

**FERNANDO LUIZ ZANETTI**

**A CONDIÇÃO DA ARTE  
E OS NOVOS PARAÍSO ARTIFICIAIS**

**ASSIS  
2007**

**FERNANDO LUIZ ZANETTI**

**A CONDIÇÃO DA ARTE  
E OS NOVOS PARAÍÇOS ARTIFICIAIS**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade).

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Aparecida Moreira França

**ASSIS  
2007**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Zanetti, Fernando Luiz  
Z28c A condição da arte e os novos paraísos artificiais / Fernando  
Luiz Zanetti. Assis, 2007  
116f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de  
Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Arte. 2. Oficinas. 3. Organizações não- governamentais. 4.  
Terceiro setor. 5. Controle social. I. Título.

CDD 700  
658.048

*“De boas intenções o inferno está cheio.”*

ZANETTI, Fernando Luiz. *A Condição da Arte e os Novos Paraísos Artificiais*. 2007. 116f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2007.

## RESUMO

Esta pesquisa parte da problemática relacionada às condições de formação estética do homem contemporâneo e aos lugares da arte em nossa atualidade. Pudemos constatar que há uma grande quantidade de instituições públicas e privadas – ONGs (Organizações Não-Governamentais), escolas, hospitais, centros de recuperação de viciados em drogas – que praticam atividades artísticas com objetivos específicos da sua área de atuação, ora com fins terapêuticos, ora com fins pedagógicos e psicológicos, ora com fins políticos de promoção da cidadania. Essas atividades são intituladas pelas diversas práticas sociais como oficinas artísticas ou culturais. Nesse sentido, nosso trabalho delimita as oficinas como um dispositivo no qual a arte se torna uma das estratégias do capital para controle da população. No interior desse dispositivo são propostas finalidades para o homem, para o mundo e para a arte. No que concerne à arte, essas finalidades são criadas na mediação que as diversas instituições realizam entre o público e as obras. Essa mediação faz da arte um instrumento de interpretação que lhe retira sua potência de criar condições de diferenciação para o mundo e para a vida humana. Nesse lugar, a arte perde sua condição de nos fazer acreditar na potência ilimitada de inventar mundos e outras realidades sensíveis.

Palavras-Chave: Arte; Oficinas; Terceiro Setor; Organizações Não-Governamentais; Controle Social.

ZANETTI, Fernando Luiz. *The condition of art and the new artificial paradises*. 2007. 116f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2007.

## **ABSTRACT**

This research is based on the issues related to the conditions of aesthetic formation of the contemporary man and the role of art in our days. We could observe that a large number of public and private institutions – Non-Governmental Organizations (NGO's), schools, hospitals and recovering centers for drug addicts – offer some art activities aiming at specific goals in their field of work, contemplating therapeutic, educational or psychological purposes or even political purposes for citizenship promotion. These activities are considered and called artistic or cultural workshops. In this sense, our work restricts these workshops to a device where art becomes a strategy used by the capitalist system with the aim of controlling the population. Through this device proposals are made having in mind men, the world and art. Concerning art, these proposals can be observed in the mediation several institutions perform between the public and the works of art. Such mediation transforms art into an interpretative tool thus destroying its creative power of differentiation to the world and to human life. Therefore, art loses its ultimate objective, that is, the ability to make us believe in the unlimited power of inventing new worlds and other sensitive realities.

Keywords: Art, Workshop, Third Sector, Non-Governmental Organizations, Social Control

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	08
1 AS CONDIÇÕES DE APROPRIAÇÃO DA ARTE PELO CAPITAL: A FILANTROPIA EMPRESARIAL .....	19
1.1 Estratégias e Procedimentos do Capital .....	21
1.1.1 O Estado moderno e a tomada de controle sobre a vida do indivíduo .....	21
1.1.2 Uma mudança de foco .....	23
1.1.3 As divisões de poder .....	24
1.1.4 A transformação da política em práticas de apaziguamento social .....	32
1.1.5 O aburguesamento dos pobres.....	34
1.1.6 A nova dissimulação do capital e a guetificação social .....	36
1.1.7 A intervenção .....	39
1.1.8 O trabalho imaterial .....	44
1.1.9 A diversificação infinitesimal dos modos de vida.....	47
1.1.10 A profissionalização do terceiro setor .....	48
1.1.11 O uso da educação e da cultura como técnicas de controle social .....	50
2 CONDIÇÕES DE APROPRIAÇÃO DA ARTE PELAS PRÁTICAS DE CONTROLE SOCIAL .....	54
2.1 A Produção da Finalidade para a Arte .....	54
2.2 A Abertura da Arte quanto ao Juízo e à Confecção da Obra.....	61
2.2.1 A apropriação pelas práticas de controle social.....	63
2.3 Da Autonomia da Arte à sua Falta de Evidência .....	66
2.3.1 O Segundo Império .....	66
2.4 As Ressonâncias do Segundo Império e a Apropriação da Arte pelas Práticas de Controle Social: a necessidade da mediação .....	73
2.4.1 A mediação na produção artística e a sua apropriação pelo capital .....	77
2.4.2 A mediação e o “leilão” da finalidade da arte .....	81
2.4.2.1 A captura da arte pela rede social: o jogo dos conceitos.....	82
2.4.2.2 A captura da arte pela rede social: o jogo das funções.....	85
2.5 Atribuição da Função Hermenêutica à Arte.....	86
2.5.1 Da arte como hermenêutica à arte como processo identitário .....	88
2.5.2 A inserção da arte no cotidiano e o “fim” do sublime .....	91

2.5.2.1 A manipulação do sublime .....	94
2.5.2.2 A estetização da existência.....	95
2.5.3 A arte como criação de mundos.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	105
REFERÊNCIAS .....	110



## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte de uma inquietação produzida durante os trabalhos do grupo de pesquisas da ONG (Organização Não-Governamental) Circus – Circuito de Interação de Redes Sociais – da qual fazemos parte. Esta ONG existe desde 2001 e tem como missão

gerir, com a comunidade, ações orientadas para a administração coletiva de questões relacionadas ao município, com o objetivo de intensificar as ações de controle social sobre as políticas públicas. Tem o intuito, ainda, de criar e/ou intensificar um circuito de interação entre as redes sociais como estratégia para problematizar as setorizações de saberes e práticas presentes no contemporâneo<sup>1</sup>.

A partir das discussões desse grupo de pesquisa, levantamos as diversas questões as quais decidimos trabalhar nesta dissertação de mestrado. Qual a relação das ONGs com a arte e a cultura? Qual é a posição estratégica das ONGs e dos projetos diante da arte e da cultura? As práticas realizadas pelas ONGs – os denominados projetos sociais – estão fomentando e atualizando qual idéia de cultura? Quais conceitos de arte são colocados? Qual a função da arte nessas ações? Estas ações propiciam condições de formação estética ou artística? É necessária a formação estética hoje? O que é arte e cultura na atualidade?

Muitas questões foram lançadas e precisávamos dar contorno a um objeto, preferencialmente cotidiano, despercebido, “inofensivo”, um objeto que dissesse dessa relação entre a arte e seus usos ou funções em nossos dias. Ao fazermos uma incursão por esta problemática e como já convivíamos havia tempo nesse universo relacionado às ONGs e à arte, conseguimos delimitar a emergência de uma prática específica: a utilização da arte nos projetos sociais por meio de um tipo específico de atividade: as oficinas.

Então tomamos como base para o nosso trabalho os discursos produzidos por diversas instâncias: órgãos do governo (ministérios, secretarias estaduais e municipais), ONGs, escolas de artes e grupos de artistas que se utilizam das oficinas de artes. Esses materiais são constituídos por projetos de ação, relatórios, artigos, revistas, informativos, anúncios, enfim, textos de diversas naturezas dessas instituições que estão disponíveis para o acesso público e que, possivelmente, criam um conceito e uma prática sobre oficina de arte em nossa atualidade.

Ao encontrar a atividade que nos indicaria os caminhos a seguir, percebemos os usos da arte não apenas pelos projetos sociais, mas também por diversas disciplinas e práticas na

---

<sup>1</sup> CIRCUITO DE INTERAÇÃO DE REDES SOCIAIS, folder institucional.

sociedade. As oficinas são realizadas no âmbito artístico, na política cultural, na educação, na pedagogia, na clínica médica e psicológica e naquilo que podemos chamar de entretenimento.

Segundo Teixeira Coelho, no *Dicionário crítico de política cultural* as oficinas culturais, em sua origem, são atividades que têm por objetivo disseminar informações e ocorrem por períodos determinados; são eventuais, inconstantes e efêmeras. Podem ser realizadas sob diversas estratégias e não têm necessariamente como resultado final uma obra cultural ou artística<sup>2</sup>.

As oficinas correspondem a um período histórico recente e foram precedidas por dois tipos de atividades de natureza parecida e que representam uma postura mais tradicional: o ateliê e o curso. O ateliê diz respeito ao momento e local onde o artista realiza suas obras de forma autônoma sem se importar com as questões de outra ordem que não a sua própria criação artística. Por vezes pode ser um local de aprendizado das artes, apesar do artista responsável por sua manutenção não estar preocupado com formas de ensinar a arte. Já o curso de arte parte da idéia de transmissão dos conhecimentos necessários à realização da obra de arte. Neste caso, a pessoa responsável pelo curso já não é mais, necessariamente, aquela que produz a arte; basta saber ensinar os procedimentos de como realizar uma obra.

Elencamos como o terceiro momento dentre este tipo de atividade a oficina, como forma mais recente de se transmitir informações artísticas ou culturais. O termo oficina tem sua origem ligada à palavra *workshop*. Originalmente os *workshops* eram atividades ministradas aos profissionais da área artística por pessoas de destaque no mundo artístico-cultural, visando o intercâmbio de idéias e a demonstração de técnicas e habilidades desenvolvidas. Por exemplo, se um grupo de teatro apresenta-se em uma cidade, seus integrantes podem oferecer um workshop para os colegas de atividade residentes naquela localidade para troca de informações.

Especificamente no Brasil as oficinas tiveram um caráter diferente, principalmente durante as décadas de 1960 e 1970, pois trouxeram para o domínio da arte a vida política<sup>3</sup>:

Os intelectuais e artistas de “esquerda” decidiram combater as idéias da arte como fruto de qualidades especiais de origem imprecisa e apresentá-la não só como resultado de um trabalho, mas igualmente como algo que colocava o trabalhador comum e o artista numa relação de igualdade.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Sobre este assunto ver COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 282.

A oficina surge como algo que oferece a todos as mesmas condições de praticar uma atividade artística, ou seja, para ser artista é necessário trabalhar, deslocando a chancela da arte como uma especialidade (do artista) para a de uma atividade cotidiana de acesso a todos, uma “democratização” da arte. O conceito de arte que está implícito nesse entendimento é o de uma atividade ligada à área da cultura que permite a criação de obras ou atividades artísticas.

Entretanto, hoje temos uma situação bastante diferente em relação à função das oficinas culturais e ao papel da arte no interior dessas atividades, bem como quanto a natureza diversa das instituições que utilizam estas práticas culturais.

Conforme vimos, até as décadas de 1970 e 1980 as oficinas eram executadas por instituições ou grupos ligados à área cultural. Hoje temos uma infinidade de instituições, de diversas áreas de atuação (saúde, educação, assistência social etc.) como responsáveis pelas atividades. As oficinas têm outras funções, outros objetivos e estão ligadas a outras áreas.

Vejamos agora alguns exemplos de conceitos e funções da arte nas oficinas extraídos dos dados que pesquisamos.

As oficinas Oswald de Andrade têm por objetivo o fazer artístico e o trabalho cultural. Não estão preocupadas, em suas prerrogativas, com outros fins que por ventura esta atividade possa ter, ainda que a chance de surgirem outros fins não esteja descartada. Em primeiro lugar “trabalham com a formação de recursos humanos para a cultura” e em segundo com a “implantação de novas metodologias de formação cultural”<sup>5</sup>

Oferece atividades [...] principalmente para jovens profissionais e novos artistas [...]. Mais do que um local de iniciação, a Oswald de Andrade, com a criação da rede de Oficinas Culturais, transformou-se em um espaço de aprimoramento de jovens artistas e profissionais da área, voltando-se para a experimentação, a pesquisa e apoio ao desenvolvimento de propostas e projetos culturais que permitam a reflexão do fazer artístico.

Sem a intenção de criar grandes artistas, a Oficina Cultural pretende ser, antes de tudo, uma alavanca para abrir novos horizontes ao participante, fornecendo-lhe um estímulo à reflexão, à percepção das emoções e à busca do conhecimento.<sup>6</sup>

Desta forma, temos a oficina artística com a função de disseminar informações na área artística e formação cultural, mas ao mesmo tempo criar uma política pública que se constitui sob o *telos* civilizatório e de organização, controle e melhoria das condições de vida da população. A cultura em si mesma é entendida como fonte organizadora da coletividade.

<sup>5</sup> SÃO PAULO (Estado). *Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.dancasaopaulo.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Os atributos da arte implícitos nesta prática colocam-na no seguinte eixo de sentido: reflexão, conhecimento, emoção e/ou sensibilidade, ou seja, a arte como discurso intelectual e arte-estética, além da idéia de arte como uma técnica e um processo de linguagem.

Nesta prática social o conceito de arte aparece com criação, técnica e expressão artística, ou seja, pressupõe que a arte é caracterizada por seu processo inventivo de formas, de gestos, de composições sonoras, gráficas e léxicas, que expressam e tomam forma por meio de uma determinada técnica artística.

É importante ressaltar que estas oficinas são pontuais, com no máximo três meses de duração e têm a preocupação com a inclusão social de deficientes.

As diretrizes gerais para oficinas curriculares artísticas do Projeto Escola de Tempo Integral do Estado de São Paulo e os Parâmetros Curriculares Nacionais seguem princípio parecido:

A arte é um modo privilegiado de conhecimento e aproximação entre indivíduos de culturas diversas; favorece o reconhecimento de semelhanças e diferenças, num plano que vai além do discurso verbal. [...] Arte é área de conhecimento humano, patrimônio histórico e cultural da humanidade; a arte é linguagem, portanto, um sistema simbólico de representação. [...] O objeto de conhecimento da arte é o próprio universo da arte. O objeto de estudo da área é a linguagem, mais especificamente: Artes Visuais, Teatro, Dança e Música.<sup>7</sup>

A função da oficina está em propiciar o conhecimento da linguagem artística e a aproximação de culturas diversas, favorecendo o reconhecimento de semelhanças e diferenças entre elas. A arte é entendida como linguagem, como um sistema simbólico de representação e, portanto, um campo dado a conhecer pela cognição, um ato da consciência.

Encontramos também instituições que colocam para as práticas artísticas objetivos como o de aproveitar o tempo livre dos turistas e entretê-los:

Shows e oficinas culturais são boas opções para veranistas.  
Os turistas que passam as férias no litoral aproveitam bem o tempo entre a praia e as oficinas culturais oferecidas pela Secretaria de Estado da Cultura, por meio do programa Paraná Fazendo Arte.<sup>8</sup>

Mas há um diferencial, as atividades turísticas culturais proporcionam a “experimentação”, o turista não fica apenas “nesta relação *blasé*” com a arte, ele “experimenta o fazer artístico”. Por alguns instantes ele “se torna” o artista. Essas atividades são extremamente pontuais, duram no máximo algumas horas.

<sup>7</sup> SÃO PAULO (Estado). *CENP* - Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas da Secretaria de Estado da Educação. São Paulo, 2005.

<sup>8</sup> PARANÁ (Estado). *Secretaria de Estado da Cultura do Paraná*. Disponível em: <<http://www.simepar.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

Temos também alguns exemplos de ações em parceria entre Estado e Sociedade Civil Organizada sob a forma de ONGs. Existe o projeto Estação da Gente, desenvolvido pelo Metrô de São Paulo e pela ONG Cidade Escola Aprendiz em algumas estações do metrô de SP<sup>9</sup>:

O objetivo é interagir com a comunidade do entorno das estações, ao mesmo tempo que lhes oferece uma oportunidade para aprender uma atividade cultural realizando um trabalho artístico que fará parte do seu dia-a-dia. [...]

A oficina de mosaico pretende envolver mais de 400 pessoas, estimulando a expressar sua identidade em um processo de embelezamento de paredes e muros da estação, desenvolvendo o sentido de propriedade e de preservação do patrimônio público.<sup>10</sup>

Esta ONG considera o jovem um instrumento tático de ação para “o bem” da comunidade em que vive e, nesse sentido, desenvolve “metodologias pedagógicas inovadoras, contribuindo para a melhoria da educação”. Seus principais instrumentos de melhoria são: “a arte, a comunicação, novas tecnologias e vivências como mecanismos de inclusão e formas de aproximar a educação ao cotidiano das pessoas”<sup>11</sup>.

Nesta prática temos, então, a aliança entre o Estado e o terceiro setor em favor do uso de tecnologias que utilizam a arte. A arte como forma de aproximação do Estado com a comunidade, a fim de garantir a participação da população naquilo que se entende por cultura, promovendo a inclusão social e educacional. Além disso, compreende-se a cultura como valor estético de gosto específico e a idéia de arte como ordenação da beleza, no sentido decorativo.

Estas oficinas também indicam que as pessoas que não participam de alguma atividade artística da cultura burguesa estão alijados da cultura. A concepção de arte que aparece nestas práticas é: arte como o belo, o que retoma uma idéia de arte decorativa, de embelezamento dos espaços urbanos, com intuito bastante diferente dos seus precedentes históricos. Está em jogo outra relação, a tríade: criação, sensibilidade e expressão. A criação como produção de marcas expressivas num espaço, o que proporciona a pertença e o senso de responsabilidade; a sensibilidade aparece como sintoma de um corpo que se preocupa, se sensibiliza com as questões do mundo; para a expressão encontramos um bom exemplo: o participante da oficina que coloca azulejo nos espaços públicos estaria, segundo seus organizadores, aplicando sua marca individual neste local, o que proporcionaria o aumento da auto-estima e da sensibilidade para as questões públicas, bem como uma relação de pertença e de cuidado com esse espaço.

---

<sup>9</sup> Texto extraído de LOPES, L. *Metrô realiza oficinas culturais*. Disponível em: <<http://www.capao.com.br>>. Acesso em 22 de outubro de 2005.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

Há, também, oficinas desenvolvidas por hospitais públicos compondo programas de humanização no atendimento com o objetivo de “sensibilizar” os pacientes e o cidadão comum, para captar a arte como forma de “promoção humana e capacitação para a cidadania”<sup>12</sup> bem como, para transmitir a idéia de “inclusão pela arte”<sup>13</sup>. Aqui aparece, novamente, o conceito de arte como sensibilidade, como prática capaz de promover a humanização do homem. A sensibilidade como característica contrária ao animalesco e à brutalização que a vida cotidiana impõe aos cidadãos.

Algumas fundações culturais utilizam os mesmos argumentos dos hospitais, de que a arte é uma forma de melhorar o homem, a saúde, as condições sociais etc:

O crescente desemprego e o clima de competição do mercado de trabalho podem causar estresse. É por isso que também cresce a conscientização de conciliar trabalho e prazer. A saúde agradece. Muitas pessoas estão encontrando na arte uma forma de desenvolver sua criatividade e descobrir uma fonte alternativa de renda. Dedicam parte de seu tempo livre na busca do aperfeiçoamento de suas habilidades natas.<sup>14</sup>

A arte é tida como meio de liberação do estresse, de forma a conciliar trabalho e prazer, como melhoria da saúde, fonte de renda, modo de ocupar o tempo livre, e, por fim, uma forma de aperfeiçoar “habilidades natas”.

Os atributos da arte implícitos nessas práticas passam pelas seguintes idéias: criatividade, sensibilidade, participação, protagonismo.

Existem outros atributos alcançados com o uso da arte; como considera a Fundação Educacional e Cultural de Caraguatatuba, em que a oficina desenvolve formas de elevação da auto-estima, ou seja, tem função psicológica, e a inserção na realidade cultural “pela co-participação na produção artística social”, a inclusão social:

A sociedade contemporânea tem solicitado um homem criativo e sensível, de modo que possa acompanhar e ser co-participante na produção artística social, inserindo-se na realidade cultural.

A proposta das oficinas culturais se dá na perspectiva do protagonismo infanto-juvenil, decorrente de uma metodologia participativa, envolvendo os alunos em todos os momentos das produções.

Os resultados são apresentados em eventos organizados pela escola, favorecendo a elevação da auto-estima dos participantes.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> DIVISÃO de Medicina de Reabilitação do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.dmrhcfmusp.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> FUNDAÇÃO Cassiano Ricardo. Fundação Cultural abre inscrições para as oficinas culturais. Disponível em: <<http://www.fccr.org.br>>. Acesso em: 22 out. 2005

<sup>15</sup> FUNDACC - Fundação Educacional e Cultural de Caraguatatuba. Oficinas culturais. Disponível em: <<http://www.fundacc.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

Assim, surge-nos o questionamento de qual realidade cultural se fala? Quer dizer que há alguns homens que não participam da cultura? Seria a cultura uma erudição? Realidade cultural seria a da alta sociedade? É possível um homem não participar da cultura e necessitar ser inserido? E por fim, depois de colocar a importância da arte como atividade social, ela entra como promotora da auto-afirmação psicológica do homem por meio da idéia de auto-estima?

Aos poucos, narrando quadros de algumas oficinas estas questões são delineadas.

Existe também um programa de “desenvolvimento comunitário” de uma ONG chamada Instituto de Cidadania Empresarial (ICE) que utiliza as oficinas culturais como meio de promover “a realização de programas de desenvolvimento comunitário inovadores e emancipatórios”<sup>16</sup>. Essa ONG atua na zona sudoeste do município de São Paulo, uma área “repleta de contrastes sociais, com favelas e prédios de luxo convivendo lado a lado”.

[...] é preciso melhorar as condições de vida da população da parte de baixa renda, e, para isso, pensamos no jovem como o agente transformador – até porque não há políticas públicas específicas para os jovens, que ficam em situação de vulnerabilidade social.<sup>17</sup>

Nesse caso o jovem é o alvo de ações da área da “cultura, educação, ação comunitária e empreendedorismo jovem”<sup>18</sup>. Desta forma, a ONG utiliza as oficinas culturais com o objetivo de:

[...] ampliar seu universo cultural e informacional, aprofundando suas competências estéticas e artísticas. O contato com as linguagens artísticas contribui para o aumento da autoconfiança destes jovens e para o estímulo de sua criatividade – alicerces do processo de inclusão social –, além de aprimorar a sua capacidade de se expressar e de saber se comunicar.<sup>19</sup>

Em seu discurso esta ONG afirma que a ampliação do universo cultural aumenta as competências humanas, estéticas e artísticas, que as oficinas também são uma forma de desenvolvimento comunitário inovador e emancipatório, e que a arte aumenta a autoconfiança do jovem e estimula a criatividade, possibilitando que ele seja um objeto e, ao mesmo tempo, um instrumento de inclusão social, fazendo a “limpeza” e organização do espaço, em que “convivem” ricos e pobres.

---

<sup>16</sup> PORTAL do Voluntariado - Entrevistas anteriores. A transformação do Casulo. Disponível em: <<http://www.portaldovoluntariado.org.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

Aqui, os atributos da arte são novamente criatividade e expressão, e têm o objetivo de promover condições de humanização.

Uma outra ONG, chamada Núcleo de Apoio ao Pequeno Cidadão, cuja missão ambiciona que: “através (sic) da educação, da cultura e do lazer seja possível transformar o potencial existente no pequeno cidadão, em habilidades e capacidades, possibilitando oportunidades de desenvolvimento e melhor perspectiva de futuro”<sup>20</sup>; para tanto desenvolve uma série de oficinas:

#### Arte Infantil (7 a 14 anos)

Esta oficina tem como finalidade despertar o dom artístico da criança, reforçando a sua auto-estima e valorizando a criança como cidadão.

Acreditamos que através da arte a criança pode expressar seus sentimentos e emoções, vivenciando situações de aceitação e estímulo ao seu potencial.

A iniciação social da criança em experimentos artísticos possibilita o seu desenvolvimento integral e este é o principal objetivo das nossas ações.

Crianças resgatam a auto-estima através da “arte”

#### Oficinas Culturais (14 a 18 anos)

Oficinas Culturais possibilitam aos adolescentes de 13 a 18 anos a oportunidade de ampliar seus conhecimentos, seu potencial e fortalecer sua auto-estima preparando-se adequadamente para a vida, exercitando sua cidadania com responsabilidade.

O Estatuto da Criança e do Adolescente prevê o direito a educação, cultura, esporte e lazer para pessoas em desenvolvimento. É com esta visão que o Projeto Pequeno Cidadão implantou as oficinas culturais.

#### Eventos Sócio-Culturais (4 a 18 anos)

Através de atividades simples como: gincanas, teatro de fantoche, oficinas de desenho, escultura de balão, oficina de sucata, pintura de rosto, malabarismo e teatro é possível resgatar a auto-estima e a convivência saudável em grupo; valorizando a criança e o jovem como cidadão.

As famílias também têm espaço na participação do evento, sendo este dia uma oportunidade para fortalecer vínculos, exercitar o respeito e a favorecer a integração familiar.<sup>21</sup>

As oficinas surgem como um instrumento que transforma o potencial das crianças em “habilidade e capacidade”, desperta o “dom artístico”, aumenta a auto-estima, prepara para a vida, e ainda fornece para a família condições de fortalecer os vínculos familiares, exercitar o respeito e mostrar que é possível a convivência saudável. Além disso, esta ONG entende algumas atividades artísticas como algo simples, que não contempla as minúcias do fazer artístico.

Nesse caso, o atributo da arte é a habilidade, capacidade de fazer determinada atividade manual com destreza, ou, como dizem: é preciso ter “dom”.

<sup>20</sup> PROJETO Social Pequeno Cidadão. Disponível em: <<http://www.projetopequenocidadao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>21</sup> Ibidem.



E por fim, temos o texto *Fique Vivo: Cidadania e Prevenção do HIV/AIDS com Jovens da Febem*<sup>22</sup>, que relata a atuação do programa “Fique Vivo” com jovens internos da Unidade Tatuapé da Febem em São Paulo. Esse programa tem a intenção de trabalhar o “problema do HIV” com os jovens para os quais o HIV é “só mais um risco de vida”. Desta forma para os organizadores deste projeto era “necessário iniciar os trabalhos valorizando os aspectos culturais dos próprios jovens, pois estes se mostravam muito mais abertos quando expressavam suas preferências e conhecimentos no campo da arte e da cultura”<sup>23</sup>.

Nesse programa, a arte e as atividades culturais têm o intuito de criar uma relação de confiança e de manifestar um problema social: “Os jovens estabeleceram uma relação de confiança com o programa e logo começaram a se manifestar sobre os seus problemas e questões sociais, por meio da música, teatro, dança e grafiteagem”<sup>24</sup>. A função de proporcionar um canal de expressão das angústias e expectativas, ou seja, uma função psicológica:

É importante destacar que o programa “Fique Vivo” também tem funcionado como um canal de expressão das angústias e expectativas vividas pelos internos. Isso ocorre por meio das manifestações culturais e das conversas informais que alguns dos jovens mantêm com os educadores do programa<sup>25</sup>

#### O papel de instrumento socioeducativo:

O programa “Fique Vivo” trabalha com uma série de atividades de cunho inovador, se levarmos em conta o perfil dos beneficiados por essa experiência. Em várias comunidades, principalmente da periferia, o desenvolvimento de manifestações culturais tem funcionado como instrumento sócio-educativo e revelado vários talentos artísticos entre os moradores.<sup>26</sup>

E funciona como uma forma prazerosa de envolvimento nas atividades propostas pelos programas e como um novo processo educacional. Desta maneira a arte surge como um instrumento que liga a educação ao prazer de forma criativa.

A característica inovadora do trabalho está em sua capacidade de atingir uma população que geralmente tem acesso a processos educacionais formais pouco criativos, que não despertam o envolvimento desses jovens. Em seus relatos, os internos falam das dificuldades que enfrentam na escola da instituição e valorizam o tipo de trabalho desenvolvido pelo “Fique Vivo”, justamente por despertar prazer em participar das atividades.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> TEIXEIRA, M. A. CARVALHO. *Fique Vivo: Cidadania e Prevenção do HIV/AIDS1 com Jovens da Febem*. In: FARAH, M. F. S.; BARBOZA, H. B. (Orgs.). *Novas Experiências de Gestão Pública e Cidadania*. Rio de Janeiro: FGV, 2000. (Coleção FGV Prática). Versão gráfica em formato PDF. p. 247-257.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

O conceito de arte nessa prática, surge como expressão psicológica, manifestação social e instrumento técnico, e permiti assim o aparecimento da criatividade, da educação e da cidadania.

Todas essas oficinas têm finalidade edificante, podemos dizer que as oficinas artísticas organizadas pelas ONGs buscam uma idéia de harmonia, de paz, de relação pacífica entre os homens, enfim buscam um paraíso. Entretanto esses intuitos são construídos sem a participação do público alvo, e, portanto, há artificialidade nestas ações.

Parafrazeando *Os Paraísos artificiais* de Charles Baudelaire<sup>28</sup> – em que os comedores de ópio entrariam em um paraíso artificial com novas percepções de mundo, mas que estas poderiam ter conseqüências complexas e algumas vezes aniquiladoras da liberdade – os paraísos criados pelas ONGs buscam trazer a relação com outras formas de mundo mas que tem implícita a intenção de controlar os pobres e fazê-los mais produtivos. Por analogia podemos dizer que as ONGs constroem um paraíso artificial com o “efeito narcótico” que submete a potência criativa da arte e a potência libertária da juventude às formas de controle do capital.

A busca pelos dados e estas primeiras análises produziram certa estranheza sobre o campo pesquisado. Foi o primeiro olhar que tivemos e que nos proporcionou a questão: Por que, em geral, hoje, as pessoas não estranham utilizar a arte em lugares ou instituições que tradicionalmente não condizem com a idéia de arte que se tem ou se tinha, na sociedade?

Instigados por essas estranhezas, buscamos diversas leituras que pudessem abarcar a questão. Então, fomos trabalhar a complexa relação entre arte e cultura, na tentativa de compreender o lugar de cada uma, pois nas fontes tratadas encontramos uma indeterminação entre uma e outra, tanto em suas definições quanto em seus usos, funções e objetivos. Além disso, buscamos as implicações desta indeterminação na produção do juízo estético.

Depois, trabalhamos as questões que a modernidade traz para o homem e para as formas de habitar o mundo. Então indagamos: Quais mudanças a modernidade oferta para a cultura e a arte? Que condições de possibilidades a modernidade contém para o surgimento das oficinas? Como os acontecimentos da modernidade influenciam a arte?

Após refletirmos sobre as diversas discussões em relação à modernidade, e isso nos trazer a presença constante de uma teoria do sujeito, da individualização do homem em uma vertente repressiva da ilustração, tivemos que observar como esses acontecimentos influenciam o domínio da arte. Então, fizemos um estudo sobre algumas mudanças que a arte

---

<sup>28</sup> BAUDELAIRE, C. *Les paradis artificiels*. Paris: Brodard et Taupin, 1972.

sofre desde o Segundo Império (1848) até as vicissitudes que as oficinas trouxeram para nossa atualidade.

Como resultados desses estudos produzimos os dois ensaios seguintes: o primeiro versa sobre um dos modos pelo qual o capital exerce sua apropriação da arte para a consecução dos seus interesses. Quais são os motivos que incitam a utilização da arte pelo capital? Quais as estratégias e procedimentos que o capital usa para alcançar seus objetivos? Como a arte entra no rol dos procedimentos estratégicos que o capital se utiliza para exercer o poder?

O segundo trata das formas pelas quais os acontecimentos do mundo da arte na modernidade propiciam sua apropriação pelas instituições de controle social. Para fazermos essas análises, elegemos os seguintes eixos de estudo: a produção da finalidade para a arte; a necessidade da mediação e a atribuição da função hermenêutica da Arte.

## **1 AS CONDIÇÕES DE APROPRIAÇÃO DA ARTE PELO CAPITAL: A FILANTROPIA EMPRESARIAL**

Na cidade de São Paulo existe uma Organização Não-Governamental (ONG), denominada Instituto de Cidadania Empresarial (ICE). Esse Instituto nasceu do Movimento de Cidadania Empresarial (MCE) criado, por sua vez, a partir do Programa Liderazgo em Filantropia en las Américas (sic) (programa LIP) sob direção da WK Kellogg Foundation, instituição norte americana com mais de 75 anos, que desenvolve ações e projetos na América Latina e Caribe. Seu programa visa a contribuir para o desenvolvimento da filantropia empresarial e do voluntariado na América Latina. A partir desse programa, a atual presidente do ICE e um grupo de grandes empresários brasileiros fundou o referido instituto, em 1999. Esse grupo traz como mote a “participação da iniciativa privada de forma pró-ativa e estruturada na busca de soluções para a questão social”<sup>29</sup>

Sob incentivo da fundação Kellogg e seguindo os rituais prescritos pela técnica e pelo discurso da administração empresarial o ICE constitui sua estrutura de ação. Essa estrutura tem como missão: “Conscientizar a classe empresarial e provocar seu envolvimento em projetos e iniciativas do terceiro setor.”<sup>30</sup>; e apresenta como meta ou visão: “Ser referência em práticas sociais e influenciar, por meio de projetos e programas bem sucedidos, a formulação, execução e monitoramento de políticas públicas”<sup>31</sup>.

Diante dessa prática social, de seus objetivos e de seus interesses específicos, perguntamos: A quais poderes essa prática social responde?

Para respondermos a essa questão temos que pensar em quais foram as ressonâncias, e os acontecimentos históricos que nos trouxeram a atualidade desses trabalhos realizados por esse instituto; refletir sobre os poderes (forças históricas) e as formas de pensar que os incitaram. A quais poderes os trabalhos realizados pela filantropia empresarial respondem? Ao interesse do capital empresarial? Mas, por que o capital empresarial interessa-se pelo cuidado com os pobres? Qual o ganho dos empresários nesse investimento? O que engendra, no mundo social, essa ajuda ao próximo, essa ação filantrópica?

Podemos encontrar algumas respostas tomando em consideração estratégias de ordem geográfica. A maioria dos empresários responsáveis pelo ICE mora na região do Morumbi, no

---

<sup>29</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2004. p. 6. Disponível em: <<http://www.projetocasulo.org.br>>. Acesso em 23 jun. 2007.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 1.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 1.

município de São Paulo, região de grandes contrastes sociais. Esse habitat social exige dos empresários um confronto constante com os pobres e, assim, são levados a observar e a conviver com as desigualdades sociais na sua janela, ou melhor, no “seu quintal”.

O Instituto de Cidadania Empresarial (ICE) é uma associação civil sem fins econômicos, sediada em São Paulo, criada em 1999 por um grupo de empresários paulistas a partir da constatação de que poderiam e deveriam participar mais ativamente na busca de soluções para o agravamento das desigualdades sociais no Brasil.

Favelas não-urbanizadas, prédios populares e condomínios de alto padrão convivendo lado a lado: esta é a região do Morumbi, um retrato fiel de um país de contrastes sociais como o Brasil. Por um lado, o Morumbi, onde se situa o bairro do Real Parque, é conhecido pelo perfil sofisticado de seus moradores. Segundo o Censo 2000, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a região do Morumbi tem a maior renda média da cidade de São Paulo – o chefe de família ganha, em média, R\$ 6.498,82 por mês.<sup>32</sup>

Não era “agradável” conviver com tal visão. Eis que, então, os empresários resolveram agir por meio de táticas mais eficientes disponíveis: os projetos sociais. Desta maneira, podemos dizer que a motivação dos empresários em investir em um projeto de filantropia empresarial está na sua capacidade de resolver vários problemas. Primeiro, por se tratar de uma “questão doméstica”, já que os ricos não podem exterminar os pobres da sua vista, pois isso não seria condizente com o discurso humanitário moderno, têm que domesticá-los, acalmá-los, e os projetos sociais resolvem bem isso. Segundo, por tornar a efetivação do projeto mais rápida, pois não é necessário passar pelas instâncias de controle social do Estado nem por seus entraves burocráticos. Terceiro, porque quem passa a determinar como e onde será gasto o recurso são os próprios empresários, uma vez que os projetos são financiados e realizados pela iniciativa privada, a forma como será usado o recurso não requer o crivo do Estado e dos seus mecanismos de controle social, no caso os conselhos deliberativos etc. Quarto, porque além de resolver o problema de vizinhança, a filantropia empresarial ainda pode gerar lucro, pois, instituições como o ICE descobriram que essa função que “sobrava” para o Estado pode ser bastante interessante, com retornos financeiros e sociais consideráveis; esse lucro é possível devido às novas técnicas de venda que produzem a idéia de consumo responsável e sustentável e a criação da noção de responsabilidade social das empresas. E quinto, pelo fato de o projeto social tornar-se instrumento de barganha política<sup>33</sup>, um “palanque” que pode ser utilizado por políticos em troca de favores e outras concessões do governo.

<sup>32</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2004. p. 5. Disponível em: <<http://www.projetocasulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007.

<sup>33</sup> Entre os resultados de suas ações de 2004 do ICE está a presença da prefeita de São Paulo à época (Marta Suplicy) e do ministro de Estado da Cultura Gilberto Gil em um evento de inauguração de um projeto do Instituto. O que mostra a potência política e econômica que esse tipo de iniciativa alcança.

Se, esses são alguns dos motivos que levam o capital a investir no mercado da pobreza, devemos agora procurar suas estratégias e seus procedimentos. Quais estratégias são montadas para responder a esta demanda do capital? Quais procedimentos essas estratégias instituem ou promovem?

## 1.1 Estratégias e Procedimentos do Capital

### 1.1.1 O Estado moderno e a tomada de controle sobre a vida do indivíduo

Esta estratégia é bastante antiga e se atualiza no desenvolvimento interno do próprio Estado nacional moderno. Refere-se ao processo de tomada de controle sobre a vida do indivíduo e sobre a substituição das velhas formas de soberania pelas formas de governo da população, na qual o capital toma a frente na realização. A história dessa estratégia inicia-se a partir dos séculos XVII e XVIII. Nesse período, a vida política seria sacrificada em nome de programas para aplicação prática. Para Michel Foucault<sup>34</sup>, em seu texto *Sujeito e poder*, os governantes do Estado Moderno “[...] elaboraram técnicas precisas de ordenação e disciplinização dos indivíduos”, como também introduziram uma mudança na filosofia política, o Estado agora era um fim em si mesmo. Essa nova forma de organização política libertava-se da ordem dos “interesses superiores”, dos interesses divinos, bem como do destino individual dos príncipes: “[...] a racionalidade política não tentaria mais alcançar a felicidade nem apenas auxiliar o Príncipe, mas aumentar o escopo de poder em proveito próprio, mantendo os corpos dos súditos do Estado sob uma disciplina mais rígida”<sup>35</sup>. Essa racionalidade administrativa levaria, no século XIX, ao surgimento do biopoder<sup>36</sup>. O biopoder ativou o interesse pelo corpo humano como ser vivo, enquanto espécie, capaz de produzir riqueza para as forças de comando, incitando, assim, a criação de gestões biopolíticas das populações. Essa forma de poder não visa a reprimir, mas faz suscitar, incitar, limitar, desviar

---

<sup>34</sup> DREYFUS, H. L. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica* (para além do Estruturalismo e da Hermenêutica). Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 152.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>36</sup> Trata-se de uma tecnologia de sujeição que permite desde a gestão administrativa dos corpos e da vida do indivíduo às formas de vida da população. O biopoder designa aquilo que faz entrar a vida e seus mecanismos no domínio dos cálculos explícitos e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana [...] o homem moderno é um animal em cuja política sua vida, enquanto ser vivo, está em questão (DREYFUS, H. L. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*, 1995. p. 148).

diferentes dimensões da vida humana. Esse novo modo de governar levou ao fim as incompatibilidades que poderiam existir entre o Estado e os interesses do capital privado, entre a política e a economia.

Desta forma, ao se livrar dos interesses superiores, dos interesses divinos e também do soberano, no século XIX, o Estado estava livre para suprir seus próprios interesses, mas, ao mesmo tempo, estava à deriva para sofrer as influências do poder, econômico.

Buscava-se o empoderamento do Estado, o seu enriquecimento e o aumento de seu poder. Nesse momento, o poder do Estado já era exercido a partir de seu poderio econômico mais do que político. Por esse motivo, cresce a capacidade de influência dos efeitos do capital sobre o Estado. Isso chega-nos, hoje, como a total subserviência do Estado ao capital especulativo.

Na segunda metade do século XX, com a velocidade dos meios de comunicação do mundo globalizado, as empresas têm à sua disposição uma quantidade imensa de informações, o que permite apontar com precisão os melhores lugares para se investir<sup>37</sup>. Desta forma, as empresas passam a ter uma mobilidade que permite aos empresários se desvincularem da localidade, do território, e instalarem suas empresas em lugares mais rentáveis. Por esse motivo, o Estado fica refém do mercado, pois caso não cumpra as exigências das empresas estas ameaçam partir para outras localidades. Sem contar que as somas movimentadas em “transações financeiras intercambiais puramente especulativas são cinquenta vezes maiores que o volume de trocas comerciais e quase o mesmo que a soma das reservas de todos os ‘banco centrais’ do mundo”<sup>38</sup>. Assim, qualquer “deslize” que um Estado Nacional cometa, que desagrade os interesses do mercado mundial, pode colocar em risco a sobrevivência econômica e social deste país. Esse fato fez com que no diálogo Estado/empresa esta tivesse um poder maior e pudesse exigir o controle nas decisões políticas e, agora, na organização do controle das populações. Esse modo de governar promove uma infinidade de outras estratégias e procedimentos.

---

<sup>37</sup> BAUMAN, Z. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 15.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 74.

### 1.1.2 Uma mudança de foco

A segunda estratégia de poder, encontrada a partir da filantropia empresarial, refere-se às mudanças de foco que, segundo a crítica marxista, estariam na exploração econômica do trabalhador por parte do capital, gerando outras duas situações. Primeira mudança: a elite empresarial, que na crítica marxista seria o alvo de ataque, passa a realizar atividades comunitárias as quais, até os anos 1980 ou 1990, eram de função exclusiva do Estado. A partir deste fato se intensificam as críticas ao Estado, por não cumprir com suas obrigações sociais. É como se os ricos dissessem aos pobres:

*Nós não temos nenhuma culpa pela situação de pobreza que a comunidade se encontra, nós até tentamos ajudar, e pagamos impostos. É o Estado incompetente o verdadeiro responsável pela pobreza de vocês. A sua pobreza não tem relação com a nossa riqueza, como os antigos proletários diziam, vocês devem reclamar com os governantes que vocês democraticamente concordaram em eleger. Nós já fazemos mais do que devemos fazer, ajudamos vocês porque somos bons e solidários, caso contrário, poderíamos matá-los, ou melhor, deixá-los morrer. Na verdade, seria melhor que vocês não estivessem tão perto, isso provoca em nós certa culpa, pois ainda somos bastante cristãos. Mas conseguimos uma boa saída, unir nossa necessidade de torná-los dóceis à possibilidade de fazê-los produtivos e rentáveis. Observando as fraquezas e destrezas do Estado, seus métodos e técnicas no controle de população, descobrimos um meio de retirar vantagem ou até lucro dos problemas sociais. O Estado nunca conseguiu tirar muito lucro do trabalho com a pobreza, nós conseguimos. Mesmo porque o Estado nunca esteve interessado em obter lucro, sua função sempre foi meramente administrativa. Mas, como sabemos, no mundo capitalista as coisas que melhor funcionam são aquelas que dão lucro para os indivíduos, que mexem com a sua ganância, com a sua vontade de poder. Quando descobrimos essa possibilidade de lucrar realizando o mesmo trabalho do Estado, a pobreza virou uma zona de grande interesse, uma “mina de ouro”. Como diz Sergio Bianchi<sup>39</sup> no filme **Quanto vale ou é por quilo?**: “Não é terceirização do Estado, é concessão para explorar”. Não substituímos o Estado, somos seus parceiros. Mas, como somos mais ágeis, conseguimos produzir metodologias mais eficazes e projetos mais funcionais e rentáveis.*

Em resumo, a filantropia empresarial engendra sua parceria com o Estado tanto para eximir sua culpa quanto para obter lucro na exploração da pobreza.

---

<sup>39</sup> QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sergio Bianchi. Produção: Paulo Galvão. São Paulo: Agravo produções cinematográficas, 2005. 1 DVD.



A segunda mudança de foco se dá quando não mais a exploração econômica é um problema de classe ou de comunidades, mas sim de certos indivíduos. Para efetivar essa segunda mudança de foco tem-se como procedimento a criação de enunciados totalizadores e enunciados individualizantes. Primeiro realiza-se um processo de totalização identitária ou normatizadora, dizendo que todos são seres humanos e que a comunidade em geral é dócil e acredita que as mudanças propostas pelos projetos sociais são importantes, donde a violência ou outras formas de embate social – como os seqüestros, os assaltos, enfim as manifestações não muito pacíficas – são exceções à norma. E depois, faz-se a individualização, enquadrando certas pessoas em campos identitários tais como: os delinqüentes, os criminosos etc. Então, o problema, que na crítica marxista era de contradição social, aqui se transforma em questão individual, quando não psicológica, indicando que foi o indivíduo que devido às suas mazelas pessoais tornou-se “mau”, afirma-se como o contrário à sua sociedade, e por isso não se identifica com a mesma e a maltrata, a repudia.

### **1.1.3 As divisões de poder**

A terceira estratégia, atualiza-se na divisão das relações de poder. Ao contrário de um tipo de poder concentrado nas mãos do soberano nos séculos XV, XVI e XVII, temos hoje uma difusão de poder entre diversas instâncias sociais, instituições, indivíduos, grupo de trabalhos etc. Em nosso caso, fica bem claro que as relações de poder dessas práticas filantrópicas são exercidos de maneira compartilhada. Doa-se *quantum* de poder a quem queira exercê-lo dentro de um plano geral. O capital investe na condição do indivíduo exercer poder sobre si e sobre a ação de seu igual. Mas essa estratégia não é exclusiva da filantropia empresarial, ela se inicia com o Estado, o qual compartilha ou divide seu poder com as ONGs.

Nessa parceria ONG e Estado, afirmam-se novas estratégias metodológicas como por exemplo: a democracia participativa, a idéia de cidadania, de autonomia, no interior das quais novas condições de exercício de poder são disponibilizadas ao seu público alvo em troca de novas idéias de tecnologias de controle social. A grande inovação dessas tecnologias é a possibilidade de fazer com que a população que se quer controlar produza instrumentos para controlar a si própria. Que indique para as ONGs onde estão os seus pontos fracos. Esses pontos são, em geral, justamente as possibilidades de exercer o controle de si mesmo e o controle dos outros. Em resumo, para exercer o poder, o capital tem que dividi-lo. Esta divisão se efetiva por meio de enunciados e práticas que ele mesmo promove. O indivíduo só

poderá obter sua cota de poder se seguir os procedimentos e discursos que o capital oferece e fornecer informação sobre seu próprio funcionamento e de seu grupo.

Em decorrência disso teremos uma tática que se baseará na difusão, no ensino e no uso da neutralidade dos métodos científicos transformados em procedimentos de controle social. No momento em que a ciência moderna entende-se neutra, ela promove um distanciamento das questões políticas, ou melhor, uma relação objetal com a comunidade em que se vive. Quando a ciência social é tomada a partir da relação dicotômica sujeito/objeto e quando o sujeito e o objeto são pertencentes à mesma localidade, ao mesmo nicho social – por exemplo, o jovem pobre que pesquisa a sua comunidade – o procedimento científico pode levar a um distanciamento ou esvaziamento das questões políticas e de luta social. O lugar de ator social (do líder comunitário), aquele que empreenderia uma luta política em nome da comunidade é substituído pelo pesquisador que toma a comunidade como objeto distante de si.

Essa tática cria um tipo de procedimento que se enuncia e toma visibilidade por meio das pesquisas científicas realizadas pelos jovens em seu próprio território.

Para o ICE, propor aos jovens a realização de uma pesquisa fundamenta-se, entre outras coisas, no fato de que a

[...] nossa sociedade se tornou uma sociedade da informação. Uma boa quantidade dessas informações provém dos resultados de pesquisas. Quantas vezes na vida escutamos: “a pesquisa demonstrou que...” Enfim, aprender sobre pesquisa nos ajuda a ser consumidores conscientes, bem como eventuais produtores de pesquisa<sup>40</sup>.

Como também,

[...] Trata-se de inquietar-se constantemente “fazendo perguntas para o mundo”, buscando conhecer melhor o funcionamento das coisas, promovendo aprendizagens, possibilitando o prazer de descobrir e compreender, e ampliando nossas possibilidades de intervenções.<sup>41</sup>

A intenção dessa proposta é qualificar os jovens para a vida profissional, tanto possíveis pesquisadores sociais que tomam as práticas científicas como norteadoras de suas ações comunitárias, quanto como pessoas capazes de analisar e resolver situações que a vida cotidiana propõe.

Nesse sentido, essa ação busca provocar no jovem o desejo de mudança, capacitá-lo para propor idéias de solução para problemas concretos e produzir nele um olhar mais crítico

---

<sup>40</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens – Real panorama da comunidade. 2005. p. 9. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 9.

e investigativo. “Fazer com que os jovens comecem a olhar para o que é aparentemente natural e corriqueiro e enxerguem o que lá se esconde. Desejamos despertar sua inquietação e a vontade de transformar o que deve ser transformado”<sup>42</sup>.

Esses procedimentos partem do pressuposto moderno de que a realidade carece de interpretação para ser desvendada e transformada. Por meio de uma interpretação real social e a proposição de mudanças no cotidiano da comunidade, o projeto encontrou uma forma de produzir jovens dispostos a pensar e a resolver os problemas que os afligem. Além disso, veremos mais à frente que, com essas práticas de “olhar o cotidiano com olhares diferentes”, os projetos fazem parte de uma máquina que cria produtores e consumidores para um tipo específico de consumo: o “consumo consciente”.

Todavia, o que esses nobres intuitos escondem é uma demanda do capital em que a lógica científica substitui os modos das relações políticas e também as práticas de liberdade de forma bastante sutil. Nessa metodologia do observatório social, as relações entre o jovem e a comunidade são mediadas pelas práticas científicas, a comunidade é tomada como objeto de estudo, como dado de pesquisa. Primeiro ensina-se aos jovens pobres o modo de intervenção baseado na ciência e na produção de verdade que as práticas estatais e as capitalísticas realizam sobre a comunidade. Isso se processa de tal maneira que essas práticas são um novo mediador entre a relação dos habitantes com o seu território. Em segundo lugar, proporciona-se uma aproximação e um conhecimento “neutro” da comunidade, um conhecimento de pesquisadores e cientistas. E por fim, busca-se tratar um problema de ordem econômica e de desigualdade social de maneira distanciada, amenizando as paixões e os possíveis ímpetus destruidores da juventude pobre.

Nesse sentido, podemos dizer que essa metodologia traz uma idéia de ciência que historicamente faz o papel explícito da produção de uma racionalidade extremamente violenta<sup>43</sup> que se esconde em uma neutralidade para se tornar livre para exercer o domínio e a exploração do trabalho e da vida dos indivíduos.

---

<sup>42</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens – Real panorama da comunidade. 2005. p. 8. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007.

<sup>43</sup> “A racionalidade é o que programa e orienta o conjunto da conduta humana. Há uma lógica tanto nas instituições quanto na conduta dos indivíduos e nas relações políticas. Há uma racionalidade mesmo nas formas as mais violentas. O mais perigoso, na violência, é a sua racionalidade. É claro que a violência é, nela mesma, terrível. Mas a violência encontra sua ancoragem mais profunda e extrai sua permanência na forma de racionalidade que utilizamos. Pretendeu-se que, se vivêssemos em um mundo de razão, poderíamos nos livrar da violência. Isso é inteiramente falso. Entre a violência e a racionalidade não há incompatibilidade.” (1979) Foucault Estuda a Razão de Estado (entrevista com M. Dillon). In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos - IV: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 298.

O que precisamos considerar nesses procedimentos é a utilização da ciência<sup>44</sup> não como produtora de um saber laico sobre o mundo que permite ao homem agir e falar sem interditos, que busca a criação de tecnologias para a superação das questões humanitárias, realizando desta forma o intuito inicial da ciência moderna, mas sim como uma ciência que se guarda na arrogância da neutralidade e da crença cega em seus métodos e que acaba assim por tornar-se subserviente ao capital. Um ideal de ciência que se mostra ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que é emancipatório, ele extingue as fronteiras entre a esfera pública e privada e estende a técnica ao mundo das relações humanas. Além disso, uma ciência que, apesar de trazer uma proposta de auto-realização do indivíduo, de seu descentramento em relação às normas, de seu direito à crítica e ao juízo, enquanto ser humano universal, leva, não ao esclarecimento e à emancipação, mas ao individualismo instrumental e ao isolamento do homem em relação à comunidade a que pertence, e, ainda, privatiza o espaço público, tornando-o refém dos interesses privados do mercado. Todo esse modo de funcionamento do poder, ao invés de produzir um Estado imune aos ataques dos interesses privados, um Estado que possa proteger a comunidade dos interesses privados de uma elite capitalista, promove o uso da máquina do Estado para interesses privados da classe que estiver no poder. E o conhecimento passa a ser desenvolvido no intuito de criar tecnologias para o mercado e a gestão das populações.

Além desse procedimento de pesquisa científica, essas estratégias de divisão do poder enunciam e tomam visibilidade como protagonismo juvenil.

O protagonismo juvenil está inserido em uma das plataformas de procedimentos do ICE que visa ao “apoio e operação direta de projetos e programas de desenvolvimento comunitário, com foco na juventude”<sup>45</sup>. Entre estes programas encontra-se um projeto social denominado Casulo, desenvolvido na região sudoeste do município de São Paulo, uma área “repleta de contrastes sociais, com favelas e prédios de luxo convivendo lado a lado”<sup>46</sup>. A missão social deste projeto é “contribuir para a melhoria da qualidade de vida da população do Real Parque e Jardim Panorama, por meio de um processo de desenvolvimento

---

<sup>44</sup> Sobre esse tema consultar FRANÇA, S. A. M. *O olhar iluminista*. Aula do concurso público para obtenção de título de livre-docente pela Faculdade de Ciências e Letras/UNESP, set. 2005. 8 f. [notas de aula. Texto manuscrito]. Ou ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

<sup>45</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2004. Disponível em: <<http://www.projeto-casulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 5.

<sup>46</sup> PORTAL do Voluntariado - Entrevistas anteriores. A transformação do Casulo. Disponível em <<http://www.portaldovoluntariado.org.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

comunitário que prioriza o jovem como agente estratégico de transformação social<sup>47</sup>; e tem como objetivo promover a autonomia e a cidadania da comunidade, por meio de ações de cultura e educação. O projeto existe desde 2003 e atende anualmente cerca de 540 adolescentes e jovens entre 12 e 24 anos, em situação de vulnerabilidade social.

Um dos principais pontos de apoio da metodologia do Casulo é o protagonismo juvenil. Essa metodologia inclui os seguintes conceitos de sustentação: a autonomia e a cidadania da comunidade, o desenvolvimento comunitário, o jovem como agente estratégico de transformação social e a cultura e a educação como instrumentos ou meios para realizar tal tarefa. O Empreendedorismo Jovem serviria de “Estímulo, capacitação e suporte aos jovens para a implantação de empreendimentos sociais e de geração de renda”<sup>48</sup>. Os jovens são a base da mão-de-obra para a ação comunitária que tem por intuito o

Fortalecimento das organizações de base comunitária locais, por meio de ações que contribuam para a viabilização de novos ativos, formação de lideranças e agentes sociais, bem como possibilitar a implementação de projetos que favoreçam o desenvolvimento socioeconômico da região.<sup>49</sup>

Esse projeto incentiva o trabalho eminentemente político do jovem como meio de resolução dos problemas socioeconômicos e estimula a formação do jovem como ser “consciente” de sua participação social, o homem entendido não apenas como força de trabalho, mas como um “ativo” na construção do lugar onde habita. Por isso a importância dada às capacitações, ao suporte e o estímulo às ações comunitárias organizadas por esses jovens<sup>50</sup>.

Diante disso, questionamos: Por que utilizar o jovem como foco de mudança social? Ou como dizem, o jovem como protagonista das ações sociais? Segundo o ICE, “em virtude da notória escassez de políticas públicas que os contemplem, da falta de perspectivas na sociedade atual e das potencialidades ainda pouco valorizadas desse segmento etário”<sup>51</sup>

Analisemos melhor esse argumento sobre a escassez de políticas públicas para os jovens. Hoje, temos disponível uma série de críticas feitas contra o Estado em relação à sua

---

<sup>47</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2005. Disponível em: <<http://www.projeto-casulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 5.

<sup>48</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2004. Disponível em: <<http://www.projeto-casulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 11.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>50</sup> Diferentemente de outras épocas em que o trabalho com jovens pobres era baseado no trabalho braçal ou automatizado que ocupava seu tempo e que não o deixava pensar, hoje, se investe em outro tipo de trabalho, o trabalho imaterial. Veremos pormenorizadamente o conceito de trabalho imaterial na oitava estratégia.

<sup>51</sup> RELATÓRIO de Atividades, op. cit., 2004. p. 14.

negligência como órgão responsável pela formação e cuidado com a sua população e, são inúmeros os estudos sobre a situação de vulnerabilidade e risco da juventude pobre e sobre o mau funcionamento das ações estatais. Isso se baseia no fato de que a faixa etária dos jovens encontrar-se em um limiar das ações do Estado, há um vazio na rede de atenção social em relação a eles. Os jovens ocupam uma faixa etária que já não lhes permite ficar sob a guarda das instituições disciplinares (Creche, Escola, Orfanato) que minimamente o Estado oferece, mas também não têm a permissão de entrada no mundo adulto, pois este está lotado. Então, os projetos sociais privados servem para criar salas de espera ou como diz Zygmund Bauman em *Vidas desperdiçadas*<sup>52</sup>, são como um contêiner de resfriamento do refúgio humano, para que os jovens fiquem esperando a sua vez. Pode ser que esperem para sempre, pode ser que os mais impacientes entrem para ao mundo do crime e consigam um lugar em outras instituições disciplinares, a FEBEM ou a Prisão.

Para refletirmos sobre o outro argumento apontado pelo ICE, “a falta de perspectiva na sociedade atual”, tomaremos uma outra análise de Bauman. Segundo o autor, há um maior número de diagnósticos de depressão em pessoas nascidas na década de 1970 do que as nascidas em épocas anteriores, e que esse fato se relaciona ao desemprego. Entretanto, Bauman esclarece que a depressão não se relaciona exatamente com o conceito de desemprego, mas sim de redundância. A situação de desemprego era momentânea, o destino do desempregado era o de um dia ter um emprego, o do redundante não, seu destino é o refúgio, o lixo. O desempregado tinha a função de exército de reserva no processo de produção, o redundante é só o excesso, é aquele que foi feito a mais, não é que ele seja defeituoso e não funcione bem, não, ele simplesmente foi feito a mais, igual a ele há muitos. Além disso, hoje, há uma falência de todas as fórmulas e receitas para admissão no mundo do trabalho. Até a década de 1970, as regras de funcionamento e admissão no mundo do trabalho eram claras e tinham uma durabilidade razoável, agora, estas regras perdem a validade antes de se alcançar os fins. Ademais, hoje em dia, o progresso exige cada vez menos pessoas para o seu funcionamento. É como se existissem dois mundos paralelos, praticamente independentes: o mundo do capital financeiro, que vive de especulações e concentra praticamente toda riqueza mundial; e o mundo “real” da classe média, de pobres e miseráveis, que cria suas necessidades, consome e cria mais necessidades. E as boas idéias que surgem nesse ciclo vão para o “outro mundo” para serem comercializadas, ficando para esse apenas

---

<sup>52</sup> No livro *Vidas desperdiçadas*, Bauman utiliza da metáfora do lixo para falar da nossa época. Os projetos sociais seriam como um contêiner resfriado para que os problemas, advindos do refúgio humano, não se espalhem pela sociedade. (BAUMAN, Z. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005).

uma pequena soma que mantém viva essa fonte. Para o capital, praticamente não é mais necessário consumidores, a nova ordem é: o menor número de consumidores, consumindo pouco e pagando muito caro. E do outro lado – o dos médios, pobres e miseráveis – é a luta da auto-regulação, fazer o melhor possível das migalhas que sobram do capital, bem como, conservar os pobres onde estão e deixar morrer os miseráveis para usufruir dos recursos sob os quais estes pisam – vide conflitos, guerras civis eternas e epidemias na África e Oriente Médio.

Em relação aos argumentos sobre as “potencialidades ainda pouco valorizadas ou exploradas dos jovens pelos projetos sociais” – o jovem como instrumento de desenvolvimento comunitário. Primeiramente, vamos pensar nos tradicionais projetos estatais nos quais o jovem pobre era o público-alvo da educação ampla, de diversas atividades lúdicas, esportes, trabalhos manuais, cursos profissionalizantes. Nesses projetos não se compreendia o jovem como um instrumento de mudança social, pois quem promovia essa mudança era o Estado, este era o ator principal nesse processo, e o trabalho com os jovens era imanente ao trabalho social do Estado. Hoje, busca-se uma “responsabilização” do jovem pelas mudanças que se quer fazer na comunidade, o jovem torna-se um dos melhores meios pelos quais se realizam as mudanças sociais. Mas porque imputar tal responsabilidade ao jovem?

Como já dissemos, atualmente, os jovens, em geral, não têm trabalho, portanto, deve-se ocupá-los, mas como hoje não há trabalho nem para os adultos, entretêm-se os jovens com atividades preparatórias para a vida contemporânea, que exige pessoas criativas, produtivas, políticas, que saibam organizar seu espaço e viver em grupo, enfim que estejam preocupados com as questões sociais. Desta forma, o jovem é entretido com ações úteis à sociedade e ainda é responsabilizado pela organização do espaço onde vive, inculcando-se nele, desde cedo, um senso de cidadania.

E finalmente temos, como terceiro procedimento da estratégia do capital de divisão do poder, os enunciados e a visibilidade das metodologias participativas. Para exemplificar esse procedimento tomaremos uma ação do Projeto Casulo intitulada Observatório Social.

Desenvolvido pelos jovens, o Observatório Social produz, analisa e fornece dados e indicadores que subsidiarão a implementação de ações sócio-educativas [sic], projetos de intervenção local e a proposição e monitoramento de políticas públicas.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2005. Disponível em: <<http://www.projeto-casulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 15.

Trata-se de uma metodologia participativa que pesquisa um território e propõe intervenções e monitoramento, tendo como atores os jovens locais. Constrói-se integralmente com as intervenções e a participação dos jovens, que são responsáveis pelo levantamento de dados por meio de pesquisas de campo sobre as condições socioeconômicas da região onde o Casulo atua, e ainda fazem a análise desses dados, a proposição e a execução dos projetos.

A primeira vantagem para os idealizadores desse método é a de que, por contar com a participação do jovem em todas as etapas, promove ações baseadas em dados mais precisos, já que as pesquisas são realizadas pelos jovens da própria comunidade a qual conhecem muito bem. Como são realizados estudos específicos para um determinado território, ao invés de utilizar dados mais gerais como os do IBGE, o ICE utiliza-se das pesquisas feitas pelos próprios jovens do Observatório Social, pois estas correspondem à realidade específica da região em que o Instituto atua.

Ao invés de aplicar os velhos moldes do Estado – que desse ponto de vista pratica o assistencialismo e não promove o desenvolvimento – a filantropia empresarial, por intermédio do estatuto de metodologia participativa e inovadora, criou uma forma de baratear os custos de suas ações e ainda adiantar em uma fase o processo do projeto.

De maneira geral, as atividades de intervenção social possuem as fases de planejamento, pesquisa de campo, montagem das ações, execução, monitoramento e avaliação e, normalmente nas práticas estatais, a participação do público alvo se restringe à fase de execução e no máximo a de avaliação. Entretanto, notamos que no projeto Observatório Social, a participação do público alvo, o trabalho sobre o corpo do jovem – a moldagem desse corpo dentro de uma lógica específica de funcionamento, seguindo as estratégias de poder do capital – inicia-se logo na primeira fase do processo, no planejamento das ações. Os jovens participam de todas as fases do processo de intervenção comunitária. Eles planejam, pesquisam, organizam as ações, executam, monitoram e avaliam o processo junto com os coordenadores das ONGS.

Entendemos que, com essa iniciativa, se alcança grande economia nos custos dos projetos. Na fase de pesquisa de campo não é mais necessário gastar com o pagamento de pesquisadores profissionais, na fase de montagem das ações apropria-se da “criatividade” juvenil para formulação de atividades e também não há despesas com a fase de execução pois, se utiliza da mão-de-obra gratuita do jovem. E na avaliação, não há exatamente economia, ocorre sim a resolução de diversos problemas, caso a atividade não obtenha êxito isso já não é um grande problema, pois o mais importante é o “processo” de construção; os jovens devem aprender que “nem tudo na vida dá certo”, que o essencial é o aprendizado, além de que a



“culpa” por conta de um eventual fracasso não recai apenas sobre a instituição, mas também sobre as possibilidades proporcionadas por esta metodologia. Desta forma, os projetos de filantropia empresarial têm, gratuitamente, o que antes os projetos Estatais pagavam, e ainda recebem votos de excelente prática educativa e de apoio ao desenvolvimento local, pois, ao contrário de se trazer especialistas, formam-se pessoas da própria comunidade.

De certa forma, é bastante difícil criticar uma iniciativa dessas. O capital observou muito bem todas as críticas feitas ao Estado assistencialista e forjou suas práticas de maneira a resolvê-las.

Uma dessas críticas era de que o Estado aplicava na população-alvo tecnologias que não eram aceitas por ela, não tinham efetividade e nem eram perenes, pois não havia participação da comunidade na sua construção e execução. De acordo com essas críticas o Estado: primeiro, não dividia ou delegava o poder às pessoas da comunidade na realização dos projetos; segundo, não efetivava bem as etapas de pesquisa, pois os executores dessa tarefa não pertenciam à comunidade, não traduziam bem seus anseios; e terceiro, gastava muito no pagamento de especialistas ao invés de acreditar no potencial da população que queria “melhorar”.

Nesses três procedimentos analisados – a pesquisa científica, o protagonismo juvenil, e a metodologia participativa – existe um status de inovação metodológica que devemos compreender. Inicialmente, deve ser levado em consideração qual o saber da população que se quer mudar, depois se delega o poder aos indivíduos e, por fim, se propõe que esses indivíduos mudem o comportamento do restante da população, que a vigie e cuide dela.

Desta forma, ao dividir o poder com aqueles que se pretende controlar, o capital foge das críticas que eram feitas ao Estado e passa a ter a população sob seu comando sem que ela perceba.

#### **1.1.4 A transformação da política em práticas de apaziguamento social**

Esta estratégia, imbricada e alinhada à sua antecessora, consiste na transformação das relações políticas em práticas de apaziguamento e controle social. Houve uma apropriação do conceito de política por parte da filantropia empresarial.

Se tomarmos o conceito de *sensus comunni*<sup>54</sup>, a partir da leitura que Hannah Arendt propõe de Kant no livro *Responsabilidade e julgamento*, entenderemos que esse senso é o meio pelo qual se exerce a política que “não significa um sentido comum para todos nós, mas estritamente, aquele sentido que nos ajusta a uma comunidade formada com outros, que nos torna seus membros e capacita-nos a comunicar as coisas dadas pelos nossos cinco sentidos”.

A decisão política não diz respeito, portanto, a algo unânime, a um acordo necessário ou a uma síntese de julgamentos diferentes em um debate, mas a um processo, no momento em que, mesmo estando sozinhos, conseguimos imaginar-nos em relação e na presença de outros (sendo esses outros também a diferença absoluta), e nos pautamos nessa referência de uma presença do diferente para julgar.

Seria um senso de pluralidade, em que levamos em conta a composição diversa daquilo que chamamos humanidade. Todavia, devemos ter em mente que o fato de pertencermos à mesma humanidade não nos obriga a agir igual. Da mesma forma que agir diferente não retira do indivíduo sua condição humana.

Para Arendt, o *sensus communis* representa

um senso que nos ajustaria à pluralidade, e não a um consenso coletivo ou a uma decisão unânime. [...] Levar o outro em consideração quando eu julgo não significa uma conformidade entre meu julgamento e o dos outros. Eu ainda me refiro à minha própria opinião e não levo em conta a quantidade de outros quando chego à conclusão de que algo está certo. Todavia, meu julgamento deixa de ser simplesmente subjetivo, no sentido de que não considero apenas a mim mesma quando julgo.<sup>55</sup>

Produz-se, assim, uma luta contra os discursos totalitários tanto de ordem individual e privada quanto os que estão sob a tutela de uma racionalidade ou um discurso geral.

Nos projetos sociais a política e o senso comum – ao invés de serem usados como produção de tencionamento e diferenciação, como um lugar em que pessoas aparecerem com pensamentos e condições socioeconômicas diferentes podem até se enfrentarem – tornam-se estratégias de apaziguamento e controle social. Nas ações da filantropia empresarial a política torna-se uma postura moral com valores predefinidos. É como se a política servisse apenas para os pobres; é como se os ricos dissessem:

*Vocês (pobres) têm que se organizar politicamente e de forma pacífica, a política é algo bom para vocês, os grupos organizados têm muito mais força para negociar. Organizem-se e não*

<sup>54</sup> Senso comum. Sobre o assunto ver ARENDT, H. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 205.

<sup>55</sup> ARENDT, H. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49.

*nos atrapalhem, pois a nossa política não é a mesma que a de vocês, não partilhamos do mesmo lugar político que vocês, nossa relação consiste em vocês pedirem e em nós vermos o que podemos fazer, mas só se pedirem de forma organizada e civilizada.*

Como procedimento dessa estratégia, tem-se a dinâmica dos conselhos consultivos (como o do Casulo). As decisões finais e as diretrizes são tomadas em outros níveis dos quais os pobres não participam. Entretanto, abre-se espaço para os pobres falarem de suas desgraças, ouve-se suas queixas e desejos, acata-se as boas idéias e finge-se que eles participam das decisões.

O modo de controlar do capital não funciona mais por repressão, ele não é mais tão bruto nas suas ações ou falas e coopta de duas formas: por suborno e articulações políticas, e por benesses. A primeira forma é um pouco rudimentar, consiste em “comprar” as lideranças locais, os representantes da comunidade em favorecimento a uma determinada proposta, oferece-se um cargo ou um emprego e aquele que era um potencial inimigo, metamorfoseia-se em aliado. A outra forma consiste em oferecer melhorias comunitárias para acalmar os ânimos e ímpetos individuais, e a própria comunidade passa a administrar os ímpetos individuais potencialmente perigosos. Coloca-se os pobres para organizar seu próprio território, e como veremos a seguir, propõe-se que o jovem reflita e busque novas referências de vida, no caso, referências de vida pacífica.

### **1.1.5 O aburguesamento dos pobres**

A quinta estratégia consiste no “aburguesamento” do pobre, ou seja, uma valorização do estilo de vida da classe média burguesa, sua passividade às regras do capital (a individualidade, o protagonismo, o acúmulo material, a grande carga horária de trabalho, o consumo desenfreado e ao mesmo tempo o consumo consciente agora preocupado com questões sociais) e uma depreciação do modo de vida dos pobres. Assim, investe-se, por exemplo, na idéia de protagonismo e de criação de auto-estima (valores claramente burgueses) para poder incitar a realização de ações de interesse do capital. Se for para manter os pobres calmos e melhorar sua condição de vida, os ricos até colaboram. Estes não se preocupam com as condições vida da comunidade, pelo contrário, a boa “qualidade de vida” é algo rentável para os negócios, quanto mais pessoas com poder aquisitivo, melhor. É uma forma de “aburguesamento” dos pobres. Pobre, mas com televisão, celular, trabalho, e

ímpetus de enriquecimento. É como se a possibilidade de uma revolução não existisse, como se não tivéssemos memória e o mundo fosse sempre da maneira como está – o antigo *status quo*. Ricos e pobres vivendo pacificamente, com algumas aberrações ou desvios de conduta, alguns casos de crimes, etc. Isso se concretiza com procedimentos, a partir do olhar que os projetos sociais têm dos problemas que afligem os jovens das regiões metropolitanas. Segundo o projeto Casulo, o problema da juventude é a sua vulnerabilidade social, não por causa das condições de pobreza, mas pela “baixa escolaridade, precárias oportunidades de socialização da produção cultural e o próprio contexto de violência das metrópoles.”<sup>56</sup>

Essa metodologia é tão burguesa, tão distante das antigas questões de ordem político-econômica revolucionária e tão distante da realidade do crime, e de certa maneira da nossa realidade, que não precisa fazer restrição ao pensamento questionador, e mais, estimula que os jovens questionem a situação da sociedade em que vivem. Observemos alguns trechos da metodologia do Observatório Social:

O conjunto de oficinas de “Leitura de mundo” pretende oferecer um currículo que proporcione aos educadores e jovens “chaves” para leitura e ampliação da compreensão de mundo, em um processo educativo onde o conhecimento é o meio para compreender o mundo e agir. Entendendo que ler o mundo encontra-se relacionado não só a aprender a ler e escrever, mas a posicionar-se criticamente com relação a conceitos, valores e normas socioculturais estabelecidos e vivenciados na sociedade. Essas oficinas pretendem proporcionar aos jovens e educadores novas formas de ler e escrever a realidade, produzindo novas textualidades em busca de diferentes referências para enfrentar e viver nesse mundo. As oficinas são desenvolvidas a partir das convicções de que é preciso aprender a ler o mundo, a ler nas entrelinhas, a receber criticamente as mensagens veiculadas, analisando-as, comparando-as, percebendo os diferentes recursos de linguagem, as estruturas dos textos ou mensagens e suas diversas intenções e formas. Nesse processo os jovens irão refletir, juntamente com você, sobre alguns conceitos, normas e valores expressos na sociedade (cidadania, trabalho, consumo, meio ambiente, mídia, política, etc.), e realizarão algumas pesquisas com diferentes públicos em suas comunidades.<sup>57</sup>

Quando dizem que o jovem deve analisar criticamente as coisas que o mundo oferece, que ele deve buscar novas textualidades e novas referências, surge certa estranheza. Se a principal questão que essa metodologia coloca é a da injustiça e da desigualdade social e financeira, e sabemos que são os ricos que estão no outro lado da situação, ou seja, é pelo acúmulo de riqueza de alguns que outros passam necessidades, e que esse projeto é mantido por esses mesmos ricos, instaura-se então um contra-senso. Como um projeto mantido por

---

<sup>56</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2004. Disponível em: <<http://www.projeto-casulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 11.

<sup>57</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens - Real panorama da comunidade. 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 8.

milionários pretende ensinar os pobres a melhorar sua qualidade de vida? O capital é tão confiante em seus métodos que não tem pudores em colocar em discussão a desigualdade social. Como exemplo temos “o conjunto de oficinas “Intervenções no território” que expressa a idéia de que é preciso ler e interpretar o mundo para propor e implementar projetos e idéias que transformem a nossa realidade desigual e injusta”.<sup>58</sup>

O que os ricos querem com um projeto deste? Com certeza não é a revolução. Ao invés de ocorrer uma luta entre pobres e ricos, há uma proposta de trégua, de apaziguamentos.

Mas a grande questão é que nessa trégua há estratégia de minar todas as condições de resistência e diferenciação dos pobres em relação aos ricos. Há uma busca pela igualdade, não uma igualdade econômica, é claro, mas uma igualdade de anseios e modos de vida. É proposta uma linha identitária para os pobres a partir do modo de vida dos ricos, trata-se de mais uma forma de relação pacífica com as condições de exploração. Em uma ordem prática, os jovens são levados a pensar criticamente sobre a condição em que se encontram e lhe são propostas ações para que eles ajam de forma racional, pacífica, não violenta. Permitem que os problemas se explicitem, mas ao mesmo tempo lançam as bases para resolvê-los dentro de uma metodologia controladora e pacificadora.

### **1.1.6 A nova dissimulação do capital e a guetificação social**

Podemos afirmar que há, implicitamente, aqui, uma sexta estratégia que trata de uma mudança do capital em relação a suas práticas ideológicas. As formas de organização do capital perceberam que não precisam mais dissimular aos pobres suas práticas de exploração e suas contradições, pelo contrário, elas convidam os pobres a conhecê-las ou até apontá-las, e permitem que a comunidade sugira e participe das suas possíveis soluções.

Propõe-se aos pobres que se organizem em grupos, mesmo sabendo que o capital mina todas as possibilidades de fortalecer coletivos que possam lutar contra ele.

O conjunto de oficinas que compõem o processo “Integração, sensibilização e formação de grupo”, visa inserir os jovens num conjunto de experiências grupais que proporcionem oportunidades de convivência com as diferenças e desenvolva competências e habilidades para agir em sintonia com o outro, aprendendo a concordar e discordar, a decidir em grupo, a valorizar o saber social e a cuidar do lugar em que vivemos.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens - Real panorama da comunidade. 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 8.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 10.

Essas ações fortalecem apenas guetos homogêneos, sem consistência política de enfrentamento, que possam ser sempre conservados na sua zona de influência. Esses grupos são como plantas de estufa, quando saem ao ar livre não resistem. É proposta uma revolução, não é? Mas uma racionalidade pragmática, controlada, em regime fechado, no interior da própria comunidade.

Quando os projetos de filantropia empresarial dizem que o seu desejo é “fazer com que os jovens comecem a olhar para o que é aparentemente natural e corriqueiro e enxerguem o que lá se esconde. Desejamos despertar sua inquietação e a vontade de transformar o que deve ser transformado”.<sup>60</sup> Notamos uma forma de controle não repressiva, um incentivo a transformar aquilo que deve ser transformado. Contudo, a partir de que parâmetro deve ocorrer tal transformação? Aqui entram em cena os universais modernos – a paz, a humanidade etc.

A Leitura do mundo começa no próprio mundo - lugar de pertença para experienciar e percorrer o mundo cidade, o mundo humanidade.

[...] Leitura do mundo não é só contemplação, interage pela ação no mundo lugar - cidade - humanidade.[...]

[...] O jovem, e todos nós, ganhamos neste processo de leitura (sic) cumulativa, a apreensão de nossa própria humanidade.

Este ganho de humanidade se revela em exercícios de cidadania ativa e, o que é fundamental, ganhos de irmandade/solidariedade para viver no mundo e com o mundo.<sup>61</sup>

Fala-se a partir de idéias das quais ninguém tomará partido contrário, são questões aparentemente inerentes a todos os seres humanos, são “pontos pacíficos”, princípios universais. O capital tomou para si esses princípios que a modernidade trouxe e usa-os a fim de suprir seus interesses.

Esses princípios universais funcionam tão bem aos interesses do capital porque fazem parte de um conjunto de idéias que fundam a modernidade<sup>62</sup> e que foram distorcidas ao longo do tempo. Esse conjunto é formado por três princípios: 1) a moral pode ter um fundamento secular e não apenas religioso; 2) o indivíduo tem o direito à auto-realização e a descentrar-se em relação à norma, criticando-a; e 3) existe uma natureza humana universal, princípios universais de validação ética e um pequeno número de normas materiais universais (direito

<sup>60</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens - Real panorama da comunidade. 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 10.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 3 e 4.

<sup>62</sup> FRANÇA, S. A. M. *Cenas do contemporâneo: da Biosociabilidade à ética*. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2004.

natural, o empirismo e a conformidade com a própria razão) que diferentemente da racionalidade instrumental, têm uma concretude existencial, dizem das formas de viver e agir entre os homens, e são modos de se relacionar que foram firmados entre eles, e não apenas direções fornecidas por racionalidades vazias.

Entretanto, com a regulamentação dos modos de funcionar do Estado moderno e o crescimento da necessidade de gestão e controle por parte da população, esses princípios foram desestruturando-se.

A moral, quando consegue deixar sua fundamentação religiosa, cai na sistemática de uma razão instrumental<sup>63</sup>. Essa razão transforma a atitude ética em algo meramente relacionado à verificação da utilidade para os interessados num contrato, numa lei ou numa norma. Algo que tenta regular a relação entre os seres humanos e o mundo de forma autoritária.

A idéia de descentramento do indivíduo em relação à norma tornou-se auto-referência e descompromisso com as coisas em comum com os outros homens, e levou apenas ao individualismo que estimulou o narcisismo.

E o universalismo passa a ser usado para exercer apenas políticas gerais de controle de população, e não mais como fundamento para uma moral universal de um bem comum a todos os homens. Com a modernidade a idéia de mundo é substituída pela idéia de universo. O mundo era o lugar onde os homens podiam exercer o *peíthein*<sup>64</sup> (discurso convincente) no qual a excelência da política se realizava. O universo é algo distante, são as leis racionais e universais que decidem pelo homem, e não mais a sua relação com seus iguais, o que possibilitava a criação de novas maneiras de se relacionar com o mundo.

Com essa desestruturação, os princípios que a modernidade trouxe para o homem transformam-se hoje em mecanismos sutis de exercício de poder. Por meio dos interesses universais se escondem os interesses daqueles que comandam.

Nesse sentido, quando nos deparamos com conceitos como paz humana e natureza universal e racional do homem, devemos desconfiar. Imbuído justamente desse universalismo, desse racionalismo instrumental, dessa busca pela paz e pela boa convivência entre ricos e

---

<sup>63</sup> Para Habermas a razão instrumental seria fruto de uma vertente repressiva da ilustração em que a racionalidade do mundo vivido se aliou a esfera do Estado e da economia “se autonomizando do mundo vivido e se incorporou numa esfera sistêmica” [...] (ROUANET, 1988, p. 141). Seria um tipo de racionalidade burocrática e técnica em que o argumento e a possibilidade de acordo estão fora de cogitação, tal qual a das repartições de gestão estatal, as da ciência tecnicista e irrefletida, e a da economia de mercado. É a “razão como inimiga da vida, a serviço de um projeto de nivelamento, de expulsão da espontaneidade, como potência castradora da emoção e da arte [...]” (FRANÇA, 2004).

<sup>64</sup> Sobre o assunto consultar ARENDT, H. Crise na cultura. In: \_\_\_\_\_. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 277.

pobres, o capital monta suas estratégias e seus procedimentos de ação. Tudo é tomado em nome da convivência pacífica, a paz está acima de tudo, acima até das diferenças e injustiças econômicas. O laço humanitário entre os indivíduos deve sempre falar mais alto que as nossas diferenças, deve falar mais alto que a riqueza e a miséria.

### **1.1.7 A intervenção**

A sétima estratégia refere-se à política de influência ou intervenção dos órgãos privados nas políticas públicas. Disparamos de uma intervenção em relação ao governo nacional em que se influencia ou se privatiza as políticas de Estado e uma intervenção internacional que se utiliza dos institutos nacionais para difundir suas estratégias.

Na instância nacional, temos como exemplo os interesses do ICE: “Ser referência em práticas sociais e influenciar, por meio de projetos e programas bem sucedidos, a formulação, a execução e o monitoramento de políticas públicas”<sup>65</sup>. Esses interesses nos mostram uma colonização, a partir das necessidades do capital privado, sobre as práticas estatais por meio dos projetos sociais. Lança-se um modo, uma metodologia de execução de práticas sociais. No caso do ICE não há necessariamente uma substituição do Estado, mas a criação de uma demanda para que ele atenda. Cria-se uma metodologia, capacitam-se pessoas e depois propõe-se que o Estado assumira tanto a metodologia e absorva as pessoas capacitadas.

Podemos dizer que houve uma junção perfeita entre o Estado e as formas de organização do capital. Ao permitir que o empresariado realize atividades que antes eram de sua exclusividade ou tradicionalmente da igreja, foi um modo do Estado de diversificar estratégias e promover certas ações que, no interior da máquina estatal, eram impossíveis ou muito morosas.

A filantropia empresarial, ao se posicionar fora das políticas públicas, além de não entrar no foco das críticas que são feitas às práticas assistenciais do Estado – apesar de praticar as mesmas ações que este –, ainda pode realizar críticas e sugestões às práticas estatais. Isso é possível, porque os empresários não têm a obrigação de financiar, muito menos de realizar projetos sociais, pois já pagam impostos para que o Estado o faça por eles. Entretanto, encontraram na filantropia uma maneira de fazer uma boa “dieta da sua

---

<sup>65</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2005. Disponível em: <<http://www.projeto-casulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 1.



consciência”<sup>66</sup>, melhorar a imagem do produto da sua empresa, civilizar o lugar onde habitam, influenciar as políticas públicas, ocupar suas esposas, e ainda gerar lucro.

Portanto, a filantropia empresarial é uma forma de exercício de poder em que as obrigações do Estado para com o campo social se transformaram em caridades e benesses empresariais, caracterizando a empresa como uma instituição socialmente responsável.

Além dessas ações, há um tipo de intervenção que consiste na participação do ICE em articulações empresariais nacionais como a Ação Empresarial pela Cidadania (AEC) que busca difundir conceitos e práticas de responsabilidade social empresarial. A AEC é a criação de um modo único de investimento na pobreza pela elite empresarial brasileira por meio do conceito de responsabilidade social.

Ainda como estratégia de articulação intersetorial, o ICE participa de conselhos e grupos que deliberam ou fazem sugestões sobre projetos a serem apoiados por outras fundações como, por exemplo, o grupo orientador da Fundação Itaú Social e o Conselho Deliberativo do Unibanco. Participar desses espaços permite que o ICE exerça influência sobre enorme volume de recursos de grandes fundações. Trata-se de uma forma local de manter o poder de decisão sobre onde os recursos da área social serão investidos. Ocorre um processo em que os recursos da iniciativa privada circulam apenas entre as “iniciativas irmãs”, em que uma casta de grandes empresários ou suas esposas decidem como e onde investirão no campo social. É como se a nobreza empresarial brasileira se unisse para realizar o auxílio aos pobres, mas utilizando uma metodologia de grande sofisticação inerente às técnicas de administração empresarial. Como exemplo disso citamos a formação do Conselho Deliberativo do ICE, composto pelos seguintes empresários:

Luiz Masagão Ribeiro (Banco Indusval Multistock); Adolpho Lindemberg Filho (Construtora Adolpho Lindemberg); Álvaro Coelho da Fonseca (Coelho da Fonseca Empreendimentos Imobiliários); Ana Helena de Moraes Vicintin, Ana Maria F. Santos Diniz (Cia Brasileira de Distribuição); Antonio Claudio Guedes Palaia (Copabo Indústria e Comércio de Borrachas); Arthur José de Abreu Pereira (Serplan Desenvolvimento Imobiliário e Comercial); Ary Oswaldo Mattos Filho (Mattos Filho Advogados); Carlos Alberto Mansur (Banco Industrial); Emílio Carlos Medauar (Serpal Engenharia); Eugênio Emílio Staub (Gradiente); Fernando Braga, Gilberto Andrade Faria Jr., Guilherme Affonso Ferreira (Bahema Participações); José Ermírio de Moraes Neto (Banco Votorantim); José Francisco Graziano (Copabo Indústria e Comércio de Borrachas); José Pires Oliveira Dias Neto, Lucio Castro Andrade (Grupo Ultra); Luiz de Alencar Lara (Lew, Lara Propaganda e Comunicação); Marcos Puglisi de Assumpção (Refraninvest); Ney Castro Alves (Theca Corretora de Câmbio); Oscar Americano, Renata de Camargo Nascimento (Grupo Camargo Corrêa); Roberto B. Pereira de Almeida Filho, Roger Karam (Deutsche Bank); Rolf Roberto Baumgart (Otto Baumgart Indústria e Comércio);

<sup>66</sup> QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sergio Bianchi. Produção: Paulo Galvão. São Paulo: Agravo produções cinematográficas, 2005. 1 DVD.

Rosana Camargo de Arruda Botelho (Grupo Camargo Corrêa); Rubens Ometto Silveira Mello (Cosan); Tito Enrique da Silva Neto – (Banco ABC Brasil); Walter Gebara (Empage Construções).<sup>67</sup>

Encontrar os nomes dessas empresas na internet – um conteúdo global – atrelados aos seus representantes, revela outra função do projeto da filantropia empresarial: o marketing pessoal. Por que o ICE não faz apenas a menção pública do nome das empresas participantes sem incluir o nome do seu representante? Ajudar aos pobres, fazer uma ação social continua sendo importante para a imagem pessoal, e mais do que isso, hoje, é importante para os negócios. Então, o que é bom para a própria consciência, é bom para a imagem pessoal e é bom para os negócios.

Além dessas ações ligadas à iniciativa privada, o ICE participa da Rede Social de São Paulo que objetiva “desenvolver, capacitar e fortalecer os conselhos de direitos e conselhos tutelares”<sup>68</sup>. Essa rede é coordenada pela Secretaria Estadual de Assistência e Desenvolvimento Social, ou seja, pelo Estado. Por meio dela o capital privado pode influenciar as políticas públicas relativas à infância. A permissão para que órgãos privados participem dessa rede, mostra como o Estado é suscetível às influências da iniciativa privada em suas ações e como ocorre uma intervenção privada nas ações públicas.

Na instância internacional, temos a influência, ou melhor, a intervenção de grandes institutos como a WK Kellogg Foundation e a IAF (Inter-American Foundation). As ações realizadas por estas grandes ONGs se enquadram naquilo que Antônio Negri denomina “Intervenção Moral do Império”<sup>69</sup>.

O Império seria uma nova lógica de funcionamento global em que os organismos nacionais e os supranacionais são unidos por uma lógica ou regra única<sup>70</sup>. Essa regra seria ditada pelo modo de vida norte-americano. Contudo, a questão mais importante desse tipo de exercício de poder é a substituição da política pela economia e pela estratégia de gerenciamento da vida. Esta estratégia de intervenção, no caso da filantropia empresarial, não é gerida pelo Estado, por questões políticas, e sim coordenada por imperativos morais universais.

---

<sup>67</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2005. Disponível em: <<http://www.projeto-casulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 6.

<sup>68</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2005. Disponível em: <<http://www.projeto-casulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 7.

<sup>69</sup> HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>70</sup> O Império não se confunde, portanto, com Imperialismo que seria o exercício de poder entre Estados Nacionais.

Conforme vimos na estratégia anterior, trabalha-se com imperativos universais, humanitários ou científicos que promovem justificativas de intervenção em qualquer território. Em defesa da vida humana são substituídos os acordos políticos entre os homens pelo gerenciamento das condições de vida das populações. Em suma, é a substituição da política pela biopolítica. Hoje, o principal meio de exercício de poder se dá no corpo dos indivíduos e das populações. Há uma tecnologia de sujeição que permite a gestão administrativa dos corpos, da vida do indivíduo e da população. Como bem destaca Foucault<sup>71</sup>: “[...] está em jogo a própria vida. O poder só pode adquirir comando efetivo e completo sobre a vida dos indivíduos e das populações pela integração e pela vida (todos estão vivos), e pela sua própria vontade.”.

À guisa de exemplo temos as grandes instituições internacionais como a Kellogg, a IAF e a Médicins Sans Frontières (Médicos Sem Fronteiras), que podem ultrapassar as fronteiras e as regras políticas acordadas entre os Estados Nacionais em nome da defesa da vida ou do desenvolvimento humano. “Criam-se e difundem-se” problemas e modos de resolvê-los. Os problemas dos países pobres, até meados do século passado, eram considerados como uma questão interna, hoje, entretanto, essas grandes fundações internacionais divulgam seus métodos para solucioná-los e, com isso, difundem-se os modos de vida do Império. Essa difusão dos modos de vida não implica na administração soberana (direta) do território, mas na administração da sua população e, mais do que isso, na criação de um mundo – regido pelas regras imperiais – para que essa população habite e consuma.

Os procedimentos incitados por essa estratégia são personificados nas ações do ICE sob o título de articulação intersetorial, cujo objetivo consiste no fortalecimento e na promoção do desenvolvimento comunitário por meio de articulação política, parcerias e relações institucionais. Tal procedimento consiste em participar de grandes redes corporativas de ação social como, por exemplo, a Redeamérica. Essa rede foi criada em 2002 pela Inter-American Foundation (IAF), e se constitui, principalmente, de institutos e fundações empresariais. Sua missão é “fazer do desenvolvimento de base, o elemento chave das estratégias de desenvolvimento nas Américas”<sup>72</sup>, incentivando o uso de metodologias compartilhadas entre os membros da rede. Com conceitos como o desenvolvimento de base, essas mega-ONGs visam propor a esses países um estilo de vida em que o capital possa lucrar. A forma deste desenvolvimento é determinada por interesses internacionais e não pelos

---

<sup>71</sup> apud DREYFUS, H. *Michel Foucault*, uma trajetória filosófica (para além do Estruturalismo e da Hermenêutica) Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 150.

<sup>72</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens – Real panorama da comunidade, 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 11.

interesses dos países que são “ajudados”. Busca-se uma regra de funcionamento único para todos os países da América, que assim não exige do capital muita diversificação para poder explorá-los.

Outro procedimento ou tática estimulada por essa estratégia diz respeito às “leituras de mundo” feitas com base em conceitos universais, como a humanização. Vejamos alguns exemplos:

O conjunto de oficinas ofertadas aos jovens constituem-se em chaves para leitura e ampliação da compreensão de mundo, em um processo onde valores éticos, estéticos e o conhecimento são um meio para compreender o mundo e agir; produz novas textualidades em busca de diferentes referências para dialogar e viver no e com o mundo e a humanidade.<sup>73</sup>

Promover a idéia de humanização que se “revela em exercícios de cidadania ativa e, o que é fundamental, em ganhos de irmandade/solidariedade para viver no mundo e com o mundo.”<sup>74</sup>

Quando se trabalha com o conceito de humanização, propõe-se um regime de verdade que valha para todos os seres humanos, mas que subjaza nos interesses de um grupo internacional. Quando se fala em questões humanitárias, toma-se a vida, o processo de manutenção da vida como valor maior, e não uma idéia ou uma teoria e, assim, pode-se destituir governos, dissolver Estados, promover guerras, propor outros modos de consumo, de cuidado, de sentido existencial, etc.

Segundo Antônio Negri<sup>75</sup>, depois da intervenção moral vem a intervenção militar. O trabalho das ONGs ou da polícia moral proporciona a guerra justa e a intervenção contínua que legitima o Estado de exceção permanente, de ação policial.

Em nosso caso, o que se propõe para o conceito de humanidade é um nivelamento, uma homogeneização entre os pobres e os ricos. Apesar de serem diferentes devem se respeitar por serem todos da espécie humana. Como dissemos na exposição da estratégia anterior, realiza-se uma sutil mudança no conceito de humanidade que a Ilustração trouxe. O sentido de natureza humana universal que buscava lutar contra as formas de subjugação étnica, passa a funcionar com um sentido, não de *telos* ou a utopia de uma sociedade igualitária, mas de resignação do pobre à sua situação. O fato de alguém ser rico e outro ser pobre não justifica um roubar o outro, pois todos são seres constituídos da mesma matéria,

---

<sup>73</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens – Real panorama da comunidade, 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 3.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>75</sup> HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 54.

são da mesma espécie. A partir do conceito de humanidade, são criadas situações nas quais não se pode matar “o próximo” apenas porque ele promove a exploração do trabalho, por exemplo. A exploração não ocorre porque os ricos são cruéis, mas porque as coisas são assim, e se são assim, os próprios pobres têm que criar meios para amenizar a situação. Sob o conceito de humanização ou humanidade deve-se substituir as formas de dominação explicitamente violentas por outras mais sutis, todavia, também violentas. É o mesmo sentido da pastoral cristã. Nesse caso, “seja humano” equivale a “seja cristão”. Coloca-se uma categoria universal para reunir os homens em torno de uma questão comum. Unem-se todos os seres arrebanhados sob a submissão de um valor transcendente e inquestionável. Por exemplo, quando se diz que “Deus é pai de todos” isso impossibilita questionamentos, ninguém pode fugir da lei paterna, muito menos da lei divina, onipresente e onipotente. Segui-la é a única alternativa. No mesmo sentido, funcionam os conceitos universais, são grandes sentidos de verdade transcendente que substituem a construção política da relação entre os homens. É claro que não é possível para as instituições modernas e laicas assumirem isso para si, “não fica bem” usar o termo cristão, contudo, a lógica e o intuito são os mesmos.

### 1.1.8 O trabalho imaterial

A oitava estratégia que elencamos nasce, também, da intervenção imperial. Está relacionada à criação e à comercialização de métodos e produtos imateriais, vendendo-se metodologias e procedimentos, em suma, realizando-se um trabalho imaterial.

Segundo Lazzarato e Negri<sup>76</sup>, após a reestruturação das grandes fábricas e da derrota do operário fordista, ocorre a substituição do trabalho em série, do “operário de massa”, do trabalho “automático”, por um trabalho vivo realizado pelo operário social. É um trabalho caracterizado pela condição, e também pela responsabilidade do trabalhador em tomar decisões, de escolher entre diversas alternativas. Desta forma, o trabalho torna-se mais intelectualizado – “A alma do operário deve descer na oficina”. Há, então, uma mudança no modo de produzir, intensificando-se o ciclo social da produção, também chamado de “fábrica difusa”, em que a organização do trabalho não fica mais a cargo da empresa e passa a ocorrer de maneira descentralizada. Estabelece-se uma relação de interdependência entre o

---

<sup>76</sup> Para conceituar o trabalho imaterial, utilizamos como referência: LAZZARATO, M.; NEGRI, A. *Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Introdução de Giuseppe Cocco e Tradução de Mônica de Jesus. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

empreendedor e os trabalhadores. A empresa, então, se adapta às funções de cooperação do trabalho.

No caso do projeto Casulo, a presença do trabalho imaterial fica clara quando se relata aos jovens que ao realizarem trabalhos sociais eles farão parte de um grande corpo de profissionais especializados em pesquisa e intervenção social (como destacamos no procedimento de pesquisas científicas); que ao participarem de todas as fases da construção dos projetos, serão co-responsáveis pelo funcionamento e pelo êxito da proposta. Ocorre um processo no qual é repassada a responsabilidade dos problemas sociais aos jovens e à própria comunidade.

Nas empresas, essa lógica se processa de forma muito parecida: o controle de certos setores em que os trabalhadores exigiam melhores condições de trabalho, salário etc., enfim, que promoviam atritos entre a empresa e o trabalhador – o que, de alguma maneira, se refere ao aumento de capacidade organizativa e cooperativa dos trabalhadores –, a empresa admite a capacidade organizativa e transfere o controle total ou parcial desse setor aos empregados. Eles se tornam responsáveis pelo funcionamento do setor e a empresa passa a ter uma relação de interdependência corporativa e não mais a antiga relação patrão/empregado.

Desta forma, atualmente, tanto no mundo do trabalho quanto nas ações sociais não é mais o trabalho imediato – o tempo de trabalho do operário na frente da máquina, o tempo dos jovens nas atividades lúdicas do projeto – que interessa ao capital, mas a sua capacidade organizativa, a apropriação da produtividade geral do indivíduo, sua capacidade de analisar a natureza e dominá-la por meio de suas capacidade sociais.

É importante ressaltar que esse trabalho organizacional não é pago. A empresa continua a remunerar o operário apenas pelo tempo que ele gasta na produção efetiva do produto. O projeto social obviamente não vai pagar ao jovem por “ajudá-lo”. Esse trabalho imaterial, organizativo, criativo, de criação de mais trabalho e de novos modos de intervenção comunitária, não é pago, não sendo mais de responsabilidade da empresa, nem tampouco de responsabilidade do projeto.

A função do empresário, hoje, é muito mais de criar terreno político propício para a afirmação da empresa do que de empreender a produção material. Sua função é de vigilância e controle das condições externas da produção. A função de produzir é repassada à cooperação social do trabalho imaterial, ou seja, é função do operário qualificado ou da intelectualidade de massa. Nesse sentido, o papel da empresa se resume à “construção social do mercado”, à formação do consumidor e à produção de subjetividade. Da mesma maneira, a função do projeto social se resume apenas em oferecer subsídios para que o jovem promova o

seu próprio desenvolvimento e o de sua comunidade. Aos jovens e à comunidade é repassada a responsabilidade pela resolução de seus problemas, como também a responsabilidade na execução do trabalho social.

Entretanto, o que subjaz a este suposto empoderamento da comunidade é uma substituição das antigas formas de apaziguamento moral e estimulação, uma maneira extremamente moderna de regulação e controle de corpos por meio do tratamento e da manipulação de afetos e modos de agir, bem como um comércio em torno dos subprodutos da pobreza. Trata-se da produção e da comercialização de tecnologias e produtos abstratos, negociam-se formas de solucionar problemas sociais, negociam-se informações sobre modos de vida, sobre condições socioeconômicas e métodos mais precisos de coletas dessas informações. É a produção de um mercado da pobreza e a criação de uma demanda de trabalho no campo social.

Hoje, as informações biopolíticas se tornaram mais valiosas que os produtos concretos. E tanto o Estado, quanto esse mercado da pobreza, formado por ONGs, institutos, fundações, vendem e compram serviços e idéias sobre como produzir cidadania, inclusão social, capital cultural e educacional. Trata-se de um mercado em que os negócios ligados à miséria e à violência são bastante rentáveis e funcionais.

Outra questão é que, atualmente, os produtos “reais” não valem muito sem as suas cotas de imaterialidade. As empresas devem agregar ao seu produto taxas de afeto, quantidade de afeto. O consumidor aceita melhor os produtos que o atingem emocionalmente. Esse valor afetivo agregado ao produto possui formas infinitésimas de diferenciação. Existem categorias de afeto para cada tipo de consumidor, existem consumidores “mais rudes” que estão apenas preocupados com o preço ou com a qualidade do produto, mas há também consumidores “sofisticados e conscientes” que dão suma importância ao valor afetivo ou ao valor social ou à responsabilidade social da empresa que o produziu.

De qualquer modo, a exigência de produtos com selos de responsabilidade social tem crescido. Não é incomum ouvir o discurso de que quanto mais barato o produto mais exploração ocorre na sua cadeia produtiva. Por exemplo, “consumidores conscientes” não compram brinquedos chineses sem pensar nas diversas situações de trabalho escravo e infantil. Muitas vezes preferem comprar um brinquedo mais caro com o selo da Fundação Abrinq<sup>77</sup>, pois isso garante que há diversos projetos sociais e atividades para as crianças

---

<sup>77</sup> Fundação originária da antiga Associação Brasileira dos Fabricantes de Brinquedos, que tem por missão a promoção da defesa dos direitos e o exercício da cidadania da criança e do adolescente.

pobres e não apenas a exploração do mercado e do trabalho infantil, ainda que saibamos que essa exploração não esteja descartada.

Nesses produtos existe um trabalho imaterial agregado. Está implícito neles uma venda de modos de pensar, sentir e viver as questões sociais.

Quando a empresa relata que parte de seu lucro destina-se a projetos sociais, ela pode dizer que promove ganhos sociais, que há “ganho de humanidade e irmandade”<sup>78</sup> por meio de seus trabalhos.

Para exemplificar, indicaremos um procedimento do ICE montado a partir do trabalho imaterial. Trata-se da mobilização empresarial, que implica na “qualificação e fortalecimento do investimento social corporativo; na sensibilização e no envolvimento de empresários e empresas por meio de formação conceitual e mobilização de recursos e competências.”<sup>79</sup>. Essa estratégia é efetivada mediante projetos de promoção do voluntariado corporativo que consiste em mobilizar as empresas a doarem horas de trabalho do seu pessoal com o intuito de realizar atividades em projetos sociais parceiros ou para que incentive seus funcionários a realizarem trabalhos voluntários. Segundo os relatórios do ICE, essa iniciativa tem como objetivo “valorizar a responsabilidade social da empresa, fortalecer o exercício da cidadania e estimular a participação social”<sup>80</sup>. Como dissemos anteriormente, a empresa socialmente responsável pode até cobrar mais caro pelo seu produto e mesmo assim ter a preferência do consumidor, pois este sabe que está ajudando as “comunidades carentes” por meio desse valor maior que paga pelo produto.

Portanto, a filantropia empresarial incentiva o trabalho imaterial, pautando-se na manipulação de afetos de duas maneiras: Trabalha-se com a produção de subsídios afetivos para serem utilizados na venda dos produtos das empresas, agregando-lhes valor e, também, como metodologia dos projetos sociais no “manejo” com os pobres a fim de torná-los calmos e úteis.

### **1.1.9 A diversificação infinitesimal dos modos de vida**

A nona estratégia consiste na valorização da diversificação dos modos de vida. Ocorre uma valorização das diferenciações infinitesimais dos modos de vida, desde que estes não

---

<sup>78</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens - Real panorama da comunidade, 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 4.

<sup>79</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens - Real panorama da comunidade, 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 6.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 8.



sejam contrários a uma das regras do capital: a produção de modos de consumo e do próprio consumo. O capital investe em diferenciações, contanto que elas tragam formas exclusivas de consumo; sendo assim, investe em um modelo eminentemente racional de organização de corpos no espaço que, em geral, permite a produção de corpos dóceis, produtivos e criativos e se utiliza de regimes de verdade sobre a vida da espécie humana. A partir de mecanismos, como pesquisas, previsões, e outras tecnologias de conhecimento sobre a vida humana, constroem-se segmentarizações e especializações sobre os corpos e as populações. Criam-se guetos biossocioidentitários<sup>81</sup>. Não há mais apenas pobres e ricos, há trabalhadores rurais, operários, gays, lésbicas, hipertensos, soropositivos, delinqüentes, idosos, normais, psicopatas, presidiários, doentes mentais, cada qual lutando por sua identidade.

O Estado capitalista percebeu que se institísse cada vez mais fragmentações nas populações que cuida, seria mais fácil criar novos modos de consumo e de produção de idéias e ainda propiciaria o enfraquecimento do conjunto, pois cada grupo luta por suas questões e necessidades individuais. Na exposição de uma das estratégias anteriores dissemos que existe uma valorização do modo de vida burguês. Neste caso trabalha-se com a individuação do corpos desde que produzam novos modos de consumo.

### **1.1.10 A profissionalização do terceiro setor**

A décima estratégia encontrada refere-se ao desenvolvimento e à profissionalização do terceiro setor. O crescimento do terceiro setor criou outras instâncias (ONGs, Fundações e Institutos) de cuidado e controle da população, além do Estado e da Igreja. Com esse crescimento houve a profissionalização e a capitalização do trabalho social, possibilitando a mercantilização ou monetarização da pobreza – a transformação do indivíduo causador de custos ao Estado e à sociedade em algo rentável e lucrativo – o que estimulou o empresariado a executar essas ações.

A partir da década de 1980 e a efetivação do processo de redemocratização do país, houve uma retirada das agências de fomento internacionais, gerando uma crise nos movimentos sociais que não tinham mais razão de existir, além disso, a “ditadura tinha sido vencida”, não havia mais contra quem lutar, e não havia mais financiamento internacional.

---

<sup>81</sup> Novos critérios sociais com base em saúde e performances corporais passam a julgar e a organizar as condutas e os fenômenos sociais. (FRANÇA, S. A. M. *Cenas do contemporâneo: da Biossociabilidade à ética*. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2004).

Então, a maioria desses movimentos transformou-se em ONGs, “com uma visão empresarial, de auto-sustentabilidade por meio da venda de seus serviços sociais”<sup>82</sup>. Como exemplo disso temos, no final de década de 1980 e 1990, uma grande migração ou transformação dos movimentos sociais que lutavam pelos direitos de diversos grupos, em ONGs de estilo administrativo empresarial que executam o comércio da pobreza.

Como exemplo disso temos os princípios do ICE, citados no início desta seção:

Conscientizar a classe empresarial e provocar seu envolvimento em projetos e iniciativas do terceiro setor.”<sup>83</sup>; [...] “Ser referência em práticas sociais e influenciar, por meio de projetos e programas bem sucedidos, a formulação, execução e monitoramento de políticas públicas”<sup>84</sup>.

O ICE é um projeto profissionalizado, com nível de sofisticação bastante avançado, em que muito mais do que simplesmente lutar pelos direitos dos pobres junto com os pobres – como era o caso das ONGs e dos movimentos sociais nas décadas de 1970 e 1980 – propõe a idéia de empoderamento. O papel da ONG não é mais “lutar por uma bandeira”, mais empoderar o grupo oprimido para que lute.

Aproveitando-se de discursos como o da teologia da libertação contra o assistencialismo direto, os projetos sociais não tomariam mais a frente de luta. Deveriam simplesmente oferecer instrumentos para que o grupo empreendesse a luta. “Em vez de dar o peixe deve-se ensinar a pescar”

Com a profissionalização dos movimentos sociais esse discurso é descaracterizado. Se antes lutava contra as formas de dominação assistencialista, agora dá margem ao “comprometimento à distância” de outros grupos ou de outros níveis sociais. As formas de relação com os movimentos mudaram. Anteriormente, faziam parte dos movimentos sociais indivíduos de várias classes sociais, sindicatos, associações, o que produzia heterogeneidade de pensamento e ações dentro do movimento. Um movimento podia acolher estudantes, ricos, pobres, lutando por uma determinada causa. Hoje as ONGs – formadas por estudantes, ricos, classe média etc. apenas assessoram os movimentos, não se sentem pertencentes a eles. Com o discurso de que os grupos devem ser homogêneos para serem legítimos, que em ações de jovem pobre não pode ter jovem rico, as ONGs assumem a postura de parceiras, de assessoras

---

<sup>82</sup> Sobre o assunto ver CASSOLI, T. *Do perigo das ruas ao risco do picadeiro: circo social e práticas educacionais não-governamentais*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. p. 29-37.

<sup>83</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2005. Disponível em: <<http://www.projetocasulo.org.br>>. Acesso em 23 jun. 2007. p. 1.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 1.

do grupo ou do movimento. Assim, alegando não querer influenciar ou macular a legitimidade de um movimento, as ONGs posicionam-se em outro nível de relação, e então podem controlar sem serem notadas.

Por conta desse descompromisso das ONGs em defender uma causa diretamente, assessorando tão somente os indivíduos para que o façam, é possível a transformação das lutas em novas instâncias de controle social, em tecnologia de controle ou como os projetos costumam dizer, em metodologias inovadoras. Por causa desse descompromisso político, desse distanciamento das causas da luta, dessa neutralidade científica que as ONGs profissionalizadas possuem, o capital consegue transformar a população pobre mais em produto para um mercado de pobreza do que em estratégia do trabalho imaterial.

#### **1.1.11 O uso da educação e da cultura como técnicas de controle social**

Por fim temos, como estratégia de ação, a apropriação da educação e da cultura sob enunciados que a relacionam com a psicologia. O ICE, por intermédio do projeto Casulo, propõe, dentre outros meios de abordagem a Cultura e a Educação. Segundo essas diretrizes, a cultura é entendida como mediação imprescindível para fortalecer a autoconfiança dos jovens e impulsionar processos construtivos e criativos; e a educação seria a “ampliação da formação pessoal e educacional de jovens, contribuindo para o desenvolvimento de habilidades e competências necessárias à sua inclusão social, uma vez que a educação é o ativo de maior importância em que se baseia a desigualdade social”<sup>85</sup>.

Quando se diz que a educação é o ativo de maior importância na diminuição da desigualdade social, está-se afirmando: que as habilidades e competências individuais são de suma importância para o processo da construção da igualdade na sociedade capitalista competitiva; que o conhecimento possibilita o exercício de poder e, assim, o alcance de melhores condições de vida; que para o ser educado – com habilidade e competências adquiridas – são menores as chances de subjugação; que o ingresso na sociedade – inclusão social – está condicionado à aquisição de educação, já que esta e a civilidade andam juntas; e, por fim, que apenas seres educados e civilizados podem ser cidadãos.

O contra-senso de tal proposta, para não dizer absurdo, se revela logo no início. Primeiro, busca-se a igualdade mediante a aquisição de competências e habilidades

---

<sup>85</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens - Real panorama da comunidade, 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 11.

individuais. Depois, tenta-se resolver um problema social pela melhoria individual das pessoas e, ainda, acreditando-se que, com o aperfeiçoamento das competências individuais, as suas chances de desenvolvimento social aumentem. O que se observa, entretanto, é que o desenvolvimento das competências individuais tem apenas acirrado a concorrência entre os indivíduos.

Segundo essas diretrizes, entende-se a educação nos mesmos princípios do capital. Um mundo competitivo só quer “os mais preparados”, instruídos, munidos com o que hoje se chama de capital social<sup>86</sup>. Nos projetos sociais, apesar do discurso de coletividade, a lógica de funcionamento é a mesma do capital empresarial.

À vista deste fato, é preciso preparar os jovens para o mundo do trabalho que por estar superlotado não dispõe de mais lugares para eles. Deve-se, portanto, tentar enquadrá-los, mantê-los na “fila” esperando a sua vez. Mas, caso não sejam atingidos esses objetivos, criam-se os parques de reciclagem, as readequações de sentido, e o uso do lixo e do refugo humano – os projetos sociais.

Esses “parques de reciclagem”, ou melhor, esses “contêineres de resfriamento” são a última tentativa de adaptação do refugo da sociedade de consumo. Fala-se em inclusão, porém, na verdade, se faz uma proposta de convivência pacífica, um adestramento e controle.

A educação, nesse caso, é entendida como uma prática civilizatória e de inclusão. Em geral, define-se inclusão como o ato de inserir as pessoas na plena participação de todo o processo educacional, laboral, de lazer, nas atividades comunitárias e domésticas. Entretanto, entendemos a questão da inclusão como um falso problema, pois dentro de uma curva normal (-1, 0, +1), o excluído estará sempre como -1 (menos um). Não se incluem os pobres na linha da normalidade porque já têm seu lugar bem definido na nossa sociedade. Dentro de uma norma social geral, os pobres sempre terão seu lugar. E quando se diz que foi efetivada a inclusão social, está se afirmando que eles continuam na sua condição de pobres, mas felizes.

A rede capitalista sabe que se todas as pessoas do mundo tivessem as mesmas condições de vida que ela, os recursos naturais não seriam suficientes, e não haveria quem trabalhasse. Por isso, permitem que “os excluídos” organizem a sua própria comunidade, desde que fiquem lá dentro, quietos e felizes. Nesse sentido, a educação como instrumento de

---

<sup>86</sup> O Capital Social diz respeito ao estoque de possibilidade de relações que um indivíduo ou grupo pode ter. A capacidade de fazer redes sociais. Para saber mais consultar: MILANI, C. *Teorias do Capital Social e Desenvolvimento Local: lições a partir da experiência de Pintadas (Bahia, Brasil)*. Disponível em: <<http://www.adm.ufba.br>>. Acesso em 22 ago. 2007.

“inclusão social” não minimiza a desigualdade, apenas acalma, tranqüiliza e racionaliza<sup>87</sup> o sofrimento e os ímpetos dos pobres.

Então, se a educação é uma prática racional de controle em que a violência se efetiva por meio da verdade, a cultura vem amenizar os inconvenientes e tornar o controle mais sutil.

Ao contrário da educação, o convencimento não se dá pelo jogo da verdade, pelo conhecimento racional e pela violência da razão instrumental, mas por um tipo específico de afeto, pela produção de uma subjetividade dócil e pelo exercício do cuidado e do jogo emocional. Como diz Arendt<sup>88</sup>, a estética traz em si o julgamento e as escolhas que os homens fazem, sem recorrer a instâncias superiores de saber ou de violência.

A cultura é um meio pelo qual fluem os afetos. Entretanto, nos projetos sociais temos a emergência do conceito afeto como algo individual, não de um afeto coletivo em constante possibilidade de mutação; ele se torna materialidade individual, auto-estima, autoconsciência, autocontrole, expressão de si mesmo, etc. Com base nesses conceitos os projetos sociais forjam uma arte edificante, pedagógica, com a função de fortalecer a autoconfiança e impulsionar processos construtivos e criativos.

A título de ilustração, observemos o seguinte texto do Projeto Casulo:

O Projeto Casulo aposta no jovem como indutor de mobilização e transformação social. Para isso, é fundamental que ele domine os códigos da modernidade e adquira, além de maior escolaridade, outras habilidades no plano da sociabilidade, da ampliação de seu repertório cultural, da participação na vida pública e da fluência comunicativa.

A fim de promover esta transformação social, o Projeto Casulo conta com diversos programas e atividades culturais, ministradas no Centro Cultural e Comunitário Casulo. A opção pela cultura como norteadora das ações se deve ao fato de que ela é a base do desenvolvimento humano. O contato com as linguagens artísticas é imprescindível para a conquista da cidadania, pois desenvolve a interiorização – aprofundando o autoconhecimento – e incentiva a expressão – promovendo o diálogo. O processo artístico reúne as pessoas em torno de um fazer comum, em um verdadeiro exercício de igualdade, além de gerar acessibilidade, uma vez que é inerente ao ser humano. A apropriação do conceito de acessibilidade conscientiza as pessoas de que elas podem – e devem – buscar os seus direitos; direitos estes que existem, mas nem sempre estão acessíveis a toda população.<sup>89</sup>

A metodologia do Casulo cria uma espécie de ciclo com etapas interdependentes. A cultura e a arte são compreendidas como um meio de desenvolvimento psicológico, como uma maneira do jovem se conhecer. Infere-se que, de posse desse autoconhecimento, ele

---

<sup>87</sup> Conforme relatamos, anteriormente, a racionalidade é uma das formas mais violentas de coerção.

<sup>88</sup> ARENDT, H. *Crise na cultura in: Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo. Perspectiva, 1992.

<sup>89</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2004. Disponível em: <<http://www.projeto-casulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 12.

possa se expressar melhor, ficando assim apto para o diálogo e para o fazer comum. Em condições de realizar ações em coletividade e comunhão, o jovem estará em situação de igualdade, podendo reconhecer-se como ser humano ou humanitário. Diante desses ganhos de humanidade, irmandade e sociabilidade proporcionadas pelo projeto, fica claro para o jovem que as diferenças entre estar incluído ou excluído são questões de acessibilidade. A diferença entre os seres humanos é ter ou não acesso ao que o mundo dispõe. Assim, o projeto social oferece aos jovens a certeza de que para ter esse acesso é preciso lutar por direitos igualitários e humanitários. Esse trajeto, que sai do trabalho cultural e artístico, termina no desenvolvimento humano e na construção da cidadania.

Essas estratégias nos transformaram em reféns de interesses privados de uma rede empresarial globalizada. O Estado, que deveria servir como balança entre os interesses privados (referentes à intimidade dos homens, sua sobrevivência e economia) e os interesses públicos (relacionados à cidade, ao governo entre homens e à política), sucumbiu à lógica do capital e às necessidades íntimas dessa rede empresarial global.

Todas essas estratégias e procedimentos criam um dispositivo de controle social em que a cultura e a educação são “reforjadas” por uma série de linhas de enunciação e visibilidade, sob a organização da psicologia e da assistência social em resposta aos interesses do capital financeiro. Daí, questionarmos de que maneira a Educação e, principalmente, a Cultura e também a Arte, participam desse empreendimento político-econômico? Qual transformação histórica levou essas áreas da vida humana a passarem ao comando da psicologia e da assistência social, incluindo-se numa política de controle de população?

## **2 CONDIÇÕES DE APROPRIAÇÃO DA ARTE PELAS PRÁTICAS DE CONTROLE SOCIAL**

Terminamos o texto anterior com as seguintes questões: como a Cultura e a Arte, participam do empreendimento político-econômico de controle da vida dos pobres? Qual transformação histórica ocorreu para que essas áreas da vida humana passassem para o comando da psicologia e da assistência social, fazendo parte de uma política de controle de população? Como foi forjada essa estratégia? Quais peças históricas foram selecionadas para fazerem parte da sua composição? Como foi realizada essa escolha? Como a arte permite ser utilizada para fins alheios aos do âmbito artístico? De que maneira a arte e a cultura foram cooptadas e utilizadas pelo capital e pelo Estado subserviente como estratégia de controle social? Quais as condições de possibilidades relacionadas ao mundo da arte que promoveram a sua apropriação pelas práticas de controle social?

Ao longo de nossa pesquisa irrompeu-se um dispositivo de controle da população por meio da arte: as oficinas culturais ou artísticas.

Em relação aos acontecimentos da arte conseguimos dispor algumas linhas estratégicas que permitem o funcionamento desse dispositivo. Essas linhas são como ressonâncias que partem de acontecimentos da história da arte; acontecimentos históricos que nos dizem da atualidade da arte em nosso tempo.

Destarte, trabalharemos com três problemáticas básicas de manipulação: a produção de uma finalidade para a arte, a necessidade de uma mediação entre a arte e o público e a transformação da arte em linguagem ou em um mecanismo de comunicação, ou ainda, em um campo da hermenêutica.

### **2.1 A Produção da Finalidade para a Arte**

Todas as oficinas que estudamos têm uma finalidade moral. Todas elas querem melhorar tanto as condições de vida de seu participante, quanto a elas próprias como indivíduo. Em geral, não têm o objetivo de criar um objeto artístico ou de propiciar a fruição estética.

Quando projetos sociais como o ICE, que vimos no texto anterior, dizem que “o contato com as linguagens artísticas contribui para o aumento da autoconfiança destes jovens e para o estímulo de sua criatividade – alicerces do processo de inclusão social – além de aprimorar a sua capacidade de se expressar e de saber se comunicar”<sup>1</sup>, ou quando o Núcleo de Apoio ao Pequeno Cidadão diz que:

A oficina tem como finalidade despertar o dom artístico da criança, reforçando a sua auto-estima e valorizando a criança como cidadão.

Acreditamos que através da arte a criança pode expressar seus sentimentos e emoções, vivenciando situações de aceitação e estímulo ao seu potencial.

A iniciação social da criança em experimentos artísticos possibilita o seu desenvolvimento integral e este é o principal objetivo das nossas ações.

Crianças resgatam a auto-estima através da “arte”<sup>2</sup>

o que temos é arte tomada como finalidade moral de melhoria do indivíduo e do mundo.

Levantamos as seguintes questões. Como são forjados esses fins morais para as práticas artísticas? Como a arte torna-se uma finalidade de instrumento moral para melhoria do homem?

Para analisá-las, buscamos um antigo problema da filosofia ocidental que foi atualizado na proposta da modernidade: A questão da finalidade da existência humana e do mundo. Para tanto, partiremos da discussão proposta por Nietzsche em *A origem da tragédia*<sup>3</sup> escrito em 1871.

Segundo Nietzsche, o teatro de tragédia na Grécia antiga era um modo dos homens suportarem o peso da existência mortal. A vida mortal, horrenda quando olhada de perto, não tem sentido por si mesma e não tem previsão para acabar, mas inevitavelmente corre para seu fim. Para o autor, a vida enquanto potência da natureza, pode ser vista como o lance de dados, os dados lançados e os dados que caem, o devir e o ser do devir. A vida não tem intenção, nem razão, mas ao mesmo tempo é em si mesma e tudo no mundo advém dela.

Para os gregos, avistar essa condição da existência mortal personificada no teatro trágico pelo deus Dionísio, tornou-se uma experiência mordaz. Nesse sentido, o dionisíaco – ou a potência da vida, ou da condição mortal, ou ainda, a condição de seres dependentes da natureza – devia ser domesticado, transmutado de dionisíaco orgíaco para artístico e assim, aliviar a fúria da vida. “A tragédia é o coro dionisíaco que se distende projetando fora de si

<sup>1</sup> PORTAL do Voluntariado. Entrevistas anteriores. A transformação do Casulo. Disponível em: <<http://www.portaldovoluntariado.org.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>2</sup> PROJETO Social Pequeno Cidadão. Disponível em: <<http://www.projetopequenocidadao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>3</sup> NIETZSCHE, F. *Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução notas e posfácio J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



um mundo de imagens apolíneas”<sup>3</sup>. Sendo o dionisíaco uma alegoria das forças da vida e o apolíneo a bela aparência e o equilíbrio, a arte trágica é a apresentação da vida e do seu sentido, ou melhor, da sua ausência de sentido, numa condição mais suportável sob o juízo da simetria e da plasticidade. A arte trágica fomentava a invenção de novas formas de ver a vida humana. Promovia invenções para que os homens suportassem sua condição mortal. É importante ressaltar que isso se realizava de forma que em nenhum momento fosse esquecido esse caráter inventivo da arte em criar novas condições de suportar a existência mortal. A condição mortal não era esquecida em nenhum momento, em detrimento de uma verdade transcendente. Portanto, a arte trágica, posto que se assumia como criadora, propiciava a luta contra a moral que quisesse impor uma verdade sobre a condição humana, e forjava valores e sentidos para a existência para torná-la suportável. Assim ela não se submetia aos valores morais transcendentais.

Se a existência humana não tem finalidade, o que deu ao homem essa noção de intuito finalístico, causa e motivo para ações humanas? Segundo Nietzsche, foram as idéias de tempo, de eu, de consciência de verdade e outros universais humanos, como coisas transcendentais, não como invenção humana e imanente. Vejamos como a construção desses universais se processam.

A partir da idade antiga os homens foram perdendo essa noção da existência sem fins ou sentidos prévios. Durante a idade média essa problemática ficou esquecida e os fins da existência humana foram “ditados” pela Igreja e pelo poder do soberano.

Já na modernidade temos a substituição desse paradigma teocêntrico por um paradigma antropocêntrico, retomando o princípio de que os valores humanos são imanentes ao próprio homem.

A modernidade traz consigo a idéia de liberdade<sup>4</sup>. O homem moderno coloca para si a condição de interrogar o mundo e a si próprio – sua matéria e funcionamento – pois torna-se livre da coerção pela fé religiosa e do poder político do soberano.

Até o advento da modernidade, o mundo ocidental (mais especificadamente a Europa e posteriormente a América) era religioso e absolutista, o homem era um corpo fechado e intocável e a natureza um desconhecido dado por Deus.

Uma das principais conseqüências da modernidade consiste na transformação de uma visão de mundo marcada por um transcendente e imaterial – Deus, idéia – em um mundo

---

<sup>4</sup> Sobre esse assunto consultar: FRANÇA, S. A. M. *Cenas do contemporâneo: da Biossociabilidade à ética*. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2004. p. 14.

imane e material. Transforma o que era sagrado e religioso em laico e se propõe a dar novas explicações para o funcionamento da natureza, do mundo e do próprio homem. Na modernidade,

O que se oferta é uma nova concepção de matéria, natureza, homem e mundo. Introduce-se o conceito de historicidade, de processo, de autodeterminação. O mundo como um jogo de forças da história, para o qual a ordem é uma de suas dimensões, a inscrição de uma racionalidade, de uma realidade visível organizada, mas provisória.<sup>5</sup>

O conceito de autodeterminação aparece como primordial, pois coloca o homem como condição para a produção do conhecimento e da existência da sociedade.

Até a modernidade o conhecimento era dado como verdade revelada por Deus e a sociedade era organizada em torno de valores transcendentais e religiosos. O soberano era o representante de Deus na terra e o modo como a sociedade se organizava aparecia como imutável desde os inícios dos tempos, algo que começava com Adão e se perpetuava até aqueles dias. Portanto, as formas de organização social e o que era tido como verdade, eram práticas e discursos inquestionáveis. Assim, tanto as condições de conhecimento como a de organização social giravam em torno do transcendente e do divino.

Com a modernidade e sua quebra de interditos, essas condições deixam de ser o divino e o imaterial para ser o próprio homem e material.

Kant será o primeiro a questionar as condições de conhecimento. Na *Crítica da Razão Pura*<sup>6</sup>, ele trabalha as possibilidades de conhecer; e coloca como ponto fundante e basal da prática do conhecimento os aparelhos sensitivos, perceptivos e a razão humana. O conhecimento é constituído de sínteses dos dados ordenados pela intuição sensível espaço-temporal, mediante as categorias apriorísticas do entendimento. Conhece-se, portanto, o fenômeno, o aparecer dos objetos ao homem, e não os objetos em si. Nesse sentido, o fundamento do processo de conhecer e de entender o mundo não se restringe a colocar os olhos sobre a criação divina e ter o conhecimento do que é esse objeto que se olha, mas a conhecer as coisas a partir do que a percepção humana permite, do que ela filtra, e as entende a partir das categorias de tempo e espaço que a razão também cria.

Algo ainda mais radicalmente novo foi colocado por Kant. Segundo Foucault, no texto *Resposta à pergunta: o que é Esclarecimento?* (Aufklärung), Kant inaugura na filosofia uma

<sup>5</sup> FRANÇA, S. A. M. *Cenas do contemporâneo: da Biossociabilidade à ética*. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2004. p. 14.

<sup>6</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. Tradução de Valério Rohden e seleção de Marilena Chauí. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. XXV).

preocupação com o presente. “Quando, em 1784, Kant perguntou: *Was heisst Aufklärung?* ele queria dizer: o que está acontecendo conosco? O que é este mundo, esta época, este momento preciso em que vivemos?”<sup>7</sup>. O que difere bastante, por exemplo, do *cogito* de Descartes que, apesar de colocar o homem como sujeito único, ainda trabalha no interior de categorias a-históricas e universais. O “eu para Descartes é todo mundo, em todo lugar e a todo momento”.<sup>8</sup>

Deste modo, Kant inaugura um novo momento para a filosofia, em que o homem se assume como a condição de possibilidade do conhecimento – principalmente o científico – e mais, como condição da existência da sociedade, com o diferencial dessa condição ser um acontecimento histórico. O tempo e o mundo não são mais um imutável feito por Deus, são produzidos pela sucessão de acontecimentos recentes, passados e contemporâneos na história do homem. Essa vicissitude levanta a questão da condição de possibilidade da sociedade.

A partir da modernidade, a organização da sociedade, da mesma forma que o conhecimento, ocorre no interior das próprias relações humanas, o homem, e não mais Deus é quem fornece o fundamento da sociedade e os princípios sob os quais ela deve funcionar. Os fins da sociedade são erigidos pelos homens.

À vista disto, é necessário entender como funciona esse aparelho perceptivo e produtivo do conhecimento e do mundo que a modernidade acabava de entronizar, qual seja: o homem.

Como esse homem funciona? Se ele é condição para o conhecimento e a sociedade, então os motivos das falhas no conhecimento e o mau funcionamento da sociedade são procedentes dele? Assim deve-se entender por que a consciência engana a razão? Por que nem sempre se produz o conhecimento verdadeiro, a sociedade perfeita?

Em resumo, a modernidade traz como tarefa compreender o homem e ao mesmo tempo produzi-lo como uma efetividade capaz de se objetivar como sujeito e objeto do seu conhecimento e como construtor do mundo que o cerca.

Segundo o que nos apresenta Michel Foucault no texto *Sujeito e Poder*<sup>9</sup>, esse processo se instaura em três modos de objetivação que transforma os seres humanos em sujeitos. O primeiro seria por meio de enunciados que reivindicam o estatuto de ciência. Aqui entram as práticas e discursos relativos à vida do indivíduo: como ele se alimenta, se reproduz, como ele vive, ou seja, o ser humano como sujeito biológico; entram também, as práticas e discursos

---

<sup>7</sup> FOUCAULT M. apud DREYFUS, H. L. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica* (para além do Estruturalismo e da Hermenêutica). Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 239.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 239.

relativos à fala, ao sujeito da linguagem, como os homens se comunicam e se relacionam numa estrutura única, no caso, a linguagem. Por último no trabalho: como o homem se subjetiva como ser produtivo, como essa produção de riqueza feita pelo homem age sobre ele mesmo, ou seja, o trabalho.

A segunda estratégia se efetiva no interior de práticas divisoras, ou seja, aquelas que separam tanto o corpo do indivíduo em partes para melhor descrevê-lo, estudá-lo, trabalhá-lo e controlá-lo, quando separam o indivíduo em relação aos outros, separam-se os doentes dos saudáveis, os normais dos anormais etc.

O terceiro modo é como o indivíduo se subjetiva em uma prática específica, como o homem passa a se entender e a se narrar como sujeito de uma determinada prática ou discurso. “Por exemplo, eu escolhi o domínio da sexualidade – como os homens aprenderam a se reconhecer como sujeitos de sexualidade”<sup>10</sup>.

Essa transformação do homem em sujeito e objeto do conhecimento em vez de criar um homem com o conhecimento de suas condições de criador de valores e fins para existência humana isenta de sentidos transcendentais a ela, transforma os valores em preceitos morais ou em um atributo dos modos de funcionar uma interioridade do próprio homem. Como aponta Nietzsche, o homem cria valores e esquece que criou<sup>11</sup>.

O homem moderno lança esse sentido imanente a ele, tanto para fora de si mesmo, como aquela verdade implícita nas coisas, quanto para dentro de si próprio, como aquela verdade de si próprio, mas escondida de si mesmo. Disto decorre a idéia de que o mundo, as coisas e o homem devem ser interpretados para que a verdade escondida apareça.

Em meio a isso, a arte deixa de ter o seu caráter trágico ou inventivo produzir de valores ou novas possibilidades de mundo, e passa a ter a função de linguagem ou a função interpretante do próprio homem.

A arte continua a participar da criação de fins para a existência humana, mas seu papel se torna secundário, serve da ciência, da religião, e de uma moral longamente construída. Passa a servir como instrumento para que outras áreas da vida humana consigam aplicar ou fazer fluir suas justificativas e seus fins para a existência humana na Terra.

De alguma maneira podemos entender o sentido bastante profundo de que nos fala Foucault<sup>12</sup> ao dizer que a vida foi colonizada pelo biopoder. Os sentidos ou fins da vida foram

---

<sup>10</sup> FOUCAULT M. apud DREYFUS, H. L. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica* (para além do Estruturalismo e da Hermenêutica). Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 232.

<sup>11</sup> Sobre esse assunto consultar: NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>12</sup> Sobre esse assunto consultar: FOUCAULT, M. *Em defesa da Sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

colonizados pelas diversas instituições (médicas, psiquiátricas biológicas etc.) ao longo do tempo. E nesse ínterim a arte também passou a servir como instrumento para os empreendimentos dessas instituições.

Nessas lutas travadas entre diversas instituições para a criação de um sentido à vida, a arte perde sua liberdade, seu caráter *non sense* de eterna criatividade, e passa a ter uma série de finalidades ditadas por outras instituições.

O que ocorreu com a vida, com o processo de atribuição de sentido e de fins morais, transcendentais, eternos e capitalísticos, ocorreu também com o próprio homem, com o conhecimento, com a religião e com a arte. A todas essas esferas atribuiu-se sentidos e finalidades de acordo com as estratégias de poder relativas a cada uma dessas instâncias, até que fosse esquecida pelo homem a falta de sentido da existência mortal.

Durante a idade média eram atribuídos, pelo poder religioso, sentidos à vida, ao homem, às artes e às ciências. Na modernidade algumas dessas áreas se libertam desse poder transcendente e, ligando-se ao mundo, retomam a idéia da existência humana sem sentido pré-estabelecido. Sendo assim, o homem moderno, sabendo que a vida era destituída de sentidos, de valores morais e religiosos, teria de criar outros valores imanentes ao mundo dos homens. Desta forma, todos os valores tornar-se-iam humanizados. Se na Idade Média o paradigma teológico controlava a relação do homem com o mundo – sendo a arte o efeito da relação dos homens com Deus – na modernidade se estabelece um paradigma antropológico, e a arte será o efeito da relação do homem com ele mesmo.

Desta maneira, a arte aprisionou-se nesse paradigma subjetivo. A condição de expressão da arte é a condição de expressão do homem, o qual determinará, a partir de então, a finalidade da arte. A arte deixará de ser um efeito do encontro, deixará de ser uma exterioridade ao homem e se tornará um instrumento em uma “analítica do sujeito”. A arte deverá ajudar a dizer ao homem sem destino, o que ele é. Deverá auxiliar o homem a encontrar a sua identidade e a razão do seu ser.

Mas a questão é que na modernidade o homem não tem finalidade, e tampouco a arte. O fim da Idade Média e a morte de Deus trazem o fim da transcendência que propunha uma finalidade clara para o homem e para arte. A morte de Deus é também a morte do homem. Portanto, para o homem moderno, essa materialidade aberta, resta a tarefa de inventar a si próprio e o mundo que o cerca. Nesse sentido, o homem poderá atribuir sentidos e valores que quiser para a arte. O intento das coisas e das ações humanas, entre elas as da arte, na modernidade será determinado em função das relações de força, das lutas de poder entre os homens. Isso propiciará a multiplicidade de sentidos e finalidades da arte que estamos

presenciando. É como se ocorresse um leilão das finalidades da arte. A esfera da vida humana (ações educativas, médicas, sociais etc) que tiver mais poder poderá atribuir à arte o sentido que lhe convier.

Mas a complexidade da questão está no fato de que hoje existe uma grande quantidade de instituições que atribuem sentidos e valores à arte. Não há uma instituição no comando, como a Igreja ou o rei na Idade Média, mas uma pulverização infinitesimal de poderes que aplicam suas forças para utilizar a arte, a ciência, a filosofia e a religião, de acordo com os seus próprios interesses.

Veremos, a seguir, como são montadas as estratégias de atribuição de finalidades à arte. Quais foram os acontecimentos no mundo da arte que permitiram a atribuição de sentidos e finalidades para a arte em nossa atualidade histórica?

## 2.2 A Abertura da Arte quanto ao Juízo e à Confecção da Obra

A arte sofreu uma gradativa abertura nos últimos dois séculos, tanto em relação ao juízo do gosto, quanto em relação à confecção da obra. Segundo Lionello Venturi<sup>13</sup>, na obra *História da crítica de arte*, com o passar do tempo a arte sofreu uma abertura quanto aos aspectos de esquemas de gosto para a construção de juízos estéticos das obras e, na história da crítica e também na história da arte, houve uma gradativa libertação dos cânones de confecção tanto da obra de arte como do seu juízo.

Na modernidade houve uma mudança nos critérios ou nas formas de pensar a obra de arte. Parâmetros técnicos ou temáticos ou esquemas de gosto de uma época<sup>14</sup> – os quais prediziam claramente o que seria arte em um determinado momento histórico – até então tomados como juízo estético foram substituídos por outras formas ou princípios como a

<sup>13</sup> VENTURI, L. *História da crítica de arte*. Tradução de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1984.

<sup>14</sup> Por exemplo: a idade antiga greco-romana tinha como critérios ou formas de pensar a arte, a mimese, a proporção, o conteúdo moral, a relação entre espírito e matéria, entre o que se vê e que se transmite. Na idade média surgem critérios não exatamente para pensar a arte – pois o pensamento crítico nesta época estava reduzido a escritos místicos, repertórios iconográficos e algumas prescrições técnicas, nada que possa constituir nem uma teoria nem uma crítica de arte – mas para construir ou realizar as obras. Esses critérios seriam Deus, espiritualidade, racionalidade, fantasia, isso fazia com que o artista estivesse “livre” para criar do ponto de vista técnico, não era mais necessário imitar a natureza (mimese) como no período anterior. No renascimento, o critério para a crítica de arte era a vida dos artistas, a doutrina da interpretação da natureza e a doutrina das diferentes maneiras dos artistas. No barroco, o critério era a paixão, na pintura, a cor era o guia sensível. E o neoclassicismo que ao invés de criar seus esquemas de gosto foi buscar em uma “arte mística” da antiguidade clássica alguns esquemas de perfeição para julgar a arte da sua época e assim por diante. (VENTURI, op. cit., 1984, p. 58).

potência criativa e a personalidade do artista. Isso possibilitou um maior grau de liberdade tanto ao artista quanto ao crítico, os quais poderiam buscar na obra e na vida dos artistas esquemas que fugiam dos princípios entendidos como corretos na época a qual pertenciam.

A autonomia da arte crescia. A arte já não dependia mais de esquemas determinados pela igreja, pela ciência, pelo humanismo ou qualquer outra instituição. A crítica também ganhava autonomia, pois ficava clara sua função: propiciar o juízo estético sobre a obra, independente dos preceitos e esquemas de gosto de uma época. Passava a ter como “único guia de orientação” para sua prática, o conceito de arte como eterna criatividade humana e o conceito de gosto como preferência contingente de uma época, autor ou escola<sup>15</sup>.

Temos então na arte a substituição dos fins morais, dos esquemas de gosto de uma época por fins mais livres no intuito de recuperar um sentido mais criativo e potente.

Entretanto, Venturi nos coloca que apesar dessa abertura gradativa quanto à produção do juízo estético em relação à produção coletiva da cultura e da arte<sup>16</sup>, nosso momento histórico é nulo.

Dizia Venturi que em sua época<sup>17</sup> existia uma grande produção catalográfica ou museográfica, mas no que se refere ao juízo é pessimista.

[...] o progresso alcançado na publicação dos documentos e no seu comentário filológico desaparece quando se trata de exprimir um juízo sobre uma obra de arte ou um artista. E o que é pior, nem sequer muitas vezes existe a consciência de que esse juízo é necessário<sup>18</sup>.

Essa necessidade de juízo foi também anteriormente abordada por Nietzsche<sup>19</sup>. Este retomou dos princípios pré-socráticos a tese de que a cultura é um fato dinâmico que ocorre entre os homens e não só entre um homem e os objetos ou os fatos do passado. O que o homem moderno tem como culto ou erudito, para o autor, é uma coleção de quinquilharias, uma “enciclopédia ambulante”, um *coleccionador* da história. Para o autor, o homem culto moderno não cria a cultura moderna, ele apenas guarda a cultura de outras eras, já que não

<sup>15</sup> VENTURI, L. *História da crítica de arte*. Tradução de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 26.

<sup>16</sup> A produção coletiva da cultura e da arte consiste segundo Arendt na obra *Entre o passado e o futuro* na escolha dos objetos (ou signos, ou falas, ou eventos conservados pela memória do homem e por suas invenções) que “toda uma civilização deixa atrás de si como quintessência e o testemunho duradouro do espírito que a animou”, como objetos que permanecem no mundo, pois têm algo para nos dizer, para nos convocar e comover.

<sup>17</sup> Venturi publica a *História da crítica de arte* nos anos 1930.

<sup>18</sup> VENTURI, op. cit., 1984, p. 18.

<sup>19</sup> NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho e seleção de Gérard Lebrun. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. XXII).

tem tempo para a política – devido aos afazeres requisitados pelas suas coleções – onde o senso de “mira”, de escolha, de forja do gosto se processa. Supõe Nietzsche que um grego antigo ao passar diante da cultura moderna

[...] perceberia que para os homens modernos ser “culto” é ter uma “cultura histórica” parecem tão solitários como se fossem um só e somente se distinguissem pelo número de palavras. [...] Se um homem contemporâneo tivesse de retornar, por magia, àquele mundo, provavelmente acharia os gregos muito “incultos”, com o que então o segredo tão meticulosamente oculto da cultura moderna seria descoberto, para a zombaria pública: pois, de nós mesmos, nós modernos não temos nada; é somente por nos enchermos e abarrotarmos com tempos, costumes, artes, filosofias, e religiões.<sup>20</sup>

Portanto, podemos dizer que a partir dessa gradativa abertura da arte acompanhada dessa falta de interesse para com a produção do juízo estético, de que nos fala Venturi, e a ausência de produção de uma cultura, mencionada por Nietzsche, tivemos a possibilidade de atribuição de finalidades à arte por outras instituições ou campos de saber. Quando a arte se abre e ao mesmo tempo o ser humano deixa de se preocupar com a produção do juízo estético e a criação de culturas diferenciadas, em detrimento do caráter humanitário único e “eurocêntrico” que as obras terão, a arte fica a mercê das forças históricas e das lutas de poder.

Sendo assim, acreditamos que essa falta de preocupação com a constituição de uma cultura própria tornará a arte propícia para que outras esferas da vida humana apropriem-se dela na nossa atualidade. Isso nos chega hoje como a total subserviência da arte aos propósitos do capital e do Estado, unicamente interessado em controlar a população para manter a razão de Estado, ou seja, a própria sobrevivência e o aumento de suas forças<sup>21</sup>.

### 2.2.1 A apropriação pelas práticas de controle social

Agora, tomaremos como exemplo de apropriação da arte em nossa atualidade, um projeto social intitulado Pequeno Cidadão<sup>22</sup>. Esse projeto social afirma que para realizar sua missão – “através da educação, da cultura e do lazer seja possível transformar o potencial existente no pequeno cidadão, em habilidades e capacidades, possibilitando oportunidades de

<sup>20</sup> NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho e seleção de Gérard Lebrun. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. XXII).

<sup>21</sup> Sobre esse assunto consultar: FOUCAULT, M. *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>22</sup> PROJETO Social Pequeno Cidadão. Disponível em: <<http://www.projetopequenocidadao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.



desenvolvimento e melhor perspectiva de futuro”<sup>23</sup> – deve desenvolver uma série de oficinas como um instrumento que transforma o potencial das crianças em “habilidade e capacidade”, que desperta o “dom artístico”, aumenta a auto-estima, e prepara para a vida, e ainda fornece para a família condições de fortalecer vínculos familiares, exercitar o respeito e mostrar que é possível a convivência saudável<sup>24</sup>. Desta maneira essa ação social imprime um plano psicológico, um plano moral e um plano político específico para a existência da arte. A arte deve servir como suporte para o autoconhecimento, deve promover parâmetros morais de relação social e deve oferecer suporte para exercício da cidadania. Fica clara aqui a atribuição de finalidades e sentidos para a arte. Uma ONG que se outorga uma função social de melhoramento das condições de vida dos pobres e que atribui sentidos e finalidades para a arte de acordo com seus próprios interesses.

Diante dessa fala, vejamos os meandros dessa atribuição de sentido.

É possível atribuir certas funções à arte (desenvolver habilidade e capacidade de fortalecer vínculos) porque antes lhe embutiram certos conceitos.

Quando Venturi afirma que houve uma gradativa abertura dos cânones da crítica e da confecção da obra de arte, que os princípios de julgamento e de confecção da obra passam a ser a potência criativa e a personalidade do artista, a arte promove sua libertação. Entretanto essa abertura chega-nos hoje transfigurada, o conceito de personalidade do artista transformou-se em um evento psicológico que pode ser estendido a outras formas expressivas humanas. Portanto, foi atribuído ao conceito de personalidade do artista um sentido psicológico.

Apesar de sabermos que a personalidade no campo da crítica de arte não tem absolutamente nada de psicológico, mas de “persona”, de máscara, de invenção de si próprio; o conceito de personalidade une dois mundos – o da arte e o da psicologia – pois é também

---

<sup>23</sup> PROJETO Social Pequeno Cidadão. Disponível em: <<http://www.projetopequenocidadao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>24</sup> “Arte Infantil (7 a 14 anos): esta oficina tem como finalidade despertar o dom artístico da criança, reforçando a sua auto-estima e valorizando a criança como cidadão. Acreditamos que através da arte a criança pode expressar seus sentimentos e emoções, vivenciando situações de aceitação e estímulo ao seu potencial. A iniciação social da criança em experimentos artísticos possibilita o seu desenvolvimento integral e este é o principal objetivo das nossas ações. Crianças resgatam a auto-estima através da ‘arte’.

Oficinas Culturais (13 a 18 anos): possibilitam aos adolescentes de 13 a 18 anos a oportunidade de ampliar seus conhecimentos, seu potencial e fortalecer sua auto-estima preparando-se adequadamente para a vida, exercitando sua cidadania com responsabilidade. O Estatuto da Criança e do Adolescente prevê o direito à educação, cultura, esporte e lazer para pessoas em desenvolvimento. É com esta visão que o Projeto Pequeno Cidadão implantou as oficinas culturais.

Eventos Socioculturais (4 a 18 anos): através de atividades simples como: gincanas, teatro de fantoche, oficinas de desenho, escultura de balão, oficina de sucata, pintura de rosto, malabarismo e teatro é possível resgatar a auto-estima e a convivência saudável em grupo; valorizando a criança e o jovem como cidadão.

As famílias também têm espaço na participação do evento, sendo este dia uma oportunidade para fortalecer vínculos, exercitar o respeito e favorecer a integração familiar.” (PROJETO Social Pequeno Cidadão. Disponível em: <<http://www.projetopequenocidadao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005).

um conceito psicológico. Essa união, em meio às condições de transformação em que a arte se encontra na modernidade, permite que essa idéia de personalidade do artista seja estendida a qualquer pessoa. Se a partir de então a arte está interessada em compreender a personalidade do artista para saber seu valor, ela também pode servir para que outras pessoas compreendam a sua personalidade, ou como dizem “se autoconheçam”.

Enfim, dizer que arte exprime a personalidade do artista permite seu uso como técnica psicológica de autoconhecimento nos projetos sociais.

Outro conceito, também apropriado pelos projetos sociais, é o de potência criativa. Como dissemos acima, esse conceito no mundo da arte e de sua crítica refere-se às novas forças que uma obra coloca em combate. Aquilo que ela retira, propõe, ou cria no mundo, promovendo a condição humana de suportar a vida sem sentido. Entretanto, esse conceito aliado ao da personalidade como autoconhecimento psicológico torna-se um elixir da criatividade. A potência criativa do artista nos projetos sociais torna-se a potência criativa de qualquer pessoa. Como o artista consegue transformar a sua potência criadora por meio da expressão artística – que ressaltamos, não tem relação alguma à expressão do ego, mas com a expressão da arte – os projetos sociais entendem, ao seu bel prazer, que a arte pode servir para que todos expressem suas intimidades e sentimentos, disso advindo a máxima do Projeto Pequeno Cidadão: “Através da arte a criança pode expressar seus sentimentos e emoções”<sup>25</sup>. A arte deixa de ser a expressão máxima da capacidade humana em inventar formas e meios para suportar a existência mortal e passa a ser uma “coisinha” psicológica embotada no íntimo do indivíduo.

Se a arte é um exercício que valoriza e permite a expressão da potência criadora do homem – e hoje o mundo enquanto capitalismo cognitivo<sup>26</sup> também valoriza esse atributo – a arte pode contribuir, a todas as pessoas, com seus aparatos para a produção de criatividade. “Por meio das oficinas artísticas as crianças podem vivenciar “situações de aceitação e estímulo ao seu potencial”<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> PROJETO Social Pequeno Cidadão. Disponível em: <<http://www.projetopequenocidadao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>26</sup> Segundo Andrea Corsani capitalismo cognitivo seria o modo de funcionar do capital que valoriza as externalidades. Estas externalidades seriam as riquezas que um mundo de escassez e um trabalho repetitivo e homogêneo, ou seja, o mundo da fábrica fordista não pode mais criar. Esse modo de funcionar do capital poderia ser descrito como a *inovação* da produção de conhecimento por conhecimento em que a própria difusão é um processo criador, pois define o objeto inovante. No capitalismo cognitivo o valor está na imaterialidade do conhecimento e não no tempo gasto na produção material. (CORSANI, A. apud COCCO, G.; GALVÃO, A. SILVA, G. *Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

<sup>27</sup> PROJETO Social Pequeno Cidadão, op. cit., 2005.

Outra apropriação da arte ocorrida também a partir de seu atributo de potência criadora, foi a inserção das atividades artísticas nas práticas de cuidado psicológico ou psiquiátrico: as oficinas terapêuticas. Nessas práticas, a arte é relacionada ao conceito de produção desejante por meio da criação. As oficinas, ao dizer que a principal característica da arte é a criação, e que a esta está relacionada à idéia de diferenciação absoluta e à produção de alteridades, forja-se o elo entre a arte e o conceito de produção desejante. Este conceito entende o desejo como condição de criação e produção do novo e da alteridade psicológica. Observamos nesse elo o silogismo absurdo: a arte pressupõe a criação, a produção desejante também pressupõe a criação, logo a arte promove a produção desejante.

Emerge um paradoxo, produzir arte sem parâmetros preestabelecidos é, a princípio, bastante enriquecedor. Entretanto, isso a predispõe aos usos, aos abusos, aos interesses e às finalidades das diversas estratégias de forças organizadoras do capital.

## **2.3 Da Autonomia da Arte à sua Falta de Evidência**

### **2.3.1 O Segundo Império**

Continuando nosso exame das estratégias de atribuição de finalidades à arte e da sua constituição como instrumento de controle nos projetos sociais, enveredaremos pelos meandros da arte moderna e deparar-nos-emos com outras problemáticas que se revelam nas oficinas dos projetos sociais: a necessidade de mediação e a arte considerada como hermenêutica.

A abertura da arte, a partir do século XIX, em relação aos esquemas de gosto de uma época e o fim da sua subserviência em relação à determinada instituição, promove a sua autonomia, mas também a sua falta de evidência. A liberdade adquirida pela arte na modernidade, abandonados os fins atribuídos pela religião, permite que ela busque um mundo próprio. Todavia, essa busca, acrescida da ascensão da burguesia, fez com que os artistas saíssem da cena social por não suportarem ver seu antigo público transformado em uma burguesia tosca para a qual apenas tem sentido o entretenimento e a arte acadêmica. O artista perde seu público e a arte perde sua evidência. A partir daí, os seus fins poderão ser determinados nas vicissitudes das lutas de poder.

Agora, situaremos nossa leitura nos acontecimentos relacionados a esse rompimento do artista e seu público, e que posteriormente, fizeram emergir a necessidade da mediação, de uma *expertise*, entre o público e a obra, e entre o público e o artista. Colocaremos em debate as forças históricas que fizeram aparecer o filisteu da cultura e o modo como nos chega hoje uma de suas ressonâncias: o oficineiro.

A arte galgou um caminho para a liberdade dos cânones de produção e o juízo sobre as obras de arte até o século XIX. Mas, nesse século ocorreram três acontecimentos básicos de desestruturação da arte que a levariam a uma total falta de evidência. Esses fatos foram a cisão entre o artista e o público, a institucionalização da arte e o surgimento de uma arte puramente comercial – o entretenimento.

Esses três fatos se desenrolam da seguinte maneira:

Até 1830 (ano da Revolução de Julho) o artista tinha seu público garantido, havia uma aristocracia que ainda possuía condições de manter “seus” artistas.

Com a derrubada de Carlos X pelo povo de Paris e pelas sociedades secretas republicanas, lideradas pela burguesia liberal, os artistas – que em geral pertenciam às classes revolucionárias – tiveram que decidir a que público servir, pois quem continuasse satisfazendo a aristocracia trairia seus confrades, a burguesia e os pobres.

Naquele momento o papel do artista era de professor e advogado de seu público, fazia-se uma arte-política com ideais da revolução. Portanto, os artistas guardavam forte ligação com seu público.

Entretanto, com a revolução de julho, a alta burguesia rapidamente colocou no governo Luiz Felipe I, também conhecido como o rei banqueiro. Assim, o antagonismo social antes existente entre a aristocracia e a burguesia/proletariado foi substituído pelo antagonismo, alta burguesia versus pequena burguesia/proletariado/pobres/miseráveis (neste grupo incluídos os artistas). Como a alta burguesia alcançava seus objetivos de tomada do poder, os ideais revolucionários não lhes eram mais imprescindíveis e até se tornavam prejudiciais, e então passa a adotar “as mesmas formas e métodos administrativos da antiga aristocracia, muitas vezes sem a menor alteração [...]”<sup>28</sup>.

Tem início um forte incentivo à institucionalização da arte; uma arte acadêmica (*l'art pour l'art*) destituída dos ideais revolucionários e afastada das questões sociais, bem como, a produção de uma literatura de entretenimento, sob forma de folhetins.

---

<sup>28</sup> HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 728.

Os folhetins representam certa democratização da literatura, mas também uma homogeneização, uma redução do público a um só nível. É um instrumento para a circulação de certas idéias e tem basicamente dois teores, tanto de uma literatura de cunho social e analítico da sociedade (Balzac e Stendhal) como de uma literatura automática e padronizada (Dumas, Sue).

O período da monarquia de julho foi marcado por essas lutas constantes entre *l'art pour l'art* e o entretenimento versus a arte social ou arte naturalista, ou ainda a oposição entre a arte neutra versus a arte-política.

Até 1830, a classe média esperou que a arte promovesse seus ideais e aceitou, portanto, a arte como veículo de propaganda política. [...] Depois de 1830, entretanto, a burguesia passa a desconfiar do artista e, no lugar da antiga aliança, prefere a neutralidade<sup>29</sup>.

Em 1843 ocorre a “vitória” do academicismo sobre os mais radicais, a vitória da literatura do entretenimento, dos *maîtres de plaisir* sobre os naturalistas ou os artistas mais radicais.

1843 é o ano em que Lucrecia faz sucesso e Burgraves é um fiasco; e isso implica não só a vitória de Ponsard sobre Hugo, mas também a de Scribe, Dumas e Ingres e os da mesma cepa sobre Stendhal, Balzac e Delacroix<sup>30</sup>.

Após 1848, com a ascensão de Napoleão III (o Segundo Império francês), temos o seguinte quadro:

Substituição do pessimismo naturalista de Balzac e Stendhal por um estado de autodestruição, niilismo e individualismo (insensibilidade, impessoalidade e auto-resignação). A geração de artistas de 1830 perdeu sua atitude combativa enfatizando a diferença entre si mesmos e o público a que servia. Mas, a geração de 1848 revestiu-se de uma capa de arrogância, de impessoalidade, de insensibilidade. Como disse Flaubert: é aconselhável não abrir o coração ao público<sup>31</sup>.

Em resumo, temos três momentos: antes de 1830 quando os artistas portavam atitude combativa e possuíam um público; o período, após a revolução de julho, em que buscaram no individualismo um refúgio da hostilidade do público; e, posteriormente, durante o Segundo

<sup>29</sup> HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 746.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 745.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 745.

Império, quando a geração de artistas se tornou arrogante, individualista, impessoal e insensível para com o público burguês.

O Segundo Império foi um momento de mudanças no cotidiano. Crescia um tipo de arte ditada pelos salões burgueses, que segundo Arnold Hauser<sup>32</sup> e Giulio Carlo Argan<sup>33</sup>, indica uma brutalização do gosto, um mau gosto generalizado, de um ecletismo sem precedentes. Existia uma ausência de estilo próprio. Estilos de outras épocas eram invocados e usados sem o menor discernimento. Tudo que pudesse representar riqueza e demonstrar ostentação não poderia faltar em um salão burguês. Mas, muitas vezes esses objetos nem eram os originais, eram réplicas mal feitas, ou melhor, “pseudo-objetos”, por exemplo, colunas de mármore imitadas com gesso ainda que não tivessem a mínima função estrutural ou arquitetônica, mas porque era moda copiar os estilos clássicos.

Nesse período buscava-se fazer uma arte de produção fácil, agradável, e que proporcionasse ao seu público prazeres prontos para o consumo. Tanto que autores que exaltavam os valores da alta sociedade faziam grande sucesso. A elegância se tornou nesse período, sinônimo de cultura, e as boas maneiras sinônimo de caráter.

Podemos dizer que no Segundo Império aconteceu diminuição da diversidade artística, homogeneização da arte, restando apenas – do ponto de vista da época anterior e também da nossa – a arte de má qualidade. Nesse período os “verdadeiros artistas”, como diz Hauser, foram para o subterrâneo. Artistas hoje bem considerados, durante o Segundo Império eram processados, não vendiam quadros e nem eram lidos. Apenas um grupo de *connoisseur*<sup>34</sup> os reconhecia mas não tinham condições de sustentá-los. O naturalismo ficou sem público, “a arte moderna ficou órfã e começou a perder todas as funções práticas”<sup>35</sup>. A partir do Segundo Império, a literatura teria que ser leve ou não teria nenhum atrativo para o público em geral.

Notamos que nesse período ocorre uma homogeneização, um nivelamento, não a partir da arte, mas a partir do comércio e do entretenimento. “Durante a monarquia de julho, ainda era a política o que atraía os talentos mais jovens” [...], por isso o desenvolvimento da “arte-política” ou a arte naturalista. Posteriormente, no Segundo Império, “o comércio absorvia os melhores homens”<sup>36</sup>.

O que temos, durante o Segundo Império francês, é uma cultura absorvida pelo entretenimento (como na literatura de folhetim ou na opereta) e pela arte institucionalizada.

---

<sup>32</sup> HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 745.

<sup>33</sup> ARGAN, G. C. *Arte moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 5.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>34</sup> Conhecedor, experto.

<sup>35</sup> HAUSER, op. cit., 1998. p. 797.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p.780.

Uma arte que deixa de ser algo vivo de um povo e passa a ser uma “cultura histórica” e de divertimento.

Nesse momento, separa-se arte erudita – que seria a arte que instrui e tem a função moderna de passar informações, comunicar idéias, e de educar seu público inculto, no caso a alta burguesia – da arte popular, que tem como finalidade o entretenimento e a diversão. Ou ainda, a cultura, que antes era algo comum a todos os homens, passa a ser dividida em arte para o rico ou para o *connaisseur*, a arte erudita, e a arte para o povo, arte popular ou o entretenimento. Separar-se a pintura naturalista da pintura elegante de decoração, a literatura séria da literatura trivial, a música erudita da música ligeira. É importante ressaltar que até então não havia essa separação. Balzac e Rousseau, até hoje considerados grandes autores, contavam em sua época com um número de leitores relativamente grande. “O papel dual da literatura como satisfação dos requisitos de diferentes níveis de cultura, por meio das mesmas obras, chega agora ao término”<sup>37</sup>.

Podemos dizer que, durante o Segundo Império, fica explícita a apropriação da arte, para fins ligados ao entretenimento e à criação de uma cultura burguesa. Como dissemos, a arte perde seus fins religiosos e depois, na modernidade, todos os fins. Entretanto, a partir de 1830 atribuiu-se à arte uma função revolucionária em defesa dos ideais republicanos, ou seja, foi atribuída à arte uma função política engajada de promover o esclarecimento de seu público sobre os ideais da República.

Após a revolução de julho, a arte deveria ter outras finalidades atribuídas pela burguesia, quais sejam, não deveria mais instigar a população contra o governo, mas ser uma arte ligada ao entretenimento, uma arte vazia, sem caráter político, que no máximo retomasse os fatos de um passado remoto e não fizesse pensar na sua atualidade, enfim, que tornasse seu público apático. Temos então a separação entre política e arte.

A partir de 1848, os verdadeiros artistas, como diz Hauser, se refugiam e caem em um ostracismo impenetrável para o público da época. O que temos a partir da ausência do artista é uma livre atribuição de sentidos e fins aos objetos artísticos, e o surgimento do filisteu da cultura<sup>38</sup>. Quando o artista perde seu público, a arte perde sua função cultural, e com ela pode-se fazer qualquer coisa.

---

<sup>37</sup> HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 797.

<sup>38</sup> Sobre esse assunto consultar: NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho e seleção de Gérard Lebrun. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. XXII). Ou ARENDT, H. Crise na cultura. In: \_\_\_\_\_. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Diante do mundo que se apresenta a partir do Segundo Império, os artistas se fecham em uma redoma e iniciam a busca da arte pela autonomia ou liberdade desta em relação às instituições, aos esquemas de gosto e a qualquer forma que pré-condicionasse a sua existência.

Mas, justamente quando o artista sai da cena pública, quando a arte perde sua função cultural em busca de sua completa emancipação em relação a esse público burguês – chegando ao extremo dessa distância no Alto Modernismo – a própria arte começa a questionar o “para quê?” da arte ou da estética. Não se sabe mais se a arte é possível pois talvez tenha perdido todos os seus pressupostos, ou seja, tudo aquilo que a ligava à cultura. Durante o Modernismo a arte entra em uma crise ontológica, ela não consegue mais definir seus elementos existenciais. Nesse sentido temos a fatídica frase de abertura da Teoria Estética<sup>39</sup> de Adorno “Tornou-se manifesto que tudo o que se diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo seu direito à existência.”

Para Adorno, a existência da arte se justifica pelo seu “conteúdo de verdade”. Esse conteúdo de verdade seria aquilo que liga a arte à sua atualidade, à sua sociedade e ao seu momento histórico, em suma, à cultura. Mas, quando a arte substitui o substrato social sob o qual trabalha e passa a se preocupar com suas próprias questões – como é para Adorno, em alguns momentos, o caso do Dadaísmo e do Surrealismo – ela perde sua potência de transformação e conseqüentemente seu direito à existência.

Para explicitar melhor essa problemática vejamos a seguinte comparação: o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, trabalha com um problema real e sério da sociedade: a guerra. Expressa um fato histórico, e por isso possui um “conteúdo de verdade”. Já os dadaístas ficavam “inventando” críticas sobre o próprio mundo da arte, um mundo de liberdade exigido pela arte, por não querer depender de outras justificativas como era até então, e com isso perderam a relação com o público e com o “real” que dava sentido à existência da arte.

Do exposto, podemos dizer que perdendo evidência a arte perdeu sua pertença à cultura. Mas o que vem a ser essa pertença, essa função cultural?

Para os antigos romanos, e também para os gregos, a definição do belo era uma questão de decisões estéticas e filosóficas que se faziam entre os comuns – os cidadãos. Portanto, a construção do objeto belo era dada pela discussão, pelo diálogo e pelo embate entre os cidadãos sobre aquilo que deveria ser mais significativamente representado como a

---

<sup>39</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 11.



estética de um povo. As questões estéticas, as obras e a cultura eram entendidas como aquilo que os homens têm em comum, a riqueza de um povo e o legado para as próximas gerações. Por isso era a política que orientava o homem a se relacionar com a cultura. Este era um modo de relacionamento do homem com as coisas do mundo – o amor à sabedoria e à beleza – e seus valores. [...] “é a polis, o domínio da política, quem determina os limites ao amor, à sabedoria e à beleza” [...] <sup>40</sup>.

Para Hanna Arendt, definir o que deve permanecer na vida de um povo é a função da cultura. Para isso a cultura se utiliza do conceito de beleza. A idéia de beleza permite aos homens decidirem o que deve e pode durar, ou seja, dar imortalidade de determinado objeto, manifestação ou gesto, tornando-os bens públicos. A beleza seria o efeito da junção dos elementos belos que uma cultura elege. Não existe um conceito pré-determinado de beleza ou um *a priori* que a defina. A beleza seria forjada pelo conjunto de belos de uma época ou cultura.

Desta maneira, podemos perceber o quanto se afasta da cultura a arte do Modernismo. Quando a arte toma ciência dessa distância e passa a buscar funções sociais para substituir aquilo que perdeu, ou seja, seu próprio ser. Entretanto, no momento mesmo em que tenta reaver suas funções, ela encontra uma máquina capitalística e uma máquina estatal completamente armadas para cooptá-la. Desta forma, a arte torna-se suscetível à influência dessas forças sociais: o mercado da arte (a arte institucionalizada), o entretenimento, e as formas de apropriação da arte no interior de dispositivos de controle social. É como se a arte tivesse se retirado do mundo social após o Segundo Império e voltasse cento e cinquenta anos depois para, então, encontrar um outro mundo dominado pelo consumo e pelo capital, povoado por um público completamente irreconhecível.

Como resultado dos acontecimentos expostos, o que vemos hoje em muitos aspectos da cultura – por exemplo, as oficinas – é uma arte como um simples instrumento para comunicar idéias que possam melhorar o homem, tornando-o mais civilizado. A existência da arte é justificada por outras áreas da vida humana.

Deste modo, incentiva-se, não a arte e a cultura descrita por Arendt (objetos dotados da “faculdade de prender nossa atenção e de nos comover”<sup>41</sup>), mas a arte como instrução, como meio de comunicar conhecimentos e regras morais ou como forma de autoconhecimento e expressão psicológica.

---

<sup>40</sup> ARENDT, H. Crise na cultura. In: \_\_\_\_\_. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 267.

<sup>41</sup> Ibidem.

Excluir da arte as questões sociais e políticas e incluir nela funções morais e de controle social – em uma palavra destituí-la de sua função cultural – foi a estratégia do capital lentamente montada desde o Segundo Império, no intuito de torná-la frágil e poder utilizá-la a serviço dos seus interesses. As forças do capital buscaram a separação da arte da sua potência de criação e da sua capacidade de rompimento, da sua capacidade de criação de novos bens para a cultura, alijou-a do seu público, que lhe dava sentido, e a tornou um joguete passível de usos e atribuições de sentidos e de funções pelas diversas instâncias de poder.

## **2.4 As Ressonâncias do Segundo Império e a Apropriação da Arte pelas Práticas de Controle Social: a necessidade da mediação**

Enfocaremos, agora, a segunda linha do dispositivo das oficinas culturais identificadas: o problema da mediação. A forma como as forças do capital enreda a arte, tornando-a objeto de consumo e instrumento moral para “melhorar” e controlar o homem e, como isso se reflete nas práticas das oficinas culturais.

A mediação entre a arte e o público foi uma necessidade produzida pelas estratégias do capital para que fosse possível criar novos módulos de consumidores da arte. O mediador serve tanto para fazer com que o público consiga consumir arte com a qual perdeu contato e que não consegue mais entender, e de que não consegue mais fruir, quanto para criar um tipo de objeto pseudo-artístico de consumo menos sofisticado: o entretenimento.

Podemos dizer que há dois tipos de mediação. A primeira se efetiva no âmbito da apreciação estética. O segundo tipo, já não se liga apenas à apreciação estética, mas à mediação na construção das obras.

A primeira forma de mediação é observada em dois acontecimentos relacionados ao problema surgido no Segundo Império: o rompimento da relação do público com o artista e a criação da fronteira entre a arte erudita e a arte popular.

Esses dois acontecimentos impossibilitaram o acesso direto do público à obra. Quando se instituiu a separação entre a arte popular e a arte erudita, o grande público perde o contato com as obras. Elas se tornam exteriores à sua cultura e a apreciação passa a depender de vários conhecimentos. Analogamente, o artista perde seu campo de diálogo com o público, e por isso também não consegue construir uma arte que possa ser fruída pelas pessoas.

Enquanto as obras continuam seu processo de transformação, o público delas se separa e não mais assimila suas mudanças; o público e a obra estão apartados.

Uma das mudanças ocorridas foi a transformação da arte em linguagem, entendida esta como instrumento de comunicação de idéias, pensamentos etc. A arte transforma-se em meio de comunicação. E pondo-se o grande público distante, pois a ele cabia apenas o entretenimento, não teve a possibilidade de aprender essa linguagem e essa nova maneira de dialogar com as obras.

Dessa forma se faz necessária a figura do mediador, do conhecimento do experto, daquele que propõe ao público uma forma específica de ver e ler as obras. A arte transfigura-se em algo que necessita da mediação do erudito, daquele que, como diz Nietzsche<sup>42</sup>, tem um conhecimento histórico. As obras deixam de ser cultura viva e transforma-se em objetos da cultura histórica.

A existência do oficinheiro como mediador entre o público e a obra nos remete não somente à figura do filisteu educado do século XIX, mas também à do homem de massa do século XX, conforme abordagem de Hanna Arendt em *A crise na cultura*.

De maneira parecida com a de Arnold Hauser, Arendt mostra que nos séculos XVIII e XIX existia uma revolta dos artistas em relação à “boa sociedade” – constituída pelos ricos do final do absolutismo e dos novos ricos recém criados pela revolução francesa e industrial – a quem os artistas denominaram filisteus da cultura, também chamados de homens vulgares ou incultos. Essa qualificação, num primeiro momento, “designa uma mentalidade que julgava todas as coisas em termos de utilidade imediata e de valores materiais, e que, por conseguinte, não tinha consideração nenhuma por objetos e ocupações inúteis como os implícitos na cultura e na arte”<sup>43</sup>. Mas, num segundo momento, esses indivíduos mudam, tendem a se refinar e a se interessar por valores culturais, com o intuito de ascensão social por meio da arte. Assim, inicia-se o processo predatório da cultura e da arte, pois os filisteus agora educados, além de fazerem uso estritamente privado dos bens culturais, degradam-nos por meio da sua conversão em valor de mercado e em mecanismo de ascensão social, não possibilitando mais uma real apreciação deste bem público. O resultado foi que no final do século XIX não havia mais possibilidade de julgar os objetos artísticos. Restou para as gerações posteriores tentar “descobrir os grandes autores do passado sem o auxílio de nenhuma tradição ou resgatá-los do entulho do filisteísmo educado”<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho e seleção de Gérard Lebrun. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. XXII).

<sup>43</sup> ARENDT, H. Crise na cultura. In: \_\_\_\_\_. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 253.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 256.

Por outro lado, o homem da sociedade de massa não precisa de cultura ou arte, mas de diversão e entretenimento. A princípio, ele não depreca objetos culturais, pois, na verdade, desconsidera sua existência. O tempo livre das pessoas da sociedade de massa deve ser gasto em diversão, e não no lazer, pois o lazer será “um tempo em que estejamos libertos *de* todos os cuidados e atividades requeridos pelo processo vital, e livres, portanto, *para* o mundo e sua cultura”<sup>45</sup>. A diversão e o entretenimento servem para matar o tempo livre, fazem parte do processo biológico de manutenção da vida, como os alimentos. Nesse sentido, os objetos da diversão devem ser consumidos. O problema é que esses objetos de entretenimento, se desgastam rapidamente, então, a cultura de massa apela para os bens culturais e nesta apropriação ocorre uma digestão ou uma redução dos objetos culturais para serem mais facilmente consumidos. Por exemplo, quando se faz uma adaptação de Shakespeare, para torná-lo mais acessível a um público que perdeu o contato com a cultura, privado que está do tempo para as coisas “inúteis” da vida, perde-se toda a riqueza da linguagem do dramaturgo.

O oficinairo aparece-nos como figura ressoante desses dois homens (o homem da boa sociedade – o filisteu – e o homem da sociedade de massa) por ser necessário como mediador na apreciação da arte desvinculada do seu público, como veremos abaixo, mas também, como mediador na produção da obra de arte, como será mostrado posteriormente.

Quando o Centro Cultural São Paulo - Cursos e Oficinas - Divisão de Artes Plásticas diz que suas oficinas objetivam “desenvolver uma linguagem plástica pessoal contemporânea, propondo uma nova maneira de “ver”, livre de preconceitos estéticos” e que “Paralelamente é oferecido um contato com a história da arte e a produção contemporânea através (sic) de visitas a museus, galerias e ateliês”; ou quando os jovens do Casulo são acompanhados pelo oficinairos a espetáculos com o fim de ilustrar as atividades da oficina;

A fim de contextualizar as danças aprendidas em aula, conhecer outras danças da cultura popular brasileira e outras linguagens artísticas foram realizadas saídas culturais: Revelando São Paulo no Parque da Água Branca, Espetáculo Nó da Cia Débora Colker, Exposição Terra Paulista, Espetáculo Samwaad;<sup>46</sup>

o que temos é a mediação desses oficinairos, delimitando o acesso à arte, agora destituída do mundo comum, do domínio público.

<sup>45</sup> ARENDT, H. Crise na cultura. In: \_\_\_\_\_. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 257.

<sup>46</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2005. Disponível em: <<http://www.projetocasulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 20.

A necessidade de mediar ou de propiciar o acesso revela a condição miserável da arte em nossa atualidade. Como comentamos no texto anterior, para as ONGs, o grande problema da atualidade é a falta de acesso aos objetos, às riquezas e aos conhecimentos do mundo. Por ser a arte entendida como um objeto, que segundo essas ações sociais, por si só gera acessibilidade “uma vez que é inerente ao ser humano”<sup>47</sup>, é função dos projetos com os jovens pobres garantir, por via do mediador, o acesso aos objetos artísticos.

Como vimos, o acesso à arte já era controlado pelos seus conhecedores, por seus financiadores e agora é também controlado pelos projetos sociais. A arte tornou-se um lugar de especialistas de diversas áreas.

Tomando novamente a metáfora de Bauman sobre o lixo, podemos dizer que da mesma forma que o acesso ao mundo do trabalho ou o acesso à vida contemporânea é controlado pelos guardas de fronteira, os psicólogos, os psiquiatras e os assistentes sociais, a arte é acessada a partir da permissão, da leitura dos conhecedores – que hoje não são tão conhecedores assim, devido à precária formação dos arte-educadores ou oficineiros – que administram esse grande empreendimento do qual a arte faz parte na atualidade. É como se arte fosse um parque de diversões onde o indivíduo paga o ingresso ou entra gratuitamente, acompanhado pelo monitor da escola, no dia em que o dono do parque doa o ingresso aos pobrezinhos, como forma de melhorar sua própria consciência e ativar a responsabilidade social da sua empresa.

Com a institucionalização da arte no século XIX surge a necessidade da mediação para alcançar ou ascender à arte erudita. A partir do Segundo Império, a arte é institucionalizada – ou como diz Arendt, é predada e usada pelos filisteus como objeto privado, degradada pela sua conversão em valor de mercado e transformada em um modo pelo qual o burguês ascende socialmente. Ela deixa de ser um bem público e se torna o bem privado de um grupo. Essa privatização converte a obra em algo distante do público e por esse motivo para que possa ser fruída, precisa antes ser explicada.

Esse acontecimento alcançará seu auge no Alto Modernismo – quando torna patente o fim da relação entre o artista e o público – pela preocupação praticamente exclusiva da arte com sua problemática existencial. A arte existe? O que é a arte? E outras questões com o mesmo teor. Nesse momento, os artistas terão o reconhecimento de alguns conhecedores da arte, mas não do grande público. A partir desse acontecimento, a arte precisaria ser explicada, pois o público perdera sua relação com ela e não a compreendia mais.

---

<sup>47</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2004. Disponível em: <<http://www.projetocasulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 12.

Nesse momento instaura-se a crise provocada pelo dadaísmo e pelo surrealismo, que propicia a abertura dessas fronteiras e a subsequente invasão do entretenimento ou da cultura burguesa, originária do Segundo Império.

Com o fim da fronteira entre “alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial”<sup>48</sup> ocorre então, uma homogeneização, um nivelamento a partir do entretenimento e da arte comercial, e um achatamento que retira a profundidade das obras. Como dissemos acima, com sua crise ontológica, a arte tenta retomar uma função cultural e nessa tentativa se dispõe a absorver todo tipo de cultura. Mas mesmo assim, com essa tentativa de absorver as diversas culturas, a arte não deixará de ser mediada.

A arte é colonizada como forma de garantir a existência de um mercado específico. Não apenas o mercado da arte como a atividade do filisteu educado ou a arte como matéria prima para o entretenimento da sociedade de massa, mas um mercado de acessibilidade à arte, um mercado da mediação.

É nesse contexto que teremos a mediação do oficinairo e dos projetos sociais, na relação dos jovens com a arte. Fazer com que o público, que perdeu seu artista, entenda uma obra de arte, é, nos dias de hoje, uma maneira de “ganhar a vida”.

#### **2.4.1 A mediação na produção artística e a sua apropriação pelo capital**

Agora analisaremos o segundo tipo de mediação que intervém no fazer das obras e na atribuição de seus motivos e finalidades.

Nesse momento a arte habitará outros espaços e outras instituições (os projetos sociais, as oficinas terapêuticas, pedagógicas etc.) que não aquelas tradicionalmente referentes às artes (as escolas de arte, os museus etc.) Essas instituições têm finalidades próprias muito específicas e distantes da confecção ou da apreciação da obra de arte. Todas têm um conceito de sujeito e de homem forjado em suas relações de poder e formas de saber. Um homem livre para consumir, para criar objetos e novas formas de consumo. Um homem que deve ser responsável pelos seus atos e pelo espaço em que vive contanto que os efeitos dessa responsabilidade não sejam contra os interesses das forças do capital.

O papel dos projetos sociais é criar e defender esse homem, fazer com que ele funcione e seja agente efetivo na solução dos problemas da sua própria vida, pois já não cabe mais ao Estado prover suas necessidades.

---

<sup>48</sup> RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2004. Disponível em: <<http://www.projetocasulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 28.

Diante dessas configurações, a arte passa a ser propulsora da transformação do jovem pobre a esse homem desejado pelo capital.

À vista das precárias condições da arte para falar de si, ela abre flancos para sua apropriação por diversas instituições, entre elas os projetos sociais, os quais tomam a arte como procedimento auxiliar na conquista dos seus intuitos. Quando a arte está acoplada a uma determinada instituição seus fins passam a ser os mesmos da instituição.

Observemos o que nos expõe no site da Funarte (Fundação Nacional de Arte) o artista plástico, músico e educador de arte, Sérgio Prosdócimo, que trabalha com oficinas de arte com dependentes químicos no Centro de Tratamento, Recuperação, Educação e Vivência Integral – CETREVI, de Santa Catarina.

Desde os primórdios da humanidade até os dias atuais, a história mostra que o ser humano, embora lentamente, vem crescendo interiormente e desenvolvendo a sua consciência moral. A **arte** acompanhou a humanidade nessa trajetória, servindo de apoio e inspiração para o afloramento de nobres sentimentos. Nos dias atuais, ela continua sendo a musa inspiradora do ser humano. Aplicar **a arte como meio auxiliar na reeducação de viciados** produz efeitos muito produtivos, despertando neles os sentimentos nobres adormecidos, auxiliando-os no encontro consigo mesmo, dando-lhes ânimo e coragem para reiniciar uma nova etapa da vida e reintegrar-se na sociedade. Se esse instrumento terapêutico estiver nas mãos de um educador competente, os seus resultados serão mais eficientes, agilizando o processo de cura.<sup>49</sup>

Esse exemplo explicita de forma claríssima a apropriação da arte pelas práticas sociais. O papel do mediador, do oficinairo – aquele que detém o saber sobre a construção da obra – passa a ser o de colar os sentidos e os valores da instituição aos atributos na arte.

Se no início do século XX as obras de arte sofriam um processo de digestão para serem mais facilmente consumidas e comercializadas, atualmente, nas oficinas, temos a digestão dos modos de produção da arte.

---

<sup>49</sup> PROSDÓCIMO, S. *Arte como meio auxiliar na reeducação de pessoas dependentes de drogas*. Programa Arte Sem Barreiras da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte). Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/vsa/publicacao.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2007.

O oficinairo promove a digestão das formas de produção artísticas, e facilita os meios de produção artística sem necessariamente aumentar a sua qualidade. Banaliza o fazer da obra, retira a aura<sup>50</sup> e o caráter único da confecção da obra. Na verdade, o produto final da confecção da obra, da prática artística não é importante para o projeto social. Pode até ser descartado. É no processo de produção que reside o seu interesse. À vista disso, se pensarmos com Arendt – para quem os objetos artísticos são a excelência daquilo que os homens decidem como representantes do seu mundo para ser apresentado às épocas posteriores – o que teremos para mostrar às futuras gerações, se em detrimento da produção dessa exterioridade do homem, o que o homem apresenta são suas preocupações íntimas e psicológicas?

Com a perda da função cultural da arte e a sua conseqüente perda de evidência, a obra de arte deveria ser fácil de ser consumida, e hoje mais do que isso, o seu modo de produção também facilitado, banalizado e comercializado pelos projetos sociais por meio das oficinas.

Segundo Fredric Jameson em sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, a partir dos anos 1950 emerge um outro modo de se relacionar com a cultura. Esta surge como um produto para o consumo.

Até esse período, obras como as de Joyce e Picasso eram consideradas escandalizadoras ou feias. Entretanto, a partir dessa época, além de não mais escandalizar, passam a habitar o gosto da elite artística da sociedade ocidental.

Jameson atribui esse fato ao processo de institucionalização acadêmica do movimento moderno, um status de candidatas – dado por uma instituição ou pessoa do mundo da arte – que as obras recebem, mas não apenas isso. A partir do Segundo Império, inaugura-se uma prática de integração da produção estética com a produção de mercadorias. Como a produção de novos objetos passíveis de consumo torna-se cada vez mais premente, a produção estética experimental e inovadora se faz fundamental. As obras que antes eram consideradas muito inovadoras e duvidosas, com a intensificação das práticas de consumo e a necessidade de novos produtos, passam a ser interessantes.

Desde então, o rol de objetos ou atividades passíveis de consumo aumenta de forma espantosa, de tal maneira que não apenas o objeto artístico é produto de consumo, mas também a lógica da produção artística se torna objeto de consumo e instrumento de controle social. Acopla-se aos procedimentos da arte o modo de funcionar da sociedade de consumo.

---

<sup>50</sup> Sobre esse assunto ver: BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.



Hoje, a produção artística, da mesma forma que o produto artístico, deve ser rápida, deve ser *fast*, no sentido de *fast food*.

Portanto, há dois problemas: inicialmente registramos acontecimentos que afetam diretamente a qualidade da fruição: as releituras de obras feitas pelos *writers digested*<sup>51</sup> e as visitas guiadas aos museus e aos espetáculos para exemplificar aos jovens os conteúdos aprendidos nas oficinas e mostrar-lhes os ganhos sociais e de cidadania ao se trabalhar com a arte. Mas, em um segundo momento, detectamos outros acontecimentos que afetam a produção da arte, quando a oficina torna a produção artística algo simplificado, *digested*.

Como exemplo disto temos:

Shows e oficinas culturais são boas opções para veranistas.  
Os turistas que passam as férias no litoral aproveitam bem o tempo entre a praia e as oficinas culturais oferecidas pela Secretaria de Estado da Cultura, por meio do programa Paraná Fazendo Arte. (Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 2005)

Os objetivos dessa atividade são: aproveitar o tempo livre dos turistas e entretê-los, mas não apenas isso. O turismo cultural normalmente proporciona uma apreciação rasa. Da forma como é proposto, permite ao turista ostentar sua cultura, pois hoje, mais importante que ver uma grande obra ou um grande espetáculo é ser visto vendo. Essas “oficinas turísticas” proporcionam a “experimentação”. O turista não fica apenas “nesta relação *blasé*” com a arte, ele “experimenta o fazer artístico” e por alguns instantes “se torna” o artista. Essas atividades são extremamente pontuais, duram no máximo algumas horas.

Esse fato mostra então uma mudança significativa nos modos de consumo e produção da arte. Se para Adorno, as obras sofreram um processo de *desartização (entkunstet)*<sup>52</sup>, com a perda de seu caráter único, devido ao seu processo de apropriação pela indústria cultural, que a transforma em mercado, hoje o próprio fazer artístico transformado em produto a ser consumido por meio das oficinas, proporciona assim um desastre ainda maior.

Comentamos acima, que o oficineiro aparece-nos como figura ressoante do homem da boa sociedade, do filisteu, e do homem da sociedade de massa por ser necessário como mediador na apreciação entre a arte desvinculada de seu público. Eis, a seguir, o segundo motivo pelo qual o oficineiro é uma ressonância desses homens.

---

<sup>51</sup> *Writers digested* ou Escritores digeridos, são publicações resumidas ou adaptadas a partir de grandes obras literárias.

<sup>52</sup> Sobre este assunto consultar: ADORNO, T. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 32; ou OLIVERAS, E. *Estética: La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2005. p. 307.

O oficinairo é um “digestor”, um “suco gástrico” que separa, resume e dissolve as obras, para que o público inculto compreenda o que elas querem dizer. Parafraseando Nietzsche, separa a obra daquilo que ela pode<sup>53</sup>. Isso nos atesta a condição miserável em que a arte se encontra, pois ao interpretar a obra o oficinairo mata todas as outras possibilidades de produção de sentidos, de sensações e de percepções que ela ainda pode incitar no outro.

Esse tipo de estratégia é mais violento para arte e a cultura que o ato de digerir da sociedade de massa, citado por Arendt, pois o aparecer da obra realiza-se como um exemplo de uma miscelânea de conceitos e finalidades psicológicas, sócio-educativas e terapêuticas. Aos jovens são apresentadas as obras a fim de tentar convencê-los de que por meio da arte eles se tornam como cidadãos. Não importa mais a fruição estética e a possibilidade de um ainda não realizado, de um ainda não dito que luta para a realização da forma.

#### **2.4.2 A mediação e o “leilão” da finalidade da arte**

Essas duas espécies de mediação proporcionam um leilão das finalidades da arte. A seguir, analisaremos pormenorizadamente como se realiza esse leilão, como se processam alguns desses “microacontecimentos” de apropriação da arte pelas diversas práticas sociais.

De acordo com os interesses dos órgãos financiadores e das respectivas disciplinas que promovem a oficina, instituem-se os fins da arte naquela prática. Dessa maneira, mediar a relação do público com a arte – destituída de sentido e finalidade – proporciona às instâncias de poder, um instrumento sutil para exercer o controle.

Atualmente, os fins da arte nas oficinas encontram-se aquém do campo artístico ou cultural, e a arte passa a ser um instrumento, um meio para se alcançar determinados objetivos, concernentes a essas práticas, e não ao domínio da cultura. Como apontamos no início, todas as oficinas que estudamos têm uma finalidade moral.

Vejamos, agora como se dá o enredamento institucional da arte nessas práticas que produzem o dispositivo das oficinas culturais.

---

<sup>53</sup> Para Nietzsche, a força reativa separa a força ativa daquilo que ela pode. Sobre este assunto consultar: DELEUZE, G. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural, 1976. p. 46.

### 2.4.2.1 A captura da arte pela rede social: o jogo dos conceitos

Temos a arte como participante de metodologias educativas, ou seja, com finalidade pedagógica:

O projeto Estação da Gente, desenvolvido pelo Metrô de São Paulo e pela ONG Cidade Escola Aprendiz em algumas estações do metrô de São Paulo, atribui ao jovem um status, ele é um instrumentos e um meio de melhorar a comunidade em que vive e, nesse sentido, desenvolve “metodologias pedagógicas inovadoras, contribuindo para a melhoria da educação”. Seus principais instrumentos de melhoria são: “a arte, a comunicação, novas tecnologias e vivências como mecanismos de inclusão e formas de aproximar a educação do cotidiano das pessoas”<sup>54</sup>.

Ou ainda, com a finalidade pedagógica de proporcionar o aumento da criatividade: “A sociedade contemporânea tem solicitado um homem criativo e sensível, de modo que possa acompanhar e ser co-participante da produção artística social, inserindo-se na realidade cultural”<sup>55</sup>.

Existem oficinas que fazem parte de programas de humanização em hospitais públicos os quais atribuem à arte uma finalidade sócio-educativa, e mais grave ainda, a arte é entendida como capaz de fortalecer o exercício da cidadania, promover o caráter humanitário da população.

Programa de Oficinas Culturais e Socioeducativas.

Trata-se de uma ação Socioeducativa, realizada em parceria com a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. As oficinas culturais, oferecidas na DMR Unidade Umarizal, atendem portadores de deficiência física, seus familiares e a comunidade em geral, sensibilizando-os para a arte como forma de promoção humana e capacitação para a cidadania.<sup>56</sup>

Aparecem outras finalidades da arte, agora ligadas à saúde: “O crescente desemprego e o clima de competição do mercado de trabalho podem causar estresse. É por isso que também cresce a conscientização de conciliar trabalho e prazer. A saúde agradece”<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> LOPES, L. *Metrô realiza oficinas culturais*. Disponível em: <<http://www.capao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>55</sup> FUNDACC - Fundação Educacional e Cultural de Caraguatatuba. Oficinas culturais. Disponível em: <<http://www.fundacc.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>56</sup> DIVISÃO de Medicina de Reabilitação do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.dmrhcfmusp.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>57</sup> FUNDAÇÃO Cassiano Ricardo. Fundação Cultural abre inscrições para as oficinas culturais. Disponível em: <<http://www.fccr.org.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

Há instituições que trazem para a arte fins psicológicos como: a auto-estima e o protagonismo.

A sociedade contemporânea tem solicitado um homem criativo e sensível, de modo que possa acompanhar e ser co-participante na produção artística social, inserindo-se na realidade cultural.

A proposta das oficinas culturais se dá na perspectiva do protagonismo infanto-juvenil, decorrente de uma metodologia participativa, envolvendo os alunos em todos os momentos das produções.

Os resultados são apresentados em eventos organizados pela escola, favorecendo a elevação da auto-estima dos participantes.<sup>58</sup>

Ou ainda, com a finalidade de proporcionar a expressão psicológica como no texto *Fique Vivo: Cidadania e Prevenção do HIV/AIDS com Jovens da Febem*<sup>59</sup>, que relata a atuação do programa “Fique Vivo” com jovens internos da Unidade Tatuapé da Febem em São Paulo. Esse programa tem a intenção de trabalhar o “problema do HIV” diante do quadro de jovens em que o HIV é “só mais um risco de vida”; “concluiu-se que seria necessário iniciar os trabalhos valorizando os aspectos culturais dos próprios jovens, pois estes se mostravam muito mais abertos quando expressavam suas preferências e conhecimentos no campo da arte e da cultura”<sup>60</sup>.

Por fim, ainda nesse programa, encontramos a manifestação social como uma das finalidades de arte.

Os jovens estabeleceram uma relação de confiança com o programa e logo começaram a se manifestar sobre os seus problemas e questões sociais, por meio da música, teatro, dança e grafiteagem.<sup>61</sup>

Podemos dizer que diversos sentidos e finalidades para a arte circulam, dessa maneira, por todas as ações desses projetos ou programas, dependendo da especificidade de cada um, ou seja, os conceitos de arte são em geral partilhados por todas essas práticas, entretanto, cada uma elege o que lhe é mais adequado. São conceitos em geral complexos que admitem uma gama de sentidos, mas que são esclarecidos pela instituição ou área do conhecimento a que estão acoplados. Por exemplo: o conceito de expressão, um dos mais recorrentes. Quando falamos em expressão no âmbito artístico, ela surge como expressividade do movimento, da

<sup>58</sup> FUNDACC - Fundação Educacional e Cultural de Caraguatatuba. Oficinas culturais. Disponível em: <<http://www.fundacc.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>59</sup> TEIXEIRA, M. A. C. Fique Vivo: Cidadania e Prevenção do HIV/AIDS1 com Jovens da Febem. In: FARAH, M. F. S.; BARBOZA, H. B. (Orgs.). *Novas Experiências de Gestão Pública e Cidadania*. Rio de Janeiro: FGV, 2000. (Coleção FGV Prática). Versão gráfica em formato PDF. p. 247-257.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ibidem.

forma pictórica, da qualidade técnica da expressão. A situação se encerra no âmbito da obra ou da atividade artística, não se estende para a intimidade do ser humano.

Já quando é adjunto das práticas dos projetos sociais esse conceito carrega algo da intimidade do autor, sua verdade essencial, ele expressa uma vontade interna da pessoa, uma interioridade psicológica, um “dar voz” a um desejo que pede passagem, e a outras coisas dessa ordem.

Desse modo, um conceito terá o sentido que lhe for possível a partir da posição estratégica em que ele fala. Por exemplo: No programa Fique Vivo, citado acima, a arte surge como meio para que os jovens “expressassem suas preferências e conhecimentos”<sup>62</sup>. Ou ainda, como diz o Núcleo de Apoio ao Pequeno Cidadão [...] “Acreditamos que através (sic) da arte a criança pode expressar seus sentimentos e emoções, vivenciando situações de aceitação e estímulo ao seu potencial”<sup>63</sup>

Em termos mais práticos, a situação aparece da seguinte forma: ocorre a junção de grupos conceituais caros às práticas artísticas e que lhe ofertam condições de sustentabilidade – criação, expressão, técnica e sensibilidade, – com conceitos de outras práticas como os projetos sociais.

Ao realizar a junção dos conceitos artísticos com os conceitos das práticas psicológicas, por exemplo, quando a FUNDACC (Fundação Educacional e Cultural de Caraguatatuba) expressa que os resultados das oficinas “são apresentados em eventos organizados pela escola, favorecendo a elevação da auto-estima dos participantes”, temos, como efeito desse encontro, a criação de novos conceitos para a arte que não lhe dizem respeito. A expressão artística realiza-se como expressão psicológica e produção desejante.

Da junção dos conceitos artísticos com as práticas pedagógicas, como ocorre na proposta da ONG Cidade Escola Aprendiz ou da FUNDACC, temos como efeito desse amálgama a arte como criatividade, habilidade, capacidade, dons.

Por último, como resultado da ligação da arte com as práticas que agem sob o título de ação social, como o Programa Fique Vivo ou o Programa de Humanização Hospitalar da Divisão de Medicina de Reabilitação do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, a arte aparece como um meio para a manifestação ou expressão social, participação e protagonismo.

---

<sup>62</sup> TEIXEIRA, M. A. C. Fique Vivo: Cidadania e Prevenção do HIV/AIDS1 com Jovens da Febem. In: FARAH, M. F. S.; BARBOZA, H. B. (Orgs.). *Novas Experiências de Gestão Pública e Cidadania*. Rio de Janeiro: FGV, 2000. (Coleção FGV Prática). Versão gráfica em formato PDF. p. 247-257.

<sup>63</sup> PROJETO Social Pequeno Cidadão. Disponível em: <<http://www.projetopequenocidadao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

Assim, o conceito de criação artística vincula-se ao de criatividade ou ao de produção desejante. A expressão artística deve ser expressão psicológica e manifestação social. A autonomia em relação aos cânones artísticos de linha, cor, tonalidade, harmonia, alcançados nos últimos séculos se atualizam como condições para a participação e democratização do “fazer arte”. Os meandros da técnica são vistos como capacidade, habilidade, e, quando não, “dons”. A sensibilidade, conceito apurado a muito custo e sedimentado pela criação da estética como caráter do sensível em oposição a um tipo específico de arte inteligível, transmuta-se no grande elixir da convivência pacífica entre as criaturas sociais, numa característica muito “louvável” para os seres humanos.

Dessa forma, a apropriação da arte pelas práticas sociais e pelas práticas de Estado se efetivam na junção de conceitos próprios do campo artístico com conceitos de outras áreas.

#### **2.4.2.2 A captura da arte pela rede social: o jogo das funções**

Discorremos até aqui sobre as relações entre os conceitos e suas práticas. Entretanto, é oportuno pensar a relação entre os conceitos institucionalizados e a suas “funções”. Como já referido, essas junções conceituais ocorrem nas diversas práticas sociais e têm funções claras na conquista dos objetivos concernentes aos seus domínios. São funções “boas”, que pretendem buscar pela autonomia e pela cidadania, o aumento da qualidade de vida dos pobres. São intuítos praticamente inquestionáveis pelo homem moderno ocidental. Como vimos no texto anterior, são buscas humanitárias universais a todos os homens.

Nos projetos de ação social são utilizados os conceitos de criação, expressão psicológica, protagonismo, comunicação, criatividade, habilidade, sensibilidade, capacidade, participação, manifestação social com o intuito ou função de promover a inclusão social, auto-estima, cidadania e controle da população.

Nas práticas médicas e psicológicas, os conceitos utilizados são novamente a criação, a expressão psicológica, a sensibilidade, como na ação social, acrescentando-se o conceito de produção desejante. Mas apesar de essas práticas utilizarem quase os mesmos conceitos da ação social, a função ou o fim da oficina e o sentido da arte nesse âmbito é terapêutico. O produto da oficina deve ser a melhoria das condições físicas e psicológicas do participante, ou melhor, do paciente. Claro que, além disso, incluem em seu arcabouço algumas “finalidades auxiliares” que normalmente estariam mais ligadas à prática da ação social, como a inclusão, a auto-estima e a produção da cidadania.

A arte-educação trabalha também com os conceitos de criatividade, expressão, participação e capacidade, mas seu intuito é a técnica pedagógica: ensinar e prender a atenção dos alunos por meios criativos. Neste caso, a criatividade é a transmutação do conceito de criação sob a tutela das práticas pedagógicas sociais e de saúde. Em sua aliança com a educação e a pedagogia, o processo criativo da arte torna-se instrumento para uma educação em favor da necessidade de inovação do capital. Desde cedo as crianças devem ser criativas, não mais basta estudar e reproduzir os conceitos e conhecimentos adquiridos, o capital exige hoje mais do que pessoas dispostas a vender sua força de trabalho. Elas devem colocar à disposição dele o seu potencial criativo.

Na modernidade, quando a arte torna-se sem finalidade, as instituições podem atribuir-lhe o sentido que quiserem. Para tanto utilizam-se da separação entre arte erudita e arte popular, fazem uso do lugar de mediação entre arte e público (a apreciação) e do lugar entre o artista e a obra (a produção), provocando assim um enredamento da arte em um emaranhado de linhas de forças e saberes no interior do dispositivo das oficinas.

## **2.5 Atribuição da Função Hermenêutica à Arte**

Não seria possível o dispositivo das oficinas sem uma terceira estratégia: a transformação da arte em linguagem no interior das práticas de interpretação. Nas oficinas, a expressão artística é entendida como condição de expressão de algo que não se revela, de uma verdade, ou de um desejo, de um motivo, de uma intenção inconscientes. Esse tipo de função hermenêutica para a arte, tomando-a como uma interpretação dos signos do mundo e do interior do homem, permite apropriações diversas, dependendo da perspectiva das forças de poder em questão.

Vejamos agora alguns fatos que ressoam na criação dessa idéia de arte interpretativa encontrada nas oficinas.

Com os *ready-made* de Duchamp a arte não seria mais a mesma. O dadaísmo trouxe o questionamento da instituição burguesa, o fim definitivo dos dogmas, dos preceitos técnicos e dos esquemas de gosto, a exigência de mudança radical nas teorias da arte, a forte crítica às

questões de mercado<sup>64</sup>, o fim da “história da arte” (dos grandes discursos sobre a arte, discursos hegemônicos), o fim da arte como estética (na acepção original do termo: sensibilidade). A arte, então, descompromissada de produzir sensações, terá como sua principal propriedade, interrogar as formas de interpretar o mundo, trazendo o que pudermos ver como o fim da obra de arte como existente até então. O fim do caráter diferencial e único da obra, o questionamento da autoria e da assinatura, o posicionamento contra o fazer artístico ou o “trabalho manual” na produção da obra. Mas talvez a característica mais radical e inovadora que os *ready made* nos colocam é a possibilidade de convivência entre os diversos modos de se definir a arte.

Na modernidade, a arte deixa de ter finalidade, sentido e definição únicos determinados por uma instituição ou por ela mesma. Como aponta o esteta polonês Wladyslaw Tatarkiewicz<sup>65</sup>, ao longo da história da arte produziu-se uma série de traços definidores da arte e que hoje convivem todos ao mesmo tempo. Nesse sentido, temos hoje como característica da arte a produção da beleza, a arte como aquilo que representa ou reproduz a realidade, a criação das formas, a arte como expressão, como experiência estética, como aquilo que produz o choque, e por fim como alimento espiritual<sup>66</sup>.

Temos à nossa disposição, livre e irrestritamente, todos os traços definidores da arte. Para nós, modernos, todas as possibilidades de entendimento da arte convivem ao mesmo tempo.

O grande problema não está exatamente na condição ilimitada, heterogênea ou múltipla da arte, mas na característica das formas de apropriação das forças do capital e do modo de suas instituições apropriarem-se, vampirizarem as grandes instituições humanas (a filosofia, a ciência, a religião e a arte) e transformá-las em procedimentos estatais de controle da população e em produção de produtos de consumo.

Como dissemos, quando na modernidade, a arte deixa de ter uma finalidade transcendente, clara e imutável, ela fica à mercê das lutas de poder. Em meio a essas lutas, a arte deixa de ter função social autônoma e a sua finalidade passa a ser intermediada pelas diversas disciplinas e práticas sociais. Os fins da arte passam a ser determinados pela prática social em que estiver aderida. Quando a arte contemporânea afirma que entre as suas finalidades está a interpretação de mundo, ela se torna intelectualizada, abstrata e abre um

---

<sup>64</sup> Lembramos que Adorno diz justamente o contrário, que o dadaísmo não se posicionou radicalmente ao sistema, mas se ligou a ele tornando-se indústria cultural. Entretanto, diversos autores contemporâneos possuem uma visão diferente.

<sup>65</sup> TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad mimesis, experiencia estética*. Tradução de F. Rodriguez Martin. Madrid: Tecnos, 1995. (1886-1980).

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 67.



flanco para ser transformada em uma forma de comunicação de idéias. Ela se torna linguagem interpretante do homem e do mundo e não permanece no mundo sem a ajuda de uma idéia, de uma história ou um contexto histórico, em suma, sem alguma informação que dependa da ação de um mediador. Mais especificamente, quando as oficinas dos projetos sociais explicitam no rol das suas definições as interpretações do mundo e do homem, elas expõem a arte aos usos do mundo psicológico, aos usos das práticas sociais e das disciplinas educativas e terapêuticas. A arte torna-se, assim, expressão psicológica, manifestação social, prática pedagógica, prática terapêutica etc.

Agora, vamos analisar como a arte sem finalidade e mediada pelas práticas sociais se organiza em torno da idéia de arte como linguagem interpretante ou hermenêutica.

### **2.5.1 Da arte como hermenêutica à arte como processo identitário**

Para ilustrarmos esse acontecimento, procuramos entender o lugar da arte após a “revolução dadaísta”. A sociedade veicula a necessidade de um apoio externo para que o objeto artístico se mantenha de pé. Atribui-se ao objeto artístico um conhecimento, uma reflexão, uma explicação, enfim algum tipo de mediação entre ele e o público para que possa ser apreciado, como observamos anteriormente.

Segundo o esteta norte americano George Dickie (1926)<sup>67</sup>, os *ready-made* lançaram uma questão básica: O que faz certos objetos serem arte e outros não? Sua resposta é categórica: a instituição arte. Como exemplo, cita o *Egouttoir* ou *Porte-bouteilles* de Duchamp. Um simples secador de garrafas feito por uma fábrica em contato com o nome de Duchamp, sua assinatura, transmuta-se em obra de arte. Esse fato rompe com um sistema estabelecido de enunciação de objetos e propicia a necessidade de um novo conceito de arte, a obra se torna mental. Para Dickie, os dadaístas não questionaram apenas a arte anterior, seu aparato de produção e distribuição, mas a instituição arte tal como existe na sociedade burguesa e as idéias de arte que cada época postula.

Em sua primeira versão sobre a teoria institucional, Dickie coloca que a “obra de arte é um artefato”<sup>68</sup>, um objeto feito pelo homem para uso posterior ou simplesmente feito pelo homem e, confere-se a este artefato um status de candidato para a apreciação por uma instituição ou uma pessoa do mundo da arte.

<sup>67</sup> DICKIE, G. apud OLIVERAS, E. *Estética: La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2005.

<sup>68</sup> DICKIE, G. apud OLIVERAS, E., op. cit., 2005, p. 354.

Na segunda versão da teoria institucional, o autor acentua a relação entre artista e público, e diz que a obra tem um status de arte quando é feita, aceita e destinada a um público relacionado com a arte. A obra deve suportar sobre si mesma o peso da instituição da arte, e tudo o que isso lhe confere. Não é simplesmente o “batizado” da obra como arte que irá garantir a sua existência, como afirmava a primeira versão da teoria institucional.

Portanto, Dickie é contra a idéia de que o centro da definição de arte é o fazer do artista; é contra também a idéia de que a arte é a criação de formas simbólicas de sentimentos humanos. Para ele, o artista é a pessoa que participa com o “entendimento”, com a razão, na confecção de uma obra, e o público é o conjunto de pessoas que está preparado, até certo ponto, para apreender um objeto que lhe é apresentado.

Mas, o problema que temos que enfrentar é que esse público foi destituído da condição de interpretar. Como dissemos, o grande público perdeu sua relação com o artista e perdeu sua relação como a história da arte ao mesmo tempo em que arte deixou de participar da cultura. O fato de a arte ter sido intelectualizada e dominada pelos conhecimentos do mediador, do filisteu, do diluidor, do oficinairo, promoveu a divisão ou redução da arte a um caráter intelectualizado e erudito mais próximo de um tipo de grupo social ou a um caráter popular mais próximo do povo.

Num primeiro momento os mediadores – que fazem tudo para manter seu lugar de suposto saber, até eliminar a possibilidade de novos sentidos para as obras, os quais poderiam emergir da relação com o público livre dos conhecimentos históricos e críticos estabelecidos para o mundo da arte – atribuem à arte alguns parâmetros com sentido de verdade. A crítica de arte torna-se novamente criação de valores morais sobre as obras tal qual no período anterior a modernidade<sup>69</sup>. Em decorrência disto, temos a destituição da condição do público de experienciar a relação com as obras. Diante de tais sentidos e valores históricos apontados pelos mediadores, o público não ousa fruir por si mesmo. Ele pensa e vive a sua fruição, sem o conhecimento do crítico, como falha, como faltante. Esses fatos extinguem, portanto, as diversas condições sensíveis e de percepção, de sentidos e de sensações que uma obra de arte de qualquer época pode incitar em qualquer apreciador.

Num segundo momento, temos uma estratégia de poder e de saber, permeada pelo discurso erudito, que cria um tipo específico de arte para o público alijado do contato com as obras em geral e tornado incapaz de fruir e pensar com elas – a arte popular.

---

<sup>69</sup> Ver nota 14, p. 61.

Destinou-se ao grande público, o entretenimento ou o que comumente se chama de arte popular ou cultura popular, aqui entendida como algo mais próximo da vida das pessoas, do povo. Há a idéia de que o público pobre não compreende a arte dita erudita por esta fazer referência a um mundo que é distante a ele, ou seja, entende-se que para haver a fruição estética seja necessário ocorrer a categoria psicológica de identificação pessoal com o objeto, que para fruir as obras é necessário que o público tenha requisitos específicos, como ter um nível sociocultural compatível com os conhecimentos que a obra supostamente suscitaria. A relação entre obra e público deve ser homogênea, e identitária, cada obra tem o tipo de público que a sustenta, cada público tem seu tipo de obra que o representa em um campo identitário.

Quando a arte passa a ter essa função identitária de afirmar um modo específico de vida, seja burguesa, seja de qualquer minoria, passa a responder no interior de relações de forças. No caso das oficinas, isso fica explícito no discurso das ONGs sobre a arte como uma forma de manifestação social. Como vimos no tópico sobre o “‘leilão’ das finalidades da arte”, um projeto ligado a Febem expõe que os educandos manifestam seus problemas e questões sociais por meio da arte, ou ainda que os jovens se mostravam muito mais abertos quando expressavam suas preferências e conhecimentos no campo da arte e da cultura.

A arte passa a servir como forma de promover a identidade dos participantes dos projetos, efetivando assim os fins de melhorias dos corpos desviantes que as ONGs têm a função de cuidar. A arte terá, portanto, um fim que não lhe era próprio, mas que lhe foi atribuído pela ONG. Nesse sentido, a obra ou o trabalho artístico podem ser entendidos como mais simples: pode ser algo mal acabado e sem preocupação quanto à apreciação do público, com aquilo que o público iria pensar, pois quando a arte é feita com o objetivo de desenvolver a expressividade psicológica e a criatividade, de buscar a concentração e a disciplina, não é o produto artístico o fato mais importante, mas o que se acredita que ele deva promover e criar a identificação. E como os fins das oficinas artísticas propostas nas ONGs não são artísticos, não têm por objetivo a produção ou produto artístico, não há porque ensinar de forma completa, e com qualidade, o fazer artístico.

A arte aparece nessas práticas como uma forma de amenizar o processo de ensino. As oficinas devem ser realizadas de forma amena, agradável, sem os sofrimentos e obrigações geralmente inerentes à criação artística<sup>70</sup>. Ela aparece como uma distração. Lembremos que a partir dos anos 80 as atividades de descanso, de distração ao final das aulas das crianças e jovens eram nomeadas atividades artísticas, desportivas ou de recreação, a arte como recreio.

---

<sup>70</sup> Em geral, a vida dos artistas é tomada por diversos tormentos e dificuldades na produção da obra.

Isso explica o fato da arte nos projetos sociais, transformar-se em algo mais simples de ser executado do ponto de vista técnico. A prática artística torna-se aparentemente menos difícil, não é mais necessário adquirir as técnicas do desenho, da pintura etc. Hoje há uma despreocupação ou mesmo um descaso no ensino das técnicas artísticas nos projetos sociais. Já não é mais necessário ensinar a arte como nos “velhos tempos”, pois os objetivos da arte mudaram, se a identificação efetivou-se, a eficácia do procedimento foi alcançada.

### **2.5.2 A inserção da arte no cotidiano e o “fim” do sublime**

Outro aspecto da arte como hermenêutica ou como interpretação é a analítica do cotidiano. Ao se transforma em um instrumento de interpretação do homem e do mundo a arte passa a se ocupar da vida íntima e do cotidiano dos indivíduos. Esse fato não seria um problema se na construção das obras houvesse o questionamento dos modos de ser dos homens, das formas como eles se portam, como conduzem sua relação com o mundo, e se isso frutificasse na criação de novos atributos sensíveis para a existência humana e para o mundo, enfim que esses atributos propiciassem a condição de devir. A complexidade da questão está no fato de que o cotidiano aparece nas obras praticamente sem alteração, ela se torna uma interpretação e perde toda a potência do falso e a condição de forjar o novo em detrimento da busca por uma verdade sobre o indivíduo e sobre as coisas.

Quando um projeto social afirma que o jovem é um meio para melhorar a comunidade em que vive e, que para realizar esse propósito desenvolve “metodologias pedagógicas inovadoras, contribuindo para a melhoria da educação”<sup>71</sup>, e que para aplicar essas metodologias toma “a arte, a comunicação, novas tecnologias e vivências como mecanismos de inclusão e formas de aproximar a educação do cotidiano das pessoas”<sup>72</sup>, temos justamente a arte como interpretação sendo utilizada pelas prática de controle social.

Esse exemplo denota claramente como ocorre a apropriação da arte que se presta a reproduzir o cotidiano, e que em decorrência disto, passa a ser usada como instrumento de melhoria de técnicas pedagógicas. Ela adquire a função de buscar os sentidos que liguem a educação ao cotidiano do jovem, tornando-a assim destituída da condição de produzir novos fluxos de sentidos e afecções para a vida cotidiana, de abrir passagem para a força intensiva da vida de fazer variar as suas formas.

---

<sup>71</sup> LOPES, L. *Metrô realiza oficinas culturais*. Disponível em: <<http://www.capao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

<sup>72</sup> Ibidem.

Esse modo de apropriação da arte é possível, devido à perda do caráter que possuía, de matéria sublime capaz de nos surpreender; a arte converte-se em algo comum, banal.

Segundo Fredric Jameson<sup>73</sup>, a partir da crítica ontológica provocada e realizada pelas vanguardas, a arte estaria disposta a absorver todo tipo de cultura. Esse fato, ao invés de produzir aumento na heterogeneidade estilística ou aprofundamento nas problemáticas da arte e de intensificar a sua relação e capacidade de expandir as materialidades humanas, produz em um achatamento, uma retirada dos conteúdos de profundidade da obra<sup>74</sup>. Para o autor, toda força trazida pelo gesto expressivo ou pelo uso das cores utópicas se enfraquecem. Por exemplo, toda força de criação de novas experiências artísticas de Van Gogh é substituída pelo banho do brilho artificial sobre as fotografias das propagandas na obra de Warhol.

Geralmente, somos tentados a pensar a *pop art* como uma crítica ao consumismo por enfatizar o fetichismo das mercadorias. Mas não é apenas isso que ocorre. As obras da *Pop Art* não nos lançam para algum lugar, para um mundo utópico, ou mesmo para colocar em pauta a morte da imagem. Se no modernismo a pintura se revela como potência do falso em sua luta contra a verdade e a moral, ou como criação e condição da proposição de mundos ainda não realizados ou ainda não vistos, na *pop art* as obras deixam à mostra o interno da fotografia, o seu negativo. Revelam o substrato da obra, o vazio sob o qual os modernos criavam. A *pop art* é crua, evidencia o vazio por trás das coisas, torna-as, assim, aptas ao fetichismo. É a transformação dos objetos em um conjunto “de textos ou de simulacros”.

[...] é como se a superfície externa colorida das coisas – aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho da imagem da propaganda – fosse retirada para revelar o substrato mortal branco e preto do negativo fotográfico, que a subtende.<sup>75</sup>

Esse achatamento, essa ultra-superficialidade promovem um esmaecimento do afeto, um enfraquecimento diante da carga afetiva que um momento histórico traz por meio da transformação dos objetos ou mesmo das pessoas em mercadoria.

Nesse momento da *Pop Art* aparece na temática da arte a superficialidade e a relação com “o mesmo”, ou seja, não se procura a profundidade das coisas traduzidas muitas vezes na diferença em potência máxima ou como já dissemos, cores ou gestos utópicos. O que ela realiza é a visão do cotidiano, praticamente em si mesmo, para o interior do campo da arte.

<sup>73</sup> JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Eliza Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

Como exemplo, temos as exposições das estátuas de cera de Duane Hanson – que reproduzem exatamente as formas e as cores dos cidadãos típicos – das quais primeiro duvidamos e depois experienciamos que talvez não estejamos vivos, mas que simplesmente somos como aquelas estátuas, mas pintados com as cores da vida. A vida foi questionada por um simulacro<sup>76</sup>, por uma cópia da vida.

Nas práticas de oficinas esse esmaecimento dos afetos e essa ultra-superficialidade se traduzem em propostas identitárias que a arte possa realizar. Como expusemos anteriormente, as experiências artísticas que as oficinas propõem, reafirmam e produzem um campo de identidade para o jovem a fim de que ele reproduza um tipo de arte absolutamente auto-referente ao seu próprio mundo. Uma arte que repõe o mesmo, reproduz o cotidiano de forma idêntica, sem alteração.

Mas quando a arte reproduz o cotidiano dos pobres, sendo ela uma grande instituição que carrega o imaginário de que fala ou representa coisas importantes, o cotidiano do pobre também se torna valorizado. O problema é que quando a arte traz o cotidiano em si mesmo para as obras, o que se tem é “o mais do mesmo”. A arte perde sua capacidade de se confrontar com a alteridade, de propiciar uma mudança radical na vida das pessoas. Ela passa a afirmar um tipo específico de afeto e não coloca os afetos em confronto, em contraste, e impossibilita a sua mutação ou a sua transposição para outras formas.

Quando a arte opera essa transformação e realiza sua atividade no interior de um mecanismo de reafirmação do cotidiano de um determinado modo de vida, seja do burguês seja do pobre, ela perde sua capacidade de propiciar novas afecções ou novas condições de relação entre diferentes modos de vida, em suma, de promover o devir. Ao representar o cotidiano em si mesmo a arte passa a funcionar no interior de mecanismos psicológicos, antropológicos, sociológicos, médicos. A esse acontecimento, Jameson nomeia de esmaecimento dos afetos. Essa arte cotidiana e superficial que emerge nas oficinas como a expressão de um afeto individual, não diz respeito à enunciação de afecções coletivas em constante possibilidade de mutação. Ela se transforma em veículo de significação das materialidades individuais e em ato de transmitir os atributos de consciência individual, tais como: auto-estima, autoconsciência, autocontrole, expressão da verdade de si mesmo, etc. Em consequência disto temos o fortalecimento de grupos identitários, das relações auto-

---

<sup>76</sup> “O que chamei de simulacro, cuja função peculiar está em efetuar o que Sartre chamaria de desrealização de todo o mundo circundante da realidade cotidiana. Aquele momento de hesitação e de dúvida, quando nos perguntamos se essas figuras de poliéster estão vivas e respiram, tende a se voltar para os outros seres humanos reais que se movem a nosso redor no museu e transformá-los, por um breve instante, em simulacros mortos, apenas pintados com as cores da vida.” (JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Eliza Cevasco. São Paulo: Ática, 1996. p. 58).

afirmativas, e das sociabilidades guetificadas em detrimento de afetos enquanto potência de mutação, enquanto potência de afetar com a presença da alteridade.

Podemos dizer que esse acontecimento tem o mesmo teor daquilo que os filisteus fizeram com a arte. Estes a colocaram em uma redoma e tornaram-na uma arte institucionalizada para os ricos ou para os *connaisseurs*, extirpando-lhe a relação imprescindível com o público heterogêneo. Os projetos sociais fazem o mesmo quando apresentam aos jovens pobres apenas a comumente denominada arte popular.

### 2.5.2.1 A manipulação do sublime

O sublime conforme proposto por Kant em *a Crítica do Juízo*<sup>77</sup> é entendido como a sensação provocada pelo vislumbre do Outro do ser humano, de algo que inicialmente, não podemos entender ou controlar, e que por isso nos causa estupor ou terror. Em Kant, o sublime aparece como a imagem divina e a natureza.

Hoje, esse Outro – que anteriormente realizava-se na relação com a natureza, agora controlada e conhecida, e com a imagem divina, agora questionada – foi substituído pela tecnologia entendida como “o poder do propriamente humano e, portanto, antinatural presente no trabalho humano descartado e acumulado em nossas máquinas [...]”<sup>78</sup>. A tecnologia é algo que criamos e já não controlamos mais, um tipo de ação que por ser irremediavelmente necessária em nossas vidas nos faz dependentes e não conseguimos mais apreender a dimensão de sua totalidade.

Atualmente, o sublime está personificado na aterrorizante, distante e ameaçadora realidade das instituições econômicas, visualizadas pela tecnologia de rede. A força desse sublime também pode ser experienciada sob o signo do hiperespaço: um tipo de o espaço que “conseguiu ultrapassar a capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável”<sup>79</sup>.

Portanto, hoje, o sublime não é mais um prenúncio do que a arte podia fazer sobre a idéia de algo transcendente e da luta do ser humano em superar a sua pequenez diante de tal

<sup>77</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. Tradução de Valério Rohden e seleção de Marilena Chauí. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. XXV).

<sup>78</sup> JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Eliza Cevasco. São Paulo: Ática, 1996. p. 61.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 70.

transcendência<sup>80</sup>, exemplarmente, nas representações que alguns pintores como William Blake fazem de Deus ou da Razão.

Agora, o sublime transmuta-se nesse cotidiano incontrolável que nos ronda e nos faz temer. A arte perde sua potência tanto de nos relacionar com o sublime quanto de veicular sua potência condensada e efetiva de criar coisas para além desse cotidiano imediato. A ela cabe, apenas, esse cotidiano basal. Por isso a arte que nos apetece hoje é aquela com a qual nos identificamos a partir de nosso foro íntimo, de nossa interioridade, pois sobre esse sublime contemporâneo a arte não consegue mais falar. Mas, quando há alguma tentativa dos artistas em produzir inspirados pelo sublime, as obras resultantes nos parecem ásperas e de difícil fruição<sup>81</sup>.

### 2.5.2.2 A estetização da existência

Nesse mesmo sentido, o filósofo e esteta italiano Gianni Vattimo, afirma que tendo a arte perdido seu lugar proposto pelo modernismo – no caso, um lugar fora do mundo “que a confinava em um mundo de puras imagens, sem relação alguma com o ‘real’”<sup>82</sup>, ela perde, conseqüentemente, seu conceito e conflagra um ataque ao real como matéria para a sua produção. Disso decorre o fenômeno da estetização geral da existência, em que tudo pode ser arte, principalmente os fatos da vida cotidiana.

Vattimo nos situa na polêmica questão da “morte da arte”. Como dissemos, Adorno e Arendt, afirmaram que a arte se transformou em consumo e que vivemos em uma época de turismo<sup>83</sup> cultural em que a qualidade da apreciação estética é rudimentar e a grande quantidade desses “pseudo-apreciadores” faz com que a obra se desgaste<sup>84</sup>. A arte entra em um processo de banalização que a leva à perda de sua aura e, conseqüentemente, à sua morte.

<sup>80</sup> Sobre este assunto ver: ARGAN, G. C. *Arte moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 17 e 35.

<sup>81</sup> Conforme veremos à frente, segundo o esteta Arthur Danto as obras de arte contemporâneas são de difícil fruição ou entendimento e, por isso, expulsam o público dos museus, criando assim a necessidade de se buscar estratégias para que o público consiga apreciar as obras.

<sup>82</sup> VATTIMO, G. *El museu y ala experiència dela arte em la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. apud OLIVERAS, E. *Estética: La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2005. p. 327.

<sup>83</sup> Segundo Cassou (1968 apud OLIVERAS, E., op. cit., 2005, p. 329), esse fenômeno de turismo cultural em massa que faz milhões de pessoas irem a uma exposição é, na maioria dos casos, um fetiche ou voyeurismo em relação a vida do artista, e não pelo prazer estético.

<sup>84</sup> “A obra *morre* como conseqüência de uma recepção que a gasta, fazendo-a desaparecer como tal na consciência coletiva” (OLIVERAS, E. *Estética: La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2005. p. 329).



Entretanto, Vattimo é otimista em relação à nossa época ao afirmar que existe uma possibilidade de conhecimento pleno na “era da internet” e por acreditar nas condições de produção de novas formas artísticas na era da massificação e da reprodução técnica. Para o autor, é preciso que “o pensamento também se abra para acolher o sentido não puramente negativo e dejetivo que a experiência da esteticidade assumiu na época da reproduzibilidade e da cultura massificada”<sup>85</sup>.

Nesse sentido, Vattimo propõe duas alternativas para a condição em que a arte encontra-se hoje. Uma delas seria fraca e real, personificada na perda de potência da arte pela estetização geral da existência ao ser transformada em organismo de comunicação – quando, por exemplo, a arte converte-se em publicidade ou a publicidade torna-se uma forma artística. A outra seria uma alternativa forte e utópica, na qual a arte estaria imbuída do “espírito” das vanguardas, ou seja, ela promoveria a integração da obra com a práxis social em que os artistas lançariam suas poéticas como lugares de experiência teórica e prática, e vêm em suas obras modelos de conhecimento e de crítica social.

Vattimo aposta na potência das neovanguardas<sup>86</sup>. Para o autor elas têm as características de que falamos acima e nas quais, além disso, “o campo da arte se amplifica, ‘explode’, e se ‘retorna’ como parte da vida *real*”, Essa dimensão leva a arte a deixar de ser a especialidade que Adorno chamaria de “reconfortantes organizações dominicais”<sup>87</sup> ou “domingo da vida” no sentido de que falava Hegel<sup>88</sup>. Ela voltaria a operar uma função social que foi perdida na especialidade “museológica” que Adorno denunciava.

As neovanguardas têm como obras a *Land art* e as *land art sociológicas*<sup>89</sup> que observam e buscam nas formas artísticas a crítica social. Nesse mesmo espírito de vanguarda, Vattimo pensa a estetização geral da existência. Por exemplo, a arquitetura, que teria um caráter primordialmente prático, converte-se em fenômeno artístico, um prédio deixa de ser apenas um prédio para tornar-se uma escultura gigante. A história de vida dos artistas, deixa de ser apropriada apenas como perversão (voyeurismo e fetiche) e abre-se a novos horizontes no interior de uma ampla rede de sentidos que podem ser conferidos às obras.

O problema é que, em nosso entendimento, tanto uma quanto a outra alternativa proposta por Vattimo foram apropriadas pelo capital. Nos projetos sociais, por exemplo, as

---

<sup>85</sup> VATTIMO, G. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes: 1996, p. 55.

<sup>87</sup> Sobre este assunto consultar: ADORNO, T. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 12.

<sup>88</sup> VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 73.

<sup>89</sup> Sobre esse assunto consultar VATTIMO, G., op. cit., 1989.

obras e as atividades artísticas são apropriadas como um modo de comunicação publicitária ou de controle social para empresas, ONGs e Estado. Assim, quando o *Cirque du Soleil*<sup>90</sup> dissolve diversas formas artísticas tradicionais para fazer uma grande miscelânea amorfa e sem substrato cultural – que é o seu espetáculo – e depois vender os direitos sobre seu nome para as empresas privadas, é exatamente a arte que se converte em propaganda.

Agora, quando o ICE (Instituto de Cidadania Empresarial) propõe que os jovens pobres pratiquem formas de “arte engajada”, uma arte que se espraia pelo cotidiano e que se transforma em um meio para tornar esse jovem melhor, algo diferente acontece. O capital se aproveita do “espírito” das neovanguardas, do estímulo que o próprio mundo da arte impõe às relações da arte com a *práxis* social e transforma essa arte diluída no cotidiano em uma técnica de melhoria das condições vividas pelos pobres.

Não são mais as “reconfortantes organizações dominicais”, mas não deixam de trabalhar para o capital. O modo de crítica das *land art* sociológicas foi apropriado pelos projetos sociais. Quando a arte se transfigura em um meio de expressão, manifestação social e crítica social, como no projeto Fique Vivo<sup>91</sup>, ela entra em uma função de apaziguamento social, de expressão psicológica, de instrumento sociológico educativo e de produção de criatividade.

Talvez por isso, em uma entrevista dada em 1994, Vattimo questione seu próprio otimismo em “pensar que a estetização da sociedade resolvia toda a essência da arte tradicional”<sup>92</sup>, e retome a idéia da “arte-arte”, ou seja, aquilo que há de realmente autêntico em uma obra e que a faz permanecer numa sociedade em que os meios de comunicação tendem a dissolver tudo. A arte-arte seria aquela onde afloram as “raízes compartilhadas” que nos unem, nos separam, e nos atualizam como seres humanos. Essas “raízes compartilhadas” são os elos que nos permitem sentir pertencente a uma determinada cultura.

Assim, o artista teria uma alta missão, pois “nem a estetização social, nem o discurso articulado da filosofia esgotam todas as raízes compartilhadas que nos unem e que trazem o consenso”<sup>93</sup>. A arte-arte é uma das principais formas de não deixar a decisão política sobre os traço que definem uma cultura – como apresentamos anteriormente, aquilo que define a peculiaridade de um povo – à mercê dos meios de comunicação de massa. A arte-arte é um

<sup>90</sup> Empresa Canadense de atuação internacional na área do entretenimento que produz espetáculos circenses.

<sup>91</sup> Nesse projeto a arte e as atividades culturais têm missões de criar uma relação de confiança e manifestar um problema social: “Os jovens estabeleceram uma relação de confiança com o programa e logo começaram a se manifestar sobre os seus problemas e questões sociais, por meio da música, teatro, dança e grafiteagem”.

<sup>92</sup> VATTIMO, G. El arte-arte en la sociedad de los medio de comunicaci3n. *La Naci3n*, Suplemento Cultura, 6 fev. 1994. Entrevista concedida a Jorge L3pez Anaya. apud OLIVERAS, E. *Est3tica: La cuesti3n del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2005. p. 335.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 334.

dentre os últimos lugares de verdade – no sentido de Heidegger – de uma verdade em movimento, intersubjetiva, que “une os seres humanos porque remete a raízes compartilhadas”,<sup>94</sup> e é também a luta contra a banalização da existência e da arte.

O grande problema é que mesmo pensando nessas ressalvas que Vattimo aponta, acreditamos que a arte ainda possibilita sua apropriação pelo capital.

Observemos o seguinte texto da metodologia do Observatório Social do projeto Casulo:

[...] Falamos muito na atualidade sobre os jovens, sobretudo daqueles marcados pelas vulnerabilidades da vida nas periferias das grandes cidades com pouquíssimas oportunidades de ampliação de seu universo cultural e convivência com a cidade. Falamos em priorizar os jovens, mas não sabemos no mais das vezes como dialogar e oportunizar a eles projetos de sentido. [...]

[...] O conjunto de oficinas ofertadas aos jovens constituem-se em chaves para leitura e ampliação da compreensão de mundo, em um processo onde valores éticos, estéticos e o conhecimento são um meio para compreender o mundo e agir; produz novas textualidades em busca de diferentes referências para dialogar e viver no e com o mundo e a humanidade.

[...] Este ganho de humanidade se revela em exercícios de cidadania ativa e, o que é fundamental, ganhos de irmandade/solidariedade para viver no mundo e com o mundo.<sup>95</sup>

As estratégias de afirmação do capital absorveram e tomaram para si mesmas as lutas contra a banalização da existência, tomaram para si os ideais humanitários, e de alguma maneira propuseram aos pobres que se organizassem e se encontrassem por meio dessas raízes compartilhadas e pelo senso comum.

Não podemos esquecer que a liberdade é um dos ideais do capital. É proposta ao jovem uma vida livre, de inteirar-se da condição intermitente de julgar e de se submeter ao julgamento, de escolher sob que regra irá submeter-se.

Quando o ICE afirma que a estética juntamente com a ética e o conhecimento somam um meio para *compreender* o mundo e agir e que, dessa maneira, se produzem novas textualidades em busca de diferentes referências para dialogar e viver no e com o mundo e a com humanidade, pensamos na distorção de sentido da idéia da arte, sob o signo kantiano do juízo do gosto.

No juízo do gosto não há a hierarquia da verdade existente no conhecimento racional. O senso comum estético produzido nesta relação não depende de leis gerais, de padrões

<sup>94</sup> VATTIMO, G. El arte-arte en la sociedad de los medio de comunicación. *La Nación*, Suplemento Cultura, 6 fev. 1994. Entrevista concedida a Jorge López Anaya. apud OLIVERAS, E. *Estética: La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2005. p. 335.

<sup>95</sup> PORTAL do Voluntariado - Entrevistas anteriores. A transformação do Casulo. Disponível em: <<http://www.portaldovoluntariado.org.br>>. Acesso em: 22 out. 2005. p. 4-5.

morais ou de verdades estabelecidas para existir, mas de resultados dos julgamentos que fazemos levando em conta os outros seres humanos. É uma questão simples; não é possível afirmar em termos de verdade se algo é belo ou não, já que remete a uma opinião, a um processo de luta e de discussão. Em resumo, “O belo é aquilo que, sem conceito, é representado como objeto de uma satisfação universal.”<sup>96</sup>

Do ponto de vista político, podemos dizer que o juízo desinteressado é importante e funciona, pois os que julgam são os mesmos que sofrerão os efeitos das decisões, já que participam do domínio público onde aparecem os objetos dos juízos.

O juízo, diz Kant, é válido “para toda pessoa individual que julga” mas a ênfase na sentença recai sobre “quem julga”; ela não é válida para aqueles que não julgam ou para os que não são membros do domínio público onde aparecem os objetos do juízo.<sup>97</sup>

Nesse sentido, o juízo do gosto para Kant relaciona gosto e política. O senso comum estético, diferentemente do pensamento especulativo, propõe a relação livre entre as faculdades do pensar, não há a supremacia do entendimento sobre a imaginação, mas há um julgamento que se efetiva por meio de uma espécie de rubrica, de ratificação entre os homens a partir das quais eles decidirão como deverá ser o mundo em comum. Ao realizar um julgamento sem valores precedentes ou transcendentos “[...] a pessoa que julga, apenas pode suplicar a aquiescência de cada um dos demais, com a esperança de eventualmente chegar a um acordo com eles”<sup>98</sup>. É uma relação de responsabilização e compromisso que os homens assumem uns perante os outros para a criação daquilo que será seu mundo no presente e no futuro. É em certo sentido, a criação simultânea de um horizonte ético que deveríamos alcançar e uma utopia no interior da qual nos moveríamos.

O resultado dessa concordância seria o mundo compartilhado. Em uma palavra: a cultura. O juízo estético é a relação entre política e cultura, pelo qual são decididas comumente as formas que os homens querem para seu mundo.

O grande problema é que as forças capitalísticas conseguiram apropriar, distorcer e utilizar essa idéia a seu favor. Como vimos na estratégia de transformação da política em práticas de apaziguamento social do texto anterior, a política é reduzida a uma técnica de

<sup>96</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. Tradução de Valério Rohden e seleção de Marilena Chauí. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. XXV). p. 309.

<sup>97</sup> ARENDT, H. Crise na cultura. In: \_\_\_\_\_. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 275.

<sup>98</sup> KANT, I. apud ARENDT, H. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 277.

apaziguamento dos pobres, como forma do capital controlar o povo por meio dos espaços de participação popular, como nos conselhos, entre outros. Nesse sentido, ao associar estética, não com uma política efetiva de criar novas formas de se relacionar, mas com uma prática política organizada pelo capital – sem a discussão dos interesses comuns – a arte perde a sua efetividade como crítica, como as neovanguardas propunham. Esse tipo de associação estético-política ao invés de criar potências de luta frente às condições de vida, cria uma espécie de conformidade do pobre quanto a sua condição. Gera uma espécie de autculpabilização. As idéias da liberdade e de livre arbítrio tornam-se veículos a partir dos quais o capital se esquivava de toda responsabilidade pelas condições de miséria.

Instruir os jovens por meio dos projetos sociais, oferecer-lhes condições de *compreender* a existência na era do capital por meio da arte, retira deles a condição de revolta. A arte não instiga a luta para a mudança, ela se transforma em um instrumento pedagógico para se *compreender* o mundo e de se conformar a ele. Proporcionar a instrução, fazer com que se compreenda o mundo, oferecer causas racionais para a condição miserável da vida do jovem, torna-o impotente para criar ações de luta, de combate e o torna passivo e submisso às idéias e aos ideais do capital. O jovem instruído e, aparentemente, dotado de livre arbítrio não tem contra quem se revoltar, a não ser contra si próprio. Essa seria uma tática já bastante antiga de produzir algo como a má-consciência<sup>99</sup>.

No momento em que a arte toma para si o lugar-tenente de sua atividade, o cotidiano cessa seu caráter sublime e inventivo de produção de novos modos de vida e formas de ver e sentir o mundo, esse exercício da forja, para tornar a arte novamente um instrumento de relação entre os homens. Esse momento da história humana em que a cultura e a política se esfacelam, transforma a arte em um brinquedo, uma técnica de controle social e um instrumento de culpabilização dos pobres pela própria miséria, seja ela física, cultural, mental. A arte nos projetos sociais não realiza um lugar utópico, mas faz o jovem pensar na vida como um ser a esta atrelado e deve conformar como ela.

Se pensarmos com Deleuze e Guattari que a ética, a estética e a política<sup>100</sup> andam juntas e, que uma sem a outra torna-se tirania egocêntrica ou tirania social, poderemos afirmar que no mundo de hoje, destituído de seu plano político, desestrutura-se completamente qualquer prática que possa fazer da estética e da arte armas transformadoras dos fluxos

---

<sup>99</sup> Sobre assunto consultar: NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>100</sup> Sobre assunto ver DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Tradução de Bento Almeida Prado et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

capitalísticos. Separar a arte da política dissolve o poder da arte, ela perde sua dimensão crítica e inventiva, converte-se em um instrumento de controle.

A forja da arte como analítica do cotidiano, a transformação do sublime e a estetização geral da existência, possibilitaram a apropriação da arte pelos projetos sociais como uma forma de interpretação do mundo e do homem.

### 2.5.3 A arte como criação de mundos

Partindo do problema da “fim da arte” renunciada pela filosofia alemã, o filósofo norte americano Arthur Danto fala que a “morte da arte” foi, na verdade, a morte da história da arte, o fim dos discursos hegemônicos que nutrem a história da arte, o fim da era da arte dominada por normas artísticas. A arte perde a sua finalidade. A partir de então nenhuma forma de arte tentaria criar ou fortalecer formas de narrativa “em que poderia ser considerada sua etapa seguinte”<sup>101</sup>. A esse acontecimento Danto nomeia de pós-história da arte, e caracteriza “a situação provocativamente imprevisível, descontínua, da arte atual é o que faz sua efervescente vitalidade.”<sup>102</sup>.

O autor levanta a hipótese de que a arte contemporânea, ao contrário do que fala Adorno, não está desfalecendo, pelo contrário encontra-se num momento de gigantescas e “assombrosas” experimentações, que possibilitam à arte um campo de experiências mais rico que a filosofia e a estética.

Para Danto, na arte contemporânea tudo é possível. Com o fim dos grandes relatos, com o estado que Adorno chamou de falta de evidência, a arte se tornou mais rica e potente. Diferentemente da arte moderna que encarna o novo, diferente também da arte pós-moderna que desvaloriza a categoria da novidade, a arte contemporânea se caracteriza por seu nomadismo, seu pluralismo, e sua forma de lidar com o passado que está disponível para servir ao artista. Nesse sentido, para Danto “o paradigma do contemporâneo é a *collage*”<sup>103</sup>.

Como apontamos, colocar a obra como interpretação do mundo, a arte perde quase todo seu sentido estético (sensação). Frente a esse problema surge a questão: tudo pode ser arte? Para Danto, há algumas ressalvas: tudo é possível para a arte, mas nem tudo é arte.

---

<sup>101</sup> DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger; posfácio à edição brasileira Virginia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006. p. 28.

<sup>102</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>103</sup> Ibidem, p. 28.

Existe o compromisso da arte em criar formas de ver o mundo e mais do que isso reinventar ou criar mundos.

Quando visitas uma exposição tens que ir preparado para pensar como filósofo e como artista. O que não podes esperar é entrar, ver e sair. Há que pensar. Pensar sobre qual é a declaração que faz ali o artista, que faz e significa sua obra. Tens que ler, tens que pensar e olhar. Tens que trabalhar para fazer a leitura artística, para que pouco a pouco a obra revele seus segredos.<sup>104</sup>

Mas, a questão que enfrentamos ao confrontar essa fala de Danto com a fala dos projetos sociais é a de que esse discurso, de certa forma libertário, foi apropriado pelas ONGs:

Falamos em priorizar os jovens, mas não sabemos no mais das vezes como dialogar e oportunizar a eles projetos de sentido.

Os jovens carecem de um processo formativo cujo alvo central é a leitura do mundo.

O conjunto de oficinas ofertadas aos jovens constituem-se em chaves para leitura e ampliação da compreensão de mundo, em um processo onde valores éticos, estéticos e o conhecimento são um meio para compreender o mundo e agir; produz novas textualidades em busca de diferentes referências para dialogar e viver no e com o mundo e a humanidade.

Leitura do mundo começa no próprio mundo - lugar de pertença para experienciar e percorrer o mundo cidade, o mundo humanidade.

Leitura do mundo não é só contemplação, interage pela ação no mundo lugar - cidade - humanidade.<sup>105</sup>

Podemos notar que esse projeto social reproduz o mesmo discurso de Danto. Ele toma para si mesmo a função que a arte contemporânea propõe a si mesma, qual seja, de criar mundos, de reinventar e interpretar o mundo.

Em um primeiro momento, não haveria problema algum se outras esferas da existência humana passaram a ter os mesmos princípios inventivos e criativos da arte, mas o que ocorre é uma estetização da existência e a arte como dispositivo de afirmação do cotidiano como um igual a si próprio. Em resumo, o problema é como esses procedimentos se apropriam das práticas e dos conceitos da arte e os subverte com outros objetivos.

Quando um projeto social explicita que seu compromisso é criar e interpretar o mundo – quando sabemos que as suas intenções finais são, na verdade, melhorar as condições do pobre e torná-lo dócil – se está na verdade a cooptar o discurso de invenção e a transformá-lo

<sup>104</sup> DANTO, A. El arte ahora es más intelectual que sensual. *El País*, Madrid, suplemento “Babelia”, 28 julio 2001, p. 20 apud OLIVERAS, E. *Estética: La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2005. p. 346. [Tradução nossa].

<sup>105</sup> METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens - Real panorama da comunidade. 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007. p. 3.

em uma estratégia de controle. Como vimos no primeiro texto, o capital incentiva as novas invenções e logo as transforma em produtos consumíveis e instrumentos de gestão estratégica.

Nos projetos sociais, a arte perde seu “fim em si mesma”, sua importância como alteridade, como fim último de sua prática, para tornar-se um meio. A arte deixa de ter sua importância como atividade de forja da cultura, de propiciar uma esfera de confronto com outras áreas da vida humana (religião, ciência, economia etc.) e se transforma em um mecanismo interpretativo, ao lado da psicologia, uma forma de produzir objeto de consumo para o mercado quando se liga à economia, uma técnica pedagógica adjunta à educação e uma forma de controle social ao unir-se à assistência social. Portanto, apesar das condições inventivas que Danto aponta para a arte contemporânea, ela é absorvida pelo modo de funcionar das forças do capital total em nossos dias.

Outra problemática trazida por Danto diz respeito à função do público. O autor aponta que a necessidade de criação de mundos e de interpretação da arte contemporânea torna o público imprescindível para a obra, ele é o co-autor. É como se a obra tivesse sua continuidade em quem a aprecia. É buscar na arte a sua capacidade de diferenciação, de provocar mudanças radicais na vida do homem. A complexidade desta relação público-obra-autor está nas exigências da arte contemporânea tal qual poderíamos dizer na exigência que a arte tinha no período anterior ao Segundo Império.

A diferença entre a arte anterior a Balzac e a arte de hoje é que nesta o campo da arte abriu-se às novas materialidades e conceitos de forma gigantesca. A arte tornou-se de difícil fruição, ou como afirma Danto, ela pede uma leitura. São linguagens muito diversas, rompimentos de estruturas semânticas e de formas de mundo.

Se em geral o público perdeu sua relação com as obras, nos projetos sociais não há uma busca pela formação de público, pois em geral a arte é usada como instrumento para se chegar a um objetivo da própria ONG, não para o encontro do público com ela. Apropria-se do discurso da arte contemporânea de “formação de mundos” mas não se oferece condições para que o público a aprecie, ou como diz Danto, a interprete.

Romper formas de entendimentos para abrir-se para o que uma obra diz, ou aprender a dizer algo a partir da arte, não são os objetivos dos projetos sociais. A arte é tomada como técnica de interpretação, comunicação, como condição de expressão psicológica e como forma de correção e controle dos corpos desviantes. O trabalho filosófico exigido pela arte hoje não está nas intenções dos projetos sociais.

Apesar das ONGs afirmarem que a estética tem a função de criar e de interpretar mundos, não é isso o que acontece, pois aqueles jovens devem viver em um mundo já criado



pela ONG e pelo capital. Quando é possibilitada a apreciação, ela é mediada. Como dissemos anteriormente, a relação do público com a obra nos projetos sociais é mediada pelos oficinairos, não existe uma reflexão ou uma apreciação direta da obra, tampouco são fornecidos subsídios para que os jovens, por si mesmos, possam apreciar a obra. Há uma tutela na relação da arte com os jovens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que foi instituída essa função de tutela para a arte?

Com essa questão, fechamos um ciclo. A modernidade coloca-nos um paradoxo. A vida, o homem e o mundo não têm finalidades, mas cabe ao próprio homem criar esses fins. O homem deve criar e julgar os valores.

Entretanto, logo após a criação desses valores o homem esquece que os criou<sup>1</sup> e os transforma em transcendentais morais. Digamos que nós, modernos, sofremos de uma nostalgia da condição pré-moderna de submissão à natureza e à transcendência divina, como uma época em que não precisávamos decidir e julgar. Criamos a moral como forma de esquecer nossas decisões.

A partir de então, é necessário uma causa e um fim para que algo exista, as coisas precisam de uma razão essencial para seu aparecer, elas precisam ser úteis. Isso se personificou na criação do Estado moderno.

Como na modernidade as ações do Estado devem objetivar o aumento de suas forças e estarem livres de questões de interesse privado, ao menos aparentemente, seu agir deve ser primordialmente administrativo. Todas as ações devem ter uma justificativa administrativa que legitime a existência do Estado. No mundo do Estado moderno não há lugar para as ações inúteis, para os corpos improdutivos, para o que não tem uma eficácia garantida.

As ações do Estado são utilitaristas, realizadas para funcionar e não para fazer experimentações. O Estado tem suas estratégias e não podemos ter a ingenuidade de achar que seus incentivos servem apenas ao puro desenvolvimento da instituição arte.

Partamos de uma dos princípios das políticas culturais levantadas por Teixeira Coelho no *Dicionário crítico de política cultural*:

[...] entende-se a política cultural, juntamente com a política social, como um dos principais recursos de que se serve o Estado contemporâneo para garantir sua legitimação como a entidade que cuida de todos e em nome de todos fala.<sup>2</sup>

A política cultural, como as outras políticas públicas se organiza para promover o poder do Estado nacional moderno. Esse Estado não se utiliza apenas da arte e da cultura para

<sup>1</sup> Sobre esse assunto consultar: NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>2</sup> COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 294.

oferecer uma distração, um abrandamento das condições insustentáveis em que vive a população – mas também, como um processo de correção e controle das populações – com o intuito de produzir riqueza para o Estado, tendo em vista que na modernidade, a população passa a ser a principal riqueza do Estado.

O Estado moderno nasce sob o erigir de uma racionalidade de gestão bastante específica, que, por exemplo, no Brasil se personifica nos princípios constitucionais da administração pública: legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade, economicidade e eficiência<sup>3</sup>.

Dadas as formas democráticas de governo exigidas pela moralidade iluminista, o administrador público deve ser o mais impessoal possível, pois o homem moderno não suporta mais a arrogância de uma tirania monárquica e seus clientelismos fechados. Em vista disso, o administrador deve seguir uma legislação predeterminada e não mais erigir suas próprias vontades – ainda que saibamos que o processo de constituição legislativa é complexo e muito pouco democrático, uma vez que as leis são criadas sob um jogo de forças específico de uma época.

A afirmação desse processo da racionalização, temos os princípios da economicidade e eficiência. Todas as ações do Estado devem ter o maior alcance possível pelo menor custo e trabalho. Então, deve-se dar publicidade às ações, legitimando assim o Estado como bom “cuidador” da sua população. Um cuidado sério, que não faz concessões, que segue a risca as normas legais e morais, e gasta o mínimo possível.

Nesse mesmo sentido, temos o argumento de Anne Querrien:

O Estado se constrói sobre o fracasso da experimentação? [...] O Estado não está em obras, suas obras devem ser curtas. Um equipamento é feito para funcionar, não para ser construído socialmente: desse ponto de vista, o Estado só chama para construir aqueles que são pagos para executar ou dar ordens, e que são obrigados a seguir o modelo de uma experimentação preestabelecida.<sup>4</sup>

É possível pensar da mesma maneira, apenas substituindo no argumento acima os signos da construção civil pelas ações da área cultural, da assistência social, da saúde pública etc.

<sup>3</sup> “[...] Art. 37. A administração pública direta e indireta de qualquer dos Poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios obedecerá aos princípios de legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência [...]” (Constituição da República Federativa do Brasil - art. 3 da Emenda Constitucional nº. 19, de 1998).

<sup>4</sup> QUERRIEN, A. apud DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Tradução de Éter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. p. 31.

A política cultural desenvolve-se nesse “espírito”, mas com certa especificidade que a arte possui, e mais, diz da maneira específica que o Estado se comporta em nosso momento histórico.

Diferentemente de outras áreas como, por exemplo, a medicina, a política cultural não emerge como um dever principal que o Estado deva garantir, mas como algo complementar, como algo supérfluo, que pode ser tratado posteriormente. Isso fica muito claro quando observamos o percentual investido em cultura pelas administrações públicas, de no máximo dois por cento do valor orçamentário total. Nesse sentido, a promoção de uma política cultural por uma determinada administração soa como benevolência, uma liberalidade do Estado ou do governante para com seus governados, de modo similar ao que os reis absolutistas faziam: uma partilha da alegria que a arte proporciona aos governados.

Mas o que se esconde sob essas práticas de benesses é a efetivação da política de gestão da população. Hoje, o Estado estendeu o seu controle ao máximo, as práticas disciplinares e biopolíticas agem nos próprios cidadãos sob a forma de controle, e tudo que aparecia o tom autoritário, bruto e de ímpeto individual, passa a ser um conselho, uma sugestão, uma escolha individual. Escolhe-se submeter-se ao controle e à disciplina. A política cultural funciona com essa lógica.

Com um discurso de respeito às diferenças (culturais ou individuais) e a promoção da diversidade cultural, o Estado contemporâneo incorporou o múltiplo, e sua formação identitária passa a ser múltipla, o que permite a participação de todos, como no “slogan” do governo Lula: “o Brasil é um país de todos”. A personificação deste intuito está no objetivo de “inclusão cultural”, que expõe não uma liberalidade do Estado, mas uma idéia de controle. Em geral, nos programas culturais estatais, o mais importante são os números de “atendimentos”: quantos sofreram a “inclusão cultural”? “A eficiência pelo menor custo possível” – economicidade – qual o custo por pessoa, e a sua publicidade, qual a “visibilidade” do programa. Isso tudo mostra como o Estado “é bom com seus governados”.

Mas algo mais importante é que todo esse processo permite que o Estado se legitime não apenas perante a população que controla, mas também diante do capital que o financia como instância política policial de controle da população<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> No cabaré da globalização, o Estado passa por um strip-tease e no final do espetáculo, é deixado apenas com as necessidades básicas: seu poder de repressão. Com sua base material destruída, sua soberania e independência anulada, sua classe política apagada, a nação-estado torna-se um mero serviço de segurança para as mega-empresas... Os novos senhores do mundo não têm mais necessidade de governar diretamente. Os governos nacionais são encarregados da tarefa de administrar os negócios em nome deles. (Subcomandante Marcos apud BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p.74).

Diante desse fato, entendemos que os modos de funcionar do Estado Moderno, o “Estado total” – a economia, os recursos naturais, a população e as políticas interna e externa – que eram determinados pela política, foram substituídos pelo controle econômico, ou melhor, política e economia são uma mesma coisa. Há um grande crescimento da máquina de Estado, mas este é determinado por interesses econômicos. Isso promove um uso da máquina do Estado por interesses de grupos; o mercado passa a negociar intervenções que o Estado e o domínio público podem exercer, possibilitando, deste modo que o capital realize abertamente a exploração do trabalho e a acumulação de bens. O conhecimento desenvolve-se no intuito de criar boas condições de funcionamento do Estado, e posteriormente a criação de tecnologias para o mercado e gestão das populações. Neste contexto, a ciência faz o papel explícito de uma racionalidade que se esconde em uma neutralidade para tornar livre o exercício da violência técnica estatal<sup>6</sup>. Do mesmo modo que a ciência, a cultura também terá um importante papel na legitimação do poder estatal, mas não pela racionalidade, e sim pela sensibilidade.

Esses acontecimentos fizeram com que questões que diziam respeito ao controle exclusivo do Estado sobre sua população passassem a ter outras instâncias de influência. O Estado passa a dividir o trabalho de controle, e a fazer parcerias – no caso parcerias para além das tradicionais, como as feitas com a Igreja – para o cuidado ou controle das populações em seu território. O personagem político, aquele que deveria defender as condições de aumento do poder estatal moderno, vem a defender os interesses econômicos; o político se subjugava ao economista e aos seus interesses. Sob o comando da economia, os corpos das populações, que o Estado tomava como *locus* da arte de governar, passam a ter valor monetário. Isso permitiu a outras instâncias sociais (a sociedade civil organizada, as disciplinas médicas e psicológicas, a pedagogia, a assistência social etc.) se apropriarem das práticas artísticas e culturais para expandir e consumir seus objetivos.

Dessa maneira, a política cultural (da mesma forma que a medicina, as práticas psicológicas e a educação) entra no processo de formação identitária do Estado nacional como também em seu processo de expansão do controle das populações. Junto a isso, sob o intuito

---

<sup>6</sup> A racionalidade é o que programa e orienta o conjunto da conduta humana. Há uma lógica tanto nas instituições quanto na conduta dos indivíduos e nas relações políticas. Há uma racionalidade mesmo nas formas as mais violentas. O mais perigoso na violência é a sua racionalidade. É claro que a violência é, nela mesma, terrível. Mas a violência encontra sua ancoragem mais profunda e extrai sua permanência da forma de racionalidade que utilizamos. Pretendeu-se que, se vivêssemos em um mundo de razão, poderíamos nos livrar da violência. Isso é inteiramente falso. Entre a violência e a racionalidade não há incompatibilidade. (FOUCAULT, M. *Em defesa da Sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 298).

de democratização da arte e da cultura, ao que hoje se chamaria de inclusão cultural da população, abriu-se a possibilidade da arte ser usada por outras instâncias sociais, criando-se assim, sua fragmentação conceitual.

A arte quando assumida pelo Estado como política pública promove, ainda que não o faça explicitamente em sua prática, uma maior fragmentação dos conceitos que a sustentaram, criando condições para que outras práticas os utilizem. Isso abre um flanco a um fazer qualquer tipo de ação sob o estandarte da arte, inclusive o controle social.

Em vista disso, a arte como experimentação, como potência criadora e diluidora de valores e como potência de criar aparências, quando é introduzida no interior do Estado moderno, não faz sentido. Exige-se que arte diga a verdade sobre o mundo do homem, tal qual a ciência. Ela se torna um simulacro, uma cópia da vida, mas de um original que nunca existiu<sup>7</sup>. Ela deve propiciar uma interpretação verdadeira sobre as coisas do mundo e dos indivíduos, deve responder ao interesses administrativos do Estado e ser útil aos grupos o controla.

A análise do dispositivo das oficinas culturais ou artísticas nos mostrou que quando a arte é inserida nessas práticas, ela está fadada a perder sua potência de criar condições de variação para o mundo e para a vida humana.

Se as condições de formação estética hoje estão atribuídas a esta arte útil, organizada por esse Estado que administra em nome de um grupo que afirma os interesses privados em primeiro plano, nosso futuro poderá ser cada vez mais miserável.

Estamos deixando que uma das únicas instituições humanas, que ainda nos restitui a condição de acreditar na potência ilimitada do homem e da vida ao inventar mundos e outras realidades sensíveis, seja transformada em um dispositivo homogeneizante que reafirma políticas de identidade e que repõe constantemente uma mesma realidade, um mesmo mundo, um mesmo homem e constringe o ato de criação a parâmetros e interesses ditados pelas forças hegemônicas do capital.

---

<sup>7</sup> JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Eliza Cevalco. São Paulo: Ática, 1996. p. 58.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRADE, M. *O Banquete*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- ARENDT, H. Crise na cultura. In: \_\_\_\_\_. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O que é política*. Editoria Úrsula Ludz e Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUDELAIRE, C. *Les paradis artificiels*. Paris: Brodard et Taupin, 1972.
- BAUMAN, Z. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Texto consolidado até Emenda Constitucional nº 52 de 08 de março de 2006. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/>>. Acesso em: 24 nov. 2006.
- CASSOLI, T. *Do perigo das ruas ao risco do picadeiro: circo social e práticas educacionais não governamentais*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- CHIPP, H. B. *Teorias de arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COCCO, G.; GALVÃO, A. SILVA, G. *Capitalismo cognitivo: trabalho, redes e inovação*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COELHO, A. *O que é Ação Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COELHO, A. *Usos da cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

DANTO, A. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger; posfácio à edição brasileira de Virginia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural, 1976.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: edições 70, 1994.

\_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia* v.1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Tradução de Sueli Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Tradução de Éter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia*. Tradução de Bento Almeida Prado et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

DIVISÃO de Medicina de Reabilitação do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.dmrhcfmusp.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

DREYFUS, H. L. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica (para além do Estruturalismo e da Hermenêutica)*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.



FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes, supervisão de texto Lea Porto e Abreu Novaes et al. Rio de Janeiro: Nau Editores, 1996.

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos - IV: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dossier / Últimas Entrevistas*. Organizado por Carlos Henrique de Escobar. Rio de Janeiro: Tavares & Tristão, 1984.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999

\_\_\_\_\_. Foucault Estuda a Razão de Estado. In: \_\_\_\_\_. *Estratégias, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (Ditos e Escritos, VI).

\_\_\_\_\_. *História da Loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade*. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *Nascimento da Clínica*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.

\_\_\_\_\_. *Pensamento do Exterior* Tradução de Nurismar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

\_\_\_\_\_. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Tradução de Andréia Daher e consultoria de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006

\_\_\_\_\_. Sujeito e Poder. In: DREYFUS, H. L. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica (para além do Estruturalismo e da hermenêutica)*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Lígia M. Ponte Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1984.

FRANÇA, S. A. M. *Cenas do contemporâneo: da Biossociabilidade à ética*. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2004.

\_\_\_\_\_. *O olhar iluminista*. Aula do concurso público para obtenção de título de livre-docente pela Faculdade de Ciências e Letras/UNESP, set. 2005. 8 f. [notas de aula. Texto manuscrito].

FUNDAÇÃO Cassiano Ricardo. Fundação Cultural abre inscrições para as oficinas culturais. Disponível em: <<http://www.fccr.org.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

FUNDACC - Fundação Educacional e Cultural de Caraguatatuba. Oficinas culturais. Disponível em: <<http://www.fundacc.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

GADAMER, H. *A atualidade do Belo: a arte como jogo símbolo e festa*. Tradução de Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

\_\_\_\_\_. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1999. (v. I).

\_\_\_\_\_. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 2002. (v. II).

GUATTARI, F. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: 34, 1992.

HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Eliza Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. Tradução de Valério Rohden e seleção de Marilena Chauí. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. XXV).

KIRST, P. G. et al. Conhecimento e cartografia; tempestade de possíveis. In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. *Cartografia e devires: a construção do presente*. Porto alegre: UFRGS, 2003.

LAZZARATO, M.; NEGRI, A. *Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Introdução de Giuseppe Cocco e Tradução de Mônica de Jesus. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LOPES, L. *Metrô realiza oficinas culturais*. Disponível em: <<http://www.capao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

MARTON, S. Nietzsche a Revolução Francesa. *Discursos*: Revista do Departamento de Filosofia da USP, São Paulo, n. 18, p. 85-96, 1990.

METODOLOGIA para a formação de jovens pesquisadores – Observatório de jovens - Real panorama da comunidade. 2005. Disponível em: <<http://www.ice.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007.

MILANI, C. Teorias do Capital Social e Desenvolvimento Local: lições a partir da experiência de Pintadas (Bahia, Brasil). Disponível em: <<http://www.adm.ufba.br>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

NIETZSCHE, F. *Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução notas e posfácio J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculos do Ídolos*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre Educação*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio, São Paulo: Loyola: 2003.

\_\_\_\_\_. *Esse Homo. Como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Obras Incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho e seleção de Gérard Lebrun. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. XXII).

NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ed. São Paulo, 1966.

OLIVERAS, E. *Estética: La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel, 2005.

PARANÁ (Estado). *Secretaria de Estado da Cultura do Paraná*. Disponível em: <<http://www.simepar.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

PORTAL da Prefeitura Municipal de São Paulo Disponível em: <[http://portal.prefeitura.sp.gov.br/guia\\_servicos](http://portal.prefeitura.sp.gov.br/guia_servicos)>. Acesso em: 16 set. 2005.

PORTAL do Voluntariado - Entrevistas anteriores. A transformação do Casulo. Disponível em: <<http://www.portaldovoluntariado.org.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

PROJETO Social Pequeno Cidadão. Disponível em: <<http://www.projetopequenocidadao.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.

- PROSDÓCIMO, S. *Arte como meio auxiliar na reeducação de pessoas dependentes de drogas*. Programa Arte Sem Barreiras da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte). Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/vsa/publicacao.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2007.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mário Quintana et al. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sergio Bianchi. Produção: Paulo Galvão. São Paulo: Agravo produções cinematográficas, 2005. 1 DVD.
- RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2004. Disponível em: <<http://www.projetocasulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007.
- RELATÓRIO de Atividades - Instituto de Cidadania Empresarial, 2005. Disponível em: <<http://www.projetocasulo.org.br>>. Acesso em: 23 jun. 2007.
- ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ROUANET, S. P. O olhar iluminista. In: NOVAES, A. *O olhar*. São Paulo: Schwarcz, 1988.
- SANTOS, B. S. Um discurso sobre as Ciências na transição pós-moderna. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 46-71, 1988.
- SANTOS, J. L. *O que é Cultura?* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SÃO PAULO (Estado). *CENP - Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas da Secretaria de Estado da Educação*. São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.dancasaopaulo.com.br>>. Acesso em: 22 out. 2005.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwars et al. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- SIMSON, O. O direito à memória familiar: história oral e educação não formal na periferia das grandes cidades. Disponível em: SOUZA, N. *Cartografia das práticas de atenção aos transtornos decorrentes do uso de álcool e outras drogas em territórios sociais de risco*. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Assis, 2005.
- SOUZA, N. *Cartografia das práticas de atenção aos transtornos decorrentes do uso de álcool e outras drogas em territórios sociais de risco*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Assis, 2005.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: arte, beleza, forma, criatividade mimesis, experiencia estética*. Tradução de F. Rodriguez Martin. Madrid: Tecnos, 1995.

TEIXEIRA, M. A. C. Fique Vivo: Cidadania e Prevenção do HIV/AIDS1 com Jovens da Febem. In: FARAH, M. F. S.; BARBOZA, H. B. (Orgs.). *Novas Experiências de Gestão Pública e Cidadania*. Rio de Janeiro: FGV, 2000. (Coleção FGV Prática). Versão gráfica em formato PDF. p. 247-257.

VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes: 1996.

\_\_\_\_\_. *Para além da Interpretação: O significado da hermenêutica para filosofia*. Tradução de Raquel Paiva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

VENTURI, L. *História da crítica de arte*. Tradução de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1984.