

PARA UMA CRÍTICA DA EDUCAÇÃO ESTÉTICA NO BRASIL

Ronaldo Rosas Reis – UFF-Faculdade de Educação/PPG-Educação

Luciana Requião – UFF-Instituto de Educação de Angra dos Reis/ Unirio-PPG-Música

Agência Financiadora: CNPq

INTRODUÇÃO

Este estudo se propõe a estabelecer as bases teóricas-críticas da Educação Estética no Brasil na perspectiva do materialismo histórico e dialético. Do ponto de vista epistemológico, o texto aborda sistemicamente os temas do estatuto ontológico da arte, do sistema de arte, do trabalho do artista e do ensino de arte considerando as relações sociais de produção artística face ao desenvolvimento histórico das forças econômicas no Brasil. Preocupa-se centralmente em demonstrar que na medida em que faz parte do Sistema Capital, a arte reproduz em seu meio de produção, isto é, no processo de trabalho, no ensino e na circulação da mercadoria arte os mesmos esquemas de exclusão e dominação inerentes a qualquer outra mercadoria na mesma circunstância. Dessa forma, a análise aqui proposta está delimitada pelo *corpus* epistemológico que busca dar conta da questão da dualidade na arte em nosso país. Isto é, por um lado, determinada pela necessidade da burguesia como um todo de formar força de trabalho especializada e explorar o excedente desse trabalho, por outro lado determinada pelo esforço das frações esclarecidas dessa classe de consolidar a formação estético-cultural da sociedade como parte do seu *projeto teleológico-educativo*.

Embora partindo da compreensão de que a estrutura econômico-social sobre a qual se ergue a concepção e a exploração do trabalho do artista é comum a todas as formas e meios de expressão artística, a limitação do espaço impôs algumas restrições para uma abordagem mais ampla do tema. Nesse sentido, os exemplos aqui adotados privilegiarão as artes visuais e a música, reconhecidamente os dois meios de expressão artística de maior inserção nos currículos do ensino fundamental e do ensino médio das escolas brasileiras. Trata-se, enfim, de um esboço teórico-metodológico pautado pelo método da crítica da economia política com o objetivo principal de contribuir para a produção de um conhecimento sobre a arte e o seu ensino capaz de confrontar-se com as concepções hegemônicas em arte e educação¹.

O artigo configura um movimento de consolidação de algumas ideias e do esforço de aprofundamento de outras tantas que compõem o estado da arte dos estudos

¹ Cabe dizer, concepções estas para as quais o trabalho, enquanto categoria ontológica, delinea-se como um mero detalhe excêntrico.

que os autores individualmente realizam há algumas décadas. Todavia, se tal escolha se apresenta como uma decorrência natural deste investimento teórico-metodológico, isto não necessariamente nos autoriza pensar ter produzido uma reflexão unitária sobre a arte e a educação no Brasil. Isto é, uma reflexão que dê conta da historicidade da arte e do seu ensino entre nós. No máximo, reconhecemos ter alcançado um patamar crítico-reflexivo que nos permite hoje preencher algumas lacunas importantes para a compreensão da arte e do seu ensino, deixadas tanto pelo legado conservador quanto pelo legado pós-estruturalista nos estudos da arte em nosso país. Não por acaso foram essas lacunas de compreensão que forjaram na tradição brasileira dessa área abrangente de estudos, um tipo de visão na qual o artista e o aprendiz são apreendidos e apresentados como sujeitos desencarnados das relações sociais de produção. Neste sentido, o desafio que se impõe no presente estudo é produzir uma reflexão crítica contra-hegemônica que busque auxiliar na sistematização da trajetória histórica da produção artística relacionando-a com a trajetória histórica do ensino de arte no Brasil.

Além desta introdução o texto está organizado em quatro seções metodologicamente complementares. Cada uma delas contempla um objeto de estudo específico a ser problematizado em conjunto com a abordagem temática proposta no título geral do presente ensaio.

Na primeira seção voltamos para o estatuto ontológico da arte, considerando, nesse contexto, a problemática da formação dos cinco sentidos humanos conforme Marx analisa nos manuscritos de Paris, em 1844 (2004a). Em seguida, desenvolvemos a noção de Sistema de Arte circunstanciando o modo como as relações de produção artística se mostram subordinadas aos interesses da classe dominante, os quais engendram o que compreendemos por Educação Estética. O objetivo específico desse exame preliminar é observar sinteticamente tanto o processo de transformação da forma geral de mercadoria da obra de arte em "mercadoria arte", atribuindo a esta última um valor distinto dos demais artefatos ou objetos ordinários, como a contextualizar a emergência do *projeto teleológico-educativo* burguês para as artes. Cabe esclarecer que tal noção é central no conjunto geral do texto, seja pela necessidade de apreensão dialética das continuidades e descontinuidades históricas das relações de produção artística face ao próprio Sistema, seja pela exigência de compreensão das diretrizes ideológicas que o constituem historicamente enquanto tal. Na terceira seção buscamos aprofundar as questões examinadas anteriormente abordando o trabalho de arte para examinar a contradição entre a demanda ideológica da intelectualidade burguesa

(inclusive a de esquerda) e a alienação do trabalho artístico para os controladores dos meios de produção de arte, inclusive a problemática reivindicação daquela intelectualidade pela autonomia completa do sistema arte face ao Sistema Capital. A quarta e última seção apresenta uma historicização da Educação Estética no Brasil a partir da emergência da fração burguesa industrialista nas primeiras três décadas do século XX. De forma concisa expomos a trajetória crítica da formação estético-cultural brasileira dos anos de 1930 aos dias atuais a partir do *projeto teleológico-educativo* dessa fração de classe. Ao final do trabalho, esperando contribuir para alimentar o debate crítico sobre a Educação Estética no Brasil, retomamos o objetivo geral mencionado nas primeiras linhas dessa introdução.

1. DO ESTATUTO ONTOLÓGICO DA ARTE

É de domínio público a noção do senso comum que associa o trabalho artístico, ao lazer, ao entretenimento e ao ócio, e que a mesma se estende a quem dele usufrui e, principalmente, a quem produz arte. É sabido que tal conceito de atividade artística como não produtiva (ou que não gera renda) apenas reforça a ideia do senso comum de que o trabalho de arte se funda numa espécie de "inspiração divina" ou "dom" velando a sua materialidade concreta e alimentando a dissociação entre o trabalho de arte e o trabalho em geral. Assim, o artista é visto como aquele ser que se difere dos demais por dominar certas habilidades ou pelo seu "talento", e o fetiche que envolve a sua imagem e a sua atividade profissional acaba por ocultar suas necessidades humanas e suas condições reais de produção. Nesse sentido, noções vulgares como "dom" ou "talento" etc. encobrem os processos concretos de produção artística desde a sua aprendizagem até o momento em que o produto artístico é consumido como mercadoria pelo público.

No sentido contrário, a ideia que parte da premissa que atribui ao trabalho um caráter ontocriador da práxis (Kosik, 2002), permite-nos apreender a importância da educação estética como condição inaugural de toda a formação humana². O ponto de partida de Kosik considera, como Marx, que ao se apropriar da natureza, o homem o faz impregnando-a e aos seus próprios sentidos de humanidade tornando-os "teóricos" (Idem, p.109), o que o levará a concluir que "a percepção sensível é a base de toda ciência" (Idem, p.112). Com efeito, para Marx, a sensibilidade humana é uma força essencial forjada no e pelo trabalho criativo, concebendo a história como o resultado do esforço do *corpo trabalhador* "[...] através de suas extensões que chamamos de

² Kosik (2002) salientará nessa práxis criadora o ponto de partida de uma educação estética na perspectiva marxiana, isto é, "formadora e, ao mesmo tempo, forma específica do ser humano" (p. 221-222).

sociedade e tecnologia, em luta pelo autocontrole dos seus poderes" (Marx *apud* Eagleton, 1993, p. 147). Contrariamente a Hegel e aos estetas idealistas, Marx associará a tomada de consciência teórica à fruição estética, e nesse sentido ele valorizará o conhecimento artístico como fundamental no âmbito das realizações humanas. Com efeito, pois para Marx somente

[...] pelo desenvolvimento objetivo da riqueza do ser humano [...] é que um ouvido musical, um olho sensível à beleza das formas, que numa palavra, os *sentidos capazes* de prazeres humanos se transformam em sentidos que se manifestam como forças do ser *humano* e são, quer desenvolvidos, quer produzidos (2004b, p.110)

Não obstante, na medida em que a análise marxiana avança no sentido do reconhecimento de que, sob o capitalismo, a arte torna-se mercadoria e o trabalho artístico, como as demais formas de trabalho, trabalho alienado, porquanto subordinado às regras das relações de produção existentes, a análise marxiana avançará igualmente no sentido de ressaltar a importância do papel da arte como ideologia. Cabe-nos explicitar nesse ponto que tomamos a ideologia como "consciência falsa da realidade" porquanto entendemos que embora o conceito tenha se revestido historicamente de diferentes formas e manifestações discursivas, o seu sentido fundamental apreendido por Marx e Engels (2002) não se modificou fundamentalmente. Por conseguinte, em todas as épocas a ideologia não pode prescindir de um corpo discursivo para dar forma às ideias do pensamento dominante.

Como observou Ernest Fischer (1983), "a arte é quase tão antiga quanto o homem. É uma forma de trabalho, e o trabalho é uma característica do homem" (p.21), por conseguinte a capacidade de criar, de modificar a natureza, estaria na arte do trabalho e no trabalho da arte reciprocamente, o que nos remete à sua práxis ontocriativa, ao seu estatuto ontológico: fazer/criar-aprender/transformar. No curso desse processo "o próprio homem é transformado de animal em homem [...], criando simultaneamente um senso de fraqueza e uma consciência de força, um medo da natureza e uma habilidade para controlá-la" (Idem, p.42). Ora, se por um lado temos de reconhecer que se trata de uma situação existencial extraordinária afigurando-se de todo modo "mágica", por outro lado, considerá-la assim simplesmente impõe o risco metodológico de confundirmos "o trabalho do pior arquiteto com o da melhor abelha" ou "o trabalho da tecelã com o da aranha"³. É necessário, nesse sentido, ir além da mera

³ A metáfora que compara criticamente o trabalho humano e a dos insetos se encontra na terceira parte do livro 1, volume 1, capítulo V, "Processo de trabalho", da obra **O capital**, de Karl Marx (2004b).

aparência "mágica" do fenômeno e questionar dialeticamente o *ser* daquilo a quem atribuímos o epíteto *artista*. Retomando Ernst Fischer - para quem humanizar-se importa no domínio e no controle da *experiência* aliados ao esforço de transformá-la "[...] em memória, a memória em expressão, a matéria em forma (idem, p. 42)" -, indo além da expressão do que seja natural, fenomênico, o artista terá de lidar e aprender com os sentimentos próprios e alheios. Isso nos leva a pensar que a emoção é apenas um dos múltiplos aspectos da existência. Portanto, se admitirmos que, como qualquer homem, o artista se encontra encarnado na história, sua práxis leva-o a criar, a aprender e a executar (e por vezes transgredir) regras, técnicas, recursos, formas e convenções para transmitir a emoção.

Todavia, se é verdade que a arte é uma produção humana como qualquer outra, não menos verdadeiro é o processo de transformação do produto artístico em mercadoria e o do trabalho artístico em trabalho profissional. Daí observamos nas sociedades capitalistas o crescente processo de fetichização da mercadoria arte trazendo como consequências diretas a exploração da mais-valia do trabalho do artista e a sua alienação frente à obra produzida. É nesse contexto que historicamente se desenhou o que denominamos de Sistema de Arte o qual abordaremos em seguida.

2. DO SISTEMA DE ARTE

Um sistema de arte autônomo do sistema geral que estrutura, regula e conduz a forma como os homens se mantêm e sobrevivem cotidianamente sob um determinado modo de produção, constitui uma das posições políticas mais inflexíveis da intelectualidade burguesa no século XX, principalmente da fração que se considera "de esquerda". Sabe-se que essa posição política opera na expectativa deleuziana de que tal autonomia acabaria por contaminar a totalidade do sistema filosófico e científico do ocidente, impondo-lhe uma fragmentação de tal ordem entrópica ou esquizoide que qualquer esforço de apreensão da forma sistêmica seria em vão. De acordo com essa posição política, trata-se de uma operação "revolucionária" fundada na ideia do rizoma, cuja eficácia, segundo Deleuze e Guattari (1995), diferentemente das demais posições políticas "totalitárias" (ou não) até aqui experimentadas, não comporta qualquer métrica⁴. Contudo, conforme assinalamos na abertura do presente ensaio, não por acaso foram essas posições políticas que, agindo no plano ideológico, acentuaram as lacunas de compreensão sobre a arte e o seu ensino no Brasil. Para essa posição política, artistas

⁴ Para Deleuze e Guattari, tal esforço constitui um "traço deplorável do espírito ocidental" não considerar as ações no seu plano próprio de imanência, isto é, como um valor em si (op. cit. p.33).

e aprendizes são como sujeitos desencarnados das relações sociais de produção. Portanto, entendendo a necessidade e a urgência do enfrentamento dessa posição hegemônica, passamos em seguida à problematização do sistema de artes historicizando-o no contexto do Sistema Capital.

O pressuposto do Sistema de Arte⁵ refere-se à sua condição de mantenedor e controlador do capital cultural da classe dominante. Dentre outras, sua tarefa primordial é identificar, classificar e qualificar um objeto quanto ao seu valor artístico segundo um conjunto de parâmetros e critérios teleológicos previamente definidos. Tais parâmetros e critérios são, portanto, os elementos objetivos e subjetivos que entram na composição do telos estético mediante o qual as metas culturais elaboradas pela classe dominante (ou de uma fração no seu interior) são perseguidas⁶.

A sua origem confunde-se com o processo de consolidação da classe burguesa à frente do poder político do Estado, por volta do fim do século XVIII e início do XIX. Suas raízes, no entanto, estão fincadas profundamente nas transações comerciais com objetos artísticos (pinturas, gravuras, esculturas, desenhos, móveis etc.) realizadas por setores da burguesia afluyente do século XVII, sobretudo na Holanda e na Bélgica⁷. A necessidade de se estabelecer parâmetros e critérios que fossem úteis ao investimento dos rentistas e mecenas na carreira e na produção de um determinado artista, e, igualmente, aos investimentos do comprador de objetos artísticos nos mercados então existentes, levaria à elaboração de um código contendo noções gerais de estética que serviam para balizar, dentre outros aspectos, o valor artístico de uma obra, a produção geral de um artista e as suas qualidades enquanto tal.

A partir da segunda metade do século XVIII, sob o impacto do Terror revolucionário na América e na Europa e diante da necessidade de afirmar as características de uma arte nacional autônoma e unívoca, filósofos e artistas alemães se dedicariam pensar a Estética como um corpo de conhecimento imanente ao humanismo, sendo uma tarefa precípua da burguesia educar os sentidos humanos resguardando-o da barbárie. Do extraordinário esforço de Goethe e de Hölderlin, de Schiller e de Hegel, dentre os mais notáveis filósofos do período em meio a outros mais, surgiriam as bases

⁵ Das Belas-Artes, Bela-Música, Belas-Letras etc.

⁶ Tais elementos são, dentre outros, a beleza, o bom gosto, a qualidade (da matéria-prima, do trabalho realizado etc.), o gênio, o ato criador, o prestígio (do realizador, do *marchand*, do estabelecimento expositor, da pessoa física e jurídica do expositor, do curador da exposição etc.).

⁷ Cf. ARRIGH (1996) e também HAUSER (1972 vol. 2).

epistemológicas da Educação Estética do homem moderno⁸. Mediadas pelas Academias de artes as ideias que compunham o corpo teórico geral da Educação Estética adquiririam a forma de concepções pedagógicas diversas que se somariam à experiência corrente do meio de arte. Em pouco tempo o Sistema de Arte perderia o seu caráter embrionário e o empirismo marcante das noções gerais que balizavam o valor artístico seria substituído por valores referendados pelo Estado mantenedor das Academias. No curso desse desenvolvimento a ideologia burguesa estabeleceria estrategicamente o desenho de um *projeto teleológico-educativo* para as artes. Por um lado, tal projeto visava educar a coletividade humana para as Belas-Artes, a Bela-Música, as Belas-Letras etc., com o objetivo geral de formar o público para o calendário oficial da cultura artística promovido pelo Estado, composto de Salões, Óperas, Saraus e respectivas premiações anuais. Por outro lado, a dinâmica da disputa política hegemônica no interior do Estado se refletia no interior das Academias, fazendo das regras e normas acadêmicas suas expressões ideológicas no ensino de arte. Para o afluyente público burguês e para a pequena burguesia intelectualizada da segunda metade do século XIX, o peso institucional da Academia (do Estado, em última instância) na definição do valor artístico das obras produzidas anualmente era fundamental, e, nesta medida, também sua assimilação e reconhecimento pelos colecionadores de objetos artísticos e demais agentes do mercado de arte era imediata, tornar-se-ia o objetivo a ser buscado por aqueles setores da burguesia.

Já no século XX, a ruptura artística com o modelo acadêmico concorria para a compreensão de uma divisão no interior do Sistema de Arte, o que, de fato, não ocorreu. O que ocorreu foi que o desenvolvimento da produção artística dos artistas e músicos de vanguarda levaria a indústria a uma progressiva apropriação das suas ideias estéticas e, de outra parte, o mercado a aceitação das suas obras. Portanto, é possível afirmar que o que houve foi um deslocamento do telos estético no interior do Sistema, dos estilos acadêmicos para os *ismos* da vanguarda. Percebe-se, nessa circunstância, que a interferência da ideologia é flagrantemente mais intensa por força das disputas hegemônicas que, no mais das vezes, escondem na turbidez da subjetividade posições de classe de origem⁹. Nesse sentido é sintomático que sob o capitalismo tenha se acentuado nos discursos da intelectualidade burguesa uma polarização esquizoide em torno de uma dimensão positiva e outra negativa da arte, depreendendo-se daí oposições

⁸ Sobre o tema recomendamos a leitura de EAGLETON (1993).

⁹ Cf. BARTHES (2006).

vazias, como, por exemplo, "modernismo" x "pós-modernismo", "evolucionismo x nomadismo" (linguístico) etc.

Postas essas questões de base sobre o Sistema e seu *modus faciendi*, a partir daqui se impõe o exame da contradição entre a demanda ideológica da intelectualidade burguesa e a alienação do trabalho artístico para os controladores dos meios de produção de arte.

3. DO TRABALHO DE ARTE

Examinando os aspectos mais importantes relacionados com o processo de acumulação, tais como, dentre outros, o custo da reprodução da força de trabalho e a remuneração do capital, Francisco de Oliveira (2003) destaca que os mecanismos reguladores do preço do trabalho impõem ao trabalhador a sua alocação sistemática no chamado "exército industrial de reserva" (p. 38)¹⁰. Do ponto de vista histórico a existência desse estoque extraordinário de força de trabalho traz como resultado a concentração da renda e a equalização da pobreza. No presente, parte significativa do excedente de força de trabalho é encaminhada para a construção civil e para a indústria agroalimentar (como boias-frias), assumindo o restante a produção de toda sorte de artefatos semimanufaturados.

Do ponto de vista econômico o trabalho do instrumentista na indústria fonográfica, do ator na indústria cinematográfica, do arquiteto na indústria da construção civil, do ilustrador na indústria de comunicação, do estilista na indústria da moda, do *design* na indústria automobilística dentre outros mais é apreendido como *trabalho produtivo* na forma clássica e direta da remuneração do capital¹¹. Como gerador de mais-valia, isto é, de lucro sobre o trabalho realizado, o trabalho artístico realizado nessas condições assume uma dupla (e contraditória) dimensão. De uma forma, sendo trabalho assalariado a dimensão técnico-produtivista é enfatizada na medida em que se constitui parte indissociável do funcionamento da cadeia produtiva. De outra forma, na medida em que a dimensão criativa é constituinte do próprio trabalho a ser executado, resulta daí uma contradição em termos com a outra dimensão do trabalho a ser executado, posto não ser possível, a princípio, à dimensão criativa moldar-se pelos critérios produtivistas. No Sistema Capital essa contradição tem sido resolvida de dois modos distintos, porém complementares. No nível estrutural mediante processos de acompanhamento e controle sistemático do "fator criativo" (ou, se se

¹⁰ Dentre os mais conhecidos citamos o salário mínimo.

¹¹ Cf. MARX (2004b. Livro I, vol. I)

quiser, "fora do padrão") a fim de desenvolver instrumentos em larga escala para o ajustamento daquele fator à dimensão técnico-produtivista. Tal ajustamento consiste, em síntese, na tendência geral observada no sistema Capital que é o de transformar o trabalho vivo (criativo-formador) em trabalho morto (técnico-produtivista), significando isso o estabelecimento de cânones estilísticos para a utilização industrial. Conforme analisamos na seção anterior, a ação no nível da superestrutura se faz complementarmente mediante o controle ideológico dos meios de produção/circulação/consumo da linguagem artística e da produção de um *sentido* ou telos estético.

Resta finalmente saber o que ocorre com a produção artística não enquadrada como trabalho produtivo. Isto é, a produção caracterizada como trabalho improdutivo porquanto fonte de subsistência do artista não assalariado e que, portanto, não remunera o capital ou por outra, não gera mais-valia. Trata-se, evidentemente, de uma circunstância especial, mas não de todo diferente do processo conhecido como acumulação primitiva, e nesse caso o esquema de análise em ambos os níveis, estrutural e superestrutural, é análogo ao desenvolvido logo acima. Contudo, é necessário reforçar a ideia acerca do papel do trabalho excedente no campo da arte, incluindo aí o trabalho autônomo exercido por instrumentistas, mestres luthiers, engenheiros e técnicos de som, cartazistas/ilustradores, marceneiros, empalhadores, ceramistas etc. Isso porque, grosso modo, para o Sistema Capital o trabalho exercido pelo artista não assalariado é trabalho excedente, cujo exercício marginal à cadeia produtiva industrial garante estabilidade social ao sistema na medida em que viabiliza a acumulação capitalista. Cabe sublinhar complementarmente que é primordial para a indústria a ampla expansão dessa força de trabalho excedente, seja como forma de assegurar a circulação interna da produção seja como mecanismo de transferência de preço da mercadoria para assegurar a fração de renda não realizada pelo controlador da produção (Oliveira, 2003). Ora, no capitalismo tardio, mesmo não exercendo trabalho assalariado, o artista depende cada vez mais intensamente daqueles que controlam o meio de circulação da arte, afetando, nesse sentido, o conjunto das relações de sua produção. Com base nisso pode-se afirmar que a contradição entre a dimensão técnico-produtivista e a dimensão criativa do trabalho artístico permanece, embora com a ordem invertida, sendo resolvida com mecanismos similares ao examinado anteriormente.

4. CLASSE SOCIAL, IDEOLOGIA E MISÉRIA DA FORMAÇÃO ESTÉTICO-CULTURAL NO BRASIL

Em 1930, a vitoriosa revolução da burguesia industrialista brasileira trouxe para o primeiro plano do debate político do país algumas preocupações sobre a importância da arte na formação geral da sociedade. Procurando ao mesmo tempo se distanciar do senso comum da burguesia filistina e do conservadorismo atávico da burguesia remanescente da República Velha, essa nova fração da classe burguesa encontraria nos segmentos intelectuais libertário e independente do país um sentimento recíproco que os aproximaria ainda naquela década. E esse processo se daria historicamente de dois modos distintos porém suplementares incluindo todas as ambiguidades e contradições cabíveis em cada contexto: pela via da cooptação política direta, mediante o emprego de intelectuais "na repartição", e pela via indireta mediante o financiamento público e privado da arte¹². Tal reunião embrionária entre intelectuais modernistas e empresários constituiria a base sobre a qual seria engendrada historicamente a práxis da Educação Estética no Brasil, de resto mantido o caráter dependente, subordinado e desigual do capitalismo brasileiro¹³. Observa-se desde então nesse contexto as mudanças sistêmicas ocorridas na trajetória do *projeto teleológico-educativo* burguês da arte no Brasil.

Passando em revista de forma concisa a trajetória desse processo registre-se, ainda na década de 1930, a implementação nas escolas brasileiras do Canto Orfeônico e a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) para a formação dos professores, a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e a oficialização do Salão Nacional de Belas-Artes. Mais adiante, já em fins da década de 1940, a chegada do músico alemão Hans Joachim Koellreutter influenciaria toda uma geração de músicos que, inspirados pelo movimento Música Viva por ele fundado em 1938, revolucionaria toda uma forma de se pensar o ensino da música¹⁴. Da mesma forma, a militância do crítico Mário Pedrosa e o surgimento da Escolinha de Arte do Brasil demarcariam um espaço significativo para as ideias libertárias do pensador britânico Herbert Read e o início do envolvimento efetivo da intelectualidade burguesa de esquerda no debate envolvendo a relação entre a arte e a educação.

No curso dos sessenta anos que se estendem desde então, pelo menos duas gerações de artistas e educadores se somariam à geração precedente - i.e, atuante nas

¹² A história social da arte do país registra exemplos abundantes na literatura, na arquitetura, nas artes plásticas, na música e até no nascente cinema brasileiro de ambos os casos, não sendo o caso de explicitá-los aqui.

¹³ Sobre o conceito de Educação Estética ver a segunda seção do presente texto (Do Sistema de Arte).

¹⁴ A novidade introduzida pelo músico alemão tinha como espinha dorsal a experimentação dos sons e o desenvolvimento dos sentidos, estimulando compositores da música contemporânea e o surgimento de novas propostas de ensino musical, como a das *Oficinas de Música* do Departamento de Música da Universidade de Brasília na década de 1960 (Paz, 2000).

décadas de 1920 e 1930 -, conformando quase um século da presença de um projeto burguês sistêmico para a Educação Estética no país. Nesse tempo, vale insistir, sempre de forma dependente, subordinada e desigual, o capitalismo brasileiro reestruturou produtivamente a área cultural justapondo e sobrepondo elos das artes com cadeias produtivas industriais e mercantis. O ingresso das redes de televisão nesse contexto tornariam ainda mais sofisticada essa cadeia. Como não poderia deixar de ocorrer, tais mudanças alterariam significativamente as relações sociais de produção artística e, evidentemente, o perfil da formação técnico-profissional do artista visual, do músico, do ator cênico e circense etc. A cultura caminhou para a área dos negócios e os empreendimentos culturais passaram a depender cada vez mais fortemente de investimentos privados e públicos ou de parcerias de ambos os setores. Os grandes eventos como Bienais de Música, de Arte, a expansão dos Museus, das Grandes Salas de Concerto, de cinema, as "lonas" dos espetáculos circenses globais etc. passaram a receber um público presencial contado à dezenas de milhares. Somados aos acessos no conjunto das mídias eletrônicas um público de dezenas de milhões de pessoas.

Todavia, a despeito de todas as profundas mudanças ocorridas, é notável que essa intelectualidade de esquerda não tenha sido capaz de tensionar o conhecimento da Educação Estética construída pela burguesia do país. Pesquisas, estudos, análises, enfim, quase tudo o que foi produzido de conhecimento sobre educação e arte no Brasil no longo período que se estende dos anos 1950 até o presente momento pouco se dedicaram a, como dissemos na abertura deste trabalho, apreender o artista, o aprendiz e o educador como sujeitos encarnados nas relações sociais de produção. Com efeito, um exame do conhecimento produzido nas últimas quatro décadas demonstra que a maioria das pesquisas e publicações no campo da arte têm tradicionalmente se apoiado em axiomas que buscam nos estudos de caso (empíria) a comprovação de hipóteses acerca de problemas envolvendo a relação ensino-aprendizagem. Predominam, nesse sentido, estudos empíricos sobre o papel da linguagem artística e a cognição, sobre aspectos da didática e a prática pedagógica do professor de arte e, numa escala abaixo, sobre a formação docente. A título de exemplo, considerando apenas um período recente, nas edições de 2008, 2009 e 2010 da Reunião Anual da ANPEd, do total de 55 comunicações apresentadas no GE/GT Educação e Arte, 46 seguiam essas linhas, oito traziam abordagens de natureza filosófica e/ou estética, e apenas um trabalho de

extração histórico-sociológica¹⁵. Uma explicação para esse fato pode ser tanto extraída da análise dos currículos das licenciaturas então dominantes nas décadas de 1970 e 1980, como do exame crítico dos currículos revisados a partir de 1996-1998, período em que foi promulgado e publicado, respectivamente, a LDBEN e o PCN-Arte. Assentados em contradições epistemológicas e metodológicas de difícil solução, os currículos de formação de professores de arte tentam, em sua maioria, mesclar concepções pedagógicas de fundo tecnicista, *laissez-faire* e pragmatismo conteudista.

Ao trazermos para as nossas considerações finais tais aspectos críticos da produção de conhecimento na esfera da Educação Estética no Brasil, entendemos que a despeito do acúmulo de uma produção artística extraordinariamente rica e pluralista, as pesquisas sobre o ensino de arte carecem de uma materialidade histórica, uma dimensão pública instituída e mediada pela sociedade. Os verdadeiros abismos existentes entre o conjunto histórico de obras produzidas em todas as esferas - musical, plástica, literária, poética, teatral, cinematográfica etc. - e a teoria educacional desenvolvida até aqui evidenciam a miséria da formação estético-cultural da sociedade brasileira.

Em conclusão entendemos que do ponto de vista da teoria social crítica é fundamental concentrar esforços políticos tanto no sentido de se encontrar mecanismos que garantam a socialização formal, sistemática e intencional do capital simbólico acumulado como aperfeiçoar a produção teórica correspondente. Numa sociedade na qual o espetáculo artístico se expõe invariavelmente para públicos estimados em centenas de milhares - quando não milhões de pessoas -, a teoria se impõe como uma arma revolucionária (Althusser, 1989).

REFERENCIAS

- ALTHUSSER, L. **La filosofía como arma de la revolución**. Madrid, España: Siglo veinteuno, 1989.
- ARRIGHI, G. **O longo século XX**. São Paulo: Unesp, 1996.
- BARTHES, R. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. Vol. 2. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- KOSIK, K. **A dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004a.

¹⁵ Fonte: www.anped.org.br – consultar “Reuniões Anuais”.

_____. **O capital**. Livro I, vol1, cap. 1. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004b.
MARX, K. e ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
OLIVEIRA, F. **Crítica à razão dualista**. O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003.
PAZ, E. A. **Pedagogia Musical Brasileira no século XX**: metodologias e tendências.
Brasília: Musimed, 2000.

SÍTIOS CONSULTADOS

ANPEd - www.anped.org.br - Reuniões Anuais.