novas Gerações*<sup>8</sup>, tática serve para conter a dispersão da espontaneidade, enquanto a estratégia é a construção coletiva de um espaço ativado para a revolução utilizando as táticas da vida cotidiana.

Historicamente a concepção de arte ativista – uma denominação que foi constituída no período denominado de arte contemporânea – advêm dos movimentos de vanguarda ou movimentos da antiarte. Herschel Browning Chipp<sup>9</sup>, tratando das vanguardas artísticas europeias, assinala alguns momentos na história da arte do século XX em que se destaca a presença de uma “autocrítica” da arte. A Bauhaus<sup>10</sup> que treinou artistas e artesãos para participarem de uma sociedade industrial em crescimento, evidenciando a presença explícita de temas e discussões políticas nas obras. Neste aspecto, os construtivistas acreditavam estar forjando uma arte como uma arma verdadeiramente revolucionária; os folhetos do *Manifesto do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores*(1922), repudiavam a chamada arte de cavalete; Leon Trotski, na sua concepção marxista da utilidade social da arte apresentada na obra *Literatura e revolução* (1923), defende que traduzi-la para a linguagem da política não significa um desejo de dominar a arte (diferentemente do Realismo Socialista); o Dadaísmo negou todos os valores estéticos e artísticos correntes e criou um novo conceito de arte, a *antiarte*. Na Arte Conceitual, a ideia se sobrepõe à forma como aspecto mais importante da obra de arte, o caminho para se chegar ao conceito ou à narrativa que permeia o processo de criação se torna mais importante do que a obra. Nos *ReadyMade* de Marcel Duchamp, o objeto industrial produzido em massa é ressignificado ao ser exposto. Questões estéticas, filosóficas e produtivas levaram as atividades artísticas na segunda metade do século XX ao estabelecimento de novos parâmetros que se diferenciam da arte moderna, dando margem à atribuição de “Contemporânea”, inclusive propõe uma interrupção no sentido de historicismo da arte. O advento destas questões para a produção artística provocou uma revolução nos modelos de pensamento até então adotados e essas questões se tornaram preponderantes para a Arte Contemporânea como a arte da instalação e as performances.

7 (MESQUITA, *Insurgências poéticas*, p.17)

8 VANEIGEM, R. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.

9 CHIPP, H. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.463-468.

10 A Bauhaus foi uma escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda na Alemanha, fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius.

## AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E AS REVOLUÇÕES NA ARTE MODERNA

A arte ativista, para André Mesquita, consiste na “atuação do artista envolvido nas lutas, nos conflitos e nas transformações sociais de sua época”.<sup>11</sup>

Tomando como ponto de partida essa definição de Mesquita sobre a arte ativista e a perspectiva histórica da Revolução Industrial, que se inicia na segunda metade do século XIX, será mostrado como o artista moderno não só representa a luta de sua época por meio da pintura mas como também participa ativamente dela. A Revolução Industrial traz mudanças sociais e econômicas significativas, como o surgimento da classe burguesa, e conseqüentemente a partir do seu poder econômico surge um mercado de arte internacional e surge a noção de arte como investimento.

O modernismo europeu em suas primeiras décadas desde o programa de Gautier (“arte pela arte”), passando pela concepção de Manet (pintura como percepção auto-reflexiva) foi caracterizado, ou assim classificado pelo autor Peter Burguer<sup>12</sup>, como primeiro modernismo. Segundo Burguer o esteticismo, característica marcante do primeiro modernismo, foi o ponto alto da autorreflexão burguesa, intensificando a experiência estética isolada e contemplativa. Pautando assim, uma tal “autonomia da arte”.

O realismo – movimento artístico que surgiu na segunda metade do século XIX e foi liderado por Courbet e Daumier – apontava uma nova concepção de arte social, engajada com os movimentos sociais e políticos da época, discutindo pela primeira vez a função social da arte. A partir desse movimento, caracteriza-se o segundo modernismo. Nesse artigo prevalece o foco no segundo modernismo, analisando as vanguardas históricas antiartísticas a fim de possibilitar uma compreensão acerca da conjuntura que origina, de certa forma, a arte ativista.

O Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e Construtivismo são responsáveis pela falência da arte centrada nas suas questões formais e a abertura da mesma para novas percepções do objeto, do público, de autoria, de suportes e do espaço institucional, características de ruptura que levarão ao fim de uma narrativa linear de superação e que permitirá uma nova concepção, a arte contemporânea. As novas concepções de arte serão denominadas como arte contemporânea e muitas dessas concepções possibilitarão alargar e até classificar um universo relativamente novo, pelo menos enquanto objeto de estudo e como terminologia, que aqui se denominará como arte ativista.

As vanguardas históricas antiartísticas têm em comum o engajamento político e a inovação estética, indo de encontro com às convenções da arte burguesa. O interessante é notar que mesmo esses movimentos negando a arte, as “novas propostas” para a arte, foram cooptadas e rotuladas como “Arte”. E além dos manifestos e inserção em um século caracterizado por significativas guerras e revoluções, ideologias e utopias, esses movimentos apresentam muitas singularidades temporais, espaciais e conceituais.

<sup>11</sup> MESQUITA, Inurgências poéticas, p. 57.

<sup>12</sup> BÜRGER, P. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.

Antes de adentrar nas vanguardas da antiarte faz-se necessário alertar para um perigo que Benjamin pontuou em seu artigo *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*<sup>13</sup> que é o da “estetização da política” pela arte, é a proposta do fascismo, o regime político coopta a arte e confisca sua liberdade, obrigando-a seguir e reproduzir ideologias impostas pela ordem vigente. Foi o que aconteceu com o Realismo Socialista, por exemplo. E o autor contrapõe com a proposta comunista de “politização da arte”.

No início do século XX o Manifesto Futurista, escrito em 1909 por Marinetti e publicado no jornal francês *Le Figaro*, inaugura a era dos manifestos artísticos. E pode-se notar a influência do “Manifesto Comunista”, 1848, escrito por Marx e Engels como um presságio da tradição moderna dos manifestos artísticos. Os futuristas glorificavam não só a velocidade e a energia mecânica, como também a guerra e a violência, sintetizando assim os elementos de afinidade ideológica entre o Futurismo e o Fascismo.

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a cidade de Zurique compôs um espaço de refúgio da guerra para alguns artistas que foram convocados em seus países de origem. O grupo se encontrava no *Cabaret Voltaire* e era composto de escritores, poetas e artistas plásticos; como Hugo Ball, Tristan Tzara e Hans Arp. Os dadaístas não podem ser considerados um movimento porque não eram um grupo organizado e nem possuíam uma estética específica como é o caso de Marcel Duchamp, Francis Picabia e Man Ray, em Nova York, e Kurt Schwitters, em Hannover. Talvez as formas principais da expressão “dadá” tenham sido o poema aleatório e o *readymade*, mas há, também, a presença da montagem, da *assemblage* e da colagem. Sua tendência baseada no acaso e na improvisação serviu de base para o surgimento de inúmeros outros movimentos artísticos do século XX, entre eles o Surrealismo, a Arte Conceitual, a Pop Art e o Expressionismo Abstrato.

Contra a ordem burguesa e repudiando a Primeira Guerra, os dadaístas estavam descrentes dos valores sociais da época. Eles negam toda a arte do passado, inclusive a moderna, e nada propõe. Negam não apenas a arte, mas também a moral, a política, a religião. Negam até a si mesmo. “Ser dadá é ser antidadá”, afirma um de seus manifestos. Os conceitos que eram negados eram os de arte, até ali definido pela estética e vanguardas, e de objeto abdicando das técnicas artísticas transmitidas pela tradição. Os dadaístas berlinenses que apresentavam “atitudes militantes” contra a arte integraram a luta revolucionária que rejeitava a política instaurada pela República de Weimar<sup>14</sup> após a Primeira Guerra. Os dadaístas berlinenses utilizaram como protesto a fotomontagem crítica e as táticas performáticas: o manifesto escrito pelo Comitê Central Dadaísta

---

13 BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, in LIMA, Luiz Costa (org.), *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 209-239.

14 A República de Weimar foi criada no contexto de derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial em que a liderança militar alemã prestes a peder a guerra passa o poder para os democratas que ficam incumbidos de negociar a paz; ficando um contraste entre a nação que outrora fora poderosa, nos tempos do imperador, em relação a realidade democrática, abastecida de derrota. Devida a associação negativa a democracia implantada sobre essas circunstâncias, possibilitou para que mais tarde Adolf Hitler se posiciona-se com um discursoregressista ao passado imperial e antidemocrático e implanta-se o nazismo na Alemanha.



Revolucionário<sup>15</sup>, as colagens de Hannah Höch e as fotomontagens antifacistas de John Heartfield.<sup>16</sup>

O Dadaísmo chegou a Paris, levado por Picabia e Tristan Tzara, que se juntam a André Breton e seu grupo. O movimento parisiense logo se cindirá em duas tendências antagônicas: uma chefiada por Tzara, que se mantém fiel ao espírito dadá de Zurique, e a outra, por Breton, que dará origem ao Surrealismo. Esse grupo, que estudava Freud e fazia experiências com o sonho e com o sono hipnótico, procurou superar o sentido de grupo destinado apenas à divulgação de suas ideias para se transformar numa equipe de estudos e experimentações psicanalíticas. Ao nihilismo dadaísta opunham agora o conhecimento total do homem, tanto a poesia quanto a pintura não passavam de meios de investigação que lhes permitiam, como cientistas, explorar o inconsciente, o sonho, o maravilhoso. Assim, o grupo foi se organizando como frente única de pesquisas, contando com poetas e pintores, dentre os quais Artaud, Soupault, Aragon, Vitrac, Desnos, Prévert e Eluard, liderado por Breton, que em 1924 lançaria o primeiro manifesto definindo afinal as diretrizes desse grande movimento cultural, chamado surrealismo.

Ao abandonar a ideia de negação da arte (conceito fortemente estabelecido no dadaísmo), os surrealistas darão início à criação espontânea e à subversão do senso comum criando jogos de livre associação, como os *cadavre exquis* (cadáveres esquisitos) que se desenvolviam por meio de desenhos e frases. No primeiro manifesto surrealista, escrito em 1924 por Breton, dava-se ênfase ao maravilhoso e à liberdade, que proviam da libertação da lógica, ato que só seria possível por meio do inconsciente. “Não se poderia aplicar o sonho, ele também, resolução de questões fundamentais da vida?”<sup>17</sup>. O segundo Manifesto Surrealista foi publicado pelo mesmo escritor em 1930, e tratava da posição política e dos princípios surrealistas.

No segundo Manifesto Surrealista afirma-se que o surrealismo comunga do pensamento marxista. O jornal *La Révolution Surréaliste* (1924-1929) funcionava como um laboratório de experimentações com manifestos de cunho comunista assinados coletivamente.

Na Rússia pós-revolução o país estava imerso no socialismo e lutava acirradamente contra o capitalismo. Os ares que ali pairavam eram de luta e ideais políticos voltados ao serviço do povo. Nesse panorama o Construtivismo foi um movimento de vanguarda russo que surgiu em 1919, negando a ideia da “arte autônoma” (arte que rompe com a representação) e sofre nítida influência do socialismo e do marxismo dando ênfase ao sentido construído por meio da arte. A arte era um instrumento político e devia suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade, ela não deveria estar separada da

---

15 Manifesto escrito por Raoul Hausmann e Richard Huelsenbeck, em 1917, eles queriam unir todos os homens criativos e intelectuais no terreno do comunismo radical.

16 MESQUITA, Insurgências poéticas, p.62.

17 BRETON, Andre. Manifesto do Surrealismo. [online] Disponível na internet <http://pt.scribd.com/doc/263168927/Manifesto-Surrealista>. Acesso em maio de 2015, p.5.

realidade e sim servir para construir um *mundo socialista*, ou seja, a arte para o povo. O artista na visão construtivista era o construtor do mundo socialista, portanto ele deveria fomentar também a arquitetura, a engenharia, a moda, o teatro, as artes gráficas, a propaganda, o design. A arte (principalmente a pintura) era vista como um dos mais puros e concretos elementos para a transformação social, possuindo o caráter de formação e libertação. Kazimir Severinovich Malevich, Aleksandr Mikhailovich Rodchenko e Alexander Vesnin foram alguns dos pintores construtivistas. Há o cinema construtivista de Serguei Eisenstein, Lev Vladimirovich Kuleshov, Vsevolod Illarionovich Pudovkin, Dziga Vertov, entre outros. O cineasta Eisenstein consagrou-se por meio da montagem dialética que consistia em criar um sentido, fomentar uma discussão (política) por meio da construção de um significado na montagem. Em uma de suas obras mais famosas, *O Encouraçado de Potemkin* (1925), os ideais da revolução russa são claramente perceptíveis, sendo possível ver a chamada “Ditadura do proletariado” proposta por Marx. A montagem dialética consiste na disseminação dos ideais revolucionários a serem organizados pelo espectador e mediado pela Montagem. Portanto, o construtivismo “contribuiu para ligar o artista, inventor revolucionário da nova vida, ao proletário, suprimindo a arte enquanto atividade separada da organização do trabalho nas fábricas”.<sup>18</sup>

Conforme o historicismo seguido até o momento conclui-se, segundo Chipp, que os movimentos da antiarte buscavam: uma relação direta entre o público e o artista, eliminando o abismo antes existente; dar um conteúdo social à obra de arte; a arte não é apenas decorativa, ela deve ter um uso e a responsabilidade social é aderida a arte<sup>19</sup>. A participação e a ação coletiva nas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX foram determinadas por programas políticos específicos e reivindicações distintas que podem ser categorizadas, de acordo com Christian Kravagna (1998), como “participação revolucionária” (dissolução da arte na vida), “reformista” (democratização da arte) ou “didática” (educação e alteração das percepções do público).<sup>20</sup>

## O MODERNISMO E A CONCEPÇÃO TELEOLÓGICA DA HISTÓRIA DA ARTE

O modernismo se apoiou na concepção teleológica da história da arte que convergia para um ‘estado final’, para isso ordenou fatos em uma história linear, cronológica e se apoiou na taxonomia para classificar, agrupando artistas e formando movimentos artísticos seguindo o critério da similaridade. Diante desse panorama de ordem e classificação (não só modernista), uma desconstrução superaria a possibilidade de se cair no excludente e no discriminatório. Alguns conceitos utilizados pelo autor Massimo Canevacci no livro *Sincretista*<sup>21</sup>, como o *sincretismo*, a *diáspora*, o *hibridismo* e a *polifonia*, projetam formas de

18 MESQUITA, Insurgências poéticas, p.63.

19 CHIPP. Teorias da arte moderna, p.479.

20 KRAVAGNA apud MESQUITA, Insurgências poéticas, p. 64.

21 CANEVACCI, M. Sincretika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

dissidências, que possibilitam um “voltar a enxergar” as singularidades antropofágicas das coisas e dos fatos.

O sentido de desconstrução (de paradigmas, de ordem e classificação) seria o de desfazer algo que há muito tempo está feito, diria até engessado, para então refazer, mas desta vez se somando todas as partes, as oposições, as alteridades. Canevacci exprime muito bem essa ideia ao definir o conceito de diáspora:

[...]significa também romper a ordem completamente racional e monológica do discurso iluminado eurocêntrico, sem ceder às irracionalidades mistificantes difundidas nos dois lados do oceano, para multiplicar os pontos de vista, mesclar emoções e razões, experimentar composições narrativas, misturar polifonias, hibridar alteridades internas e externas.<sup>22</sup>

Canevacci critica a mania da Europa de ordenar e classificar todas as coisas e, em um segundo momento, o autor exemplifica essa mania taxonômica européia citando o “atributo” ou a classificação que “coube” ao Brasil, um país de “terceiro mundo” e conclui dizendo que se surpreendeu aqui no Brasil, porque as ordens, “se mesmo necessárias, eram e são recortadas, díspares e co-presentes”.<sup>23</sup>

Já se é dito com uma certa recorrência sobre uma história da arte ocidental, assumindo uma certa obtusidade em relação a arte oriental. A Arte Africana, assim como a arte de diversas outras etnias, não foram legitimadas na história da arte ocidental que estão reivindicando essa inclusão. OkwuiEnwezor, no artigo *Onde, o quê, quem, quando: Algumas notas sobre o conceptualismo.*, pretende alargar a restrita certeza da arte conceitual que aconteceu no eixo euro-norte- americano. A arte africana é centrada no objeto, mas em seu significado, o objeto e a linguagem interpelam-se mutuamente, a comunicação verbal é altamente valorizada e a política assume um papel central. Enquanto na concepção restrita da arte conceitual detêm-se a noção da desmaterialização do objeto, a arte baseada na linguagem, na crítica institucional e no não-visual.

Em uma entrevista com Gilles Deleuze ele fala da “maioria” que é constituída por homens, brancos e ocidentais. Hegel fala sobre o “mundo histórico”, que reconhece somente certas regiões, banindo o resto para fora da “fronteira da história”. Esse olhar etnocêntrico se perpetuou também com os chamados movimentos de vanguarda, que recusam o “do outro”, aceitando apenas aquilo que era legítimo “seu”.

Olhar ao redor sem se ater aos paradigmas estabelecidos é essencial para a construção do conhecimento. Questioná-lo e reformulá-lo, se assim for preciso. Beatriz Preciado, no Manifesto Contrasexual<sup>24</sup>, fala de como é fácil em filosofia tomar partido de determinadas escolas e pensadores, apelando para a autoridade da tradição, e usa o exemplo de Marx. Ao escrever *O Capital* a direção convencional seria começar sua análise econômica partindo da noção de população mas Marx surpreendeu a todos e

22 \_\_\_\_\_ . Sincrétika, p.26.

23 \_\_\_\_\_ . Sincrétika, p.37.

24 PRECIADO, B. Manifesto Contrasexual. Barcelona: Anagrama, 2011.

focou sua análise em torno da noção de mais valia, evitando assim os paradigmas das teorias precedentes. As perguntas que convêm serem feitas quando pensado dentro dessa conjuntura “marginal”, são: O que ainda não foi explorado? E aquilo ou aqueles que ainda não foram vistos? Porque tais fatos, tais artistas, tais movimentos tiveram visibilidade para a história e para a história da arte?

A construção do conhecimento não é de forma alguma estática e conclusiva, é sim, permeável e flexível. Anne Cauquelin em seu livro *Teorias da Arte* disserta sobre o que ela denominou teorias de fundação, que são as teorias que deram suporte para a arte antes da estética ser uma ciência. Essa fundação precisa de uma construção, e “uma fundação nunca está de todo concluída, que ela exige refundações incessantes, sustentações, reavaliações, em suma, um trabalho de reconstrução permanente”.<sup>25</sup>

Por fim, o objetivo desse artigo é refletir sobre os paradigmas já estabelecidos e mostrar teorias que abordam a partir de outro ponto de vista os movimentos e os regimes estéticos. E assim, mapear a arte ativista como uma possibilidade plausível dentro da história da arte e da reflexão estética.

## OS PARADIGMAS OCIDENTAIS DO MODERNISMO E DA ARTE CONTEMPORÂNEA

As narrativas modernistas buscavam superar o paradigma clássico da mimese por um novo paradigma, cada movimento que surgia ia em busca da “verdadeira arte” (o que a arte essencialmente é) e era excluído o que não fosse pertinente a esta essência. Essa busca propunha uma perspectiva teleológica da história da arte que convergia para um “estado final”. Segundo Artur Danto, cada movimento pretendia ser o representante da verdadeira essência da arte<sup>26</sup>; Danto e Hans Belting - autor do livro *O Fim da História da Arte*<sup>27</sup> - afirmam a história da arte como concebida como uma sequência de fases em uma narrativa em expansão contínua, até que acontece o trágico fim dessa narrativa linear, utilizando como instrumento argumentativo a própria teleologia para pôr um fim na arte. A partir daí, eles afirmam que o fim da arte não é a morte da arte, é apenas a morte de uma narrativa e o começo de outra, a *Pós-histórica*, que condiz ao que chamamos de Contemporaneidade, livre do fardo da história da arte; os artistas não estão restritos pela imposição de dar continuidade à narrativa. Sendo o fim entendido como o propósito da história da arte, alguns autores partem de Manet (Danto considera a partir de Gauguin e Cézanne), que inicia o processo de transgressão dos limites, passando por tantos outros artistas e se exaurindo com Duchamp e, posteriormente, com a Pop arte dos anos sessenta e setenta em que se faz presente a desmaterialização do objeto estético. A partir daí, se injeta na própria obra o seu axioma, a reflexão do seu próprio conceito. Então, a arte se

25 CAUQUELIN, A. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.24.

26 DANTO, A. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p.28.

27 BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

torna auto reflexiva, sendo ela mesma a sua própria filosofia.

Mas Rancière acredita que talvez as noções de modernidade e de vanguarda “não tenham sido bastante esclarecedoras para se pensar as novas formas de arte desde o século passado, nem as relações do estético com o político”. Pois, segundo o autor, há uma confusão eminente, “uma coisa é a historicidade própria a um regime das artes em geral. Outra, são as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime”<sup>28</sup>. Portanto Rancière acredita que o modernismo se apoiou numa historicização simplista: como a passagem à não-figuração na pintura, uma passagem teorizada de forma categórica e antimimética; quando a modernidade foi invadida por todo tipo de objetos e máquinas, trataram logo de anunciar a “tradição do novo”, “uma vontade de inovação que reduziria a modernidade artística ao vazio de sua autoproclamação”<sup>29</sup>. Quando os pilares simplistas do modernismo vieram abaixo, fazendo um “corte temporal efetivo” decretando o fim de um período histórico, chamaram-no de pós-modernidade como uma maneira de trazer à tona os equívocos da modernidade, o que não seria preciso, pois para o autor, tanto o modernismo quanto o pós-modernismo fazem parte de um mesmo regime, que ele denominou de regime estético:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava sua regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade.<sup>30</sup>

Nessa citação o autor, além de explicar o que caracteriza o regime estético das artes - a desobrigação de qualquer regra - ele analisa que ao romper com a mimese, que caracterizava o regime anterior ao regime estético, na verdade, paradoxalmente afirma-se a singularidade da arte. A arte passaria a constar no singular destruindo justamente o que a distinguia diante das outras maneiras de fazer, e das regras da ordem das ocupações sociais. E o autor descredita o fato “crise da arte”, pois é simplesmente a derrota de um equívoco simplista modernista, que se afastou das “misturas de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes.”<sup>31</sup>

Rancière aponta também duas grandes formas de confusão. A primeira quer uma modernidade identificada apenas à autonomia da arte, uma revolução antimimética da arte. Sendo assim “cada arte afirmaria então a pura potência de arte explorando os poderes próprios do seu medium específico”<sup>32</sup>. E a segunda confusão, que ele chama de modernizarismo que está relacionado à valorização da arte como forma e autoformação

28 RANCIÈRE, J. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: 34, 2005, p.27.

29 \_\_\_\_\_. A partilha do sensível, p. 34-35.

30 RANCIÈRE. A partilha do sensível, p. 34.

31 \_\_\_\_\_. A partilha do sensível, p. 38.

32 \_\_\_\_\_. A partilha do sensível, p. 38.

davida, ou, a expressão “arte e vida”. Rancière acredita que a modernidade tem como referência anção de *educação estética do homem*, de Schiller, em que o pensável e o sensível perdem a hierarquia, e constituem “algo como uma novaregião do ser, a da aparência e dos jogos livres”. A partir do momento que o homem passa a habitar o mundo sensível ele está apto a “viver numa comunidade política livre”, portanto, pode-se dizer que essa revolução estética “produziu uma nova ideia da revolução política”<sup>33</sup>. Mas quando há a falência da revolução, há também a falência do modernitarismo, ou seja, essa ideia que ligou a arte e a vida em uma coisa só. O Surrealismo, de uma certa forma, identificou esse equívoco do modernitarismo, da arte e vida.

É possível refletir sobre a arte ativista dentro da perspectiva teórica de Rancière. Se a ideia de “arte e vida” foi na verdade um equívoco, pois não havendo revolução, seu significado se esvazia de sentido, principalmente considerando que a “autoemancipação da humanidade” terminou nos campos de extermínio nazista<sup>34</sup>, não faz sentido falar em arte ativista nos moldes do modernismo, ou do modernitarismo segundo o autor. Será que não cabe pensar segundo o regime estético que possibilita uma leitura por meio de releituras livres e que coloca a arte no “singular” e apontar no sentido de que toda arte é política?

Alguns autores iluminaram essa questão, entre eles, Agamben e Rancière. Para Agamben, a arte é política por “operar” com os sentidos, portanto permite abrir possibilidades de uso e ação:

A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte e em si própria é constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia tem de cumprir em relação ao poder de agir.<sup>35</sup>

Trabalhando além do campo sensível, a arte “opera” num comum, e segundo Rancière, a “partilha do sensível” causa rupturas, ou recortes nesse comum, definindo lugares e portanto formando nessa partilha, um “comum partilhado e partes exclusivas”. Rancière demonstra como os mesmos padrões de ruptura são encontrados na estética e na política. Para o autor a política é:

[...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”.<sup>36</sup>

33 \_\_\_\_\_ . A partilha do sensível, p. 39.

34 RANCIÈRE. A partilha do sensível, p. 43.

35 AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, Política. In: Crítica do Contemporâneo. Conferências Internacionais Serpentes, 2007. p.49.

36 \_\_\_\_\_ . A partilha do sensível, p.16-17.

Articulando maneiras de fazer e suas formas de visibilidade, Rancière define as práticas artísticas, que são “maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” Nesse sentido, “práticas estéticas” são “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum”<sup>37</sup>.

Rancière afirma que nas “belas artes” a mimese era o “vinco” para a visibilidade, ou seja, “é a noção de representação ou de mimese que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar”; no pós-modernismo, não é uma classificação aceita pelo autor que aponta para o regime estético, é possível identificar o vinco para a visibilidade, assim como em todos os regimes há essa possibilidade, e pensar como se organiza “essas maneiras de fazer, ver e julgar”<sup>38</sup> a arte na contemporaneidade. Talvez, sem precisar apontar para a morte da arte, e sim, no sentido de uma “co-presença de temporalidades heterogêneas”.<sup>39</sup>

Durante o discorrer do artigo foi analisado o modernismo e as vanguardas antiartísticas o que possibilitou apontar a relação entre arte e política, mostrar como o modernismo se apoiou no historicismo e questionar o modernismo utilizando o conceito de regime estético de Jacques Rancière. Criando uma teoria sobre os regimes da arte o autor afirma que toda expressão e ação artística podem ser pensadas de acordo com as “maneiras de fazer, ver e julgar”. Partindo dessa afirmação de reflexão das práticas da arte e sua pensabilidade, a conclusão se desloca para o campo das indagações: Como se configura o “comum” para esses coletivos artísticos? Quais as estratégias de “visibilidade” adotadas por esses coletivos? Como se constitui as maneiras de fazer ? As intervenções artísticas são “partilhas do sensível” ?

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Arte, Inoperatividade, Política**. In: Crítica do Contemporâneo. Conferências Internacionais Serralves, 2007.

BELTING, H. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, W. “**A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**”, in LIMA, Luiz Costa (org.), Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BRETON, Andre. **Manifesto do Surrealismo**. [online] Disponível na internet <http://pt.scribd.com/doc/263168927/Manifesto-Surrealista>. Acesso em maio de 2015.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa. Vega/Universidade, 1993.

CANEVACCI, M. **Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

37 \_\_\_\_\_. A partilha do sensível, p.17.

38 RANCIÈRE. A partilha do sensível, p. 31.

39 \_\_\_\_\_. A partilha do sensível, p. 37.

CAUQUELIN, A. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CHIPP, H. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DANTO, A. **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

MESQUITA, A. **Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva**. São Paulo: Anna Blume, 2011.

PRECIADO, B. **Manifesto Contrasexual. Barcelona**. Anagrama, 2011.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: 2005.

VANEIGEM, R. **A arte de viver para as novas gerações**. São Paulo: Conrad, 2002.



## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Ambiente sonoro 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 134

Arte ativista 1, 2, 3, 4, 9, 11, 13, 14, 16, 24

Arte contemporânea 1, 3, 4, 9, 13, 14, 15, 35

Artes 3, 7, 10, 12, 25, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 71, 80, 119, 123, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 144, 145, 169, 189

### B

Bebês 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 80

### C

Canto coral 130, 131, 135, 136, 139, 143, 144, 145

Capitalismo 6, 23, 163, 174

Cinema 7, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 35, 175, 189

Coletivos 2, 3, 12, 14, 15, 16, 20, 153

Comunidade 2, 11, 72, 107, 174, 178

Conhecimentos multidisciplinares 85

Covid-19 22, 54, 60, 61, 62, 63, 69, 106, 107, 126

Criação musical 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 121

Cultura digital 161, 162

Currículo 54, 72, 76, 146, 147, 148, 150, 153, 157, 158, 159

Cursos de graduação em música 92

### D

Deficiência física/neuromotora 71, 72, 73

Designer 161, 162, 164, 165, 166, 168, 172

Documentário 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36

### E

Educação escolar 119, 151, 152

Educação musical 50, 51, 52, 55, 57, 58, 62, 63, 64, 67, 68, 71, 73, 74, 75, 83, 84, 94, 95, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 131, 135, 143

Educação musical especial 71, 73, 74, 75

Espaço vivido 174, 175, 179, 184, 185, 186, 187

Estética 1, 4, 5, 9, 10, 11, 13, 14, 38, 44, 52, 93, 105, 129

Extensão 60, 62, 64, 65, 67, 68, 85, 86, 144, 150

## **G**

Gamificação 106, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 118

Geografia 146, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 164, 174, 175, 187

## **I**

Indígena 146, 147, 148, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 159

Infância 38, 60, 62, 63, 71, 72, 80

Informação 53, 58, 107, 108, 147, 161, 165, 166

## **J**

Jornadas de junho 14, 15

## **M**

Minas Gerais 35, 69, 92, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 158, 159, 189

Movimento 2, 4, 5, 6, 9, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 54, 56, 57, 122, 123, 124, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 153, 159, 169, 176, 181, 182, 183, 186, 188

Movimento Negro 146, 153, 159

Música 20, 50, 51, 52, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 138, 143, 145, 175

Música contemporânea 94, 119, 120, 121, 124, 125, 128, 129

## **O**

Organismo Parque Augusta 2, 14, 15, 19, 22

## **P**

Paisagem sonora 119, 121, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 138, 139, 140, 141, 145

Paralisia Cerebral (PC) 71, 73

Parque Augusta 2, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24

Percepção musical 92, 93, 95, 96, 102, 103, 104

Pesquisa 14, 23, 26, 46, 47, 52, 56, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 85, 86, 88, 91, 105, 110, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 146, 147, 154, 156, 172, 175, 189

Política 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 35, 37, 39, 54, 148, 151, 177, 183

## **Q**

Quiz 106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118

## **R**

Regimes da arte 1, 12

Registro gráfico musical 130



## **S**


Sertanejo 174, 177, 178


Sustentabilidade 85, 163

## **V**

Vanguardas antiartísticas 1, 12

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)   
[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

*A arte*

*e a*

*cultura*

*e a*

*formação humana*

 **Atena**  
Editora

Ano 2022

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br) 

[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br) 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br) 

A arte

e a

cultura

e a

formação humana

 **Atena**  
Editora

Ano 2022