



Volume, 14, n.1, ano, 2018

REFLEXÕES SOBRE O CARÁTER FORMADOR E POLÍTICO DA ARTE NA SOCIEDADE CAPITALISTA

Karine de Assis Oliveira Soares¹

Tiago Gomes Alves²

RESUMO: Vivenciamos nos dias atuais uma realidade marcada pela fluidez das relações e, sobretudo, uma modificação da própria condição humana que nos tornou meramente consumidores. Inevitavelmente, a arte e a educação também se modificaram adquirindo um caráter técnico e mecanicista. Segundo a visão aristotélica, assim como a arte, a educação deve visar a emancipação humana, cabendo aos educadores, e também aos artistas, preparar o sujeito para o enfrentamento do mundo real, panorama que acabou sendo perdido com o desenvolvimento do capitalismo. O principal objetivo deste trabalho é investigar as forças que se apropriam do caráter formativo da arte na sociedade capitalista. Partiremos dos pressupostos, levantados a partir de nossas vivências no exercício docente e artístico, de que a arte e a educação se tornaram meramente produtos a serem vendidos, alimentando um desejo imediato de consumo e de lucro. Como é possível conferir um novo sentido à arte na vigência do capitalismo? Como resgatar seu caráter emancipador? Para responder a essas e outras questões, utilizaremos como aporte teórico os filósofos Aristóteles e Herbert Marcuse e o teatrólogo Augusto Boal.

Palavras-chave: arte; capitalismo; consumismo; educação; emancipação.

REFLECTIONS ON THE FORMATIVE AND POLITICAL CHARACTER OF ART IN THE CAPITALIST SOCIETY

ABSTRACT: Today, we experience a reality marked by the fluidity of relationships, specially a modification of the human condition itself, wich has made us mere consumers. Art and education inevitably have also changed by acquiring technical and mechanistic characters. According to the Aristotelian view, education, as well as art, needs to aim the human emancipation, and it is up to educators, and also to artists, to prepare the person for real-world confrontation, a panorama that

¹ Licenciada em filosofia pela Universidade Federal de Goiás. Cursando Especialização em Filosofia no Ensino Médio pela Universidade Estadual de Ponta Grossa - Paraná.

² Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná, Especialista em Comunicação, Cultura e Arte pela PUC - Paraná.

Volume, 14, n.1, ano, 2018

has been lost with the development of capitalism. The main goal of this paper is to investigate the forces that take over the formative character of art in the capitalist society. We will start from the assumption, acquired from our experiences in the teaching and artistic professions, that art and education have become merely products to be sold, feeding an immediate desire for consumption and profit. How to give new meaning to art and education in the current capitalism? How to recover their emancipatory character? In order to answer these and other questions, the philosophers Aristotle and Herbert Marcuse, and the theatre practitioner Augusto Boal, will be used as our theoretical framework.

Key-words: art; capitalism; consumerism; education; emancipation.

INTRODUÇÃO

A reflexão a respeito do caráter formador da obra de arte é tema tão antigo quanto a própria filosofia. Especificamente na modernidade, o assunto passou a compor uma área da filosofia denominada Estética. Do grego *aisthesis* (percepção, sensação, sensibilidade), a Estética busca refletir a essência do belo e as emoções produzidas pela interação entre sujeito e objeto³. Iniciando-se no período compreendido como *Socrático*, autores como Platão e Aristóteles dedicaram parte de suas obras ao assunto em questão.

Entretanto, houve um distanciamento entre estes autores no que concerne às suas percepções quanto ao papel da arte na sociedade antiga. Para Platão, a arte era vista como mera imitação falsa da realidade (simulacro), evitando que o sujeito compreendesse o mundo que o cerca, e os poetas vistos como inimigos da verdade; Aristóteles foi o primeiro filósofo a dar à arte uma função pedagógica de caráter formador intelectual e moral, mesmo que aquela fosse uma falsa imitação da realidade (verossimilhança) (Marcondes, 2010).

Porém, antes mesmo de Aristóteles identificar essa função pedagógica da arte – em sua *Poética* e em obras como *Ética a Nicômaco* –, grandes tragediógrafos gregos, citando-se apenas uma das grandes artes da antiguidade, já se utilizavam dessa sua característica na construção de textos que se tornaram a base para praticamente tudo o que apareceu depois no Ocidente em termos teatrais, e também em suas manifestações correlatas. Mesmo Aristóteles separando seus

³ No ramo da Estética entende-se objeto como sendo a própria obra de arte.

Volume, 14, n.1, ano, 2018

estudos, sobretudo aqueles sobre a poesia, da política, importantes pensadores do teatro contemporâneo alertam para o fato de que esse verdadeiro sistema coercitivo é em si uma poderosa ferramenta, justamente política.

Para Augusto Boal, por exemplo, a tragédia possui como função principal atuar sobre o ponto nevrálgico das frustrações humanas, corrigindo toda ação equivocada, através do efeito da catarse. Essa correção, e o uso da catarse nesse sentido, é o que abre o leque de opções para que a tragédia tenha sido utilizada (e seus princípios ainda o sejam) como instrumento de repressão, a qual é vista como uma ação indevida, necessitando ser corrigida (BOAL, 2011. p. 65). Ressalta-se o fato de que, frequentemente, tal instrumento de repressão é definido por quem financia a própria arte.

Ainda em Aristóteles, podemos encontrar uma preocupação com os espaços públicos, superiores aos privados. Conforme afirmou Hannah Arendt “a distinção entre uma esfera de vida privada e uma esfera de vida pública corresponde à existência das esferas da família e da política como entidades diferentes e separadas” (ARENDR, 2007, p. 37). Mesmo a família sendo considerada uma esfera privada, a educação que os pais dão aos filhos deve sempre objetivar prepará-los para o mundo real, ou seja, a esfera pública. Assim como a educação, segundo Arendt, o debate político foi transformado num espaço ocupado pelo mercado, ocorrendo uma inversão de valores na *pós-modernidade*; aquilo que pertencia à esfera pública passou a compor um espaço de interesses privados. A arte nem sempre foi uma atividade voltada para a esfera pública, era destinada apenas aos membros da aristocracia. Mais tarde, especificamente no século XVIII é que surgem as culturas urbanas que solicitam que a arte seja voltada para a esfera pública.

Toda e qualquer manifestação artística encaixa-se na dimensão humana e é sempre uma atividade condicionada ao seu tempo, que “[...] representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular” (FISCHER, 1987, p.17). Considerando, também, a visão de Walter Benjamin (1975), importante filósofo da Escola de Frankfurt, a obra de arte deve ser sempre analisada em sua perspectiva histórica. A arte, enquanto forma de expressão, é um instrumento que traduz as esperanças e

Volume, 14, n.1, ano, 2018

anseios de um determinado momento histórico. E se “toda libertação depende da consciência de servidão e o surgimento dessa consciência é sempre impedido pela predominância de necessidades e satisfações que se tornaram, em grande proporção, do próprio indivíduo” (MARCUSE, 1973, p. 28), não é necessário inventar novamente a roda para se (re)elevantar a arte a um patamar emancipatório. Basta olhar para trás, no tempo, para saber que isso é possível.

O teatro grego nasce como uma festa idealizada, concretizada e apreciada pelo povo para, só então, sofrer as devidas alterações favoráveis a uma aristocracia ateniense. Primeiro separou-se o palco da plateia; nem todos poderiam mais “fazer teatro”. Isso não sendo o suficiente, no palco, alguns atores protagonizariam a festa, enquanto todos os outros seriam agora a massa, o coro (BOAL, 2011, p. 12). Para se libertar das amarras desse sistema, respostas foram propostas mundo afora e entre as mais bem-sucedidas experiências neste campo se encontra o Teatro do Oprimido, cuja origem remonta ao paulistano Teatro de Arena, peça-chave da emancipação política do teatro brasileiro, particularmente a partir do período ditatorial que se iniciou no ano de 1964.

O caráter emancipador da arte na perspectiva de Herbert Marcuse

Herbert Marcuse, filósofo e sociólogo alemão que contribuiu para a crítica ao marxismo ortodoxo buscando um fundamento filosófico da economia política no sentido de uma teoria da revolução, nos traz importantes contribuições para o pensamento estético na obra ‘A dimensão estética’. Neste trabalho, nos concentramos na crítica formulada por Marcuse sobre a concepção estética marxista e de que modo a arte pode tornar-se emancipadora e transcendente ao sistema político vigente. Para isso, retomaremos, então, a concepção estética marxista.

Marx não escreveu uma obra exclusiva para tratar da questão estética, mas deixou transparecer alguns apontamentos em artigos publicados em 1842. Para o filósofo, a produção artística é condição essencial para a afirmação do homem enquanto ser humano, e produzir artisticamente é condição inata do homem. Ocorre que, conforme a produção vai se tornando manufaturada, ela é corrompida pelo capitalismo; o sujeito perde sua humanidade e se torna um



Volume, 14, n.1, ano, 2018

mero objeto da máquina de produção. Nessas condições, a arte torna-se um objeto de produção burguesa, diferenciando-se da produção dos animais.

[...] O animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formiga, etc. No entanto, produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou sua cria; produz unilateralmente, enquanto o homem produz universalmente; o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na sua liberdade com relação a ela; o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem reproduz a natureza inteira; no animal, o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livremente com o seu produto. O animal forma apenas segundo a medida e a carência da espécie à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie. E sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao seu objeto; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza (MARX, 2004, p.35).

Com a vigência do capitalismo, o homem deixa de produzir segundo as leis da beleza e passa a produzir apenas para a sobrevivência, perdendo, então, o sentido autônomo da arte e tornando-se meramente um fantoche da máquina de produção.

Em *A Dimensão Estética*⁴, Marcuse busca contribuir para a estética marxista criticando sua concepção puramente ideológica, rejeitando a ideia de que a obra de arte representa a totalidade das relações de produção existentes na permanência do capitalismo. Ao longo do texto, o frankfurtiano se orienta por seis teses ortodoxas do marxismo. São elas:

1. Existe uma relação entre a arte e a base material.
2. Há relação entre arte e classe social.
3. O político, o estético e o conteúdo revolucionário tendem a coincidir.
4. O escritor tem a obrigação de articular e exprimir os interesses e as necessidades da classe em ascensão. (No capitalismo, esta seria o proletariado)
5. A classe declinante ou os seus representantes só podem produzir uma arte.

⁴ A obra em questão foi a última escrita em vida pelo filósofo Herbert Marcuse e a única que ele dedicou inteiramente ao estudo da arte e estética.



Volume, 14, n.1, ano, 2018

6. O realismo é considerado a forma de arte que corresponde mais convenientemente às relações sociais, constituindo assim a forma de arte.

Segundo Marcuse, as seis teses apresentadas acima implicam em considerar que a relação de produção faz parte da própria lógica interna da obra de arte, ou seja, é algo intrínseco a ela. Se considerarmos a relação de produção inerente à obra de arte, isso nos levaria a uma desvalorização política das forças não materiais que encontra-se na consciência individual do sujeito. Marx, ao considerar que a construção da realidade acontece apenas de forma coletiva e objetiva, desconsidera a subjetividade do sujeito e minimiza um fundamento essencial da revolução. Portanto, se o materialismo histórico não dá conta da subjetividade, ele menospreza o seu potencial político. “Em ‘A dimensão Estética’ a subjetividade é concebida como uma dimensão que pode ser exteriorizada na práxis política transformadora” (GOMES, 2014).

Na estética ortodoxa marxista permanece a desvalorização da subjetividade, ao considerar a arte uma atividade estritamente burguesa. Ao valorizar a interioridade da subjetividade, Marcuse permite que o indivíduo se retire da relação conflituosa e imperante da sociedade burguesa e adentre em outra perspectiva de sua própria existência (MARCUSE, 2016). A arte em si mesma não poderia impedir a ascensão do capitalismo, mas pode transformar a subjetividade do indivíduo proporcionando a ele o poder de mudar o curso da própria história para a realização da revolução.

A transformação estética é conseguida através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelarem a essência da realidade na sua aparência; as potencialidades reprimidas do homem e da natureza. A obra de arte representa portanto a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia” (MARCUSE, 2016, p.18).

Essa transformação permite que a arte ganhe uma verdade própria e autônoma fazendo com que ela se distancie dos ideais burgueses, tomando uma forma crítica e emancipadora. “A função crítica da arte, a sua contribuição para a luta pela libertação, reside na forma estética. Uma



Volume, 14, n.1, ano, 2018

obra de arte é autêntica ou verdadeira não pelo seu conteúdo, não pela pureza da sua forma, mas pela forma tornada conteúdo” (MARCUSE, 2016, p.18).

Forma estética, autonomia e verdade encontram-se interligadas. Constituem fenômenos sócio-históricos, transcendendo cada um a arena sócio-histórica. Embora esta última limite a autonomia da arte, fá-lo sem invalidar as verdades trans-históricas configuradas na obra. A verdade da arte reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (i.e., dos que a estabeleceram) para definir o que é real. Nesta ruptura, que é a formação estética, no mundo fictício da arte aparece como a verdadeira realidade (MARCUSE, 2016, p.19).

O fazer artístico deve transcender a realidade político-econômica vigente e se tornar uma grande força propulsora na formação de uma subjetividade individual que se tornará um vetor da luta política e, com isso, revolucionária. Segundo Marcuse, a arte pode ser revolucionária em dois sentidos, como uma arte que apresenta uma mudança radical na marca e na técnica (por exemplo, o Expressionismo e Surrealismo) e quando rompe com a realidade mitificada. Portanto, a verdadeira obra de arte será revolucionária se subverter a percepção e compreensão trivial do indivíduo e proporcionar a sua libertação.

O Teatro do Oprimido e a arte como ferramenta emancipatória

Na linha evolutiva da História da Arte basta um olhar minimamente atento para identificarmos situações em que classes dominantes das mais diversas épocas se utilizaram de linguagens artísticas como armas de apaziguamento social. Um rastreamento minucioso da evolução (ou involução – a depender do ponto de abordagem da matéria) dessas formas de opressão torna a tarefa de entendermos como o atual sistema capitalista manuseia essa ferramenta, uma empreitada desafiadora. E como ponto de partida para compreendermos como, na arte, se efetua essa transformação – chamemo-la estético-comercial – não precisamos nos deslocar temporalmente.

Tomemos como exemplo a arte teatral, especificamente em sua vertente realista, cuja influência podemos notar mais agressivamente nos dias de hoje em filmes e séries de TV

Volume, 14, n.1, ano, 2018

presentes às mesas de jantar, nos trabalhos, nas escolas, em aparelhos portáteis utilizados por uma parcela cada vez maior da população mundial. Uma análise mais detalhada do desenvolvimento da dramaturgia ocidental nos mostrará que as bases sobre as quais são elaborados os conteúdos para suportes audiovisuais, hoje em dia, apontam para um poderoso sistema coercitivo que remonta ao período clássico grego (BOAL, 2011, p. 36).

Se hoje muitos desses conteúdos estão a serviço da burguesia, transformados em produtos a serem consumidos e em poderosas armas de dominação, antes – no seu desenvolvimento – eles passaram por outras mãos semelhantes, em um processo histórico fartamente estudado por nomes como Bertolt Brecht e Augusto Boal. Boal, por exemplo, ao resgatar as definições aristotélicas a respeito da tragédia, na gestação do seu Teatro do Oprimido, simplesmente a catapultou ao status de eficiente e duradoura máquina de intimidação; e se não coube a Aristóteles corroborar o seu uso como instrumento eminentemente político, seus escritos fornecem ferramenta imprescindível para que outros assim o façam (BOAL, 2011, p. 63).

A própria origem dionisíaca da tragédia grega (um teatro litúrgico-estético), através das celebrações anuais da vindima, com seus “homens-bode” cantando e dançando até atingirem um estado de êxtase (BRANDÃO, 1980, p. 21), já anunciava o seu poder libertador sobre os seus praticantes:

Na Grécia, todas as correntes religiosas confluem para uma bacia comum: sede de conhecimento contemplativo (*gnôsis*), purificação da vontade para receber o divino (*kátharsis*) e libertação desta vida “geradora”, que se estiola em nascimentos e mortes, para uma vida de imortalidade (*athanasia*). Mas, essa mesma sede nostálgica de imortalidade, preconizada pelos mitos naturalistas de divindades da vegetação, que morre e ressuscita, divindades (Dioniso, sobretudo) essencialmente populares, chocava-se violentamente com a religião oficial e aristocrática da pólis, cujos deuses olímpicos estavam sempre atentos para esmagar qualquer “*démesure*” (desmedida) de pobres mortais que aspirassem à imortalidade. Os deuses olímpicos sentiam-se ameaçados e o Estado também, uma vez que o *homo dionysiacus*, integrado em Dioniso, através do êxtase e do entusiasmo, se libera de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, política e social (BRANDÃO, 1985, p. 11).

O nascimento da tragédia, em si, vaticina o seu futuro, e o de tudo o que ela influencia até os dias de hoje, qual seja, o de ser cobiçada e alterada pelas classes dominantes, tenham sido



Volume, 14, n.1, ano, 2018

estas elevadas ao poder por desejo divino ou pelo poder econômico. Tamanho potencial libertador foi, através dos séculos que se seguiram, aristotelicamente controlado, tolhido, esmagado. Ou simplesmente metamorfoseado em necessidades outras que não as suas originais, dionisiacas.

Podemos distinguir tanto as necessidades verídicas como as falsas necessidades. “Falsas” são aquelas superimpostas ao indivíduo por interesses sociais particulares ao reprimi-lo: as necessidades que perpetuam a labuta, a agressividade, a miséria e a injustiça. [...] A maioria das necessidades comuns de descansar, distrair-se, comportar-se e consumir de acordo com os anúncios, amar e odiar o que os outros amam e odeiam, pertence a essa categoria de falsas necessidades (MARCUSE, 1973, p. 26).

E uma maneira bastante eficiente de se ofertar uma necessidade artificialmente imposta é exatamente transformando-a em uma mercadoria. Mas não em uma joia rara, de difícil aquisição, e sim em algo de alcance massivo e, de preferência, que tenha que ser repostado e atualizado com uma certa frequência, prevista e desejada, pelo menos por quem o produz. Em relação às obras de arte, em si suscetíveis de reprodução (BENJAMIN, 1975), essa rotatividade de conteúdos e rótulos é especialmente interessante em tempos de revolução digital e de uma caminhada rumo a uma ditadura da informação.

Se se puder, ainda, conectar emocional e intelectualmente o consumidor ao seu fornecedor, tanto melhor. As necessidades atuais substituirão eficientemente as de outrora; pouco importando ao consumidor final se necessidades falsas forem literalmente vendidas como verdadeiras. Pouco importando, também, se um estado de torpor generalizado recair sobre a população e dali ela não conseguir identificar uma saída possível, ou mesmo necessária.

Se os indivíduos estão satisfeitos a ponto de se sentirem felizes com as mercadorias e serviços que lhes são entregues pela administração, por que deveriam eles insistir em instituições diferentes para a produção diferente de mercadorias e serviços diferentes? E se os indivíduos estão preconditionados de modo que as mercadorias que os satisfazem incluem também pensamentos, sentimentos, aspirações, por que deveriam desejar pensar, sentir e imaginar por si mesmos? (MARCUSE, 1973, p. 63).



Volume, 14, n.1, ano, 2018

Ao identificar as bases para o seu *O Homem Unidimensional*, Marcuse parece ter estado, quando da sua publicação original no ano de 1964, em fina sintonia com o que se passava do lado de cá do continente americano, ao escrever: “Ainda existe o herói revolucionário legendário capaz de desafiar até a televisão e a imprensa – seu mundo é o dos países ‘subdesenvolvidos’” (1973, p. 81).

Nessa mesma época, em termos teatrais, o que de mais revolucionário se desenvolvia em terras brasileiras se apresentava no Teatro de Arena, em São Paulo. Local responsável pelas primeiras experimentações do que viria a ser o método hoje mundialmente difundido do Teatro do Oprimido, o Arena propiciou a Augusto Boal e seus companheiros o resgate do caráter emancipador de uma forma de arte há muito dominada pelo sistema capitalista⁵.

Mas esse resgate não se deu do dia para a noite. Assim como o resgate do espectador, apartado há séculos do fazer teatral, o Teatro de Arena precisou de tempo para produzir e assimilar novos modos de ação. Passando pelo realismo, pela nacionalização dos clássicos, até desembocar nos seus *Zumbis e Tiradentes*⁶, cada etapa que se esgotava era substituída por outra ao mesmo tempo mais inovadora e revolucionária, política e esteticamente.

Se lembrarmos aqui que a história do Arena atravessa uma época de nacionalismo exacerbado, com dois bicampeonatos mundiais nos mais populares esportes de então (Futebol: 1958/62 e basquetebol: 1959/63), com a Bossa Nova e o Cinema Novo, além do início da ditadura militar e seus anos de chumbo, torna-se simples compreendermos essa sede pelo novo, que então era algo, não mais premente mas sim, necessário.

Com a chegada de uma nova década e a implantação de novas técnicas teatrais, como o Teatro Jornal em 1970:

[...] o Arena abandona o sentido do espetáculo, não quer mais contar histórias, nem, através delas, dar lições sobre a realidade brasileira ou sugerir saídas políticas. O Arena não quer mais, simplesmente, falar ao povo, mas passar ao público, seu público de

⁵ Poderíamos, mesmo que aristotelicamente falando, imaginar um improvável encontro entre o aluno Boal e o Professor Marcuse pelos corredores da Columbia University, instituição que ambos frequentaram na primeira metade da década de 1950.

⁶ *Arena Conta Zumbi e Arena Conta Tiradentes*; musicais cujas estreias se deram em 1965 e 1967, respectivamente.



Volume, 14, n.1, ano, 2018

eleição, os meios de fazer teatro. O Didatismo atingiu seu extremo e, como aceitando a tradição que lhe acompanhou o crescimento, o Arena mais uma vez multiplicou-se (CAMPOS, 1988, p. 136).

Multiplicou-se, também, internacionalmente com o exílio de Boal, frente à situação política nacional, no ano seguinte. Através do seu sistema voltado prioritariamente ao incentivo da ação rumo à revolução, o Teatro do Oprimido (cujo livro base é publicado em 1973) resgata o caráter formador que a arte possui como um real instrumento de integração social. Para tanto, tal método se vale dos seguintes princípios: “a) a transformação do espectador em protagonista da ação real; b) a tentativa de, através dessa transformação, modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la” (BOAL, 2004, p. 319).⁷

Os agora “espect-atores” (expressão cunhada por Boal), que pouco antes eram meros consumidores de obras financiadas pelas classes dominantes (quando muito) passam não somente a testemunhar uma forma de arte, e todas as outras formas agregadas a ela, mas a pensar e a exercitar o seu protagonismo na ação dramática, como ensaio para a ação revolucionária almejada:

O Teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recuse a tomar partido – é teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe o silêncio e de quem se retira o direito à existência plena (BOAL, 2011, p. 30).

Para nós, brasileiros, e para os habitantes de outros 70 países, “felizmente, o teatro aristotélico não é a única maneira de se fazer teatro” (BOAL, 2011, p. 36). Façamos, então, todos os tipos! Inclusive aqueles apresentados nos edifícios teatrais. Mas façamos sabendo exatamente do que se trata cada um deles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

⁷ O citado Teatro Jornal, por exemplo, transformava materiais não-dramáticos em cenas teatrais.

Volume, 14, n.1, ano, 2018

Arte e política são termos polissêmicos e, no decorrer de nosso trabalho, consideramos que ambos agem como princípios motores para a emancipação humana. Partindo do princípio marxista de que a produção artística é condição essencial para a afirmação do homem enquanto ser humano, mesmo que o sistema capitalista tenha se apropriado da arte, fazendo com que o sujeito perca sua potência criadora, ainda seria possível resgatar a potência política da arte. Walter Benjamin ao escrever a obra intitulada *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, considerou que no sistema capitalista a arte perde sua verdadeira aura ao ser reproduzida para fins comerciais. Porém, afirma existir uma arte que está acima do capitalismo, uma arte de resistência capaz de recuperar a potência criadora do sujeito.

Voltando a uma das questões centrais que nortearam nossa pesquisa, como seria possível dar um novo sentido à arte na vigência do capitalismo? Com nossas leituras, e experiência docente e artística, pudemos constatar que é necessário desenvolver táticas de resistência frente a um sistema que cada vez mais anula nossa capacidade criadora e nossa consciência política. De que modo? Através da formação de nossos jovens; aquela aristotélica que almeja formar os jovens para lidar com o mundo real.

E para se resgatar o caráter emancipador e político da arte, outra saída não há senão aquela que emancipa e politiza as pessoas. Para isso, nada mais eficiente do que lidar com o mundo real tendo antes treinado, experimentado, debatido, sob técnicas de ação e reação que se mostram eficientes nessa luta que esmaga o indivíduo e o cega. Essa formação – exemplificada neste texto através do Teatro do Oprimido – se faz necessária, segundo Boal, não porque sejamos artistas, mas porque somos cidadãos; e como tais, devemos reivindicar os meios de produção artística.

É necessário que o sujeito olhe para o passado, com o olhar do presente, e projete um futuro; esse é o caminho para a emancipação humana que fará com que a arte, e até mesmo nossas instituições educacionais, recupere seu sentido libertador.

REFERÊNCIAS



Volume, 14, n.1, ano, 2018

ARENDDT, H. **A Condição Humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1997.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Ed Abril, 1975.

BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BRANDÃO, J. de S. **Teatro Grego: Origem e evolução**. Rio de Janeiro: TAB, 1980.

_____. **Teatro Grego: Tragédia e comédia**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

CAMPOS, C. de A. **Zumbi, Tiradentes: E outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1988.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

GOMES, D. A. **A dimensão política da arte na obra de Herbert Marcuse**. 181 f. Dissertação – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, 2014.

MARCUSE, H. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2016.

_____. **A ideologia da sociedade industrial: O homem unidimensional**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARCONDES, D. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

Marx, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

SAHÃO, B. P. **Aspectos sociais da arte na sociedade capitalista: uma reflexão sobre a função social da arte nas relações humanas**. 24 f. TCC – CELACC/ECA, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em <http://www.usp.br/celacc/?q=celacc-tcc/543/detalhe> Acesso em: 02 nov. 2017.