UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

ELAINE CRISTINA NARCIZO

AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL:

a utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais no debate sobre os movimentos sociais

FRANCA
2014

ELAINE CRISTINA NARCIZO

AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL:
a utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais no debate sobre os movimentos sociais

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como pré-requisito para obtenção do Título de Doutora em Serviço Social. Área de Concentração: Trabalho e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Santos Sant´ana.

FRANCA
2014

Narcizo, Elaine Cristina
Afirmação do projeto ético-político do serviço social : a utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais no debate sobre os movimentos sociais / Elaine Cristina Narcizo. –Franca : [s.n.], 2014.
180 f.

Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.
Orientador: Raquel Santos Sant´ana

1. Movimentos sociais - Brasil. 2. Cultura popular. 3. Arte. 4. Serviço Social. I. Título.

CDD – 361.981

ELAINE CRISTINA NARCIZO

AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL:

a utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais no debate sobre os movimentos sociais

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Serviço Social da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em Serviço Social. Área de concentração: Serviço Social: Trabalho e Sociedade.

BANCA EXAMINADORA

Presidente:_____
Prof. Dra. Raquel Santos Sant´ana

1º Examinador:_____

2º Examinador: _____

Franca, _____ de _____ de 2014.

AGRADECIMENTOS

Muito obrigado às flores de jardim tão delicado e cuidadosamente germinado, que foram os participantes da pesquisa de campo nos Laboratórios de Experimentação Estética;

Agradeço também, com toda ternura, aos companheiros de viagem, cada qual, com seu espaço e papel: Rodrigo Soares, Jaqueline Figueiredo, Bartira Figueiredo, Thalita Miranda, Elisa Verona e Cristiane Cinat;

Aos meus familiares, em especial a minha mãe, Dona Tina e minha mãe também, Dona Joana D´arc;

Grata à poesia, as flores, aos mendigos, ao meu coração trans-bordante, aos cachorros, aos menestréis, ao humor, ao pôr-do-sol, a tristeza, as canções, a solidão pela constante inspiração e companhia;

Por fim, agradeço a FAPESP pelo financiamento e apoio na realização desta pesquisa.

Saravá, axé, shalom!

À Raquel Santos Sant´Ana por toda sua dedicação e capacidade de alumiar,
feito estrela no breu mais breu .

{{: pele, para ler esta pesquisa

peleia, sentido frase tokmil-me
peleia, desintenda as lEUtras
olhimi anal-fabeticamente aprenda a peler-me
um pedacinho por um pedacinho, sou toda valiosentrega. um a-buraçamento. uma fantasia.
sonhos, em vez de folhas nas árvores...sousim

espalma o sentido no amor teu!
transparilha um pó-zim lindo nos cabelos meus!

inventei algo que seria um jardim, mas é um dlão!voltaser cê
tem borboleta com raiz, grã, naves voadoras de pétalas, coristal-brilha, meninua
orações fervoridas, servidas às quanda lua rri, amigas jacarandá

lá a tinta é brilhante, linda. saí dos pulsos cortados

pelatravessa-me, coloque a boca da poesia, a palma do pé em mim

[[irrircaval galgar o sentido
bsta solTÁ sob 4atas
fujorramos!! poesi-eu com fome num pasto de palavrovárias

sou tantas sou nada somos tantos e somos um sensi,vãos
não ocupeme nem habitimim
me orva-lhinstantes fundos e juntos, que crio crio

(Elaine Narcizo)

NARCIZO, Elaine Cristina. **Afirmação do projeto ético-político do serviço social:** a utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais no debate sobre os movimentos sociais. 2014. 180 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2014.

RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade discutir a utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais – poesia, teatro, dança, música, literatura, cinema - pelo Serviço Social junto aos Movimentos Sociais, no intuito de estabelecer uma apropriação teórico-metodológica destas técnicas que contribua com a perspectiva emancipatória do Serviço Social. Esta discussão é fundada na estética lukácsiana e pretende fortalecer os Movimentos Sociais, servindo assim, como elemento de reforço contra hegemônico. Para tanto, nos utilizamos da apropriação de um referencial teórico que desvela o movimento da realidade. Neste sentido, realizamos uma discussão acerca dos fundamentos estéticos da Arte a partir da concepção de Lukács em sua obra Estética, que trata da sistematização dos pressupostos teóricos para uma estética marxista, fundamentado no método materialista dialético. Em seguida, apresentamos uma reflexão sobre o papel e alcance dos movimentos sociais na atual conjuntura, partindo de uma análise que aponta como a efetivação dos sujeitos coletivos no Brasil está articulada a materialização do projeto ético-político da profissão historicamente. Por fim, tratamos dos Laboratórios de Experimentação Estética, instrumento que formulamos a partir da metodologia pesquisa-ação, onde abordamos junto aos alunos participantes da pesquisa de campo de forma teórico-prática, como a Arte pode servir à realização de mediações que possibilitem uma análise qualificada sobre a realidade e suas possibilidades, seguindo a premissa de consolidar os Movimentos Sociais. Este trabalho pretende, portanto, refletir sobre como os Movimentos Sociais podem ser entendidos como espaço concreto de objetivação de sujeitos movidos esteticamente, tendo em conta, no caso do Serviço Social, a possibilidade de fomentar de forma mais incisiva a perspectiva coletiva, utilizando-se, para tanto, do teor universalizante da Arte. Esta articulação – sujeito esteticamente movido e Movimentos Sociais – pretende, canalizar a potência das forças que se passam no movimento indivíduo *versus* generidade, para que estas não se dispersem por não encontrarem na realidade objetiva um instrumento de assimilação que auxilie a realização das mediações necessárias e possam com isso, lançar suas raízes na realidade concreta de forma mais vigorosa.

Palavras-chave: serviço social. arte. movimentos sociais.

NARCIZO, Elaine Cristina. **Afirmação do projeto ético-político do serviço social:** a utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais no debate sobre os movimentos sociais. 2014. 180 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2014.

ABSTRACT

This workaims todiscuss theuse of the techniquesofartistic andcultural events-poetry,theater, dance, music, literature, cinema -through Social Welfaretogether withSocial Movements, in order to establisha theoretical-methodologicalappropriation of thesetechniques tocontributewith theemancipatory perspectiveof the Social Welfare. This discussion isbased on theLukacsianaesthetics andaims to strengthenSocial Movements, thus servingas a reinforcement elementagainstthe hegemonic. Therefore, we usethe appropriationof atheoretical referencethatdisclosesthe movementof reality. To that effect, we conduct a discussion regarding theaestheticfoundations ofartfrom the conceptionofLukács work:Aesthetics, whichdeals with thesystematizationof theoreticalassumptionstowards aMarxist aesthetics, based on thedialecticalmaterialistmethod. Then, we present a reflection onthe roleand scopeof social movementsin the present conjuncture, starting from an analysisthat pointshowthe effectivenessof collective subjectsinBrazilis historically hinged tothe materialization of an ethical-political projectof the profession. Finally, we treat theAestheticsExperimentationLaboratories, an instrumentwe formulatedfrom theaction researchmethodology, which we discussed together with the students participating in the fieldwork researchin atheoretical andpractical manner,howartcan serveto conductmediationsthat enableaknowledgeableanalysis aboutthe realityand its possibilities, following the premiseof consolidatingsocial movements. Thus, thiswork aims toreflect onhow social movementscan be understoodas a concretespace for the objectification of subjects who are aestheticallydriven, taking into account, in the case of the SocialWelfare, the possibilityof encouragingmore forcefullythecollective perspective, using then the universalizingcontent ofart.Therefore, this articulation-subjectaestheticallydrivenand social movements-intended to channelthe powerof the forcesthatarein the individual *versus*the generic being movement, so they will notdispersefor not finding intheobjective realityan instrumentof assimilationto assist theconduction ofnecessary mediations and so, with it, they be able to castmore vigorously their roots in the concretereality.

Keywords: social welfare. art. social movements.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Características dos movimentos sociais e terceiro setor..... 54
Quadro 2: Diferenças entre o Teatro Dramático e o Teatro Épico 83
Quadro 3: Serviço Social *versus* Serviço Social e Teatro Épico 88

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Imóveis rurais desapropriados por Decretos Presidenciais – 1985-2012..... 50

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A Árvore do Teatro do Oprimido 90

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Aquecimento 92
Imagem 2: Imagem da Opressão 93
Imagem 3: Imagem Ideal 93
Imagem 4: Imagem Ideal ll 94
Imagem 5: Imagem de Transição 94
Imagem 6: Interferência: um beijo riscado 127
Imagem 7: Interferência: Pintura em guache vermelho sobre a foto, remetendo a marcas e manchas pelo corpo 128
Imagem 8: Interferência: colagem com gliter roxo caindo das axilas da mulher (Francesca Woodman) na foto e pássaros na parte de cima 128
Imagem 9: Interferência: escrita em guache vermelho da palavra Feminismo (parte superior) e Sagrado (no canto direito). Desenho de uma vagina pulsando (parte inferior) 129
Imagem 10: Interferência: Desenho com lápis grafite de um regador de flores, uma flor murcha e despetalada sendo aguada no canto inferior direito 129
Imagem 11: Objeto mais importante: Poste de madeira para levar os filhos 131
Imagem 12: Objeto mais importante: Panela para alimentar os filhos 131
Imagem 13: Objeto mais importantes: Recipiente de plástico para leva água 132
Imagem 14: Montagem: Mulheres 135
Imagem 15: Montagem: Criação e Pintura 139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

CAPÍTULO 1 LUKÁCS E ESTÉTICA MARXISTA: A ORIGEM SOCIAL DA ARTE 17
1.1 Ontogênese do Fenômeno Estético 22
1.2 O ritmo, a proporção, simetria: formas abstratas do reflexo estético 26
1.3 A arte ornamental: a materialização dos elementos primordiais do fenômeno estético 30
1.4 Mímeses: a re-criação do real 33

CAPÍTULO 2 ARTE: HUMANIZAÇÃO DO HOMEM 35
2.1 Movimentos sociais no Brasil e Serviço Social 44
2.2 Movimentos sociais, Serviço Social e arte: uma proposta de apropriação teórica 51

CAPÍTULO 3 SERVIÇO SOCIAL, ARTE E MOVIMENTOS SOCIAS: A PRODUÇÃO DE UM MUNDO HUMANO 60
3.1 Arte e capitalismo 60
3.2 Análise crítica da arte no Brasil: formulação de uma perspectiva entre Serviço Social e arte 62
3.3 Cotidiano e arte: uma possibilidade de interlocução entre o Serviço Social e os movimentos sociais 73
3.4 Teatro Épico: o mundo como se transforma 81
3.5 Teatro do Oprimido: uma poética a serviço da transformação 88
3.6 Corpo Meu´s: do sensível ao concreto 101
3.7 Imagem social e cultura da fotografia: como [dez] construir o gênero 125

CONSIDERAÇÕES FINAIS 142
REFERÊNCIAS 146

APÊNDICES
APÊNDICE A - PROGRAMA DETALHADO DO CONTEÚDO DOS LABORATÓRIOS DE EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA .. 153

ANEXOS

ANEXO A - TERMO DE CONSETIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ELAINE NARCIZO..... 162

ANEXO B - TERMO DE CONSETIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – PARTICIPANTES DA PESQUISA..... 163

INTRODUÇÃO

O Serviço Social hoje tem enfrentando enormes desafios para a efetivação daquilo que se convencionou chamar de Projeto Ético-Político da profissão. Estes desafios são forjados por elementos que se inscrevem no âmbito do próprio Serviço Social como as questões postas pelo conteúdo curricular, estágio supervisionado e qualidade e regularidade de uma capacitação aos profissionais de campo, e também, por aspectos oriundos da esfera produtiva da sociedade, que com o avanço do neoliberalismo institui uma realidade profundamente marcada pela desigualdade social e precarização das condições de trabalho de todos os trabalhadores, o que, evidentemente, acaba por acampar também os assistentes sociais que enfrentam altas jornadas de trabalho, baixos salários e redução do alcance de suas ações diante de uma política social que tem por finalidade a operacionalização focalizada e o controle institucional da pobreza e da miséria.

No entanto, este grave quadro da configuração sócio-econômica mais ampla na qual o Serviço Social brasileiro está inserido, apresenta focos de resistência, avanços e enfrentamentos, que precisam ser reabilitados como pontos cruciais da direção do nosso projeto ético-político, no sentido de, apresentar formas concretas de lutas e conquistas sociais, porque é a partir desta aproximação entre a força da esfera coletiva e o Serviço Social que estão imbricados os meios de efetivação do próprio projeto ético político.

A discussão que realizamos aqui pretende referir-se exatamente a esta questão. O fortalecimento da esfera coletiva significa, dentre outros aspectos para o Serviço Social, a efetivação de seu próprio projeto-ético, porque este tem por horizonte ideológico e, portanto, de ação, a superação desta ordem e os sujeitos coletivos são a concretização de uma luta inspirada se não na superação desta ordem, no mínimo, na sua profunda crítica.

Diante de um quadro, no qual, o Serviço Social alocado nos limites institucionais sofre uma severa imposição pela realização de um trabalho profissional reprodutor e de cunho conservador da sociedade tal como é nos resta, se pretendemos realizar a defesa de nosso projeto, nos imbuirmos daquilo que represente uma perspectiva de negação e proposição crítica diante desta realidade.

Neste sentido, também necessitamos nos munir de uma competência que extrapole a capacidade estritamente técnica. Diante de um mundo que se reformula e se recria cotidianamente reproduzindo uma cultura do desempenho, da competitividade, do individualismo, do descrédito a tudo aquilo que se relaciona com o público e com o coletivo, não podemos deixar de levar em consideração, no Serviço Social, que a efetivação de direitos

e ainda mais, a emancipação humana, passa necessariamente pela efetivação de dimensões do humano que só estão amortizadas, porque são, em potencial, uma forma de acessar aspectos que põem em movimento a necessidade de um modo de produção da vida que fomente a vida e não o lucro.

E para que isto possa se ocorrer, levando em conta a configuração do Serviço Social hoje, enquanto profissão inscrita na divisão sócio técnica do trabalho e todos os desafios postos a este, há que observar o desdobramento de uma questão fundamental: quais mediações nos permitem acessar, em graus sucessivos de aproximação, o humano genérico, para que desta forma, possamos ampliar o alcance de nossa prática nos termos dispostos acima?

É a partir da busca a esta incisiva pergunta, que fomentamos uma discussão que tem por objetivo, incitar a reflexão sobre como a aproximação entre a Arte, os Movimentos Sociais e o Serviço Social, pode ser uma importante via de fortalecimento dialético para ambos.

Para realizar esta discussão, no primeiro capítulo do presente trabalho apresentamos a estética marxista formulada por Georg Lukács, onde a partir de um intenso e vultuoso estudo acerca da origem e fundamentos da Arte, o filósofo húngaro nos demonstra como a Arte é produto de uma carência humana pela produção de um mundo humanizado, sendo por isso, uma via de expansão e vivência dos mais intensos aspectos da hominização.

O segundo capítulo é iniciado com a discussão sobre como a Arte é capaz de tornar-se uma forma mediativa, onde esta reproduz vitalmente a relação entre sociabilidade e individualidade, podendo potencializar formas de construções sociais alocadas e próximas da perspectiva coletiva. Em seguida, apresentamos a configuração, a partir de uma perspectiva histórica dos Movimentos Sociais no Brasil articulada com elementos da história do Serviço Social, com o objetivo de demonstrar como foram também os sujeitos coletivos que auxiliaram a forjar o projeto ético-político da profissão. Finalizamos esta parte do trabalho com uma reflexão sobre a diversidade e complexidade teórica que atravessa a discussão sobre os Movimentos Sociais, onde assinalamos a perspectiva que nos fundamenta na defesa destes e a partir desta perspectiva apresentamos como se dá possibilidade de articulação entre a Arte, os Movimentos Sociais e o serviço social.

Introduzimos a terceira parte do trabalho com um panorama sobre a Arte no sistema capitalista, onde demonstramos o processo de mercadorização e reificação da Arte neste. No próximo item, discutimos a configuração da Arte no Brasil, trazendo de forma paralela uma reflexão sobre a formação sócio-econômica e cultural no Brasil, a fim de entendermos a atual conjectura da Arte não enquanto fenômeno estético isolado, mas, interligado ao próprio

avanço do sistema capitalista no Brasil, o que acaba por iluminar, em contrapartida, formas mais substanciais de enfrentamento desta questão. Ainda neste item elucidamos qual apropriação de Arte nos atemos para que haja uma re-significação da potência humana, quando da aproximação do Serviço Social, Arte e Movimentos Sociais, onde a Arte possui necessariamente um caráter produtor, criativo e não somente representativo e de consecução de produtos estéticos.

. No terceiro capítulo, seguindo uma proposta de articulação entre a criação de espaços de pesquisa, fundamentação teórica e experimentação empírica, tratamos dos Laboratórios de Experimentação Estética, que foram os espaços onde realizamos a pesquisa de campo que teve como principal objetivo, discutir com sujeitos ainda em formação a possibilidade e viabilidade da aproximação entre serviço social, Movimentos Sociais e Arte.

Por fim, apresentamos as considerações finais onde indicamos algumas conquistas, desafios e indagações que nos acompanharam durante a pesquisa.

CAPÍTULO 1 LUKÁCS E ESTÉTICA MARXISTA: A ORIGEM SOCIAL DA ARTE

A obra *Estética* de Lúkacs, que trata da "[...] sistematização dos pressupostos teóricos para uma estética marxista, não quer ser mais que uma aplicação, a mais correta possível, do marxismo aos problemas da estética." (LUKÁCS, 1982, p. 14).

> Ao buscar interpretar o fenômeno artístico a partir das necessidades impostas ao homem pela vida social, a Estética reforçou de modo decisivo a inclinação ontológica do pensamento de Lukács que, desde 1930, buscava dar sequência às ideias do Marx de 1843. Caso raro de vitalidade intelectual, Lukács, já octogenário, pretendia escrever uma ética, mas para isso, sentiu a necessidade de buscar uma fundamentação ontológica rigorosa que lhe servisse de suporte para melhor entender as relações do homem com a vida social. (FREDERICO, 2013, p. 137).

Segundo seus maiores pesquisadores, esta ainda não foi alvo da merecida atenção, apesar da robustez teórica e tempo decorrido desde sua publicação e levando-se em consideração a amplitude e profundidade da discussão que realiza. A *Estética* de Lukács apresenta ainda, uma diversidade de elementos esclarecedores e inéditos acerca da discussão estética e fundamentos da Arte. Segundo Patriota:

> Que a pesquisa em torno dela seja escassa, restrita a círculos fechados, não vem a ser o mais grave, pois, em princípio, toda pesquisa nasce de opções individuais legítimas. O problema se põe no momento em que, nos cursos e eventos de filosofia, sua existência é rotineiramente ignorada, a ponto de muitos estudantes encerrarem o ciclo de sua formação acadêmica sem jamais vir a conhecê-la, mesmo se superficialmente. Um destino que, de um modo geral, recobre toda a obra tardia do filósofo húngaro, curvada ao peso de uma enorme carga ideológica de suspeitas e preconceitos. (PATRIOTA, 2010, p. 6).

Ao se aproximar da proposta de uma estética marxista formulada por Lukács, que possui como base principal as obras: Estética (1966) e Introdução a uma Estética Marxista (1970) se torna inegável e evidente que se encontra ali um novo capítulo na história da estética. Realizaremos esta aproximação apoiados na discussão teórica realizada por Patriota (2010), Tertulian (2008) e Celso Frederico (2013) teóricos que se debruçaram sobre a o obra Estética de Lukács e que oferecem uma rigorosa exposição à cerca do pensamento estético lukácsiano, fornecendo um ponto de apoio imprescindível no entendimento e delineamento do fluxo de ideias desta tão vultosa obra, que possui como característica, principalmente quando trata da peculiaridade que envolve o fenômeno estético uma leitura "[...] aparentemente informe, com ramificações e digressões paralelas, que desnorteiam e frustram o leitor que dela por ventura esperem um tratamento mais direto do problema estético." (PATRIOTA, 2010, p. 24). No

entanto, é principalmente ao texto original do autor húngaro que nos remeteremos, porque nos interessa divulgar o pensamento de Lukács em sua máxima originalidade.

Segundo Patriota (2010), a *Estética* ergue-se sobre "os ombros de gigantes" e é baseada numa profunda consciência histórica. Lukács em seus escritos revela que não possui o intuito de empreender revoluções e não reivindica em seu texto uma originalidade peculiar e prodigiosa. Não é objetivo do filósofo húngaro, erigir uma história da Arte (em outros termos, uma sociologia da arte) antes, persegue o objetivo de, a partir de princípios materialistas realizar uma desfetichização em relação aos elementos que constituem a estética, possibilitada pelo método, pesquisa e resultados do marxismo, resvalando num vasto patrimônio de ideias pré-existentes, em profundo diálogo com a tradição filosófica, categorias, intuições e elementos que cada momento histórico tornou possível.

> Sem dúvida, apesar da amplitude de suas análises, [de Lúkacs] não se propõe, de modo algum, uma reconstituição histórica das origens da arte. Não procura utilizar o material histórico senão para recortar, em seu tecido, uma série de variações qualitativas: os momentos cruciais, as mutações decisivas, as clivagens no devir das formas do espírito. Com uma base estritamente histórica, a finalidade das análises é categorial. (TERTULIAN, 2008, p. 203).

Não há na obra de Marx ou Engels a construção de uma história ou teoria da arte. Também não há um estudo sistemático sobre os aspectos e elementos do fenômeno estético. No entanto, isto não equivale dizer que não há na tradição marxista, esforços teóricos neste sentido e "[...] Lukács, com o projeto da Estética, foi quem mais avançou, para dizer pouco da monumental obra do filósofo húngaro." (BRAZ, 2013, p. 66).

Paulo Netto e Yoshida apontam que Lukács trabalhou com a hipótese de que:

> [...] as obras fundacionais do marxismo ofereciam elementos para a constituição de uma estética que, embasada nas concepções teórico metodológicas de Marx e Engels, não fosse tributária dos grandes sistemas antecedentes, ainda que a recuperasse mediante a célebre *superação* dialética. (PAULO NETTO; YOSHIDA, 2012, p. 8).

Lukács com a *Estética* (1966) apresenta, portanto, um notável avanço para a ampliação da tradição marxista no marco das discussões filosóficas, porque sistematiza a reflexão estética a partir dos pressupostos marxistas, tarefa até então, inédita.

> O Marx de 1844 havia concentrado sua atenção no trabalho como a forma básica de práxis que juntava o indivíduo com o gênero humano. Lukács retoma essa junção através da arte, essa forma de práxis tardia que prolonga, com seus meios próprios, a objetivação do ser social no mundo exterior, a afirmação da subjetividade humana no objeto artístico. (FREDERICO, 2013, p. 126).

Para tanto, na *Estética* (1966) o empenho de Lukács é fundamentalmente demonstrar o nexo ontológico entre indivíduo e gênero onde "[...] os indivíduos refazem o caminho do gênero através da consciência, desenvolvem-se como indivíduos, apropriando-se do que é universal, universalizando-se." (LUKÁCS, 1966).

Para captar esta imante ligação entre o indivíduo e a generidade, Lukács demonstra que a estrutura categorial do fenômeno está intimamente vinculada a sua origem ou gênese, donde a revelação de todas as categorias que conformam a atividade estética só se realiza quando o desmembramento objetivo, ou seja, o desvelamento da concreticidade imediata é organicamente atrelado ao esclarecimento concreto da própria gênese do fenômeno estético e todas suas implicações e alcance. Procedimento este utilizado por Marx, no início de sua obra *O capital*, na dedução do valor, e que inspira o método lukacsiano. Nas palavras de Tertulian (2008, p. 258):

> Tal método genético-ontológico apresenta, efetivamente, vantagens enormes em relação aos métodos clássicos da teoria do conhecimento. Lukács observa rigorosamente o principio segundo o qual existe uma correlação necessária entre a estrutura e a função, entre as propriedades de uma atividade espiritual e o seu aparecimento numa certa etapa da evolução histórica. Isso que lhe permite tratar, seguindo um método contrapontista e sinfônico, a articulação da arte como uma forma autônoma do sincretismo com as outras formas espirituais. As propriedades constitutivas da arte e do fato estético apresentam, numa tal perspectiva vertical, um relevo e uma profundidade bem diferentes; adquirem um coeficiente de necessidade que as análises estritamente epistemológicas do idealismo filosófico estavam longe de poder assegurar-lhes.

Desta forma, Lukács rompe radicalmente com toda uma vertente filosófica-estética que vê na Arte e no comportamento estético, algo de supra-histórico, pois, discute e defende que assim como o trabalho, a ciência e todas as atividades sociais do homem, também a Arte é um produto do desenvolvimento social, do fazer-se homem do homem por meio de seu trabalho, e isto necessariamente acaba por negar a existência de determinações a priori, "[...] as faculdades de criação artística e de prazer estético não são, para ele, qualidades constitutivas, inatas, do espírito, Lukács não deixará de repeti-lo - mas aptidões nascidas numa certa etapa de desenvolvimento histórico." (TERTULIAN, 2008, p. 200). Desta forma:

> Estamos, portanto, perante uma análise categorial, no território do materialismo dialético. Na filosofia no idealismo objetivo de Hegel, a evolução das diferentes fases históricas é deduzida do desenvolvimento da Ideia. Em Kant, as categorias são formas apriorísticas, faculdades prévias do sujeito cognoscente, anteriores ao próprio conhecimento. No materislista Lukács, o fluxo histórico não pode ser derivado do movimento do pensamento: as categorias são engedradas concretamente pelo processo histórico-social. Por outro, lado as categorias não seriam, como

> pensava Kant ‘o resultado de alguma enigmática produtividade do sujeito; elas ao contrário, são formas constantes e gerais da própria realidade objetiva’. (FREDERICO, 2013, p. 119).

Seguindo a premissa de desvelar a gênese do fenômeno estético buscando as conexões entre a “[...] estreita conjugação de estruturas das diferentes formas de atividade espiritual e de sua função na espiral da evolução sócio-histórica.” (TERTULIAN, 2008, p. 198), fica evidente que Lúkacs “[...] não compara faculdades pretensamente autônomas, mas analisa, de modo genético, como o fato estético se diferencia progressivamente da multiplicidade das atividades espirituais originais.” (TERTULIAN, 2008, p. 200).

É, portanto, contra toda uma tradição idealista e metafísica que Lukács (1966) mobiliza seu arsenal teórico e critica tenazmente uma suposta cisão entre empiricidade e forma. Lukács defende que a lei que rege os fenômenos estéticos não parte de um princípio autônomo e refuta a ideia de uma congênita e virtual existência da Arte que paira sobre o humano na forma de uma faculdade estética a priori (LUKÁCS, 1966, p. 298-343). Assim, “[...] a oposição abstrata entre indivíduo e mundo dará lugar a concepção dialética do homem como um ser social. Finalmente a própria discussão sobre forma será realizada a partir do prisma histórico.” (FREDERICO, 2013, p. 63). Isto porque:

> Lukács confere grande importância às origens do fenômeno estético, fato discrepante das demais teorias estéticas. Em seu registro ontológico, gênese e estrutura estão intimamente ligadas. As diversas formas de objetivação do ser social trabalho, ciência, arte, etc. – têm sua estrutura e sua função explicadas, em última instância, pela sua gênese, pelo seu modo de aparecimento no decorrer da evocação histórica. A perspectiva obriga-o, assim, a rastrear o amálgama original e indiferenciado das atividades humanas para aí captar a irrupção da arte e das demais atividades. (FREDERICO, 2013, p. 117).

Lukács (1970) defende que as formas estéticas respondem as necessidades postas pelo ser social, necessidades que, embora históricas, são próprias do homem, isto é, de seu processo de auto-constituição. A história aqui, não aparece como algo externo, mas como solo contraditório e permanente do desenvolvimento humano e suas ações, onde Lukács “[...] estabelece vínculos profundos entre a arte e a vida concreta, coadunando-as a partir de interesses reais e práticos do ser social.” (PATRIOTA, 2010, p. 257).

Este processo, segundo Lukács (1966) constituiu-se de forma paulatina, firmando-se em cada passo que o homem deu em direção ao controle da natureza. E este processo implica na humanização em si, pois, é na medida em que, o homem vai se tornando cada vez menos refém de suas necessidades biológico-naturais que pode, por meio do controle exercido sobre a objetividade, e do que este controle reverbera na constituição de sua subjetividade, criar,

vivenciar e experimentar, formas e condições mais elaboradas e precisamente cada vez mais distintas de estar no mundo, que não a condição animal-biológica estritamente. E estas formas e condições mais elaboradas, partem da vida cotidiana, mas, retornam a vida cotidiana impulsos que forcejam um homem e um mundo mais humanizados. É neste sentido que a Arte é uma necessidade posta pela humanização e a ela inerente fundando-se numa necessidade heterogênea à própria Arte advinda dos múltiplos engenhos do desenvolvimento humano.

1.1 Ontogênese do Fenômeno Estético

Para entender os fundamentos da origem social da Arte, é necessário ter em conta, que a divisão social do trabalho impulsionou e foi impulsionada, pela divisão social dos sentidos. É a partir desta simbiose que se pode visualizar, na objetividade da vida concreta, como se deu o desenvolvimento dos elementos constituintes da Arte.

> A Genesis da arte, no sentido produtivo e na receptividade estética, tem que ser tratada no marco da gênese dos cinco sentidos, que é o marco da história universal. O principio estético se apresenta assim como resultado da evolução histórico social da humanidade. Em razão de tudo isto, é claro que não pode falar-se de uma capacidade artística originaria da humanidade. Esta capacidade – como todas as demais - foi se constituindo histórica e paulatinamente. (LUKÁCS, 1966, p. 240).

Para realizar esta reflexão, Lukács se apropria da discussão sobre como o sentido humano é fruto da história universal humana realizada por Marx. Esta passagem, ainda que relativamente extensa, merece ser reproduzida na íntegra, por sua capacidade de síntese e densidade reflexiva.

> Porque o sentido de um objeto para mim, somente tem sentido para um sentido que lhe corresponda, os sentidos do homem social são distintos dos do homem não social; somente pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana nasce a riqueza da sensibilidade humana subjetiva, nasce o ouvido musical, um olho para a beleza da forma, sentidos que atuam como energias essenciais humanas, se formam em parte, em parte se produzem. Pois não somente os cinco sentidos, senão também os chamados sentidos intelectuais, os sentidos práticos (vontade, amor, etc.) em uma palavra o sentido humano, a humanidade dos sentidos, nasce pela existência de seu objeto, pela natureza humanizada. A educação dos cinco sentidos é um trabalho da inteira história universal. O sentido preso nas mudas necessidades práticas não tem mais que um sentido limitado. Para o homem faminto, não existe a forma humana do alimento, somente sua existência abstrata como alimento: daria no mesmo encontrá-lo em sua forma mais rude, e não se vê em que pode distinguir-se essa atividade de nutrição das dos animais, isto porque falta a objetivação da essência humana, tanto teorética quanto praticamente, para fazer humano o sentido do homem e para produzir um sentido humano correspondente a toda riqueza do ser humano. (MARX, 2004, p. 51).

No primeiro volume da Estética, Lukács (1966) se debruça sobre os pormenores que fundam a divisão social dos sentidos, nos termos expostos acima. Demonstra como se dá esta divisão, que a um só tempo humaniza e objetiva a essência humana no mundo material. Limitaremo-nos aqui a apontar, de forma bastante abreviada, como Lukács elabora este pensamento.

O autor relata que, a partir de manipulações quase instintivas e do desenvolvimento do trabalho, discorre-se um caminho muito tortuoso de desenvolvimento humano dos sentidos. Neste processo, o olho, por exemplo, vai assumindo, progressivamente, funções do tato, chegando a ser possível perceber visualmente propriedades como o peso, a materialidade, a textura, onde estes aspectos se convertem em elementos orgânicos do tipo visual de reflexo da realidade. No caso das manipulações instintivas:

> Quando por exemplo, na vida cotidiana, o homem cerra os olhos para perceber melhor determinados matizes audíveis do seu mundo circundante, essa eliminação de uma parte da realidade a refletir pode permitir-lhe captar o fenômeno que naquele momento lhe interessa dominar mais exata e plenamente, com mais aproximação do que poderia conseguir sem prescindir do mundo visual. (LUKÁCS, 1966, p. 36).

É, portanto, levando em consideração a profunda ligação entre aquilo que constitui mais finamente o homem - audição, olfato, visão, paladar, tato – e como isso se transmuta, alcançando patamares gradativamente mais elevados de humanização, na relação entre o homem e o mundo, que Lukács forma o solo onde explanará sobre o arvorecimento da Arte, enquanto, necessidade posta pelo ser social.

Esta pequena introdução acerca da divisão social dos sentidos se faz necessária, para delimitar de forma precisa que, quando Lukács defende a Arte como espaço de realização do homem inteiro, refere-se ao homem inteiro de forma objetiva, homem determinado e potencializado por sentidos e sentimentos, que demandam aspirações que extrapolam a ordem imposta pelo mundo natural, pois "[...] o elo indissolúvel entre o ato de objetivização e o desenvolvimento da sensibilidade humana, a correlação permanente entre os dois planos, é uma ideia de Marx integralmente valorizada por Lukács." (TERTULIAN, 2008, p. 194).

Lukács, também no primeiro volume da Estética (1966), a fim de demonstrar como é a realidade objetiva que fomenta o surgimento da Arte, realiza um vultoso levantamento sobre as bases de surgimento da ciência e da Arte, pois ambas são reflexos da realidade e possuem o mesmo ponto de partida.

> A arte e a ciência são consideradas por Lukács como *formas puras* do reflexo. Entre ambas situa-se aquela forma própria do reflexo que orienta a vida cotidiana. Essas três formas referem-se sempre a mesma realidade e operam com as mesmas categorias. Lukács, aqui, reitera a visão monista e ontológica da realidade, ao entender as categorias lógicas como uma manifestação do ser social, e não como uma construção *a priori* do pensamento. (FREDERICO, 2013, p. 134, grifo do autor).

No caso da ciência, o autor demonstra que como uma das formas superiores de objetivação humana, esta se esforça por "[...] refigurar os objetos e suas relações, tal como são em si, independentemente da consciência." (LUKÁCS, 1970, p. 166), sendo que, isto se dá devido à necessidade específica do homem de compreender os fenômenos da natureza.

À medida que os fenômenos da natureza somente dependem da própria natureza para existir, e não do homem, a ciência é uma forma, segundo Lukács, desantropomorfizada. Portanto, a ciência busca desvendar a coisa como ela é, já Arte, busca apreender a coisa tal como ela é para a consciência, neste caso, a premissa fundamental é o reflexo da realidade na consciência do sujeito humano, e neste sentido a Arte é antropormofizadora.

> Lukács [define] a antropomorfização como característica básica da criação artística. A figuração artística, ao criar um 'mundo próprio' afinado com as necessidades e desejos humanos, não se confundirá com a exterioridade imediata de uma 'verdade objetiva' indiferente a expectativas humanas. (FREDERICO, 2008, p. 88).

Não existe uma contraposição entre o reflexo científico e o reflexo estético, porque ambos partem de uma mesma realidade arvorada no cotidiano, embora a concebam de maneira claramente distinta.

Lukács (1966, p. 147-171), ao se debruçar sobre os princípios estéticos, encontra o mesmo princípio antropomórfico entre a religião, aqui, primordialmente, materializada nas práticas mágicas, e a Arte. No entanto, a Arte não orienta seu preceito de evocação para o transcendente, como acontece nas atividades mágicas, que procuram na formulação de entidades extra-humanas um significado e proteção para a existência humana. Na Arte, o sentido, a busca, se dá no mundo imanente ao homem. Assim sendo, a atividade estética não se circunscreve à evocação do êxtase, seu caráter evocativo, pelo contrário, funciona como afirmação do homem e sua humanidade, sem a necessidade de recorrer a nenhum instrumento de sustentação fora do mundo terreno. Patriota (2010, p. 87), expressa esta ideia de Lukács nos seguintes termos:

> A magia é a primeira força aglutinadora da cultura pré-histórica, embora estruturalmente limitada por uma consciência que ainda não se elevou efetivamente acima dos padrões cognitivos da cotidianidade. O traço particular da magia, e que a

> distingue da religião, é o fato dela não estabelecer nenhum vínculo moral com as forças transcendentes, visando apenas à obtenção de resultados práticos através de determinados procedimentos mágico-ritualísticos.

A magia é, portanto, espaço primordial da gênese da arte.

> Se no trabalho esse pôr finalístico está intrinsecamente associado ao ato objetivo de manipulação causal dos meios reais, na magia ele se autonomiza e produz a ilusão do domínio. Neste sentido, a magia é um obstáculo ao desenvolvimento da ciência. O mesmo não se pode dizer de sua relação com a arte. Ora, a magia é laboratório e a principal fonte pré-histórica da arte. Isso se explica pelo imenso papel da imitação nas práticas ritualísticas que compõem a cultura. Se a imitação é um traço espontâneo do comportamento dos animais, nos homens o ato de imitar está orientado para finalidades conscientes. (LUKÁCS, 1966, p. 321).

Lukács observa que as primeiras ferramentas são imitações de objetos naturais e mais: a imitação é mesmo inerente ao trabalho, pois através dela as experiências bem-sucedidas são fixadas. Porém, é na magia que a imitação se torna uma prática sistemática e, por isso, em permanente desenvolvimento, o que se torna solo do surgimento das primeiras formações estéticas. A mimese mágica por conta de sua orientação à transcendência "[...] manifesta-se em termos práticos, numa imanência imediata que está muito perto do estético." (LUKÁCS, 1966, p. 309), assim, "[...] é natural que as categorias miméticas e seu poder de evocação sensível cresçam no interior do universo mágico." (PATRIOTA, 2010, p. 149).

É partindo desta premissa que Lukács demonstra, apoiado em um amplo levantamento de estudos filosóficos, arqueológicos e antropológicos, que o processo de formação das categorias estéticas pertence a um solo originário: o trabalho e a magia. É por meio do trabalho e da magia que se desenvolvem primordialmente os rudimentos que constituíram posteriormente elementos fundantes da arte. Nas palavras de Patriota, "[...] é no trabalho e na magia que, as categorias presentes e ativas na vida cotidiana crescem até engendrar, por necessidade histórica, as formas e elementos do pôr estético." (PATRIOTA, 2010, p. 88).

Na constituição primordial da arte, além da mimese mágica, e desenvolvendo-se a partir de produtos estéticos não miméticos que nascem diretamente do processo de trabalho existem as "formas abstratas do reflexo estético", que são: o Ritmo, a Simetria e a Proporção.

Como veremos agora é a partir do trabalho que Lukács explicita a formação e sentido das categorias abstratas do belo, materializadas no desenvolvimento do ritmo, da simetria e da proporção, elementos genéticos da formação do fenômeno estético.

> Essa relação entre o mundo exterior e a consciência humana é tratada exaustivamente por Lukács quando analisa a formação do reflexo artístico. Os princípios e elementos estruturais da produção artística guardam vínculos com o mundo exterior. Para explicitar esses vínculos e mostrar como a arte afirmou, a partir deles, a sua autonomia, Lukács aborda manifestações básicas, presentes na própria natureza, que serão desenvolvidas com os recursos próprios da arte*: o ritmo, a simetria, proporção e a ornamentística.* (FREDERICO, 2013, p. 121, grifo do autor).

1.2 O ritmo, a proporção, simetria: formas abstratas do reflexo estético

Segundo Lukács (1966, p. 268), dentre as três formas abstratas do reflexo estético, o ritmo é aquela que mais diretamente provém do processo de trabalho, ele existe antes e para além do trabalho. Toda a natureza que cerca o homem está cheia de processos rítmicos, como o dia e a noite, as estações, as fases da lua, a respiração, o batimento cardíaco. O processo de gestação das fêmeas está imerso em um processo cíclico repleto de ritmo do crescimento. Por esta razão, a regularidade de movimentos rítmicos se apresenta com caráter positivo aos indivíduos, e qualquer mudança nesta regularidade é tida como uma disfunção.

No entanto, a consciência da existência e significado do ritmo, se dá, para o homem, por meio do trabalho, quando este passa a fazer uso intencional do ritmo em sua vida.

> O trabalho, como a arte, é uma atividade teleológica, mas nele o ritmo é apenas um mero coadjuvante, um auxiliar do processo de transformação visado. É somente no reflexo artístico que o ritmo torna-se uma finalidade evocadora. Ele, então, é traduzido para o mundo dos significados humanos, sofrendo uma *intensificação consciente* para assim, revestir conteúdos próprios da arte feita pelo homem e para o homem. Estamos agora diante de uma manifestação da autoconsciência humana: a invenção do ritmo na estética é uma criação humana e também, uma criação verdadeira e real. (FREDERICO, 2013, p. 122, grifo do autor).

Neste sentido, o ritmo atua como elemento ordenador e facilitador de processos que exigem regularidade, exercendo "[...] uma função prática, objetiva, mas que logo se transubstancia numa aquisição espiritual." (PATRIOTA, 2010, p. 131). A inserção do ritmo promove uma facilitação, simplificação e abreviação das atividades do homem no cotidiano.

E o ritmo que surge com o trabalho, diferentemente daquele que a natureza produz por si mesma de modo espontâneo, irrefletido, não demandando nenhuma participação da consciência, produz um impacto sobre a subjetividade do homem, porque é adquirido através de um exercício e "[...] que possui uma gama imensurável de variações e complicações", fazendo "[...] o homem voltar o lume de sua consciência para si próprio." (PATRIOTA, 2010, p. 148)

Dessa forma:

> O caráter estético do ritmo no cotidiano do homem primitivo existe tão somente na medida em que um tipo de trabalho, por diminuir relativamente o consumo de energia e produzir ao mesmo tempo melhores resultados, suscite sensações agradáveis de alívio, de domínio de si mesmo e do objeto, desencadeando assim uma autoconsciência do processo de trabalho. (LUKÁCS, 1966, p. 270).

Assim, como elemento facilitador da vida e do trabalho, o ritmo toma uma configuração prazerosa. E este alcance de uma dimensão prazerosa, amplia a vida interior do homem, promove a consciência de si e "[...] exprime tanto a estabilidade e a autonomia do homem solidamente estabelecido em seu ambiente concreto como a iluminação da consciência (e da existência a ele subjacente) por sua própria reflexividade interna, por uma volta da força mental sobre si mesma." (TERTULIAN, 2008, p. 255) porque através do domínio de seu entorno, aqui, especialmente tratamos do ritmo, o homem experimenta o que é viver num mundo criado e adequado a ele, onde:

> Esta consciência de si ou autoconsciência desencadeada pela aplicação de fórmulas rítmicas retroage sobre a causa e pouco a pouco o ritmo vai se propagando na vida, descolando-se do processo de trabalho, universalizando-se e assumindo formas mais complexas e espirituais. (PATRIOTA, 2010, p. 134).

Frederico (2013, p. 126) infere que,

> Através da arte, o ritmo, enfim, torna-se autônomo para poder exprimir os sentimentos humanos. Se no trabalho o ritmo é um reflexo, na arte, autonomização destinada a evocar sentimentos humanos, a interioridade do homem, produz um afastamento do mundo imediato que o trabalho não pode se permitir.

Diferentemente do ritmo, a simetria e a proporção "[...] aparecem muito mais independentes da atividade humana e mais diretamente ligadas à experiência natural do homem com o entorno." (PATRIOTA, 2010, p.210), no entanto, a construção histórica da simetria e da proporção segue a mesma metodologia aplicada ao estudo do ritmo.

> No que concerne à simetria em particular, Lukács 'destaca o fato de que a mais imediata percepção do homem já envolve uma valoração assimétrica das partes'. E, também, no mundo natural, a simetria não tem nenhum império absoluto. Alguns seres inorgânicos, como os cristais, podem apresentar formas estritamente simétricas, porém, no nível orgânico, a assimetria é um fenômeno constante. O rosto humano, por exemplo, é simétrico e assimétrico ao mesmo tempo. Evidentemente, esta contradição também se faz notar nas próprias refigurações estéticas. (PATRIOTA, 2010, p. 211).

A simetria, assim como o ritmo, encontra-se disseminada e dada na natureza e convive paralelamente com a assimetria.

> Basta pensar no rosto humano. Quando passamos da natureza para os domínios da estética, o reflexo artístico do rosto humano reapresenta esta contradição entre simetria e dissimetria de fato existente, mas o faz através de uma intensificação dos traços do real, tais como eles são captados imediatamente pela nossa senso-percepção. (FREDERICO, 2013, p. 122).

Também a proporção está presente na natureza antes de ser captada pelo trabalho, é também ela, portanto, um reflexo da realidade. No entanto: "Esse reflexo não é ainda aquele próprio da arte. Este só se autonomiza quando a percepção do objeto deixa de ser considerada uma realização técnica... e se converte numa força evocadora capaz de transmitir determinados sentimentos." (FREDERICO, 2013, p. 122).

Neste sentido Patriota (2010) aponta que:

> Na ordenação do espaço, a proporção é o princípio de maior elasticidade e abrangência. Através da proporção, qualquer objeto pode ser ordenado. Também aqui é legítimo falar de um fenômeno que ingressa na realidade do homem por vias naturais, intuitivas. A proporcionalidade rege os fenômenos imediatamente presentes no seu entorno. (PATRIOTA, 2010, p. 232).

Lukács (1966) constata que, tanto a simetria quanto a proporção surgem para o homem de uma forma mais natural do que seria possível supor em relação ao ritmo, e que apesar desta maior amplitude do fator natural, é o trabalho que servirá como mediação para o processo de conscientização. Por mais que as formações simétricas e proporcionais estejam abundantemente disseminadas na natureza, é somente através do trabalho que o homem "[...] se vê obrigado a capturar e dominar esses princípios, trazendo-os à consciência." (PATRIOTA, 2010, p. 230). Nas palavras de Lukács:

> Parece pouco verossímil que o homem ainda em devir, o homem que ainda não desenvolveu sua cultura de ferramentas e utensílios, fosse capaz de observar ou conceituar determinações tão complicadas, tão inacessíveis sem uma generalização relativamente intensa, como são a simetria ou a proporção. A experiência teve que mostrar ao homem que inclusive no caso primitivo da cunha a utilidade máxima supõe uma observância, ao menos aproximada, de certas proporções entre o comprimento, a largura e a espessura. (LUKÁCS, 1966, p. 274).

O trabalho é onde se estabelece conexões objetivas entre manejo adequado e finalidades previamente elencadas no plano ideal. E na arte se passa o mesmo:

> Também aqui o mais provável é que um largo período de tentativas e erros com as proporções nos diversos ramos da produção orientou a atenção até a proporcionalidade na vida orgânica e possibilitou a formulação de problemas razoáveis (LUKÁCS, 1966, p. 275).

Tertulian (2008, p. 256), aponta que, no que se refere à proporção e simetria, Lukács retoma o sentido do prazer que acompanha o processo de descoberta e humanização destas regularidades, destacando que é a partir desta zona onde se passa e coadunam desenvolvimento técnico e a experimentação do prazer proporcionado por este, que ocorre, o deslocamento da esfera estritamente utilitária para uma perspectiva estética.

> O esteta, uma vez mais, chama para a realidade dos sentimentos de prazer que acompanha o trabalho perfeito do ponto de vista técnico. Nesse momento é que as regularidades e paralelismos, a simetria, proporção, descobertos a favor do progresso técnico, começam a representar como uma visão materializada do poder humano, uma expressão da consciência de si e adquirem, dessa maneira, uma dimensão nova, diferente da dimensão estritamente utilitária, uma dimensão evocativa, que vai a par com a acentuação da consciência de si; nesse momento, pois se operaria o deslocamento gradual da perspectiva utilitária para a perspectiva estética. (TERTULIAN, 2008, p. 232).

E este deslocamento possui o viés de nunca retornar o homem a sua condição anterior ao descobrimento e experimentação realizados. A descoberta implica, invariavelmente, na conquista de um campo inédito, que fomentará, sempre e cada vez mais, uma nova modalidade de experimentação, instituindo conquistas humanas, paulatinamente, mais complexas, melhor elaboradas e sofisticadas, onde "[...] no processo do trabalho, a valorização das simetrias e proporções perde sua significação puramente utilitária desde que sua percepção se realiza seguindo uma perspectiva inédita, a do valor evocativo" (TERTULIAN, 2008, p. 251).

Em outras palavras:

> Esse processo de mutação é semelhante ao já aludido do ritmo. Também a utilidade, através do agradável, precede e prepara o desdobramento rumo à complacência e à contemplação, isto é, ao processo pelo qual uma categoria prática da vida se torna espelhamento ordenador e evocativo da realidade. (TERTULIAN, 2008, p. 254).

Portanto, a passagem do útil-agradável, e deste para o estético, se produziria, no momento em que se criasse, de fato, na esfera da consciência de si do homem um sentimento de conformidade e adequação entre essa consciência e o mundo, entre essa consciência e ele

mesmo. Dessa forma, não há fronteira absoluta entre o prazer utilitário provocado pelo objeto harmoniosamente concebido e a revelação faiscante, imediatamente sensível proporcionado pelo ritmo, simetria e proporção, em uma visão global que marca o prazer estético. Assim, as três formas abstratas do reflexo estético, ritmo, proporção e simetria, são reflexos da própria realidade objetiva, que se ampliam e generalizam, por meio das mediações estabelecidas no trabalho.

1.3 A arte ornamental: a materialização dos elementos primordiais do fenômeno estético

Como disposto acima, é por meio do trabalho, que se amplia e humaniza as formas abstratas do reflexo estético: ritmo, simetria e proporção que acabam por agregar-se à vida cotidiana do homem, agindo sobre sua sensibilidade de forma geral.

Lukács realiza no capítulo 7 da *Estética* (1966), uma análise rica em detalhes que comprova sua tese, demonstrando que nos movimentos, sons e produtos do trabalho verifica-se a presença materializada de um elemento subjetivo que, embora, num primeiro momento esteja ligado à utilidade, aponta para além dela. Segundo o autor, a partir do trabalho, do progresso técnico proporcionado por este, e das formas abstratas do reflexo estético, é que germinam os sentimentos que vão conduzir a caminhada do homem desta era primordial à primeira formação com caráter humano efetivamente estético: a arte ornamental.

A arte ornamental é uma formação estética fechada em si mesma, com intenção evocativa, e cujos dados construtivos são as formas abstratas de reflexo, o ritmo, a simetria, a proporção, onde as formas não expressam um conteúdo. Isto porque, na arte ornamental ainda não existem "[...] os meios para reproduzir a estrutura interna e concreta dos objetos, que são assim reduzidos a arranjos abstratos." (PATRIOTA, 2010, p. 139), também não existe a articulação entre o ornamento e seu contexto, num sentido mais geral, "[...] a arte ornamental é sem mundo, isto é, sem objetos concretos e sem conexões. No lugar dessas determinações põem-se formas estritamente geométricas." (PATRIOTA, 2010, p. 142).

Mas é a origem da arte ornamental, segundo Lukács, que representa uma síntese de muitos fatores, dentre eles, o autor dimensiona o prazer despertado pelo adorno, cumprindo um papel mais amplo que o da utilidade somente.

> Em primeiro lugar, o ornamento é inato ao animal; por isso não pode nem aperfeiçoá-lo nem piorá-lo. Ao contrário, o homem não está adornado por natureza, mas se adorna ele mesmo; adornar-se é, para ele, atividade própria, um resultado de

> seu trabalho. Trata-se do trabalho socialmente mediado: Que o homem tome como adorno os emblemas da comunidade (em sentido estrito) a que pertence, ou que o adorno expresse seu nível social dentro dela etc., em qualquer caso, o tipo de adorno nasceu socialmente, não é inato. (LUKÁCS, 1966, p. 288).

E o adorno, repercute na subjetividade do homem, no sentido de:

> Ora, o aumento do domínio sobre a natureza repercute sobre a interioridade dos homens através dos efeitos subjetivos das formas abstratas, ritmo, simetria, proporção; com o tempo, essas formas são abstraídas de seu contexto original – o trabalho – e aquele aspecto subjetivo (evocativo) que antes cumpria uma função secundária, derivativa, torna-se o fator precípuo da elaboração. Lukács partilha da hipótese arqueológica segundo a qual o adorno corporal é anterior aos adornos gravados nas ferramentas de trabalho, mas refuta a tese darwiniana do adorno como dado pré-existente na natureza e dela derivado. Baseando-se em Marx, na distinção feita por ele entre a atividade animal, instintiva, e a atividade humana. (PATRIOTA 2010, p. 112).

Lukács (1966) reporta a arte ornamental como à que, sendo típica dos começos da humanização, mais exatamente, do período neolítico, quando o domínio do homem sobre a vida se fazia extremamente precário e incerto, expressa um mundo sem um mundo humano a ser conquistado, por isso, seu caráter esvaziado de conteúdo objetivo e altamente geométrico.

> Os adornos utilizados pelo homem são inicialmente objetos materiais bem concretos (folhas, flores, pedras, conchas), mas eles são arrancados das conexões objetivas do mundo real e passam a exibir conexões abstratas de índole predominantemente geométricas. Mas aqui ainda não estamos no domínio da estética: esta só se autonomiza quando o belo se separa do útil. Nesse momento, nasce a ornamentística como uma refiguração sensível e perceptível de uma ordem geral, de uma essência sem mundo, de uma forma vazia geométrica. (FREDERICO, 2013, p. 122).

Ao tracejar esse processo, Lukács demonstra que a arte ornamental amplia a potencialidade estética dos produtos do trabalho que, como já exposto anteriormente, "[...] por sua perfeição formal, estão aptos a desencadear sentimentos ligados à utilidade." (PATRIOTA, 2010, p. 141).

> Mas aqui já não há mais substrato utilitário e sim uma devoção pura à forma. Forma, todavia, que não é mera ausência de conteúdo, mas sim a realização abstrata de um conteúdo efetivo: o domínio do homem sobre a realidade objetiva, a adequação deste mundo à subjetividade. (PATRIOTA, 2010, p. 153).

E é do âmago da necessidade inscrita em produzir a arte ornamental, que surge a essência alegórica de toda ornamentística. Como escreve Lukács:

> As formas geométricas não estão organicamente ligadas a nenhuma objetividade concreta da vida real; e quando na arte ornamental aparecem tais formas da objetividade (plantas, animais, homens), tampouco essas podem ter algum ser-assim concreto, sensível, particular, mas antes devem representar meros hieróglifos de seu sentido, abstratas abreviaturas de sua existência. (LUKÁCS, 1966, p. 292).

A arte ornamental suscita apenas impressões vagas de algo humanamente vital, daí seu caráter alegórico, e isto, conduz a subjetividade ao domínio da especulação.

Esta nova ordem criada pela arte ornamental estrutura-se a partir da matéria inorgânica, trabalhada de modo a fazer aparecer os elementos visuais desejados.

> Lukács se recusa a projetar sobre os produtos dessa arte o mesmo caráter formalista da arte abstrata do século XX, antes considera que sua específica falta de mundo é espelho de condições históricas singulares, de uma fase do desenvolvimento humano que jamais se repetirá. É a infância do homem: pelo artista. (TERTULIAN, 2008, p. 72).

A arte ornamental constitui-se num elemento que se desenrola no interior e paralelamente a configuração das artes miméticas, que possuem como base os primórdios de uma cultura mágica. É a partir deste contexto que, o filósofo húngaro demonstra como o mimético possui bases sociais e históricas, onde a arte não é uma mera cópia do real, mas uma transfiguração antropomorfizadora do real para o mundo dos significados e necessidades humanos, através do processo de hominização.

> A arte, como sistema originado da complexificação da vida e do trabalho, explica-se a partir daí: ela surge no mundo como uma necessidade irreprimível de humanização, expansão dos afetos e autoconsciência. Entre a obra prima do artista e o produto mais elementar do trabalho interpõem-se distinções qualitativas, mas nunca um abismo intransponível. Ambas atendem a necessidades humanas, ambas servem aos homens, ainda que uma, a obra de arte, o satisfaça numa dimensão mais ‘nobre’, mais mediada, mais espiritual. (PATRIOTA, 2010, p. 169).

Portanto, é no trabalho e pelo trabalho que o homem desenvolve seus potenciais estéticos.

> O trabalho já pressupõe um reflexo correto da realidade. Nesse momento, os elementos presentes na natureza – ritmo, proporção, ornamento – são transpostos para o mundo das finalidades humanas. A passagem para os domínios da arte, entretanto, só se configura quando o belo se separa de sua utilidade imediata e passa a evocar sentimentos humanos. (FREDERICO, 2013, p. 123).

1.4 Mímeses: a re-criação do real

Além das formas abstratas do reflexo, ritmo, proporção e simetria e da ornamentística, tratadas anteriormente, a Arte origina-se e é composta de outro elemento essencial: a imitação, ou *mímeses.*

Não há como discutirmos a *mímeses*, sem nos remetermos, ainda que brevemente, a influência de Aristóteles na construção e reflexão deste conceito, levando-se em consideração a influência de seu pensamento sobre toda tradição filosófica estética, e, portanto, sobre o próprio Lukács. Isto, tendo em conta que, o filósofo grego, por meio da divergência com seu mestre Platão, apresenta uma das primeiras e mais abrangentes análises sobre a relação entre Arte e natureza, fundamento da *mimeses*.

Através de uma significativa parte de sua obra, particularmente na *Poética*, Aristóteles discorre sobre a mimese e analisa nela aspectos diversos. O filósofo chega a refletir sobre a possibilidade da imitação não se restringir somente a reprodução de coisas que já são produzidas na natureza, mas também de permitir ao homem se completar e abrolhar para si aquilo que a natureza não lhe proporciona.

Em oposição ao seu mestre Platão, Aristóteles vê a imitação (*mímesis*) de modo positivo. Para o filósofo, a imitação da natureza pela Arte, não está associada ao falso e enganoso, porque não se restringe a um mero retratar ou reproduzir uma simples cópia do real, mas a um *fazer como*, produzir à maneira de (imitar um processo). Desta forma, a *mimeses* teria também um caráter imbricado na produção, onde esta produção estaria vinculada a imitação de um processo, daí o caráter potencialmente "criador" da *mímeses*.

A *mimese* em Lukács também não se limita a cópia do real, mas "[...] pressupõe a forma particular de objetividade criada pela Arte, bem como especificidade da relação existente entre sujeito e objeto." (FREDERICO, 2013, p. 126). Ou seja, há necessariamente uma apropriação do real que necessariamente extrapola uma cópia deste, até mesmo porque, para Lukács ela surge de uma necessidade de resposta humanizada a realidade.

A Arte, portanto, não é um mero espelhamento do real, mas antes, uma figuração artística que implica num processo de seleção e intensificação dos traços da realidade e que, de forma alguma, limitam-se a realidade imediata.

> O caráter evocativo da arte – sua tentativa de transmitir sentimentos humanos para os receptores, convicções, paixões – exige que o artista carregue nos traços essenciais do real - trazendo-os para a superfície sensível, distanciando-se, assim, da imediatez, da mera transcrição da realidade dada. Por isso, a arte, desde as suas origens, afirma o seu caráter antinaturalista. (FREDERICO, 2013, p. 126).

Para Lukács (1970, p. 257), “[...] a obra de arte cria assim formas específicas de reflexo da realidade, formas que nascem desta e regressam ativamente a ela.”

> Há, portanto, uma dualidade básica o sentido unívoco – o reflexo correto da realidade – seu caráter sensível e sua capacidade de evocar sentimentos. Este último aspecto, evidentemente, possui uma conotação estética embrionária: a arte irá formar-se tendo como base esses componentes expressivos. (FREDERICO, 2013, p. 124).

Lukács (1970, p. 35), afirma que a comunicação social “[...] não pode contentar-se com a simples transmissão de conteúdos conceitualmente esclarecidos, mas tem de apelar também à vida emocional do destinatário.” Neste sentido, a Arte não é uma objetivação que se confunde com o real, porque há no caráter de suas realizações um viés precisamente fictício. Portanto, a *mimeses*, para Lukács, não se restringe a imitação, a cópia do real, porque isso significaria eliminar o caráter transcende da Arte.

CAPÍTULO 2 ARTE: HUMANIZAÇÃO DO HOMEM

Para Lukács (1966, p. 203-264), a Arte, de forma imanente (até mesmo em seu processo de constituição, como pudemos observar até aqui), é uma mediação singular e privilegiada entre a subjetividade e o mundo, sendo capaz de capturar e sensibilizar o humano na totalidade de suas forças.

> Lukács define a arte como um tipo de comportamento normativo que não exclui, mas pelo contrário, integra e potencializa o plano da sensibilidade, dos afetos. Neste sentido, ao contrário da ciência, que isola seu objeto de todo sentimento e projeção subjetivos, a arte realiza-se justamente como fazer antropomórfico, como confecção de um mundo imediatamente – sensivelmente – adequado ao sujeito. (PATRIOTA, 2010, p. 149).

A Arte, jamais representa singularidades, mas sim, e sempre, totalidades, ou seja, ela não pode contentar-se em reproduzir homens com suas aspirações, suas propensões e versões, deve ir além, deve orientar-se para a representação do destino destas tomadas de posição inserida em seu ambiente histórico-social, pois, ela conecta a objetividade à subjetividade, alcançando por vias, por vezes arrebatadoras, o humano-genérico.

E o espaço onde se dá este fenômeno é o da particularidade.

> De fato, enquanto no conhecimento teórico este movimento de dupla direção vai realmente de um extremo a outro, tendo o termo intermediário, a particularidade, uma função mediadora, em ambos os casos no reflexo estético, termo intermediário, torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos se convergem. Neste caso, portanto existe um movimento da particularidade a universalidade (e vice-versa) bem como da particularidade a singularidade (e vice-versa), e ambos os casos o movimento para a particularidade é conclusivo. Tal como o gnosológico, o reflexo estético quer compreender e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas. Modificando decisivamente, do modo acima indicado, o processo subjetivo, provoca modificações qualitativas na imagem reflexa de mundo. (LUKÁCS, 1970, p.149).

É somente na esfera da particularidade que o sensível, singular e evocativo, sem perda de conteúdo, pode concretizar as determinações universais da vida humana e "neste processo renuncia-se à imediaticidade originária da vida cotidiana. No entanto, "[...] a universalização da particularidade não a destrói: pelo contrário, gera uma nova imediaticidade num nível mais elevado." (LUKÁCS, 1970, p. 188), onde, "[...] tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem superadas na particularidade." (LUKÁCS, 1970, p. 188).

Assim, a Arte, não obstante sua legalidade própria surge da vida, em seus termos mais corriqueiros num primeiro momento, e reporta-se a ela, servindo tão somente a uma

necessidade natural do homem cotidiano: o cultivo humano em si mesmo pelo homem, já que, "[...] enquanto vivência normativa, a obra de Arte é produto da elevação da subjetividade acima das impurezas, acidentalidades e imediaticidade da experiência vivida, donde resulta um mundo perfeitamente adequado às exigências da experiência vivida." (LUKÁCS, 1966, p. 99).

Lukács esboça uma proposta contra uma concepção idealista e metafísica, dirigida principalmente a Heidgger, Kant e Hegel.

No sistema de Hegel, considerado o maior expoente do idealismo alemão que teve início em Fichte e Schelling em oposição à filosofia kantiana, a Arte apresenta-se como manifestação sensível do Espírito Absoluto, em outras palavras, da Ideia. Para Hegel, no eixo de todo o mundo está a *ideia*, a razão, o *espírito do mundo* (*Weltgeist*), enfim o *Absoluto*. Assim, a evolução do mundo, que é lógica, significa o devir da ideia. Neste sentido, a Arte é parte de um processo de "iluminação", sendo uma das formas pelas quais o Absoluto se desvela a consciência. Aqui a Arte tem por premissa exprimir os interesses do espírito, e por isto, de revelar o absoluto, nas palavras de Hegel "[...] o conteúdo da Arte é a Ideia e sua forma e [...] a configuração sensível e imagética." (HEGEL, 2001, p. 81).

Neste contexto, a Arte afirma-se como a primeira forma pela qual o pensamento se desprende da finitude, puramente imediata, e lança-se conceitualmente na contemplação do infinito. A Arte aqui se apresenta como uma alteridade, na medida em que afirma sua liberdade por meio de seus meios e fins de expressão.

Desse modo, a Arte é "[...] apenas um modo determinado da manifestação e exposição do verdadeiro, e encontra-se, por isso, completamente aberta ao pensamento conceitual." (HEGEL, 2001, p. 107).

No extremo oposto, Lukács defende tenazmente durante toda a Estética, uma expressa negação em pressupor que exista na Arte, qualquer possibilidade de desapego da realidade e fixação de impressões subjetivistas, o que o impulsiona a uma busca incessante entre a Arte e suas conexões objetivas com a realidade, promovendo o "desprezo" pela ideia do caos e fragmentação, que uma tendência metafísica da Arte pressupõe.

A Arte, portanto, tem como elemento essencial, não a ausência, mas, a multiplicidade de significações que possibilitam ao homem, por meio de sua inteligência e imaginação, novas aventuras interpretativas a cerca da vida, isto porque promove uma abertura na obtusidade da sensibilidade humana.

No entanto, esta característica da Arte propicia a experiência de um mundo real e sensível, porque traz a tona não uma mera imediaticidade abstrata, vinda de uma condição peculiar da obra e do próprio artista, mas uma imediaticidade mediada, que expressa uma

totalidade de vida. O cerne da atividade estética é o homem concreto em sua sensibilidade e interesses reais.

> A transformação que se cumpre no sujeito quando ele se dirige ao valor estético é, assim, uma transformação que não só lhe conserva integralmente a subjetividade, mas que somente no interior da imanência subjetiva cria novas concentrações e ordens: do ponto de vista do sujeito é puramente material. Neste processo, o sujeito natural se torna sujeito estilizado, contrapondo-se, portanto, àquele – construído – da lógica e àquele – postulado – da ética, porque é uma unidade, viva e que compreende o mais vasto sentido de humanidade, de todas as experiências na sua riqueza conteudística. (LUKÁCS, 1966, p. 130).

Segundo Patriota (2010, p. 31): "Lukács oferece uma concepção em que a autonomia e a objetividade estéticas, normatividade e concretude histórica da obra de arte, assim como a individualidade irredutível da subjetividade estética, criadora e receptiva, estão ligadas entre si."

A Arte reproduz vitalmente, a relação entre sociabilidade e individualidade, potencializando esta relação, e este é precisamente seu caráter orgânico e não dualista. Isto se dá, porque nela "[...] o externo e o interno aparecem numa unidade mais profunda do que a vida mesma é capaz de evidenciar, dissolvendo todo fetiche, removendo toda a crosta de obscuridade que possa impedir a consciência de enxergar a presença operante do homem nas coisas." (PATRIOTA, 2010, p. 229).

Lukács (1966) aponta que, é papel da Arte despertar os indivíduos para o sentido mais pleno da humanidade que os conforma, este processo o autor chama de autoconsciência. Lukács se refere autoconsciência como o processo de criação pelo qual o sujeito é capaz de evocar o sentimento profundo e duradouro da generidade, no que diz respeito à obra de Arte, ele reporta que "[...] a altura objetivamente alcançada na obra depende da riqueza, profundidade e justeza das refigurações da realidade." (LUKÁCS, 1966, p. 532).

Assim, o mundo configurado pela Arte apresenta infinitas facetas, que expressam em si tendências significativas para o homem, significativas porque o expande, aprofunda e individualiza para além da mera abstração, onde:

> Há uma intensificação e uma homogeinização extraordinárias de todas as forças da alma, a uma expansão, no limitado espaço da imanência sensível, da plenitude humana. Cada acento ou cada traço do pincel aparecem penetrados da tarefa de forjar um mundo. (TERTULIAN, 2008, p. 277).

Portanto, a Arte não se reduz ao discurso subjetivo inspirado, ou a subjetividade imediata, onde há o isolamento desta numa interioridade fechada e reclinada sobre si mesma, que comunica através da linguagem artística sua particularidade, por meio de desdobramentos

que dizem respeito a um afeto individual, já que isto, apenas realçaria vivências introspectivas e solitárias, que não representariam a "[...] expressão das lutas, das discussões dos homens entre si, de um embate mútuo, mas sim um deslizar, um passar ao largo entre um e outro." (LUKÁCS, 1966, p 112)

Esta tendência subjetivista ocorre quando não há a ultrapassagem da imediaticidade da vivência, "[...] dessa forma, tudo passa a ter um caráter hiper singular, sem pontos de identidade que propiciem um reconhecimento comum. A singularidade se fecha em si mesma." (PATRIOTA, 2010, p. 241). Porque, para além das vivências imediatas deve realizar-se a objetivação do ser social, pois, quando há a vivência da esfera estética na vida, a individualidade encontra-se diante de sua própria generidade, "[...] a verdadeira vivência estética é por isso mesmo autoconsciência, reconhecimento de si no outro." (LUKÁCS, 1966, p. 468). Neste sentido, "[...] esta necessidade impõe a referida universalização da subjetividade no particular, bem como a superação de qualquer puro universal na subjetividade humanizada do particular." (LUKÁCS, 1966, p. 499).

O principal evento da vivência estética é justamente o efeito que esta exerce sobre a subjetividade fruidora, enriquecendo e ampliando-a, "[...] os realizadores deste sentido – as individualidades esteticamente universalizadas ou expandidas – representam, enquanto singularidades, o ponto de vista do gênero humano." (PATRIOTA, 2010, p. 247). E nisso consiste o que autor chama de utopia da Arte, já que: "[...] em nenhuma das sociedades existentes até agora [este ponto de vista] jamais foi alcançado objetivamente, nunca se objetivou em um sistema de relações humanas reais, e nunca pôde determinar diretamente a ação e o pensamento dos homens." (LUKÁCS, 1966, p. 575).

Segundo Lukács, a Arte é, antes de qualquer outra coisa, mimese de realidades objetivas e vivas, ou seja, dos processos de transformação e autotransformação humana, dos combates que os homens realizam contra forças naturais e sociais que bloqueiam ou distorcem seu desenvolvimento. Sobre este aspecto, nos diz Tertulian (2008, p. 268). que:

> O movimento que simultaneamente intensifica a subjetividade através da mimesis e a fortalece tem por resultado que a subjetividade revela em suas profundidades o que tem de humanidade no sentido universal da palavra e transforma o que pertence à consciência de si da espécie humana em princípio organizador de sua atividade criadora.

O princípio e papel da Arte, portanto, não é direcionar nesta ou naquela direção, mas sensibilizar os afetos, cuja vivência institui uma força propulsora, determinada pela riqueza de

conteúdo esteticamente condensada que impele o homem a enxergar melhor a si próprio, e com isso, ampliar sua autoconsciência.

> Quanto mais numerosas forem as mediações que descobrir e (se necessário) acompanhar até a extrema universalidade, tanto mais acentuada será esta superação. Quanto maior for a sua força criadora, tanto mais sensivelmente re-transformará as mediações descobertas numa nova imediaticidade; concentrando-as organicamente nela: ele formará um particular partindo do singular. (LUKÁCS, 1966, p. 152).

Segue-se então que, a vivência estética, na intensidade e completude de sua organicidade pressupõe uma subjetividade substancial, onde a subjetividade não só é somente mediação e pressuposto para a composição do sujeito-objeto estético, como também se efetiva e revela no produto estético. A Arte "[...] não só pressupõe vida substancial como também é seu exercício e confirmação. Ou ainda: a substancialidade artística é a substancialidade do homem." (PATRIOTA, 2010, p. 258).

Nas palavras de Lukács (1966, p. 341):

> Só quando o sujeito criador é capaz de conceber a referencialidade dos objetos ao homem (ao gênero humano) como síntese das próprias determinações intrínsecas destes e, ao mesmo tempo, capaz de fazer desenvolver organicamente as reações do homem a seu mundo circundante, partindo de uma substância ativa unitária que abarca tudo isso, só então pode surgir este equilíbrio tenso entre subjetividade e objetividade como uma nova síntese unitária e imediata, substancial e evocativa. E por mais complicado que seja sua gênese a partir do sujeito criador, por mais que um salto qualitativo separe e vincule a uma só tempo a criação e a obra, tem que haver nos pressupostos subjetivos tendências que correspondam muito amplamente a esta [obra], se é que o salto há de realmente produzir uma autêntica obra de arte.

A Arte pressupõe uma vida rica, sendo que:

> [...] esta riqueza, como é natural, não tem porque se revelar necessariamente na agitação externa da vida, mas tem que estar vivamente presente na vivência do mundo e, em conseqüência da proporcionalidade correta entre subjetividade e objetividade, tem que formar com o sujeito algo substancial. (LUKÁCS, 1966, p. 361).

É imanente à Arte, portanto, tanto um processo de vitalização da organicidade entre a objetividade e subjetividade, como, um processo de desfetichização, onde "[...] as relações entre os fatos externos e a interioridade são postos categorialmente em seus nexos reais, como momentos articulados de um todo." (PATRIOTA, 2010, p. 260).

E isto pressupõe extrapolar a projeção de uma sensibilidade estranhada, que represente apenas a realidade imediata da vida capitalista. Limitar a Arte a esta redução, acaba por cercear toda sua força de captação da força humana, rebaixando a realidade ao nível de

uma inviabilidade crônica e irremediável e a Arte a representação mística deste conformismo. A Arte possui a medida de ocupar o espaço onde, apesar da coerção sofrida pelos indivíduos, existe a possibilidade de movimento e transformação.

A realidade não está dada. E neste sentido, o processo de humanização não está submetido apenas às forças estruturais. Como se pode constatar aqui, na constituição da Arte, o caminho da conquista de um mundo humano pelo homem, encontra meios que ultrapassam e refazem a realidade, perseguindo necessidades profundas que possuem a força de reagir ao que está posto. E os indivíduos fazem parte ativa desta luta, "[...] mas para que esta luta, a luta pela interiorização da generidade, ou seja, pela humanização de si, possa ser travada e sustentada, é imprescindível ter ao alcance um horizonte de prospecção." (PATRIOTA, 2010, p. 264). E é aqui que é atribuída a Arte um elemento propulsor, atrelado ao compromisso da humanização, na medida em "[...] que afirma criticamente a vigência do humano na história e no presente reificado, na medida em que suas criações dão vida a sentimentos autênticos, os quais, não importando os quão raro estes possam ser, constituem-se como possibilidades intrínsecas do ser social." (LUKÁCS, 1966, p. 555).

> Nada exprime melhor a alta ideia da arte proposta pela Estética de Lukács do que sua tese segundo a qual a arte teria por vocação dar ao homem sem pátria o sentimento de uma pátria. O esforço imenso empregado para definir de modo rigoroso a autonomia da arte entre as formas do espírito está estritamente ligado a valorização da função crítica e desmisticadora da arte no plano sócio-histórico. (TERTULIAN, 2008, p. 283).

Isto porque:

> A opacidade que, muitas vezes, envolve nossa vida se dissipa; os fetiches que nos prendem a eles se desaparecem; as fronteiras cruéis ou irritantes que separam a objetividade do mundo e as aspirações da subjetividade se apagam no espaço da obra de arte e na plenitude do prazer estético. (TERTULIAN, 2008, p. 283).

Lukács, no entanto, não executa uma reflexão de ordem estritamente filosófica acerca das categorias da Arte, mas examina por meio de quais mecanismos a Arte alcançaria o fim de evocar uma inteireza humana, e detecta a catarse como princípio evocador desta possibilidade, onde a catarse "[...] consiste no efeito desencadeado pela obra de Arte sobre a subjetividade do receptor, sendo, assim, a conseqüência e desfecho da autêntica experiência estética." (PATRIOTA, 2010, p. 265). E como as demais categorias da Arte, também ela encontra nas vivências cotidianas sua base e origem. Segundo Tertulian (2008, p. 263): "Lukács vê no sentimento de liberação e de purificação da *carthasis* a vocação irredutível da

arte: a realização, em seu espaço homogêneo, de uma harmonia única entre subjetividade e objetividade, entre interioridade e exterioridade."

Nos termos do próprio Lukács (1966, p. 517), a catarse é vivenciada nos seguintes termos:

> O poder evocativo-condutor do meio homogêneo penetra na vida anímica do receptor, subsume seu modo habitual de considerar o mundo, impele-o, sobretudo para um novo 'mundo', preenche-o com novos conteúdos – e com conteúdos vistos sob uma nova ótica – e justamente por isso ele se dispõe a assimilar este 'mundo' com a mente e os sentidos renovados e rejuvenescidos. A transformação do homem inteiro em homem inteiramente efetua aqui uma ampliação e um enriquecimento na forma e no conteúdo de sua psique. Novos conteúdos desembocam nele, enriquecendo assim seu tesouro vivencial. Enquanto ele é orientado pelo meio homogêneo da obra para acolhê-la, para apropriar-se do novo conteúdo, simultaneamente suas faculdades perceptivas se desenvolvem, permitindo-o reconhecer e fruir enquanto tais novas formas de objetivação, relação etc.

A catarse estética, por meio de uma forma artística, objetiva-se no efeito catártico produzido pela obra ou criação, através da fruição, e penetra na subjetividade com uma força, nitidez e contundência de sentidos e sentimentos que raramente ocorre na vida cotidiana. Não possui nenhum cunho moralizante ou pedagógico, antes, é um poderoso efeito que se dá sobre o homem de forma integral e que lhe toma por inteiro a capacidade de aglutinar, e posteriormente, ampliar, suas forças vitais de percepção do mundo e de si.

> O essencial à catarse reside na sua capacidade de despertar nos sujeitos a consciência sensível de que a vida individual e a vida do gênero não são dissociáveis, mas interdependentes. Desta consciência pode nascer um ímpeto de renovação, um germe de mudança, uma tendência em direção a objetivos mais amplos, humanamente significativos e salutares. De fato, não cabe ao artista predicar normas de conduta, mas refletir critica e amplamente a lógica e o pulso da vida. As verdadeiras obras de arte não são ilustrações moralistas nem instrumentos de propaganda ideológica, ainda que possam conter elementos dessa natureza e ser, eventualmente, interpretadas desse modo. O fundamental, no entanto, é que através dela os indivíduos são impelidos a estabelecer uma visão crítica de si mesmos a partir do núcleo de sua existência. (PATRIOTA, 2010, p. 269).

Lukács (1966, p. 466-525) aponta que por meio da catarse, há a possibilidade de um adentramento enriquecido do homem no mundo que o constitui. As vivências do receptor, no caso da catarse, são conduzidas para um sentido de força e propulsão, realocando a sensibilidade diante do mundo.

> Homogeneidade do meio estético específico de cada arte, seja o som, a imagem ou a palavra. Esta homogeneidade, com alto poder de concentração conteudística, arrebata o homem de sua vida prática, põe em suspenso seus interesses imediatos, entregando-lhe em troca uma vivência purificada, filtrada pela atividade do artista, pelo criador, o qual, sendo um autêntico artista, sabe conferir à sua criação uma

> unidade evocativa de profundos significados humanos. Do homem inteiro da vida cotidiana – isto é, com interesses práticos que brotam da totalidade de sua personalidade – surge o homem inteiramente entregue à vivência homogênea, concentrada, delimitada formal e conteudisticamente, da obra de arte. Uma entrega que redunda em nova posse espiritual. (PATRIOTA, 2010, p. 266).

Portanto, a catarse é um elemento categorial do fenômeno estético, materializado por meio de uma vivência individual que chama toda a capacidade de sentir de forma nucleada e intensa. E nos interessa aqui, de forma especial, precisamente o que Lukács aponta sobre o depois dessa vivência receptiva, porque é neste depois, que encontramos o sentido de articular a Arte com a formação e fortalecimento dos sujeitos coletivos, aqui, Movimentos Sociais.

Lukács aponta que, após o contato com a Arte, e podemos já introduzir aqui seu conceito de catarse que produz um homem esteticamente movido, "[...] a influência modificadora se orienta predominantemente no comportamento geral do homem inteiro na vida." (LUKÁCS, 1966, p. 557), onde o homem inteiro da cotidianeidade é "[...] inteiramente tomado pela receptividade", o que promove uma alteração na percepção frente a coisas já habituais para ele. Segundo o autor há "[...] uma erosão de extremos, um novo acesso a realidade, a essencialidade da existência que aparece nela... uma visão sintética da realidade, visão capaz de decompor mais agudamente e compor mais audazmente o que pode fazer o homem sobre o cotidiano." (LUKÁCS, 1966, p. 557).

Neste sentido, a máquina estética não ignora as capacidades individuais de reação dos espectadores, pelo contrário, convoca-as à ação e converte esta condensação em condição necessária para sua existência e sucesso, solicitando de forma demasiada a sensibilidade do sujeito e tudo que o configura.

O depois da vivência receptiva estética faz com que o homem tenha tarefa de introduzir o conteúdo humano adquirido, em sua anterior apreensão, promovendo uma transformação em sua imagem de mundo (LUKÁCS, 1966), onde o sujeito participa da formação da experiência em processo. É claro que estas transações são extremamente diversas e plurais, formuladas em uma rede complexa de avanços, retrocessos e influências e principalmente, não possuem o compromisso de resvalar na imediaticidade prática. Portanto, o que se transforma não são as finalidades práticas do homem, que inclusive são suspendidas durante vivência estéticas, mas "[...] a alteração visível ou completamente oculta, consciente ou inconsciente – afeta antes o homem inteiro, a sua relação e seu comportamento com o mundo, com a vida, com a sociedade." (LUKÁCS, 1966, p. 537). Dessa forma, podemos entender que a Arte forceja uma inserção ativa no mundo.

Como pode ser observado até aqui, a Arte, e todos os elementos que a constitui, tem, em grande medida, a capacidade de forjar no homem uma paisagem mais profunda, humana e potente, servindo mesmo como estímulo a atividade formativa do homem. O esforço teórico de Lukács, que para além de qualquer observação crítica acerca de seus fundamentos estéticos filosóficos, tem por mérito mostrar que o desenvolvimento humano, quando atrelado à essência da carência humana, convoca o homem a criar um mundo humano a partir de suas bases materiais abundantes e vitais, e que isso, está geneticamente atrelado ao mundo humano e não corresponde a nenhuma entidade metafísica. Este redimensionamento da potencialidade humana nos diz muito em tempos de descrédito da pujança humana.

Lukács nos mostra que o homem afetado pela vivência estética é um homem abastecido de uma amplitude humana enriquecida, e que esta condição não se esgota somente durante o ato da vivência estética, mas prescinde de uma refiguração interna e externa do homem frente ao mundo. É aqui que acreditamos que os Movimentos Sociais se fazem uma alternativa concreta, porque se apresentam como um meio objetivo para realização das mediações necessárias entre indivíduo *versus* generidade.

Lukács (1966, p. 543), defende que "[...] o reflexo estético tem que ter também em conta a circulação da vida a vida" desta forma, o indivíduo potencializado humanamente pela vivência estética necessita de, no inevitável retorno à vida cotidiana, realizar mediações complexas que impulsionem sua (re)figuração de mundo, e isto pode ser dar de maneira muito mais efetiva se este sujeito puder realizar estas mediações alocado e segundo um viés coletivo, que dê suporte objetivo ao revezamento de interpretações e o deslocar de perspectivas que acomete o sujeito em movimento.

Como vimos até aqui, é inerente à Arte a passagem do indivíduo-individualidade ao indivíduo genérico humano, e os Movimentos Sociais, como espaços que surgem, via de regra, impulsionados pela necessidade de transformação, podem ser o espaço objetivo onde se passa e concretiza esta gradação humana nos sujeitos por meio da Arte. Trata-se, portanto, de entender os Movimentos Sociais como chão, objetivo de sujeitos movidos esteticamente, sendo que, esta articulação – sujeito esteticamente movido e Movimentos Sociais – tem por objetivo canalizar a potência das forças que se passam no movimento indivíduo *versus* generidade, para que estas não se dispersem por não encontrarem na realidade objetiva um instrumento de assimilação que auxilie a realização das mediações necessárias.

2.1 Movimentos sociais no Brasil e Serviço Social

A Arte coloca-se como uma mediação para a objetivação da dimensão humano genérica dos indivíduos (LUKÁCS, 1970), ou seja, através da Arte pode ocorrer uma qualificação emancipatória na humanidade dos indivíduos, onde estes, através da fruição e vivência estética, suspendem o cotidiano e concomitantemente enriquecem sua existência humanizando suas carências humanas. Interessa-nos, sobremaneira, que este retorno enriquecido se dê na dimensão coletiva, a fim de estimular uma permanente caminhada do indivíduo-individualidade ao indivíduo humano-genérico, porque isto não se dá no âmbito particular, mas, nas esferas de compartilhamento das forças que impulsionaram o desenvolvimento humano e que são encontradas, usufruídas e modificadas necessariamente na esfera coletiva, onde os homens podem acessar uns aos outros de maneira fortalecida e abundante, do ponto de vista das inúmeras trocas e encontros dialógicos que podem ser realizados.

Esta, evidentemente, é uma opção ideológica, qual seja acreditar na potência dos sujeitos e espaços coletivos, enquanto meios de defesa do nosso projeto ético-político profissional e como reduto a ser explorado de forma mais capacitada, no intuito de "[...] encontrar na realidade objetiva, os meios, as ligações entre esta sociedade e uma outra que torne a transformação social praticável" (MESZÁRIOS, 2002, p. 41), o que:

> Supõe, necessariamente, que encaremos o papel do agente profissional na sua dimensão propriamente política, na medida em que estabelecer vínculos orgânicos com uma determinada classe social pressupõe necessariamente uma opção ao nível político ideológico. (RAICHELIS; ROSA, 1982, p. 74).

Tendo em vista estes aspectos apontados acima, que dimensionam a potencialidade dos Movimentos Sociais, ocorre hoje, a necessidade de maior apropriação teórica e ampliação do trabalho profissional junto aos Movimentos Sociais, sendo esta, uma reflexão que desafia todos os assistentes sociais a defender, com radicalidade, estes movimentos na perspectiva do enfrentamento de todas as formas de exploração e de opressão, potencializando os Movimentos Sociais como espaços concretos de construção, luta e afirmação do próprio projeto ético-político da profissão.

Entretanto, a discussão acerca da conceituação, papel e capacidade transformadora dos Movimentos Sociais, é um dos temas menos debatidos no interior do Serviço Social. A reflexão sobre a necessidade de alcançar sujeitos coletivos, ainda mostra-se

consideravelmente escassa, o que de certa forma, aponta um hiato entre o que expressa o projeto profissional e o que se efetiva na realidade objetiva.

E esta necessidade de aprofundamento sobre o debate que perfaz os Movimentos Sociais é evidenciada já na formação profissional do Serviço Social. Durante a realização da pesquisa de campo, os alunos deixaram claro por meio de seus relatos a presença de uma lacuna referente a uma aproximação, ainda que superficial, dos Movimentos Sociais. Não há no conteúdo das disciplinas nenhum ponto que relacione de forma contundente as lutas coletivas com o projeto ético político do Serviço Social. Esta condição, a da não apropriação das formas de organização e enfrentamento coletivo, merece uma reflexão mais cuidadosa e que deve ser enfrentada pelo Serviço Social, porque implica numa dimensão teórico-metodológica distanciada e não comprometida com a esfera coletiva, o que se desdobra em uma dimensão técnico-operativa que se restringe a um trabalho profissional bastante atrelado e restrito à efetivação das políticas públicas, exatamente porque pressupõe o reflexo de um fundamento teórico que não subsidia efetivamente a dimensão coletiva.

Na contra mão desta realidade e a partir dos fundamentos críticos da profissão, a análise dos processos históricos que conformam o Serviço Social aponta que, um dos requisitos para que o projeto ético-político da profissão pudesse se afirmar e se fortalecer, foi a organização e potencialização dos Movimentos Sociais junto a sociedade (como veremos mais detidamente em seguida). Sendo que, os Movimentos Sociais até hoje representam, para o Serviço Social, espaço privilegiado para a realização da transposição das demandas particulares em demandas coletivas, no sentido de superação de propostas institucionalizantes, focalistas e utilitaristas.

Levando-se em consideração os limites que circunscrevem o Serviço Social, enquanto profissão inserida na divisão sócio técnica do trabalho, mas, também, observando a contribuição que este pode fornecer a partir de seu acúmulo teórico-prático, podemos avaliar que, transcender as demandas imediatas alocadas no espaço do cotidiano, a fim de, perseguir a perspectiva da totalidade, pode servir à construção de possibilidades de luta e transformação social, o que passa necessariamente pela capacidade de apropriar-se de mecanismos e estratégias fundados em bases teórico-metodológicas sólidas, que permitam tanto o desvelamento do cotidiano, como, a construção e fortalecimento, a partir deste desvelamento, de sujeito coletivos.

No entanto, a (re) valorização da dimensão coletiva não se dá de maneira fácil. Alcançar uma perspectiva política crítica e totalizante é um desafio posto a uma sociedade que:

> Experimentou transformações incomensuráveis dentro da ordem burguesa, mantendo-a, todavia, em seus pilares. O homem conquistou o espaço, produziu a cura para diversas doenças. No entanto, descobriu algumas novas, como a AIDS, e até mesmo produziu outras, como a anorexia e a bulimia, explicadas muitas vezes como conseqüência de uma sociedade fragmentada, desigual e complexa. (VIANNA, 2001, p. 35).

Este contexto evidentemente, afeta e condiciona a viabilidade de efetivação da dimensão coletiva por parte do Serviço Social. Fato que evidencia isto é o atual desafio posto a efetivação de nosso projeto ético-político profissional, que dentre outras questões, enfrenta a dificuldade, já remota, mas atualmente aguda, de organizar a profissão enquanto categoria na defesa de um projeto coletivo. É claro que esta perspectiva endógena, nos serve a título de exemplo, mas não encerra a complexidade que atravessa e compõe o atual contexto de disseminação de um descrédito da perspectiva coletiva que tem seu fundamento no modo como vem sendo produzida e reproduzida à própria vida.

Para entender este fato, é necessário compreender as mudanças ocorridas no modelo de desenvolvimento econômico brasileiro, que se concretizaram mais incisivamente a partir da década de 1990, fruto de uma política internacional que tenta gestar e proteger a acumulação capitalista e aumentar a taxa de lucros a fim de superar a crise estrutural do capitalismo. São vários os desencadeamentos sociais, culturais, políticos e econômicos do que se definiu como avanço do neoliberalismo: aumento da desigualdade social; flexibilização e precarização do mundo do trabalho (ANTUNES, 1995), aumento do emprego informal; aprofundamento de um individualismo estreito que abarca a dimensão da vida privada e pública dos indivíduos; degradação do meio ambiente, através do uso irrefreado dos recursos naturais do planeta (MESZÁROS, 2002); desmonte das políticas públicas (BERINHG; BOSCHETTI, 2008).

Trataremos estas transformações, sobre a ótica das mudanças ocorridas na história dos Movimentos Sociais, porque nos interessa desvendar as mediações entre as mudanças na esfera econômica e seus resultados na sociedade e, principalmente evidenciar como este processo é encarnado por uma resistência crítica, pouco valorizada e divulgada, o que, até certo ponto, determinada negativamente a força desta própria resistência.

Segundo Scherer-Warren (2008, p. 505):

> As principais mobilizações populares no período colonial, antes do que antissistêmicas declaradas, foram de rejeição, de negação e de afastamento dos sistemas excludentes (como os movimentos messiânicos, movimentos separatistas, formação de quilombos e resistência indígena), ou ainda, na mesma lógica separatista, podemos relembrar o anarco-sindicalismo, que vigorou na primeira república brasileira. É de forma muito acanhada que surgem as primeiras ações

> coletivas de caráter reivindicativo, especialmente a partir do início no século XX, tais como as de operários, camponeses, indígenas, comunitários cristãos etc. Sem condições de expressarem sua autonomia de sujeito numa esfera pública mais ampla, são politicamente acolhidas por Estados oligárquicos, tutelares ou populistas.

Na realidade brasileira até este momento, os direitos sociais concedidos pelo Estado, ainda que parciais e focados, de forma freqüente, antecedem a conquista dos direitos civis e políticos.

No século XX as reivindicações populares, desenvolvem e intensificam uma relativa crítica e autonomia em relação ao Estado através de pressões políticas para transformações na estrutura social, exemplos deste contexto são os movimentos comunitários ligados à teologia da libertação, em vários países da America Latina, as Ligas Camponesas, e já nas décadas de 1970-1980 o novo sindicalismo e os vários "novos movimentos sociais".

Com a implantação da ditadura militar na segunda metade do século XX, respondendo ao um modelo de desenvolvimento promotor de uma profunda desigualdade, surgem dois tipos de manifestações de resistência: as organizações clandestinas - guerrilhas e partidos de comunistas e socialistas e as manifestações públicas de civis que lutavam contra o autoritarismo exacerbado e as restrições dos direitos civis e políticos - sendo que estas, geralmente eram reprimidas pelas forças armadas.

A partir do processo de democratização, "[...] desenvolve-se um movimento cidadão que vai reivindicar a regulamentação ou a criação de novos direitos: civis, políticos, sociais, culturais, étnicos, de gênero e ambientais." (SCHERER-WARREN, 2008, p. 27).

É importante apontar aqui, que na década de 1960, inicia-se um amplo processo de reflexão no Serviço Social, conhecido como movimento de Reconceituação, que teve como objetivo, o que foi se desenvolvendo de forma gradativa, revisitar criticamente as bases da profissão, intuindo desvencilhar o Serviço Social de um projeto estritamente marcado pelo assistencialismo e controle social formulado pelo Estado. Este processo foi marcado pela pressão exercida pela sociedade, que começava a se organizar e reivindicar maior espaço na esfera política e pressionar o Serviço Social por uma definição clara de sua postura, ou seja, qual seria o sujeito de sua defesa. É claro que isto definiu de determinada forma a configuração encontrada posteriormente pelo próprio Serviço Social.[1]

[1] O movimento dialético entre as demandas dos sujeitos coletivos e como isto pode instituir ao Serviço Social uma via esclarecedora dos mecanismos de fortalecimento da transformação social, não apresenta a merecida apropriação, já que isto poderia subsidiar o avanço da profissão na superação de propostas altamente institucionalizantes. Prova disto é a escassa bibliografia voltada para o trabalho profissional do assistente social junto aos movimentos sociais.

Já no final do século XX, e início do novo milênio, observa-se o crescimento das organizações da sociedade civil, refletindo dentre outros fatores, a radicalização da política neoliberal. Aqui, "[...] os movimentos sociais passam a valorizar cada vez mais formas de participação institucional (audiências públicas, assembléias e conferências políticas, fóruns, conselhos setoriais de políticas públicas, orçamento participativo, Agenda 21 etc.)." (SCHERER-WARREN, 2008, p.506). Esta valorização dos espaços institucionais se dá, porque "[...] tais organizações percebem, nesses espaços, a oportunidade do exercício do controle social pela cidadania, considerado como um meio político adequado e legítimo para a expansão da democracia." (WARREN, 2000, p. 506).

Neste contexto, observa-se uma participação política fundamentada em termos políticos rasos, onde o nível de radicalidade das reivindicações tornam-se menos arraigais.

> A transnacionalização do capital com suas implicações sociais, políticas e culturais, associada aos avanços no campo da tecnologia das comunicações contribuíram para alterar as formas de luta e organização de movimentos sociais. Um exemplo dessa questão pode ser buscado no relativo impulso que teve o intercâmbio de ideias, projetos e recursos financeiros entre agências e movimentos organizados no Brasil e a cooperação internacional. Entretanto, sem desmerecer aspectos relevantes dessa inter-relação, sobretudo no que tange ao fortalecimento das redes, a transnacionalização tem provocado prejuízo quanto à autonomia de algumas organizações. Tem sido prática corrente a alteração ou mesmo definição do planejamento de organizações governamentais ou associações a partir de prioridades ditadas por agências externas, em muitos casos por absoluta necessidade de garantir os financiamentos para projetos. (VIANNA, 2001, p. 44).

É interessante observar, que neste ínterim, no interior do Serviço Social também há uma reconfiguração da importância dos espaços institucionais via política pública, principalmente, através dos conselhos enquanto espaço de controle social.

Simultaneamente ao desenvolvimento desta perspectiva por parte dos Movimentos Sociais, que valorizam dimensões identitárias e culturais, alguns movimentos realizam uma resistência política mais ativa, por meio de ocupações de terra, bloqueio de estradas, grandes manifestações populares, intervenções de grande impacto público e ocupação de órgãos públicos e de empresas, especialmente transnacionais, desenvolvendo, com isso, uma rede "autônoma" de Movimentos Sociais.

No Brasil hoje, os Movimentos Sociais enfrentam um Estado pautado por interesses voltados à manutenção e defesa de um modelo de desenvolvimento econômico excludente, que aprofunda a desigualdade social e afirma a concentração da renda, da terra e da riqueza, onde os meios de comunicação aliados a esses interesses promovem ações que desvirtuam o

ideário dos Movimentos Sociais limitando claramente a veiculação de suas reivindicações e de sua existência organizada.

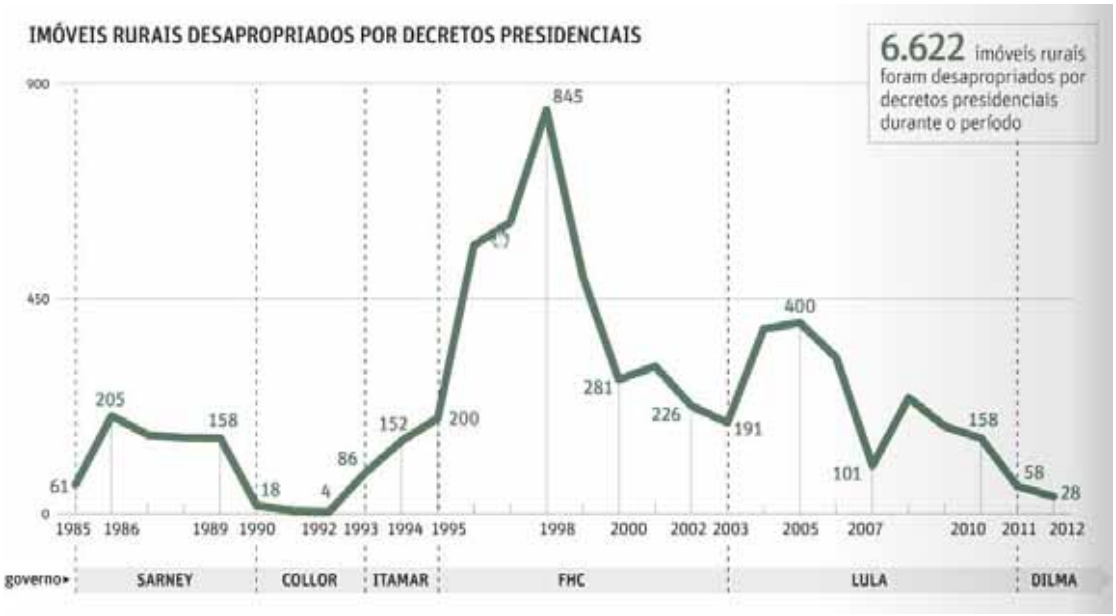
Com isso, as formas de opressão e de dominação manifestam-se por meio de diferentes estratégias, como a criminalização e estigmatização dos Movimentos Sociais e de quaisquer sujeitos coletivos, restringindo o alcance de suas ações, principalmente daqueles sujeitos mais autônomos do ponto de vista institucional. Podemos apontar como exemplos desta realidade os movimentos de Mulheres, Indígenas, Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (LGBT), Negros e Quilombolas. Ocorrendo também com os trabalhadores urbanos de diversas categorias que, ao realizarem manifestações públicas, têm enfrentado dois tipos de argumentos reiteradamente utilizados: o descrédito das manifestações e acusações nas quais os manifestantes são os responsáveis por causarem prejuízos financeiros à população, em função das dificuldades que produzem ao tráfego, por exemplo.

No entanto, a criminalização e outras formas de cerceamento se voltam, principalmente, para aqueles movimentos que possuem maior grau de organização, e que, portanto, têm condições de se expandir nacionalmente.

Nesse contexto, podem-se destacar, particularmente, os movimentos rurais, constituídos na esteira da experiência do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), Movimento das Mulheres Camponesas, Movimento dos Atingidos por Barragens, Movimento dos Pequenos Agricultores, entre outros. A criminalização dos Movimentos Sociais desvirtua o real sentido de suas ações políticas em defesa dos interesses das classes trabalhadoras, com isto, os Movimentos Sociais vêem diminuídas as possibilidades de afirmação de seu ideário, e sofrem restrições quanto a seus métodos e manifestações.

Prova deste recrudescimento é o virtuoso decréscimo no número de desapropriações de terra que ocorreram nos últimos vintes anos, o que expressa o descompromisso cada vez maior do Estado com as transformações de base, mas, não reflete a luta realizada, conforme demonstra o quadro abaixo.

Gráfico 1: Imóveis rurais desapropriados por Decretos Presidenciais – 1985-2012



Fonte: MST, 2013.

No entanto, ainda que sobre estas condições, por todo o mundo e no Brasil, os Movimentos Sociais continuam realizando suas lutas e reivindicações, encabeçando a luta pela formulação e garantia de direitos.

A título de demonstração, podemos citar alguns marcos legais que expressam a força desta luta, como o fundamental, se não, primordial, papel do Movimento Negro na elaboração e efetivação da Lei n. 10.639 de 2003, que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura afro-brasileira nas escolas de todo o país. Também, o Movimento Feminista brasileiro conquistou, nas últimas décadas, a ampliação dos direitos da mulher, as ações do movimento feminista foram decisivas para articular a caminhada em direção a igualdade entre os gêneros e teve papel crucial no debate sobre a criação da Lei Maria da Penha - Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006 que cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. No debate sobre a reformulação do Código Florestal brasileiro, os Movimentos Sociais Rurais e Ambientalistas foram o grande agente promotor do debate na esfera pública, fomentando uma discussão que envolveu a sociedade de maneira bastante ampla. Por fim, o Projeto de Lei da Câmara (PLC) 122/2006 que propõe a criminalização dos preconceitos motivados pela orientação sexual e pela identidade de gênero, é uma das bandeiras mais defendidas e impulsionadas pelo Movimento LGBT.

Evidentemente, estas conquistas delimitadas pelos marcos legais que as objetivam, não representam a complexa totalidade que envolve as ações desenvolvidas pelos Movimentos Sociais, mas servem, no entanto, para indicar que a luta existe e é ampla, formada por diversos atores, onde cada movimento aqui citado – negro, feminista, ambientalista - é subcomposto por movimentos que divergem, ao mesmo tempo, que concatenam as reivindicações realizadas.

Neste sentido, para abarcar também as conquistas imateriais fundadas na persistência e na convicção da força coletiva, não podemos deixar de nos referir às famílias que formam o MST e que moram por anos a fio sob uma lona preta, sem nenhuma estrutura. Defendendo seu direito à uma vida digna, mas, principalmente expondo as terríveis desigualdades provindas de uma estrutura econômica i-lógica e desumana, servindo como um incômodo grito sobre os horrores causados por este sistema.

2.2 Movimentos sociais, Serviço Social e arte: uma proposta de apropriação teórica

As teorizações sobre os Movimentos Sociais se diferenciam, não apenas pelas abordagens utilizadas, mas pela impossibilidade de esgotar a complexidade do objeto, tendo em vista, a diversidade que conforma a própria constituição dos Movimentos Sociais, as ambiguidades e multiplicidades que encerram seus projetos (MELLUCI, 1994) e a conjuntura econômica e social do momento histórico no qual estes estejam inseridos. Segundo Gohn (1997, p. 243):

> As diferentes interpretações na atualidade decorrem de três fatores principais: mudanças nas ações coletivas da sociedade civil, no que se refere a seu conteúdo, suas práticas, formas de organização e bases sociais; segundo: mudanças nos paradigmas de análises dos pesquisadores; terceiro: mudanças na estrutura econômica e nas políticas estatais.

Melluci (1994, p. 36), conclui que os movimentos sociais são sujeitos de difícil definição conceitual e que existem várias abordagens de difícil comparação. Neste sentido, o autor aponta que existem mais definições empíricas do que conceituação teórica neste campo. Amman (1991, p. 126), se refere a este fato do seguinte modo:

> Em que pese à atenção que se tem recentemente concedido aos movimentos sociais, os contornos de sua configuração teórico-prática ainda não se encontram satisfatoriamente delineados. A maioria dos estudos acertadamente privilegia aspectos parcelares deste campo temático, dada a diversidade e multiplicidade das práticas coletivas que o constituem.

Entendemos por Movimentos Sociais, “[...] ações coletivas com um determinado propósito, cujo resultado, tanto em caso de sucesso como de fracasso, transforma os valores e instituições da sociedade.” (CASTELLS, 2000, p. 20), ações estas que forcejam novas combinações de classe, configurações e cruzamentos, configurando-se, portanto, em espaços privilegiados para realização de novas possibilidades e transformações.

Amman (1991, p. 128) destaca ainda que:

> Movimento social é ação. Daí porque consideramos que o Movimento social é uma dinâmica, uma prática social e não um grupo, como às vezes pode parecer. Para apreendê-lo em nível da realidade faz-se mister examinar qual o caráter das práticas dos diversos grupos sociais e entender que só as ações coletivas de cunho contestador podem se inserir no campo dos movimentos sociais.

Ainda que alguns movimentos se inscrevam em práticas menos críticas e radicais, cujo teor político se configure no estabelecimento de consensos sociais e políticos, como já disposto acima, entendemos que o elemento essencial de todo movimento social é o protesto e a contestação, “[...] isto porque um movimento social [...] passa invariavelmente pelo conflito, pelo confronto, carrega sempre o germe da insatisfação.” (AMMAN, 1991, p.127).

> Inseridos no bojo das relações de produção, é contra elas ou contra seus desdobramentos que os Movimentos Sociais protestam. Eles espelham o conflito frente à natureza, à qualidade e a forma dessas mesmas relações, quer elas sejam vigentes ou representem um devir. Nem sempre os Movimentos Sociais protestam contra um fato consumado ou em vigor. Eles podem protestar contra um vir-a-ser. (AMMAN, 1991, p. 130).

Há um intenso debate sobre o caráter classista ou não classista dos Movimentos Sociais da atualidade.

A expressão “novos movimentos sociais” supõe diferenças em relação aos Movimentos Sociais tradicionais e novas formas de configurações de Movimentos Sociais que surgiram principalmente a partir dos anos de 1980. Em princípio, os movimentos tradicionais se faziam através de uma identidade de classe social, consistindo-se basicamente como movimentos operário-sindicais, organizados a partir do mundo do trabalho. Essa referência classista dos Movimentos Sociais, no entanto, nas últimas décadas sofreu profundas alterações.

Muito comumente, os novos Movimentos Sociais se articulam através de redes, constituindo pautas reivindicatórias coletivas, convergindo interesses, organizando ações conjuntas e buscando visibilidade social. Outra característica dos novos Movimentos Sociais é que, à diferença dos movimentos tradicionais, não visam “tomar o poder” pela conquista do

Estado (GONH, 2007, p. 123). Há, no entanto, autores que afirmam que esta suposta diferenciação entre *velho e novo*, não reflete a realidade que conforma os Movimentos Sociais, tendo em vista a gama de elementos tanto tradicionais, quanto modernos que orientam a constituição e prática dos movimentos. Neste sentido, Offe (1994), levando em consideração a qualidade da racionalidade político-econômica dos atuais movimentos, usa a denominação *movimentos sociais contemporâneos*.

Sousa Santos (1994), também discute a restrição imposta pela oposição entre *novo e velho,* indicando que realmente há um *novo,* que, no entanto, não deve ser entendido e defendido em termos absolutos, dada as diferenças entre os próprios Movimentos Sociais, que por si só, já desloca qualquer tentativa de generalização e nomenclatura fechada, bastando considerar as diferenças, por exemplo, entre os Movimentos Sociais dos países europeus e os da America Latina.

Ribeiro (1998), no entanto, formula a seguinte questão: ao fazer uma análise comparativa entre alguns autores que tratam da questão, "[...] o novo nos Movimentos Sociais e/ou populares estaria no fenômeno propriamente dito ou na leitura que dele é feita?" E defende que esta questão só pode ser respondida se "[...] incluir nesse estudo autores que fazem uma revisão da história dos trabalhadores brasileiros", segundo uma perspectiva histórica e crítica (RIBEIRO, 1998, p. 43).

Para Offe (1994), os novos Movimentos Sociais não se enquadram na estrutura de classificação política tradicional – direita ou esquerda – porque não se relacionam diretamente as determinações de classe, mas à segmentos sociais. O que não significa, de modo algum, que não tenham uma classe como base, e que esta determinação de classe se expresse no conteúdo político do movimento, segundo o autor. Nesta esteira Amman (1991, p. 130) aponta que:

> Alguns movimentos sociais não se encontram diretamente referidos às classes sociais. Existem sujeitos coletivos cujo universo referencial é o sexo (movimento feminista; a cor (movimento negro); a etnia (índios, curdos, bretões, flamengos); a religião (católicos e protestantes, como na Irlanda, hindus e mulçumanos, como na Índia); partidos políticos e outros.

Esta realidade pode ser observada na pluralidade objetiva que se verifica na realidade, onde a multiplicidade de movimentos expressa esta variedade de segmentos.

> Contudo não se deve esquecer que o modo de produção desempenha papel fundamental na definição do adversário, pois ele influencia não só a configuração da instância econômica, mas também os condicionamentos políticos, sociais e culturais de toda a sociedade. É, portanto, enganoso julgar que o verdadeiro móvel (ou alvo)

> da contestação seja uma pessoa ou instituição. Em última instância, são as relações sociais de produção que estão em jogo, quer se trate do problema da mulher, do índio, da destruição da natureza, da exploração do operário na fábrica ou sua espoliação no bairro. (AMMAN, 1991, p. 130).

O quadro a seguir demonstra estas diferenças de análise e principalmente, demarca claramente a instituição de uma perspectiva que descola o protagonismo dos Movimentos Sociais para a construção de sujeitos coletivos baseados em ações compensatórias, onde a sociedade civil, por meio do chamado terceiro setor, passa a assumir compromissos sociais numa perspectiva de desresponsabilização do Estado, tornando-se uma parceira fundamental e mediadora na implementação de uma política pública, e especialmente social, baseada na redução do papel do Estado junto às classes dominadas.

Quadro 1: Características dos movimentos sociais e terceiro setor

CARACTERÍSTIC	**MOVIMENTO SINDICAL**	**NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS**		**ORG. DO "TERCEIRO SETOR"**
	Autores Marxistas	*Autores marxistas*	*Autores Contratualis*	*Autores pós-modernos*
1. Conformaçã composição	Classe social	• Desdobramentos da "questão social" • Contradição Capital-Trabalho	•Identidades particulares • Transclassistas • Não classista	Interclasses em parceria (com o Estado e empresas)
2. Esfera de atuação Principal	*Esfera da produç*	*Desdobramentos no mercado (oriundos da esfera produtiva)*	Desigualdades na esf do *mercado*	Esfera da *Sociedade Civil*
3. Formas de Intervenção	• Lutas de Classes • Contradição cap Trabalho	*Lutas Sociais confluentes* com luta de classes	*Lutas sociais alternativas* a luta de classes	*Ações sociais,* entre parceiros
4. Alvo e ação	• Inimigos: *burgu* • Causa: explora	• Alvo de demandas e pressões: *o Estado* • Causa: *desigualdade*	• Alvo de demandas pressões: *a sociedade civil ao Estado* • Causa: *carências*	Capitalista e Estado são *Parceiros*
5. Dimensões ação	Econômico-políti	• *Econômico-política*	•*Politicismo* • *Deseconimização*	• *Parceria* • *Deseconomização* • *Despolitização*
6. Objetivos Perseguidos	• *Reformista Sind* limites na explora • *Revolucionário* superação da orde	• *Reformista Mercantil:* Acesso ao consumo e Bens de serviços • *Revolucionário:* Superação da ordem	• *Reformista-mercan* acesso ao consumo d bens e serviços • Demandas por reconhecimento de lu e identidades e/ou emancipação social	• *Ação social* Compensatória e focalizada • *Filantropia,* voluntariado, ajuda

Fonte: Montaño e Duriguetto (2000, p. 341).

Aparece em diversos autores que discutem os Movimentos Sociais a evidência de crise do marxismo (Sousa Santos, Toraine, Jara Holliday); de exaustão das energias utópicas da sociedade referente à identidade conferida aos trabalhadores no trabalho industrial (Habermans, Offe, Mejía); da insuficiência observada entre a articulação das categorias conceituais do marxismo e a realidade, na medida em que esta não abrange todas as nuances dos novos conflitos sociais (Toraine e Sherer). No entanto, segundo Paoli (1989, p. 25), é somente:

> Quando o marxismo redescobre hoje a história concreta dos dominados, revalida a noção de experiência vividas das condições reais da existência, com isso, não apenas enterra uma noção de ideologia como sistema cristalizado de ideias, como a introduz na forma de representações culturais com significado real.

Podemos observar, que de forma paralela, o afastamento da perspectiva da revolução, subsidiada pela teoria social de Marx, tanto implica no aprofundamento do cunho reformista da ideologia expressa nas ações dos atores sociais, como se torna uma necessidade, tendo em vista que esta teoria fomenta a superação da ordem posta. Fruto disto, é a busca por outros referenciais teórico-metodológicos, que dialoguem de forma mais restrita com a defesa das minorias tencionando a garantia e ampliação de direitos.

Compartilhamos a defesa de Lojkine (1981), no sentido de, entender que os movimentos são oriundos das desigualdades geradas na esfera produtiva. Portanto, ainda que os chamados Novos Movimentos Sociais atuem e sua ideologia seja baseada em identidades particulares (MONTAÑO; DURIGUETTO, 2002), "[...] desenvolvendo suas lutas sociais, antagônicas ou alternativas a luta de classes e a exploração da força de trabalho." (MONTAÑO; DURIGUETTO, 2002, p. 248), e que tenham como alvo não a superação da ordem vigente, mas a garantia ao consumo de bens e serviços e a defesa dos direitos humanos, políticos e sociais, entendemos estes como espaços fundamentais de luta e enfrentamento social, ainda que, este embate se dê num primeiro momento na esfera da singularidade, dada a conformação estritamente cultural e identitária destes.

Segundo Ribeiro (1998, p. 43):

> Mesmo reconhecendo o traço de 'novos' quanto às características apontadas pelos autores, é preciso não perder de vista o caráter dialético e histórico dos movimentos sociais que os vinculam as revoluções operárias e camponesas. A segunda é que, em tempo de produção globalizada quando são muitos fortes nas lutas sociais as tendências de descentralização e de fortalecimento do espaço e do poder locais, é preciso que os movimentos sociais se disponham a aprender com a história, no preservar sua especificidade articulada a universalidade das lutas.

Ainda na esteira da ampla produção teórica que atravessa a discussão sobre os Movimentos Sociais, observa-se um fervoroso debate no que tange a dinâmica de funcionamento interno dos Movimentos Sociais (GONH, 2007); a interação entre os movimentos e o estabelecimento de uma rede (SCHERER-WARREN, 2000); o papel dos Movimentos Sociais no contexto da globalização e a era da informação (CASTELLS, 2000).

Interessa-nos aqui, chamar atenção que nesta ampla discussão, os autores compartilham a ideia de que, "[...] todos os movimentos sociais causam impactos nas estruturas sociais, em diferentes graus de intensidade e resultados distintos, sendo germes de resistência social e, em alguns casos, de transformação social." (CASTELLS, 2000, p. 102).

Prova disto, é que um ponto comum encontrado nas reflexões a cerca dos Movimentos Sociais em geral, é que estes possuem um lugar de destaque no capítulo dos estudos sobre a transformação e mudança social. Os textos clássicos articulam movimentos com mobilizações e reivindicações que envolvem tanto causas particulares como grandes projetos de mudança social, vislumbrando nestes, espaços concretos de luta, sobretudo, quando há necessidade de enfrentamento dos obstáculos impostos pelo poder hegemônico.

Os Movimentos Sociais são considerados espaços onde é possível a gestação de uma nova cultura política, "[...] expressando-se na constituição de uma nova matriz discursiva que vai dando a representatividade autônoma desses novos sujeitos coletivos." (ABREU, 1992, 72).

Sader (1988, p. 59) defende que os sujeitos coletivos conferem "[...] uma nova configuração das classes populares no cenário público", e chama a atenção para a impossibilidade de se compreender a riqueza e profundidade trazidas e colocadas por estes sujeitos coletivos, se restringir-se mecanicamente à autonomia dos movimentos em relação a partidos, sindicatos, às condições estritamente estruturais e ao Estado.

Portanto, como podemos observar os Movimentos Sociais são alvo de uma heterogênea discussão teórica que, abunda de forma bastante diversa, quanto a aspectos essenciais relacionados aos Movimentos Sociais.

Nosso objetivo, no entanto, é refletir sobre a possibilidade da utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais pelo Serviço Social, junto aos Movimentos Sociais, no intuito de fortalecer a ambos. E aqui, é importante salientar, que a Arte não se coloca como possibilidade redentora, mas, como mais um arsenal a ser explorado, assim como outras apropriações já se realizaram com bastante acerto, caso da educação popular na década de 1980, por exemplo.

Dessa forma, não tomamos como tarefa a fomentação de mais um debate (que como pode ser observado até aqui, já se mostra bastante amplo) sobre a viabilidade e efetividade dos Movimentos Sociais ou sobre a necessidade de reavaliação do seu papel junto à sociedade. Partiremos do pressuposto de que os Movimentos Sociais são uma importante via para dar visibilidade demandas da sociedade que expressam as contradições do sistema capitalista, atuando nos desdobramentos da questão social (LOJKINE, 1981).

Seguindo esta premissa, e a partir da discussão realizada acima podemos observar que os Movimentos Sociais se dão na esfera da singularidade, no entanto, ainda que suas práticas delimitem seus esforços para um enfrentamento que se restrinja a esta esfera, seus resultados, amiúde, não são unívocos e podem ser referidos, a título de intenção, a esfera da universalidade por meio da superação da ordem através de níveis crescentes de emancipação. A Arte enquanto fenômeno que se dá no campo da particularidade, servindo como ponto médio consonante entre a singularidade e a universalidade, condensadora e formuladora de novas particularidades, pode estabelecer-se como mediação abastada e multipolarizada de conexões entre a singularidade e a universalidade. Há, portanto, um elemento de completude na intersecção Arte-Movimentos Social, onde a Arte, enquanto ato e elemento transitivo entre uma esfera e outra, cria as condições para que os sujeitos se empenhem numa abertura de seus horizontes e percepções, e os Movimentos Sociais, passam aqui, a ser o espaço receptor e cultivador desta subjetividade, já mais disposta para o coletivo, porque mais genérica.

Desta forma, ocorreria uma operação mútua e dialética de fortalecimento, na qual, os Movimentos Sociais seriam revigorados por sujeitos expandidos humanamente por meio da Arte, através de um processo artesanal e operatório que reintroduzisse o fazer-se humano em paralelo com o fazer história, forcejando um sujeito produtivamente empenhado num progresso de seus horizontes.

Dito de outra forma, a Arte, que segundo Lukács (1966), é um dos reflexos mais humanizadores da realidade (ainda mais que a ciência), serve a dois propósitos, seguindo o objetivo proposto no presente texto: oferecer meios e realizar as mediações necessárias para a efetivação dos Movimentos Sociais e disponibilizar aos assistentes sociais um acervo técnico-criativo que dê elementos para uma ampliação produtiva de todo esforço profissional, no sentido, até mesmo de enfrentar a desumanização, cansaço e esgotamento que se verifica, principalmente naquela parcela da categoria verdadeiramente comprometida eticamente, já que, “[...] aquele que luta com monstros deve acautelar-se para não tornar-se também um monstro. Quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você.” (NIETZSCHE, 2005, p.29).

A efetivação do projeto ético político do serviço social no atual contexto exige capacitação teórica metodológica na efetivação das políticas públicas na área social, mas também para contribuir com o fortalecimento dos sujeitos coletivos e, em especial, com os Movimentos Sociais. Por isso o serviço social, em sua ação cotidiana, tem que saber analisar e discutir as formas de resistência instituídas no território onde atua e, também, e ter claro o seu papel no fortalecimento da luta dos trabalhadores e dos Movimentos Sociais.

O Serviço Social, como profissão inscrita na divisão sócio técnica do trabalho, cada vez mais tem sido alocado para a operacionalização de políticas públicas segmentadas e para a viabilização de benefícios focalizados, esses utilizados como estratégia de diminuição da pobreza extrema em toda a América Latina. A sobrecarga e a precarização do trabalho, associadas às restrições das políticas sociais tem feito com que os profissionais convivam com manifestações cada vez mais graves da questão social e, com uma situação de impotência permanente.

Transcender as demandas imediatas alocadas no espaço do cotidiano, a fim de perseguir a perspectiva da totalidade pode servir a construção de possibilidades concretas para que se recupere a perspectiva de luta e transformação social. Para isto é necessário ter a capacidade de apropriar-se de mecanismos e estratégias fundados em bases teórico-metodológicas e ético-políticas e que permitam identificar aquilo que é possível para o serviço social fazer, mesmo em condições institucionais limitadas. É preciso apreender que os determinantes do trabalho profissional são decorrentes das condições objetivas materializadas pelo espaço sócio ocupacional, mas são também do posicionamento assumido pelo profissional, decorrente do seu referencial teórico metodológico e da sua opção ético política.

O compromisso profissional com os sujeitos coletivos e em especial com os Movimentos Sociais é fundamental no sentido de constituir-se como espaço privilegiado para a realização da transposição das demandas particulares, em demandas coletivas. A ação educativa do serviço social pode materializar-se diretamente junto aos Movimentos Sociais ou, mediada pelas políticas públicas. A Arte pode contribuir, no cotidiano institucional, para novas abordagens e apreensões sobre as ações resultantes das lutas de classe de maneira a criar possibilidades de fortalecimento dos sujeitos; pode facilitar que os usuários se identifiquem com as ações dos sujeitos coletivos que lutam e resistem na sociabilidade atual.

A vivência propiciada pela Arte provoca um enriquecimento do sujeito e de sua personalidade. A fruição, a contemplação, a criação, categorias fundantes da Arte, são em potencial o último território livre, onde se firma a humanização do homem, sua ontologia, e o

fazer teleológico. A Arte, na contramão de um mundo que glorifica o produto e visa dispensar o produtor, valoriza o criador e não só a criação (LUKÁCS, 1966).

Na relação estética o homem apreende o mundo de maneira direta e total; a consciência apreende a realidade sem as regras e preconceitos do cotidiano, que são suspensos e assim, há o rompimento com uma estrutura gigantesca de condicionamentos e ampliação do horizonte perceptivo, o que auxilia na problematização da prática das pessoas em sua realidade (LUKÁCS, 1966).

Partimos do pressuposto de que "[...] a arte como conhecimento da realidade pode nos revelar um pedaço do real, não em sua essência objetiva, tarefa específica da ciência, mas em relação com a essência humana." (LUKÁCS, 1966, p. 311).

Assim, refletir sobre a Arte e o Serviço Social com o objetivo de construir processos de identificação dos Movimentos Sociais como sujeitos fundamentais da luta política no atual contexto é parte do esforço para o fortalecimento a direção política que a profissão tem assumido nos últimos 30 anos no Brasil.

> A atuação do serviço social [...] pode contribuir tanto para ocultar quanto para dar visibilidade aos movimentos sociais e à luta pela terra. O profissional de serviço social tem um contato direto e cotidiano com os trabalhadores e, se ultrapassar as proposições da política de assistência social, pode promover em seus espaços de grupalização e debate sobre temas que contribuem para a desmistificação da ideologia dominante; ao invés de reproduzir o preconceito de origem, pode trabalhar com o migrante o porquê de sua estadia nesta região; pode discutir com o trabalhador residente porque não consegue mais trabalho, as conseqüências da monocultura e principalmente pode desmistificar o discurso dominante que criminaliza os movimentos sociais. (SANT´ANA, 2012, p. 9).

Neste sentido, a Arte pode oferecer um arsenal teórico-prático, elencado nas diversas técnicas que a compõem – teatro, poesia, fotografia, música, literatura, dança – ao assistente social, no sentido de enriquecer e dar amplitude ao seu trabalho profissional. O que implica, necessariamente, dada a potência da Arte nos termos lukacsianos de produzir no sujeito uma vivência universalizante, o que é intrinsecamente a própria vivência estética. No limite, o trabalho com Arte, portanto, é também uma forma de perseguir e alcançar a perspectiva da totalidade.

Diante disto, o assistente social pode lançar mão da Arte como medida desfitichizadora da realidade reificada, dentre outras questões, coloca os movimentos sociais, como disposto acima, em uma invisibilidade e descrédito produzidos pela ideologia dominante, e muitas vezes, reproduzidos pelos próprios assistentes sociais.

CAPÍTULO 3 SERVIÇO SOCIAL, ARTE E MOVIMENTOS SOCIAS: A PRODUÇÃO DE UM MUNDO HUMANO

3.1 Arte e capitalismo

Para melhor nos apropriarmos de como o Serviço Social pode se utilizar da Arte, como mediação, para subsidiar o fortalecimento dos Movimentos Sociais, é necessário realizarmos uma reflexão sobre o papel da produção artística de forma geral no sistema capitalista e no Brasil, tanto para não idealizarmos o alcance da Arte, como para nos situarmos criticamente em relação ao contexto atual artístico. E, a partir disto, munidos de uma análise de conjuntura robusta, subvertermos a lógica, condição esta dada pela Arte.

A relação entre Arte e sociedade é uma relação histórica e que, portanto, se modifica na medida em que se modificam os valores, os ideais e as tradições do homem concreto. No entanto, nas condições capitalistas a produção material não apenas desfavorece o desenvolvimento artístico como se volta contra ele, ao contrário das ciências, que crescem e se desenvolvem sobre a base das forças produtivas, já que a produção capitalista constitui-se também a partir do estímulo relacionado ao progresso científico, que, necessariamente é favorecido pelo desenvolvimento da produção material, e isto tanto privilegia quanto fomenta especificamente as ciências naturais.

Como já exposto anteriormente, os sentidos são meios de afirmação do homem no mundo objetivo e meios de desenvolvimento da autoconsciência humana, segundo Marx (1996), o homem não se afirma somente como ser pensante, mas mediante todos os seus sentidos, o que por sua vez como tudo o que é propriamente humano, é uma conquista.

No entanto, no contexto da propriedade privada, que estabelece a relação de posse desenvolvida no capitalismo, o sentimento que mais se exacerba é o egoísmo, promovido pelo o individualismo que a propriedade do Ter impinge aos homens. Esta condição torna o homem unilateral, pois, este só considera que um objeto é seu quando o *Tem*, isto é, quando este objeto apresenta um capital. Desta forma, todos os sentidos físicos e espirituais são substituídos pelo sentido da posse. Todas as categorias do processo de ser são transformadas em categorias de ter (MARX, 2004). Ter e usar.

Esta conformação dos sentidos a um único sentido, o do Ter, habilita uma forma de fruição estética deslocada de seu cerne criador e universalizante, remetendo o indivíduo que procura o acesso à Arte, a um papel de consumidor de cultura. E neste sentido, ele torna-se

refém da falta de cultura, como são também aqueles em que se encontra em outras situações de exclusão, como falta de água, saúde, trabalho, educação.

Um fenômeno que agrava é e subproduto deste quadro, no qual o homem no contexto da sociedade capitalista aproxima-se da Arte através do consumo cultural, é apontado por Sánchez Vásquez (2001) como a desqualificação e massificação da produção estética no capitalismo, que gera um homem-massa. Nesta produção cultural, que tem por base, necessariamente, a produção em série e um alcance extenso de indivíduos, os grandes problemas humanos são afastados e as contradições são ocultadas em função de uma insaciável produção de entretenimento, e quando algum dos problemas mais universais e humanos é mencionado, é de forma artificial, por meio de um sentimentalismo barato e de maneira que não abale a ordem vigente, forcejando simulacros da realidade e medíocres soluções. Nas palavras do autor:

> [...] sendo como é, uma arte que corresponde às necessidades das massas, isto é, a arte que pode ser consumida pelo homem que foi despojado de sua riqueza espiritual, sendo a arte que fala a única linguagem que esses homens despersonalizados e massificados podem entender – é atualmente a única arte que pode aspirar a um consumo de massas. (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2001, p. 239).

A produção desse tipo de arte não está a serviço do homem, não se acha dirigida para a satisfação de suas carências humanas, mas à produção da mais-valia, o próprio consumo se encontra organizado e dirigido no sentido de satisfazer as exigências da produção. A arte de massa interessa fundamentalmente a ideologia dominante por duas razões essenciais: uma econômica e outra ideológica.

A uniformização da produção, rebate numa uniformização dos gostos. Esta uniformização possui uma função ideológica bem definida, manter e confirmar o homem na condição de objeto, onde,

> [...] quem perde, antes de mais nada, é o próprio homem massa, coisificado, que absorve seus produtos - já que seu gozo ou consumo de tais produtos – ainda que muitas vezes se apresentem como uma distração ou diversão inocentes – não fazem mais do que confirmá-lo em sua vacuidade espiritual, em seu miserável estado de objeto, de meio, de homem-coisa. (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2001, p. 235).

E a eficácia desta ideologia, que produz uma mensagem ideológica abertamente a serviço do capitalismo, mas, com revestimento pseudo-artístico, encontra sua efetivação, por dispor de forma geral e irrestrita dos meios de comunicação de massa, o que permite que sua mensagem alcance todos os espaços sociais possíveis.

> Nas condições atuais desta sociedade, quando a tarefa de manipular as consciências se converte numa necessidade vital para o capitalismo, tanto do ponto de vista econômico quando do ideológico, a produção e o consumo de uma arte de massas corresponde aos seus objetivos coisificadores tão plenamente que podemos dizer que essa arte de massas é hoje verdadeiramente uma arte capitalista. (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2001, p. 235).

Do ponto de vista econômico, o consumo de massa assegura os mais altos lucros, isto significa que, a "arte" produzida para as massas, é antes de tudo uma indústria.

Para Adorno e Horkheimer a arte sob o domínio da indústria produz a auto-consumação do indivíduo. O que a indústria cultural vende não pode ser mais considerado como cultura, mas cultura pela metade, e essa semicultura prejudica ou impede o processo da autoconsciência, rouba a essência cultural sob a justificativa de apresentar um conteúdo cultural condizente com o nível de apreensão cognitivo do homem comum. A arte de massa, através de um mecanismo próprio da ideologia, tende a parecer como fruto das próprias massas, como se a baixa qualidade e o volume estrondoso de divertimento fossem diretamente proporcional a exigência do consumidor, ou seja, estaria apenas respondendo a lei da oferta e da procura.

> Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na sua base do divertimento planta-se a impotência. É de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 182).

Desta forma, a contradição radical entre o capitalismo e a Arte é na verdade a contradição entre o capitalismo e o homem como ser criador.

No entanto, a hostilidade do capitalismo à Arte não pode se impor graças a impossibilidade de reduzir o trabalho artístico à condição de trabalho alienado. Marx aponta isso, quando caracteriza o trabalho assalariado exatamente pela perda de seu caráter artístico. A realidade é um espaço contraditório e repleto de movimento, onde a inscrição de possibilidades é algo presente como veremos a seguir.

3.2 Análise crítica da arte no Brasil: formulação de uma perspectiva entre Serviço Social e arte

Para nos aproximarmos do contexto da produção cultural no Brasil, nos remeteremos às contribuições de Coutinho (2013), que realiza uma análise que leva em consideração a relação entre a cultura brasileira e a cultura universal e expõe de que modo a articulação e

evolução das formações econômico-sociais brasileiras, cuja reprodução e transformação, é momento determinado e determinante, do desenvolvimento do capitalismo em nível mundial, se deram (COUTINHO, 2013, p. 32).

Segundo Coutinho:

> O Brasil emerge, enquanto formação social específica, na época do capital mercantil e, portanto, criação de um mercado mundial. Este é um fato que determina sobremaneira a constituição de nossas formações culturais, já que 'os pressupostos de que somos resultados – não residem na vida das tribos indígenas que habitavam o território brasileiro antes da chegada de Cabral: situam-se no contraditório processo da acumulação primitiva do capital, que tinha como seu centro dinâmico a Europa Ocidental.' (COUTINHO, 2013, p. 333).

O objetivo fundamental do colonialismo, neste contexto histórico, era o de se apropriar dos valores de uso produzidos nas colônias, e transformá-los em valores de troca no mercado internacional. No Brasil, não havia uma formação econômica, social e cultural que pudesse fornecer uma quantia vultuosa de excedentes ao processo de circulação de mercadorias, no sistema colonialista. E esta especificidade tem papel fundamental no posterior desenvolvimento da cultura brasileira, porque o processo de formação sócio-cultural no país não partiu da assimilação de uma formação econômico-social pré-existente a colonização por outra (imperialista), mas da criação de um "[...] aparelho reprodutivo que se articulasse diretamente com o mercado mundial", o que condiciona que "[...] o modo de produção vigente na era colonial tivesse sido posto e reposto pelo movimento internacional do capital." (COUTINHO, 2013, p. 34).

Isto implica no fato de que,

> Os pressupostos da nossa formação econômico-social estivessem situados no exterior teve uma importante conseqüência para a questão cultural. Isto significa que, no caso brasileiro, a penetração da cultura européia (que estava se transformando numa cultura universal) não encontrou obstáculos prévios. Em outras palavras, não existia uma significativa cultura autóctone anterior à colonização que pudesse aparecer como 'nacional' em oposição ao 'universal' ou o 'autêntico' em contraste com o alienígena. (COUTINHO, 2013, p. 35).

Para elucidarmos esta diferença, basta nos reportarmos a tradição e configuração social no mundo árabe, na China ou no Peru, já existentes quando do período colonial e mercantil. Diferentemente destes casos, no Brasil, as classes fundamentais de nossa formação colonial se reportavam a Europa como modelo para encontrar suas expressões culturais e ideológicas.

Diante disto, a história da cultura brasileira é definida como a história de uma constante assimilação – passiva ou crítica, transformadora ou automática – do patrimônio cultural universal.

> Imitar para nós foi integrar, foi nos incorporarmos à cultura ocidental, da qual, a nossa era um débil ramo em crescimento. Foi igualmente manifestar a tendência constante de nossa cultura, que sempre tomou os valores europeus como meta e modelo. (CÂNDIDO apud COUTINHO, 2013, p. 36).

Este processo de assimilação, no entanto, reverbera em sérios desdobramentos no âmbito geral da formação política e econômica do Brasil, posto que, este processo constitui precisamente em "assimilar" os aspectos ideológicos da cultura do dominador, a partir de uma posição subordinada (característica essencial de toda ideologia).

Esta subordinação, mediada pelos processos oriundos da base econômica brasileira que se desenvolveu primordialmente articulada com os interesses econômicos de Portugal e, portanto, subjugada a uma espoliação articulada com uma firme imposição ideológica, resvalou, segundo Coutinho (2013, p. 40) na constituição de uma sociedade civil debilitada, na qual:

> As transformações ocorridas em nossa história não resultaram de autênticas revoluções, de movimentos provenientes de baixo para cima, envolvendo o conjunto da população, mas se processaram sempre através de uma conciliação entre os representantes dos grupos opositores economicamente dominantes, configuração que se expressa pelo sob a figura política de reformas pelo alto.

O papel destas determinações herdadas e reproduzidas, não pode absolutamente ser subestimado, posto que, esta peculiaridade do processo de formação social e cultural no Brasil, rebate profundamente na atual configuração da produção artística no Brasil.

Com disposto acima, a massificação da produção cultural e, portanto, da própria Arte é um dos aspectos que compõem e empobrecem as possibilidades da Arte hoje.

No Brasil, observa-se a constituição de uma indústria cultural monopolista e massificante, que encontra suas raízes objetivas nesta condição formativa do país, subalterna e direcionada estritamente por interesses econômicos e ideológicos. A ditadura militar acentuou ainda mais o papel destas determinações herdadas e posteriormente, através da adoção de políticas neoliberais, nos governos de Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso, houve o reforço da monopolização do capital e dependência em face do imperialismo em termos políticos e culturais, sendo esta a configuração que se segue até os dias de hoje, pós-governo Lula e atualmente no governo Dilma Rousseff.

Evidentemente, esta realidade impinge um perfil à produção artística no país, que dentre outros aspectos, pode ser entendida a partir da indústria cultura de massa, circunscrita essencialmente na oferta mercadológica de um entretenimento tacanho, que em raros momentos, se aproxima de uma produção que contenha um viés mais universalizante. É claro, que há também a produção de uma Arte que tem como princípio a expressão de nossa contemporaneidade, o que de saída, dimensiona esta produção no campo da Arte autêntica.

No entanto, por uma questão de política pública inexpressiva que delimita o acesso e a produção desta arte, na maioria das vezes, esta produção ocupa um lugar inócuo e apartado do grande público. Destacamos, porém, que esta realidade, na qual a produção artística sofre de um profundo descaso, no sentido de fomentar as condições necessárias para a produção artística, é uma questão que se dá no âmbito da democracia e da efetivação de direitos, mas, vai além.

A produção estética como já mencionado, não condiz com o sistema capitalista. Assim como acontece com o sucateamento da educação no país, o descaso com Arte, num grau mais elevado, dado o tratamento ideológico contingente dado a ela, é uma forma bastante eficaz de manter a ordem. É claro que manter o homem na condição de objeto passa por retira-lhe o contato com a Arte, domesticando este contato ao calendário dos museus e das galerias de Arte e reduzindo as possibilidades de contato e produção artística a população.

Diante disto, Coutinho observa que, "[...] a questão cultural se converte em um momento privilegiado da questão democrática." (COUTINHO, 2013, p. 62), onde:

> Parece evidente que devemos falar de uma luta por uma nova cultura e não por uma nova arte (em sentido imediato). A arte é sempre ligada a determinada cultura; e é lutando para reformar a cultura que se chega a modificar o conteúdo da arte, não de fora (pretendendo uma arte didática, de tese, moralista), mas sim de dentro, porque assim se modifica o homem inteiro, na medida em que, se modificam seus sentimentos, suas concepções, bem como as relações das quais o homem é expressão necessária. (COUTINHO, 2013, p. 60).

Estas questões devem ser tomadas em conta, em uma proposta que pretende articular a arte, os Movimentos Sociais e o Serviço Social, porque elas subsidiam criticamente e ajudam a nortear um trabalho que não caia no simulacro da Arte enquanto mercadoria.

Nicolas Bourriaud teorizou as novas práticas artísticas que eclodiram no final dos anos 90 e inícios do século XXI. Bourriaud discute a Arte no mundo contemporâneo e apresenta uma reflexão onde a esta representa um contra poder. Esta apreensão da Arte hoje pode servir como escopo reflexivo para o enfrentamento da Arte massificada que condiciona ainda mais o homem na condição de objeto esvaziado de conteúdo e perspectivas.

Bourriaud, fala sobre a possibilidade da Arte contemporânea produzir uma cultura da apropriação, ou, *cultura do uso*, que desembocaria em um *comunismo formal*, um *comunismo das formas*, mesmo que *"ilusório e utópico".* Esta cultura do uso é baseada numa dissolução da fronteira entre produção e consumo, onde a obra de Arte não se colocaria como "[...] término do processo criativo, um produto acabado, um produto a ser contemplado, mas, como um local de manobras, um portal um gerador de atividades." (BOURRIADO, 2009, p. 37). Para tanto, esta Arte, não só não se restringe a museus e galerias, como também, denuncia e faz a crítica do mundo, por dentro da produção e revela as estruturas econômicas e sociais do sistema, principalmente o sistema da Arte, que é reflexo do sistema capitalista, na medida em que, mercadoriza e eletiza toda produção artística considerada Arte autêntica. Esta forma de Arte se dispõe, portanto, a ser uma investida contra o capital cultural.

Trata-se de uma reutilização dos elementos artísticos pré-existentes e de uma composição destes elementos em uma nova unidade crítica, o que significa tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as produções artísticas, enfim, todas as obras do patrimônio cultural e colocá-las em funcionamento, dentro de um contexto que desvele as estruturas do aparato ideológico, adotando com isso, uma definição de Arte como "informação visual" capaz de destruir aspectos do entretenimento. Desta forma, o processo artístico é composto por bricolagens, releituras, recortes que relacionados com outros recortes formam uma nova unidade.

> A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos. Quando partes inteiras da nossa vida caem na abstração [...] quando funções básicas de nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos de consumo (incluídas as relações humanas que se tornam um verdadeiro interesse da indústria) parece muito lógico materializar essas funções e esses processos e devolver concretude ao que furta a nossa vista. Não com objetos, o que significaria cair na armadilha da reificação, mas com como suportes de experiências: a arte ao tentar romper a lógica do espetáculo, restituiu-nos o mundo como experiência a ser vivida. (BOURRIAUD, 2009, p. 30).

A apropriação da realidade segundo uma intencionalidade é a primeira fase desta proposta de produção artística. O que importa é o que fazemos com os elementos a nossa disposição. A pergunta artística não seria o que fazer de novidade, e sim: o que fazer com isso?

> A diferença entre os artistas que produzem a partir de objetos já produzidos e os artistas que operam *ex nihilo* é mesma que Karl Marx em A Ideologia Alemã entre 'os instrumentos de produção naturais' (o trabalho da terra, por exemplo) e 'os instrumentos de produção criados pela civilização. No primeiro caso, prossegue Marx, os indivíduos estão subordinados a natureza. No segundo, eles lidam com um

> ‘produto do trabalho’, isto é, com o capital, mescla de trabalho e instrumentos de produção. Agora eles só se mantêm juntos pela troca, comércio inter-humano encarnado por um terceiro termo, a moeda. (BOURRIAUD, 2009, p. 19).

Neste sentido, o autor afirma que:

> A arte do século XX desenvolve-se num esquema semelhante; ela mostra ainda que tardiamente, os efeitos da revolução Industrial. Quando Marcell Duchamp, em 1914, expõe um porta garrafas e utiliza como instrumento fabricado em série , ele transporta o processo capitalista de produção (trabalhar a partir do trabalho acumulado) para a esfera da arte, ao mesmo tempo inscrevendo o papel do artista no mundo das trocas. (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

Bourriaud, discutindo esta apropriação dos elementos já produzidos aponta a cultura DJ como exemplo disto. O DJ trabalha com discos, isto é, produtos. Ele aciona a história da música (história da riqueza do homem) copiando/colando circuitos sonoros e relacionando produtos gravados (BOURRIAUD, 2009, p. 15).

> Hoje, o interstício que separa a produção e o consumo se retrai a cada dia. É possível produzir uma obra musical sem saber tocar uma única nota, utilizando discos existentes e esta é uma característica que potencializa a disseminação subversiva da produção da arte, onde o que importa é o que fazemos com os elementos a nossa disposição. (BOURRIAUD, 2009, p. 41).

E a passagem e elevação da individualidade à consciência do gênero segundo Lukács se nutrem de todo o passado do homem, onde o indivíduo humano – e a humanidade nele – apropria-se do passado e do presente como sua obra, como algo que sustenta e é parte do destino que se desdobra diante dele. Lukács visa reafirmar o caráter terreno da Arte e promover seu reconhecimento como objeto humano destinado a evocar a humanização como obra coletiva da espécie, através da criação de um mundo conformado às mais profundas necessidades do homem, mundo no qual, o homem reconhece-se como criador de sua existência, através da autoconsciência. Então, a Arte é “memória da humanidade” evidenciando “[...] a unidade dos indivíduos com a saga das espécies”, porque “[...] é afirmação ontológica, objetivação, momento decisivo de autoconsciência do ser social.” (FREDERICO, 2013, p. 125).

Como outro exemplo desta forma de produzir Arte, Bourriaud (2009, p. 33) relata a produção artística de Kusolwon, que tenta materializar o processo do valor de troca:

> Com *Everuthing NT$ (Chaos Minimal)* Surasi Kusolwon amontoa em bancas retangulares monocromáticas, com uma gama de tons vivos, milhares de objetos fabricados na Tailândia: camiseta, bugigangas de plástico, cestas brinquedos, utensílios de cozinhas, etc. Os montes coloridos vão diminuindo aos poucos, pois os

> visitantes da exposição podem levar os objetos em troca de algum dinheiro, colocado em grandes urnas transparentes de vidro fumê. O que o dispositivo mostra claramente é o universo da transação: a disseminação dos produtos multicoloridos nas salas da exposição e a substituição progressiva dos pacotes por moedas e notas, que oferecem uma imagem concreta da troca comercial.

Segundo Bourriaud, como o sistema econômico capitalista desrealiza a vida cotidiana diante de uma abstração econômica que a tudo abarca, cabe inventar modos de representação dessa realidade não vivida, no intuito de devolver um caráter palpável às relações humanas. E para isso ele aponta a Arte como forma de materializar e demonstrar como os processos econômicos abstratos dão um caráter superficial e vazio à vida contemporânea.

Outro artista que o autor aponta como produtor artístico que remete sua Arte a expressão dos processos de trabalho atuais é Pierre Huyghe, onde:

> Ao fotografar operários no trabalho, e depois ao expor essa imagem durante todo o período de construção num *outdoor* urbano acima do canteiro de obras, ele está procurando uma imagem do trabalho em tempo real: nunca se documenta a atividade de um grupo de operários num canteiro de obras urbanos, e aqui a representação vem duplicá-la, como um documentário vivo. (BOURRIAUD, 2009, p. 57).

Ao opor mercadorias e consumidores, em uma sociedade de consumo dirigido, e ao ativar as formas dentro das quais se desenrola nossa vida cotidiana e a participação, a Arte contradiz a cultura passiva e propõe uma cultura da atividade mútua entre o produtor artístico e espectador.[2]

A proposta é evitar que a Arte se petrifique, deslocando as formas de fundo alienante ao qual a produção artística tem aderido, quando é considerada como coisa adquirida. (BOURRIAUD, 2009, p. 76). Há a intenção de uma produção artística que auxilie na aprendizagem do real, e que nos leve, a fazer a aprendizagem de nossa realidade, a partir da ficção e da reintrodução do múltiplo e do possível dentro do circuito fechado do social.

> O que se costuma chamar de realidade é uma montagem. Mas a montagem em que vivemos é a única possível? A partir do mesmo material (o cotidiano) pode-se criar diferentes versões da realidade. Assim a arte contemporânea apresenta-se como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais enredos originais. (BOURRIAUD, 2009, p. 83).

Como já disposto acima, a Arte, possui um elemento altamente mediador. Segundo Lukács (1970) a arte:

[2] Outras referências artísticas que expressam esta forma de produção artística segundo Bourriaud (2009): Rirkrit tiravanija; Pierre Huyghe; Dominique Gonzales-Forester; Liam Gillick; Maurizio Cattelan.

> Opera diretamente sobre o sujeito humano; o reflexo da realidade objetiva, o reflexo dos homens sociais em suas relações recíprocas, no seu intercâmbio social com a natureza, é um elemento de mediação, ainda que indispensável; é simplesmente um meio para provocar o crescimento do sujeito. (LUKÁCS, 1970, p. 274).

No intuito de alcançar e realizar esta mediação que expanda a humanidade, na medida em que universaliza o homem gradativamente, e que aqui, alocamos no espaço objetivo dos Movimentos Sociais, apontamos a criação – o processo criativo - como forma de efetivar esta mediação, porque "[...] a criação exige que o ele [o indivíduo] universalize a si mesmo, que se eleve da sua singularidade meramente particular à particularidade estética." (LUKÁCS, 1970, p. 98), onde o processo criativo se apresente como uma infinidade de degustações possíveis a cerca da realidade.

Tendo isto em vista todas estas questões, ao propormos a aproximação entre Arte, Serviço Social e Movimentos Sociais, destacamos a aproximação dos processos de criação artísticos (por isto, a utilização das técnicas das manifestações, dos processos criativos da Arte e não das manifestações em si mesmas) do que a contemplação da Arte, sendo ambas permeadas pela fruição estética.

Interessa-nos aqui, levando em profunda consideração o caráter eminentemente interventivo que, dentre outros, configura os processos de materialização da prática profissional do Serviço Social, um enriquecimento de sua base teórico-metodológica, através da articulação desta com a Arte. E esta articulação só pode mostrar-se efetiva, se ressoar de forma concreta, na dimensão técnico-operativa. E para tanto, as técnicas da Arte, os meios operatórios artísticos, respondem de maneira objetiva a esta esfera interventiva, que somente extrapola ao imediatismo se nela estiver contido também um caráter de produção que se oriente a aspectos inscritos no para além do imediato.

Nos termos de Lukács (1970, p. 176):

> A técnica artística possui um elemento extremamente importante de aprendizagem [...]. A técnica artística é apenas um instrumento para expressar com a máxima perfeição possível a reprodução criadora da realidade, na função organizadora de nível específico de particularidade.

Assim, a Arte não é aqui tratada como um fim, mas antes, como um meio inscrevendo-se, portanto, no campo da instrumentalidade no Serviço Social. São por estes aspectos, que não balizamos o uso das técnicas das manifestações artístico-culturais somente nos limites instrumentais da profissão, mas no campo e no movimento da instrumentalidade, entendendo que, estas técnicas constituem-se, elas mesmas, um meio para a realização das

passagens, travessias, que conformam a mediação e, por conseguinte, a superação da imediaticidade e da fragmentação presente no cotidiano.

A autora Guerra (2009) ao analisar a instrumentalidade do Serviço Social revela que esta pode ser concebida em três níveis: a instrumentalidade do Serviço Social face ao projeto burguês, o que significa esta ser convertida em instrumento da racionalidade burguesa, crivada no critério da eficácia; a instrumentalidade das respostas profissionais, que pode facilmente transpor-se em respostas "[...] manipulativas, imediatistas, isoladas, individuais, tratadas em suas expressões/aparências, tornando-se respostas operativas onde os meios subsumem aos fins" e por fim, a instrumentalidade como mediação, posto que se configura no espaço da singularidade, sendo uma particularidade, permitindo assim a passagem das ações meramente instrumentais para o exercício crítico e competente, articulando objetiva e concretamente as dimensões da profissão: técnico-operativa, teórico-metodológica, ético-político e formativa (GUERRA, 2009, p. 42-51).

Por isso, inspirados na discussão de Bourriaud (2009), nos interessa ressaltar os processos, os mecanismos, os meios operativos, expressos nas técnicas artísticas, que podem nos auxiliar na realização das mediações necessárias para que o sujeito alcance "[...] um âmbito de domínio mais amplo e firme que na vida cotidiana, e ao mesmo tempo ultrapasse amplamente a particularidade que lhe é própria nesta." (PATRIOTA, 2010, p. 256), pois, embora não exista um método para a atividade artística, existe um "princípio de seleção", (LUKÁCS, 1966), no qual, há o recolhimento de elementos do mundo para a criação artística, e são estes elementos que podem ser considerados sob uma ótica crítica onde:

> O êxito desse processo depende – supondo-se a capacidade para tanto – de se e em que medida [o artista] é capaz de apagar de si mesmo o meramente particular, de encontrar e expor em si mesmo o genérico (*Gattungsmässige*) e fazê-lo ademais vivenciável como a essência de sua personalidade, como centro organizador de suas relações com o mundo, com a história, com o momento dado do processo deste, e tudo isso como expressão maximamente profunda do reflexo do mundo mesmo. (LUKÁCS, 1966, p. 467).

Apontamos para a necessidade de uma apropriação das técnicas das manifestações artístico-culturais que esteja imbuída de elementos criadores e de novas formulações e não de uma mera representação do real, porque a partir desta consideração, podemos realizar a interlocução entre o Serviço social e os Movimentos Sociais, como veremos a seguir. E todo este processo deve partir da realidade objetiva, perscrutando quais elementos podem e devem ser re-elaborados a partir de um viés crítico e estético, como observa Bouriaud (2009), na

discussão realizada acima. Demonstraremos de forma mais elaborada esta proposta no item que trata da pesquisa de campo, posteriormente.

> As realizações pseudoestéticas que integram o 'ciclo problemático do agradável', ao contrário, fixam o indivíduo em sua imediatez cotidiana. Elas apenas cumprem a função de entretenimento, dirigindo-se à esfera privada dos indivíduos. Diferentemente das realizações verdadeiramente artísticas, elas não generalizam, não colocam o indivíduo em contato com o gênero. Essa permanência na mera singularidade impede a 'elevação', o conato enriquecedor com o gênero e, por isso, o caráter social da personalidade humana não se desenvolve. (FREDERICO, 2013, p. 137).

Lukács na Estética defende que a Arte não clama por nenhuma intervenção imediata no mundo, e que não possui vínculos diretos com a práxis. A consciência que nasce da vivência estética, nas palavras de Patriota (2010, p. 288) "[...] a consciência da generidade – é sua única finalidade concreta – o que não quer dizer, que ela não tenha relações com a vida real, mas sim que estas relações não afetam os interesses imediatos do homem." Lukács (1966, p. 301), referindo-se a isto nos mostra que:

> A subjetividade assim superada desperta a consciência genérica imanente, com maior ou menor consciência, a toda personalidade humana. Isso explica a peculiaridade desta transformação da subjetividade: a subjetividade se faz mais autêntica e profundamente subjetiva; a personalidade consegue um âmbito de domínio mais amplo e firme que na vida cotidiana, e ao mesmo tempo ultrapassa amplamente a particularidade que lhe é própria nesta.

É tendo esta prerrogativa em mente, que nos atentamos para não reduzir a Arte a uma mera medida técnico-operativa. Pois, ainda que o trabalho com a Arte se dê, na dimensão da realidade objetiva, o seu alcance a extrapola e supera. Este é um processo que comporta inexauríveis mediações, repleto do descobrimento frente à realidade, de inúmeras portas de entrada e saída que nunca foram experimentadas pelos sujeitos. Sendo precisamente por este aspecto, o da inesgotabilidade, que a Arte não deve ser cooptada somente como um fim, mas também como meio.

> Só a arte, exclusivamente a arte, cria – com a ajuda da mimese – uma contrafigura objetivada do mundo real, figura que ela mesma arredonda como 'mundo' que possui um *Para-si* nessa autoconsumação, na qual, certamente, supera-se a subjetividade, mas de tal modo que a preservação e a elevação a um nível mais elevado seguem sendo os momentos abarcantes, dominantes do fenômeno. (PATRIOTA, 2010, p. 220).

Brecht (1985), discutindo a produção Arte aponta uma inversão que se estabelece entre o sujeito que intui se apoderar de um aparelho artístico e é na verdade, possuído por ele.

> Pois achando que estão de posse de um aparelho que, na realidade, os possui, eles defendem um aparelho sobre o qual eles não tem mais controle e que, ao contrário do que eles acreditam não é mais um meio para os produtores, mas se tornou um meio contra os produtores. (BRECHT, 1985, p. 61).

Dessa forma, remeter o trabalho com Arte à esfera da produção, e não somente da fruição, contemplação e do consumo da Arte, tem como objetivo primeiro remeter o sujeito ao caráter criativo do trabalho, superando a dicotomia alienante produto-homem e proporcionando um espaço para experimentação de potências, limites e construções que recriem o papel do sujeito na sociedade. Quando se produz com as próprias mãos, se toma conhecimento da técnica enquanto elemento de dominação no sistema capitalista, dimensão esta que deve ser precisamente alcançada, para que a consciência remeta a superação do determinado socialmente.

Outro aspecto abarcado por esta delimitação da Arte na esfera da produção, ou seja, produzir Arte é disseminar a Arte enquanto possibilidade que deve ser usufruída por todos, retirando das mãos do assistente sociais que se interessarem em trabalhar com a Arte, a responsabilidade de ser um perito em Arte, já que, trata-se aqui, do estímulo à produção estética, o que implica em categorias já presentes no trabalho do assistente social como desenvolvimento da autonomia e da capacidade crítica dos sujeitos.

> Definitivamente, o objeto de que a arte se ocupa, o que serve de termo à sua atenção e com ela as demais potências, é o mesmo que na existência: figuras e paixões humanas. E denominará arte ao conjunto de meios pelos quais lhes é proporcionado esse contato com coisas humanas interessantes. (ORTEGA Y CASSET, 1991, p. 26).

É claro que esta separação Arte produção *versus* arte contemplação, tem uma diferenciação clara em termos pedagógicos, na prática, este movimento é dialético. O que sinalizamos reiteradamente, é que a Arte, para o Serviço Social, não deve se expressar somente nos produtos estéticos realizados, mas, nas densidades dos processos artísticos construídos.

A utilização da Arte enquanto instrumental é uma prática que pode e deve ser tomada como uma possibilidade no trabalho profissional, porque, atrelada a uma intencionalidade crítica, produz uma prática desveladora do real, o que almejamos com a discussão a cerca da apropriação dos processos artísticos e sua articulação com mediações que se inscrevam na perspectiva coletiva é contribuir com uma aproximação ainda mais ampla e enriquecida entre serviço social e Arte.

3.3 Cotidiano e arte: uma possibilidade de interlocução entre o Serviço Social e os movimentos sociais

Se cada dia cai, dentro de cada noite,
há um poço
onde a claridade está presa.

há que sentar-se na beira
do poço da sombra
e pescar luz caída
com paciência.

(Pablo Neruda)

Para dar conta cabal de interseccionar à gênese da Arte com a realidade objetiva e suas demandas, Lukács realiza um profundo reabilitamento da categoria cotidiano e da vida cotidiana já no início da obra *Estética* (1970), porque é na busca e exame das zonas de transição e das interações orgânicas que dotam o homem de um poder e sensibilização expandida sobre seu próprio entorno, que é possível constatar como a Arte é fruto do processo de humanização do homem, prescrito por determinadas etapas do desenvolvimento social inscritas na divisão social do trabalho, como veremos a seguir.

Trata-se, portanto, de "[...] elucidar os fundamentos da forma de ser própria e singular do fenômeno estético, observando, por princípio, suas conexões com o processo conjunto de desenvolvimento do homem." (PATRIOTA, 2010, p. 64), de forma a perseguir a perspectiva de totalidade, sendo que, "[...] a totalidade, aqui, tem na vida prática do homem – nas relações sensíveis e espontâneas do ser social – sua força propulsora e seu sentido derradeiro." (PATRIOTA, 2010, p. 65).

Esta premissa encontra-se como umas das primeiras discussões realizadas pelo filosofo húngaro em sua Estética, e terá aqui um tratamento mais detido porque estabelece pontos de vital importância para o Serviço Social e os Movimentos Sociais, na medida em que, potencializa o espaço do cotidiano, sendo este o espaço e contexto contraditório de atuação de ambos sujeitos.

Por vida cotidiana em Lukács, entenda-se:

> Em primeiro lugar, o plano prático mais imediato, sensível e espontâneo da existência do ser social, cujas formas de manifestação perfazem tanto a esfera privada quanto a pública. Segue-se daí que a vida cotidiana não esgota todo o espectro das atividades humanas; para além dela encontram-se o que podemos denominar de atividades complexas, que, a exemplo da ciência e da arte, ao imporem aos homens a exigência de um elevado grau de objetivação, necessariamente transcendem os limites da cotidianidade, esfera onde prevalece a

> reação espontânea do comportamento prático-imediato do 'homem inteiro'. (LUKÁCS, 1966, p.100).

A vida cotidiana é, ontologicamente, o território onde se estabelece o princípio e o fim último de toda prática e reflexão humana. Lukács expressa isso nos seguintes termos:

> O comportamento do homem na vida cotidiana é ao mesmo tempo o princípio e o fim de toda atividade humana. Isto quer dizer que, se imaginarmos a vida cotidiana como um grande rio, veremos a ciência e a arte emergirem e se apartarem dele como formas superiores de captação e reprodução da realidade, veremos ainda que tanto um quanto outro, de acordo com seus fins específicos, diferenciam-se e se constituem individualmente, atingindo sua forma pura nesta peculiaridade – que tem origem nas necessidades da vida social –para, em seguida, e em conseqüência de seus efeitos, de sua ação sobre a vida dos homens, desaguar novamente no rio da vida cotidiana. Esta, por sua vez, é continuamente enriquecida com os produtos mais elevados do espírito humano, assimilando-os a suas necessidades práticas, diárias, de onde surgem, mais uma vez, como questionamentos e demandas, novas ramificações das formas de objetivação superiores. (LUKÁCS, 1966, p. 101).

Desta forma, Lukács define a vida cotidiana como esfera pragmática, mas ocorre que ele não estabelece um hiato entre este pragmatismo e as chamadas atividades normativas – ciência, arte, ética. Não há, portanto, um abismo entre as atividades que sustentam o dia a dia do homem comum e as objetivações superiores, pelo contrário, Lukács busca demonstrar os elos e transições, estabelecidos a partir de mediações dadas pela objetividade, entre os dois planos.

> Desde sempre o homem lidou com problemas que o desafiaram e obrigaram a superar os limites de sua relação imediata com a vida. É este, pois, o fundamento da estética materialista. A análise da vida cotidiana, em primeiro lugar, é a caracterização de uma esfera precisa, delimitada por sua lógica específica: o cotidiano como 'esfera mista' e vinculada às formas superiores de objetivação. Isso implica deslindar um complexo de determinações constitutivas do ser social, por uma apresentação dos princípios estruturadores que possibilitam esta conexão e reciprocidade com as formas superiores. Essa determinação da vida cotidiana – de sua estrutura e sentido –, na medida em que se propõe a fechar o abismo que a separa da esfera dos valores, é ao mesmo tempo a sua reabilitação. (LUKÁCS, 1966, 159).

Com isso, Lukács, por assim dizer, resgata um sentido que fora freqüentemente desconsiderado por toda tradição estética até então, pois propõe uma inversão materialista que expõe a realidade concreta como solo que faz nascer a Arte, e não a Arte como uma ultra-realidade da realidade observada.

Vale destacar, o que este revigoramento da categoria cotidiana implica.

O cotidiano perde seu caráter de praticidade esvaziada de profundidade, inautenticidade, impessoalidade e instrumentalidade, correspondendo agora a uma dimensão essencial do homem.

Neste sentido e a título de elucidação, vale demonstrar a substantiva diferença entre uma concepção que vê no cotidiano um espaço esvaziado de conteúdo e sentido e o redimensionamento produtivo que Lukács propõe diferença esta que o próprio autor húngaro aponta. Heidegger, autor de Ser e Tempo (1989), considera o cotidiano como reino da inautendicidade ("o não ser de si mesmo"), o espaço da queda, onde o homem está imerso na curiosidade insaciável e na inevitável ambigüidade. Diante disto, a autenticidade pressupõe uma superação fidalga da cotidianeidade, que é possível apenas quando o homem rompe com a cotidianeidade e vislumbra sua finitude, onde permanece a espera do "acontecimento", da revelação do ser.

Lukács ao estabelecer a vinculação da vida cotidiana e seus elementos com as objetivações superiores acaba por resignificar o alcance do papel do homem em seu cotidiano, onde, a "indigência" que compõe a cotidianidade não deriva de uma ordenação metafísica, mas sim de um processo socialmente produzido, e nestes termos, Lukács julga improcedente pensar o espaço do cotidiano como condição absoluta e incontornável. O homem inserido no cotidiano, portanto, não é mero ingrediente, entre outros, da estrutura social, nem tampouco, inerte matéria do processo histórico ou fator secundário do cosmos espiritual, antes:

> Dele (do cotidiano) se desprendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte; diferenciam-se, constituem-se de acordo com suas finalidades específicas, alcançam sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social – para logo, em conseqüência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembarcar de novo na corrente da vida cotidiana. (LUKÁCS, 1970, p. 11-12).

Sendo assim, não só o cotidiano é espaço primordial das mediações que humanizam o homem, como, de forma paralela, é solo de transformações, onde o "[...] homem não se confirma apenas quando se universaliza pelo pensamento, pela ciência e Arte, mas também quando sabe agir como singularidade privada, quando toma a particularidade como momento e condição de sua própria expansão." (PATRIOTA, 2010, p. 118).

No entanto, torna-se fundamental salientar que, essa reabilitação da vida cotidiana tem sob medida o reconhecimento e a crítica de uma lógica social que se estabelece no modo de produção capitalista e que, inibe pela efetivação de sua lógica alienada, as potencialidades cunhadas pelo homem em relação ao seu próprio devir e, portanto, à sua própria auto-realização cotidiana. Trata-se do reconhecimento de que a sociedade capitalista desabilita a

potencialidade presente no cotidiano, porque dissolve e extingue o espaço comum entre os homens, criando, em seu lugar, relações entre seres atomizados e reificados.

> A relação entre o trabalhador e o trabalho torna-se cada vez mais frouxa: o trabalhador leva cada vez menos de sua personalidade para o trabalho e também o trabalho exige cada vez menos da personalidade particular de quem o executa. O trabalho ganha uma vida objetiva, separada da personalidade do homem singular, cuja individualidade precisa se manifestar fora dali onde ele atua. (LUKÁCS, 1966, p. 118).

Diante do exposto acima, podemos inferir que esta reabilitação central da categoria cotidiano, onde surge e se desenvolve a Arte, devolve ao homem comum a possibilidade e capacidade de agir sobre seu entorno e no mesmo prisma aponta uma alternativa concreta ao Serviço Social, se levarmos em consideração que reabilitar o cotidiano implica para o mesmo, a releitura positiva de uma categoria – o cotidiano – que de forma geral, enleia as possibilidades críticas de concretizações do trabalho profissional.

A ação profissional no Serviço Social, que deve ter como horizonte a consumação da práxis, necessita de um espaço de reflexão, experimentação e construção crítica, que por vezes é impossibilitado, se estiver unilateralmente inserida no cotidiano, já que este pode se restringir somente aquele espaço de respostas a demandas focalistas e utilitaristas.

A utilização da Arte, que tem sob medida, um alcance da universalidade sempre provisório e transitório, nunca definitivo dos próprios interesses prático-imediatistas do homem em seu cotidiano, apresenta ao Serviço Social, uma importante questão, levando-se em consideração o que Lukács aponta sobre seu alcance – o da Arte - e ao mesmo tempo, tendo em vista o que o autor discute em relação ao campo produtivo que se inscreve no espaço do cotidiano. Ela diz respeito a utilizar a Arte com o fim de resignificar o espaço do cotidiano, imprimindo neste um campo de ações, no caso, ações estéticas, que sejam propulsoras, no sentido de reabilitar o homem em seu cotidiano como sujeito ativo, capaz de propor e responder singular e coletivamente questões que se colocam para ele.

Como já referido anteriormente, o apego à aparência primeira, a fragmentação que impede o relacionamento dos fenômenos e acontecimentos entre si, o materialismo espontâneo produzido a partir da imediatez faz com que o homem no cotidiano relacione-se com um mundo heterogêneo e aleatoriamente diversificado. Por sua vez, a Arte possibilita a suspensão da heterogeneidade do cotidiano, através de uma ruptura que quebra a imediatez da vida cotidiana e que realiza uma figuração sensível do real, podendo expressar-se numa unidade sensível entre essência e aparência, produzindo com isso, uma totalidade intensiva. “O reflexo artístico apanha o mundo objetivo e suas tendências, a realidade dada e suas

possibilidades de desenvolvimento. As tendências não são inventadas aleatoriamente pelo artista: elas são partes constitutivas da realidade." (FREDERICO, 2013, p. 86).

E no seu retorno a cotidianeidade, o homem acaba por construir um reflexo vivo da realidade, que pode ser mediado por uma relativa autonomia em relação ao mundo, se este processo for imbuído de uma captura da astúcia da realidade a fim de fazer despertar as possibilidades adormecidas no cotidiano.

> A arte ao contrário da vida cotidiana oferece-nos um mundo homogêneo, depurado das "impurezas" e acidentes da heterogeneidade próprias do cotidiano. Na fruição estética o indivíduo depara-se com a figuração homegeneizadora, mobilizando toda a sua atenção para adentra-se nesse mundo miniatural, despojado dos acidentes e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano. Essa concentração da atenção, essa mobilização das forças espirituais, produz uma 'elevação do cotidiano'. Nesse momento, segundo Lukács, o indivíduo supera a sua singularidade e é posto em contato com o gênero humano. (FREDERICO, 2013, p. 135).

Dito de outra forma, e segundo o que nos interessa apontar no debate entre Arte e Serviço Social, a Arte pode, num movimento genuinamente dialético, auxiliar na pesquisa, criação e experimentação de possibilidades a partir da suspensão do cotidiano e, através da captura estética do real, re-valorizar o espaço do cotidiano, já que, é nele que o "[...] cotidiano com sua ineliminável singularidade, concentra também certas tendências universais próprias do desenvolvimento histórico." (LUKÁCS, 1970, p. 18).

> O sujeito não é uma construção apriorística e abstrata, construído a revelia da realidade, onde se privilegiaria o sujeito cognoscente, mas é um ser específico, singular, que ao mesmo tempo, concentra tendências essenciais e que expressam a universalidade em questão. (FREDERICO, 2013, p. 122).

Levando-se em consideração como o cotidiano, amiúde, apresenta-se ao Serviço Social como um elemento altamente limitador devido a inserção irrestrita da prática profissional neste, advinda do teor bastante singular das demandas institucionais, de forma geral, esta perspectiva aponta a possibilidade de um avanço considerável. Isto porque nela o cotidiano é tanto espaço que deve ser revigorado, porque é dele que brotam, a partir de respostas as necessidades imediatas do homem que podem se complexificar, as mais diversas potências humanas, como, espaço de continuação de uma conquista e generização humana adquirida por meio da vivência estética.

Em outras palavras, a Arte permite a criação de um espaço de experimentação livre, o que implica em diversas conquistas relacionadas com o redimensionamento do tempo, dos sentimentos, das questões naturalizadas, da superfície do real.

Destacamos desta maneira estas propriedades do cotidiano, que sob a releitura de Lukács, são repletas de aspectos que superam a mera fragmentação e descontinuidade, para chegarmos aos Movimentos Sociais.

Os Movimentos Sociais como já discutido, nascem e se movimentam na esfera da singularidade, e, portanto, do cotidiano, assim como todo germe de insatisfação social está relacionada a expressões da questão social que se apresentam sob as diversas formas. E aproximar-se dos Movimentos Sociais, remete, a uma capacidade de apreender sua composição, dinâmica de funcionamento, demandas, repertórios de ação coletiva, força social, projeto sociopolítico ou cultural, identidade, cenário sócio-político e conquistas e derrotas. A suspensão do cotidiano proporcionado pela Arte deve ser tomada em grande medida, porque nos permite detectar e fomentar estas questões.

A fim de elucidar como esta proposta apresenta um campo de abertura para o assistente social no trato dos Movimentos Sociais destacaremos a seguir alguns exemplos concretos do papel e alcance da Arte, a partir da pesquisa de campo, que se realizou, por meio da ferramenta dos Laboratórios de Experimentação Estética.[3]

No intuito de abarcar as dimensões teórico-metodológicas, técnico-operativa, ético-política e formativa profissão, optamos pela metodologia da Pesquisa-Ação, que segundo Franco (2005, p. 4):

> Tem enfoque na informação, interação, colaboração. Constitui-se de múltiplos passos para investigação e solução de problemas. É uma forma de comprovar as ideias na prática como meio de melhorar e incrementar o conhecimento acerca de um tema. Consiste em quatro passos: Planejamento, Ação, Observação e Reflexão. É um processo colaborativo no qual os membros os membros de uma equipe de pesquisa-ação trabalham juntos para solucionar um problema refletindo criticamente sobre suas ações e suposições.

Posta esta definição, torna-se evidente a clara aproximação desta perspectiva com o Serviço Social, onde a teoria e a intervenção devem caminhar concomitantemente, permeadas ambas, por um fazer profissional calcado na pesquisa contínua, "[...] daí a ênfase no caráter formativo dessa modalidade de pesquisa, pois o sujeito deve tomar consciência das transformações que vão ocorrendo em si próprio e no processo." (FRANCO, 2005, p.8).

Desta forma, na Pesquisa-Ação, o processo de pesquisa, é tão ou mais importante do que o produto alcançado, haja vista que, o resultado final, é diretamente proporcional ao manejamento profícuo do processo, fato reiterado diversas em nossa discussão sobre a

[3] É importante salientar que estes exemplos demonstram uma possibilidade, mas, que não se trata de um *modus operandi*, mesmo porque toda práxis deve partir de uma análise de conjuntura que sempre desvelará elementos que conectados entre si expressarão uma particularidade que necessitará de uma objetivação prática única.

articulação entre a Arte e o Serviço Social. Na Pesquisa-Ação, as ações são eminentemente interativas, e dialógicas, havendo uma incessante troca de informações e avaliação nas mudanças destas informações. A forma encontrada para realização dessa proposta foram os Laboratórios de Experimentação Estética.

Os Laboratórios de Experimentação Estética constituem-se em espaços, especialmente reservados para a aproximação vital e vivência efetiva da fruição estética, onde estabelecemos contato direto e experimentação, com as técnicas das manifestações artístico-culturais – música, teatro, dança, literatura, cinema, artes plásticas, fotografia – a fim de, obtermos conhecimento específico sobre as técnicas artísticas e assim, avaliarmos a viabilidade do trabalho: Arte *versus* Serviço Social e Movimentos Sociais. "Este espaço de experimentação que é próprio da pesquisa-ação tem como medida, a operacionalização e esclarecimento reflexivo e transformador da práxis." (FRANCO, 2005, p. 11).

Com a formulação e execução dos Laboratórios de Experimentação Estética, buscamos atender aos princípios fundantes que atravessa a pesquisa ação, promovendo portanto, "[...] uma metodologia, de caráter formativo e emancipatório." (FRANCO, 2005, p. 15), contemplados nos seguintes termos:

> - a ação conjunta entre pesquisador-pesquisados;
> - a realização da pesquisa em ambientes onde acontecem as próprias práticas;
> - a organização de condições de auto formação e emancipação aos sujeitos da ação;
> - a criação de compromissos com a formação e o desenvolvimento de procedimentos crítico-reflexivos sobre a realidade;
> - o desenvolvimento de uma dinâmica coletiva que permita o estabelecimento de referências contínuas e evolutivas com o coletivo, no sentido de apreensão dos significados construídos e em construção;
> - reflexões que atuem na perspectiva de superação das condições de opressão, alienação e de massacre da rotina;
> - ressignificações coletivas das compreensões do grupo, articuladas com as condições sócio históricas;
> - o desenvolvimento cultural dos sujeitos da ação. (FRANCO, 2005, p. 4).

Os Laboratórios podem ser entendidos como uma ferramenta de cunho intermediário da pesquisa-ação, inscrito no quesito ação, ou ainda, prática no conhecimento, que possuem como objetivo a criação de um espaço objetivo de suspensão do cotidiano e contato com experimentações e vivências de ordem mais profunda e genérica.

É importante ressaltar que, é imanente na configuração da Pesquisa-Ação, a criação de instrumentais específicos para cada tema pesquisado, tornando até mesmo necessário a peculiaridade observada em alguns experimentos, caso dos Laboratórios de Experimentação Estética.

> A pesquisa ação, que é crítica, rejeita as noções positivistas de racionalidade, de objetividade e de verdade e deve pressupor a exposição entre valores pessoais e práticos. Isso se deve em parte porque a pesquisa-ação crítica não pretende apenas compreender ou descrever o mundo da prática, mas transformá-lo. Nesse caso, a metodologia não se faz por meio das etapas de um método, mas se organiza pelas situações relevantes que emergem do processo. (FRANCO, 2005, p. 12).

Nestes espaços, a pesquisadora, coordenou o desenvolvimento de performances coletivas, onde as técnicas das manifestações artístico-culturais, foram experimentadas, (des)construídas e discutidas, como possível arsenal cria-ativo do Serviço Social. Chamamos performances coletivas, por tratar-se a performance de uma modalidade artística interdisciplinar que combina, de forma fluída, teatro, dança, música, etc., posto que, nos Laboratórios, as linguagens artísticas, ora exerceram predomínio uma sobre a outra, ora se misturam, miscigenizando-se. (Detalhado do Conteúdo dos Laboratórios de Experimentação Estética, Apêndice A).

Os Laboratórios foram realizados semanalmente, e abarcaram o período de 30 de Outubro de 2013, até 5 de fevereiro de 2014. Os trabalhos foram encerrados em dezembro, por conta do final do ano, e retomados em janeiro, devido às férias.[4]

Os participantes da pesquisa foram 15 alunos matriculados no curso de Serviço Social da UNESP-Franca do segundo, terceiro e quarto ano, como previsto no projeto de pesquisa. Tendo participado de forma mais freqüente 10 alunos. A escolha deste público alvo teve por objetivo fornecer subsídios e capacitação básica, sobre as técnicas das manifestações artístico-culturais aos alunos em formação, como uma possibilidade de contribuir objetivamente para a efetivação de uma formação que contenha novos subsídios teórico-metodológicos e que represente uma defesa concreta do projeto ético-político profissional.

Os Laboratórios de Experimentação Estética foram o meio que encontramos de promover um espaço de experimentação, que possibilitasse aos participantes entender por meio de quais mecanismos as técnicas das manifestações artístico-culturais podem abastecer a instrumentalidade da profissão, no sentido de, servir como elemento de reforço, junto aos Movimentos Sociais, assumindo com isto, uma postura imbricada na efetivação das reflexões realizadas.

A dinâmica dos Laboratórios foi constituída de um programa composto de quatro momentos, quais sejam:

- 1-) *Estudo* – Breve aproximação teórica da técnica indicada para aquele encontro, onde se realizou discussão e aprofundamento dos aspectos que conformam a

[4] O período de realização dos Laboratórios sofreu alteração por conta da greve das Universidades Estaduais Paulistas no ano de 2013.

técnica proposta;

- 2-) *Discussão* – Reflexão sobre as possíveis contribuições que a utilização da técnica discutida poderá trazer ao Serviço Social, no sentido de reforçar sua matriz crítica, frente aos Movimentos Sociais.
- 3-) *Experimentação* – Vivência objetiva, coordenada pela pesquisadora, onde os participantes colocaram em prática a técnica pesquisada;
- 4-) *Avaliação* – Reflexão sobre os pontos convergentes e divergentes, da possível utilização da técnica proposta, em relação a pontos levantados durante a etapa da discussão. Os participantes realizaram a finalização de cada encontro por meio de registro escrito, sob forma de relatório nomeado: Diário de Bordo. O Diário de Bordo constituí-se de um envelope com folhas sulfites dentro, onde os participantes relataram de forma livre suas apreensões dos encontros e responderam perguntas formuladas pela pesquisadora.[5]

Para preenchimento dos diários de bordo foi deixada a possibilidade e liberdade dos participantes relatarem somente aqueles aspectos que realmente lhes trouxeram elementos que os mesmos considerassem importantes. Por isso, nem todos os participantes falaram sobre os mesmos Laboratórios com a mesma intensidade, dessa forma, as falas transcritas não apresentaram, como poderá ser observado a seguir, todos os participantes em todos os laboratórios. Foi acordado com o grupo que, caso alguma questão relevante para a análise não tivesse sito abordada seria realizada uma entrevista semiestruturada, o que não ocorreu, porque todos os aspectos foram contemplados de maneira satisfatória nos Diários de Bordo.

A seguir relataremos os Laboratórios de Experimentação Estética, no intuito de, demonstrar como a Arte pode ser utilizada no debate junto aos Movimentos Sociais pelo Serviço social.

3.4 Teatro Épico: o mundo como se transforma

Neste item, trataremos do Teatro Épico de Berthold Brecht e do Teatro do Oprimido criado por Augusto Boal. Iniciamos os Laboratórios a partir do conteúdo estético produzido por estes artistas, por tratarem ambos, de uma forma de pensar a

[5] O Diário de Bordo, de cada participante, será enviado por correio para seu respectivo dono, contendo uma carta da pesquisadora com uma devolutiva sobre as anotações realizadas.

produção teatral atrelada à transformação social, o que, dialoga diretamente com a proposta que ora apresentamos neste estudo. Os desdobramentos desta proposta serão apontados no decorrer do presente texto.

Eugen Berthold Friedrich Brecht foi um importante dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido. Ao final dos anos 1920 Brecht torna-se marxista, vivendo o intenso período das mobilizações da República de Weimar, quando desenvolve o seu teatro épico.[6]

Seu trabalho como artista e a construção de seu Teatro Épico concentraram-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista e têm no teatro uma forma de resposta política a seu tempo histórico que possibilitou a adoção de uma postura crítica e analítica em relação à sociedade e às relações de poder.

Brecht apresenta um palco aberto, que escancara ao público toda a dinâmica da ilusão teatral, numa posição antagônica ao que denominava como teatro burguês, no qual o palco é fechado e o público é um espectador passivo. O teatro brechtiano tem como pressuposto, a negação do que era apresentado no teatro burguês como essência humana, condição dada pelo destino e não passível de modificação. Por isso, Brecht busca o caminho do estranhamento em relação àquilo que no teatro burguês é tomado como sendo parte da natureza humana, desta forma, Brecht "desnaturaliza" o homem, desnaturalizando também tudo aquilo que compõe o teatro, os diferentes objetos e elementos dispostos na cena, que se tornam livres de todo determinismo na medida em que são apresentados como recortes extraídos de um fundo artificial e os personagens na cena brechtiana não são tirados de "[...] nenhum simulacro de natureza." (BARTHES, 2007, p. 273).

Brecht, ao negar o projeto naturalista, expõe o processo de construção teatral e investe na teatralidade para sinalizar que, ao contrário do que pressupõe as visões deterministas, também o homem é fruto de uma construção. Para tanto, em seu trabalho exibe as tramas do tecido social, as ambiguidades, contradições e o entrelaçamento dos diferentes discursos de poder.

> Pretende apresentar um sujeito que de tão alienado ao Outro, ao espelho, não sabe nada de si e nem daqueles que o rodeiam; mas ao invés de deixar que o espectador se envolva e descarregue ali, no espelho que a cena lhe apresenta, sua frustração e angústia através da identificação, esse teatro propõe a distância, proporcionada não

[6] Na formulação do Teatro Épico Brecht é profundamente influenciado pelos experimentos teatrais de Erwin Piscator; Vsevolod Emilevitch Meyerhold; pelo conceito de estranhamento do formalista russo Viktor Chklovski e do teatro experimental da Rússia soviética.

> pela frieza, mas pela interrupção. O espectador é convidado a se envolver, a participar da vida do personagem, de sua dor, mas quando está prestes a se emaranhar na teia da identificação, uma descontinuidade se instala apontando para uma outra cena. Não só para aquele personagem específico, mas para o Homem, colocado diante de sua história e da história que se construiu com a sua participação, seja pelo silêncio, pelo mutismo, pela incapacidade de ver e de se posicionar, seja por sua ação direta, pretensamente comprometida, mas que pode mostrar-se tão cega quanto à anterior. (LIMA, 2008, p. 59).

Barthes (2007) afirma que o realismo brechtiano, "[...] representa as coisas criadas, visivelmente destacadas" (BARTHES, 2007, p. 273), onde o palco torna-se tribuna, espaço político de confrontação de ideias e de posicionamentos.

O quadro que apresentaremos a seguir, formulado por Gerd Bornheim (apud KUSNET, 2004, p. 42) aponta as diferenças entre o Teatro Burguês ou Teatro Dramático[7] e o Teatro Épico, e nos auxilia no entendimento deste.

Quadro 2: Diferenças entre o Teatro Dramático e o Teatro Épico

TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO ÉPICO
O palco corporifica uma ação	O palco relata a ação
Compromete o espectador na ação e consome sua atividade	Transforma o espectador em observador e desperta sua atividade
Proporciona sentimentos	Obriga o espectador a tomar decisões
Proporciona emoções, vivências	Proporciona conhecimentos
Trabalha-se com a sugestão	Trabalha-se com argumentos
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é contraposto a ela
Se conservam as sensações	As sensações levam a uma tomada de consciência
O homem se apresenta como algo conhecido previamente	O homem é objeto de investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e transforma-se
A tensão em relação ao desenlace da peça	A tensão em relação ao andamento
Uma cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Os acontecimentos decorrem em curvas
Natureza não dá saltos – natura non facit saltus.	Natureza dá saltos – Facit Saltus

[7] A base do teatro dramático remonta ao pensamento do filósofo grego Aristóteles, em sua obra "Poética", onde ele descreve os princípios da Tragédia, uma forma de drama representado na antiga Grécia. O teatro dramático é composto necessariamente pela geração e solução de um conflito. Para Aristóteles, a tragédia, e isto se efetiva no teatro dramático, deve ter por resultado a catarse, ou seja, um sentimento de redenção e alívio ao vivenciar todas as sensações do herói trágico e seu destino.

TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO ÉPICO
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O homem como de Ser	O que é imperativo que ele faça
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

Fonte Gerd Bornheim (KUSNET, 2004, p. 42).

A partir deste quadro, podemos entender de forma mais clara a apropriação que Brecht faz do Teatro, onde há um deslocamento do papel do espectador, proporcionado por uma construção estética que contém um caráter aberto e que chama a sensibilidade a uma autoreflexão. Por conta desta proposta do teatro brecthiano, foi este o tema do segundo Laboratório de Experimentação Estética[8], onde apresentamos o Teatro Épico, fornecemos uma bibliografia e realizamos uma discussão sobre as possibilidades de articulação entre o serviço social e o Teatro Épico.[9]

Brecht possui uma vasta obra e suas peças são um arsenal crítico valioso. Não trataremos aqui de suas peças[10], que podem e devem ser usadas como meios de reflexão, porque nosso objetivo primeiro é apresentar uma concepção de teatro que coadune ideologicamente com a necessidade de transformação social, isto porque é a concepção que fundamenta a posterior produção artística. É por conta desta questão, que nos Laboratórios de Experimentação Estética também não nos detivemos sobre as peças de Brecht, mas, de suas formulações teóricas a cerca de seu teatro.

No entanto, a título de uma minuta demonstração de como se consuma esta proposta épica de teatro, apresentamos aos participantes da pesquisa o Epílogo de "Alma boa de Setzuan", onde Brecht deixa por conta do público a reflexão sobre um novo final para a peça, na qual, Brecht afirma que "[...] os bons não podem ser bons por muito tempo", porque

[8] No primeiro Laboratório de Experimentação Estética não tratamos de nenhum tema, porque realizamos uma explanação interativa sobre a proposta da pesquisa e seus objetivos.

[9] A escolha da apresentação do Teatro Épico como introdução a discussão entre Arte, Serviço Social e Movimentos Sociais nos Laboratórios de Experimentação Estética, teve como parâmetro a necessidade de apresentar uma técnica que apresentasse uma sólida formulação teórica que se aproximasse o máximo possível da proposta expressa nesta pesquisa, o que se dá efetivamente com o Teatro Épico.

[10] Peças de Brecht: *A Ópera dos Três Vinténs* (*Die Dreigroschenoper*) 1928/1928; *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), 1929/1930 *O Vôo no Oceano* (*Der Ozeanflug*; o,riginally *Lindbergh's Flight* [*(Lindberghflug*]) 1928-29/1929; *A Peça de Baden-Baden* (*Badener Lehrstück vom Einverständnis*) 1929/1929; *O Julgamento de Lucullus* (*Das Verhör des Lukullus*) 1938-39/1940; *O Senhor Puntila e seu criado Matt*i (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*) 1940/1948; *A Boa Alma de Setsuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*) 1939-42/1943; *As Visões de Simone Machard* (*Die Gesichte der Simone Machard*) 1942-43/1957; *Schweik na Segunda Guerra Mundial* (*Schweyk im Zweiten Weltkrieg*) 1941-43/1957; *O Círculo de Giz Caucasiano* (*Der kaukasische Kreidekreis*) 1943-45/1948; *Antígone* (*Die Antigone des Sophokles*) 1947/1948; *O Julgamento de Joana D'Arc, 1431* (*Der Prozess der Jeanne D'Arc zu Rouen, 1431*) 1952/1952; *Trumpetes e Tambores* (*Pauken und Trompeten*) 1955/1955.

num mundo injusto, violento e egoísta o homem bom precisa se defender para não ser destruído.

> Senhoras e Senhores, não se zanguem, por favor! Sabemos muito bem que o espetáculo ainda deve ser corrigido. Eram histórias lindas trazidas pela brisa, mas a brisa parou e ficamos com um fim muito ruim. Como dependemos da vossa aprovação desejamos, ai! Que nosso trabalho seja apreciável. Estamos, como vós, desapontados, e é com consternação que vemos a cortina fechar sobre tal fim. Na vossa opinião que devemos fazer? Mudar o mundo ou a natureza humana? Acreditar em causas maiores e melhores - ou em nada? Teremos que encontrar cada um sozinho. Ou procurarmos juntos? Não há, irmãos, um fim melhor para nossa história? Senhores e senhoras, ajudem-nos a encontrá-lo! Tem que haver! Tem que haver! Tem que haver! (BRECHT, 1985, p. 48).

O teatro épico propõe o despertar da atividade, por meio da obrigação de tomadas de decisões e do imperativo da ação consciente, e para que isso ocorra, fornece conhecimentos e reivindica argumentos. Nele o homem é contraposto a realidade porque ele próprio torna-se objeto de investigação, num contexto onde não há pacificação de conflitos, mas, a exposição das tensões e contradições sociais, e que dado este movimento e estas características contraditórias, formula um mundo passível de transformações.

Ao apresentarmos esta proposta aos participantes da pesquisa, forcejamos concomitantemente uma reflexão sobre esta proposta e sua possível articulação com o Serviço Social, em suas notas, os participantes apontaram que esta apropriação se faz produtiva porque nela "[...] o conflito não se resolve e emerge com maior clareza a contradição fundamental" (BRUNA, 26).

É levando em consideração estes aspectos que podemos fazer um paralelo entre a possibilidade de utilização das noções que compõe o Teatro Épico e o Serviço Social. Ao observarmos o quadro que demonstra a diferença entre o Teatro Dramático e Teatro Épico, encontramos definições que auxiliam a execução de uma análise da realidade, que por definição, pode promover uma ação inscrita na atuação sobre a mesma, e não, uma sujeição aquilo que se apresenta fenomênicamente no cotidiano, no senso comum e nas questões expressas de forma naturalizante, segundo Bruna, participante da pesquisa, o teatro épico "[...] desperta a consciência crítica e capacidade de ação."

Quando Brecht aponta que o Teatro Dramático, que não displicentemente, é chamado também de Teatro Burguês, "[...] compromete o espectador na ação e consome sua atividade", (BRECHT, 1985, p. 68), ele está se referindo aquele tipo de ação que tem como objetivo consumar e aglutinar forças para enfraquecê-las, por meio da compensação de conflitos apaziguados a partir da manutenção da ordem, já que, estas estão inscritas em

uma realidade que é considerada imutável, por isso, o caráter necessariamente retroativo da própria ação. Trata-se, portanto, de uma ação expositiva e compensatória, onde há indicação do que deve ser feito para a obtenção de um resultado considerado eficiente do ponto de vista da integração social.

O Serviço Social, quando restringe sua ação a respostas institucionais, amiúde dá corpo a uma ação que tem como fundamento a manutenção da ordem, e quando o usuário se compromete com esta ação (o que é considerado de maneira bastante positiva) ele se compromete na verdade com uma manutenção dada. Há, portanto, um elemento de conservação, que tem como fundamento primeiro, a conservação do próprio homem onde ele se encontra, a partir de uma leitura de homem e de mundo, que por diversas vezes, se apresenta sob um discurso progressista e uma prática conservadora.

A ação profissional do serviço social instrumentalizada a serviço da ordem responde diretamente a execução desta ordem. É uma ação estritamente executiva, portanto, e que não fomenta aberturas para a criação de outras possibilidades. E uma reconfiguração desta ação executiva, dados os limites institucionais, passa por impingir a esta ação uma caráter dialético, que leve em consideração a necessidade posta e ineliminável desta execução, mas que, contenha também a crítica desta ação e que a considere com um campo de possibilidades. Esta reconfiguração do teor altamente executivo que possuem as ações no Serviço Social deve levar em consideração a ressignificação das mesmas.

Brecht traz uma importante reflexão a cerca da linearidade. Em suas peças, uma cena não existe em função da seguinte, os acontecimentos não acontecem de forma linear, antes eles possuem uma independência e cada cena poderia ser colocada em qualquer momento, não importando a seqüência. Com isto, ele tenta demonstrar outras formas de construir o movimento da realidade, onde esta não possui um compromisso com a ideia de progresso, ou de avanço, que é explícito por meio do movimento: começo, meio e fim. Aqui, os avanços e os retrocessos, as conquistas e derrotas, são partes importantes e imanentes da composição a realidade. Esta forma de conceber a ordem, que deve levar em consideração a desordem, desabilita a noção de que a realidade é um *continumm*, onde os papéis, o homem, as instituições já estão previamente dados, e é nesta propriedade, a da descontinuação, que aparece a possibilidade de criar outras realidades.

Uma ação que se pretenda produtiva e não produtora deve conter elementos que correspondam às demandas cotidianas, não apenas no sentido estrito das respostas, mas também da crítica, criação e proposição.

Ao apresentarmos esta proposta de interlocução entre o Teatro Épico e o Serviço Social, na qual, os pressupostos e a produção brechtiana podem lançar luz sobre a formulação de ações mais próximas de uma execução crítica, a partir do deslocamento do resultado da própria ação, estamos necessariamente reintroduzindo a perspectiva coletiva na configuração do trabalho profissional do Serviço Social. Isto porque, imbuir o trabalho profissional de uma dinamicidade crítica paralela à abertura de novas dinâmicas sociais, é, por assim dizer, construir espaços para a existência de sujeitos coletivos.

Como já discutido, Movimento social é ação (AMMAN, 1991, p. 128), e daí seu caráter dinâmico. Os Movimentos Sociais são frutos de ações coletivas, cujo resultado não se restringe aos limites do sucesso ou do fracasso, suas ações são transformadoras dos valores e instituições da sociedade (CASTELLS, 2000, p. 20), porque seu elemento essencial é o protesto e a contestação. Não há como acessar estes elementos, realizando uma prática que esteja calcada somente na produção do óbvio, do mesmo, da repetição e da ordem. E também, não há como defender um projeto ético político de inspiração transformadora, sem levar em conta estes termos. Tratamos aqui então de uma dupla necessidade: tomar em conta de forma mais apropriada à capacidade transformadora dos Movimentos Sociais e desenvolver metodologias para que isso ocorra.

Lukács (1966) nos diz, aqui retomando seus pressupostos, que é papel da Arte promover nos indivíduos a autoconsciência, através da realização de um sentido mais pleno da humanidade para estes indivíduos e da efetivação de um processo de criação pelo qual o sujeito seja capaz de evocar um sentimento mais profundo e duradouro da generidade, ou seja, de extensividade para formação de si e do reconhecimento de si no outro. Neste sentido, "[...] esta necessidade impõe a referida universalização da subjetividade no particular, bem como a superação de qualquer puro universal na subjetividade humanizada do particular." (LUKÁCS, 1966, p. 499).

Por fim, inspirados no quadro apresentado no Teatro Épico, formulamos abaixo um quadro que apresenta como as definições do teatro épico podem subsidiar uma prática do assistente social atravessada por uma concepção estética que lhe possibilite a criação de novas abordagens e possibilidades, onde o sujeito, na medida em que se universaliza, expande e amplia sua riqueza humana através da Arte, esteja cada vez mais próximo da força coletiva.

Quadro 3: Serviço Social *versus* Serviço Social e Teatro Épico

SERVIÇO SOCIAL	SERVIÇO SOCIAL E TEATRO ÉPICO
Executa a ação	Executa e CRIA ações
Compromete o usuário na ação executora	Sensibiliza o usuário para a ação crítica
Busca a solução de demandas individuais	Media a solução das demandas individuais com demandas coletivas
Proporciona solução de conflitos	Aponta as contradições enquanto resolve os conflitos
Trabalha com relatos	Argumenta e re-significa os relatos
O usuário é transportado para dentro da ação	O usuário é contraposto a ação
Implantação da conservação	Implantação da contestação
O homem se apresenta como usuário	O usuário é alocado a esfera da totalidade
A política social	A sociabilidade
A tensão em relação ao desenlace do conflito	A tensão necessária para o andamento dos conflitos
Uma ação existe em função da seguinte	Uma ação existe como espaço de criação de novas ações
Os acontecimentos decorrem linearmente e na esfera individual	Os acontecimentos decorrem segundo as construções coletivas
A política social tal como é	A política social enquanto espaço de formulação de propostas que a superem
O usuário como deve ser	O homem enquanto usuário
Suas demandas	Suas determinações
A racionalidade determina o instrumental	A mediação abastece a instrumentalidade

Fonte: Elaine Cristina Narcizo.

3.5 Teatro do Oprimido: uma poética a serviço da transformação

Lançamos mão aqui da concepção de Brecht a acerca de seu Teatro Épico para formularmos uma reflexão sobre como o desenrolar e execução das ações podem inserir-se tanto no campo da reprodução como da produção, apontando uma reflexão fundamental para o Serviço Social.

Também realizamos esta pequena introdução do teatro épico, porque advém dele o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, que trataremos a seguir e que é no campo da utilização da Arte pelo Serviço Social umas das apropriações mais realizadas. No entanto, esta

apropriação na maioria das vezes, não leva em consideração o próprio teatro épico brechtiano, o que a nosso ver, empobrece a própria assimilação que se faz do Teatro do Oprimido.

Para materializar a proposta do teatro épico na prática profissional nos direcionaremos ao Teatro do Oprimido do Augusto Boal, que segundo estudiosos do teatro épico foi quem concretizou da forma mais brilhante e corresponde possível, a proposta de Teatro Épico de Brecht.

Remeteremos-nos aqui a tratar do Teatro do Oprimido como forma de efetivação do Teatro épico, primeiro porque ele é um teatro épico, segundo porque como disposto na discussão realizada sobre a necessidade de formular propostas que expeçam a objetos de experiência, o Teatro do Oprimido apresenta-se como produto ativo de vivências que sugere a partir da experiência, uma nova apreensão do real.

O Teatro do Oprimido pretende transformar o espectador, que assume uma forma passiva diante do teatro aristotélico, com o recurso da quarta parede, em sujeito atuante, transformador da ação dramática que lhe é apresentada, de forma que ele mesmo, espectador, passe a protagonista e transformador da ação dramática. A ideia central é que o espectador ensaie a sua própria revolução sem delegar papéis aos personagens, desta forma conscientizando-se da sua autonomia diante dos fatos cotidianos, indo em direção a sua real liberdade de ação, sendo todos “espect-atores”.

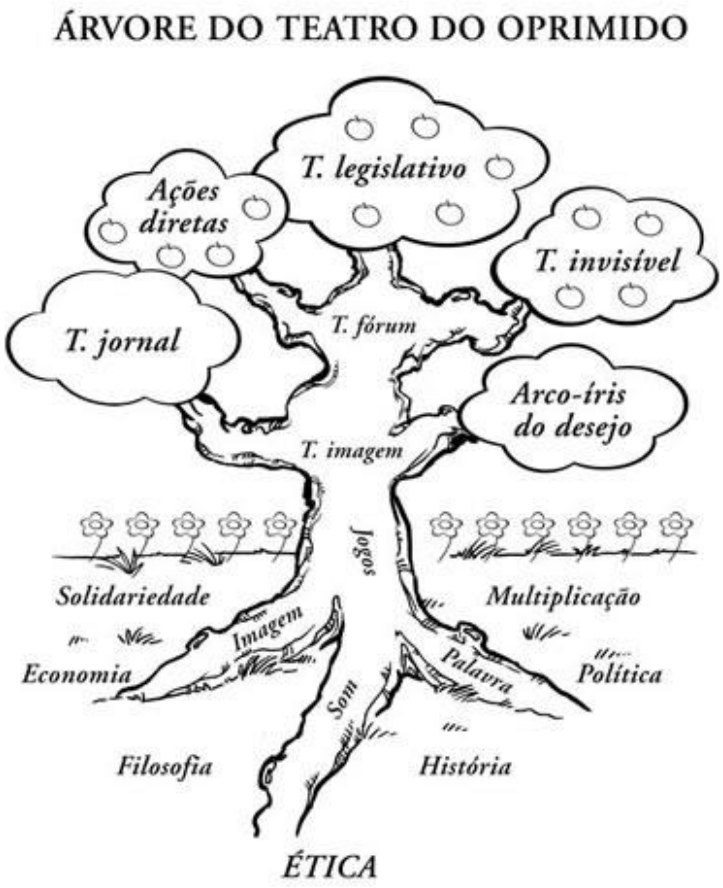
O Teatro do Oprimido formulado por Augusto Boal é defendido pelo próprio teatrólogo, como forma de enfrentamento da injustiça e desigualdade social e tem por objetivo transformar o teatro em verdadeiros fóruns sociais, através de jogos teatrais que visam transformar o espectador em espec-ator de sua história, ou seja, transformar indivíduos em sujeitos. O Teatro do Oprimido é uma poderosa arma estética de enfrentamento social, porque postula uma busca de entendimento das causas das opressões e preconceitos.

Boal sempre reiterou que as técnicas que compõem o Método do Teatro do Oprimido não surgiram de uma invenção meramente individual, mas como consequência e resultado de descobertas coletivas, a partir de experiências concretas que desvendaram necessidades objetivas, assim, cada técnica que integra o Método é fruto de uma descoberta e uma resposta a uma demanda efetiva da realidade. Dessa forma, cada uma das técnicas do Teatro do Oprimido representa uma resposta encontrada por Boal e pelos colaboradores e colaboradoras que o acompanharam.

A Árvore foi o símbolo escolhido por Boal para representar seu Método e retrata a estrutura pedagógica do Método que tem ramificações coerentes e interdependentes. O Método – raízes fortes – é fundado na Ética e na Solidariedade e nos mais variados

conhecimentos humanos. As centenas de Exercícios e Jogos do arsenal do Teatro do Oprimido são à base do tronco da Árvore, sendo fundamentais para o desenvolvimento de todas as técnicas, e desdobram-se na frutificação de novas técnicas, através da des-mecanização física e intelectual de seus praticantes e o contínuo estímulo para que busquem suas próprias formas de expressão.

Figura 1: A Árvore do Teatro do Oprimido



Fonte: BOAL, 1987.

A poética do Teatro do Oprimido está organizada em diferentes formas/técnicas de ações dramáticas, centenas de jogos, brincadeiras e propostas de construções cênicas, que tem por objetivo fomentar uma produção estética aliada a luta e transformação social e que são de fácil acesso em toda obra de Boal.

O Teatro do Oprimido de Augusto Boal foi o segundo tema discutido nos Laboratórios de Experimentação Estética. Neste laboratório, apresentamos as três principais técnicas que integram o Teatro do Oprimido: Teatro Imagem; Teatro Fórum e Teatro do Invisível. Trataremos a interlocução entre o Teatro do Oprimido, o Serviço Social e os

Movimentos Sociais, a partir das apreensões obtidas nos laboratórios. Isto porque, a pesquisa foi realizada através da metodologia da pesquisa ação, e para esta concepção de pesquisa, os participantes auxiliam na construção do objeto, na medida em que, experimentam e avaliam as possibilidades implícitas na proposta. E também, porque é partir da realidade objetiva e produzida que devemos formular as reflexões que permearam a teoria, e não somente de reflexões teóricas.[11]

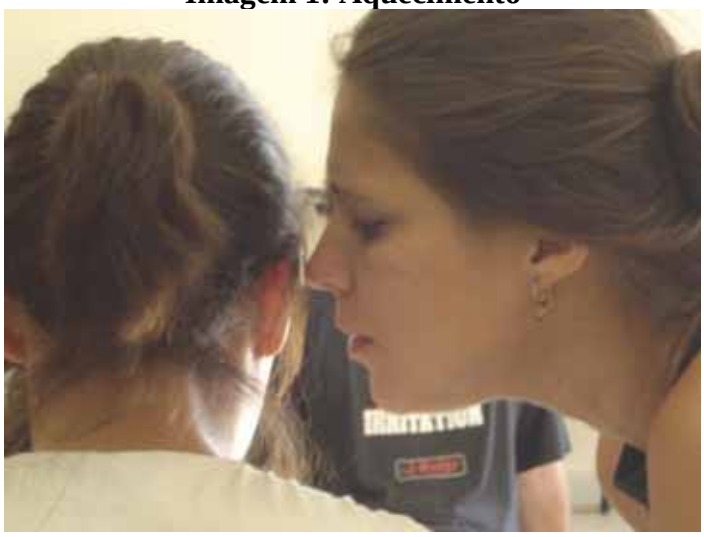
No Teatro-Imagem (primeira técnica do Teatro do Oprimido apresentada) a encenação baseia-se nas linguagens não verbais. Esta técnica tem por objetivo transformar questões, problemas, opressões e sentimentos em imagens concretas. A imagem deve ser uma representação concreta de uma realidade vivenciada, porque a partir da linguagem corporal busca-se a compreensão mais profunda dos fatos representados na imagem, que é, portanto, real enquanto imagem. Nas palavras de Marlu, participante dos Laboratórios:

> O Teatro do Oprimido possui estratégias que supõem uma maior participação das pessoas. Expressar-se com o corpo, como no Teatro Imagem, por exemplo, permite uma maior liberdade ao se expor, pois as palavras podem colocar as coisas em caixinhas, colocar tudo de maneira muito limitada, enquanto a necessidade de expressar é bem mais ampla que isso! E ao saber que se encontra em uma situação de encenação, a pessoa automaticamente pode se sentir mais segura ao ponto de interpretar alguém que as pessoas não possam julgar que seja ela mesma, afinal, é uma cena teatral. (MARLU, 24).

Na construção do Teatro Imagem, primeiramente, um participante decide um tema problema a ser tratado, que pode ser pessoal, regional ou global, mas que de certa forma tenha um significado para a maioria do grupo. Em seguida alguns participantes se disponibilizam no espaço cênico como corpos moldáveis, ou melhor, futuras estátuas, e o participante protagonista vai esculpindo essas estátuas buscando representar imageticamente a situação em questão. É fundamental que haja silêncio, o que pode ser obtido com um aquecimento que introduza os participantes numa postura mais concentrada (Imagem 1).

[11] A participação, através de textos, comentários e intervenções foi mais incisiva a partir deste Laboratório por parte dos alunos. Isto porque, segundo discussão realizada com os mesmos, a apropriação da proposta de articulação entre arte, movimentos sociais e serviço social, por tratar de uma discussão inédita para eles, se deu de forma gradativa e ao longo dos laboratórios.

Imagem 1: Aquecimento



Fonte: Elaine Cristina Narcizo.

Ao montar o quadro vivo os participantes que estão observando a montagem, aqui já tornados espect-atores, são convidados a modificarem as imagens problema para uma situação ideal, ou seja, como deveria ser a realidade em contraponto aquela situação inicialmente. Por fim, cria-se a imagem de transição entre o problema e a solução. Essa imagem de transição deve mostrar imageticamente as ações que promoveriam a passagem de uma situação de opressão para uma situação libertadora, por exemplo. Então, no Teatro Imagem, são três imagens que devem ser formadas: 1. Imagem do problema ou opressão; 2. Imagem Ideal; 3. Imagem de Transição.

No Laboratório de Experimentação Estética a imagem escolhida pelos alunos foi a da opressão exercida entre professor e aluno. No entanto, para a construção da montagem, nenhum aluno se disponibilizou, o que é um fato relevante, porque para além do receio pessoal de expor publicamente os vieses da criação pessoal, esta relutância implica no próprio fundamento da relação opressora, onde o oprimido não pode e não deve expressar, porque acredita, por uma questão ideológica, que não tem meios para isso. Então, a pesquisadora escolheu um aluno, que consentiu em montar a imagem, já os alunos que serviriam como corpos moldáveis–estátuas se apresentaram voluntariamente.

A imagem montada pela aluna (imagem 2), mostrou figuras indiferentes, punitivas, submissas, prepotentes e perdidas.

Imagem 2: Imagem da Opressão

Fonte: Elaine Cristina Narcizo.

Após observar a imagem ou imagens construídas, a aluna observou sua produção e passou então para a construção da segunda imagem, a Imagem Ideal, ou seja, a imagem de como deveria ser uma relação entre aluno e professor que não fosse instituída a partir da indiferença, de processos e posicionamentos punitivos, submissão e falta de sentido.

Conforme as imagens produzida pela aluna (imagens 3 e 4), pudemos observar um aspecto que se apresentou em todas as representações: a solução do conflito entre aluno e professor sob bases idealizadas e românticas, demonstrando uma aproximação harmônica por meio do acolhimento do abraço e do sorriso e a inconsciente reprodução da opressão.

Imagem 3: Imagem Ideal

Fonte: Elaine Cristina Narcizo.

Imagem 4: Imagem Ideal ll

Fonte: Elaine Cristina Narcizo

Após a construção da Imagem Ideal (imagem 5) pedimos para que a aluna construísse a Imagem de Transição, onde seriam expressos imageticamente os elementos que fundamentariam a transformação da Imagem de Opressão em Imagem ideal. Esta foi a etapa mais difícil do Teatro Imagem. A imagem ficou pouco definida, o que é bastante natural, porque a Imagem de Transição traz implícito a necessidade de se apoderar dos recursos necessários para realizar a transição e isto implica em uma análise de conjuntura apropriada, análise de correlação de forças e construção de mediações que extrapolam a realidade dada.

Imagem 5: Imagem de Transição

Fonte: Elaine Cristina Narcizo.

Imediatamente, após a formação da Imagem de Transição, discutimos tudo o que foi construído. Apontamos então, a necessidade de idealização das relações, que se mostrou efetiva na Imagem Ideal que a aluna formulou, onde alunos e professores se abraçavam e sorriam, e como isto acaba por invalidar e enfraquecer a construção de outro tipo de realidade, já que, toda relação formativa é permeada pela contradição e pelo movimento e deve trazer consigo o debate, que por diversas vezes, assume um tom desafiador e de enfrentamento. Exposta esta característica do entendimento da Imagem Ideal-Realidade Ideal como Imagem Harmônica – Realidade Harmônica, podemos entender o porquê da Imagem de Transição ser tão difícil de ser concebida no exercício. Não havia como construir uma Imagem de Transição, porque a Imagem Ideal estava desfocada da realidade, e por isso, não poderia ser alcançada e construída objetivamente. Tatiane expressa de forma bastante contundente esse movimento nas seguintes palavras:

> O teatro imagem foi um dos momentos mais fortes, é muito intenso ver a diferença das imagens das primeiras para a última, onde se aponta o caminho. É de uma beleza muito intensa. É muito esclarecedor porque em grande parte das vezes o nosso discurso fica apenas nos extremos, ou seja, sem verdade. Não apontam ações, mas acredito que superar isso, já representa uma significativa parte caminhada. (TATIANE, 20).

Neste mesmo sentido, a possibilidade de objetivação do imbricado caminho que vai da identificação da opressão a busca de sua superação no Teatro Imagem, foi também abordada por Bruna.

> Particularmente me tocou o movimento de fazer a Imagem ideal e de Transição, pois percebi que acabamos reproduzindo sem perceber diversos tipos de opressão mesmo quando o objetivo é desconstruir algum tipo de Opressão. Como bem nos lembra Paulo Freire o oprimido reproduz a opressão praticada pelo opressor e é bastante difícil desconstruir esta ideia. (BRUNA, 26).

Salientamos que, não existe aqui um modo certo ou errado de conceber o Teatro Imagem, e mais do que isso, não importa o produto, não importam as imagens construídas. O que deve ser levado em conta é o processo e as aquisições críticas realizadas com este processo.

O “Teatro-Fórum” é uma técnica na qual os atores representam uma cena até a apresentação do problema, e em seguida propõem aos espectadores que mostrem, por meio da ação cênica, soluções para o problema apresentado. Neste Teatro, a barreira entre palco e platéia é destruída e o diálogo é implementado. A encenação deve ser baseada em fatos reais, na qual, os personagens que representam oprimidos e opressores entrem em conflito,

de forma clara e objetiva, defendendo seus interesses. No confronto, o oprimido é vencido e o público é estimulado, pelo Curinga (o facilitador do Teatro do Oprimido, aqui, o assistente social), a entrar em cena e substituir o protagonista (o oprimido) e buscar alternativas para a situação.

Nos Laboratórios não realizamos um Teatro Fórum, dado o limite do tempo. Nesta modalidade do Teatro do Oprimido, os trabalhos são invariavelmente longos, pois demandam muita encenação até o esgotamento das possibilidades da discussão e é por este aspecto que ela se mostra tão rica. No Teatro-Fórum há uma pesquisa sobre a realidade, uma busca ativa e concreta por alternativas.

Não realizamos o Teatro Fórum, mas discutimos sobre seus mecanismos, a partir de experiências contidas na obra do próprio Boal e da pesquisadora em sua prática enquanto assistente social. Desta discussão uma participante formulou que:

> Levando em conta o potencial interventivo do assistente social e o direcionamento da profissão no sentido de fortalecer os indivíduos enquanto sujeito coletivo, acredito que o Teatro do Oprimido serve como instrumento eficaz para esse objetivo, pois cada cena é construída coletivamente e debatida coletivamente e isso permite ver na realidade construída através do teatro aquilo que não se pensa a respeito, devido a voracidade do cotidiano que nos transforma em meros reprodutores daquilo que nos oprime. Penso que o assistente social ao utilizar o Teatro do oprimido como instrumento possibilitará aos sujeitos e a ele mesmo uma nova percepção, de maneira mais rica e envolvente sobre algo que permanecia velado. (LETÍCIA, 22).

Uma experiência relatada com o Teatro Fórum pela pesquisadora foi a de um grupo de mães trabalhadoras, beneficiárias do Programa Bolsa família e usuárias do Centro de Referência da Assistência Social (CRAS), que tinham por demanda a necessidade de matricular seus filhos na única creche do município, que estava superlotada e não conseguia suprir a necessidade de todas as famílias trabalhadoras. Em uma das reuniões sócio-educativas, foi entregue às mães trabalhadoras, um material resumido contendo informações importantes relacionadas a leis da educação e da constituição e relatos de experiência sobre mães que se organizaram coletivamente para exigir legalmente a construção de creches. Na reunião seguinte, as mães foram convidadas a participar de um Teatro Fórum que tinha por tema a construção de uma nova creche municipal discutida na câmera dos vereadores com a presença do prefeito. Para além da riqueza das mulheres participarem pela primeira vez, para a maioria delas, de um teatro, expressarem publicamente suas opiniões, tomarem consciência do seu corpo, através dos papéis que este corpo representava na sociedade,

serem estimuladas a reflexão e ao debate crítico, dois aspectos são de vital importância nesta experiência.

Primeiro, as mulheres não tomaram conhecimento do assunto tratado no material que lhe entregamos na reunião anterior e que era referente às suas demandas. Na consecução do Teatro Fórum elas não estavam munidas das informações necessárias para lutar por aquilo que lhes era direito. Este fato foi alvo de grande reavaliação por parte das mesmas, e gerou um interessante debate sobre a questão do uso do tempo relacionado inclusive a televisão, das prioridades e do comprometimento. Do ponto de vista das mulheres, esta é uma conquista bastante significativa e acaba por demonstrar como a introdução de novas formas de construir a prática profissional pode resvalar em resultados mais genuínos. Marco discorre sobre esta questão, da seguinte forma:

> Acredito que por meio da utilização do teatro do Oprimido na prática dos assistentes sociais, pode ser possível construir uma intervenção mais substância, quando o mesmo propicia uma relação horizontal e de vínculos mais estreitos, haja vista que coloca os participantes na posição de sujeitos ativos e de potencial transformação. Ao possibilitar aos participantes uma compreensão mais profunda e totalizante das realidades postas, oportunizando a visualização desta sob os vários ângulos e também dando condições e possibilitando a intervenção coletiva nesta realidade fictícia. (MARCO, 23).

Remetendo esta mesma reflexão para o alcance do assistente social e sua prática, evidencia-se o fracasso de uma prática formulada somente a partir do acesso a informações, uma prática que facilmente pode ter ser conteúdo esvaziado se não contiver propostas de coletividade, aprofundamento e continuidade (mas não uma continuidade massificante). A reflexão de uma das participantes abordou esta questão:

> Está posto que a principal prática do assistente social deve ser defender os direitos da população civil. Neste intuito, a produção teórica que discuta as diversas condições precárias nas quais as pessoas estão submetidas, como conseqüência da escassez de políticas públicas eficazes, é muito densa. A prática de orientação sobre os direitos de todos também é muito presente. No entanto, mais importante que dar informações é *instigar* as pessoas a recorrerem ao que é delas de direito. Esta sim é uma prática que instrumentaliza o sujeito à ação que pressupõe mudança. (LETÍCIA, 22).

O segundo aspecto que deve ser apontado, é que as mães exigiram a presença do prefeito em uma sessão ordinária na câmara dos vereadores para discutirem o cumprimento de seus direitos. A sessão foi realizada e as mães se posicionaram através de perguntas, relatos e apontamentos. Na seguinte reunião sócio-educativa avaliamos conjuntamente estas

realizações de forma muito positiva e passamos a acompanhar os trâmites para a construção da então nova creche municipal.

Um dos participantes formulou uma interessante ideia a respeito do Teatro do Oprimido, que sintetiza de forma bem clara a noção do Teatro Fórum como uma espécie de ensaio crítico para agir na realidade:

> O Teatro do Oprimido deve ser um instrumental para o Serviço Social, porque através do 'ensaio a revolução' questões importantes são levantadas, principalmente quando a questões de poder da sociedade capitalista. O teatro do Oprimido é um instrumental de socialização, arma emancipatória. (ELVIS, 19).

Marlu discorre da seguinte forma, as possibilidades deste Teatro:

> O teatro do Oprimido possui diversas técnicas com o objetivo de envolver as pessoas em uma situação que, a princípio simula a realidade, mas que logo passa a expressá-la de fato. Coloca o sujeito em uma situação que o estimula a exprimir a sua criticidade, a vivenciar situações que talvez nunca tivesse presenciado de forma tão 'planejada' com o objetivo de levá-lo a uma reflexão. Esta vivência/experiência possui uma maior capacidade de transformação. Passa a ser um processo que acontece de dentro pra fora e não o contrário. É fundamental que as pessoas *sintam* esta realidade e não a entendam somente da maneira com a exprimem verbalmente. (MARLU, 24).

Por fim, discutimos a técnica do Teatro do Invisível. O Teatro do Invisível é realizado no local onde a situação encenada deveria acontecer, mas não se apresenta como teatro. Os espectadores presenciam e julgam a cena como real. Os atores apresentam a cena e se retiram sem informar que se trata de um teatro. O Teatro do Invisível surgiu como resposta à impossibilidade, ditada pelo autoritarismo, de fazer teatro dentro do teatro, com o intuito de burlar a censura durante a ditadura no Brasil nos anos de 1970.

Aqui, o teatro deve apresentar uma cena do cotidiano, que é encenada e apresentada no local onde poderia ter acontecido, sem que se identifique como evento teatral. Usa-se neste teatro, que alguns atores fiquem entre os espectadores para coletar as discussões e apreensões dos espectadores. Pode-se dizer que sua utilização objetiva que a encenação forneça um questionamento de comportamentos, hábitos e mecanismos que foram naturalizados, suscitando o debate e a mobilização sobre o tema proposto.

A preparação do Teatro Invisível deve ser como a de uma cena normal. Os atores devem interpretar personagens com suas respectivas caracterizações. Deve haver uma ideia central que se desenrolará por meio de um roteiro pré-estabelecido, com princípio, meio e fim e que deve ser ensaiado. A diferença entre o Teatro Invisível e o Teatro "comum"

consiste em ser esta uma modalidade que não revela ao público tratar-se de uma representação.

No Laboratório de Experimentação discutimos quando e porque o teatro do Invisível pode ser realizado. Podemos citar a título de exemplo, a realização de um Teatro Invisível realizado por Boal, onde uma atriz, representando uma mulher comum, sofre abusos de ordem física e sexual por parte de um ator, que representa um homem comum dentro do metro. A mulher expõe a situação e os espectadores participam da discussão. O homem então desce no próximo ponto. Sobe então, outro ator que começa a ser galanteado por esta mesma mulher. A reação dos espectadores então é mais ferrenha no sentido de agredir verbalmente a mulher. Ao final, a mulher aponta esta diferença aos espectadores e desce no próximo ponto.

Para os alunos participantes dos Laboratórios, sugerimos como intervenção para o Teatro do Invisível, a escrita de uma mensagem diante das pessoas em muros da cidade e observar a reação das pessoas. Para isso, fornecemos um giz de lousa colorido para cada um e pedimos que eles pensassem em uma mensagem que segundo seu ponto de vista, nossa sociedade estivesse precisando. Eles deveriam fazer isto durante a semana e relatar a experiência no próximo encontro.

Algumas frases formuladas pelos participantes foram: “Sem padrões, sem pudor, nem papa, pátria ou patrões”, “Fora PM do mundo”, “Mais amor por favor”, “Qual o sentido da vida?”, “Mais amor menos trabalho” e “O que é ser você?”

Em seus relatos, os alunos apontaram que esta atividade lhes despertou um desconforto pela exposição frente a outras pessoas e um sentimento interessante e prazeroso de cometer uma transgressão suave. Um dos participantes escreveu sua frase na frente de pessoas que esperavam o ônibus, e isto causou nelas um certo incômodo e inquietação, mas, principalmente, fez com que voltassem a atenção para a mensagem escrita.

Nosso intuito com esta atividade, foi exatamente o de promover a abertura de canais relacionados a exposição prudente, expressão pública da própria opinião, reflexão sintética sobre o que passa no mundo e a construção de uma mensagem que dialogue com isto, já que, estas questões apresentam-se sobremaneira ao assistente social em sua prática cotidiana. Por último, esta proposta de Teatro do Invisível teve em conta, a necessidade de formular propostas de publicização daquilo que é tratado pelo assistente social em sua prática em contato com os usuários. É claro, que esta atividade tem um caráter experimental e serve especificamente para fomentar o debate sobre como tornar pública e coletiva as especificidades de como se mostra a questão social nos dias de hoje. Levando em

consideração a criminalização que sofre hoje os Movimentos Sociais esta forma de promover o debate sobre os aspectos que atravessam as temáticas dos mesmos, acaba por facilitar a reflexão.

Muitos participantes dos Laboratórios já conheciam o Teatro do Oprimido, mas, ainda assim, relataram que não haviam refletido e experimentado o Teatro do Oprimido de forma tão próxima ao Serviço Social.

> A técnica do arco-íris foi muito importante, mais tarde em outras oficinas ela foi fundamental pra eu entender opressão verdadeiramente. [...]. No segundo momento mais expositivo sobre teatro épico foi um misto de encantamento e de descoberta de um novo mundo de possibilidades [...] foi um momento que me ajudou a enxergar caminhos mais concretos, pois até então, do que havia entendido da junção entre a arte e o serviço social ficavam no plano ideológico, mas então comecei a vislumbrar um chão mais concreto do que de fato era possível fazer. (TATIANE, 20).

Aqueles que não conheciam, assimilaram como uma grande contribuição a uma prática comprometida com a transformação, nas palavras de um participante,

> [...] sobre a experiência do Teatro do Oprimido, fiquei surpresa com o poder que ele tem de desmitificar o real através da encenação. (LETÍCIA, 22).

E continua:

> Compreendi o Teatro do Oprimido como expressão da própria realidade. Então aquele que participa dele, participa da realidade refletindo sobre ela, portanto, ao realizar uma apresentação o movimento social estará convidando aqueles que estão alheios a determinada expressão da realidade, para vivê-la em conjunto com aqueles envolvidos nela. Não só vivê-la, mas refletir sobre ela e a reflexão leva a um posicionamento a favor da luta deste movimento social. Ele estará politicamente forte, podendo receber apoio e incorporar a ele novos sujeitos. (LETÍCIA, 22).

Neste sentido, O Teatro do Oprimido apresenta-se como uma possibilidade de ações estéticas que auxiliam na transposição das demandas particulares em demandas coletivas, assunto difícil de ser tratado dentro das instituições.

> Pelo que pude perceber o teatro do Oprimido é uma ótima ferramenta para se trabalhar questões que não sejam fáceis ou quando os usuários têm uma visão muito fechada sobre determinado assunto. Pode-se discutir temáticas que sejam mais problemáticas levando-os a observar através de uma nova perspectiva, colocando-se no lugar do outro, percebendo a possibilidade de mudança, trabalhando a perspectiva do coletivo. (BRUNA, 26).

Ao final da oficina, para além das discussões sobre a forma como o Serviço Social poderia se apropriar da técnica do Teatro do Oprimido destacamos alguns elementos fundamentais para pensar a relação com os Movimentos Sociais. A aproximação e apoio aos movimentos a partir de sua materialidade e de suas condições objetivas não pode se dar de forma ideologizada, ou, mediatizada pelo plano imediato, pois seus limites e paradoxos são constituintes da realidade destes sujeitos. Ao produzir as Imagens Ideais e não conseguir encontrar o que seria a Imagem de Transição, identificamos a possibilidade de pensar o novo, refletir a alternativa, porém, não necessariamente seguindo o caminho da realidade concreta. Esse exercício possibilitou a identificação dessa problemática, onde a idealização dos Movimentos Sociais pode gerar, no contato real com os mesmos, um hiato entre a concepção ou conceito e a realidade concreta. Levando-se em consideração as condições dos movimentos, onde seus integrantes constroem valores e modos de ser particulares e contraditórios, ainda que estejam vivenciando sua participação na esfera coletiva. E isso é fundamental para uma aproximação com o os Movimentos Sociais.

3.6 Corpo Meu´s: do sensível ao concreto

O corpo se reconhece na sua consciência e a consciência só é possibilitada pela mediação do trabalho. Ao produzir e exteriorizar a consciência, o objeto produzido, por meio do retorno reflexivo, permite o auto reconhecimento de seu criador. A produção do objeto externo delimita a autoconsciência desse corpo produtor. Portanto, a consciência se consolida na relação com o objeto, dessa forma, na medida em que o corpo é externo à consciência e diferente dela, no momento de sua conquista pelos sentidos humanos, este deve ser reconhecido como objeto para-si.

Destarte, o trabalho consolida a efetivação do humano em suas múltiplas dimensões.

No entanto, há que se considerar também o fato de o corpo ser constituído em formas históricas particulares. Nas condições capitalistas, há uma profunda inversão da relação homem-corpo-trabalho descrita acima, na qual o homem se converte em homem-corpo progressivamente alienado. Com a divisão social do trabalho cada vez mais especializada, fato que responde a necessidade de resposta ao aumento da exploração da força de trabalho e geração de lucros cada vez maiores, o trabalhador passa a realizar apenas uma parte específica e mínima do processo de trabalho sob as condições cada vez mais precarizadas. Neste empobrecimento e parcialização da produção, o homem perde a identificação com o produto de seu trabalho, e com isso, perde a si próprio, não se

reconhece no seu produto nem no seu trabalho. Ele se vê apenas como apêndice e parte da máquina produtora (MARX, 2004). Finalmente, se o indivíduo não se reconhece e se considera um apêndice da máquina, ele passa a considerar os outros da mesma forma, ou seja, desconhecendo a humanidade de si e dos outros.

O corpo é um elemento fundamental neste processo, conforme afirma Marx (2004), perdendo a capacidade de através da produção de objetos humanos que colaboram com a exteriorização de um mundo humano, delimitar o que é um corpo humanizado.

O indivíduo trabalhador vende sua força de trabalho, que é sua mercadoria, ao capitalista durante a jornada de trabalho, definida pelo número de horas de serviço executado, então, o fator imprescindível desta relação é a capacidade de produção desse ser humano. O corpo-trabalhador é, portanto, a carcaça do tempo a ser utilizada pelo capitalista. Por isso, é necessária a garantia de determinadas condições e diretrizes, para que o corpo-força de trabalho possa manter-se no processo de elaboração de bens de consumo enquanto produtor e consumidor, garantindo duplamente a produção. Primeiro, trabalhando em seu limite o máximo, segundo, consumindo inclusive o modelo de corpo na produção e no tempo livre.

Para atender à produção em seus aspectos totais, o corpo deve atender a certas exigências como juventude, magreza, força e resistência. Esse modelo, disseminado pela indústria cultural, consolida a fetichização do corpo, onde o corpo vira uma mercadoria. Esse corpo então reificado, transformado em coisa, em máquina produtiva, perde a possibilidade de ser reconhecido por seus aspectos mais humanos, como a criação, o gozo e a liberdade.

Disseminar um modelo de corpo é necessariamente manter a sociedade administrada de acordo com os objetivos propostos por determinados interesses (ADORNO, 2006). Porém, consolidar esse modelo é investir na barbárie. Neste sentido, o capitalismo no mundo globalizado lança mão de novas estratégias. Agora, sua ideologia é altamente favorecida pelas novas tecnologias da medicina e da comunicação, sendo mediado por uma publicidade de alta abrangência e apelo emocional.

É importante salientar, como já exposto no presente trabalho, que a configuração sócio-econômica mudou e que isto é a mola propulsora desta configuração da felicidade enquanto consumo, enquanto a significação da própria vida. A era industrial da modernidade cedeu lugar à era pós-industrial, com isso, a sociedade que antes girava em torno da produção, atualmente gira em torno do mercado e do consumo. O que não significa dizer que a produção deixou de ser a base material da sociedade, mas que, o mercado e o

consumo são, em última estância, agentes de suma importância na configuração desta base material dada a necessidade de superprodução e aumento irrestrito dos lucros para a manutenção do capitalismo.

Atualmente, nada parece escapar aos domínios da publicidade e do mercado, ocupando todos os espaços e mercantilizando tudo, inclusive corpos. Corpos agora consumidores e consumidos. O corpo aqui se torna, então, uma instância privilegiada para a realização do espetáculo do mercado que tem no capitalismo o seu diretor principal.

Desta forma, nada, ninguém, nem uma só instância e dimensão do ser humano escapam. Ao capitalismo se subjugam corpos e almas, cada parcela da constituição anatômica humana passa, então, a ser passível de um processo de compra e venda, de investimento econômico, num absoluto processo de mercantilização. A lógica do mercado opera de forma massiva e em todos os espaços possíveis, não deixando existir a possibilidade dos indivíduos sonharem novos corpos e com isso, um novo universo de utopias.

Esta padronização hoje, que estabelece a barbárie se dá também na constituição corporal da força de trabalho, escondendo os conflitos de classe por trás da falácia dos tão propagados "estilos de vida", que acaba por redefinir a saúde como uma obrigação pessoal de prevenção, onde, a lógica dominante do "risco" possui imputação individual, dando credibilidade à ideia-chave de um "dever de saúde", que divide os trabalhadores a partir da relação com sua saúde e corpo em termos como "despreocupados", "preventivos" ou "fatalistas".

Neste sentido, François Cusset (2008) aponta que gigantes farmacêuticas, comitês de ética, técnicos de Estado, ministérios da república, mídia, propaganda e anunciantes se encontram aqui lado a lado, numa postura que visa delegar aos indivíduos atomizados em eleitores e/ou consumidores uma função incisiva de controle e de maximização de si, por meio do conceito de "governabilidade" de seus corpos, "[...] impondo normas estritas no domínio da relação dos corpos entre si, de cada corpo com sua (sobre)vida e da vida mesma com seu pleno cumprimento", através da moralização dos comportamentos, controle das condutas e das atitudes de risco.

> Assim, quando não são unicamente os engenheiros da ecologia ou da alimentação orgânica que nos dizem como viver, tanto para o nosso próprio bem como para o bem do corpo coletivo, mas também os riscologistas, os economistas, os políticos, os diretores de recursos humanos, os terapeutas de programas de televisão, os treinadores esportivos, os sexólogos, os gigantes do medicamento, e até a própria família, preocupada em otimizar nosso capital-saúde, então este corpo que nos é atribuído deixa definitivamente de ser nosso. Esse corpo utópico, que todas as

> publicidades trombeteiam, esse corpo onipresente, que pavoneamos triunfalmente com o possessivo ‘meu corpo’, se torna, bem ao contrário, o lugar da mais insidiosa das expropriações: já não é de modo algum ‘meu corpo’, se é que algum dia o foi. Menos ainda do que na época em que as múltiplas proibições o constrangiam e em que um soberano tinha sobre ele o direito de vida e de morte. Menos ainda do que numa época, hoje esquecida, em que esse corpo, improvisado, gozador e mortal, ainda não havia sido investido, em seus orifícios mais íntimos, de todos os poderes do momento. (CUSSET, 2008, p. 3).

Diante deste contexto, o capitalismo avançado com seu ímpeto e imperativo de mobilização dos corpos tornou praticamente inaudível qualquer opinião discordante. A hora é de chantagem unânime pela gestão altamente individualizante do corpo e tudo aquilo que o compõe.

> Diante disso, seria preciso retornar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo... todo o sujeito vivo é um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações, que cabe a ele solucionar, evitar, escolher, acolher... Para continuar a ser afetado mais e melhor o sujeito precisa ficar atento as excitações que o afetam e filtrá-las rejeitando aquelas que o ameaçam. A aptidão de um ser vivo de permanecer aberto a alteridade, ao novo, ao estrangeiro depende de sua capacidade de evitar a violência que o destruiria. (GREINE; AMORIM, 2003, p. 72).

Desta forma, entendemos que, fica clara a necessidade de desenvolver uma proposta que reabilite uma concepção do corpo enquanto meio de produção de um mundo humano, como tratado no início deste item, onde explanamos sobre como um corpo que produz objetos humanos, a partir de sua exteriorização e completude neste objeto, desenvolve sua autoconsciência corporal e humana.

É evidente que esta reflexão toma proporções explicitamente definidoras das conclusões aqui realizadas, por tratar-se de uma discussão sobre a possível relação entre Arte, Serviço Social e Movimentos Sociais. No entanto, não podemos deixar de destacar sendo fiéis a crítica aqui realizada, a um modo de produção que mortifica o corpo para reproduzir e manter de forma controlada a produção da vida, que não é sem interesse que toda reflexão, até mesmo a contemplada pelo pensamento crítico, que consegue adentrar os muros da racionalidade objetivados na academia, na filosofia e na ciência, é produzida por um corpo sentado, educado e dócil. Um corpo necessariamente sentado que utiliza apenas a parte superior do tronco – mãos (coordenação motora fina), olhos (observação empírica) e cabeça (cérebro, racionalidade, abstração) e que precisa desconsiderar a parte inferior do tronco, pernas (trabalho bruto), orifícios (sujeira, excremento) e órgãos genitais (sexualidade, bestialidade).

Segundo Bertazzo (1998, p. 84), “[...] o corpo é o instrumento capaz de fornecer condições para que nossas potencialidades tomem forma.” Consideramos o corpo, fonte rica, onde diversas potencialidades se inscrevem, produtor de gestos, a um só tempo, funcionais e expressivos. O movimento transformado gesto consciente pode transformar-se em sensibilização para a ação. Esta proposta promove um compromisso elementar necessário para que a intervenção sócio-educativa se consolide e evolua. Sabemos que, um dos requisitos para que a ação sócio-educativa ocorra, é a realização do que chamamos de “habitar o agora”, que significa, ser o indivíduo ou grupo contemporâneo daquilo que lhe acontece, a dança, o movimento expressivo e liberto, remetem o indivíduo a habitar seu corpo, sua vida, sendo que, só podemos pensar em transformação se formos capazes de enxergar alternativas na realidade dada. E um corpo esvaziado de sentido e sensações, leva a uma negação desta existência, o que, paralelamente, impossibilita antever nesse contexto possibilidades de transformação, por conta da negação extrema.

Trataremos esta possibilidade de entender o corpo de maneira integral como o primeiro e essencial meio de transformação, a partir das reflexões e vivências realizadas nos Laboratórios de Experimentação Estética, porque foi neste espaço que procuramos demonstrar e efetivar esta possibilidade. Através da metodologia da pesquisa-ação de forma paralela e conjunta refletimos e vivenciamos todos os desafios postos a esta tentativa de ressignificação crítica do uso-fruto do corpo.

Todos os laboratórios foram atravessados, de formas diferenciadas e em graus também variados, pela reflexão sobre a necessidade de reaver a concepção individual que cada participante tinha a respeito de seu corpo e também, do corpo de forma geral. Isto porque é a partir deste parâmetro que se arvoram as crenças, costumes e conclusões que invariavelmente respondem a construção de um entendimento do corpo diretamente atrelado ao discurso que coloca questões religiosas, culturais e sociais que, após a realização de uma analise mais profunda, demonstram-se ideologias que tem como objetivo a reprodução e manutenção clara e expressa do capitalismo. No entanto, o tema corpo-capitalismo, foi tratado de modo mais enfático nos laboratórios: *CORPO MEU´S* e *A MENOR MÁSCARA DO MUNDO: o palhaço existe no território do pânico e da possibilidade*.

No Laboratório CORPO MEU´S, realizamos um trabalho de expressão e criação corporal a partir da exibição do Filme de curta duração: Maçã, de Pedro Paulo de Andrade; apresentação introdutória a teoria de Rudol Laban e da técnica de criação da coreógrafa Pina Bauch.

O curta a Maçã de Pedro Paulo de Andrade, tem o objetivo de deslocar as noções que construímos sobre o corpo, acerca da sexualidade e da sensualidade. Ele coloca em pauta a possibilidade do corpo, através de uma ressignificação das noções binárias tão presentes em nossa cultura, como o belo-feio, masculino-feminino, pecado-salvação, poder abrir e ampliar sua capacidade de sentir, através da superação de um olhar sobre o corpo que o limite a conceitos fechados sobre o que é prazer, beleza, desejo e diversidade. Destacamos que este vídeo foi indicado por um dos membros do grupo. Indicação que enriqueceu e ampliou de forma considerável nossas reflexões, primeiro porque a participação neste nível é sempre formuladora de um comprometimento e dedicação que potencializa o grupo, segundo, porque, quando um membro do grupo aponta uma demanda a ser trabalhada, esta demanda geralmente, representa de forma mais certeira e contundente a demanda do próprio grupo.

Após um aquecimento, onde os alunos deveriam caminhar pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), prestar atenção em seus corpos e quando se sentissem a vontade, parar e olhar uma parte de seus corpos que não prestavam muita atenção em um pequeno espelho entregue pela pesquisadora, os alunos voltaram para a sala e foram estimulados a ficarem em posições inusitadas, como de cabeça para baixo, por alguns momentos. Depois foi sugerido que seguissem até a janela da sala para observarem algo em movimento.

Este aquecimento teve como objetivo sensibilizar os participantes de forma objetiva, material e sensorial para o conteúdo que seria tratado no curta Maçã. O filme, através de imagens que mostram um rapaz, enquanto come uma maçã, olhando com desejo e de forma delicada, sensual e descompromissada para uma moça e depois para um rapaz, pode encontrar canais perceptivos mais abertos em um corpo estimulado nas dimensões de sua singularidade. E o desenvolvimento de uma maior atenção ao próprio corpo pode ser obtido por meio da apreensão de detalhes únicos que formam esse corpo. Por isso, realizamos a atividade do espelho, onde os participantes concentraram o foco de sua atenção em um detalhe e também sugerimos a experimentação de outras possibilidades inscritas no corpo, como ficar de cabeça para baixo.

Este aquecimento teve um grande impacto nos participantes. Ao pensarmos este aquecimento, levamos em grande consideração à execução de atividades simples e pouco elaboradas: caminhar; observar uma parte do corpo no espelho; ficar de cabeça para baixo. Não é de se espantar que estas simples atividades causassem estranhamento, des-conforto e encontros insondáveis. Como exposto no início desta discussão o corpo encontra-se

sufocado entre um abismo de sentido e um entulho de pré-concepções a cerca dele mesmo, o que acaba por remetê-lo a um molde que responde de forma otimizada as exigências do capital. Sendo assim, qualquer estímulo, proposta, sensação que extrapole esta impositora forma, causa movimentos, no sentido de, apontar como esta corporeidade pode transbordar novos significados.

Falamos aqui de caminhar com foco, observar uma parte do corpo em um espelho, etc. Estamos no estrito ambiente do indivíduo e sua relação com seu corpo, e, no entanto, parece estarmos tratando de antigos estranhos. Esta foi uma fala muito recorrente dos participantes que realizaram este aquecimento e laboratório, onde foi debatido como a execução de simples atividades descoladas de seu contexto cotidiano pode fazer submergir questões a respeito de si próprio e do contexto social em questão de forma profícua. Tatiane, relata sua apreensão, onde podemos observar o movimento de reflexão, negação e re-significação da realidade, permeado de incômodos e encontro de novas perspectivas.

> Porque é tão difícil não deixar que aquilo que transborda da gente inunde o que concretamente estamos falando? Essa é uma preocupação que eu não tinha antes das oficinas e até mesmo durante, relutei em de fato me preocupar e pensar a respeito. Porém, em duas oficinas esses questionamentos gritaram. (TATIANE, 20).

Disto, podemos trazer a tona duas questões de suma importância para este debate: a primeira diz respeito a potência que a suspensão do cotidiano, defendia por Lukács realmente proporciona, imergindo desta vivência uma realidade outra onde aspectos naturalizados são reconhecidos como criados e socialmente e por isso, passíveis de crítica e mudança.

O segundo aspecto remete-nos ao poder que a esquecida e posta em descrédito simplicidade nos apresenta. Não é difícil que sejamos tomados pela exigência de trazer conosco grandes ideias, concepções filosóficas elaboradas e complexas, discursos de vanguarda que exigem um grande esforço para se transmutar em palavras articuladas com as demandas corriqueiras da vida, sendo que, às vezes, o que a vida nos pede para ser transformada é um corpo que simplesmente retome sua respiração para si, que consiga habitar-se através do simples prazer de sê-lo. A simplicidade é um elemento que atravessa a proposta presente, de forma transversal, porque num mundo abarrotado de necessidades humanas que devem ser supridas, de maneira geral, pela aquisição de mercadorias – mercadoria do conhecimento, mercadoria do lazer, mercadoria da cultura, mercadoria da alimentação – a simplicidade de precisar apenas de um corpo vivificado, num primeiro momento, é bastante revolucionária.

Defendemos, portanto, que um trabalho profissional, que tenha como intencionalidade, a busca pela transformação do mundo, deve, quando possível, iniciar-se pelo movimento de ampliação e conscientização do primeiro instrumento para tanto, o próprio corpo subjugado pela opressão, de diversas formas.

Retomando o desenvolvimento do Laboratório, após o aquecimento, exibimos então o Curta: Maçã. E durante a exibição distribuímos pedaços de frutas que apareciam no filme, na tentativa de tornar a experiência sinestésica e colocar o corpo de forma integral na experiência estética experimentada.

Após a exibição, e sem nenhum comentário sobre o filme, distribuímos material sobre a técnica de dança de Rudolf Laban.

Laban dedicou toda sua vida a dança, tanto como dançarino como coreógrafo e também como teórico da dança, conseguiu quebrar as duras doutrinas dos movimentos estereotipados atribuídos à dança e à ginástica de seu tempo e criou, em vez disso, um modo de conceber o movimento muito mais amplo no que diz respeito aos movimentos do corpo, trabalhando com a forma natural das pessoas se movimentarem. Ele criou uma metodologia própria baseada em seu "sistema de análise", que conta com uma categorização e notação até mesmo gráfica do movimento. Este sistema permitiu o acesso a uma linguagem descritiva dos movimentos dos indivíduos, referindo que partes do corpo o indivíduo move, quando, onde e como (LABAN, 1960; PAYNE, 1990; LEVY, 1992).

Segundo Laban (1980) o movimento perspectivava-se holisticamente como um processo onde os segmentos do corpo, das formas, do tempo, do espaço e das relações se combinam, mas, não formam o todo, sendo o todo mais do que a soma das partes. Para isso, o coreógrafo húngaro, baseou-se no paradigma de que o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos presentes quer seja na arte, no trabalho ou no cotidiano. A metodologia e a profundidade do seu estudo nos auxiliam a perceber o ser humano e sua humanidade através do movimento em seus mais diversos aspectos e pode ser e é utilizado mais nos diferentes setores da atividade humana: artes, educação, trabalho, psicologia, sociologia, etc.

A dança de Laban, de forma bastante resumida, mas também assim apresentada por ele mesmo, envolve oito movimentos:

O **primeiro** deles é o de socar, ou arremeter: soca-se com as mãos, com a cabeça, com as pernas, os pés, com o corpo todo. Isso proporciona uma catarse. Recomenda-se o uso de músicas fortes.

O **segundo** movimento consiste nas lambadas leves, como se o corpo estivesse chicoteando ligeiro, de modo bem flexível, bem solto. Essas lambadas devem ser com todas as partes do corpo, mãos, pés, cabeça, etc. Recomenda-se o uso de músicas fortes e rápidas.

O **terceiro** movimento é o de pressionar, que pode ser também empurrar, de maneira firme, direta, sustentada, imaginando que se está tirando algo de você. Recomenda-se o uso de músicas agitadas.

O **quarto** movimento é o de flutuar. Flutuar como se estivesse voando, liberto, bem flexível, solto, leve. Recomenda-se o uso de músicas tranqüilas.

O **quinto** movimento são os toques ligeiros, também chamados de pontuar, lembrando os movimentos da dança break, em que se pontua com as mãos, com o corpo, em toques bem súbitos. Recomenda-se o uso de músicas alegres.

O **sexto** movimento consiste em cortar o ar como se fosse uma lança, bem flexível. Recomenda-se o uso de músicas clássicas.

O **sétimo** movimento é o de retorcer para dentro, de modo contínuo, firme, retorcendo-se cada vez mais. Recomenda-se o uso de músicas suaves.

O **oitavo** movimento é o deslizar solto, livre, com os braços abertos.

São, portanto, **oito dinâmicas**: socar, lambadas leves, pressionar, flutuar, retorcer, toques ligeiros, cortar o ar e deslizar.

Outro aspecto importante da técnica da educativa de Laban é que todos os movimentos devem ser para o alto, na horizontal e baixo, para a esquerda e para a direita. Podem também ser profundos, curtos, no centro, atrás e na frente. E devem ser com todo corpo: pés, pelve, rosto, cotovelos, nuca, olhos, ou seja, dividi-se o corpo por partes e trabalha-se com uma por vez. Por fim, para finalizar a atividade, é indicado que se utilize músicas celebrativas ou de outras culturas.

Estas propriedades da dança educativa de Laban, foram tratados de maneira resumida com os participantes do Laboratório, através de um material didático, com conteúdo similar ao descrito acima, que explicava a concepção do coreógrafo sobre o corpo e seus movimentos.

A escolha deste coreógrafo e desta concepção se deu, por que a mesma traz consigo uma noção de corpo em movimento que parte dos movimentos realizados no dia-a-dia comum das pessoas, onde a vitalização e ampliação dos movimentos leva em conta a realidade concreta, ou seja, o movimento em sua dimensão cotidiana, produzindo uma abstração a partir disto, através da aplicação dos oito movimentos expressos acima,

promovendo a consecução de movimentos criativos, podendo estes formular um corpo mais conectado com suas potencialidades.

Após a entrega do material didático sobre a Dança Educativa de Laban, foi sugerido aos participantes que se dividissem em trios e criassem uma coreografia, a partir dos oito movimentos de Laban, que contivesse três movimentos escolhido pelos mesmos, dentre os oito movimentos possíveis. Os movimentos deveriam ser inspirados no curta que havíamos acabado de assistir. Então, a coreografia a ser criada, deveria materializar corporalmente quais aspectos afetaram os participantes em sua relação, compreensão e resposta ao curta. Os então, dançarinos-criadores, deveriam repetir os movimentos escolhidos formando uma coreografia, de uma ponta a outra da sala em que estávamos presentes. A música utilizada foi uma composição instrumental do músico Villa-Lobos, As Bachianas. A apresentação se deu com um trio por vez, enquanto todos os outros participantes observavam. Foi sugerido também que durante a criação os participantes não verbalizassem demasiado suas ideias ou emoções, para que pudessem experimentar uma forma de contato com o outro que não utilizasse a fala. Dessa forma, todo o processo se deu de forma bastante silenciosa. Um silêncio conectado aos gestos, a olhares e pulsões dos participantes entre si.

Esta criação gerou coreografias belíssimas, que se iniciaram de forma tímida, mas que aos poucos tomaram uma medida expressiva composta pelo encanto, entrega e honestidade. Foi notório entre todos, como aos poucos o entrosamento entres os trios possibilitou um fruição estética aos participantes bastante comovente.

> Os movimentos de Laban serviram muito bem para expressar toda aquela conexão que estávamos sentindo, era forte, descemos ao chão e lá criamos o que o nosso corpo pedia. (ELVIS, 19).

Após esta apresentação, e ainda sem realizar nenhuma menção ao fundamento e expectativas de todas as experiências estéticas vividas até ali, apresentamos aos participantes uma das técnicas da coreógrafa alemã Pina Baush.

Baush, mundialmente conhecida por seu trabalho como coreógrafa e bailarina com a dança-teatro, possui uma metodologia de trabalho, que dentre outros fatores, é baseada na intensificação da repetição dos gestos, até que está repetição gere outros gestos e movimentos diversos e na resposta corporal a uma pergunta lançada.

Nos Laboratório, após a apresentação das coreografias, formamos um círculo, apresentamos esta proposta de criação da Pina Baush aos participantes e iniciamos um processo de experimentação desta forma de criação. Lançamos algumas perguntas como: O

que é liberdade? Quando não é mais liberdade, é o que? Qual parte do meu corpo preciso libertar? Como liberto o outro? As perguntas escolhidas relacionavam-se a liberdade, porque toda a concepção deste laboratório tentou voltar-se para a possibilidade de materialização do conceito de liberdade, onde a palavra liberdade passa a ter um meio de objetivação concreto transformando-se então, em libertação, e neste processo, acontece, necessariamente, a passagem de uma idealização para uma concretização possível.

Os participantes deveriam responder as perguntas com o corpo, buscando dar voz a uma linguagem corporal soterrada pela normatização da fala e do discurso racional. E é neste sentido que o gesto impulsionado pela intensificação, e, portanto, aprofundamento vertical da busca do conceito Liberdade pode reverberar na própria libertação deste conceito.

> Com o método de Pina Bauch, iniciamos os movimentos presos que queriam libertação, voar... e numa explosão se realizar. Abraços intensos, toques sensíveis. Como nos libertar da prisão de décadas? Do moralismo cristão? De tocar alguém apenas para se sentir vivo e fazer sentir vida. (ELVIS, 19).

Um fato importante, relacionado a esta atividade, qual seja, a de responder corporalmente a perguntas lançadas, sendo estas perguntas, cada vez mais profundas em seu conteúdo, deve ser aqui relatado.

No projeto ético político do Serviço Social a liberdade como valor ético fundamental não é dada pelas bases da sociabilidade burguesa, mas pelo contrário, identifica a liberdade somente quando há opção de escolha que se materializam a partir da objetividade da vida. No entanto, o conceito de liberdade hoje é um dos mais abstratos, porque implica invariavelmente na colocação do indivíduo e tudo o que compõe como fronteira que delimita a liberdade em si.

E neste sentido, a liberdade toma carona na proliferação de um discurso libertário idealista e conservador, que muitas vezes se baseia num escopo jurídico que não assegura a liberdade humana, mas, a liberdade inconteste do capital, do dinheiro e do lucro. Lucro-livre. Esta forma de conceber a liberdade tem suas raízes no individualismo propagandeado pela ideologia neoliberal. Por isso, foi muito marcante quando, os participantes só conseguiram alcançar a dimensão de sua própria liberdade, quando responderam corporalmente a pergunta: Como liberto o outro? Este fato nos serve como demonstração do duplo movimento de cooptação realizado pela ideologia neoliberal, onde os indivíduos se pretendem livres através de uma suposta proteção de sua individualidade. No entanto, trata-se de uma individualidade, que só pode ser pensada nestes termos tão estritamente

individualistas, porque ela mesma já não é uma particularidade de si, tampouco, algo singular, mas, uma particularidade do capital. O individualismo não é, portanto, somente o indivíduo no sistema capitalista, mas o capitalismo em forma de individualidade.

Após esta criação a partir do método de Pina Bauch, realizamos a leitura do poema de Fernando Pessoa, sob o heterônimo Alberto Caeiro: *O guardador de rebanhos,* que reproduziremos na íntegra. Cada participante fez a leitura de uma parte. Foi com este poema que finalizamos as atividades.

O poema de Fernando Pessoa *O guardador de rebanhos* apresenta-nos uma irreverente, delicada e surpreendente visão de conceitos tradicionais e caros a nossa sociedade ocidental. Pessoa, neste poema, põe do avesso, o sentido das coisas divinas como o pecado e a trindade, nas brincadeiras e descobrimentos realizados entre uma criança e um poeta.

Escolhemos este poema para finalizar o laboratório, por conta da fala dos participantes, que durante os laboratórios anteriores sempre trouxeram a reflexão sobre a opressão exercida pelos condicionamentos religiosos, familiares e culturais, que, de forma contínua, impõe limites e normatizações tidas como naturais. E neste sentido, sempre discutíamos como estas naturalizações empobreciam a gama de possibilidades e experiências vividas pelos sujeitos, sendo o corpo, o primeiro objeto de domesticação desta realidade. Ao redimensionar a divindade como algo profundamente simples, humana e recheada de aspectos profanos, o poema nos oportuniza uma experiência de ressignificação de questões tidas como sagradas e naturais.

Quando nos propomos a incentivar um olhar e uma vivência estética que crie aberturas e inovações a cerca do corpo e suas implicações, não podemos deixar de levar em consideração as mediações objetivas que se inscrevem no contexto social e tempo histórico em que vivemos. Tendo isto em vista, sempre que tivermos como objetivo um trabalho que reabilite o corpo enquanto meio de experimentar diferentes formas de constituir uma sociabilidade, devemos ter também como preocupação oferecer as condições necessárias para que o sujeito o faça de forma integral, e isso implica em não dirigir-se ao corpo somente em seu plano material, ou seja, corpo enquanto estrita corporeidade física, mas, levar em profunda consideração aquilo que dialoga, rebate e se transforma nesta corporeidade. São por estes aspectos que, não podemos nos furtar a necessidade de apresentar um discurso, proporcionar experimentos e estímulos que abarquem, em sua totalidade, a crítica aquilo que o corpo tem a o obrigação de responder enquanto instrumento de uma ideologia sinuosamente diluída nos entres mais íntimos daquilo que nos

constitui na contemporaneidade. Por isso, apresentamos o poema de Pessoa no laboratório, para colocar do lado avesso o corpo por meio de uma releitura do corpo de Cristo, de Deus e da própria sacralidade que tanto impinge ao usufruto do corpo as grades do pecado e da culpa.

Num meio dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia
Vi Jesus Cristo descer à terra,
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para as deitar fora
E a rir de modo a ouvir-se de longe.
Tinha fugido do céu,
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e árvores e pedras,
No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma coroa toda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo à roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas -
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.
E queriam que ele, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pai para amar com respeito,
Pregasse a bondade e a justiça!
Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito Santo andava a voar,
Ele foi à caixa dos milagres e roubou três,
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que há no céu
E serve de modelo às outras.
Depois fugiu para o sol
E desceu pelo primeiro raio que apanhou.
Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma criança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz no braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras nos burros,
Rouba as frutas dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.

E, porque sabe que elas não gostam
E que toda a gente acha graça,
Corre atrás das raparigas
Que vão em ranchos pelas estradas
Com as bilhas às cabeças
E levanta-lhes as saias.
A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as cousas,
Aponta-me todas as cousas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas.
Diz-me muito mal de Deus,
Diz que ele é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecências.
A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia,
E o Espírito Santo coça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica.
Diz-me que Deus não percebe nada
Das coisas que criou -
Se é que as criou, do que duvido -
Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,
mas os seres não cantam nada,
se cantassem seriam cantores.
Os seres existem e mais nada,
E por isso se chamam seres.
E depois, cansado de dizer mal de Deus,
O Menino Jesus adormece nos meus braços
E eu levo-o ao colo para casa.

Ele mora comigo na minha casa a meio do outeiro.
Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava.
Ele é o humano que é natural,
Ele é o divino que sorri e que brinca.
E por isso é que eu sei com toda a certeza
Que ele é o Menino Jesus verdadeiro.
E a criança tão humana que é divina
É esta minha quotidiana vida de poeta,
E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre,
E que o meu mínimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que for,
Parece falar comigo.
A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe
E assim vamos os três pelo caminho que houver,
Saltando e cantando e rindo
E gozando o nosso segredo comum
Que é o de saber por toda a parte
Que não há mistério no mundo
E que tudo vale a pena.

A Criança Eterna acompanha-me sempre.
A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.
O meu ouvido atento alegremente a todos os sons
São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.
Damo-nos tão bem um com o outro
Na companhia de tudo

Que nunca pensamos um no outro,
Mas vivemos juntos a dois
Com um acordo íntimo
Como a mão direita e a esquerda.
Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,
E como se cada pedra
Fosse todo o universo
E fosse por isso um grande perigo para ela
Deixá-la cair no chão.
Depois eu conto-lhe histórias das cousas só dos homens
E ele sorri, porque tudo é incrível.
Ri dos reis e dos que não são reis,
E tem pena de ouvir falar das guerras,
E dos comércios, e dos navios
Que ficam no rumo dos altos-mares.
Porque ele sabe que tudo isso falta àquela verdade
Que uma flor tem ao florescer
E que anda com a luz do sol
A variar os montes e os vales,
E a fazer doer aos olhos os muros caiados.
Depois ele adormece e eu deito-o
Levo-o ao colo para dentro de casa
E deito-o, despindo-o lentamente
E como seguindo um ritual muito limpo
E todo materno até ele estar nu.
Ele dorme dentro da minha alma
E às vezes acorda de noite
E brinca com os meus sonhos,
Vira uns de pernas para o ar,
Põe uns em cima dos outros
E bate as palmas sozinho
Sorrindo para o meu sono.

Quando eu morrer, filhinho,
Seja eu a criança, o mais pequeno.
Pega-me tu no colo
E leva-me para dentro da tua casa.
Despe o meu ser cansado e humano
E deita-me na tua cama.
E conta-me histórias, caso eu acorde,
Para eu tornar a adormecer.
E dá-me sonhos teus para eu brincar
Até que nasça qualquer dia
Que tu sabes qual é.

Esta é a história do meu Menino Jesus,
Por que razão que se perceba
Não há de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
E tudo quanto as religiões ensinam? (PESSOA, 2006, p. 23).

Pudemos notar que a leitura do poema foi bastante sensibilizadora. Todos os participantes relataram que não conheciam o poema e que o apreciaram muito. Também realizamos com os mesmos, a discussão apresentada acima, da necessidade de apresentar uma vivência que estimule uma transfiguração do corpo em seus mais diversos aspectos de

classe, poéticos, físicos, culturais, políticos e sociais. No entanto, neste laboratório, propositalmente e, assumindo um risco, não realizamos um fechamento, onde a pesquisadora colocasse em termos claros e explicativos o resultado final de todas as sensações, reflexões, desconstruções e aquisições conquistadas. Ficamos em suspenso. Os participantes relataram uma grande angústia diante desta resolução.

Não realizamos o fechamento, por dois motivos. Primeiro, porque consideramos que, como já exposto, Lúkacs nos aponta que a arte é um dos últimos territórios livres da experiência e desenvolvimento humano. Tendo em vista esta propriedade especial da fruição estética, levamos os participantes a experimentar o que era mover-se neste território livre de encontros e reavaliações proporcionados pelo laboratório, de modo mais agudo, simplesmente não realizando uma finalização, onde os participantes tiveram que lhe dar com este território de experimentação da liberdade de forma mais comprometida e cuidadosa, já que, todo este processo deveria ser realizado por eles mesmos. Afinal, a grande pergunta colocada foi: estamos prontos para sermos livres? Lutamos e estudamos para tentar ao menos criticar uma sociedade que consideramos opressora, mas, conseguimos suportar a liberdade? Toda esta discussão foi realizada com os participantes.

O segundo motivo pelo qual não realizamos a finalização do laboratório foi porque propusemos a produção de um vídeo de um a dois minutos, realizado pelos participantes de forma individual, que expressasse todas as apreensões que os participantes tiveram no laboratório. Nosso objetivo, inclusive discutido com os participantes, foi remeter a finalização à produção de um vídeo, para que experimentássemos aspectos importantes no desenvolvimento do trabalho com a Arte como a necessidade de colocar o sujeito em zonas de alto nível de comprometimento com suas próprias demandas e de fomentar canais de expressão e diálogo que não se restrinjam a ordem do discurso da linguagem formal e da racionalidade. Também, não realizamos um fechamento, porque o faríamos no Laboratório subsequente que também tratou do corpo, o que nos possibilitou dar estas configurações a este laboratório.

A produção do vídeo tinha por tema então, realizar uma síntese daquilo que os participantes viveram no Laboratório, por meio de imagens e sons, utilizando as técnicas de um curta.

Com já dito anteriormente, os laboratórios foram apresentados como espaços de aproximação, experimentação e capacitação teórico-metodológica, e por isso, os participantes deveriam se sentir muito a vontade sobre a realização ou não das propostas

realizadas, já que, toda aproximação de elementos novos traz consigo o desafio de enfrentar obstáculos e necessita de prudência na exigência do cumprimento de tarefas.

E aqui, se faz necessário um apontamento importante. Não é a feitura do produto estético que importa, mas, a realização do processo. O produto estético é uma conseqüência importante do processo, mas que não deve tomar proporções de desempenho e eficácia. A vivência estética vale por si só, não exige um meio começo e fim, tampouco, uma prova de sua efetivação, como defendido por Lukács, o mais importante da vivência estética é o retorno humanamente enriquecido ao cotidiano. Cada sujeito possui uma sensibilidade e tempo de assimilação bastante singular que deve ser respeitada e inclusive estimulada. Tendo isso em vista, deixamos os participantes bem à vontade quanto à produção do vídeo. Foram realizados três vídeos.

Os vídeos, profundamente sensíveis e expressivos, nos surpreenderam pela forma contundente pela qual trataram as questões abordadas nos laboratórios e como estas foram traduzidas enfaticamente nos próprios corpos dos participantes que realizaram o filme. Não trataremos aqui do conteúdo dos vídeos, porque estes remetem a um campo muito particular e reservado de cada participante. Somente indicaremos algumas frases contidas em um dos vídeos: “corpo é alado”, “corpo é sentido” e “corpo é santo não é perdição”, que representam como o Laboratório rebateu numa dimensão libertária do corpo, onde os participantes formularam esteticamente como o corpo, enquanto instrumento de dominação, pode rebater esta condição quando reabilita sua capacidade de ser produtor de uma significação libertadora dos condicionamentos impostos pelo capitalismo. Um corpo ativo é um corpo trabalhador, mas, a dominação que sobrepôs ao trabalho um caráter de alienação, toma o lugar o lugar deste corpo ativo que se torna um corpo resignado, e os filmes produzidos pelos participantes, mostram uma forma de mediar a libertação do corpo através do movimento expressivo.

Deste laboratório resultou também um poema da participante Tatiane (20), no qual ela expressa a contradição entre o que pode a Arte e o que ela tornou-se hoje, onde sua capacidade de emancipação é tolhida por um quesito altamente conformista, encontrado numa primeira estância, na acomodação ideológica que se materializa no próprio corpo.

A arte agora é apenas a parte
Parte da reconstrução das feridas desse sistema que nos parte
E faz partir de nós a verdadeira arte
Intrínseca, cotidiana. . . Agora contemplativa e passageira
Metades de verdades, fagulhas de intensidade
Potencialidades aprisionadas
Na prisão onde adormece a imaginação

> Grades que desfiguram a emancipação
> Dando a ela ares de ilusão
> Plateia de costas para o verdadeiro palco
> Olhar distante de si mesmo
> Contentamento moldado e imposto de ser o mesmo
> E a arte, apenas a pequena parte desse mesmo que se libertou, curou
> Mas que por pequenos movimentos se acomodou. (TATIANE, 20).

O mais importante a ser dito quanto a realização ou não dos vídeos, foi o que relataram os participantes, quanto a tentar expressar um sentimento ou ideia por meio de uma linguagem diferente da linguagem formal. Os mesmos relataram que a utilização de um canal diferente de comunicação gera por si só, novas concepções daquilo que se quer comunicar. Esta foi uma pontuação que consideramos bastante pertinente quando pensamos a articulação entre a Arte, Serviço Social e Movimentos Sociais.

O uso de técnicas das manifestações artístico-culturais – dança, teatro, música, cinema, literatura, pintura, poesia – para tratar e refletir das expressões da questão social e, portanto, dos motes que atravessam a classe trabalhadora, remetendo as demandas encontradas a soluções coletivas, traz em seu bojo, o caráter de fomentar novas possibilidades, implícitas já no uso destas técnicas, porque utilizar uma linguagem e forma diferentes da posta como oficial, reverbera no encontro de canais e saídas alocados em outras esferas que muito comumente não são levadas em conta. Isto quer dizer que, o uso das técnicas da Arte pode fornecer uma ampla gama de ressignificações e formulações a cerca do real porque proporciona a realização das mediações necessárias por meios não cooptados pelo discurso dominante, que sempre leva as procuras às mesmas respostas. Acreditamos que, novas respostas precisam de novos meios de procura para serem encontradas.

O laboratório seguinte teve como tema: *A MENOR MÁSCARA DO MUNDO: o palhaço existe no território do pânico e da possibilidade*, e foi continuação da discussão a cerca do corpo, iniciada no laboratório anterior.

Neste laboratório trabalhamos com as técnicas que envolvem o encontro e construção de um Palhaço ou Clown. A Arte do palhaço ou clownesca pressupõe o verso e reverso da mesma medalha – o ser humano. A descoberta e compreensão do palhaço que existe em cada pessoa é um ato de profundo desprendimento e muita coragem, pois o clown manifesta uma condição humana, que hoje tenta ser evitada a todo custo, que é a do "fracasso".

Utilizamos como referências neste Laboratório o trabalho formulado e desenvolvido por Grotowski (1987), com a contribuição de seu teatro pobre que inspira uma construção

poética a partir de poucos recursos, referindo-se ao corpo como o maior e principal instrumento e palco da criação humana, e de Lecoq (1987) e Gaulier (2007), ambos referências nos estudos e experimentos sobre a criação e desenvolvimento de um palhaço.

Trabalhar com o palhaço extrapola a esfera da representação porque ele não representa: ele é o que faz. O palhaço é humano, e é necessariamente isso que cria empatia no público. É a situação humana que faz o público rir, porque cria identificação. Não se trata da instituição de um personagem, ou seja, de uma entidade externa, mas, da ampliação e dilatação dos aspectos pueris, ingênuos, humanos e, portanto, 'estúpidos' do nosso próprio ser. (BURNIER, 2001, p. 209). Não há representação, nem simulação, quer realista ou estilizada, de uma ação, mas um ato cuja essência o palhaço tira do mais profundo de si mesmo. Ato de desvendamento, diz Grotowski, baseado num ânimo de total sinceridade, que exige do indivíduo a aceitação de uma renúncia a todas as máscaras e códigos sociais estabelecidos. O palhaço é um ser que "[...] tem que levar o ridículo no peito." (GAULIER, 2007).

> O idiota simplório, esse bobo de que todos se riem e que não é tão tolo quanto parece, isola e distancia a convencionalidade da linguagem elevada, simplesmente não a entendendo, ou entendendo ao contrário, mas provocando sempre distância entre a linguagem e a situação comunicativa [...] desnaturaliza as linguagens elevadas ao invertê-las. (LARROSA, 2001, p. 178).

No entanto, construir o aprendizado da auto capacidade cômica exige o rompimento de uma estrutura cristalizada, cunhada na inteligência e racionalidade, na esperteza, no sucesso, na competência, o que nos mostra um ponto de vista social, estético e cultural transgressor das normas e parâmetros dados (OSTETTO; LEITE, 2004, p. 11).

E os elementos técnicos e base para colocar em ação esta proposta são jogos baseados na Reação, na Surpresa e no Improviso, porque o palhaço realiza um grande jogo pessoal por meio de uma comunicação criativa com o silêncio e com a possibilidade de comunicar sua linguagem patética, ridícula e ingênua com o público. Há a construção de um corpo clownesco que dialoga com outras formas de expressar-se, e que, por isso, desenvolve uma linguagem clownesca como forma de comunicação com qualquer pessoa. Esta preparação deve ser algo que permita ao palhaço estabelecer um elo comunicativo entre a humanidade do indivíduo e seu corpo e a humanidade que esse corpo é e faz, isto traz, eminentemente, a criatividade viva.

> O palhaço é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Estes impulsos se concretizam e se manifestam sempre obedecendo a três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como a maneira dele 'pensar' (o agir e reagir com seu corpo); a interação com cada indivíduo do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público. (LUME Teatro, 2009).

Os jogos e improvisações presentes na preparação de um palhaço têm por objetivo estimular a capacidade de criar cumplicidade entre o palhaço e o público. E é por isso que os jogos possuem um alto grau de interação e entrega entre os participantes, porque "[...] seu vizinho sabe melhor de seu clown que você." (GAULIER, 2007). É a relação de entrega e honestidade, na preparação de um palhaço que vai dizendo onde é que esse clown pode chegar. Por isso, o clown tem de estar disposto a correr riscos, mas também precisa estar preparado a assumir e tomar posse de sua criatividade de forma bastante direta, porque está será a resposta as situações que se apresentem ao palhaço, sendo que, no mundo do clown não há certo e errado, há sim um constante processo de tentativa e erro, numa multiplicidade de vigores.

Portanto, sua vivência é disposta numa revelação à platéia, não a partir de ações pré-estabelecidas, mas pelo impulso de por meio dos impulsos decorrentes de cada momento e situação, tornando o movimento orgânico, autêntico e presente. E é por isso que, é o outro que ensina ao clown se o que ele está fazendo está funcionando ou não, através da expressão da graça e do riso.

> 1. O *clown* não pode mover demasiadamente seu corpo em cena, se ele se move muito o espectador não vê nada, quando ele se move por inteiro escapa da visão do público;
> 2. O público precisa enxergar o desenho que o *clown* está fazendo. O *clown* tem que desenhar sua beleza em cena, parado;
> 3. Tem de ensinar sua alma a ser simples como quando cantamos uma cantiga de ninar. Estar sempre disposto a fazer algo, mas nunca ter algo preparado para fazer;
> 4. Manter cumplicidade com a platéia, porque, se a ignoramos, ela nos ignora também. Então, podemos sair de cena ou buscar uma alternativa ainda mais genial usando os sentimentos: estes são truques usados pelo *clown*, que permitem trocar rápido o que não deu certo e tentar novamente manter a cumplicidade com o público;
> 5. 'O *clown* não pode ter o olho morto, mas em jogo.' Isso quer dizer que é preciso ter uma presença genial e perceber o tempo todo o que a platéia está querendo. Mas não se pode jogar demasiado, é preciso saber o limite;
> 6. O *clown* é uma pessoa feliz; se não está feliz, acabou o jogo. (WUO, 2009, p. 62).

Foi considerando todas estas implicações que optamos por finalizar a discussão e experimentação a cerca do corpo e seus interstícios com o trabalho de Palhaço, porque como pode ser aqui observado, os aspectos que configuram o trabalho de preparação de um

palhaço nos trazem uma diversidade de elementos que coadunam de forma enriquecedora com a proposição que fazemos de habilitar uma corporeidade liberta e aberta.

No Laboratório tentamos realizar uma aproximação, a mais leal possível, destas condições que delimitam o trabalho de preparação do palhaço, no intuito de proporcionar aos participantes um espaço de experimentação introdutória com as questões que envolvem o trabalho com palhaços e também, de fazer com que eles pudessem ser afetados pela gama de sentimentos e sensações que o trabalho com palhaço nos proporciona. Sendo isto o que ocorreu.

Iniciamos o Laboratório com um cortejo. Os participantes foram orientados a ficar fora da sala e a entrarem em grupo realizando um cortejo, cantando e dançando, como se a sala estivesse cheia de pessoas e eles as tivessem que, conquistar, cativar, por meio de seus corpos, vozes e olhares, num chamamento físico para que todos compusessem o espetáculo que estava por se iniciar. Esta atividade iniciou-se de forma tímida e só aos poucos os participantes foram oferecendo de forma mais livre seus gestos num convite. Os participantes, no final do laboratório, relataram uma grande dificuldade para realizar este exercício, referindo-se ao desafio de colocar-se de modo integral neste convite explícito a participação do outro.

Diante disso, realizamos uma reflexão sobre como existe um paralelo entre promover um convite ou estímulo que reverbere no outro um movimento de atenção e atitude disposta e a nossa intencionalidade. Não há como utilizar meios que não nos moveram para mover outros sujeitos. E ainda, para que a comunicação e o diálogo verdadeiramente profícuo se estabeleçam é imprescindível que levemos em consideração a capacidade de captar aquilo que o momento exige, e a partir daí, inserir de forma condizente com o contexto aquilo que acreditamos ser uma contribuição.

Esta discussão se mostrou muito produtiva, porque um dos pontos que ela nos trouxe foi a necessidade de coerência entre o nosso discurso, nossa fala, nossas ações e agora como um novo elemento, a relação de nosso corpo com a ideologia que defendemos e/ou vivemos. Foram interessantes as colocações sobre a separação que os participantes observaram entre o discurso político que combatiam e como seus corpos na verdade, eram os primeiros instrumentos de obediência deste discurso, passando por questões de gênero, etnia e raça.

Após a realização do cortejo, passamos aos jogos de preparação do palhaço, que como já dito, são jogos de improvisação e criação específicos para este tipo de trabalho.

Realizamos então uma vivência, onde os participantes foram levados a entrar em contato com seu estado de infância, sendo estimulados a lembrarem de aspectos de sua

infância através do resgate de lembranças relacionadas à escola, brincadeiras, casa, cheiros, cores, amigos dos tempos de criança. É importante frisar que não se trata de desenvolver um sujeito infantilizado, mas trazer a tona por meio da lembrança o corpo, a curiosidade e a espontaneidade que nos acompanham quando somos criança, ou seja, o estado da infância. Durante esta rememoração, os participantes vão sendo orientados a pegar para si, o olhar, o jeito de andar, as características mais evidentes das suas crianças. Seguido da vivência, realizamos um jogo de caminhadas e olhares, para que os participantes pudessem assumir de forma mais precisa aqueles aspectos relacionados com seus palhaços encontrados na infância.

Após a esta preparação, passamos a realização de jogos de improvisos e criação. Nestes jogos os participantes foram estimulados a entrar em contato com aquilo que consideram ridículo, aquilo que normalmente é considerado um grave defeito.

O primeiro jogo realizado foi o: *Você sabe fazer alguma coisa*? Onde uma dupla apresentando-se como se estivessem em um palco, realiza de forma repetida e um por vez, alternadamente, o seguinte diálogo:

- Você sabe fazer alguma coisa?

- Eu sei

- O quê?

O companheiro faz alguma coisa

- Que legal!

Este jogo, apesar da simplicidade, é uma forma de propiciar aos participantes a busca e encontro por recursos físicos e criativos que na maioria das vezes eles mesmos não sabiam que possuíam. Conforme o jogo vai se repetindo a busca por novas coisas para apresentar vai intensificando-se e isso acaba por colocar o participante num território de experimentação a cerca de si mesmo. Neste jogo os participantes foram estimulados a realmente valorizar e apreciar o que o outro apresentasse, por mais simples que fosse.

Esta atividade permitiu diversos elementos de interlocução com os movimentos sociais mediados pela Arte. Quando se coloca em pauta o “que você” ocorre à própria identificação de saberes que, ainda que locados em lugares muito diversos, tem potencias que podem contribuir com uma construção coletiva. Mas para que ocorra a identificação no outro como alguém com um saber é fundamental pensar e agir com horizontalidade e isso é imprescindível no trabalho com sujeitos coletivos, podendo a arte auxiliar nesse processo.

Depois deste jogo, realizamos algumas brincadeiras para que os palhaços pudessem aproveitar a alegria de estarem numa condição mais livre de algumas convenções sociais relacionadas a comportamento.

De todas as experiências vividas e compartilhadas, vale a pena relatar uma que merece ser descrita pelo caráter desvelador da mesma.

Após muitas experimentações, onde os participantes puderam observar os palhaços dos outros participantes fizemos um círculo e distribuímos um papel para cada palhaço. Pedimos então, que cada um escrevesse no papel qual seria a característica mais marcante de seu palhaço. Depois pedimos que este papel fosse passado pela roda e que cada um escrevesse abaixo da palavra escrita objetos, ideias, sentimentos que poderiam compor a imagem deste palhaço. O resultado desta proposta foi revelador e comoveu a todos. Todas as palavras escritas se relacionavam diretamente com a palavra escrita pelo autor da folha, no entanto, elas expressavam e apreenderam para além do exposto superficialmente e apresentaram um olhar generoso sobre o outro. Este olhar generoso conseguiu transpor o limite da rasteira rotulação entre em qualidade ou defeito, do forte ou fraco.

Tínhamos entre nós um participante que se considerava demasiado Inseguro, e escreveu esta palavra em sua folha. Quando a pegou de volta, depois da rodada na qual os outros participantes escreveram suas percepções sobre esta auto identificação, estavam escritas dentre outras, as palavras Doçura e Asas, ou seja, sua insegurança não estava inscrita nos termos da fraqueza como o mesmo pensava, mas, da delicadeza e leveza. Foi lhe apresentado uma nova perspectiva sobre aquilo que ele era.

Outro ponto relevante foi que os participantes escreveram no papel como se viam, no entanto, os escritos e contribuições feitos pelos outros sobre estas mesmas questões, capturaram o fundamento daquela palavra. Como exemplo, podemos citar uma participante que relatou que sua principal característica quando era criança era a curiosidade, e por isso, considerava que seu palhaço teria uma postura curiosa diante do mundo, no entanto, em sua folha escreveu a palavra Ansiedade, os outros participantes escreveram palavras como rugas, expressão nervosa. Discutindo isto, com a participante chegamos à conclusão que a atual ansiedade era fruto de uma intensificação de sua curiosidade natural que ao entrar em contato com o mundo caótico e repleto de informações dos nossos dias, transformavam-se em ânsia de contemplar todas estas informações existentes. Bem, esta questão se insere em uma dimensão bastante subjetiva, que não pode ser ignorada em qualquer trabalho com Arte, mas que também, não deve nunca se encerrar nela, em um trabalho realizado por um assistente social. E o modo de operacionalizar esta mudança de uma condição subjetiva para

a sua dimensão coletiva é remeter esta construção a sua esfera social. Tendo esta prerrogativa em mente, demos continuidade às atividades onde apontamos como a mediação do olhar coletivo nos ajuda a redimensionar de forma mais produtiva e humana aquilo que somos enquanto ser social, transpondo com isso, uma concepção de construção individualista que pressupõe uma sobrecarga de atributos que os indivíduos precisam dar conta, para serem considerados positivamente.

Neste sentido, concluímos que é o olhar do outro que torna os indivíduos sujeitos e que esta técnica de preparação do palhaço pode ser uma valiosa ferramenta para tanto. Isto baseado na reflexão que também realizamos onde demonstramos como este exercício nos aproximava de uma perspectiva de totalidade e, portanto, dialética, porque realizava o movimento de captar o real, a partir da abstração dos elementos singulares e universais deste, assinalando como esta mesma captura já apontava para a possibilidade de uma nova concepção e ação a cerca deste real concreto pensado. Uma das participantes expressou isso em seu diário, através da transcrição de um poema de Paulo Lemisnki (2009):

CONTRANARCIZO

Em mim
Eu vejo o outro
E outro, e outro
Enfim dezenas
Trens passando
Vagões cheios de gentecentenas
O outro
Que há em mim
É você
Você
E
Você
Assim como
Eu estou me você
Eu estou nele
Em nós
E só quando
Estamos em nós
Estamos em paz
Mesmo que estejamos a sós.

A reflexão sobre os aspectos que atravessam a constituição de nossa corporeidade devem partir do corpo individual porque é a partir desta mobilização que podemos inferir novas modalidades de vivência dessa corporeidade e esta possibilidade infere, necessariamente, a construção de novas alternativas. A forma como usufruímos o gosto, o paladar, a audição, a visão, a pele, está vinculado a uma forma de conceber o mundo.

Habilitar novas formas de produção da vida passa por habilitar novas formas de ser um corpo.

Neste laboratório, encerramos a discussão sobre como o palhaço infere uma crítica as estereotipias sociais por nós reproduzidas. Estereotipias estas que definem uma forma de ser homem, de ser mulher, de ser idoso, de ser homossexual. A desconstrução dessa estereotipia é imprescindível na aproximação com os Movimentos Sociais, especialmente aqueles que colocam em pauta eixos de opressão como gênero e orientação sexual.

3.7 Imagem social e cultura da fotografia: como [dez] construir o gênero

A complexa realidade urbana contemporânea invade-nos como movimento no tempo e no espaço amplamente preenchido pela assimilação e produção de imagens, e nesta tessitura ocorre uma deambulação de sentido onde as milhares de imagens com as quais entramos em contato, por vezes, não conseguem nos dizer coisa alguma. Como se estivéssemos preenchendo de forma constante um vazio.

A sociedade globalizada é balizada pelos fluxos globais de imagens, de estéticas e de técnicas que têm possuem um caráter altamente efêmero e fragmentado, onde a tensão e comercialização pelo espaço de visibilidade na sociedade é uma constante. Entretanto, nesta conjuntura são muito poucos os que possuem a oportunidade de mostrar suas habilidades através de expressões criativas por meio de instrumentos e recursos comunicacionais de forma ampla. E aqui não nos referimos ao fácil acesso a tecnologia, tão propagado, mas facilmente posto em xeque, nem tampouco a produção caseira ou informal imagens, principalmente por meio da fotografia, mas as possibilidades de inserção na esfera de visibilidade pública e por extensão, dos processos de construção de espaços de visibilidade.

No entanto, a fotografia, a produção de imagem pode, num fluxo contrário a este panorama, tornar a pessoa uma observadora ativa, pode aumentar a percepção sobre a realidade, se a ponte entre o conteúdo da foto e a vida cotidiana for levantada. A imagem pode ser uma expressão capaz de amparar ideias sobre as manifestações da questão social. Para o homem comum, analisar os dados que a vida coloca permanentemente diante dos olhos através de fotos, facilita para este tomar sua posição, na medida em que observa sem ser observado, sem as implicações que um diálogo entre desiguais, o dominado e o dominador, estabelecem. Além disso, a imagem – fotografia e pintura - oferecem história instantânea, sociologia instantânea, participação instantânea, o que supre essa necessidade de rapidez e praticidade, tão arraigada na sensibilidade contemporânea.

No Laboratório que realizamos tratando da produção crítica e poética da imagem, foi exatamente esta dimensão desmistificadora e reveladora que a imagem pode abarcar que tratamos, onde fomentamos uma discussão em que a produção da imagem fosse tratada como possibilidade de denúncia, desvelamento e contribuição à realidade.

Nos laboratórios que tratamos da imagem, discutimos de forma conjunta também a cor, a fotografia, o corpo e a imagem, a fim de, realizar uma discussão mais substancial a cerca da produção e fruição da imagem.

Realizamos várias exposições onde os participantes deviam interagir com as imagens expostas. A exposição foi sobre Gênero, um assunto muito caro aos mesmos, que apresentavam durantes os laboratórios várias questões relacionadas a este tema de forma recorrente. Também optamos por articular a discussão a cerca da imagem com este tema porque queríamos demonstrar de forma objetiva como realizar um trabalho com imagens, que respondessem as demandas de um grupo, neste caso o grupo de pesquisa, porque é esta forma de configuração de uma pesquisa-ação que lhe fornece o substrato necessário para que os participantes compreendam e participem da proposta.

É importante apontar que o objetivo deste Laboratório foi discutir a partir da temática do gênero, sobre as nossas percepções sociais do masculino e feminino e como podemos nos utilizar da reformulação da imagem como meio de reformulação de perspectivas superficiais. Não foi intuito do Laboratório discutir a construção social do masculino e do feminino, estruturada a partir do sexo, ou seja, não pretendíamos demonstrar a como a sociabilidade constrói os papéis do que se atribui ao masculino e feminino, o que demandaria uma maior apropriação e aprofundamento do tema, mas antes, apresentar novas formas de conceber o gênero a partir de conceitos como liberdade e prazer.

No laboratório, realizamos várias exposições simultâneas, nas quais os participantes deveriam interagir com imagens segundo orientações fornecidas.

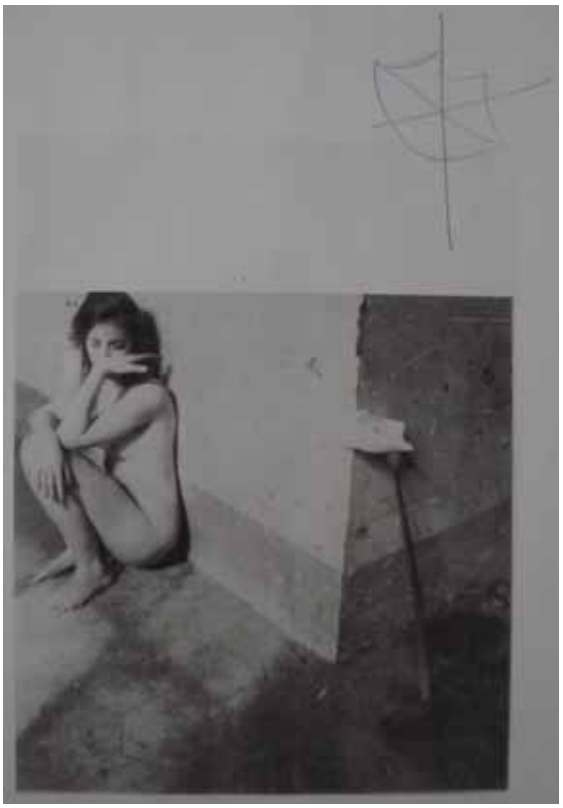
Realizamos toda a exposição e orientação a cerca de como os participantes deveriam interagir com as fotos e depois promovemos uma reflexão baseada naquilo que estava desenhado e escrito em todas as imagens, no entanto, por uma questão metodológica apresentaremos as fotos e concomitantemente discorreremos sobre a discussão realizada no laboratório relacionada às imagens e seus conteúdos.

A primeira exposição tratou do trabalho da fotógrafa Francesca Woodman, fotógrafa americana, mundialmente conhecida, famosa por seus trabalhos em preto e branco, onde utilizou da própria imagem ou modelos femininos para tratar o universo feminino a partir de um ponto de vista que apresenta uma feminilidade exposta e crua, na qual a mulher é

confundida com os espaços que habita. Uma mulher que se mostra na medida em que observa os espaços e aquilo que a esconde ou espelha. Um fato importante da biografia de Woodman, que de certa forma se mescla com sua própria obra é seu suicídio aos 22 anos de idade, alguns dias após lançar um livro de fotografia que muitos consideram um pedido de ajuda.

Os participantes foram então apresentados ao trabalho de Francesca por meio de suas fotos acompanhada de uma pequena explanação que realizamos a cerca de sua obra. Após a apresentação os participantes foram orientados a intervir com imagens, desenhos, recortes, nas fotos, a partir da concepção pessoal do universo feminino. Apresentaremos a seguir algumas destas interferências realizadas nas fotos.

Imagem 6: Interferência: um beijo riscado



Fonte: Francesca Woodman.

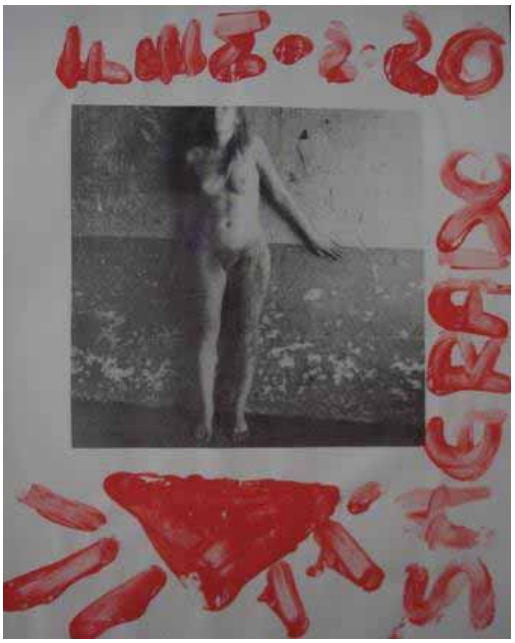
Imagem 7: Interferência: Pintura em guache vermelho sobre a foto, remetendo a marcas e manchas pelo corpo.

Fonte: Francesca Woodman.

Imagem 8: Interferência: colagem com gliter roxo caindo das axilas da mulher (Francesca Woodman) na foto e pássaros na parte de cima.

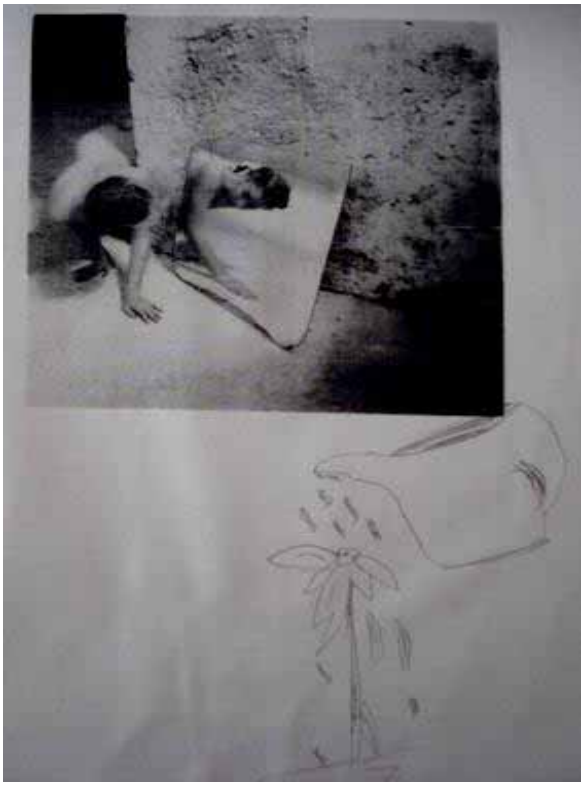
Fonte: Francesca Woodman.

Imagem 9: Interferência: escrita em guache vermelho da palavra Feminismo (parte superior) e Sagrado (no canto direito). Desenho de uma vagina pulsando (parte inferior)



Fonte: Francesca Woodman.

Imagem 10: Interferência: Desenho com lápis grafite de um regador de flores, uma flor murcha e despetalada sendo aguada no canto inferior direito



Fonte: Francesca Woodman.

Iniciamos a discussão sobre a exposição de Francesca Woodman, na qual, os participantes relataram sentirem-se profundamente mobilizados pelas imagens que os remetiam a uma forma nova e angustiante de penetrar numa estética específica de construir o universo feminino.

A segunda exposição tratou do trabalho desenvolvido por Brian Sokol, que teve como objetivo mostrar a situação dos refugiados do Sudão – África. O projeto teve inicio em 2011 é composto por fotos onde os refugiados apresentam os objetos imprescindíveis para seguirem suas longas viagens para longe de casa, na maioria das vezes a pé e em condições de extrema pobreza.

Foram expostas três fotos que estavam agrupadas. Escolhemos as fotos do ensaio que continham mulheres por estarmos tratando da questão de gênero e aqui, queríamos retratar a condição feminina numa situação de vulnerabilidade extrema. Também escolhemos este ensaio por almejarmos ampliar a discussão sobre a mulher nos dias de hoje, apresentando a realidade de mulheres de outras partes do planeta. Por último, consideramos este ensaio profundamente impactante, se este for acompanhado por uma reflexão sobre o consumo e valores na sociedade capitalista e por outro lado, como os objetos considerados os mais importantes quando realocados no âmbito da construção de si e do outro, não precisam transitar na esfera do consumo, mas do gozo e amplitude humana. Sendo esta discussão que realizamos e que será tratada adiante.

Nesta exposição foi solicitado aos participantes que, antes de verem as imagens de Sokol, escrevessem atrás de uma das fotos o objeto mais importante de suas vidas e somente depois da escrita deveriam ver as fotos.

Apresentaremos a seguir as fotos expostas contendo o objeto mais importante da vida das mulheres fotografadas.

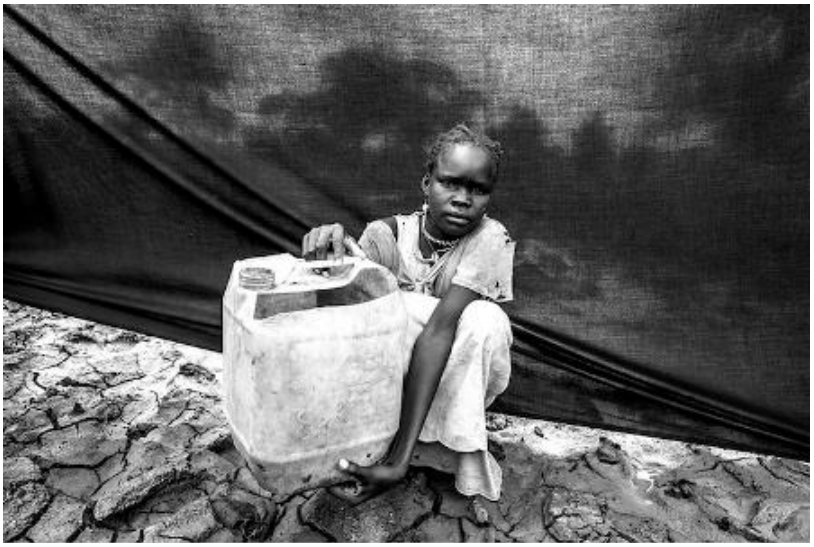
Imagem 11: Objeto mais importante: Poste de madeira para levar os filhos

Fonte: Brian Sokol (2011).

Imagem 12: Objeto mais importante: Panela para alimentar os filhos

Fonte: Brian Sokol (2011).

Imagem 13: Objeto mais importantes: Recipiente de plástico para leva água



Fonte: Brian Sokol (2011).

Passamos a discussão sobre o ensaio fotográfico que retratou as mulheres refugiadas do Sudão, onde os participantes colocaram atrás das fotos o objeto principal de suas vidas.

Os objetos escritos pelos participantes foram: doces, relógio, caneta, mala, comida, óculos, caixa de lembranças, travesseiro, computador, natureza; o criador. No entanto, ao entrarem em contato com as fotos, levaram um choque que em suas falas traziam a culpa e superficialidade como elementos. Discutimos então a questão de como nossos desejos mais íntimos podem estar correspondendo somente a estímulos exteriores alencados na esfera da mercadorização dos desejos e objetos. Mas, ressaltamos que, a grande contribuição desta atividade não estava restrita nesta perspectiva de crítica somente.

Pedimos então, que os participantes retomassem as fotos contendo as imagens das mulheres refugiadas, que observassem os objetos que escreveram e que pensassem formas de tornar aquele objeto passível de usufruto na esfera coletiva. Como resultado deste exercício podemos citar os exemplos:

Objeto escrito: chocolate

Forma de coletivizar: ter uma caixa de chocolate para compartilhar um pouco de felicidade.

Objeto escrito: Comida

Forma de coletivizar: Algumas pizzas

Objeto escrito: Criador

Forma de coletivizar: Vida!

Após estes resultados discutimos sobre a diferença entre a idealização da realidade, que por diversas vezes, nos impede de agir sobre a mesma e como a atuação e transformação da realidade só pode se dar quando levamos em conta de forma primordial a própria realidade. Quando os participantes foram colocados frente a frente com a gritante diferença entre o que consideravam essencial para eles e o que era essencial para aquelas mulheres refugiadas expostas nas fotos, estes sentiram de forma concreta como suas principais demandas poderiam ser relativizadas e consideradas superficiais. O que apontamos, é que, esta é uma questão que deve ser levada em conta para redimensionarmos o próprio capitalismo, sistema produtor de necessidades que em nada correspondem com a efetivação do humano-genérico.

No entanto, a realidade revelada no laboratório, partia de uma necessidade profunda e real destes objetos por parte dos participantes. Por isso, ela não poderia ser ignorada. Poderia sim ser alvo de reflexão crítica, mas, também era verdade que continha necessariamente algo vivo que dizia respeito àquilo que movia os sujeitos em questão. É levando em consideração isto que, pedimos para que os participantes realizassem o processo não de ceifar esta realidade, por meio da aquisição de um discurso crítico a respeito do que eles mesmos trouxeram como seus objetos mais especiais, discurso este que não consegue se acoplar de forma genuína a um movimento de transformação porque não leva em consideração o diálogo com a imediaticidade posta, mas que transpusessem esta realidade a esfera coletiva, que tornassem coletivo aquilo que os movia.

Esta é uma questão que deve ser alvo de uma reflexão mais cuidadosa no Serviço Social. A dimensão interventiva da profissão não deve ter dificuldade com a realidade concreta ou não pode necessitar de uma realidade idealizada no nível do discurso para que seu aparato teórico-metodológico fundamente a práxis. E foi esta a discussão que realizamos com os participantes.

É importante apontar que, a proposta de realizar uma captura estética do real, e a partir disso, realocar uma perspectiva individualizante para uma perspectiva inscrita numa dimensão mais coletiva, proposta esta deste exercício, não abarca, até mesmo porque isto extrapola os limites desta empreitada, o estabelecimento da generidade em si. Esta é uma conquista gradativa e continua, realizada por meio de sucessivas aproximações. Dessa forma, frisamos que, o objetivo do exercício foi muito mais demonstrar como a Arte nos ajuda a captar a realidade de forma mais contundente, do que, propriamente, postular uma crítica antecipada

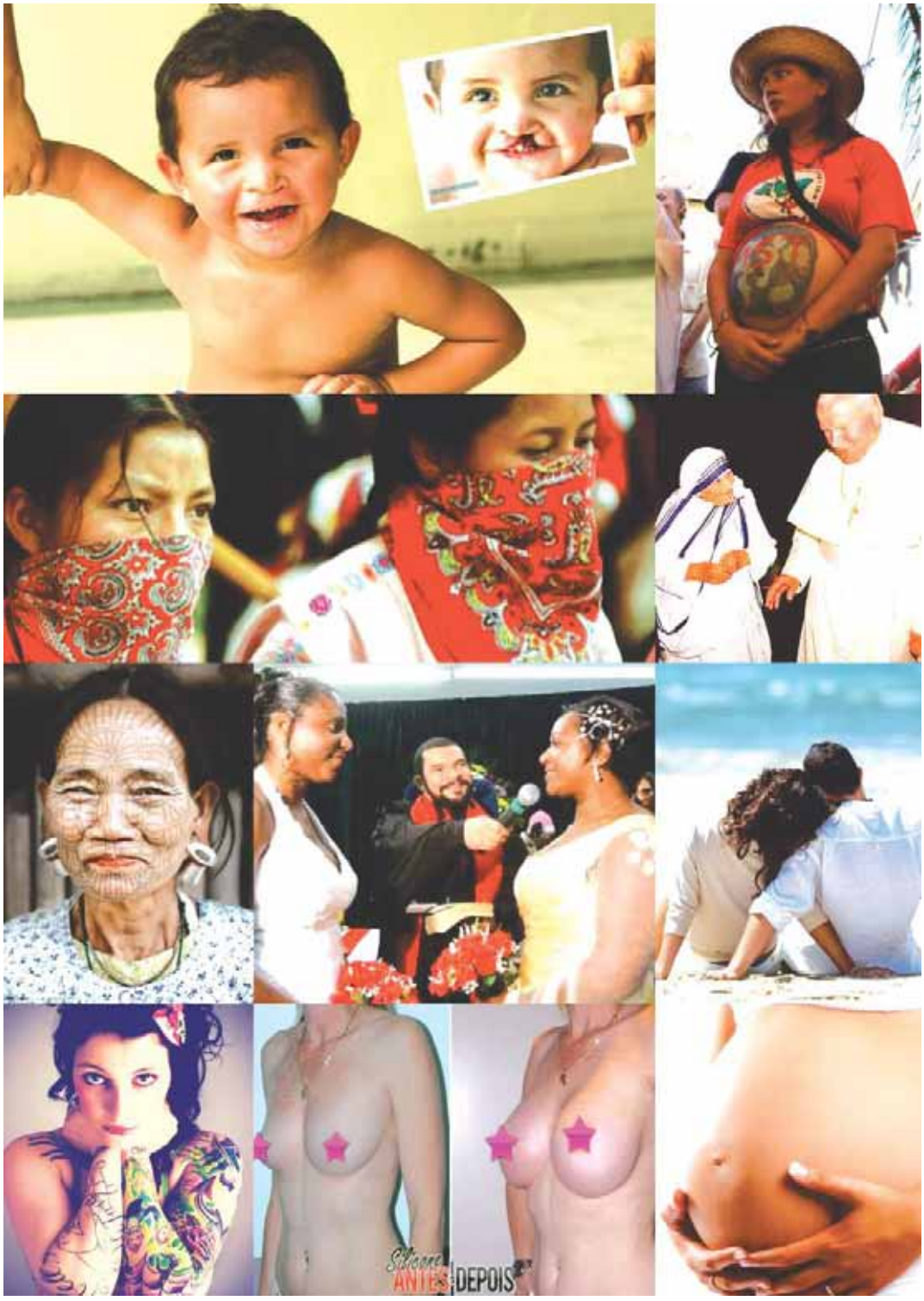
sobre a mesma, o que, consideramos um ponto de partida bastante produtivo, se levarmos em consideração a dificuldade posta por um modo de produção que massifica as percepções e ações diante da realidade.

Outro ponto relevante que tratamos neste laboratório foi como a aproximação que se estabelece com os Movimentos Sociais pelos assistentes sociais, ainda que estes tenham uma formação voltada para uma apreensão crítica da realidade, se depara com elementos culturais e políticos que nem sempre permitem a rápida identificação do universo dos sujeitos envolvidos. E que neste sentido, a Arte pode fornecer subsídios para uma qualificação desta apreensão.

Por fim, nos voltamos para as fotos das que retratavam as mulheres em várias situações na vida. Realizamos uma exposição com fotos de mulheres em situações diversas: grávidas, mães com filhos com os lábios leporino, mulheres integrantes de movimentos sociais, mulheres que realizaram o procedimento de colocar silicone nos seios, índias tatuadas no rosto e jovens com tatuagens no corpo inteiro, mulheres zapatistas, lésbicas negras se casando, um casal de homem e mulher brancos na praia, a madre Tereza de Calcutá com o papa João Paulo ll.

Seguem-se algumas fotos expostas. Por uma questão de otimização do espaço as fotos aqui apresentadas estão em formato de montagem, mas nos laboratórios estavam avulsas.

Imagem 14: Montagem: Mulheres



Fonte: Elaine Cristina Narcizo.

Nesta exposição, pedimos aos participantes que colocassem na frente da foto o que esta expressava para os mesmos. E, do lado de trás da foto, pedimos que os participantes colocassem o que consideravam que seria a opinião sobre esta mesma foto, só que do gênero

aposto ao seu, ou seja, que fizessem uma suposição do que o outro gênero pensaria a cerca do conteúdo da foto. Relataremos as colocações dos participantes neste sentido.

- Fotos de mulheres grávidas; grávidas participando em movimentos sociais; mãe com filho com lábio leporino:

Escrito na frente da foto:
“Liberdade, independência e felicidade.”
“Espontânea.”
“Devo cuidar do meu filho, independente das necessidades especiais dele.”
“Naturalidade.”
“Maternidade não é naturalmente obrigatória às mulheres.”

Escrito na parte posterior da foto, supondo a opinião do outro gênero:
“Homens não geram bebês em seus corpos, portanto, não sentem responsabilidades.”
“Continuação da espécie.”
“Se a mulher ou criança me desagrada pago pensão e vou embora.”
“Grávida tem que se cuidar em casa e não sair para farra!”
“Grávida? Com todo esse barrigão de fora!!”
“Posicionamento e coragem.”

- Fotos das mulheres em movimentos sociais e mulheres zapatistas:

Escrito na frente da foto:
“Luta e busca pela efetivação de direitos.”
“A luta das minorias.”
“Força.”

Escrito na parte posterior da foto, supondo a opinião do outro gênero:
“Igualdade de direitos.”
“Se as mulheres podem, homens podem muito mais.”
“Quem não deve não teme.”
“Errado.”
“Mulher que passa vergonha.”

- Fotos das mulheres com silicone:

Escrito na frente da foto:
“Prefiro esteticamente os seios menores.”
“Autoestima com silicone.”
“Estética, autoestima regulada por padrões da ideologia dominante.”
“Estética e opressão.”

Escrito na parte posterior da foto, supondo a opinião do outro gênero:
“Quanto mais melhor!”
“Com silicone: desejo.”
“Quanto mais padronizado mais aceito será.”
“Ficou bem mais bonita assim!”

- Fotos de mulheres idosas e jovens tatuadas:

Escrito na frente da foto:
“Beleza culturalmente aceita apenas entre seus iguais.”
“Diferença.”
“O que é bonito é para cada um.”
“Traços de pessoas diferentes que mesmo com suas particularidades são humanas.”

Escrito na parte posterior da foto, supondo a opinião do outro gênero:
“Absurdo.”
“Exotismo.”
“Bonita/Feia.”

- Fotos da Madre Tereza de Calcutá com o papa João Paulo II.

Escrito na frente da foto:
“Moralismo conservador cristão.”
“Submissão.”
“Poderes diferentes: papa soberano x madre caridosa.”
“Relação entre duas pessoas cristãs: contato, afeto”

Escrito na parte posterior da foto, supondo a opinião do outro gênero:

“Moral e bons costumes.”

“Iluminados.”

“Representantes Sagrados.”

“Duas pessoas boas.”

A primeira pergunta que fizemos aos participantes para discutir estas fotos nas quais as mulheres estavam em diversas situações foi: Qual é o gênero oposto ao seu? Masculino é o gênero contrário ao feminino? Contrário é oposto? Iniciamos assim as reflexões, para já colocar em questão a quem e como damos a voz, quando podemos dizer algo e refletir sobre como inferir a forma e o conteúdo da resposta também pode refletir uma dicotomia empobrecedora do real.

Ao lermos de forma conjunta as colocações dos participantes, percebemos que amiúde, havia dois discursos expressos ali de forma dominante: o ponto de vista do homem conservador e machista e da mulher em luta por seus direitos e reconhecimento. Em nenhum momento foi abordado outro ponto de vista de gênero como os travestis ou transgêneros.

Nesta discussão, os participantes se mostraram bastante pensativos com as colocações da pesquisadora apresentadas. Em uma fala contida no Diário de bordo, Marlu nos diz que:

> Hoje notei o quão difícil é buscar pensar na posição do outro. Ao solicitar que escrevêssemos sobre a opinião de outro gênero sobre a mesma foto em que mencionei minha opinião própria. Pude pensar como é importante que nos aproximemos do diferente e da pessoa com a qual posso sentir repúdio, para que possa conhecê-la e entendê-la um pouco mais. (MARLU, 24).

Finalizamos o laboratório com a realização de uma pintura. Distribuímos uma placa de isopor e um kit com guache, lantejoula, cola e gliter e solicitamos que os participamos expressassem nas placas tudo o que se passou com eles durantes as vivências feitas no laboratório.

Imagem 15: Montagem: Criação e Pintura

Fonte: Elaine Cristina Narcizo.

Esta produção proporcionou um movimento importante que deve ser destacado, por nos iluminar de forma bastante clara, o processo de fruição, contemplação e, neste caso, cartazes estética, sendo precisamente este processo que enriquece e amplia de forma genérica os indivíduos.

Segundo as palavras de Marcos:

> Na oficina de pintura/imagem e questão de gênero, onde criamos algumas obras sobre placas de isopor, desde a escolha de seu formato, os desenhos inseridos e a disposição das cores, pude perceber que ao adentrar no universo da expressão artística pelo desenho/pintura a interlocução com os sentimentos, vontade e identidade pessoal se fez muito presente, chegando a desviar-me do objetivo central do trabalho, que era fazer a relação com a ideia de gênero expostas nas fotos no dia da oficina. (MARCO, 23).

Podemos observar na fala do Marco, como a Arte pode torna-se um território livre de revitalização das apreensões realizadas, na medida em que proporciona a criação de um espaço vazio e liberto que não tem por objetivo ser preenchido de forma lógica, mas ocupado pelo movimento descompromissado que altera o lugar das coisas, criando com isso novas configurações a cerca do real.

Marlu, também relata o mesmo movimento:

> Ao fazer o quadro não iniciei com um objetivo previamente estabelecido, dei sentido apenas ao formato da borda que fiz com desenhos de ondas do mar agitadas, simbolizando a movimentação, agitação dos pensamentos dentro de mim mesma a partir do contato com imagens e discussões que não havia experimentado antes. (MARLU, 24).

Esta suspensão que se acomoda por dentro da própria vivência estética é o que possibilita ao sujeito que ele se desvincule dos aspectos do cotidiano e experimente de forma concreta outras realidades possíveis, não realidades objetivas, mas, novas forças, novos ângulos e novos posicionamentos.

> Como foi louco ver a arte através de suas diversas expressões, nos levando aos mais diferentes sentimentos, ao céu e ao inferno, da maior alegria a mais profunda tristeza, da mais interna excitação a mais tranqüila calmaria. Todo esse movimento. Toda essa potência. No fim, só restavam perguntas, levando um caminho a seguir e a percepção de que as coisas de fato não são estátuas, a percepção no caos cotidiano do caos da transformação. A mudança e o movimento que a arte suscita. A perturbação trazida chacoalhou valores, mudou algo dentro de mim. Será que estamos fazendo isso de fato com as pessoas que cruzam nossos caminhos? (BRUNA, 26).

No entanto, a vivência estética, quando atrelada ao Serviço Social, e aqui, com o objetivo de servir como mediação para a efetivação da esfera coletiva, necessita promover de forma competente o retorno ao cotidiano. No intuito de promover este retorno enriquecido produzimos e fornecemos o seguinte texto onde tratamos do depois da experiência estética vivida no laboratório:

> Indagações: uma reflexão que deve ser silenciosa, contínua e generosa neste laboratório discutimos gênero.
> observem seus corpos...
> relacionem estas fotos com as fotos de outros laboratórios que já fizemos. alteramos?
> nossas expressões mudam porque o assunto muda?
> o que a tinta, a mancha te causam? o que te move? o que te paralisa?
> nas fotos, onde estou em contato com o outro? conseguimos refletir, indagar, sentir coletivamente?
> e se tivéssemos trocado entre nós as pinturas?
> o que acontece quando entro em contato com a produção do outro?
> quais recursos eu disponho para interferir na produção alheia?
> u me interessaria verdadeiramente pela expressão borrada, 'suja', disforme do outro... assim como são disformes,"sujos" e "inúteis" grande parte da parcela excluída da sociedade?
> alias.. eu me interesso pela minha própria produção?
> quem foi resgatar no banheiro sua pintura, depois?
> o que é alienação da produção... meus jaçãnas corajosos??? (ELAINE, 2013).

É por este aspecto que delimitamos desta forma o laboratório: contato e experimentação estética, seguida de reflexão crítica, posterior produção estética e retorno enriquecido ao real. Podemos identificar na fala de Danuza, a efetivação deste processo:

> Aqui fica um depoimento, ou melhor, só algumas linhas. Cada indivíduo desse coletivo mediou reflexões em oficinas, e também fora delas, inclusive em aulas. Assim, os momentos de 'suspensão' não foram esvaziados, pelo contrário, a cada nova reflexão, algo pode ser trabalhado e vivenciado. Vejo na foto no banheiro da Unesp que a expressão de cada um não teria o mesmo se estivesse isolada, apartadada da expressão do outro. (DANUZA, 32).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estética marxista de Lúkacs defende a Arte como espaço de realização do homem inteiro, potencializado por sentidos e sentimentos que demandam aspirações que extrapolam a ordem imposta pelo mundo natural. Neste sentido, a Arte, traz a tona uma imediaticidade mediada, que expressa uma totalidade de vida. Para Lukács, o cerne da atividade estética é o homem concreto em sua sensibilidade e interesses reais, onde a relação entre sociabilidade e individualidade é intensificada e o externo e o interno aparecem numa unidade mais densa do que a vida mesma é capaz de evidenciar. Com isso, desaparece todo fetiche e a consciência e a sensibilidade passam a expressar a presença operante do homem no mundo.

É papel da Arte, despertar os indivíduos para o sentido mais pleno da humanidade que os conforma, evocando um sentimento profundo e duradouro da generidade. Portanto, há uma universalização da subjetividade no particular, que por meio de um processo de abertura e ampliação, determinada pela riqueza de conteúdo esteticamente condensada, impele o sujeito a vislumbrar a si próprio, e com isso, expandir sua autoconsciência.

Somando-se a isso, o depois da vivência receptiva estética faz com que o homem tenha a tarefa de introduzir o conteúdo humano adquirido, em sua anterior apreensão, promovendo um deslocamento e transformação em sua imagem de mundo (LUKÁCS, 1966). Dessa forma, podemos entender que a Arte forceja uma inserção ativa no mundo. Lukács defende que o indivíduo potencializado humanamente pela vivência estética necessita de, no inevitável retorno a vida cotidiana, realizar mediações complexas que impulsionem sua (re)figuração de mundo, e isto pode ser dar de maneira muito mais efetiva se este sujeito puder realizar estas mediações alocado e segundo um viés coletivo, que dê suporte objetivo ao revezamento de interpretações e o deslocar de perspectivas que acomete o sujeito em movimento.

É parte intrínseca da Arte, portanto, a passagem do indivíduo-individualidade ao indivíduo genérico humano, e os Movimentos Sociais, podem ser o espaço objetivo onde se passa e concretiza esta gradação humana nos sujeitos por meio da Arte, porque são espaços que surgem, via de regra, impulsionados pela necessidade de mudança e transformação. Neste sentido, os Movimentos Sociais podem ser entendidos como espaço concreto de objetivação destes sujeitos movidos esteticamente, tendo em conta, no caso do Serviço Social, a possibilidade de fomentar de forma mais incisiva a perspectiva coletiva, utilizando-se para tanto do teor universalizante da Arte. Esta articulação – sujeito esteticamente movido e Movimentos Sociais – pretende, portanto, canalizar a potência das forças que se passam no

movimento indivíduo *versus* generidade, para que estas não se dispersem por não encontrarem na realidade objetiva um instrumento de assimilação que auxilie a realização das mediações necessárias e possam com isso, lançar suas raízes na realidade de forma mais robusta.

O Serviço pode utilizar-se desta perspectiva a fim de transcender as demandas imediatas alocadas no espaço do cotidiano e os Movimentos Sociais são uma importante via para dar visibilidade às demandas da sociedade que expressam as contradições do sistema capitalista.

O compromisso profissional com os sujeitos coletivos e em especial com os Movimentos Sociais é fundamental no sentido de constituir-se como espaço privilegiado para a realização da transposição das demandas particulares, em demandas coletivas. A ação educativa do Serviço Social pode materializar-se diretamente junto aos Movimentos Sociais e a Arte pode contribuir, no cotidiano institucional, na formulação de novas abordagens sobre as ações resultantes das lutas de classe, porque pode facilitar que os usuários se identifiquem com as ações dos sujeitos coletivos que lutam e resistem no contexto atual.

Dessa forma, conjeturar a articulação entre Arte e o Serviço Social com o objetivo de construir processos de identificação e fortalecimento dos Movimentos Sociais como sujeitos capitais da luta política hoje é parte do esforço para o fortalecimento da direção política e crítica que a profissão tem assumido no Brasil.

O modo de produção capitalista tem produzido, de forma ainda mais incisiva no século XX e início deste, uma configuração do fazer-se humano, cada vez mais precária e superficial. O projeto ético-político do Serviço Social tem por premissa o enfrentamento destas condições que nos impõe uma sociabilidade fundada na opressão e extrema desigualdade social.

A proposta que apresentamos e defendemos aqui, procura ser um meio, dentre outros, de realizar este enfrentamento, através do reabilitamento da esfera coletiva, e, portanto, da articulação mais estreita com a classe trabalhadora, através dos movimentos sociais, e não somente com os sujeitos usuários das políticas sociais.

Segundo pudemos observar nos Laboratórios de Experimentação Estética, a Arte pressupõe uma investigação qualificada da realidade por meio da captura estética do real, o que pode fomentar aspectos inovadores e relacionados com um comprometimento mais efetivo com a transformação, onde os aspectos tecnocráticos da intervenção dão lugar a incorporação de sujeitos coletivos, aqui os Movimentos Sociais. Dessa forma, o desafio não se inscreve na intervenção realizada, mas, na investigação qualificada sobre a realidade, para que esta investigação seja capaz de antever focos de resistência e luta social.

A defesa do projeto ético político pode e deve ser articulada com as lutas sociais existentes na realidade, porque é a partir disto que ele encontra a força objetiva de sua efetivação. E Arte, neste sentido, pode fornecer subsídios para que esta articulação se dê de forma a trazer a tona novos elementos que possam compor uma nova realidade a partir da realidade dada.

Nos Laboratórios onde tratamos da forma mais abrangente possível as técnicas das manifestações artístico-culturais – poesia/literatura, teatro, fotografia/imagem, literatura, cinema, música, dança/corpo/palhaço - nos empenhamos em demonstrar como a Arte, a partir de sua capacidade de aproximação gradativa do humano genérico, pode auxiliar o fortalecimento dos Movimentos Sociais a partir de uma abordagem que fomente nos sujeitos a apreensão da dimensão coletiva de suas demandas.

Os laboratórios nos mostraram, que hoje, na formação profissional proporcionada realizada no curso de Serviço Social da Unesp - Franca há uma concreta necessidade de abordar de forma mais integral as questões que perpassam a formação e fortalecimento da dimensão coletiva como uma parte essencial de nosso projeto ético político. Esta realidade acaba por produzir profissionais que necessitam de uma intensificação dos recursos teórico-metodológicos necessários para fomentar esta mesma dimensão. Ao tentarmos realizar a discussão sobre uma possível articulação entre os Movimentos sociais e o Serviço Social, encontramos uma realidade onde na verdade, o que fizemos foi uma apresentação da dimensão coletiva e sua força, ou seja, os participantes foram praticamente apresentados a duas categorias ao mesmo tempo: os Movimentos Sociais e a estética. Isto demonstra claramente que, talvez, o grande desafio posto ao projeto ético político se dê, em muitos aspectos, ainda no âmbito do próprio Serviço Social.

É tendo em voga estas prerrogativas e a partir do que conseguimos produzir nos Laboratórios, que entendemos que a Arte pode fornecer um arsenal de enfrentamento destas questões, no sentido de, ser capaz de nos proporcionar uma forma eminentemente coletiva de pensar a constituição do humano.

Acreditamos que a Arte pode oferecer uma valiosa contribuição, por meio de suas técnicas, porque a vivência estética proporciona um espaço de suspensão do cotidiano, onde há a possibilidade do contato com a formulação de outras realidades possíveis. Um sujeito militante de um movimento social experimenta esta mesma realidade, por meio de construção diária que tenta apreender como esta realidade pode torna-se outra. E neste sentido, encontramos um paralelo entre os dois termos.

Em outro extremo, não é difícil encontrar no discurso messiânico que se encontra no seio da profissão, uma genuína crença no poder transformador do Serviço Social. No entanto, seria interessante, que nós, enquanto assistentes sociais, não nos limitássemos a reproduzir o discurso da transformação ideológica, sem termos realmente nos apropriado do que é a passagem de uma forma de conceber o mundo de maneira tacanha e conservadora para uma maneira ampla e humanamente diversa. Tampouco, deve-se cair numa ideia subjetivista, ideal e reducionista, onde a ênfase se dá no poder das pequenas e pulverizadas ações diárias. Porque há, irremediavelmente, uma porção do homem que esta ligada aos outros homens, e que só é ativada por meio da relação social e o uso das técnicas das manifestações artístico culturais pode nos auxiliar neste processo.

A Arte, nos termos de Lukács, é um elemento altamente mediador da produção humana cada vez mais enriquecida de humanidade, acreditamos que, seu uso pode frutificar o humano em vários sentidos e direções, desde o próprio assistente social, passando pelo sujeito participante da ação, até relações mais imbricadas em fundamentos coletivos. Não é, portanto, sem fundo de verdade, que podemos pensar que a Arte nos remeta a experimentação de um mundo mais amplo e repleto de possibilidades, por ser uma mediação que traz em seu bojo o espaço necessário para a criação do novo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Haroldo. **A crise dos movimentos populares.** São Paulo: Ed. USP, 1992.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

_____. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

AMMAN, Safira Bezerra. Movimentos sociais: unidade na diversidade. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, ano 12, n 36, p. 121-132, 1991.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** ensaios sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

BARBOSA, Ana Mãe. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação Iochpe, 1991.

_____. **Som gesto forma e cor:** dimensões da arte e seu ensino. São Paulo. Com Arte, 2003.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro:** textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière e Roland Barthes. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BEHRING, Elaine Rossetti; BOSCHETTI, Ivanete. **Política social fundamentos e historia.** 4. ed. São Paulo: Cortez, 2008. (Biblioteca básica de Serviço Social, 2).

BÈRGE, Yvonne. **Viver o corpo por uma pedagogia do movimento.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BERTAZZO, Ivaldo. **Corpo vivo**: reeducação do movimento. São Paulo: Ed. SESC, 2010.

BERTOLD, Brech. **Estudos sobre teatro**. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BRAZ, Marcelo. (Org.). **Samba, cultura e sociedade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator:** da técnica à representação. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo. Martins Fontes, 2009.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade.** 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

COUTINHO, Carlos N. Cultura e sociedade no Brasil. In: BRAZ, Marcelo. (Org.). **Samba, cultura e sociedade:** sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

CUSSET, François. A ditadura da boa forma. **Le Monde Diplomatique Brasil,** Brasília, DF, 1º jan. 2008. Disponível em: < http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2804> Acesso em: 12 jan. 2014.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação.** São Paulo: Cortez, 1981.

ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal** dança-teatro: repetição e transformação. São Paulo: Ucitec, 2000.

FISHER. Ernest. **A necessidade da arte.** 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FRANCO, Maria A. S. Pedagogia da pesquisa-ação. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 483-502, set./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a11v31n3.pdf >. Acesso em: 12 fev. 2014.

FREDERICO, Celso. **A arte nos mundo dos homens**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FREINET, Celestine. **Nascimento de uma pedagogia popular**. Lisboa: Estampa, 1978.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

GALLEANO, Eduardo. **Livro dos abraços.** São Paulo: L&PM, 1999.

GAULIER, Phillip. **Le gégèneur-jeu lumière théâtre:** the tormentor “le jeu” light theatre. Tradução de E. Maclachian. Paris: Filmiko, 2007.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais no século XXI**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **Teoria dos movimentos sociais:** paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Loyola, 1997.

GREINER, Cristiane; AMORIM, Cláudia**. Leituras do corpo.** São Paulo: Annablume, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUERRA, Yolanda**. A instrumentalidade do Serviço Social**. 7. ed. São Paulo, Cortez, 2009.

HABERMANS, Jurgen. A nova intransparência: a crise do estado de bem-estar social e o esgotamento das energias utópicas. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 18, p. 103-114, set. 1987.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética.** Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo. Ed. USP, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Marcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1989.

HOLLIDAY, Oscar Jarra. **Sistematização das experiências:** algumas apreciações. São Paulo: Ideias e Letras, 2006.

IAMAMOTO, Marilda Vilela; CARVALHO, Raul de. **Relações sociais e Serviço Social no Brasil:** esboço de uma interpretação histórico-metodológico. São Paulo: Cortez, 2008.

IASI, Mauro. Pode ser a gota d'água: enfrentar a direita avançando a luta socialista. **Blog da Boitempo**, 27 jun. 2013. Disponível em: <http://blogdaboitempo.com.br/2013/06/26/pode-ser-a-gota-dagua-enfrentar-a-direita-avancando-a-luta-socialista/> Acesso em: 10 jan. 2014.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KUEST, Eugênio. **Ator e método.** Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 2004.

LANGER, Suzzane K. **Sentimento e forma.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana:** danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LECOQ, Jacques. (Org.). **Em busca de seu próprio clown**: le théâtre du geste. Tradução de R. Mallet. Paris: Bordas, 1987.

LEMISNKI, Paulo. **Toda poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEVY, Fran J. **Dance-movement therapy**. Reston: A healing art. 1992.

LIMA, Carla Andréa Silva. **Dança-teatro**: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater. 2008. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LOJKINE, Jean. **O estado capitalista e a questão urbana**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

LUKÁCS, Georg. **Estética, la peculiaridad de lo estético:** problemas de la mímesis. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966. v. 2.

_____. **Introdução a uma estética marxista.** Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **Aportaciones a la historia de la estética**. México: Grijaldo, 1982.

LUME Teatro. **Qual é a graça?** Curitiba, 2009. Programa de espetáculo teatral.

MAIA, Maria. **Villa Lobos:** alma brasileira. Rio de Janeiro: Contraponto-PETROBRÁS, 2000.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2004.

_____.; ENGELS, Georg Wilhelm Friedrich. **Sobre literatura e arte**. 3. ed. São Paulo: Global, 1986.

MELLUCI, Alberto**.** Movimentos sociais, inovação cultural e o papel do conhecimento. Entrevista de Alberto Melluci a Leonardo Avritzer e Timo Lyyra. **Novos Estudos Cebrap,** São Paulo, n. 40, p. 152-166, nov. 1994.

MÉSZÁROS, István. **Para além do capital.** São Paulo: Boi Tempo, 2002.

MONTAÑO, Carlos; DURIGUETTO, Maria Lúcia. **Estado, classe e movimento social.** São Paulo: Cortez, 2002.

MST. **Por que a desapropriação de terras está parada no governo Dilma?** 6 jan. 2013. Disponível em: <http://www.mst.org.br/content/por-que-desapropriacao-de-terras-esta-parada-no-governo-dilma> Acesso em: 10 fev. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OFFE, Claus. **Capitalismo desorganizado:** transformações contemporâneas do trabalho e da política. Tradução de Wanda Caldeira Brant. Revisão da tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte.** Tradução de Ricardo Araujo. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1991.

OSTETTO, Luciana Esmeralda; LEITE, Maria Isabel. **Educação e arte:** as linguagens artísticas na formação humana. Campinas: Papirus, 2004.

PAOLI, M, Célia. Conflitos sociais na ordem institucional: cidadania e espaço público no Brasil no século XX. In: ENCONTRO ANUAL ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 13., 1989. Caxambu-MG. **Anais...** Caxambu: ANPOCS, 1989. p. 3-4.

PATRIOTA, Rainer Camara. **A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács:** reformulação e desfecho de um projeto interrompido. 2010. 284 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

PAULO NETTO, J. Transformações societárias e Serviço Social: notas para uma análise prospectiva da profissão no Brasil. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 50, p. 87-132, abr. 1997.

_____.; CARVALHO, Maria do Carmo Brant. **Cotidiano:** conhecimento e crítica. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

_____.; YOSHIDA, Miguel Makoto Cavalcante. **Cultura, arte e literatura:** textos escolhidos Karl Marx e Friedrich Engels. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

PAYNE, Helen. **Creative dance in groupwork**. Oxon: Winslow Press, 1990.

PESSOA, Fernando. **O guardador de rebanhos e outros poemas**: poesia completa de Alberto Caeiro. São Paulo: Landy, 2006.

RAICHELIS, Raquel; ROSA; Clésia Moreno. Considerações a respeito da prática profissional em movimentos sociais: fragmentos de uma experiência. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, ano 3, n. 8, p. 71-85, mar. 1982.

RIBEIRO, Marlene. O caráter pedagógico dos movimentos sociais. **Serviço Social & Sociedade,** São Paulo, ano 19, n. 58, p. 41-71, dez. 1998.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. **As ideias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SANT´ANA, Raquel Santos. **Trabalho bruto no canavial**: questão agrária, assistência e Serviço Social. São Paulo: Cortez: 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza **Pela mão de Alice.** São Paulo: Afrontamento, 1994.

SCHERER-WARREN, Ilse. **Cidadania sem fronteiras:** ações coletivas na era da globalização**.** São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. Redes de movimentos sociais na América Latina: caminhos para uma política emancipatória. 2008. **Caderno CRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 505-517, set./dez. 2008.

_____. Redes sociais: trajetórias e fronteiras. In: DIAS, Leila Christina; SILVEIRA, Rogério L. L. da. (Org.). **Redes, sociedade e território**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

_____. Das mobilizações às redes de movimentos sociais. **Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 21, n.1, p. 109-130, jan./abr., 2006.

SHILLER, Friedrich V. **A educação estética do homem.** São Paulo: Iluminuras, 1995.

SILVEIRA, Rogério L. L. da. (Org.). **Redes, sociedade e território.** Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

SOUTANG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TERLULIAN, Nicolas. **Georg Lukács:** etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

TOURAINE, Alain. **Igualdade e diversidade:** o sujeito democrático. São Paulo: EDUSC, 1998.

VIANNA, Masilene Rocha. Lutas sociais e rede de movimentos no final do século XX. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, ano 21, n. 64, p. 34-56, nov. 2001.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação musical. **Boletim Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro, v. I, n. 6, p. 560-564, abr. 1946.

WUO, Elvira. **O clow visitador**. São Paulo: Edufu, 2009.

APÊNDICES

APÊNDICE A - PROGRAMA DETALHADO DO CONTEÚDO DOS LABORATÓRIOS DE EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA

30 DE OUTUBRO – APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA DA PESQUISA

Aquecimento: Caminhadas e brincadeiras.

Sensibilização: Participantes se olham em duplas um minuto e tentam detectar a emoção sentida. Em seguida, foi entregue um pequeno pedaço de papel e foi solicitado que escrevessem no papel uma forma de transportar aquele sentimento experimentado para a esfera coletiva, ou seja, uma forma de promover um sentimento coletivo a partir daquela sensação particular e individual. Depois, promovemos uma discussão sobre o que os participantes haviam escrito e transformamos este papel escrito em um barco de papel, através da técnica do origami. Colocamos todos os barquinhos de papel em um pote, produzido pela pesquisadora. O pote foi presenteado à uma participante, por meio de sorteio, e teve orientação de ser utilizado quando em sua prática como assistente social, necessitasse de reforços do âmbito da perspectiva coletiva.

Apresentação da pesquisa: Esta apresentação foi escrita em termos não convencionais. Expusemos os elementos que comporiam a pesquisa em folhas sulfites amarelas. Distribuímos as folhas pelo chão. Os participantes escolheram a folha/tema que os movesse, que os interessassem. Construímos a metodologia da pesquisa juntos e a partir das apreensões dos participantes sobre as frases. A conexão entre as folhas foi criada pelos participantes, e de forma surpreendente, ela expressou de forma certeira a lógica da pesquisa. Não podemos reproduzir o contexto exato desta experiência porque as folhas foram confeccionadas artesanalmente pela pesquisadora e continham cores, formas, tirinhas, que não podem ser reproduzidas aqui. Mas, de forma formal, reproduziremos as frases contidas nas folhas:

- Mundo Bobalizado.

- Corpo Sujeito “[...] depois que um corpo comporta outro corpo, nenhum coração suporta pouco”. (Alice Ruiz)

- Cuidado com a Produção: Quadro Sintomático: 1. O que eu já vi transforma-se? Uma pessoa? Uma semente? O luar em dia? O ovo e a farinha em bolo? Quais conhecimentos eu tenho a cerca dos processos transformadores?

- Uma folha em branco escrito no canto e bem pequeno: Companhia... e, Vamos juntos?

- Promover uma cultura da resposta refletida: “[...] a mão é descobridora à mais tempo que o cérebro”/ “informação não é experiência”/ “comunicação é contato amplo.”

- eterna adapt-AÇÃO x moviment-AÇÃO

- ...descansar dentro da arte...

- Aprender novos códigos para a COMUNICAÇÃO (a palavra comunicação estava escrita em braile)

- COLETI-ATIVIDADE

- Formação Individual ⇔ Formação Coletiva

- A relação estética é uma relação de poder.

Tarefa: escrever sobre os movimentos sociais que conheciam.

6 DE NOVEMBRO - TEATRO ÉPICO

Aquecimento: Re-vivência Subjetiva de Datas Importantes: (Técnica do Arco-Íris do Desejo - Augusto Boal). Técnica: Os participantes caminham, a pesquisadora fala uma data, exemplo: 25 de dezembro de 2009, os participantes param e são estimulados a responder mentalmente perguntas como: Onde eu estava? Quem estava comigo? Como eu me sentia? Ao sinal da pesquisadora, continuam a caminhar, uma nova data é dita e novas perguntas formuladas.

Discussão teórica: Distribuição de material que apresenta diferença entre Teatro Dramático e Teatro Épico (Bertold Brecht), seguida de aula expositiva (*power point*) sobre o Teatro Épico e discussão dos pontos de interlocução entre Teatro Épico e Serviço Social.

Tarefas:

1. Relatar no Diário de Bordo quais pontos de interlocução se aprendeu entre o Teatro Épico e o Serviço Social.
2. Para os próximos laboratórios: realizar uma auto apresentação que de alguma forma estimule o outro a movimentar-se (esta atividade teria que ser cumprida mas não havia uma sequência, os participantes a realizarão conforme se sentiram a vontade e seguros, por isto, as apresentações foram acontecendo ao longo da pesquisa.)
3. Realizar um teatro de fantoches que tivesse como dramaturgia a resposta a uma criança da pergunta: O que é o Serviço Social? (realizamos aqui o mesmo procedimento de execução utilizado no Teatro de Fantoches)

Outros elementos deste Laboratório:

Exposição e Empréstimo de Livros relacionados ao tema

Apresentação do Teatro de Avental

Exercício de Concentração Neolinguística

Exposição de Fantoches

13 DE NOVEMBRO - TEATRO DO OPRIMIDO

Aquecimento: Jogos e brincadeiras

Apresentação do Teatro do Oprimido - Augusto Boal (nova distribuição de material com as técnicas)

Apresentação Teatro Fórum - Augusto Boal

Criação de um Teatro Imagem - Augusto Boal

Apresentação Teatro Invisível- Augusto Boal

Tarefas: Realizar um Teatro Invisível com as temáticas dos movimentos sociais e outro escrevendo pela cidade, com giz de lousa, mensagens referentes ao nosso tempo.

Outros elementos deste Laboratório:

Orientação para escrever uma carta a alguém especial ou distante, que nunca havia recebido uma carta da pessoa.

Indicação de leitura do artigo Serviço Social, Movimentos Sociais e Arte: uma proposta para afirmação do projeto ético-político da profissão – Autora: Elaine Narcizo

Orientação para realização do Diário de Bordo

26 DE NOVEMBRO - IMAGEM SOCIAL E CULTURA DA FOTOGRAFIA: como [dez] construir o gênero

Aquecimento

Exposição e contato com as fotos de Francesca Woodman. Atividade: intervir com imagens, desenhos, recortes, nas fotos a partir da concepção pessoal do universo feminino. *Exposição e contato com as fotos de Brian Sokol*: que retrata, por meio do seu ensaio

fotográfico *The Most Important Thing*, o drama dos refugiados no Sudão do Sul. Nele os refugiados mostram o que conseguiram levar na viagem e que é fundamental nas suas vidas. Deste ensaio escolhemos as fotos das mulheres.

Atividade: escrever no verso das fotos, antes de olhar as fotos, o objeto considerado o mais importante da vida da pessoa.

Exposição de fotos variadas sobre o cotidiano das mulheres. Mulheres trabalhando, semi-nuas, negras beijando-se, casando, na luta pela terra, grávidas, brancas com silicone, sem silicone, idosas indígenas, moças brancas de olhos verdes tatuadas, zapatistas, e por fim, a Madre Tereza de Calcutá ao lado do papa. Atividade: Escrever a opinião pessoal sobre a foto, e no verso, simular a opinião do gênero oposto ao da pessoa.

Outros elementos deste Laboratório:

Indicação de Leitura:

Gênero e Sexo, Leonarda Glück

http://leoglucksmildness.blogspot.com.br/2008/07/gnero-sexo.html

Poema-manifesto: MANIFESTO (FALO POR MINHA DIFERENÇA) Pedro Lemebel, Tradução Nina Rizzi: http://ninaarizzi.wordpress.com/2013/08/19/um-poema-manifesto-de-pedro-lemebel/

Entrega de material teórico sobre os principais movimentos sociais.

Tarefa: A partir da discussão realizada sobre a capacidade da arte de desvelar a realidade sob outras formas e possibilidades, realizada neste Laboratório, realizar discussão sobre os possíveis elementos que subsidiam a articulação entre Arte, Movimentos Sociais e Serviço Social.

27 DE NOVEMBRO - COR DA REFLEXÃO

Aquecimento

Discussão fechamento da discussão do Laboratório anterior.

Atividade: Expressar em uma placa de isopor, com tinta, toda a vivência do encontro anterior e das discussões realizadas.

Exposição no banheiro masculino das placas pintadas.

Tarefa: Visualizar os Vídeos seguintes vídeos publicados no grupo do facebook e criar uma dança circular utilizando como temática a discussão de Gênero:

Introdução e Histórico sobre o Movimento das Danças Circulares. https://www.youtube.com/watch?v=q5MLKbRkQuo

Dança Burlesca - Dirty Martini Burlesque in "The Missy & Leyla Show"

https://www.youtube.com/watch?v=Tf1_eB7XgC8

Samwaad Rua de Encontro - Ivaldo Bertazzo

https://www.youtube.com/watch?v=0ixCNWcNIgk

Bodies in Urban Spaces (Corpos nos Espaços Urbanos)

http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/o-corpo-humano-ocupando-espacos-urbanos-como-voce-nunca-imaginou/ postagem no face: reflexão cerca do conceito de alienação

Tarefas:

Criar dança circular a partir do tema: Gênero

A partir da discussão realizada sobre a capacidade da arte de desvelar a realidade sob outras formas e possibilidades, realizada neste Laboratório, realizar discussão sobre os possíveis elementos que subsidiam a articulação entre Arte e Serviço Social e Movimentos Sociais.

04 DE DEZEMBRO - DO SENSÍVEL AO CONCRETO

Aquecimento: Atividade sensível para estímulo da discussão da "condição feminina".
Apresentação das danças circulares e discussão sobre elas.

Outros elementos deste Laboratório:
Entrega aos participantes material teórico que trata de forma suscinta os elementos que compõem os movimentos sociais, inspirados na discussão da autora Maria da Glória Gohn.

Tarefa: refletir sobre como a arte dialoga com os elementos que compõem os movimentos sociais, e como pode também fortalecer estes elementos.

11 DE DEZEMBRO: AVALIAÇÃO DAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

Tarefa: Refletir sobre tudo o que fora realizado até então e e relatar de forma livre.

18 DE DEZEMBRO: REALIZAÇÃO DE UM PIQUENIQUE EM UMA PRAÇA

27 DE JANEIRO – SEGUNDA- FEIRA: CORPO MEU´S

Aquecimento
Vivência: *Re*-significação do corpo com frutas espelhos e caminhadas pela Unesp.

Exibição do Curta Metragem – Maçã de Pedro Paulo de Andrade
https://www.youtube.com/watch?v=URKEwtDm2sI- caminhar pela unesp
Assuntos Tratados:
Rudol Laban - Entrega de material sobre Rudolf Laban que trata dos 8 movimentos presente

em sua técnica de expressão corporal.

Atividade: criação de uma coreografia com 3 movimentos inspirados no Laban e que expressem a apreensão obtida com o curta a Maçã.

Pina Bauch - Criação de movimentos a partir do método da Pina, que se dá por meio da resposta corporal a perguntas realizadas. Perguntas realizadas: O que é liberdade? Quando não é mais liberdade, é o que? Qual parte do meu corpo preciso libertar? Como liberto o outro?

Leitura do poema: O guardador de rebanhos - Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa)

Finalização: caminhada pela Unesp novamente

TAREFA: produzir vídeo de até dois minutos sobre o conteúdo da oficina.

28 DE JANEIRO - TERÇA FEIRA: OFICINA A MENOR MÁSCARA DO MUNDO: o palhaço existe no território do pânico e da possibilidade.

Entrada: realização de um cortejo

Vivência de encontro com estado de infância

Jogos para preparação e encontro do palhaço de cada participante

Escrita num papel sobre principal característica individual

Rodada deste papel para composição do palhaço a partir desta característica. Escrita do contrário de sua principal característica, no mesmo papel, e nova rodada Auto-avaliação

Discussão sobre a dimensão coletiva da construção do palhaço e articulação desta discussão com a dinâmica de formação dos sujeitos dos Movimentos Sociais.

29 DE JANEIRO QUARTA-FEIRA: PESQUISA-AÇÃO

Discussão sobre a metodologia da pesquisa e sob os fundamentos teóricos da Pesquisa- Ação.
Disponibilização para leitura, crítica e contribuição do Plano Provisório da Dissertação da Pesquisadora, aos participantes.

5 DE FEVEREIRO

Discussão a partir do Plano Provisório da Dissertação da Pesquisadora sobre o que construímos nos Laboratórios de Experimentação Estética, no intuito de conceber da maneira mais clara possível o que é uma pesquisa ação e sobre o engodo do suposto hiato entre a teoria e a prática no Serviço Social. Finalização com apontamentos sobre como a arte se articula objetivamente com a esfera coletiva.

12 DE FEVEREIRO

Continuação da discussão anterior e fechamento.
Início da organização para a formação de um grupo de estudo que discuta o tema: ARTE, SERVIÇO SOCIAL E MOVIMENTOS SOCIAIS.

ANEXOS

ANEXO A - TERMO DE CONSETIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – ELAINE CRISTINA NARCIZO

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que a pesquisadora Elaine Cristina Narcizo, RG: 43.461.725-8, que desenvolve a pesquisa intitulada: *A AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: a utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais no debate sobre os movimentos sociais,* está autorizada a realizar pesquisa na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP, Franca- SP, CNPJ: 48.031.918/0007, com alunos matriculados do primeiro ao quarto no curso de Serviço Social desta unidade.

Franca, 09 de Maio de 2013

Prof. Dr. Fernando Andrade Fernandes
Diretor

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Unesp – Campus de Franca
Av. Eufrásia Monteiro Petraglia, 900 - Jd. Dr. Antônio Petraglia – CP 211. CEP: 14409-160 – FRANCA – SP
Telefone: (16) 3706-8723 - Fax: (16) 3706-8724 - E-mail: comiteetica@franca.unesp.br

ANEXO B - TERMO DE CONSETIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – PARTICIPANTES DA PESQUISA

Comitê de Ética em Pesquisa unesp

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE:
DATA DE NASCIMENTO: 06/05/39. IDADE: 74
SEXO: M ( ) F (X)
ENDEREÇO: R. Carlos Vergueiro, 2355
BAIRRO: N. Petraglia CIDADE: Franca ESTADO: SP
CEP: 14409-080 FONE: (16) 99201-9009

Eu, Maria Barcaroli,
declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "**AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NO DEBATE SOBRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS "**. O projeto de pesquisa será conduzido por **Elaine Cristina Narcizo,** do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, orientado pela Profa. Dra Raquel Santos Sant´ana, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP/ Franca- SP. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Dissertação, Projeto (s), Relatório Trienal de Atividades/Docente, etc.) observando os princípios éticos da pesquisa científica. O objetivo da pesquisa é pensar como a arte, por meio das técnicas do teatro, música, pintura, fotografia, pode enriquecer as possibilidades teóricas e metodológicas do Serviço Social, no trabalho desenvolvido junto aos movimentos sociais. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e estou ciente e de acordo com o uso de minhas imagens/ fotografias produzidos durante a pesquisa de campo e nome pessoal na dissertação e eventuais publicações posteriores, como artigos e livros, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Unesp – Campus de Franca
Av. Eufrásia Monteiro Petraglia, 900 - Jd. Dr. Antônio Petraglia – CP 211. CEP: 14409-160 – FRANCA – SP
Telefone: (16) 3706-8723 - Fax: (16) 3706-8724 - E-mail: comiteetica@franca.unesp.br

Franca, de de

Comitê de Ética em Pesquisa unesp

Assinatura do participante

Pesquisadora Responsável: Elaine Crsitina Narcizo
Endereço: Raquel Jacinto Mesquita, 1379
Tel: (16) 8134 - 7406
E-mail: elainenarcizo@yahoo.com.br

Orientador: Profa. Dra. Raquel Santos Sant´ana
Endereço: Av. Eufrásia Monteiro Petráglia 900
Bairro: Antônio Petráglia – Franca SP
Tel (16) 9321-7858
E-mail: raquelssfranca@yahoo.com.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Chu Hsien Jung
DATA DE NASCIMENTO: 18/10/88 IDADE: 25
SEXO: M ( ) F (X)
ENDEREÇO: Av. Adamo Polo Filho, 2050 - Morada Unesp
BAIRRO: Jardim Verissimo CIDADE: Franca ESTADO: _____
CEP: 14070030 FONE: (11) 958657277

Eu, Chu Hsien Jung,
declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: **"AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NO DEBATE SOBRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS ".** O projeto de pesquisa será conduzido por **Elaine Cristina Narcizo,** do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social**,** orientado pela Profa. Dra Raquel Santos Sant´ana**,** pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP/ Franca- SP. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Dissertação, Projeto (s), Relatório Trienal de Atividades/Docente, etc.) observando os princípios éticos da pesquisa científica. O objetivo da pesquisa é pensar como a arte, por meio das técnicas do teatro, música, pintura, fotografia, pode enriquecer as possibilidades teóricas e metodológicas do Serviço Social, no trabalho desenvolvido junto aos movimentos sociais. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e estou ciente e de acordo com o uso de minhas imagens/ fotografias produzidos durante a pesquisa de campo e nome pessoal na dissertação e eventuais publicações posteriores, como artigos e livros, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Franca, 20 de maio de 2014

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

Assinatura do participante

Pesquisadora Responsável: Elaine Crsitina Narcizo
Endereço: Raquel Jacinto Mesquita, 1379
Tel: (16) 8134 - 7406
E-mail: elainenarcizo@yahoo.com.br

Orientador: Profa. Dra. Raquel Santos Sant´ana
Endereço: Av. Eufrásia Monteiro Petráglia 900
Bairro: Antônio Petráglia – Franca SP
Tel (16) 9321-7858
E-mail: raquelssfranca@yahoo.com.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Danusa Barbosa Diniz
DATA DE NASCIMENTO: 01/07/1981. IDADE:32
SEXO: M ( ) F (x)
ENDEREÇO: Rua Doze de Outubro, 153
BAIRRO: Centro CIDADE: Guará ESTADO: SP
CEP: 14580-000 FONE: (16) 38314086.

Eu, Danusa Barbosa Diniz, declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: **"AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NO DEBATE SOBRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS".** O projeto de pesquisa será conduzido por **Elaine Cristina Narcizo,** do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, orientado pela Profa. Dra Raquel Santos Sant´ana, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP/ Franca- SP. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Dissertação, Projeto (s), Relatório Trienal de Atividades/Docente, etc.) observando os princípios éticos da pesquisa científica. O objetivo da pesquisa é pensar como a arte, por meio das técnicas do teatro, música, pintura, fotografia, pode enriquecer as possibilidades teóricas e metodológicas do Serviço Social, no trabalho desenvolvido junto aos movimentos sociais. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e estou ciente e de acordo com o uso de minhas imagens/ fotografias produzidos durante a pesquisa de campo e nome pessoal na dissertação e eventuais publicações posteriores, como artigos e livros, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

Franca, 21 de Maio de 2014

Assinatura do participante

Pesquisadora Responsável: Elaine Crsitina Narcizo

Endereço: Raquel Jacinto Mesquita, 1379

Tel: (16) 8134 - 7406

E-mail: elainenarcizo@yahoo.com.br

Orientador: Profa. Dra. Raquel Santos Sant´ana

Endereço: Av. Eufrásia Monteiro Petráglia 900

Bairro: Antônio Petráglia – Franca SP

Tel (16) 9321-7858

E-mail: raquelssfranca@yahoo.com.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Elóis Matias Ferreira
DATA DE NASCIMENTO: 06/01/94. IDADE: 20 anos
SEXO: M (X) F ( )
ENDEREÇO: Av. Adhemar Pelo Filho 2050
BAIRRO: Jd. Veneza CIDADE: Franca ESTADO: SP
CEP: 14403070 FONE: 016 99111 6289.

Eu, Elóis Matias Ferreira,
declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "**AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NO DEBATE SOBRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS ".** O projeto de pesquisa será conduzido por **Elaine Cristina Narcizo,** do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social**,** orientado pela Profa. Dra Raquel Santos Sant´ana**,** pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP/ Franca- SP. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Dissertação, Projeto (s), Relatório Trienal de Atividades/Docente, etc.) observando os princípios éticos da pesquisa científica. O objetivo da pesquisa é pensar como a arte, por meio das técnicas do teatro, música, pintura, fotografia, pode enriquecer as possibilidades teóricas e metodológicas do Serviço Social, no trabalho desenvolvido junto aos movimentos sociais. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e estou ciente e de acordo com o uso de minhas imagens/ fotografias produzidos durante a pesquisa de campo e nome pessoal na dissertação e eventuais publicações posteriores, como artigos e livros, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Franca, de de

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

Assinatura do participante

Pesquisadora Responsável: Elaine Crsitina Narcizo

Endereço: Raquel Jacinto Mesquita, 1379

Tel: (16) 8134 - 7406

E-mail: elainenarcizo@yahoo.com.br

Orientador: Profa. Dra. Raquel Santos Sant´ana

Endereço: Av. Eufrásia Monteiro Petráglia 900

Bairro: Antônio Petráglia – Franca SP

Tel (16) 9321-7858

E-mail: raquelssfranca@yahoo.com.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE:
DATA DE NASCIMENTO: 29/10/91 . IDADE: 22
SEXO: M ( ) F (X)
ENDEREÇO: R. Dalim Esmer , 590
BAIRRO: Dão Joaquim CIDADE: Franca ESTADO: SP
CEP: 14.406-343 FONE: (16) 98152 2760 .

Eu, Gabriela Fernandes Guimarães,
declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "**AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NO DEBATE SOBRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS** ". O projeto de pesquisa será conduzido por **Elaine Cristina Narcizo,** do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, orientado pela Profa. Dra Raquel Santos Sant'ana, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP/ Franca- SP. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Dissertação, Projeto (s), Relatório Trienal de Atividades/Docente, etc.) observando os princípios éticos da pesquisa científica. O objetivo da pesquisa é pensar como a arte, por meio das técnicas do teatro, música, pintura, fotografia, pode enriquecer as possibilidades teóricas e metodológicas do Serviço Social, no trabalho desenvolvido junto aos movimentos sociais. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e estou ciente e de acordo com o uso de minhas imagens/ fotografias produzidos durante a pesquisa de campo e nome pessoal na dissertação e eventuais publicações posteriores, como artigos e livros, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Unesp – Campus de Franca
Av. Eufrásia Monteiro Petraglia, 900 - Jd. Dr. Antônio Petraglia – CP 211. CEP: 14409-160 – FRANCA – SP
Telefone: (16) 3706-8723 - Fax: (16) 3706-8724 - E-mail: comiteetica@franca.unesp.br

Franca, 20 de maio de 2014

Comitê de Ética em Pesquisa unesp

Gabriela J Guimarães

Assinatura do participante

Elaine Cristina Narcizo

Pesquisadora Responsável: Elaine Crsitina Narcizo

Endereço: Raquel Jacinto Mesquita, 1379

Tel: (16) 8134 - 7406

E-mail: elainenarcizo@yahoo.com.br

Orientador: Profa. Dra. Raquel Santos Sant'ana

Endereço: Av. Eufrásia Monteiro Petráglia 900

Bairro: Antônio Petráglia – Franca SP

Tel (16) 9321-7858

E-mail: raquelssfranca@yahoo.com.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Leticia Nascimento Silva
DATA DE NASCIMENTO: 12/12/1992. IDADE: 21
SEXO: M ( ) F (x)
ENDEREÇO: Av. Adhemar Pólo Filho, 2050
BAIRRO: Jd.Veneza CIDADE: Franca ESTADO: SP
CEP: 14403070 FONE: (16) 37218635.

Eu, Leticia Nascimento Silva, declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "**AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NO DEBATE SOBRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS ".** O projeto de pesquisa será conduzido por **Elaine Cristina Narcizo,** do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social**,** orientado pela Profa. Dra Raquel Santos Sant'ana**,** pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP/ Franca- SP. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Dissertação, Projeto (s), Relatório Trienal de Atividades/Docente, etc.) observando os princípios éticos da pesquisa científica. O objetivo da pesquisa é pensar como a arte, por meio das técnicas do teatro, música, pintura, fotografia, pode enriquecer as possibilidades teóricas e metodológicas do Serviço Social, no trabalho desenvolvido junto aos movimentos sociais. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e estou ciente e de acordo com o uso de minhas imagens/ fotografias produzidos durante a pesquisa de campo e nome pessoal na dissertação e eventuais publicações posteriores, como artigos e livros, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Comitê de Ética em Pesquisa unesp França

Franca, 21 de Maio de 2014

Letícia Nascimento Silva

Assinatura do participante

Elaine C Narcizo

Pesquisadora Responsável: Elaine Crsitina Narcizo

Endereço: Raquel Jacinto Mesquita, 1379

Tel: (16) 8134 - 7406

E-mail: elainenarcizo@yahoo.com.br

Orientador: Profa. Dra. Raquel Santos Sant´ana

Endereço: Av. Eufrásia Monteiro Petráglia 900

Bairro: Antônio Petráglia – Franca SP

Tel (16) 9321-7858

E-mail: raquelssfranca@yahoo.com.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp França

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Luciana Pires Sales Anastácio
DATA DE NASCIMENTO: _27_/_06_/_1993__. IDADE: 20__
SEXO: M ( ) F (x)
ENDEREÇO: Av Adhemiar Pólo Filho, 2050
BAIRRO: Jd. Veneza CIDADE: Franca ESTADO: São Paulo
CEP: 14.403-070 FONE: (19) 9 8364-4537

Eu, Luciana Pires Sales Anastácio, declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "**AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NO DEBATE SOBRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS ".** O projeto de pesquisa será conduzido por **Elaine Cristina Narcizo,** do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, orientado pela Profa. Dra Raquel Santos Sant´ana, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP/ Franca- SP. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Dissertação, Projeto (s), Relatório Trienal de Atividades/Docente, etc.) observando os princípios éticos da pesquisa científica. O objetivo da pesquisa é pensar como a arte, por meio das técnicas do teatro, música, pintura, fotografia, pode enriquecer as possibilidades teóricas e metodológicas do Serviço Social, no trabalho desenvolvido junto aos movimentos sociais. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e estou ciente e de acordo com o uso de minhas imagens/ fotografias produzidos durante a pesquisa de campo e nome pessoal na dissertação e eventuais publicações posteriores, como artigos e livros, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Franca, 20 de maio de 2014

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Unesp – Campus de Franca
Av. Eufrásia Monteiro Petraglia, 900 - Jd. Dr. Antônio Petraglia – CP 211. CEP: 14409-160 – FRANCA – SP
Telefone: (16) 3706-8723 - Fax: (16) 3706-8724 - E-mail: comiteetica@franca.unesp.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

Assinatura do participante

Pesquisadora Responsável: Elaine Crsitina Narcizo
Endereço: Raquel Jacinto Mesquita, 1379
Tel: (16) 8134 - 7406
E-mail: elainenarcizo@yahoo.com.br

Orientador: Profa. Dra. Raquel Santos Sant´ana
Endereço: Av. Eufrásia Monteiro Petráglia 900
Bairro: Antônio Petráglia – Franca SP
Tel (16) 9321-7858
E-mail: raquelssfranca@yahoo.com.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Marco Antonio Diniz Bastianini
DATA DE NASCIMENTO: 28/11/1991 IDADE: 22
SEXO: M (X) F ( )
ENDEREÇO: Rua José Eduardo Pinto, 1246
BAIRRO: Santa Rita CIDADE: Franca ESTADO: SP
CEP: 14403-395 FONE: 16 3706 0778

Eu, Marco Antonio Diniz Bastianini, declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "**AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NO DEBATE SOBRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS ".** O projeto de pesquisa será conduzido por **Elaine Cristina Narcizo,** do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, orientado pela Profa. Dra Raquel Santos Sant'ana, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP/ Franca- SP. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Dissertação, Projeto (s), Relatório Trienal de Atividades/Docente, etc.) observando os princípios éticos da pesquisa científica. O objetivo da pesquisa é pensar como a arte, por meio das técnicas do teatro, música, pintura, fotografia, pode enriquecer as possibilidades teóricas e metodológicas do Serviço Social, no trabalho desenvolvido junto aos movimentos sociais. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e estou ciente e de acordo com o uso de minhas imagens/ fotografias produzidos durante a pesquisa de campo e nome pessoal na dissertação e eventuais publicações posteriores, como artigos e livros, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Franca, 20 de Maio de 2014.

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

Assinatura do participante

Pesquisadora Responsável: Elaine Crsitina Narcizo

Endereço: Raquel Jacinto Mesquita, 1379

Tel: (16) 8134 - 7406

E-mail: elainenarcizo@yahoo.com.br

Orientador: Profa. Dra. Raquel Santos Sant'ana

Endereço: Av. Eufrásia Monteiro Petráglia 900

Bairro: Antônio Petráglia – Franca SP

Tel (16) 9321-7858

E-mail: raquelssfranca@yahoo.com.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Tatiane Oliveira Cardoso
DATA DE NASCIMENTO: 24/03/1994. IDADE: 20
SEXO: M ( ) F (x)
ENDEREÇO: Rua Antonio Dourado, 731
BAIRRO: Jd. Paulistano II CIDADE: Franca ESTADO: São Paulo
CEP: 14.402-478 FONE: (16) 9 93408470

Eu, Tatiane Oliveira Cardoso , declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "**AFIRMAÇÃO DO PROJETO ÉTICO-POLÍTICO DO SERVIÇO SOCIAL: A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS NO DEBATE SOBRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS ".** O projeto de pesquisa será conduzido por **Elaine Cristina Narcizo,** do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social**,** orientado pela Profa. Dra Raquel Santos Sant´ana**,** pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - UNESP/ Franca- SP. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: Dissertação, Projeto (s), Relatório Trienal de Atividades/Docente, etc.) observando os princípios éticos da pesquisa científica. O objetivo da pesquisa é pensar como a arte, por meio das técnicas do teatro, música, pintura, fotografia, pode enriquecer as possibilidades teóricas e metodológicas do Serviço Social, no trabalho desenvolvido junto aos movimentos sociais. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e estou ciente e de acordo com o uso de minhas imagens/ fotografias produzidos durante a pesquisa de campo e nome pessoal na dissertação e eventuais publicações posteriores, como artigos e livros, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Franca, 20 de maio de 2014

Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Unesp – Campus de Franca
Av. Eufrásia Monteiro Petraglia, 900 - Jd. Dr. Antônio Petraglia – CP 211. CEP: 14409-160 – FRANCA – SP
Telefone: (16) 3706-8723 - Fax: (16) 3706-8724 - E-mail: comiteetica@franca.unesp.br

Comitê de Ética em Pesquisa unesp Franca

Tatiane Oliveira Cardoso

Assinatura do participante

Pesquisadora Responsável: Elaine Crsitina Narcizo

Endereço: Raquel Jacinto Mesquita, 1379

Tel: (16) 8134 - 7406

E-mail: elainenarcizo@yahoo.com.br

Orientador: Profa. Dra. Raquel Santos Sant´ana

Endereço: Av. Eufrásia Monteiro Petráglia 900

Bairro: Antônio Petráglia – Franca SP

Tel (16) 9321-7858

E-mail: raquelssfranca@yahoo.com.br