

APRESENTAÇÃO

Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal

Assim, a arte é uma forma de crítica, porque fazer arte é confessar que a vida ou não presta, ou não chega (Fernando Pessoa, 1966: 33).

Um dos propósitos desta revista, e este número prova-o cabalmente, é realçar as profundas mudanças que vão marcando o campo das artes nesta modernidade radicalizada. As mudanças são tantas e os efeitos tão profundos que, em certos momentos, se torna difícil acompanhar. Chamemos-lhe sociologia da arte ou sociologia da cultura (Heinich, 2010); o que se constata é uma *revolução copernicana* e é precisamente disso que pretendemos dar conta nesta introdução. Por exemplo, Eduardo de la Fuente (2007) fala do surgimento de uma *nova sociologia da arte*, caracterizada por quatro pontos-chave: primeiro, uma reconsideração da relação entre sociologia e outras disciplinas; segundo, o surgimento de uma sociologia-arte (*art-sociology*) em oposição à sociologia da arte; terceiro, a aplicação de observações sobre arte a objetos não-artísticos, a coisas; quarto, a sociologia da arte passa a ser entendida como um facto social contingente.

Nas últimas décadas, correlativamente ao crescimento da sociologia das artes visualizamos uma consequente especialização, bem como uma *vontade* de analisar e refutar as teorias de outras disciplinas académicas, como filosofia ou história da arte. Uma forma de marcar posição, por assim dizer. E, também é preciso dizê-lo, um certo complexo de inferioridade de quem chegou tarde ao jogo. Dores de crescimento, portanto. Contudo, nos últimos anos, este dogmatismo perdeu força e as publicações mais recentes têm estabelecido aproximações muito interessantes às mais diversas disciplinas. Apesar de contar com uma certa idade, Inglis & Hughson (2005) editaram um livro que englobava as mais diversas perspetivas teóricas como a semiótica, história da arte, arquitetura e estudos culturais. Se Bourdieu continua a ser o principal referente teórico, o anti-elitismo de Becker (2010) é prevacente, isto é, a ideia desmistificadora sobre o trabalho artístico, sobre o artista e mesmo sobre o facto de o estudo sobre a arte não é um simples exercício académico abstrato que interesse apenas a uma reduzida plateia de investigadores. Estes autores parecem ter todos lido Alexis de Tocqueville, que acertadamente afirmava que “[n]ada é mais improdutivo para o espírito humano do que uma ideia abstracta” (Tocqueville, 2007: 756).

Vejamos o exemplo de Paul Willis (2014), em que o autor se insurge contra a secundarização oferecida às culturas do dia-a-dia, que, paradoxalmente se tornou o

apanágio da sociologia, o que teve o efeito de a tornar igual a outras disciplinas que favoreciam as narrativas e práticas oficiais sobre a arte. Trata-se, portanto, de uma crítica às fronteiras que a sociologia da arte estabeleceu entre o que é arte e não-arte. Uma espécie de imperialismo sociológico. A única forma de o evitar, e obter-se assim um futuro menos dogmático, é se os sociólogos começarem a relativizar, historicizar e colocar a nu todas as suposições dadas como óbvias (Fuente, 2007). Tia DeNora (2000, 2003, 2011, 2013) é talvez o melhor exemplo dessa renovação teórica. A sua obra oferece um desafio à noção de uma sociologia da arte, pois, e numa perspectiva elisiana, “falar de uma sociologia da música é perpetuar uma noção da música e sociedade como entidades separadas” (DeNora, 2003: 151). A autora, seguindo esta linha de pensamento, considera que o melhor seria aplicar um novo termo, como *art-sociology*, em que a arte não seja um mero *objeto*, mas sim uma força ativa na vida social das pessoas. Um afastamento da tal “ideia abstracta” que Tocqueville nos falava e que tão cara era a autores na linha de Adorno - que podem ser caracterizados por uma sociologia da arte ao nível de generalização. É, portanto, necessário tratar a arte como arte. Uma sociologia onde não existam categorias *a priori*, em que a arte não seja apenas o resultado de determinadas forças sociais. Uma perspectiva que apenas leva a olvidar as propriedades ativas da música, bem como o seu potencial na vida das pessoas.

Sam de Boise (2016) - na linha de Antoine Hennion (2010) -, considera que nas abordagens bourdeusianas raramente existe espaço para a própria arte, mais especificamente para a música. A forma como a arte é construída, lida e recebida é extremamente importante para que um investigador consiga apreender o porquê de certas pessoas gostarem e outras não. Na sua perspectiva, falta a percepção que a arte serve, de múltiplas maneiras, de motor de desenvolvimento comunitário, em lutas contra o racismo, sexismo, exploração, etc., e que em muitos casos alcançam resultados positivos. De igual modo, e neste caso falamos da música em específico, como é utilizada por partidos de esquerda e de direita para efeitos de mobilização política, bem para reforçar sentimentos de pertença. Isto porque, como estudado por Tia DeNora (2003), a música influencia ativamente a forma como as pessoas interpretam o mundo à sua volta e, por conseguinte, tem um impacto direto nas desigualdades materiais. Nessa linha, Eyerman & McCormick (2006) referem que através da arte surgem novas identidades e práticas sociais. Através da arte é possível criar espaços para experimentação com projetos sociais, políticos e estéticos. Veja-se o estudo de Bergh (2007) que analisou como a música pode deter um papel determinante para resolução de conflitos no Sudão.

Ou, por outras palavras, trata-se de um exemplo do que acontece quando escutamos músicas (Accord & DeNora, 2008: 230). Para ter essa sensibilidade é preciso uma clara mudança a nível empírico e analítico: passar de um enfoque no gosto - entendido enquanto aquisição socializada - para um enfoque na forma como

as pessoas interagem com a arte (Prior, 2013). Existe atualmente um grande corpo de pesquisa sobre, por exemplo, onde e como as pessoas escutam específicas músicas (DeNora, 2000), como as pessoas interagem com a música em diferentes contextos (Wood *et al.*, 2007), como a música é construída e influencia as experiências dos atores sociais através do que DeNora apelida de “capacidades afetivas” (DeNora, 2003: 92). Ou a linha de investigação relativa ao *ethos do-it-yourself* e de como remete para uma nova e diferente relação com a arte (Guerra, 2018; Bennett & Guerra, 2019). A obsessão com os inquéritos relativos ao gosto artístico teve o efeito nefasto de os inquiridos já saberem o que o sociólogo espera dele. Hennion (2010) fala de inquiridos que já sabem que devem realçar os seus gostos de música clássica. Ora, isto leva a respostas cada vez mais previsíveis. Por isso, Hennion fala da necessidade de “des-sociologizar os amadores para que eles possam falar não apenas dos seus determinismos mas das suas formas de atuar” (Hennion, 2010: 27-28).

Todavia, temos de ter cuidado em não deitar *fora o bebé com a água do banho*. Se é verdade que os resultados que Pierre Bourdieu (2010) obteve sobre o processo de distinção social já não se aplicam à sociedade atual, isso é mais pelo facto de Bourdieu ter escrito na década de 1970 e não por erros na sua metodologia. É necessário uma reatualização. Têm sido vários os estudos sobre o capital cultural, com resultados deveras interessantes. Qual a razão do enfoque no capital cultural? Para DiMaggio (1982), a razão é simples: as artes são a forma cultural reconhecimento mais prestigiada no mundo ocidental. Em qualquer grupo pode existir formas de conhecimento prestigiantes. Por outro lado, conhecimento artístico, é, em geral, o mais prestigiante e um forte indicador de um capital cultural. E apesar de nas últimas décadas vários estudos empíricos terem suportado as premissas postuladas por Bourdieu, autores como DiMaggio & Mukhtar (2004) falam de um declínio da posição da arte como capital cultural. E apontam várias razões para tal declínio: primeiro, a ubiquidade da cultura popular, que impossibilita que os até então *gatekeepers* culturais, como universidades e instituições culturais, mantivessem a sua centralidade cultural (Warde, *et al.*, 1999); segundo, a ideia prevaiente que a alta cultura está a esboroar-se, ocorrendo uma de-institucionalização, fruto quer do multiculturalismo quer dos próprios artistas, que recusam as barreiras entre cultura popular e séria (DiMaggio & Mukhtar, 2004); terceiro, atualmente o prestígio cultural advém da familiaridade com múltiplas formas artísticas. O que Peterson & Kern (1996) apelida de omnívoros, que seriam os novos detentores do capital cultural e que seriam agentes capacitados de se movimentarem entre cultura popular e alta (Friedman *et al.*, 2015).

Trata-se de uma forma de *capital cultural emergente*. Existe uma diferença na relação com o cânone artístico e por outro lado uma valorização do novo por partes dos mais jovens. Assim as diferenças de gosto cultural em vez de apenas serem

analisadas a partir das diferenças classistas, devem também atender a diferenças geracionais. É a própria cultura dominante que está a passar por um processo de transformação, ainda que a longo prazo. Temos de ter em atenção que estas novas culturas dominantes abandonam as barreiras nacionais ou europeias, o que origina formas de *capital cultural cosmopolita* que origina a rutura com uma visão da cultura assente numa tradição nacional, intimamente ligado ao conceito de Estado-Nação.

Este *capital cultural emergente* não deve ser dissociado do processo de informalização (Wouters, 2004, 2007). Uma das características marcantes do século XX foi o relaxamento dos constrangimentos emocionais e comportamentais nas interações sociais. Para Cas Wouters (2004), tal deveu-se à crescente influência das camadas mais baixas da sociedade, os seus modos comportamentais, mais informais, acabaram por ser incorporados por toda a sociedade. Existiu uma maior tolerância, e diferenciação, para a demonstração de emoções (uma verdadeira emancipação das emoções, de facto), e da expressão de calão ou palavrões.

A informalização pode ser vista nos vários festivais musicais que existem por todo o mundo. Na literatura antropológica, o festival é interpretado como ritual público; uma “carnavalização” do real face à qual os membros das comunidades participam (re)afirmando e celebrando vínculos sociais, religiosos, étnicos, nacionais, linguísticos e históricos, numa articulação entre a ontogénese dos seus valores vigentes e a sua projeção no futuro societal. São assim espaços retirados da vida quotidiana que oferecem uma outra variedade de possibilidades e experimentações. E os festivais, além de espaços de liberdade e experimentação, também são espaços de encontro cosmopolita. São espaços de quebra de fronteiras artísticas, sonoras, culturais, nacionais; tempos de simultaneidade de práticas, ritmos e atores face à música; e contextos de corporização e estilização de modos de fazer música diferentes – todos atestados pela diversidade de bandas, pela panóplia de géneros e subgéneros de *pop rock* e pela preponderante presença de uma *allure* global/internacional de projetos musicais (Guerra, 2016a, 2016b, 2017).

Por fim, mas com não menos importância, destaquemos a influência da obra de Becker (2010). Para este autor, e autores que por ele foram influenciados, a arte é social não porque depende um conjunto de variáveis sociais, mas porque é fruto de um trabalho coletivo que origina o produto artístico. Trata-se de retrabalhar toda a tese dos “mundos das artes”; primeiro, a recomendação que se leve a sério o trabalho menos vistoso, as miudezas da produção artística, pois a criação de um trabalho artístico envolve todo um tipo de escolhas (Acord & DeNora, 2008), que são moldadas por todo o tipo de constrangimentos físicas, sociais e económicas; segundo, o trabalho artístico deve ser entendido ele próprio como um *actant*; terceiro, todo o trabalho artístico é fruto de um “processo” e eles próprios possuem vidas e carreiras. À semelhança do que Hans-Georg Gadamer (2013) nos diz sobre a

biografia de alguém, temos de levar em consideração a ideia de *wirkungsgeschichte*, isto é, as consequências dessa vida e trajetória na História.

Posto isto, consideramos que neste novo número da revista *Todas as Artes* podemos visualizar todas as profundas mudanças que aqui elencamos. Começamos com o artigo *Battles and Ballets. Hip-hop dance in France*, de Roberta Shapiro, em que a autora estuda a gênese do *hip-hop* (originalmente com o delicioso e nonsense nome de *smurf*) em França na década de 1980, bem como o seu longo processo de institucionalização. Shapiro analisa detalhadamente as fortes lutas necessárias para a legitimação e subsequente profissionalização dos artistas *hip-hop* em França. Em seguida, temos o artigo *Quero uma festa punk! Notas sobre eventos organizados por punks na periferia da cidade de São Paulo*, da autoria de Maria Celeste Mira e Edson Alencar Silva. Estes autores analisam a organização de eventos *punks* na cidade de São Paulo. O enfoque recaiu em procurar compreender como estas festas *punk* ocorrem ininterruptamente desde o final dos anos 1970, muito graças ao ethos *do-it-yourself*), que foi incorporado como um elemento central no movimento *punk* como uma prática cultural que valoriza a autogestão e organização coletiva das mostras de bandas. No terceiro artigo, *Desafiando la noche neoliberal: el ocio nocturno como mecanismo de inclusión y bienestar social en Europa*, da autoria de Jordi Nofre, é possível aferir como a *noite* exacerba os processos de exclusão, marginalização e criminalização de jovens não-brancos da classe trabalhadora na cidade neoliberal. Além da simples exposição de desigualdades, o artigo terminará propondo o pleno desenvolvimento da diversão noturna como um dos mais eficientes (e ainda inexplorados) mecanismos de inclusão e bem-estar social nos tempos atuais de incerteza global e desafios sociais críticos.

Continuando por este terceiro número, temos o artigo *Música dançada a dois. Por um balanço histórico da relação festival-cidade*, de Paulo Nunes, em que este elabora teoricamente e realiza um balanço histórico dos festivais e as suas aproximações com a cidade. O artigo possui três linhas que procura explorar: primeiro, os aspectos rituais e interesses envolvidos nos festivais; segundo, os seus usos como ferramenta para a construção de nacionalismos; terceiro, as suas funções para a definição de novas elites e a invenção da “alta cultura”. Em quinto lugar temos o artigo *O patrimônio prisional: Estética do sofrimento, fetiche e reflexão*, de Viviane Trindade Borges e Myrian Sepúlveda dos Santos, que analisa a pouca estudada patrimonialização dos espaços prisionais, que muita controvérsia tem provocado. De um lado, observamos que esta patrimonialização leva a apagamentos e transmite a História de uma forma fetichizada. Por outro lado, observamos tentativas de provocar a reflexão social frente aos problemas que envolvem a experiência de encarceramento. A autora assentou o seu artigo no embate entre estes dois aspetos tão antagónicos. O último artigo, *Museus, Cidades*

e *Crítica Institucional: O Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa*, de Sabrina Parracho Sant'Anna, efetua uma pesquisa comparativa entre a fundação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio, procurando entender como os processos de multiplicação de instituições de memória e centros culturais, ao contribuir para a construção de imagens de cidades globais, têm provocado consequências não previstas por urbanistas e *policy makers*. Na seção dos registos de pesquisa, temos o texto de Sofia Sousa, apelidado *Vozes do Cerco. Modos de apropriação, simbologias e identidades culturais face ao espaço habitado*, em que a autora, tendo como base o pressuposto de que viver, habitar e usufruir de um espaço implica um impacto nas trajetórias, rumos e identidades pessoais e coletivas, analisa a extensão dos processos de exclusão social nas histórias de vida das mulheres do Bairro do Cerco, na cidade do Porto. Por fim, temos a recensão crítica da autoria de Pedro Menezes, *A cena do rock underground americano da década de 1980 e a quinta dimensão do punk: uma resenha do livro Nossa Banda Podia Ser Sua Vida*, em que o autor efetua uma revisão crítica do livro de Michael Azerrad, originalmente editado em 2001 e finalmente traduzido no Brasil em 2019 pela editora *Powerline Books*. Trata-se de um livro emblemático na análise do rock independente norte-americano da década de 1980. Esperemos que gostem. Boas e desafiantes leituras.

Porto, maio de 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acord, Sophia K.; DeNora, Tia (2008). Culture and the arts: from art worlds to arts-in-action. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 619(1), pp. 223-237.
- Becker, Howard S. (2010). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Bennett, Andy & Guerra, Paula (Eds.) (2019). *DIY cultures and underground music scenes. Collection Routledge Advances in Sociology*. Abingdon/Oxford: Routledge.
- Bergh, Arild (2007). I'd like to teach the world to sing: Music and conflict transformation. *Musicae Scientiae*, 11(2), pp. 141-57.
- Bourdieu, Pierre (2010). *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.
- de Boise, Sam (2016). Post-Bourdiesian moments and methods in music sociology: Toward a critical, practice-based approach. *Cultural Sociology*, 10(2), pp. 178-194.
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2003). *After Adorno: Rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2011). *Music-in-action: essays in sonic ecology*. Farnham: Ashgate.
- DeNora, Tia (2013). *Music Asylums: Wellbeing through music in everyday life*. Farnham: Ashgate.
- DiMaggio, Paul (1982). Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students. *American Sociological Review*, 47(2): 189-201. DOI: 10.2307/2094962.
- DiMaggio, Paul & Mukhtar, Toqir (2004). Arts participation as cultural capital in the United States, 1982-2002: Signs of decline? *Poetics*, 32(2), pp. 169-194.
- Eyerman, R. & McCormick, L. (Eds.) (2006). *Myth, meaning, and performance: Toward a new cultural sociology of the arts*. Boulder, CO: Paradigm.
- Fuente, Eduardo de la (2007). The "new sociology of art": putting art back into social science approaches to the arts. *Cultural Sociology*, 1(3), pp. 409-425.
- Gadamer, H.-George (2013). *Truth and Method*. London/New York: Bloomsbury.

- Guerra, Paula (2016a). Lembranças do último verão. *Portugal ao Espelho*. Disponível em: <https://portugalaoespelho.wordpress.com/2016/03/22/lembrancas-do-ultimo-verao-festivais-de-musica-ritualizacoes-e-identidades-na-contemporaneidade-portuguesa/>
- Guerra, Paula (2016b). "From the night and the light, all festivals are golden": The festivalization of culture in the late modernity. In Guerra, Paula & Costa, Pedro (Eds.), *Redefining art worlds in the late modernity* (pp. 39-67). Porto: University of Porto.
- Guerra, Paula (2017). A revolução do festival: um percurso pela agenda dos festivais pop rock portugueses na última década. In de Almeida Pires, Vitor & de Almeida, Laís (Eds.), *Circuitos urbanos, palcos midiáticos: Perspetivas culturais da música ao vivo* (pp. 29-53). Maceió: Edufal.
- Guerra, Paula (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 241-259.
- Heinich, Nathalie (2010). What does 'sociology of culture' mean? Notes on a few trans-cultural misunderstandings. *Cultural Sociology*, 4(2), pp. 257-265.
- Hennion, Antoine (2010). Loving music: From a sociology of mediation to a pragmatics of taste. *Scientific Journal of Media Education*, 17(34), pp. 25-33.
- Inglis, David & Hughson, John (Eds.) (2005). *The sociology of art: Ways of seeing*. London: Palgrave.
- Pessoa, Fernando (1996). *Páginas de estética e de teoria literárias*. Lisboa: Ática.
- Peterson, Richard A.; Roger M. (1996). Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), pp. 900-907.
- Silva, Augusto Santos & Guerra, Paula (2015). *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia.
- Tocqueville, Alexis de (2007). *Da democracia na América*. Estoril: Principia.
- Warde, Alan; Martens, Lydia; Olsen, Wendy (1999). Consumption, the problem of variety cultural omnivorousness. social distinction, dining out. *Sociology*, 33(1), pp. 105-127.
- Willis, Paul E. (2014). *Profane culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Wood, Nichola; Duffy, Michelle & Smith, Susan J. (2007). The art of doing (geographies of) music. *Environment and planning D: Society and Space*, 25(5), pp. 867-889.
- Wouters, Cas (2004). *Sex and manners: Female emancipation in the west 1890-2000*. London: Sage.
- Wouters, Cas (2007). *Informalization: Manners and emotions since 1890*. London: Sage.

Paula Guerra. Doutora em Sociologia. Professora de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» e no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Citação:

Guerra, Paula (2019). Apresentação *Todas as Artes*. *Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp. 4-10. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1ap