

CENTRO POPULAR DE CULTURA: PROJETO SABARÁ

Remom Matheus Bortolozzi
Rhayane Lourenço da Silva
NUPE-MARX/UFPR

Resumo: Este trabalho tem por objetivo divulgar um projeto de Centro Popular de Cultura que se encontra em andamento, nas etapas iniciais, na Cidade Industrial de Curitiba, no bairro Moradias Sabará. Também visa discutir a proposta de Centro Popular de Cultura como possibilidade de ampliação da consciência de classe de trabalhadores. Os Centros Populares de Cultura foram propostos no Brasil pelo movimento estudantil e do teatro buscando atingir operários e camponeses na década de 1960 e buscava-se a valorização da cultura popular em oposição a uma cultura de elite. Compreende-se que se deve ir além de uma oposição entre culturas, na tentativa de promover o desenvolvimento e a formação de sujeitos críticos através da apropriação da cultura do gênero humano, entendida aqui como produto da atividade humana, portanto social e história. Neste sentido, a principal mediação a ser realizada com o povo está no trabalho cultural concreto de contribuir de forma sistemática, planejada e crítica na assimilação dos elementos indispensáveis da cultura já existente. As manifestações artísticas não devem ser vistas apenas para desfrute e deleite, mas como meios de humanização e formação do sujeito social, sendo instrumentos para a reflexão crítica sobre a realidade objetiva. Através da consciência sobre a reprodução ideológica na sociedade capitalista, o indivíduo consegue compreender a sua condição histórica e social, o que possibilita o desenvolvimento de uma consciência de si idêntica a consciência social, caracterizando o desenvolvimento de uma consciência de classe, que se efetiva na ação grupal transformadora da realidade.

Palavras-chave: consciência de classe, arte, cultura humana.

Apresentação

O projeto de criação de um Centro Popular de Cultura (CPC) em uma comunidade marginalizada na Cidade Industrial de Curitiba (CIC) surgiu devido à organização do grupo de pesquisa em Educação e Marxismo NUPE-MARX da Universidade Federal do Paraná. Este grupo iniciou em 2009 um projeto de pesquisa e estudo educacional intitulado *Formação do Professor e Pesquisador em EJA: Ênfase no Letramento e na Alfabetização Científica e Tecnológica*. No desenvolvimento dessa pesquisa o núcleo buscou inserção na comunidade conhecida como Moradias Sabará, um bairro composto por um conjunto de pequenas vilas localizado na CIC de Curitiba. Os companheiros do grupo de pesquisa já tinham contato com a Associação de Moradores desta comunidade devido a atividades extensionistas anteriores, o que possibilitou a proposta de organizar um mapa social da comunidade, através de questionários e participação em atividades políticas das vilas, juntamente com a

promoção de um curso de alfabetização em artes visuais e letramento oferecido aos jovens, adultos e seus familiares interessados.

Na perspectiva adotada pelo grupo de pesquisa, a intervenção proposta deveria se pautar na compreensão da condição de classe dos moradores da comunidade, trabalhadores ou filhos de trabalhadores, posicionando-se politicamente neste sentido e buscando possibilitar o acesso ao conhecimento artístico e científico deste público levando-se em consideração as limitações impostas pela condição marginalizada destes como, por exemplo, a flexibilidade nos horários das aulas e organização do tempo de estudo para que não fosse incompatível com a sua condição de trabalhadores.

No decorrer do desenvolvimento das atividades com a comunidade, foi trazida por membros da Associação de Moradores e demais trabalhadores desta comunidade a demanda de criação de atividades destinadas às crianças e adolescentes das vilas, pois o tráfico de drogas no local é intenso e desde a infância muitas crianças têm suas vidas limitadas pelo abuso de drogas e a violência daí decorrente. As atividades formativas para crianças e adolescentes da comunidade teriam o intuito de contribuir como uma possibilidade de acesso a novos conteúdos e formação política para que se envolvessem com os problemas enfrentados pela comunidade, através da reflexão sobre estes e ações na comunidade de enfrentamento, podendo no futuro dirigir as associações de moradores, formadas até então por lideranças que vieram a ser formar no processo de construção da vila há cerca de 20 anos atrás e atualmente relatam um desgaste físico e emocional na condução de atividades comunitárias nas vilas.

A região se forma em um processo de ocupação de terras ociosas no final da década de 1980. Os ocupantes construíram com seu próprio dinheiro e força de trabalho toda a infra-estrutura da comunidade Sabará, mas a situação depois de mais de 20 anos ainda é irregular para muitos. A Companhia de Habitação Popular de Curitiba (COHAB) vendeu os terrenos, sob promessa de regularização, porém, não sendo proprietária, resultaram inválidos os contratos. As famílias lesadas, que muitas vezes deixaram de comprar comida e suprir a necessidades vitais básicas para pagar a prestação de seu terreno aguardam ressarcimento. As Associações de Moradores lideram a organização de um processo de Ações Usucapião Coletivo.

Esta breve contextualização é fundamental para se compreender o sentido do trabalho dos pesquisadores na comunidade, realizado em sintonia com os enfrentamentos

cotidianos destes trabalhadores, sob o pressuposto metodológico de adequar as estratégias e ações do projeto de educação às demandas comunitárias.

No projeto de criação de um CPC na Vila Sabará as primeiras ações foram planejadas para o segundo semestre de 2010 na busca por promover, por meio da apropriação da arte, o processo de elevação da consciência dos trabalhadores e filhos de trabalhadores desta comunidade, tendo como foco de público inicial crianças e adolescentes da comunidade. Fundamenta-se em dois pressupostos: a) a arte não é mero instrumento de deleite, mas recurso para o próprio processo de humanização; b) a sociedade contemporânea, que tem por base o trabalho alienado, refrata uma consciência incapaz de abarcar a produção material e cultural na sua totalidade. Essa condição de alienação não se dá apenas no plano da consciência, pois se trata de uma limitação objetiva da possibilidade da classe trabalhadora se apropriar da produção humana e dirigir o processo de desenvolvimento do gênero humano. A alienação, na sociedade capitalista, implica em limitações dos níveis de consciência e adoecimento psíquico do trabalhador, bem como mitiga a autonomia das comunidades de trabalhadores no desenvolvimento de lutas sociais. O CPC, neste sentido pode contribuir como estratégia de produção coletiva de instrumentos de luta da comunidade, utilizando-se a arte como meio de reflexão crítica sobre a realidade e possibilidade de enfrentamento das contradições de classe. Nosso trabalho tem como objetivo expor uma elaboração de um planejamento versátil, dentro da proposta do CPC, para um trabalho de formação mediado pela fruição e análise das obras artísticas, para a intervenção na Sabará, com escolha do tema da luta pela moradia, problemática presente no local.

Centro Popular de Cultura: a busca pela atividade cultural revolucionária

A proposta de Centro Popular de Cultura (CPC) tem seus antecedentes num contexto da lógica do nacionalismo populista brasileiro e a partir de um movimento artístico que buscava uma arte nacionalista que retratasse as questões pertinentes ao povo. O teatro político teve papel singular para fomentação da proposta de criação do CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE). Buscava atingir as massas distanciadas do teatro e da cultura em geral, com intuito de retratar os problemas cotidianos da realidade brasileira, ignorada pelas elites que freqüentavam o teatro nacional que vinha encenando modelos europeus. Este movimento teve aliança fundamental com estudantes engajados na criação de um grupo de teatro amador que buscava atingir às escolas,

sindicatos, comunidades, projeto que culminou na criação do Teatro Paulista do estudante (TPE), que mais tarde veio a se unir ao Teatro de Arena.

Esta fusão, cujas personagens em destaque são Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, foi fundamental para garantir a criação e debate sobre um teatro que valorizasse autores brasileiros e que retratasse a realidade do país. Acreditavam que o artista deveria posicionar-se ao lado do operário, realizar espetáculos e, nas palavras de Guarnieri, citado por Berlink (1984, p.12), “na prática, batalharmos pelas reivindicações sentidas de nosso povo, colocando entre elas o teatro”. Neste sentido, compreendiam que o ideal de um teatro popular ainda precisava ser alcançado de forma articulada com o povo.

O grupo teve dificuldades de manter o projeto de um teatro comprometido com a classe trabalhadora, pois não conseguia atingir o público popular e produzir uma conscientização das massas em escala industrial, o que era compreendido como necessário para fazer frente ao poder econômico (BERLINCK, 1984). No entanto, com a criação do CPC da UNE, em 1962, como um órgão cultural da entidade regido com autonomia financeira e administrativa, fruto do envolvimento da entidade com o movimento do teatro político, começaram a ser realizadas atividades em cidades diversas. Foram fundados novos CPC's, contando com a colaboração de muitos estudantes e artistas voluntários à causa política do projeto.

O CPC da UNE tinha como objetivo geral valorizar a cultura popular e difundir as artes e produzir manifestações artísticas e culturais diversas que tivessem como pauta temas nacionais, como reforma agrária, o analfabetismo e a ausência de saúde pública (MURAD, 2008). A idéia de cultura popular trazida pelo CPC buscava pôr a cultura a serviço do povo. Destaca-se uma cisão entre cultura desvinculada do povo, não-popular, e outra que se voltava para ele, onde se buscava não teorizar sobre a cultura, mas em agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la e aprofundá-la (GULLAR, 2006). Segundo Gullar (2006) cultura popular é “a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação social” (GULLAR, 2006, p. 21).

O termo “cultura popular”, adotado na perspectiva do CPC, conforme o anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura de 1962, escrito por Carlos Estevam Martins, aponta para um caráter revolucionário da cultura popular, que deve ser radical diante das problemáticas vividas pelo povo. Adota o conceito de uma arte

designada ou direcionada para o povo existe porque há outra destinada a círculos culturais não populares, de elite. No entanto, nem toda arte popular é defendida como método pelo CPC, pois a arte popular desenvolvida nos grandes centros urbanos e produzida por especialistas a uma massa receptora não confere caráter revolucionário algum por si só. Apontam que a arte popular geralmente possui uma atitude escapista, que faz leituras líricas dos problemas cotidianos do povo e saudosista quando se trata do futuro. Já uma arte popular revolucionária implica na identificação com

[...] a aspiração fundamental do povo quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo, o qual não pode ser outro se não o de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo (MARTINS, 1963, p. 90).

O artista, então, deve agir como membro ativo nas forças populares de enfrentamento, buscando na arte um instrumento de luta no processo de elevação da consciência das massas, transformando a cultura popular em uma potência material revolucionária.

A história mostra que a formação de uma nova cultura em torno de uma classe dominante exige considerável tempo e só alcança sua plena realização no período que precede a decadência política dessa classe (TROTSKI, 2007). Muitas elaborações sobre a cultura proletária foram realizadas no contexto pós-revolução socialista russa, no período de guerras civis, pois no clímax de tensão revolucionária mais manifestam-se as contradições de classe. Este fato histórico deve ser encarado como fundamental para compreensão das transformações do movimento das artes e da cultura, tanto no Brasil como em todo o mundo.

A concepção do período, segundo Trotski (2007), é que a ditadura do proletário era apenas um período transitório e, diferente dos regimes anteriores, a construção cultural prediz que não haverá cultura proletária, uma vez que “[...] o proletário tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho a uma cultura da humanidade” (TROTSKI, 2007, p. 150).

Há proposições sobre a cultura proletária com base em analogia ou antítese à cultura burguesa, porém “não há analogia real alguma entre o ciclo histórico da burguesia e o da classe operária” (TROTSKI, 2007). As características sociais da burguesia como classe possuidora e exploradora determinaram o processo fundamental

de acumulação dos elementos da cultura burguesa e de sua cristalização num estilo específico. Com o avanço das técnicas de vida, o ritmo de desenvolvimento da cultura nos diferentes sistemas, é radicalmente diferente, como exemplo a arte da época dos escravos demorou milênios para a sua formação, e a arte burguesa demorou somente alguns séculos.

Conforme Trotski (2007), mesmo os tempos pós-revolucionários ainda não representavam a época de uma nova cultura, no máximo seu limiar. O autor aponta como fundamental “em primeiro lugar de nos apossarmos oficialmente dos elementos mais importantes da velha cultura, a fim de podermos ao menos abrir caminho à construção de uma nova cultura” (TROTSKI, 2007, p.154). Isso é, para o autor, claro quando se considera que, em escala internacional, o proletário continua sendo uma classe não-possuidora, o que restringe extremamente a possibilidade de iniciar-se nos elementos da cultura burguesa, integrada para sempre no patrimônio da humanidade. É importante ressaltar que o proletário teve sua Reforma quando conseguiu obter condições jurídicas mais favoráveis ao seu desenvolvimento sob o regime burguês. Porém, mesmo com essas reformas (parlamentarismo e reformas sociais), o proletariado não se tornou a classe mais rica, não reuniu em suas mãos nenhum poder material. Ao contrário, de um ponto de vista social e cultural, ele ficou cada vez mais deserdado. A burguesia chegou ao poder completamente equipada com a cultura de sua época, por outro lado, o proletário só chega ao poder completamente equipado com a necessidade aguda de conquistar a cultura (TROTSKI, 2007). Aqui é reclamado o papel das camadas superiores da classe trabalhadora: as relações e interações que existem entre a *intelligentsia*¹ da classe e a própria classe tecem de fato a malha essencial da cultura. A tarefa principal da *intelligentsia* proletária não está na abstração de uma nova cultura, cuja base ainda falta, e sim no trabalho cultural mais concreto: ajudar de forma sistemática, planejada e crítica as massas atrasadas a assimilar os elementos indispensáveis da cultura já existente. Não se pode criar uma cultura de classe à revelia da classe. É fundamental pontuar que, se não se pode existir uma completa cultura proletária plenamente desenvolvida, a classe operária, no entanto, pode ao menos pôr o

¹ Nome dado a uma classe social de pessoas engajadas em trabalho mental complexo e criativo direcionado ao desenvolvimento e disseminação da cultura, abrangendo grupos sociais e intelectuais próximos dela (por exemplo, artistas e professores).

seu selo na cultura antes de dissolver-se na sociedade comunista. A nova cultura, por essência, não será aristocrática, não estará reservada às minorias privilegiadas, mas será uma cultura de massa, universal e popular. Aí também a quantidade se transformará em qualidade: o crescimento do caráter de massa da cultura elevará o seu nível e modificará seus aspectos.

A cultura proletária não pode ser confundida com realizações de representantes individuais da classe operária. Não se deve trocar a noção de cultura em moeda de uso individual, e não se pode definir o processo da cultura de uma classe segundo os passaportes proletários de tais ou quais inventores ou poetas. A cultura representa “a soma orgânica de conhecimentos e informações que caracteriza toda a sociedade ou ao menos sua classe dirigente” (TROTSKI, 2007, p.159).

A arte dos poetas das fábricas está incontestavelmente muito mais ligada, e de maneira orgânica, à vida, às preocupações cotidianas e aos interesses da massa trabalhadora. Mas não representa uma literatura proletária. Trata-se somente de uma expressão escrita do processo molecular de elevação cultural do proletariado. Durante o período pré-revolucionário e no primeiro período da Revolução, os poetas proletários não consideravam a versificação uma arte que tem as suas próprias leis, mas um meio para lamentar sua triste sorte ou expor seus sentimentos revolucionários. Os poetas proletários só encararam a poesia como arte e como ofício nos últimos anos, depois que diminuiu a tensão da guerra civil, isso porque as massas não estavam artisticamente preparadas e a arte, assim como a ciência, exige preparação. O estudo de técnicas artísticas representa uma etapa indispensável e exige tempo. A técnica se manifesta de modo mais acentuado entre aqueles que não a dominam. Os novatos ainda são dominados pela técnica, e aqueles que não dominarem a técnica sempre irão parecer artificiais, imitadores e mesmo afetados (TROTSKI, 2007). É um absurdo afirmar que os operários não necessitam da técnica da arte burguesa. A arte que se destina ao proletário não pode ser de baixa qualidade.

Os termos literatura (arte) ou cultura proletária são perigosos quando comprimem artificialmente o futuro cultural no quadro estreito do presente, falseiam as perspectivas, violentam as proporções, desnaturam os critérios e cultivam de modo muito arriscado a arrogância de pequenos círculos. Se rejeitamos o termo cultura proletária, que fazer com o *Prolekult*? Convenhamos então que *Prolekult* significa *atividade cultural do*

proletariado, isto é, a luta encarniçada para elevar o nível cultural da classe operária. (TROTSKI, 2007, p.163)

Apresentamos a concepção de *atividade cultural do proletariado* e buscamos esclarecer os objetivos da proposta do CPC na utilização da arte para elevação de consciência e retorno a prática. Faz-se necessário, ainda, trazer elementos que balizem uma concepção de arte como produto da atividade humana, na perspectiva marxista, e uma metodologia de trabalho para este propósito.

Arte e trabalho

O ser humano não é mero ser natural que mantém relação imediata com a natureza. É ser ativo que age sobre a natureza através do *trabalho* e a transforma para satisfação de suas necessidades vitais e, assim, transforma a si próprio na medida em que objetiva uma criação humana. Desta forma o ser humano produz necessidades especificamente humanas, que se elevam sobre as necessidades naturais e imediatas que os animais mantêm com a natureza. O homem cria uma nova realidade objetiva através de sua ação sobre a natureza, o *trabalho* humano dá conteúdo humano a natureza, a humaniza, sendo o homem, então um ser *natural social*, que depende da natureza para existir, porém não se submete às suas leis, pois a transforma, regendo-se por leis *sociais e históricas*.

A ação do homem sobre a natureza é um processo que pode ser denominado de “trabalho material”, pois produz, em escalas cada vez mais amplas e complexas, produtos de utilidade prática que satisfazem necessidades humanas materiais. Porém, ao produzir materialmente, o homem necessita antecipar em idéias os objetos da ação, o que significa que ele representa mentalmente os objetos reais. “Essa representação inclui o aspecto de conhecimento das propriedades do mundo real (ciências), de valorização (ética) e de simbolização (arte)” (SAVIANI, 2008). Esses aspectos, uma vez que são objetos de preocupação explícita e direta, abrem a perspectiva de outra categoria de produção denominada como “trabalho não-material”. Esse processo é tido como produção de idéias, conceitos, valores, símbolos, hábitos, atitudes, habilidades, em suma produção do saber, seja sobre a natureza ou sobre a cultura.

A arte, assim como o trabalho, é uma atividade prática criadora por meio da qual o homem afirma sua essência, uma vez que “o homem só é homem objetivando-se criando objetos nos quais se exterioriza” (VAZQUEZ, 1968, p. 59). Neste sentido a arte

responde a uma necessidade humana de exteriorizar-se de produzir sua essência através da atividade criadora. Porém, o que diferencia a arte do trabalho é que este possui um caráter prático-material, sua produção “satisfaz uma necessidade humana material determinada que se expressa no valor de uso do produto” (VAZQUEZ, 1968, p. 112), enquanto que a arte satisfaz “uma necessidade geral humana de expressão e afirmação” (VAZQUEZ, 1968, p. 112). A arte mostra-se como uma das mais elevadas expressão do processo de humanização, transcendendo a atividade produtiva “eleva a um grau insuspeitado a capacidade de expressão, de objetivação, que já ocorre no trabalho ordinário” (VAZQUEZ, 1968, p. 111).

A arte certamente é resultado do desenvolvimento do trabalho humano e de sua produção excedente, que possibilitou a produção de objetos cada vez mais afastados de um significado prático-utilitário.

É preciso que o trabalho alcance certo nível – no que se refere à sua produtividade, à sua utilidade material – para que possa produzir objetos que superem sua função utilitária e que, sem excluir esta, cumpram uma função estética, ou objetos que se libertam completamente desta função prática para ser, antes de mais nada, obras de arte (VAZQUEZ, 1968, p. 73).

Neste sentido, a arte, elevando a capacidade humana de humanizar-se, “é uma esfera onde esta potência de criação se explicita renovada e ilimitadamente” (VAZQUEZ, 1968, p. 114). Ela possibilita ao homem reconhecer-se como produto histórico e como ser ativo e criativo, potencializando suas formas de relação com o mundo. Levar o homem a pensar nas realizações da humanidade, existentes ou apenas desejadas, simbolicamente detectadas pela sensibilidade do artista, que fala tanto do mundo que o oprime ou o envolve com esperanças, como fala de si, ao dar expressão aos sentimentos que carrega. Ele, mesmo reconhecendo-se através de sua individualidade, sabe-se como parte de uma humanidade que o ultrapassa (NAGEL, 2007).

Nem sempre os autores se percebem como produto das inúmeras mediações sociais, ou se reconhecem como membros de uma classe social, ou ainda, como integrantes de grupos definidos por interesses específicos, mas mesmo assim, suas obras, expressando o seu tempo, se abrem para revelar sonhos, reivindicações, enfim, para um tipo de participação, expressão ou de interferência na sociedade, pois sua produção objetiva a essência humana criadora da própria realidade.

A arte não é somente para desfrute e deleite, mas recurso para humanização, para a formação de um sujeito social. Usar a arte para conhecer o homem implica focar a reação estética. Esta é tomada como organização consciente de sistemas de estímulos referentes a fatores socioculturais, não se situando “apenas a um indivíduo (artista ou espectador) isoladamente”. A reação estética como uma forma específica de conhecimento relacionada aos sentimentos humanos é parte constituinte da composição do conteúdo da obra. A arte, tomada como forma de conhecimento não poderá ser explicada a partir de um pequeno círculo da vida individual, mas explicitada sob a ótica de um grande ciclo da vida social (VIGOTSKI, 1999).

A arte mostra-se como um instrumento para um processo educacional onde, pelo seu exercício, o indivíduo é levado a resgatar outro sujeito histórico e ressignificar sua realidade. A tomada de consciência possibilita um novo olhar sobre si mesmo, sobre sua realidade e sua condição de vida social. Também torna-lhe possível repensar sua atividade, melhor compreender sua própria história, situando-a em relação à história dos homens em geral, numa compreensão mais abrangente do psiquismo humano, do trabalho e da sociedade. Enfim, possibilita ver outros homens e seus tempos.

Segundo ROSA (1996 apud BARROCO, 2007), olhar para novos homens, para o movimento histórico, possibilita aos indivíduos abandonar formas habituais de comportamento e assumir as novas formas que passam a constituir um novo hábito. O homem é um ser para si próprio, de essência *genérica*, capaz de se autocriar e de gerenciar sua reprodução com flexibilidade e criatividade comportamental inédita. Podemos ver assim a arte como um instrumento para o processo de elevação da consciência humana e transformação social.

Compreendendo melhor esses conceitos, podemos suscitar uma metodologia que abarque essa análise da historicidade das manifestações artísticas, perpassando o gênero humano objetivado nelas e propormos uma síntese que promova uma reflexão sobre a realidade dos sujeitos promovendo uma consciência que vá além das idéias e valores reais e superficiais.

Metodologia de trabalho

Para análise das obras de arte, Vigotski (1999) afirma a necessidade de um método objetivo que tome por base a própria obra de arte. A obra é, para o autor, um sistema de estímulos organizados com vistas a suscitar resposta estética e sua análise

deve partir da estrutura desses estímulos para então se recriar a estrutura da resposta em sua natureza genuína e impessoal. “O sentido geral desse método pode ser expresso na seguinte fórmula: da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento das suas leis gerais” (VIGOTSKI, 1999, p. 27).

Para Vigotski (1999), a arte é capaz de suscitar emoções com traços distintos das emoções comuns: ao mesmo tempo em que conserva uma força excepcional, possui a propriedade de ser retida em sua manifestação externa, sendo resolvida por uma atividade intensificada da imaginação. “As emoções da arte são emoções inteligentes. Em vez de se manifestarem de punhos cerrados e tremendo, resolvem-se principalmente em imagens da fantasia” (VIGOTSKI, 1999, p. 267). Isso ocorre precisamente em função de outra característica da emoção estética: a sua contradição. A arte opera simultaneamente com emoções e sentimentos opostos entre si e é essa contradição emocional a chave para a compreensão de seu efeito (VIGOTSKI, 1999).

A arte pode ser compreendida como uma técnica social do sentimento, como um instrumento da sociedade por meio do qual se incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do ser humano (RIOS, 2010). Há, assim, uma existência social objetiva aos sentimentos, possibilitando, assim, que os indivíduos se relacionem com esses sentimentos como um objeto externo que se interioriza (DUARTE, 2008). Quando se vivencia uma obra de arte, o sentimento converte-se em pessoal sem com isso deixar de continuar social (VIGOTSKI, 1999).

A arte, mesmo não podendo gerar de si mesma uma ação prática, permite preparar o organismo para essa ação (VIGOTSKI, 1999). Para melhor compreender essa função da arte é necessário compreender a relação entre o indivíduo e a obra de arte e os processos de construção de sentido e significado nela envolvidos. O sentido e significado são uns dos principais elementos formativos da consciência, tendo como premissa a intrínseca relação entre a atividade humana e o desenvolvimento da mesma.

A consciência é a qualidade do psiquismo que diferencia os homens dos outros animais. Como explica Leontièv (1978), a necessidade da representação da imagem psíquica ao sujeito só surge durante a transição da atividade adaptativa dos animais à atividade produtiva, laboral, específica do homem. A atividade exerce função mediadora na interação entre o sujeito e o mundo objetivo. É por meio da atividade que o indivíduo apreende a realidade objetiva recriando-a no plano da subjetividade e

posteriormente, por meio da atividade, essas imagens mentais transferem-se para produtos objetivos (LEONTIEV, 1980; RIOS, 2010 apud ASBAHR, 2005a; 2005b).

O reflexo dos produtos da atividade objetivada, realizadora dos nexos e relações entre os indivíduos sociais, aparece aos fenômenos de sua consciência. Mas, por trás desses fenômenos se encontram nexos e relações objetivas, ainda que não em forma evidente, mas em forma de cópia, oculta para o sujeito (LEONTIEV, 1978). Por sua vez, os fenômenos da consciência constituem um momento real no movimento da atividade. É aqui onde reside seu caráter essencial, como afirma Kuzmin (apud LEONTIEV, 1978), a imagem consciente assume a função de medida ideal que se coisifica na atividade.

Para o processo de apropriação pelo sujeito do mundo objetivo em sua forma de idéia, em forma de reflexo consciente, não basta simplesmente que o produto da atividade apareça diante do sujeito com suas propriedades materiais, mas deve operar-se uma transformação tal desse produto que este possa apresentar-se como cognoscível pelo sujeito. Conforme Leontiev (1978), esta transformação se realiza mediante o funcionamento da linguagem, que congela em seus significados (conceitos) um conteúdo objetivo, mas um conteúdo liberado por completo de sua materialidade.

Os significados (conceitos) não se formam na cabeça dos sujeitos segundo um tipo de formação das imagens sensoriais genéricas, mas constituem resultado do processo de apropriação dos significados historicamente elaborados (LEONTIEV, 1978).

Os significados em si são desprovidos de sensorialidade, porém uma vez que provêm da atividade do homem, ou seja, de sua vinculação com objetos, pressupõem um retorno a objetividade sensorial do mundo. Vemos aí duas facetas dos significados, o seu aspecto objetivo compreensível e o significado subjetivo, que pressupõem o vínculo com sensorialidade.

Na sociedade de classes, estes dois aspectos encontram-se em oposição, sendo que significado subjetivo torna-se *sentido pessoal*. A relação entre sentido e significado reflete o que no âmbito da atividade se traduz como relação entre o *motivo* e o *conteúdo* da ação (DUARTE, 2005). Com o surgimento da divisão social do trabalho e a propriedade privada, a atividade laboral coletiva deixou de ter um motivo comum, cindindo-se de sua finalidade. Sendo assim, os motivos da atividade podem ser diversos, pessoais, porém o significado objetivo desta ação é alheio ao indivíduo que a executa.

Permanecem ocultos os processos da atividade e da consciência dos indivíduos concretos, ainda que só mediante estes processos que os significados possam existir (LEONTIEV, 1978).

Os sentidos pessoais avançam na direção da superação de sua oposição com os significados (objetivos) quando transcorrem em meio da luta pela consciência dos homens na sociedade, ou seja,

[...] o indivíduo não está simplesmente diante uma vitrine de significados entre os quais somente só cabe fazer uma eleição, se não que penetram com energia em seus vínculos com as pessoas que formam o círculo de suas comunicações reais. Se em determinada circunstância da vida o indivíduo se vê compelido a eleger, esta eleição não é entre significados, e sim entre posições sociais antagônicas que se expressam e apreendem mediante estes significados (LEONTIEV, 1978, p.122).

A arte, mesmo não podendo gerar de si mesma uma ação prática, permite preparar o organismo para uma ação com motivos correspondentes ao seu conteúdo. Possibilita que se experiencie emoções que, ao serem voltadas à prática cotidiana, podem se apresentar de modo mais elaborado, mediatizado. Ao proporcionar esse tipo de experiência, também pode provocar a associação entre emoção e a racionalidade, interferindo no aspecto formativo do sujeito.

A arte informa sobre muitas coisas de que se fala e que nem sempre podem ser “visualizadas” e “concebidas” de modo mais concreto. Ela também leva a constatar diferentes maneiras do existir humano, das ações e reações humanas, que promovem as mudanças estruturais e conjunturais da sociedade. Pode-se captar uma realidade proposta ou conseguida pelo artista, promovendo alterações no próprio entendimento de realidade do expectador. Isso porque o conhecimento adquirido por meio das obras ultrapassa a simples descrição linear e factual das características evidenciadas. A arte depende dos símbolos que transcendem a esfera imediata da interpretação literal (BARROCO, 2007). Os próprios símbolos constituem precipitadores de diferentes reações e sentimentos que podem conduzir os indivíduos, inseridos em uma mesma época, a uma nova consciência ou conscientização.

Para tanto, é importante dar ênfase a necessidade de que a experiência de êxtase estético não exclua o caminho de volta à realidade. A diferença entre um sujeito ativo e um contemplativo na análise da obra de arte não depende somente de sua posição social

e histórica, mas também das peculiaridades do objeto estético e de sua capacidade de desencadear no sujeito uma ação que vá além da obra, uma resposta adequada a problemas da realidade social (RIOS, 2010).

Assim, a mediação para formação de sujeitos ativos, deve compreender uma análise que traga a materialidade da obra, sua expressão de humanidade objetivada e significados. Essa fruição estética possibilita a construção de novos sentidos e formação de ações qualitativamente superiores, buscando superar a oposição entre o significado e o sentido, formulando ações transformadoras frente às contradições de classe.

Proposta de trabalho

Exemplificamos, a seguir, a proposta de trabalho para as atividades desenvolvidas na busca de consolidar um CPC nas vilas Sabará. Escolhemos como tema a problemática da *moradia* por ser de atual relevância no cotidiano de lutas dos moradores.

O quadro *O quarto em Arles*, de outubro de 1888 (figura I) é do pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890). Van Gogh tem uma história de vida pessoal complicada, trabalhou em uma escola como assistente de professor, estudou para ser sacerdote, não constituiu família, nem nunca conseguiu custear sua própria subsistência, sendo ajudado sempre pelo seu irmão mais novo, Téo. Estudou arte por alguns meses apenas, mas durante sua vida pintou mais de 800 obras. Sua arte é considerada de estilo próprio, com influências impressionistas, sendo reconhecido como pós-impressionista e um dos precursores do expressionismo por muitas de suas obras buscarem expressar e simbolizar questões subjetivas do autor.



Figura I. *O quarto em Arles* (1888). Óleo sobre tela. 72x90 cm

Este quadro retrata o quarto da “*casa amarela*” onde morou em Arles, Paris, com o pintor Gauguin, época conhecida por um período de crises, em que cortou um pedaço da própria orelha após uma de suas discussões com o pintor. O quadro foi pintado durante o fim de sua vida, em que foi morar no asilo Saint-Remy-Provence.

A obra traz uma impressão de tranqüilidade e serenidade, sendo que seus componentes não são o aspecto que mais chamam a atenção do espectador. Como não há a figura humana, também pode trazer a idéia de solidão e abandono, que muito se refere à história do autor. A janela pode ser um ponto de fuga do quadro. Traz uma noção de profundidade, com pinceladas fortes e cores suaves, sem sombras e luz natural. Nas palavras do autor, sua execução foi “enérgica e simples”.

Esta obra pode ser trabalhada para trazer sentidos sobre a moradia por ser uma representação subjetiva de um quarto. Mesmo o autor não estando presente na imagem, pode-se reconhecer traços do mesmo em sua obra, ou seja, o seu reconhecimento neste cômodo. Aqui é possível realizar o debate sobre a questão de como os moradores da vila vislumbram a sua situação de moradia e como se reconhecem na mesma, trazendo as problemáticas concretas relacionadas à propriedade.

A obra *Merzbau* (Casa Merz), de 1919-1923 (Figura II) é de Kurt Schwitters (1887-1948). Kurt Schwitters foi um artista plástico, poeta, pintor e escultor, além de ser o inventor da arte de instalação. Nascido na Alemanha, Hannover, teve formação em pintura e artes plásticas e posteriormente, durante a I Guerra mundial, estudou arquitetura. O artista tem influencia do grupo expressionista, além de influências cubistas, futuristas e principalmente dadaístas. Embora seja muito próximo do movimento dadaísta, não se reivindicava como tal, declarando grande apreço pelo construtivismo russo e o neoplasticismo holandês. Todos seus trabalhos artísticos (poemas, colagens, etc.) recebiam, em seu título, a palavra Merz. Essa palavra deriva da palavra em alemão Banco do Comércio (Kommerzbank), fragmento de um anúncio utilizado em suas obras. As obras Merz eram feitas com aquilo que seria os restos ignorados pela sociedade após o consumo gerado pela civilização industrial e comercial (sociedade capitalista). É importante lembrar que as obras foram elaboradas no contexto da I Guerra e no pós-guerra que trazia uma enorme devastação para a população e uma imensidade de produtos contraditoriamente “rejeitados”. Assim, fazia sentido utilizar

fragmentos de palavras para denominar sua arte. Para o artista a arte estava em tudo, até no comércio e somente trabalhava com o “lixo cultural”.



Figura II. Merzbau (1919-1923). Malas, roupas, cabelos, garrafas, urina, arames e gesso.

A obra Merzbau (Casa Merz) é tida como a primeira instalação artística. A primeira versão desta localizava-se em Hannover e ocupava toda a residência do artista. Primeiramente foi chamada Die Kathedrale des Erotischen Elends (Catedral da Miséria Erótica), e depois batizada como Merzbau em 1923. Merzbau era uma combinação de colagem, escultura e arquitetura que começou ocupando um canto do ateliê de Schwitters e foi gradualmente expandida para oito cômodos. Esse apartamento com decoração nada convencional, tal como malas com roupas, cabelos e garrafas com urina eram presos às paredes com arames e gesso. Embora feita apenas com materiais que vieram do lixo, a estrutura, o ritmo e a harmonia são excepcionais. Há uma distribuição perfeita entre os elementos que a compõe. Percebemos claramente a influência do formalismo construtivista. A obra foi destruída, durante um ataque aéreo aliado em 1943 ou pela Gestapo após a fuga do artista da Alemanha durante a II Guerra.

O objetivo do trabalho é debater a construção da moradia com base em sua condição parca, através do “lixo social”. As condições materiais, são historicamente determinadas e assim evocar a sensação de uma casa construída com lixo, em uma situação frágil na Europa pós-guerra suscitando uma estética bela, mas principalmente chocando pela condição empobrecida. Com base nessa obra pode-se fazer comparação com fotos de favelas do Rio de Janeiro que apresentam uma construção desordenada, bela em sua harmonia, mas que reflete as condições da população em questão. O curta

“Ilha das Flores” (1989), do diretor Jorge Furtado, possibilita também um debate sobre o fato de pessoas morarem no lixo.

A obra *Os Retirantes* (1944) foi feita por Cândido Portinari (1903-1962), brasileiro nascido numa fazenda de café no interior de São Paulo. Filho de família humilde, imigrantes italianos, teve apenas a instrução primária, porém estudou na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde se destacou rapidamente. É conhecido por retratar de trabalhadores, camponeses e os problemas sociais do país, superando uma formação acadêmica. Participou de grupos da elite intelectual brasileira da década de 1930.



Figura III. *Os Retirantes* (1944). Óleo sobre tela. 190x180 cm.

Esta obra retrata uma problemática típica do povo nordestino, fugindo da seca em busca de trabalho e melhores condições de vida. Expressa a deformação da figura humana, típica do movimento modernista brasileiro, que buscava retratar através do corpo a realidade do país: a família de corpo esquelético, rosto encoberto, o ocultamento da face, além da característica de traços fortes, demarcam o sofrimento da família trabalhadora brasileira. A imagem chama atenção pelo aspecto sombrio, de cores frias e sombras negras.

Pode servir de exemplo da migração, ainda freqüente país, como decorrência do desenvolvimento dos grandes centros urbanos. Esta comparação serve como elemento de discussão da própria história vivida pelos moradores das vilas Sabará, que se constituíram a partir da ocupação de terras no período de criação da Cidade Industrial de Curitiba.

Estes são alguns exemplos das possibilidades de trabalho da análise da obra de arte buscando debater a questão da moradia. O fio condutor que permeia o trabalho, unificando as obras, é uma reflexão sobre a questão das diversas formas de relação entre o homem e a terra, sua moradia. Deve-se explorar esta temática sob seus aspectos históricos para tornar possível a apreensão da totalidade envolvida nesta problemática, também vivenciada nas vilas Sabará.

A relevância desse tipo de atividade reside no fato de que a formação de novos sentidos possibilita a construção de um sujeito capaz de realizar a crítica radical de sua realidade e de embarcar na luta coletiva pela superação de sua condição.

Referências

BARROCO, S. M. S. **Psicologia Educacional e Arte: uma leitura histórico-cultural da figura humana**. Maringá: Eduem, 2007.

BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Papirus: Campinas, 1984.

DUARTE, Newton. Arte e formação humana em Lukács e Vigotski. In. **31ª Reunião Anual da ANPED. GT 17 – Filosofia da Educação**. Caxambu, 2008, p. 1-14. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT17-4026-Int.pdf>>. Acesso em 17 Jan 2011

DUARTE, Newton. O significado e o sentido. In. **Revista viver mente & cérebro. Lev Semenovich Vygotski: uma educação dialética**. Coleção Memória da Pedagogia. São Paulo, n.2, p. 30-37, 2005..

FRANCO, M. A. R. S., **Pedagogia da Pesquisa-Ação**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 483-502, set./dez. 2005.

GULLAR, F. **Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento**. São Paulo, SP. José Olympio, 2006.

LEONTIEV, A N. **Actividad, Consciencia y Personalidad**. Buenos Aires, Ediciones Ciencias Del Hombre, 1978.

MARTINS, C. E. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MURAD, L. C. **Centros populares de cultura: uma experiência na contramão da mercantilização da vida**. Monografia de conclusão de curso, UFRJ: Rio de Janeiro, 2008.

NAGEL, L. H. Apresentação In: **Psicologia Educacional e Arte: uma leitura histórico-cultural da figura humana**. Maringá: Eduem, 2007.

RIOS, C. F. M. **A construção de sentido e significado na relação do indivíduo com a obra de arte: considerações a partir da psicologia Histórico-Cultural.** (Monografia de conclusão de curso) – Curso de graduação em Psicologia, do Setor de Ciências Humanas, letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 2010.

SAVIANI, D. **Pedagogia Histórico-Crítica.** Campinas: Autores Associados, 2008.

SFORNI, Marta Sueli de Faria. **Aprendizagem conceitual e organização do ensino: contribuição da teoria da atividade.** Araraquara, SP, JM Editora, 2004.

VASQUEZ, S. **As idéias estéticas de Marx.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007.