



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

JULIA REMIGIO MARQUES

**SENTIDOS DE ARTE COMPARTILHADOS POR JUVENTUDES DA CIDADE DO
RECIFE/PE**

Recife

2019

JULIA REMIGIO MARQUES

**SENTIDOS DE ARTE COMPARTILHADOS POR JUVENTUDES DA CIDADE DO
RECIFE/PE**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Psicologia,
Programa de Pós-Graduação em Psicologia,
Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de
Pernambuco.
Área de concentração: Psicologia.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Fatima Maria Leite Cruz

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

M357s Marques, Julia Remigio.
Sentidos de arte compartilhados por juventudes da cidade do Recife/PE /
Julia Remigio Marques. – 2019.
142 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fatima Maria Leite Cruz.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Recife, 2019.
Inclui referências e apêndices.

1. Psicologia. 2. Arte. 3. Cultura. 4. Juventude. 5. Representações sociais. I.
Cruz, Fatima Maria Leite (Orientadora). II. Título.

150 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2022-141)

JULIA REMIGIO MARQUES

**SENTIDOS DE ARTE COMPARTILHADOS POR JUVENTUDES DA CIDADE DO
RECIFE/PE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicologia.

Aprovada em: 28/02/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Fatima Maria Leite Cruz (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof^a. Dr^a. Elaine Magalhães Costa Fernandez (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof^a. Dr^a. Isabela Amblard (Examinadora Externa)
Universidade de Pernambuco - UPE

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eliane e Washington, pelo suporte em todos os momentos.

À minha irmã, Ana Luiza, pela companhia.

À minha orientadora, Professora Fatima, com quem muito aprendi, pela confiança e carinho.

Aos jovens voluntários e às duas instituições que receberam a pesquisa, pela acolhida e participação.

“A arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isso não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais”.
(VYGOTSKY, 1999, p. 315)

RESUMO

Esta pesquisa de dissertação, cuja natureza é qualitativa e exploratória, voltou-se à relação psicossocial dos jovens com a arte no contexto de Recife/PE, acrescentando dados ao debate sobre as políticas públicas, em que os jovens sejam os atores centrais. As juventudes foram compreendidas como uma categorial social, constituída histórica e culturalmente, cujas vivências têm caráter heterogêneo e, portanto, os sentidos construídos por eles para significar à realidade são igualmente plurais. A orientação epistemológica da Teoria das Representações Sociais (TRS) permitiu adentrar o campo do simbólico compartilhado acerca da arte pelos jovens integrantes de duas instituições diferentes, ambas situadas em Recife: a primeira, um espaço para vivências relacionadas às artes cênicas; e a segunda, uma instituição com foco em desenvolvimento de lideranças juvenis. Na pesquisa de campo foram escutados 50 jovens voluntários em duas etapas procedimentais, sendo elas: a aplicação de um questionário sociodemográfico em conjunto com o teste de associação livre de palavras - TALP; e a realização de entrevistas semiestruturadas com seis voluntários, os quais haviam participado da primeira etapa da coleta de informações. A decomposição dos dados provenientes do questionário e da TALP teve o auxílio do software Iramuteq e, em relação à análise do conteúdo das falas dos participantes, intencionou-se acessar os núcleos de significação, metodologia proposta por Vygotsky, a fim de compreender a articulação entre características que constituem os sentidos da arte. A interpretação das informações apontou que “expressão” é o núcleo central da representação social de arte para esses jovens, e na TALP foram percebidas duas lentes de ancoragem: expressão criativa e expressão da cultura. Nas entrevistas, a palavra “expressão” esteve içada em dois sentidos diferentes: expressão subjetiva e expressão comunicativa, entretanto, apesar das diferentes ancoragens, seus discursos caracterizam o movimento dialético que interconstitui o sujeito e o social, sendo ambos irredutíveis.

Palavras-chave: Arte; Cultura; Juventudes; Representações Sociais; TRS.

ABSTRACT

This research, whose nature is qualitative and exploratory, turned to the psycho-social relationship of young people with art in the context of Recife / PE, adding data to the debate on public policies, where young people are the central actors. The youths were understood as a social category, historically and culturally constituted, whose experiences are heterogeneous and, therefore, the senses constructed by them to mean reality are also plural. The epistemological orientation of the Theory of Social Representations (TRS) allowed us to enter the field of the symbolic shared about art by the young members of two different institutions, both located in Recife: the first, a space for experiences related to the performing arts; and the second, an institution focused on youth leadership development. In the field research, 50 young volunteers were interviewed in two procedural steps: the application of a sociodemographic questionnaire in conjunction with the free association test; and semi-structured interviews with six volunteers, who had participated in the first stage of information gathering. The data derived from the questionnaire and from the test was supported by the Iramuteq software and, in relation to the analysis of the content of the participants' speeches, it was intended to access the nuclei of meaning, a methodology proposed by Vygotsky, in order to understand the articulation between characteristics that constitute the meanings of art. The interpretation of the information pointed out that "expression" is the central nucleus of the social representation of art for these young people, and were perceived two anchoring lenses: creative expression and expression of culture. In the interviews, the word "expression" was raised in two different senses: subjective expression and communicative expression. However, in spite of the different anchorages, their discourses characterize the dialectical movement that interconstitutes the subject and the social, being both irreducible.

Keywords: Art; Culture; Youths; Social Representations; TRS.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	“Quem define o que é arte ou não é?!”	31
Figura 2 –	“A criação de Adão”, Michelangelo (1511?)	35
Figura 3 –	“Isto não é um cachimbo. [Ceci n’est pas une pipe.]”, René Magritte (1929)	36
Figura 4 –	"Mona do Funk", Tars	38
Figura 5 –	"Arte pela arte"	46
Figura 6 –	“Quem é o sistema?”	60
Figura 7 –	"Dança", Henri Matisse (1909)	61
Quadro 1 –	Evocações relativas ao estímulo indutor “arte é...”	86
Quadro 2 –	Evocações relativas ao estímulo indutor “como a arte se manifesta?”	91
Quadro 3 –	Evocações relativas ao estímulo indutor “onde se encontra arte?”	92
Gráfico 1 –	Análise de similitude que associa os estímulos indutores “como a arte se manifesta” e “onde se encontra arte?”	93
Figura 8 –	Quadrinho, Gervasio Troche (2018)	107
Figura 9 –	“Família”, Laerte (2015)	108
Figura 10 –	“Natureza morta com jarra e frutas”, Paul Cézanne (1894)	108
Figura 11 –	Escultura do Galo da Madrugada	112
Figura 12 –	Escultura do Caranguejo	112
Figura 13 –	Casario antigo, década de 1900	113
Figura 14 –	Pichações no muro	115

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	OBJETIVOS	13
1.1.1	Objetivo geral	13
1.1.2	Objetivos específicos	13
2	A TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS	14
3	LINGUAGEM E PENSAMENTO	22
4	CULTURA E ESTÉTICA NA ABORDAGEM PSICOSSOCIAL: PRESSUPOSTOS DA ARTE	26
5	ENTRE PSICOLOGIA SOCIAL E ARTE	31
6	ARTE: CAMPO DE CONTRAVENÇÕES?	38
6.1	MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS E CONTEXTOS HISTÓRICOS: A ARTE IMERSA NAS RELAÇÕES SOCIAIS	42
6.2	ARTE E ESTÉTICA NA CULTURA OCIDENTAL: CRIAÇÃO OU MERCADORIA?	54
7	JUVENTUDES E ARTE NA PERSPECTIVA DA PSICOLOGIA SOCIAL: SUJEITOS EM CENA NO CENÁRIO DE RECIFE	61
8	METODOLOGIA	74
8.1	NATUREZA DA PESQUISA	74
8.2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA	74
8.3	O CAMPO DA PESQUISA	76
8.4	PARTICIPANTES DA PESQUISA	77
8.5	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	77
8.6	ANÁLISE DOS DADOS: NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO	80
9	RESULTADOS E DISCUSSÕES	83
9.1	QUESTIONÁRIO SOCIODEMOGRÁFICO E TALP	83
10	ENTREVISTAS: O QUE OS JOVENS REPRESENTAM NA ARTE	95
10.1	CONTEXTOS DE VALORIZAÇÃO DA ARTE E DIFERENÇAS SOCIOCULTURAIS	96

10.2	A INFLUÊNCIA/NÃO INFLUÊNCIA DA FAMÍLIA NA RELAÇÃO COM A ARTE	97
10.3	ARTE É “EXPRESSÃO DE QUALQUER COISA”: SUBJETIVIDADE E COMUNICAÇÃO	101
10.4	A ARTE COMO MOVIMENTO QUE “PERMITE QUE VOCÊ FAÇA MAIS CURVAS”: TRANSFORMAÇÃO, CRIAÇÃO E PRAZER	104
10.5	“A ARTE NOS RODEIA”	111
11	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
	REFERÊNCIAS	124
	APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	134
	APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	137
	APÊNDICE C – CARTA DE ANUÊNCIA INSTITUIÇÃO	140
	APÊNDICE D – TERMO DE COMPROMISSO E CONFIDENCIALIDADE	141
	APÊNDICE E – ROTEIRO DE ENTREVISTA	142

1 INTRODUÇÃO

A relação entre o sujeito social e a arte é emblemática. Defendemos essa afirmativa tomando como base dois pontos: primeiramente, a noção de arte é ela mesma dotada de ambiguidades, em que os sentidos atribuídos no senso comum são dinâmicos e diversos, pois repousam na relação estabelecida entre o objeto social e o sujeito. Em segundo, a relação entre o simbólico e o real, que permeia os sentidos de arte, suscita modalidades de pensamento cuja especificidade reside no caráter social – isto é, encarnados em corpos socializados – capazes de reconstituir o mundo social e natural. Defendemos, portanto, a pluralidade dos sentidos de arte no senso comum. Mas afinal, o que se entende por arte?

A relevância social da pesquisa é justificada na medida em que se debruça sobre um campo cujo potencial, no contexto ocidental contemporâneo, é capaz de ratificar as relações de poder ou interferir no coletivo. A arte está embebida no social; constantemente requer sentidos ao social, porque se origina a partir dele e é nele que se conserva. A capacidade de permanecer socialmente viva indica, entretanto, que a arte, embora filha de seu momento histórico, de certo modo se desprende do tempo cronológico e influencia transformações sociais ou a manutenção da realidade socialmente construída. Enquanto a vida em comunidade é, de algum modo, fruto natural e espontâneo da relação entre sujeitos, a arte, como elemento pulsante de criação, abre espaço para repensar e demonstrar o potencial humano de romper, manter, criar, relacionar-se.

As problemáticas que orientam a pesquisa têm origem antes da concretude de construção do objeto de investigação. Ao se propor a pesquisa social é fundamental localizar sua “realidade originária”; esta advém, pois, da trajetória da pesquisadora. Enquanto pesquisadora, é possível localizar minha trajetória em uma posição de privilégio social, edificada em uma sociedade desigual cujas relações são, muitas vezes, intermediadas por barreiras invisíveis, simbólicas e incorporadas. Como componente da minha caminhada pessoal, a graduação em Administração me suscitou reflexões acerca de elementos materiais e simbólicos presentes na cultura e nas relações de poder que nos cercam nas instituições e interações.

Surge a hipótese de que o mundo simbólico, partilhado por sujeitos sociais, e os referentes para construir sentidos do real são produzidos em uma sociedade clivada, heterogênea e historicamente desigual, e pode fomentar sentidos diversos de arte. Ainda assim, a abordagem psicossocial possibilita compreender a realidade como atividade humana sensível e, portanto, a pesquisa não se limita à análise material da realidade; propõe-se

aprofundar os sentidos de realidade que são construídos a partir de contextos socioculturais diversos.

A abordagem psicossocial desta pesquisa foi guiada pela Teoria das Representações Sociais (TRS), a fim de conhecer o campo do simbólico partilhado e construído na relação entre o sujeito social e o objeto de representação. Sendo arte um objeto de representação social, pela polissemia e polêmica que sugere, a diversidade de grupos na realidade ocidental e contemporânea abarca referenciais e manifestações artísticas discrepantes e coexistentes; portanto, as partilhas de significados de arte se constroem em contextos diversos. Ademais, os significados subjacentes ao que um grupo considera arte são decifrados conjuntamente, pois repousam na realidade compartilhada e nas ferramentas disponíveis para interpretar o mundo. Os sentidos diversos de arte se naturalizam nas relações cotidianas em que a representação dela mesma ocupa o lugar de objeto social.

O desfrute artístico aparece em momentos prosaicos do cotidiano, a exemplo da mídia, decoração, vestuário ou ainda nos muros da cidade, aglomerações, sons e imagens produzidos por alguém. A forma como essas expressões se “espalham” na vida social contemporânea reforça a arte como constituinte do sujeito social; de tão inerente, os códigos partilhados por um grupo naturalizam experiências ou podem causar estranheza aos que não partilham do sentido socialmente validado. Ao aproximar as análises do conhecimento de senso comum à abordagem sociocultural – situada historicamente –, a psicologia social aprofunda as relações entre o sujeito e o outro, considerando e reivindicando a polissemia do social; portanto, o sentido atribuído à arte por um grupo está relacionado tanto às ferramentas sociais que o grupo dispõe para interpretar a realidade quanto à própria expressão do sujeito social.

Assim, com o aporte teórico da TRS, foi possível questionar: em quais elementos sociais estão ancorados os sentidos de arte produzidos pelas juventudes? De que forma esses sentidos se objetivam no discurso e no cotidiano em contextos diversos? Qual a diversidade dentre os sentidos que as juventudes constroem sobre arte? Entende-se que as questões elencadas norteiam a caminhada desenvolvida ao longo da pesquisa.

Diante dos inúmeros desafios e reflexões possíveis dentro do campo da “arte”, o recorte escolhido elegeu os jovens como os atores da pesquisa, considerando a autonomia dos sujeitos, a capacidade juvenil falar de si e por si, e suas potencialidades enquanto sujeito social e cultural (URNAU, 2008, p. 30). Outro argumento para escolha dos participantes é que, segundo o Plano Estadual de Juventude (2008), que orienta as políticas públicas juvenis em Pernambuco e foi aprovado pela Lei nº 13.608, os jovens são atores estratégicos para o desenvolvimento estadual, mas também se configuram enquanto grupo de risco.

O grupo social juvenil é mais bem compreendido pelo termo juventudes, pluralizado, devido à heterogeneidade de condições em que se constituem os sujeitos enquanto jovens. Sendo assim, adotamos o termo no plural, na intenção de compreender a miscelânea que constitui o universo juvenil; as juventudes são consideradas um grupo social etário e diverso no que se refere à trajetória de vida e às condições sociais, culturais e econômicas. Percebe-se, portanto, formas diversas de vivenciá-las quando se concebe o conceito geracional como uma construção social. A heterogeneidade é ainda mais clara ao considerar os contextos socioculturais díspares que a realidade brasileira abriga. É possível que as experiências dos jovens pobres, por exemplo, sejam diferentes da vivência das juventudes detentora de privilégios sociais; e esta condição abrange desde questões básicas como a atenção do governo à segurança pública nos bairros onde o metro quadrado é, em média, mais caro, até a liberdade de gastar o tempo pessoal com atividades distantes das necessidades que cercam os coletivos.

As juventudes compõem, portanto, “um complexo mosaico de experiências que precisam ser valorizadas no sentido de se promover os direitos dos/das jovens” (CONJUVE, 2006, p. 5). Diante da pluralidade, considerou-se que os sentidos do objeto de representação são socialmente construídos por sujeitos socializados que se apoiam no que lhes é familiar para representar a arte; isto é, os sentidos de arte só existem no social, porque são socialmente partilhados e construídos a partir de referenciais ancorados e objetivados pelo grupo, em uma sociedade situada.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo geral

Compreender os sentidos de arte partilhados por juventudes diversas da cidade de Recife, Pernambuco.

1.1.2 Objetivos específicos

- Identificar os elementos sociais que ancoram os sentidos de arte para as juventudes recifenses;
- Analisar as formas de objetivação dos sentidos de arte nos distintos contextos juvenis;
- Cotejar os sentidos de arte construídos por grupos juvenis em contextos diversos.

2 A TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

*“Se toda coincidência
 Tende a que se entenda
 E toda lenda
 Quer chegar aqui
 A ciência não se aprende
 A ciência apreende
 A ciência em si
 (...)
 Se o que se pode ver, ouvir, pegar, medir, pesar
 Do avião a jato ao jaboti
 Desperta o que ainda não, não se pôde pensar
 Do sono do eterno ao eterno devir
 Como a órbita da terra abraça o vácuo devagar
 Para alcançar o que já estava aqui
 Se a crença quer se materializar
 Tanto quanto a experiência quer se abstrair
 A ciência não avança
 A ciência alcança
 A ciência em si”*

(Gilberto Gil e Arnaldo Antunes)

Diferentes formas de conhecimento se unem na poética de Gilberto Gil e Arnaldo Antunes e, dentre lendas, mitos, crenças populares e ciência, os autores apresentam a multiplicidade de maneiras para compreender e relacionar-se com a ciência e com o mundo. De modo similar à canção, a Teoria das Representações Sociais, que sustentou a presente pesquisa, também se volta aos diferentes saberes. Nesse sentido, a discussão sobre o universo epistemológico e sobre o campo do objeto de representação tem origem na seguinte pergunta: qual a diferença entre o conhecimento científico e o conhecimento do senso comum?

O saber científico visa compreender a realidade por meio de conceitos e hipóteses, premissas e sucessões lógicas que se vinculam ao método dedutivo (SANTOS, 2005). Ainda, os passos que envolvem observação e/ou experimentação, previsão e comprovação dos resultados intencionam conferir validade à pesquisa, por meio do domínio da natureza. O esquema teórico delimita a problemática investigada e está relacionado ao “guia de conduta” para abordagem da indagação que orienta a pesquisa. Nesse sentido, o conhecimento científico é orientado por etapas rigorosas e definidas formalmente (SANTOS, 2005).

Atualmente, as teorias de caráter científico não mais se propõem a uma explicação estática ou à verdade incontestável, definitiva. São, por outro lado, maneiras provisórias de explicar perspectivas específicas acerca do mundo, passíveis de mudança conforme teorias mais claras ou coerentes surjam (SANTOS, 2005). Diante do caráter provisório e da velocidade que o conhecimento científico reconhecidamente assume na atualidade, abre-se espaço para considerar outras perspectivas que expliquem a realidade. Os saberes que emergem das interações na vida cotidiana, em condições informais, se propõem a perspectivas e explicações diferentes do saber científico, em que ambos se constituam enquanto “formas de conhecimento de natureza diferente, construídos por processos diversos e cada um deles com funções específicas” (SANTOS, 2005, p. 21).

O conhecimento que emerge nas atividades aparentemente banais está associado à construção da própria história humana, e compõe o mosaico da vida social e dos processos psicológicos ao considerar a “constituição do social como campo simultaneamente sócio-histórico e psicossocial” (JOVCHELOVITCH, 2014, p. 215). Diante das operações do dia a dia, responsáveis por “criar” o social, é possível extrair “verdades” partilhadas e elementos simbólicos que estão, inevitavelmente, articuladas às questões sociais (JOVCHELOVITCH, 2014).

Foi nessa perspectiva que Moscovici passou a analisar o saber popular enquanto objeto de estudo relevante, legítimo e necessário para compreender os mecanismos de pensamento socializado, pois coexiste com o social – ou seja, adapta-se à atuação do sujeito no mundo e se edifica por meio dela (JODELET, 2001). Portanto, a pesquisa se voltou ao conhecimento de senso comum, em específico as representações sociais (RS), ainda que o objeto da pesquisa não se resuma ao objeto social, pois dialoga com questões sócio-históricas e culturais, além de seus desdobramentos. Ademais, a perspectiva psicossocial compreende sujeitos concretos em seus grupos e aquilo que por eles é partilhado: os referentes, os julgamentos, anseios e preconceitos, estereótipos e ideias (ABUNDIZ, 2007).

As RS, cuja natureza difere do conhecimento científico, embora se refiram ao senso comum, têm como especificidade ser um saber compartilhado e articulado, cuja análise é orientada pela teoria científica oriunda da psicologia social. A teoria das representações sociais (TRS), por sua vez, pertence ao conhecimento científico, cujo modelo teórico analisa a construção das teorias leigas (SANTOS, 2005).

A Teoria das Representações Sociais é um saber científico que se estruturou ao questionar as representações coletivas de Durkheim e as converte em uma nova ótica psicossocial para compreender a natureza dos fenômenos sociais e suas repercussões. Volta-se

aos efeitos práticos do conhecimento de senso comum sobre contextos humanos, com o objetivo de articular os sujeitos sociais e o coletivo (ABUNDIZ, 2007). Os estudos das representações sociais consideram a articulação entre as esferas social, mental e afetiva e a dimensão da linguagem.

A construção das RS, saberes de senso comum, acontece na intenção de dotar sentidos à realidade; os elementos representacionais convencionam o significado de um objeto social e são partilhados por um grupo. A RS consolidada assume, ela mesma, o lugar do elemento representado (JODELET, 2001), isto é, apresenta-se como “natural” (que surge informalmente nas relações) e naturalizada. O sentido partilhado torna-se “imagem” ou reprodução de um mundo, e essa re-exibição toma o lugar de real – não como ele “é”, mas como é percebido, sentido, interpretado nas relações entre sujeitos sociais e objeto.

As RS regem, enquanto esquemas interpretativos, a relação do sujeito com o “real” e com o outro social, por meio das partilhas de práticas, das experiências inculcadas, dos modelos de conduta difundidos na comunicação social nos processos de difusão e assimilação dos conhecimentos, e do pensamento socialmente constituído (JODELET, 2011). Segundo a autora:

As representações sociais devem ser estudadas articulando elementos afetivos, mentais e sociais e integrando, ao lado da cognição, da linguagem e da comunicação, a consideração das relações sociais que afetam as representações e a realidade material, social e ideal sobre a qual elas intervêm (JODELET, 2001, p. 25).

Nesse sentido, as RS articulam o pertencimento a um grupo social, as implicações de cunho normativo ou afetivo. O diálogo entre os conhecimentos popular (RS) e científico (TRS) auxiliam a compreender o enlace entre o sujeito e o social (JODELET, 2001). Por meio das RS é possível esclarecer processos cognitivos e interações que orientam a vida social, pois a partilha de significantes, para além de dar sentido ao real, pode “justificar *a posteriori* as tomadas de posição e as condutas do sujeito [...] e salvaguardar as especificidades dos grupos” (SANTOS, 2005, p. 21). Desta forma, as representações sociais são um elemento capaz de promover a coesão ou dissociação grupal. O sujeito comum se conecta ao cotidiano e o desenvolvimento do sentimento de pertença à realidade histórica requer a partilha de uma realidade comum, ou seja, “os elementos que foram construídos socialmente passam a ser identificados como elementos da realidade do objeto” (SANTOS, 2005, p. 32).

As representações são convocadas na intenção de tornar próximo e familiar àquilo que, até então, é desconhecido (JODELET, 2001). Conforme demonstrou a autora, em análise

moscoviana, no momento inicial que compreende a construção das representações sociais ocorre a dispersão e a distorção das informações referentes ao objeto representado, tais informações estão disponíveis de forma desigual para os grupos. A construção de uma representação social é constituída por meio da comunicação, presente nos segmentos de mídia, moda, cinema, música, entre outros, ao difundir significados que são partilhados nas relações (JODELET, 2009, p. 698). Assim,

A observação das representações sociais é, de fato, facilitada em muitas ocasiões. Elas circulam nos discursos, são carregadas pelas palavras, veiculadas nas mensagens e imagens mediáticas, cristalizadas nas condutas e agenciamentos materiais ou espaciais (JODELET, 2001, p. 17).

A produção midiática e a transmissão de signos promovem a difusão de informações em velocidade e escala de grande porte, atingindo, de forma heterogênea, diferentes regiões. Ainda, a necessidade de agir diante de um objeto, opinar ou garantir reconhecimento dos demais intensifica a necessidade de construção da RS. Por este motivo, compreender as representações sociais é adentrar o complexo campo dos fenômenos simbólicos presentes nas interações intersubjetivas. Após os contatos iniciais, dois mecanismos são acionados para formação das representações: a ancoragem e a objetivação (JODELET, 2001).

A ancoragem se apoia em significações e pensamentos fundamentados pelo grupo social para enraizar a representação social e situá-la perante valores, promovendo sua coerência; ela transforma o novo elemento para integrá-lo ao “universo de pensamentos pré-existent” (JODELET, 2001, p. 32). Assim, associa e ancora o novo elemento a esquemas antigos e já familiarizados. Ainda, a ancoragem é o processo que confere utilidade ou função ao novo conhecimento, seja instrumentalizando o saber, seja o interpretando.

A ancoragem está entrelaçada ao mecanismo de objetivação, o qual naturaliza as concepções e lhe concede concretude, isto é, o objeto adquire valor de “verdade” legível e legítimo nas relações sociais (JODELET, 2001). A objetivação é o processo que corresponde à composição da RS, ao transformá-la em um novo saber. Esse processo é responsável por consolidar um conhecimento na coletividade, por meio de sentidos compartilhados.

Os elementos contextuais partilhados recuperam noções já ancoradas nos grupos, a fim de permitir identificação dos sujeitos com as informações transmitidas, e reatualizam os sentidos atribuídos à realidade, objetivando algo abstrato. Esses processos são percebidos nas representações sobre um objeto social, tal como a noção de “arte” construída por grupos diversos. A representação social de arte, que perpassa diferentes espaços sociais,

possivelmente “passariam por transformações estruturais que redundariam em diferentes representações de um mesmo objeto, sustentadas por grupos distintos” (TRINDADE; SANTOS; ALMEIDA, 2014, p. 156).

Ao considerar a pluralidade de significados de arte atribuídos por grupos juvenis diferentes, pretende-se investigar os elementos que variam e os que permanecem fixos diante do mesmo objeto social. Observa-se, nas pesquisas brasileiras, a influência teórica de grandes pesquisadores adeptos às ideias de Serge Moscovici (ALMEIDA, 2009), que atuam como lentes de uma mesma orientação epistemológica e se utilizam de ferramentas diferentes para compreender a relação entre o conhecimento de senso comum e o saber científico. Diante do exposto, a teoria das representações sociais é ampla, assiste a vários desdobramentos, e diferentes formas de investigação contribuem para o desenvolvimento da TRS e de sua aplicação; embora os enfoques se complementem, considerou-se o conceito de núcleo central e periférico na investigação do objeto social “arte”. Esta abordagem é aprofundada por Jean-Claude Abric¹ e se debruça sobre o aspecto estrutural da representação social. O enfoque possibilita aprofundar os referenciais sociais em que se ancoram as representações de arte, ao observar os elementos estáveis da RS (núcleo central); permite, ainda, conhecer as diferenças que marcam os grupos juvenis e a forma singular de representar arte a partir dos elementos flexíveis da RS, o sistema periférico (ABRIC, 2001; SÁ, 1996).

Sendo a arte possivelmente um objeto representacional – um sistema sociocognitivo, estruturado por informações e crenças, opiniões e práticas (ABRIC, 2001) –, as contribuições de Abric possibilitam identificar os elementos comuns que compõem as diversas RS de um mesmo objeto social, assim como os elementos que marcam a singularidade das RS enunciadas por grupos juvenis diferentes. A interação entre sujeitos pertencentes a uma mesma cultura, quando intermediada por um objeto social, é, minimamente, possibilitada pelo núcleo central da RS deste objeto, visto que os sujeitos sociais partilham elementos fundamentais para a significação, ainda que vivenciem realidades distintas. Os elementos do sistema central garantem três aspectos das RS de um objeto social: o significado da RS; a organização interna e a estabilidade da RS (ABRIC, 2001). Assim, a consistência e a permanência que permitem a RS atravessar mudanças sociais advêm do núcleo central, pois uma alteração no núcleo acarretaria na modificação da RS e na transformação na forma como o sujeito lida com o objeto (ABRIC, 2001). Esse núcleo é composto por aspectos mais permanentes que garantem estabilidade, os quais têm natureza normativa e funcional; os

¹ Além de Abric, a abordagem é desenvolvida também por Claude Flament e demais pesquisadores – incluído o grupo do Midi, das universidades localizadas na região francesa do Midi.

normativos são elementos relacionados às normas sociais e aos valores que pertencem à realidade social do grupo e os funcionais dizem respeito à natureza do objeto de representação social. O sistema periférico, por outro lado, caracteriza a relação contextual do sujeito social com o objeto de representação (ABRIC, 2001).

A partilha do conhecimento de senso comum e dos elementos periféricos e centrais de uma RS acontece dentro do mesmo grupo social ou entre grupos diferentes, por meio de informações imagéticas ou textuais, modelos, crenças, atitudes e manifestações sociais diversas. A comunicação vai além das mensagens intercambiadas: ela intermedeia as relações sociais entre sujeitos, gerando consenso ou dissenso, e promove significado às condutas, de modo que o sujeito tem possibilidades de ação sobre a apropriação do conteúdo simbólico (ABUNDIZ, 2007).

A imbricação do sujeito com o meio social demanda esforço para produzir significado diante do mundo, a fim de compreender esse enredamento. A vivência em sociedade demanda do sujeito o ajuste ao espaço físico e social, seja de maneira objetiva, seja no âmbito simbólico-intelectual, e é esta necessidade social a razão para o sujeito construir representações. Como afirma Jodelet (2001, p. 17): “Não somos isolados em um vazio social: compartilhamos o mundo com outros, neles nos apoiamos – às vezes convergindo; outras, divergindo – para o compreender, o gerenciar ou o afrontar”.

As representações sociais são duplamente produto e expressão: dizem respeito à assimilação e à inserção de sentidos sobre objetos sociais para explicar o real de modo familiar; e permitem a apropriação do mundo social, por meio da interpretação, pensamento e partilha, sem perder o caráter coletivo da construção do sujeito (JODELET, 2001).

Considera-se que a arte é objeto de representação, pois, para “gerar representações sociais o objeto deve ser polimorfo, isto é, passível de assumir formas diferentes para cada contexto social e, ao mesmo tempo, ter relevância cultural para o grupo” (SANTOS, 2005, p. 8). Assim, é desejável a escolha do campo “arte” para aprofundamento analítico da construção de uma RS, visto que:

1. O campo é terreno fértil para elucubrações e abriga questionamentos oriundos de diversas áreas do conhecimento, incluindo o senso comum;
2. A arte está intrinsecamente relacionada à vida social e ao cenário sociocultural e histórico, de modo que apreende elementos do real e é criada a partir deles;
3. Possui um vínculo estreito com a psicologia, pois a existência da arte depende das relações humanas, sendo percebida como uma interseção entre o social e o sujeito;

4. As manifestações artísticas têm uma história tão antiga quanto o próprio percurso humano.

Considerou-se que os sentidos de arte são socialmente construídos e interpretados no social, em que a necessidade de adequação ao espaço físico e cultural é inerente à socialização do sujeito, dispondo da ação de re-apresentar o mundo para significá-lo. A polissemia do termo “sentido” converge diversos aspectos da tensão dialética que se sintetizam na palavra, sendo eles: sentido sensitivo, sentido racional, sentido direcional. O resultado da dialética indica “sentido” sempre em “relação a” (SANTOS, 2005). A dialética interconstitutiva é ilustrada por Smolka (2006):

[...] a *sensibilidade* orgânica e as *sensações* vão se tornando *significativas*, na medida em que os corpos/sujeitos se afetam e produzem efeitos/afetos uns nos outros; as *emoções* vão se (trans)formando e os *sentimentos* vão sendo forjados, relacionados à possibilidade de *significação* (produção de signos) e constituição do funcionamento mental e do conhecimento pela *linguagem* (lógica, razão – *logos*); as *direções* e *orientações* das (inter)ações (de quem, para quem, para o que e como as ações se dirigem) *significam*, relacionadas ao movimento, situação e posições dos sujeitos no espaço e no tempo (história) (SMOLKA, 2006, p. 108, grifos da autora).

Assim, com base na análise de Smolka e no que diz respeito à abordagem psicossocial da arte, a produção de *sentidos* de arte é conduzida pela experiência entre o sujeito e o objeto social e este contato é significado a partir da relação com o outro. Por meio do *sentido* enquanto sensorial perceptivo, a arte adquire significado no afeto e as emoções tomam lugar: ser afetado/afetar possibilita constituir um mundo em conjunto por meio dos significados construídos e atribuídos; isto é, um mundo social. A fundamentação deste significado passa pela linguagem, por meio do *sentido* racional que, por sua vez, é constituído e direciona-se ao outro; a linguagem une as pessoas neste social, posicionando-os no contexto social, cultural e histórico.

A representação social da arte se insere, dessa forma, no campo da linguagem, nas partilhas dos grupos e na relação estética desenvolvida pelo sujeito situado em um contexto cultural. Ela se torna o verdadeiro mundo, socialmente qualificado, o mundo vivido. Nesse processo, tem-se a linguagem com o poder de posicionar os sujeitos dentro de um espaço social, unindo-os, ao passo que essa função humana é inerente à construção subjetiva destes. A linguagem intermedeia as interações sociais e permite simbolizar o pensamento. Os processos comunicativos atuam no campo subjetivo na medida em que, por meio da socialização, apreendem-se os modos como ocorrem as trocas sociais, a educação e a partilha

de experiências (JODELET, 2015). Ademais, essa capacidade humana abre portas para a liberdade do sujeito de se expressar, agir e compreender.

A abordagem psicossocial da linguagem, que reconhece sua potência para organizar, compreender e, sobretudo, simbolizar o mundo social, recebeu forte influência dos estudos do psicólogo bielorrusso Lev Semionovich Vygotsky (1896-1934). Para Vygotsky, é por meio da linguagem que o pensamento se torna verbal e é por meio do pensamento que o sujeito reconhece o mundo simbólico intelectual.

No diálogo psicossocial entre o campo do objeto “arte”, a teoria das representações sociais e a perspectiva histórico-cultural desenvolvida por Vygotsky aprofunda o pensamento socializado e a condição do sujeito que, encarnado em um corpo também socializado, reconhece e significa a realidade por meio da partilha com os outros. Neste sentido, psicologia social é aqui compreendida enquanto uma “ponte para outros ramos do saber” (DOISE, 2002, p. 30); portanto, tem a capacidade ou, ainda, o dever de ir além de si e alcançar outras disciplinas, que atuam enquanto base teórica em referência ao campo psicológico (DOISE, 2002).

Considerando a função central que a linguagem ocupa nessa relação entre sujeito, sociedade e apreensão do objeto social, o próximo capítulo adentrará a dialética representada por linguagem e pensamento. De “fora para dentro” e, igualmente, no sentido oposto, o sujeito compõe o social e apodera-se dele.

3 LINGUAGEM E PENSAMENTO

*“Ai, palavras, ai palavras,
que estranha potência, a vossa!
Ai, palavras, ai palavras,
sois o vento, ides no vento,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!
Sois de vento, ides no vento,
e quedais, com sorte nova!
Ai, palavras, ai palavras,
que estranha potência, a vossa!
Todo o sentido da vida principia à vossa porta [...]”*

(Cecília Meireles)

Os sentidos internalizados e atribuídos ao mundo, de acordo com a psicologia vygotskiana, derivam das capacidades humanas de abstração e generalização, inteiramente relacionadas à linguagem. Com o desenvolvimento das funções psicológicas, o pensamento e a linguagem caminham unidos, uma vez que esta utiliza o pensamento para ser executada e o contrário também é verdadeiro: o pensamento se torna verbalizado. Entre o discurso aberto e o discurso interior, Vygotsky considera que a palavra tem um papel central, pois é nela que ambos se unem. A palavra, composta por seu significado e pelos sentidos diversos e mais profundos, está relacionada à partilha social, que remete mais fortemente ao seu conceito, e às vivências contextuais a partir das quais a subjetividade lhe dá sentido. Nessa perspectiva, é provável que o psicólogo bielorrusso concordasse com a poetisa Cecília Meireles, pois quando ela considera que “todo sentido da vida” principia na palavra, reconhece a potência em simbolizar o mundo e construir sentidos diante dele, a partir da linguagem social.

Para Vygotsky (2001), a palavra com significado não pode ser decomposta nos processos de pensar e externar, pois ambos são traços que a constituem de modo indispensável; para o autor, a palavra “é um fenômeno do pensamento discursivo e da palavra consciente” (VYGOTSKY, 2001, p. 398).

O significado da palavra proporciona estabilidade e está mais próximo do seu conceito; entretanto, não é fixo, desenvolve-se, pois a compreensão da palavra é um processo. Isso porque, ao falar, é requerido um movimento do meio interno para o externo, enquanto que, ao compreender, é necessário um movimento na direção inversa (VYGOTSKY, 2001).

O sentido, por outro lado, diz respeito à apropriação do significado pelo sujeito, adequando-o à história pessoal e às vivências (VYGOTSKY, 2001). Segundo Aguiar e Ozella (2006):

Para que se possa melhor compreender a categoria sentido, retomamos um dos princípios do materialismo dialético: a unidade contraditória existente na relação simbólico - emocional. Para se avançar na compreensão do homem (sic), ou, melhor dizendo, dos seus sentidos, temos que, nas nossas análises, considerar que todas as expressões humanas sejam cognitivas e afetivas (AGUIAR; OZELLA, 2006, p. 227).

Assim, a relação entre pensamento e a afeto é necessária para compreensão do sentido das palavras, visto que a análise e interpretação do pensamento “pressupõe necessariamente a revelação dos motivos, necessidades e interesses que orientam o seu movimento” (AGUIAR; OZELLA, 2006, p. 277). O pensamento, sempre carregado de emoção, deve ser entendido em movimento, incluindo as lacunas na fala e as redes de complexidade que promovem a não linearidade. O processo do pensamento, realizado na palavra, por vezes fica inserido no “não dito”, tensionado pelas contradições do próprio sujeito, ou por sua subjetividade.

A palavra, em seu significado, carrega sentidos múltiplos; por isso, a investigação científica que compreende o significado dentro de um contexto expõe mais facilmente as associações e mediações reveladas pelos sentidos. As zonas de sentidos, mais instáveis e profundas que o significado, são desveladas pelo processo interpretativo. Desse modo, os sentidos e significados são inseparáveis, porém, não constituem uma identidade, mas unidade de contrários: “só podemos compreendê-los de modo não dicotomizado, numa relação de constituição mútua, em que um não é sem o outro, mas um não é o outro – devem, portanto, ser compreendidos na sua singularidade” (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015, p. 37895). Assim, significação é o termo que remete à união do sentido e significado, categorias centrais na obra vygotskyana, e dizem respeito às duas faces do signo (AGUIAR; SOARES; MACHADO, 2015).

A vida tornada consciente recebe sempre significado e traços da subjetividade singular, considerando que a consciência humana é um processo biológico, mas, sobretudo, social, histórico e comunicativo, de acordo com a psicologia vygotskyana. O pensamento simbolizado se desenvolve por meio das vivências no social e do acúmulo de mudanças funcionais e estruturais e é produto do desenvolvimento dos processos psicológicos do sujeito. Assim, as funções de pensar e falar, embora desenvolvam a interdependência, têm raízes independentes.

Os sons emitidos para reações de caráter expressivo e emocional são as raízes da fala, que advém, nos seres humanos, de um estágio pré-intelectual não associado ao pensamento; por outro lado, o pensamento é oriundo de estágios pré-linguísticos, de acordo com Vygotsky. O pensamento se torna verbalizado e a fala humana adquire o caráter intelectual na medida em que o sujeito reconhece a simbolização do mundo social, no qual os objetos sociais têm nomes específicos. Ainda assim, a perspectiva vygotskyana não pretende esgotar os processos relativos à capacidade humana de pensar ou falar, mas diz respeito apenas à atividade intelectual e verbalizada; a fusão, portanto, mesmo no adulto, é uma manifestação parcial.

A estrutura semântica da consciência difere ao longo do seu desenvolvimento e envolve distintos sistemas de processos psicológicos ao refletir o social no sujeito, e, em última instância, ao desenvolver consciência de si. É a partir da consciência que o sujeito se habilita para a vida social, ao analisar e avaliar informações, responder com pensamentos, questionamentos e reter memórias. Desde os primeiros estágios da vida, quando a criança funde o externo e o interno em sua percepção e, gradualmente, realiza a diferença entre si e os objetos, a realidade objetiva tem influência direta nesse processo, assim como a linguagem e a comunicação.

Na psicologia vygotskyana, durante os primeiros estágios da formação, o “papel principal da consciência é desempenhado pelas impressões emocionais diretas”; posteriormente, a percepção complexa e manuseio dos objetos exercem um papel determinante; por fim, “um sistema de códigos abstratos, baseado na função abstrata generalizadora da linguagem” participa da semântica complexa consciente (LURIA, 2010, p. 197-198).

Para Paulo Bezerra (2001, p. XIII), tradutor da obra de Vygotsky, “o elo central do enfoque vygotskyano do processo de aprendizagem é a formação de conceitos pela criança”. Nesse caminho, Vygotsky analisa comparativamente o sistema de conceitos elaborados pela criança em dois períodos: na aprendizagem pré-escolar, o esquema conceitual que lhe é familiar reúne o que o autor denomina de “conceitos espontâneos”; a partir do momento que a criança ingressa à escola, na segunda socialização, o esquema conceitual que já existia é enriquecido, modificado e resultado do processo de aprendizagem, reunindo o que o psicólogo intitula de “conceitos científicos”. O esquema conceitual espontâneo “dispõe de meios de descrição simples da realidade empírica” (BEZERRA, 2001, p. XIII), já os estágios posteriores dizem respeito aos conteúdos mais amplos e explicativos. Deste modo, é possível que a apresentação aos objetos sociais nos diferentes estágios da vida possa influenciar a relação estabelecida entre o sujeito e eles.

A forma como o sujeito percebe o mundo e, portanto, os objetos tidos como artísticos, está relacionada ao desenvolvimento da consciência e à apreensão do mundo objetivo. Dito isso, defende-se que a compreensão do objeto social “arte” para o sujeito social diz respeito ao significado da palavra inserido em um contexto que lhe dá sentido e inclui, também, a forma ou o momento em que o objeto social foi apresentado ao sujeito e foi por ele apropriado. Segundo Vázquez (1978), ao considerar a arte como produto da ação humana sobre a natureza, transformando-a em elemento cultural, enfatiza-se que não há sublimação do social nesse processo; isto é, não há dom natural ou sujeitos iluminados com habilidades *a priori*, mas um processo sociocultural. Dessa forma, a fruição da arte ocorre por uma humanização dos sentidos em um processo de aprendizagem. É por isso que o estágio da vida em que esse processo é internalizado sofre a influência da relação entre consciência e mundo objetivo, entre discurso interno e discurso aberto.

Nesse sentido, a perspectiva psicossocial aqui apresentada é base para adentrarmos o universo do objeto de representação na relação com os sujeitos sociais, em que o fator cultural serve de palco para as transformações humanas. Cada sujeito social se conecta diretamente à cultura ampla de base histórica e relaciona-se com os signos culturais. Nesse sentido, considerando que o pensamento é encarnado em um corpo socializado, a compreensão de arte se dá na partilha situada. A fim de caracterizar o objeto à luz da psicologia social, a sessão seguinte discorrerá sobre a arte tendo como base a compreensão dialética entre sujeito e social, passando pelo entendimento de cultura e estética que, frequentemente, se conectam aos sentidos atribuídos à arte.

4 CULTURA E ESTÉTICA NA ABORDAGEM PSICOSSOCIAL: PRESSUPOSTOS DA ARTE

“Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo”.

(Jean-Luc Godard²)

A abordagem psicossocial conduz ao âmbito da cultura ampla e considera os elementos referentes tanto à vida social quanto à subjetividade na análise dos processos psicológicos. Fundamenta-se, portanto, em uma perspectiva cultural, social e histórica e compõe-se associada às produções culturais contextualizadas (ZANELLA; MAHEIRIE, 2009). Mas, o que se entende por cultura?

Cultura pode ser compreendida como “o conjunto de práticas, produções materiais, mentais e simbólicas de uma sociedade” (ARRUDA, 2000, p. 35, tradução nossa). Na perspectiva de Freitas (2006, p. 37), a dimensão cultural é um “elemento no processo de desenvolvimento do ser humano, compreendendo a dinâmica interna das relações pessoais e de como elas são mediadas pela cultura”.

No contexto das especificidades culturais e sociais latino-americanas, os países fronteiriços convergem em uma história similar; assim, os pesquisadores que se voltam à identidade cultural da região tendem a encontrar relações congruentes no que diz respeito à cultura ampla (JODELET, 2000). Por esse entendimento, o olhar de Tapia (2000) sobre a cultura mexicana não sofre perda intelectual quando transposto para a análise cultural brasileira. Nesse sentido, o Brasil enquanto aspecto cultural é “poliédrico, caleidoscópico”; abriga um cenário pluricultural no qual convivem várias culturas em uma unidade simbólica. Essa complexidade é “síntese de diversidades, e diversificação de sua unicidade” (TAPIA, 2000, p. 187, tradução nossa). Abriga as diferenças e paradoxos, o nacional, regional e local; o urbano ou rural; o moderno, tradicional e antiquado. É a mistura e as particularidades.

Assim, a análise cultural não se esgota, mas se constrói (TAPIA, 2000). Para Jodelet (2000, p. 18), a cultura dos países latinos está intrinsecamente ligada à história, pois esta referência temporal rememora o destino das culturas nativas e tradicionais e evidencia as

² JE vous salue Sarajevo. Direção: Jean-Luc Godard. [S.I.], 2006, 2 min.

relações de poder “entre universos culturais distintos”. Esse espaço sociocultural é, antes, um espaço simbolizado: são os processos de simbolização que possibilitam a construção de referências e esquemas que organizam a vida em sociedade em nível intersubjetivo. Assim, “a simbolização intervém como uma matriz intelectual, uma constituição do social, uma herança, e a condição da história pessoal e coletiva” (JODELET, 2000, p. 17, tradução nossa).

Jodelet (2000, p. 10) indica que o estudo das representações sociais possibilita a integração das “dimensões sociais e culturais com a história, como evolução diacrônica orientada”. Percebe-se, portanto, a noção de cultura associada à perspectiva histórica, social e, conseqüentemente, aos sentidos construídos. Isso porque, segundo a autora, os objetos de representação estão inseridos “em um contexto social e cultural e em um tempo histórico” (JODELET, 2000, p. 16). Entretanto, é importante pontuar que cultura é diferente de história, e a referência àquela não implica necessariamente uma abordagem digressiva (JODELET, 2000). Ainda assim, a matriz das representações sociais diz respeito aos grupos sociais que estão situados em um contexto macro, e o reconhecimento das limitações que o recorte contextual impõe ao sujeito, na análise psicossocial, abre espaço para considerar a construção de mundos sociais amplos baseados nas interações.

Nesse sentido, a abordagem psicossocial histórico-cultural se apresenta como uma ferramenta para entender os limites e potencialidades do sujeito em um espaço social específico, e, em diálogo com a TRS, auxilia a caminhada no universo dos sentidos atribuídos aos objetos sociais por grupos diversos que partilham a cultura ampla e o período histórico. Ainda que a sociedade e o processo histórico não estejam limitados ou reduzidos à abordagem da psicologia social, ambos só existem a partir das ações diárias do sujeito psicossocial, que atribui sentido às experiências e à realidade em conexão com a cultura ampla (JOVCHELOVITCH, 2014).

A dimensão psicossocial histórico-cultural do campo da arte e da estética recebeu contribuições valiosas de Vygotsky no que diz respeito às relações que fundamentam o sujeito no social e o social no sujeito. A obra do autor é indissociada do seu momento histórico na análise dos fenômenos psicológicos e mediações culturais; portanto, é importante vincular as contribuições do autor ao contexto e às influências intelectuais que serviram de base para maturação de seus achados. A compreensão do pensamento vygotskyano tem como base princípios marxistas que se identificam com a teoria histórico-cultural e condizem, portanto, com a formação do autor. Ainda, o substrato intelectual decorre também de sua localização espaço-temporal, na Rússia após a Revolução bolchevique. Entretanto, Vygotsky foi um pensador marxista, mas não teorizou sobre o marxismo, isto é: a diferença, aparentemente

sutil, indica que o pensamento marxista atuou como base para a construção da psicologia desenvolvida pelo autor, mas esta não se limitou àquele (SANTA; BARONI, 2014). Ao escrever sobre o enfoque cultural, estético e artístico, Vygotsky não rompe com a sociologia marxista e defende que essa análise seja de base psicossocial.

A cultura é construída a partir da transformação do natural em um processo social, essa dualidade entre natural e cultural está na constituição humana. Ao nascer, o desenvolvimento humano do sujeito não é naturalmente dado, constitui-se com os outros; sendo assim, é a cultura que abre espaço para o desenvolvimento dos sentidos, do pensamento, da relação com o mundo “humanizado” (VYGOTSKY, 1995).

As bases sociopsicológicas do sujeito, para Vygotsky, têm origem na sociedade e na cultura que media a linguagem, a percepção e compreensão. O sujeito, para Vygotsky, é situado histórica e socialmente e é ativo na produção de cultura, a partir de condições internalizadas que constituem a vida social e, por sua vez, cultural (FREITAS, 2006).

Embora a possibilidade de desenvolver “gosto” seja parte natural do sujeito, são as condições partilhadas no social que possibilitam a transformação da realidade em experiência estética, que tem origens culturais e é marcada por fenômenos da história humana, mas delineada pelo social contextualizado. Por isso, para Vygotsky (1999), é o caráter social do sujeito que permite que ocorram diferentes concepções estéticas ao longo da história.

A relação estética é uma relação social, pois é desenvolvida em um espaço-tempo histórico-cultural que acompanha o processo de humanização do mundo natural, no qual o objeto só existe nesta dimensão por conta do sujeito social e emerge na dialética entre ele e objeto, sendo ambos irreduzíveis entre si. A estética surge com a sensibilidade do ser humano ao considerar os objetos enquanto parte de uma realidade também humana, possibilitando a emissão de gosto ou juízo estético, isto é: os sentidos sensoriais se convertem em estéticos ao humanizar o mundo social. Assim, o "olhar", por exemplo, é constituído em processo social e histórico-cultural – bem como o olhar do outro, para Vázquez (1978). Dessa forma,

Só posso entrar em relação com o objeto estético, como objeto do homem (sic) para o homem (sic), na medida em que afirmo e explico as forças essenciais do meu ser. E, por sua vez, um objeto artístico só é para mim quando se me apresenta como objeto humanizado e não como mero objeto (VÁZQUEZ, 1978, p. 262).

A estética abre espaço para uma relação peculiar entre o sujeito social e o objeto: isso porque, por meio da estética, é possível transformar o objeto, dando nova forma àquilo que já era dado. Essa relação ilustra a “riqueza humana do sujeito” – de acordo com Vázquez (1978,

p. 95), em análise de base marxista. Segundo o autor, “a criação artística e, em geral, a relação estética com as coisas é fruto de toda a história da humanidade e, por sua vez, é uma das formas mais elevadas de afirmação do homem (sic) no mundo objetivo” (VÁZQUEZ, 1978, p. 95). A estética só se estabelece devido ao conteúdo social depositado no objeto e é o humano, portanto, sujeito desta relação; neste sentido, não há o belo em si, mas o belo em relação ao sujeito.

Embora a estética seja um campo fundamental na discussão artística, é importante considerar essa relação sem ignorar as fronteiras entre ambos os termos. Neste sentido, Vygotsky (1999, p. 2) concorda com Uitz ao considerar que “a arte vai além dos limites da estética e tem inclusive traços basicamente distintos dos valores estéticos, mas começa no elemento estético sem neste se diluir integralmente”. Isto porque a dimensão artística pode buscar a abstração do caráter estético e solicitar diferentes percepções, como compreensão, contestação ou indagação.

O elemento questionador da arte que muitas vezes expõe suas próprias contradições e seus limites com a estética é escancarado especialmente pela arte contemporânea, sendo ilustrado por Marcel Duchamp, pintor, escultor e poeta francês. Em 1917, por meio da obra “Fonte”, o artista assinou um urinol para a exposição da Associação de Artistas Independentes de Nova York. A escolha intencional de um objeto cotidiano como matéria de produção artística não se baseou em deleite estético, mas em uma imagem visualmente indiferente. Assim, contestou o status da própria arte, com ironia e transgressão, ao deslocar um objeto cotidiano para um espaço legitimado, e rompeu, inclusive, com o mérito usualmente atribuído ao artista. Duchamp teve sua obra questionada pelo conselho da exposição, que hesitou antes de aceitá-la e a expôs em um local praticamente escondido do museu naquele ano. Embora a produção seja considerada um marco da arte do século XX e o debate em torno dela ainda ecoe, a recepção à obra em 1917 demonstra a relação profunda entre a arte, o social partilhado e o ambiente histórico-cultural em que ela nasce, além de ilustrar o caráter subversivo que muitas vezes permite a arte extrapolar seu “conceito”. A “Fonte” provoca o sujeito social a pensar: o que é arte e quais são seus limites? Quem faz ou diz o que arte é?

Esse deslocamento proposto por Duchamp abre espaço para considerar o contexto no qual a arte emerge; isto porque o objeto artístico não surge no vazio social, ele é o social também. Os sentidos dados à realidade se apoiam naquilo que é partilhado entre os sujeitos, e o sentido atribuído a uma obra ou manifestação dialoga fortemente com as relações sociais estabelecidas. Conforme indica Susan Sontag (1933-2004), professora, escritora e crítica de arte, além de ativista dos direitos humanos, natural dos Estados Unidos, Nova York:

A interpretação não é (como supõem muitos) um valor absoluto, um ato do espírito situado em algum reino intemporal das capacidades. A interpretação também precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. É uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, impertinente, covarde, asfixiante (SONTAG, 1965, p. 15).

A arte, como tudo que é fruto da produção cultural humana, origina-se na sociedade. Nasce na estética e coleta seus elementos na cultura, mas tem a possibilidade de contestar ambas na medida em que o objeto artístico reclama certa autonomia. Afinal, é possível dizer o que arte é?

5 ENTRE PSICOLOGIA SOCIAL E ARTE

Figura 1 – “Quem define o que é arte ou não é?”



Fonte: A autora³ (2018).

Conceituar a arte é um desejo humano vetusto; as elucubrações teóricas existem, pelo menos, desde a antiga Grécia. A arte parece sustentar um conceito “vivo”, pois, emblemática como a própria sociedade, as manifestações artísticas ora negam ou contrapõem as metamorfoses sociais, ora as reafirmam ou as anunciam.

À luz dos fenômenos psicossociais, cuja análise remete à Vygotsky, Ernica (2006) defende que a arte dialoga com o caráter aberto e dinâmico da construção do sujeito, em que os recursos conscientes da arte são experiências capazes de mobilizá-lo para ter acesso a outras experiências; abrem espaço, portanto, para a ação sobre si mesmo e sobre o meio social. A inconclusividade subjetiva do sujeito, na medida em que é transformada pela arte, adquire formas sociais ao serem expressas, mas que social é esse expresso pelo sujeito? Vygotsky afirma que o social existe no sujeito, mesmo no espaço de suas emoções pessoais. Nas palavras do autor:

A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade. [...] De igual maneira, a arte é uma técnica social de sentimentos, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social, mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se sem com isto deixar de continuar social (VYGOTSKY, 1999, p. 316).

³ Foto captada pela autora, em junho de 2018, na Avenida Rosa e Silva, Recife-PE. Primeira imersão no campo, a qual consistiu em observar o espaço sociocultural de Recife e se deixar afetar pelas interações espontâneas entre sujeitos e arte.

Considerar a construção de sentidos atribuídos ao real como inerente ao processo do constituir-se enquanto sujeito social abre a psicologia para compreender a significação (sentido e significado) enquanto elemento fundamental da história e constituição humana (SMOLKA, 2006). Conforme aponta a autora, em análise ao pensamento vygotskyano, “não existe experiência sem significação” (2006, p. 107); os significados repousam nas “condições históricas da existência humana” (2006, p.108), já os sentidos, na experiência subjetiva. Assim, a experiência é resultado do significado atribuído, e atravessa as emoções, sentimentos e cognição no aspecto social da constituição do sujeito (SMOLKA, 2006). Conforme tece a autora:

Falar de experiência é falar de corpo/sujeito afetado pelo outro/signo [...]. É falar da vida impregnada de sentido [...]. Na raiz da experiência, o outro. Esse é o princípio da natureza social do desenvolvimento humano de Vygotsky [...]. Na raiz da experiência, o signo, aquilo que se produz na relação com o outro, que afeta os participantes na relação, que redimensiona e transforma a atividade humana, que vai possibilitando a produção de *sentidos* (SMOLKA, 2006, p. 108, grifo da autora).

Segundo Freitas (2006), em análise de base vygotskyana, o intelecto e a emoção – ou sentimento e pensamento –, a partir do ato ou expressão criativa, fornecem à arte elementos indivisíveis de cognição, linguagem, comunicação e consciência, enquanto um contato socializado consigo mesmo. Os sentidos de arte dialogam fortemente com o social e, portanto, com o sujeito nesse processo dialético. Para Vázquez,

A arte é duplamente social: na medida em que, sendo uma criação única, individual e irrepetível, é a criação de um indivíduo socialmente determinado; e na medida em que a obra de arte não só satisfaz a necessidade de expressão do seu criador, mas também a de outros, necessidade que, por sua vez, estes só podem satisfazer quando penetram no mundo criado pelo artista, compartilhando-o, dialogando com ele. O objeto criado, por isso, é uma ponte ou instrumento de comunicação; o artista expressa, por necessidade e, também por necessidade, sua expressão, uma vez objetivada, deve ser compartilhada (VÁZQUEZ, 1978, p. 264).

Desta forma, embora seja muitas vezes associados a uma relação sublimada com o meio, uma espécie de transubstanciação da vida, os sentidos de arte são socialmente construídos, não advêm de um sujeito transcendente, sublime, que paira sobre as relações, mas de um ser socializado. Ao sujeito é facultada a capacidade de criar objetos simbólicos carregados de intenções, valores, sentidos, sobre um arcabouço cultural e refletir acerca das suas criações – as quais são, em alguns casos, chamadas de arte (ROLT, 2008). A “arte” é, sobretudo, aquilo que é percebido enquanto arte pelo sujeito social histórico, e, portanto, não se esgota nas definições. Segundo Rolt (2008),

De um modo geral, a arte fala de alguma coisa que a ultrapassa. Por isso mesmo, as tentativas de fixar o conceito foram sempre transitórias e contingentes. Isso não é, por certo, exclusividade da arte; inúmeras outras atividades humanas demandam uma constante revisão de seus fundamentos e de suas lógicas operativas. É, pois, perguntando-se, colocando-se o desafio, relacionando-se com a natureza, integrando-se ao dinamismo da vida social, que o ser humano se descobre capaz de integrar a cultura e de se sentir parte de um projeto maior que lhe suscita o fascínio e o ímpeto de desvendar o que ainda não conhece (ROLT, 2008, p. 80).

Mas, se tudo pode ser arte não quer dizer, entretanto, que tudo é arte. Valoriza-se a imanência da arte e desprende-se do “olhar metafísico”: o que é ou não é objeto artístico depende da mediação da linguagem, na medida em que as pessoas recepcionam o artefato ou a manifestação. A arte, portanto, se apoia em um contexto. Por isso, buscar uma ontologia da arte é intencionar um modelo de identificação muito específico; o campo da arte é aberto. Segundo Ramme (2009):

O conceito de arte seria intrinsecamente aberto e mutável, e designa um campo que se orgulha da sua originalidade e inovação. E mesmo que pudéssemos agora definir o que é arte, nada garante que a arte futura vai se conformar com esses limites. O mais provável é que suas transformações não parem de acontecer (RAMME, 2009, p. 199).

É possível notar que os sentidos atribuídos à arte flutuam com a história da humanidade, e a experimentação artística parece ser ainda mais primária que a conceituação. O olhar contemporâneo usualmente se reporta ao misticismo ou encantamento como sendo a intenção da arte pré-histórica, ou seja, a arte enquanto ritual mediará a relação entre ser humano e natureza; muito além de um esboço representativo, a arte rupestre registra capacidade de abstração do sujeito ao tomar consciência da realidade que o inscreve.

Nesse sentido, a historicidade auxilia o entendimento dos processos psicológicos e, de acordo com Freitas (2006, p. 71), compreender o sujeito “como um ser histórico é de vital importância para uma possível redefinição do campo de estudo da Psicologia”. De modo similar, aponta Lane (2002):

A análise só estará completa se considerarmos o ser humano, ontogeneticamente, como um ser sócio-histórico, ou seja, ele se desenvolveu através de ferramentas inventadas e de uma linguagem articulada a fim de transmitir a utilidade dessas para os seus pares (LANE, 2002, p. 12).

Ao compreender o sujeito como ser histórico, Vygotsky propõe a abordagem dialética na psicologia de cunho histórico-cultural, em que as mudanças e as transformações são intrínsecas ao ambiente e no qual os elementos se afetam e se refletem perenemente. O

método possibilita observar a dinâmica de inter-relações entre os processos psicológicos e a natureza social, e é elemento central na obra do autor: “Estudar algo historicamente significa estudá-lo em movimento. Esta é a exigência fundamental do método dialético. [...] a investigação histórica da conduta não é algo que complementa ou ajuda o estudo teórico, mas consiste seu fundamento” (VYGOTSKY, 1995, p. 42).

A perspectiva histórico-cultural da psicologia social indica que o sujeito é processo, produto e produtor da realidade que vive, ao passo que o social é preestabelecido, mas também construído por ele; assim, destaca-se a união entre sujeito e social, a qual, segundo Vygotsky (2001), é expressa pela linguagem. A partir desse movimento, é possível observar a construção dos signos enquanto processos que não se resumem ao seu produto, pois se desenvolvem em uma realidade histórica e cultural, a partir de sujeitos ativos que dão sentido à realidade (VYGOTSKY, 2001). Em acordo com a perspectiva vygotskyana, Spink (1993, p. 307) acrescenta que o sujeito “é sempre uma entidade social e, como tal, um símbolo vivo do grupo que ele representa”.

No âmbito psicossocial da TRS, a partir da proposta moscoviciana, a relação entre os sujeitos sociais e os sentidos acerca do real tem como fundamento a ação e afetação de ambos os lados: o social e o sujeito (DOISE, 2002). O sujeito, portanto, constitui-se e é constituído da humanidade que ele mesmo cria, em um movimento não linear (ZANELLA; MAHEIRIE, 2009); é ativo, produtor da realidade social ao passo que nela se constrói, apropriando-se da realidade objetiva (SANTOS, 2005). As relações são possibilitadas pelas partilhas em grupo, dos quais os sujeitos participam. Essa perspectiva sugere um processo similarmente dialético que, por meio das representações sociais, modula e constitui uma realidade relevante e significativa.

Os fenômenos sociais se interpenetram e são, inevitavelmente, associados à cultura ampla, ao meio social e ao sujeito. Nesse sentido, a sociedade ocidental, na medida em que se desprende do período medieval e adentra os tempos modernos, fundamenta novos paradigmas socioculturais e econômicos e sob os quais são construídos e objetivados novos sentidos de arte. Impulsionada pelo humanismo do período renascentista e em oposição ao medievalismo, a Idade Moderna adota uma visão antropocêntrica e assiste ao nascimento da subjetividade, com Descartes, que é a marca do início do período (FREITAS, 2006). Embora o conceito de “subjetivo” sofra largas transmutações desde então, o campo da subjetividade é um marco moderno e influencia as compreensões artísticas. A adoção de teorias científicas como o heliocentrismo, descentraliza a Terra e modifica também a compreensão do divino e o lugar do ser humano no mundo, bem como a relação deste com a natureza, consigo, com os demais.

O humano, no Renascimento, é posicionado no centro; a divindade é, então, imagem e semelhança da sua criação (FREITAS, 2006).

Figura 2 – “A criação de Adão”, Michelangelo (1511?)



Fonte: Galeria oficial do Vaticano⁴, 2018.

A filosofia e o diálogo sobre arte são deslocados do objeto para o sujeito a partir do período renascentista; o que está em voga não é mais se um objeto é ou não arte, mas a experiência estética, e só então é possível pensar numa dimensão expressiva (FREITAS, 2006). Entretanto, seja velando um conteúdo externo, seja re-apresentando o mundo objetivo, ou desvelando o interno/expressivo, ainda assim, associa-se à “arte” a intenção de dizer alguma mensagem. Tem-se a concepção de arte enquanto “representação” de um conteúdo que está posto e que, portanto, deve ser compreendido. Assim, constrói-se a problemática em relacionar a manifestação artística a um conjunto de códigos – o seu “conteúdo” – que estão ali para serem traduzidos por quem for capaz de decifrá-los. Essa questão foi ilustrada por René Magritte, na obra “Isto não é um cachimbo” (*Ceci n'est pas une pipe*), na qual se nega aquilo que está posto.

⁴ Disponível em: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html. Acesso em: 03 jun. 2018.

Figura 3 – “Isto não é um cachimbo. [Ceci n’est pas une pipe.]”, René Magritte (1929)



Fonte: MAGGIE, 2015.

Questiona-se: o que se vê (forma)? E o que se sabe (conteúdo)? Ao esvaziar os sentidos, o paradoxo traz à superfície a representação crua e nega essa representação, ao negar o que ela é: um cachimbo, seja em imagem, em “essência” ou em nome. Ou seja, traz a representação do cachimbo e nega ela mesma, ao negar o que representa. É deixada a dúvida sobre a que se refere à negação “isto *não* é um cachimbo”: refere-se à ideia de cachimbo ou ao cachimbo enquanto objeto físico? Remete à representação de cachimbo? Ou se nega as palavras escritas na tela – ou seja, o pronome “isto” não é o substantivo “cachimbo”? (FOUCAULT, 2008). Indo além, a obra abre espaço para que o leitor interprete uma mensagem inexata a partir do que se entende: se não é o que parece, então quem pode indicar o que é? Assim, é possível apoiar-se na relação complexa e aleatória exposta por meio dos elementos da obra para aprofundar a macro condição, também complexa, da comunicação e interpretação do mundo social.

Os questionamentos abrem a contemporaneidade para novos pensamentos: em primeiro lugar, a arte não é mais entendida enquanto somente representação, mas a própria verdade; em segundo, a estética incorpora o conceito e a dimensão reflexiva que clamam certa emancipação ao objeto artístico, pois, enquanto estética, a arte se esgota. O efeito colateral dessas reflexões na chamada “arte contemporânea” é que não há, no objeto, algo que o defina enquanto arte. É o sujeito que indica o que é ou não artístico. Essa subversão ao estético é um paradigma contemporâneo, bem como o paradigma mimético em que a arte não mais representa, mas carrega em si a verdade que a pertence. A estética é, portanto, permeada pelo conceitual (RAMME, 2009).

Na contemporaneidade, é provável que a noção de arte sofra influências de bases modernas. Entretanto, as dualidades presentes no campo artístico fomentam paradoxos capazes de conduzir a discussão acerca de novas reflexões e permitem extrapolar a própria discussão. A abordagem dialética possibilita avançar neste aspecto: independente de ter

referências no mundo interno ou externo, a obra de arte é, primeiramente, obra humana de criação capaz de conceber uma nova realidade. Assim, antes de qualquer coisa, a arte abre possibilidades, amplia e enriquece a realidade humanizada a partir da “ação de criar” humana (VÁZQUEZ, 1978).

Em Vygotsky (1999), a atividade criadora dá vida a algo que não existia e se faz possível por meio da imaginação. É uma atividade complexa que se conecta aos processos psicológicos e se desdobra em ideias ou manifestações artísticas, nas invenções, nas indústrias ou nas ciências; isto é, a criatividade se apresenta inclusive nas atividades simples da rotina. Assim, a arte enquanto atividade criadora não se limita aos nomes dos artistas reconhecidos pela história, sendo importante à existência humana na medida em que a própria criação é regra à humanidade.

A arte certamente revela sentidos diversos assim como são as características da própria sociedade, pois ela exprime e recria o social que lhe dá origem, sendo irredutível a um aspecto social. No caminho inverso, o universo artístico contém em si o cenário social em sua totalidade e é expressão modificada deste. A arte diz respeito, portanto, a uma atividade na qual o sujeito “se forma e interage com seus semelhantes e seu mundo numa relação intercomplementar de troca” (BEZERRA, 1999, p. XII). Essa dimensão intersubjetiva admitida pela arte no contexto coletivo compreende que o objeto artístico não se volta para si, não se fecha em autossignificação; ao contrário, a arte se abre para as “modulações de sentido e interferências estéticas de um grupo de participantes socialmente situados em diferentes zonas de interação” (ROLT, 2008, p. 21-22).

Ao considerar que a arte dialoga fortemente com a construção social e histórica do sujeito, a próxima seção vislumbra demonstrar a relevância social da pesquisa e do campo do objeto de representação, na medida em que a arte tem o potencial de manter ou transformar as relações sociais.

6 ARTE: CAMPO DE CONTRAVENÇÕES?

Figura 4 – "Mona do Funk", Tars



Fonte: A autora⁵, 2018.

Em Paris, capital francesa, mais precisamente no museu do Louvre, está localizado o quadro mais famoso do mundo, intitulado Mona Lisa, de autoria de Da Vinci. Nas ruas de Recife, porém, a face da Gioconda estampa o centro da cidade em uma releitura contemporânea que dificilmente faria sucesso ou sequer sentido no século XVI. Isso porque, para além da fixação de um conceito de arte, cada momento histórico produz sentidos de arte diversos, a partir da cultura e processos experimentados pelos sujeitos sociais. A “Mona do Funk”, como foi registrada no Ministério da Cultura, agilmente se integrou à urbanidade, a partir dos significados produzidos pelas pessoas. O desenho da Mona Lisa rebolando, idealizado inicialmente em São Paulo pelo artista Tars – acrônimo baseado nas iniciais de seu nome, Tiago Angelo Ramos da Silva –, é ilustrativo para demonstrar a apropriação de símbolos historicamente enraizados e integrá-los à realidade contemporânea. Essa apropriação, porém, não acontece apenas em tom jocoso, ou mesmo satírico, mas a cada olhar que traz a arte, histórica por natureza, ao instante. Apreciar a arte é projetá-la no presente, a

⁵ Registro realizado na Avenida Rio Branco, no centro do Recife-PE, em setembro de 2018.

partir dos diversos sentidos que são produzidos entre a obra e o espectador, em um novo contexto de receptividade à produção. Conforme o autor da “Mona do Funk”, em entrevista ao jornal Folha de São Paulo (2015), “as pessoas enxergam seus próprios significados para o grafite”. Nesse sentido, é possível concordar com Rolt (2008, p. 80) ao afirmar que “jamais apreciaremos uma paisagem de Canaletto⁶ como fizeram os venezianos, que podiam fundir as cores das telas aos ares e aromas da Veneza do século XVIII”.

A partir do cenário exposto, questiona-se: a conservação, centenas de anos passados, do sorriso enigmático da Mona Lisa ou mesmo dos quadros de Canaletto é indicativo de que há alguma autonomia na arte? Se a arte está fincada ao seu contexto histórico de origem, de que modo ela fala ao presente e ao tempo que virá? Em resumo: na resistência ao tempo e no diálogo com o porvir, pode a arte ser mola de transformação? Enxergar esse nó problemático partindo da contribuição de Deleuze (1987) permite à investigação científica de base psicossocial ir a fundo, ao reconhecer as tensões dentro do social expostas ou provocadas pela arte. Assim,

[...] a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e, no entanto, de certa maneira, ela acaba sendo (DELEUZE, 1987, p. 13).

O enredamento de palavras engendrado por Deleuze abre essa discussão teórica, na medida em que anuncia a relevância da arte no social. Indicar que a arte “resiste” desloca a concepção de resistência enquanto oposição e amplia o seu entendimento, considerando que a arte está imersa em um social repleto de relações de poder, existindo a partir destas e apesar delas. Conforme indica o autor: “O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens” (DELEUZE, 1987, p. 14).

A ambiguidade da resistência na arte admite interpretação política e estética sem que ambos os sentidos sejam excludentes. A resistência presente na arte seria um estado de duas resistências, pois “a arte resiste segundo dois sentidos de termos que são aparentemente contraditórios: como a coisa que persiste em seu ser e como os homens que se recusam a persistir na situação deles” (RANCIÈRE, 2007, p. 126). Assim, a arte resiste; não morre, não passa – como se nunca houvera existido –, abre espaço para outros movimentos, muitas vezes dialéticos, que influenciam os sentidos de arte construídos no momento contemporâneo.

⁶ Canaletto – Giovanni Antonio Canal –, artista italiano famoso por pintar as paisagens urbanas de Veneza.

As motivações que justificam a reflexão psicossocial acerca da temática “arte” dizem respeito à posição da arte na disposição social. Nesse sentido, as contribuições de Rancière (2007; 2009) são consideradas no que se refere à posição política que a arte assume no social e revela, portanto, a construção dos sujeitos no coletivo e do coletivo nos sujeitos. Deve-se entender política de forma expandida; não de modo simplista como uma luta pelo poder, mas enquanto recorte de um espaço e tempo específicos, incluindo as formas de ocupação dos ambientes privados e públicos e a interferência desse recorte nos sujeitos e objetos, assim como a atuação desses sujeitos. Desta forma, o caráter político e estético que a arte possui, seja contestando, seja ratificando a hegemonia, ou mesmo se posicionando de modo indiferente, indica que toda arte manifesta uma posição dentro da dinâmica coletiva e não pode ser, portanto, desmembrada de um contexto ideológico e social (RANCIÈRE, 2009). Nesse sentido, considera-se que todo sujeito é produtor e consumidor de arte, pois até a não-participação é social, visto que se constitui em um contexto, seja ele de negação das ações de um grupo, distanciamento da liderança pública, silenciamento ou resistência.

Tendo como base o aporte psicossocial, a política é muitas vezes referenciada enquanto prática manifestada, mas há outros referentes menos visíveis que a constitui, tais como a cultura, os projetos e expectativas dos sujeitos, os desejos, as crenças (PATIÑO et al., 2000, p. 63). Ademais, a associação entre arte e política feita por Rancière, ao expor as tensões sociais, serve de malha para ilustrar a relevância do campo da arte enquanto fenômeno psicossocial.

Entretanto, aqui cabe considerar as observações de Vázquez (1978) acerca da associação entre arte e política. Para o autor, ambas não seriam da mesma natureza, e igualá-las incorreria no erro de traduzir sob as mesmas medidas atividades que, embora relacionadas, não são idênticas. Se a arte e a política se colocam em conexão com a realidade humana, cada uma age sob esta última de modo especial: “a política se justifica por sua capacidade de transformar esta realidade de um modo efetivo, real, ao passo que a arte a transforma, transfigurando-a” (VÁZQUEZ, 1978, p. 305), pois a arte constrói, numa dialética, a nova realidade que é a obra artística. A transformação exercida pela política teria, para o autor, caráter transitório, em que a nova realidade dá espaço a outras realidades construídas continuamente. Por outro lado, a transformação do ato criador seria “única e irrepitível”; fixa, perdura “ao longo do devenir histórico-real” (VÁZQUEZ, 1978, p. 306). As duas formas de superar o tempo, política e artística, teriam, respectivamente, caráter transitório e perdurável. Ainda assim, o autor parece concordar com o potencial de resistência à morte presente na arte, ao afirmar que a perdurabilidade da arte é “um dos meios mais firmes de que o homem (sic)

dispõe – uma vez libertado da ilusão de uma imortalidade corpórea e anímica – para vencer o tempo e para resistir aos embates da caducidade” (VÁZQUEZ, 1978, p. 306).

Na presente pesquisa, entretanto, enfatiza-se o ato criador da construção de sentidos a cada momento em que o sujeito, ativo no social, se relaciona com a arte. Embora a “imortalidade” mantenha a arte presente, esta não é sempre a mesma, senão uma nova a cada olhar. É a relação entre o sujeito, o outro e a manifestação artística que permite a construção de sentidos novos de arte para integrá-la ao meio social; portanto, considerando que arte e política percorrem o caminho do ser social e dialogam no campo das tensões sociais, considera-se que ambas partilham um universo em comum que é o social.

A arte se conserva, mas não é estática, porque o movimento dinâmico da história dá à luz não só as centelhas que a arte provoca no social, mas também ao momento contemporâneo, que se estabelece sob o processo histórico (VYGOTSKY, 1999). Nesse sentido, a dialética permite que os fenômenos humanos sejam compreendidos a partir do movimento no decorrer da história; na psicologia, a origem e o curso ilustrariam as mudanças e a realidade dos processos humanos (VYGOTSKY, 1995, v. 03).

Dito isso, considerando que a arte é um tema socialmente vivificado, questiona-se: o que faz da arte um campo fértil para ilustrar o social? As problematizações presentes no campo da arte são frutíferas para compreender os processos do sujeito social e histórico?

Entende-se que os sentidos de arte são construídos nas relações a partir das experiências cotidianas e das “reapropriações de significados historicamente consolidados” (BÔAS, 2010, p. 380). Assim, o contexto em que a obra de arte é recebida fundamenta o epicentro das representações sociais de arte, visto que é neste tempo de curta duração que os grupos sociais compartilham ideologicamente os sistemas de valores (BÔAS, 2010). Entretanto, a construção histórica do sentido de arte provê estabilidade para a sua representação social a partir do processo de ancoragem, haja vista a “naturalização dos conteúdos, sobretudo, por meio dos conceitos temporais de continuidade e mudança” (BÔAS, 2010, p. 390), que permitem os aspectos simbólicos serem perenizados nas culturas.

O caráter social da arte é que torna emblemático o campo, pois revela o sujeito histórico que é ativo no social e os seus questionamentos que, por meio da linguagem, ganham corpo, expressão, significado, forma; existência, sobretudo, em análise de base vygotskyana (FREITAS, 2006). Na intenção de prosseguir a análise, considera-se que o espaço histórico-cultural, a linguagem e as relações são integrantes da interação entre sujeito e arte. Nesse sentido, o compartilhamento de evidências sensíveis solicita um ambiente em comum com o outro social e, em direção aparentemente oposta, revela a exclusão a partir de

recortes que “definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15) no comum partilhado. Desta forma, as obras ou performances artísticas se posicionam politicamente independentemente das intenções que as orientam, das inserções sociais dos criadores, ou quaisquer que sejam os modos de reflexão de estruturas ou movimentos sociais nas suas formas (RANCIÈRE, 2009). Como exemplo, é possível perceber que a arte egípcia, embora milenar, produzia naquele contexto um “tipo de arte integrada à rigidez de domínios sócio-hierárquicos” (ROLT, 2008, p. 80); assim, ao respeitar a estrutura política e reconhecê-la, a arte atendia a condição de possibilidade de se tornar visível e parte integrante do social.

A arte, portanto, não é solitária, tampouco é neutra. Nesse sentido, em uma rápida digressão, pretende-se discorrer acerca da relação entre as manifestações artísticas e as problemáticas sociais que as serviram de contexto, demonstrando o caráter emblemático e socialmente relevante do campo. Considerando os limites do projeto, a análise sócio-histórica se referirá ao contexto brasileiro e culminará na abordagem da realidade recifense, visto que a cidade compreende o recorte da presente pesquisa. Em todo caso, a discussão não implica assumir uma análise cronológica, detalhada e contínua da história das artes no Brasil; noutra direção, pretendem-se apenas apontar a potencialidade da arte em refletir ou transformar o social, privilegiando o olhar sobre contextos históricos e manifestações artísticas, e o vínculo entre a arte e o social. Assim, o interesse principal é valorizar a dinâmica relacional na construção de sentidos da arte, estabelecendo uma análise interpretativa dos contextos de suas expressões.

6.1 MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS E CONTEXTOS HISTÓRICOS: A ARTE IMERSA NAS RELAÇÕES SOCIAIS

Conhecer os sentidos de arte no contexto da cidade do Recife, Pernambuco, e construídos na contemporaneidade implica uma discussão em relação às transformações sociais e à herança histórica que dão origem ao presente. Entretanto, a história legitimada de um povo é massivamente contada por quem esteve no poder, silenciando os sujeitos oprimidos, oprimindo-os duplamente. Nesse sentido, considerando a contribuição histórica, social e cultural dos povos marginalizados para a formação do Brasil, a resistência efetivada por eles ilustra a potencialidade da arte frente ao social no contexto brasileiro.

Tendo em vista o recorte geográfico e histórico, a constituição de uma sociedade brasileira tem raízes no século XVI, a partir das grandes navegações transatlânticas. No mesmo período, a Europa assistia à ascensão da burguesia e ao declínio dos valores

medievais, ao passo que observava o deslocamento do humano para o centro das discussões e a valorização das ciências positivistas; tem-se, portanto, o início da Idade Moderna. No entanto, bem antes das ideias modernas se estabelecerem enquanto período histórico, as características da época decerto já irrompiam à sociedade ocidental. Em anos antecedentes, obras literárias e pictóricas, críticas ao contexto vivido à época – final da Idade Média e apogeu do Renascimento –, valorizaram os prazeres humanos e satirizaram a instituição da Igreja Católica⁷. Nesse sentido, percebe-se que as transformações sociais provocadas pelo projeto da modernidade foram, aos poucos, anunciadas ou mesmo iniciadas por meio da arte.

O movimento artístico em voga no continente europeu do século XVI estava, por conseguinte, atado ao contexto da época e recepcionava o projeto da modernidade, com forte influência do racionalismo, dos ideais humanistas do Renascimento, expansão territorial europeia e a colonização da terra *brasilis*. Assim, a conjuntura colonial teve o suporte do antropocentrismo europeu e foi edificada no rombo social provocado pela escravização de pessoas negras e no extermínio das populações nativas. A exclusão social desses povos é característica marcante na história e perdura na atualidade brasileira, dificultando a ascensão social de literatas, músicos ou poetas negros ou indígenas; ademais, a violência intencionou silenciar a arte das pessoas marginalizadas e, conseqüentemente, sua voz. Por meio da dança, música, lutas acrobáticas e cantos, a arte dos povos excluídos expõe aspectos de criação e resistência que dialogam com os diversos problemas sócio-históricos brasileiros. Neste sentido, a análise teve intenção de valorizar a história pouco contada, que representa a resistência dos grupos excluídos que, por meio da arte, existem e resistem.

No Brasil quinhentista, a violência senhorial submeteu o povo negro a situações de extrema precariedade e, diante da escravidão, a arte foi uma das principais respostas históricas ao sistema marcante no Brasil Colônia. Segundo dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2014), a arte da capoeira, que apresenta registros documentais e iconográficos desde o século XVIII, é considerada:

⁷ Esse é o caso do livro “Decameron”, de Boccaccio, que, ainda no século XII, exemplificou a potencialidade da arte na construção de um novo tempo; a obra foi indexada pela igreja, junto com outras tantas, comprovando, assim, o potencial artístico contraventor.

Ao mesmo tempo dança, luta e jogo. Dessa forma, mantém ligações com práticas de sociedades tradicionais, nas quais não havia a separação das habilidades nas suas celebrações, característica inerente à sociedade moderna. Ainda que alguns praticantes deem prioridade ora à sua face cultural, a seus aspectos musicais e rituais, ora à sua face esportiva, à luta e à ginástica corporal, a dimensão múltipla não é deixada de lado. Em todas as práticas atuais de capoeira, permanecem coexistindo a orquestração musical, a dança, os golpes, o jogo [...] (IPHAN, 2014, p. 19).

A roda de capoeira é uma arma de resistência e manifestação afrodescendente, tendo sido proibida por anos, amplamente criminalizada em 1890 até que o decreto fosse revogado, apenas em 1937 (IPHAN, 2014). Acredita-se que o desenvolvimento da arte tenha iniciado nas principais cidades portuárias brasileiras, a exemplo de Recife, cidade litorânea onde havia intenso comércio de pessoas africanas escravizadas e que se tornou, assim, um dos santuários da capoeira antiga. A partir daí, a capoeira era praticada no cotidiano ou nas celebrações e os participantes das rodas, com instrumentos musicais e armas – caso fosse necessária a defesa –, dirigiam-se “para a rua, onde praticavam sua arte e desenvolviam suas habilidades” (IPHAN, 2014, p. 66). É importante frisar que essa relação com o espaço público era marcada, ao mesmo tempo, tanto pela atividade quanto pela exclusão, não pertencimento; ou seja: se por um lado a capoeira era pública e era esse o único espaço disponível para praticar, por outro, era considerada imoral, vadiagem, ilegal (IPHAN, 2014). Desde o Brasil Colônia, a marginalização da capoeira considerava os mestres e os participantes como “delinquentes que a sociedade devia vigiar, controlar e punir” (IPHAN, 2014, p. 65). O ensino da capoeira era vinculado a “práticas diversas e múltiplas que criativamente se dissimulavam, para sobreviver numa sociedade que, além de não as reconhecer, as criminalizava” (IPHAN, 2014, p. 70).

A luta acrobática era praticada nas senzalas e levada aos quilombos, muitas vezes acompanhada de instrumentos musicais, a exemplo do berimbau, instrumento essencial para concepção de um grupo como uma roda de capoeira (IPHAN, 2014). Inicialmente, o instrumento servia para disfarce de seu “caráter subversivo e marcial, que sob o manto da dança e da música escondia um tipo de luta corporal” (IPHAN, 2014, p. 104). Entretanto, ao transitar entre dança, música, luta e dimensão espiritual, comprova a multidimensionalidade das contribuições africanas, “condição que se impõe em toda manifestação artística afrodescendente” (IPHAN, 2014, p. 104). A camuflagem da capoeira por meio de rítmica ágil deu origem ao frevo, dança e música pernambucana.

A capoeira transpõe a junção entre a arte marcial e a música ao reafirmar a importância da prática para a construção social e cultural do Brasil. No contexto contemporâneo, as escolas de capoeira têm o potencial de transformação social por meio da

arte a partir da elevação da autoestima, socialização e valorização do sujeito; este é o caso do Centro Cultural Raízes do Brasil, que se constitui enquanto espaço de troca de saberes, expressão de liberdade e reconhecimento ancestral, conforme matéria publicada pelo jornal Correio Braziliense (2017). O Centro, fundado em 1980 e situado em diversos estados do país e no exterior (IPHAN, 2017), produziu a música “Alforria” cujo trecho é exposto a seguir; a letra ilustra a união profunda entre resistência e arte e a força oriunda das rodas de capoeira promulgada pelo povo negro:

No tempo da escravidão,
 Negro dormia na senzala
 Ai, o chicote batia
 No meu tronco de valia
 O meu corpo tremia
 E meu sangue escorria
 Ê, mas o nêgo não desistia
 A necessidade de sobreviver
 Falava mais alto e ele mesclava
 Jogava capoeira pra valer (RAÍZES DO BRASIL, 2002).

Para além do caráter físico de ataque e defesa, a capoeira se torna um elemento de afirmação de um povo que persistia em “não ser” conforme lhes era imposto. Nesse sentido, analisando a relação entre arte e resistência proposta por Rancière (2007), tem-se que:

A resistência da arte define uma ‘política’ própria que se declara mais apta que a outra [política] para promover uma nova comunidade humana, unida não mais pelas formas abstratas da lei, mas pelos laços da experiência vivida. É portadora da promessa de um povo por vir que conhecerá uma liberdade e uma igualdade efetivas e não mais apenas representadas (RANCIÈRE, 2007, p. 8).

Assim, considera-se que a arte contribuiu e contribui nos dias atuais para coesão e afirmação do povo negro no Brasil, grupo historicamente marginalizado. Por meio da potencialidade de resistência da arte, é capaz de anunciar um tempo “futuro no presente”, que dá sentido à partilha.

No final do século XIX, decorrente de pressões econômicas internacionais, a escravidão foi legalmente proibida e, concomitantemente, o império ruiu. Nesse contexto, o país sofria instabilidades sociais e políticas: industrialização global; instauração da república brasileira; mão-de-obra escravizada substituída, aos poucos, pela assalariada; êxodo urbano em massa de pessoas pobres, sem oportunidades; choque de interesses entre trabalhadores e proprietários dos meios de produção; latifúndios que detinham boa parte da riqueza em um governo oligarca; e colonos que migravam para as cidades na intenção de aumentar a riqueza

(PROENÇA, 1997). Os centros urbanos cresceram desordenados, repletos de desigualdade social, em meio a palafitas e palacetes.

A realidade dinâmica, contudo, não afetou o parnasianismo, modelo artístico que se afastava do romantismo ao reagir aos excessos subjetivistas e identificava-se com as elites do Brasil. No movimento socialmente letárgico, as elites ignoravam os fervores sociais, ao passo que propunham uma arte impessoal e desconsideravam que essa postura testemunhava inevitavelmente as relações de poder socioculturais. A defesa da arte pela arte pregou a manifestação pura da forma poética, desprendida dos acontecimentos sociais, alienada à realidade social (PEIXOTO, 2010). Nesse sentido, a intenção ao mencionar o movimento parnasiano é observar que a arte dialoga com o social e se posiciona em meio a ele; o aspecto de social da arte não é apenas combativo, pode também ratificar uma ideologia hegemônica que já está no poder.

Diferente da referência à antiguidade clássica, própria do parnasianismo no final século XIX, a arte de rua, também política, dialoga de forma inevitável com a cidade e com a realidade que a constitui.

Figura 5 – "Arte pela arte"



Fonte: A autora⁸, 2018.

Em meio à urbanidade do centro do Recife, o pensamento que reclama a existência da arte para si mesma foi pichado em um poste de iluminação pública na Rua Henrique Dias. O princípio de culto à arte, exposto a um contexto contemporâneo de receptividade é externado

⁸ Foto elaborada pela autora, Rua Henrique Dias, Recife-PE, em agosto de 2018.

e inevitavelmente apoiado nos sentidos de arte que estão presentes no social. Curiosamente, a pichação é semelhante ao manifesto parnasiano que, deslocado do contexto originário, é posto em diálogo com o espaço e com os transeuntes. Mas a arte pela arte pode falar à urbanidade? A pichação pode se ausentar da realidade social? A que arte a pichação se refere? Que arte é essa que existe em função de si mesma e reclama por meio da contravenção? A pichação exposta pode caracterizar um processo de (re)criação ou mesmo apropriação simbólica do princípio do parnasianismo, mas certamente convida contornos artísticos diferentes dos parnasianos para também serem vistos como arte.

Em resgate a análise histórica, embora o parnasianismo tenha se consolidado por aproximadamente meio século no Brasil, refletindo as identificações estéticas da elite, o século XIX foi um período turbulento para grande parte da população. A forte presença do sistema econômico de *plantation*, isso é, agricultura extensiva, monocultura, produção para o mercado externo e escravidão, estruturou relações baseadas no clientelismo, coronelismo, exclusão social e na subserviência. O autoritarismo, desigualdade e violência fertilizaram o cenário para o surgimento de manifestações estéticas que rompiam com a tradição artística academicista, e fomentou movimentos de insurgência contra a ordem dominante.

O contexto do sertão nordestino foi palco de reações e articulação grupal de enfrentamento à repressão policial, dando origem ao cangaço, que assume um papel significativo no nordeste no final do século XIX e início do século XX. A intenção era o combate às adversidades, embora o movimento não deva ser entendido como revolucionário com projetos de transformação ou igualdade social, e nem mesmo defendia o fim da exploração; o grupo objetivava corrigir as injustiças na relação entre rico e pobre, patrão e empregado, mas mantendo a dominação. Era, em verdade, um meio de sobrevivência a uma realidade adversa em que se objetivavam os interesses pessoais; inclusive, em certas ocasiões, agia-se de forma violenta contra a população pobre (SILVA, 2012). Ainda assim, são variadas as representações do cangaço no imaginário popular, que vão desde os fora-da-lei até heróis do povo.

A afirmação de uma postura valente e combativa e até mesmo sarcástica era reforçada pelos cangaceiros na dança do xaxado realizada em grupo, praticada em meio à caatinga. A canção popular é um instrumento rico para conhecer o imaginário, pois por meio dos discursos e representações, possibilita compreender relações de proximidade e/ou oposição. Nesse sentido, o xaxado popularizado pelo cangaço se mistura ao cenário sertanejo de sol quente, terra seca e honraria. A dança de guerra e entretenimento reforçava o universo do cangaço compartilhado pelo grupo ao expor os elementos, como chinelo de couro arrastando

no chão de terra batida, o rifle ocupando o lugar da parceira de dança e as cantorias que incitavam a violência contra os inimigos ou enalteciam as proezas vividas pelo bando (SILVA, 2012). A partir desse movimento, que fala sobre o Nordeste, percebe-se que o xaxado ou o cangaço não são histórias acabadas, mas são, sobretudo, memórias.

A decadência do ciclo da cana-de-açúcar marcou o período crítico de transição para as usinas, que acentuou a importância das máquinas no século XX. A elite rural observava o redirecionamento do eixo econômico, que se consolidava no sudeste a partir das imigrações, industrialização, ciclo do café e política centralizadora no início do governo republicano (RAMALHO, 2015). A modernização frente aos valores tradicionais abriu espaço para o desenvolvimento da arte moderna, em que a arte ocupa o lugar central na crítica à ordem dominante.

O choque entre a arte tradicional e moderna é provocado pelos novos reconhecimentos e exposições de obras com viés crítico e promoção de sentidos de arte diferentes dos eruditos, que eram construídos através dos elementos modernos, a exemplo da linguagem livre e a dessacralização da arte. A efervescência social causada pela arte moderna propunha a descolonização o Brasil com sátira e crítica, ou seja, a renovação da história em um movimento identitário. A exaltação das características brasileiras frente às importadas visava questionar os valores hegemônicos da burguesia e as relações de poder consolidadas no Brasil. Não era uma ruptura com as artes e estruturas advindas da Europa; ao contrário, o mundo passava por um período também crítico, entre guerras mundiais, e a arte moderna brasileira consumiu elementos da arte moderna europeia, mas intencionava revesti-los de brasilidade. Era um movimento antropofágico (PROENÇA, 1997).

Os temas inquietantes e regionalistas eram expostos por pessoas que, naquele período, tiveram coragem para denunciar e o olhar sensível para expor a calamidade por meio da arte. Os temas regionalistas levantados pelo modernismo, a crítica social às tradicionais oligarquias e as posições engajadas na literatura são impulsionados pelo manifesto regionalista, escrito por Gilberto Freyre, e em 1926, e publicado pelo Centro Regionalista do Nordeste, sediado em Recife. Embora de linha tradicionalista, a intenção era consolidar a identidade local e o Nordeste enquanto unidade no cerne dos valores modernos (FREYRE, 1996). Na concepção dos regionalistas, segundo Godoy (2013, p.?), “o Nordeste possuiria então essa característica de ser guardião da cultura genuinamente brasileira”, ao considerar que a região abrigou e preservou as culturas advindas dos colonos, da África e das populações nativas, fundamentando uma cultura verdadeiramente nordestina.

Essa posição foi decisiva para consolidar o regionalismo no modernismo, desenvolvido por artistas como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego. O árido e adverso cenário sertanejo é aprofundado em temas inquietantes e regionais que expõem a luta da sobrevivência no sertão. Assim, a decadência dos engenhos, a desigualdade social e a seca eram temáticas desenvolvidas nesse período, algumas vezes recorrendo ao memorialismo e ao cangaço para narrar histórias da região.

Em meados do século XX, algumas décadas após da extinção do grupo de cangaceiros, era notável que os problemas regionais persistiam. Nesse cenário, surge em Recife, Pernambuco, o grupo teatral Teatro de Cultura Popular (TCP). O projeto teatral ia de encontro à proposta de arte sem militância, que detinha maior representatividade dentre os dramaturgos daquele período (SOUZA, 2014). Assim, na intenção de expandir a arte autenticamente popular, o TCP defendeu a luta contra dominação da elite política e reacionária, bem como a manifestação combativa do povo por meio da arte. Em concordância com esse viés político-ideológico, a peça “A derradeira Ceia” foi exibida em 1962 e abordava aspectos da história do cangaceiro Lampião e seu bando, na defesa de que os males sociais eram frutos de injustiças e contradições da sociedade. Assim, tinha-se a história combativa sendo contada sob a ótica popular. O teatro, dentre outros campos da arte e educação, foi elemento de atenção do Movimento de Cultura Popular (MCP), mobilização fomentada por um grupo de intelectuais e com o suporte do então prefeito Miguel Arraes, no período entre 1959 e 1964. O objetivo do movimento era orientar a cidade do Recife contra o atraso sofrido pela repressão social e econômica, ao entender que o desenvolvimento somente seria possível por meio da união entre Poder Público, intelectuais e população (SOUZA, 2014).

O MCP surge em Pernambuco, no momento em que o estado era embebido por mobilizações dos trabalhadores do campo, pressões para reforma agrária e inchaço das grandes cidades. Nesse contexto, grupos progressistas pernambucanos de elites intelectuais passaram a questionar o papel da cultura e educação conservadoras e a ausência de participação política da massa de analfabetos, que era impedida de votar. Diante disso, defenderam a educação, informação e acesso à cultura, economia e política. Entretanto, a postura de “tutor” assumida pelos intelectuais com as camadas populares, como se aqueles tivessem o dever de conduzir essas, demonstra as heranças culturais das elites. Isso significa que o projeto não era isento de interesses políticos, pois estava posicionado no campo de forças sociais, embora tenha ido além dos interesses político-partidários. Ainda assim, a aproximação gradual das elites e camadas populares permitiu o enfraquecimento do

pensamento secular herdado culturalmente e estimulou a compreensão da autonomia do sujeito (SOUZA, 2014).

As atividades do MCP foram interrompidas em 31 de março de 1964, ano da instauração do golpe militar. Com dois tanques de guerra estacionados no Sítio da Trindade, Recife, o Estado proibiu o projeto, além de perseguir as lideranças e destruir obras de arte e documentos (SOUZA, 2014). Mas por que a experiência cultural e artística representava, aos olhos do governo ditatorial, uma ameaça?

De acordo com o Inquérito Policial Militar (IPM), exposto por Souza (2014), O MCP foi acusado de agitar e propagandear para subversão da ordem, isto é, sensibilizar as camadas populares acerca de uma ideia por meio do proselitismo, atraindo, assim, aliados. Essas características eram associadas ao comunismo, pois, segundo os militares, os setores da população com baixa escolaridade seriam mobilizadas e facilmente convidadas para subserviência. O receio militar era da organização dos setores populares; assim, sob a alegação de “ameaça comunista”, as ideias que propunham transformação na ordem social carregavam o potencial de enfrentamento e, por isso, os projetos que alimentassem o desejo das camadas oprimidas de mudança da lógica vigente eram barrados (SOUZA, 2014).

Diante da análise acerca do MCP, o esclarecimento cultural, artístico e educacional, no sentido de organizar a sociedade ao pensamento crítico é potencial para libertação, pois, por essas vias é possível a coesão do grupo e esclarecimento da condição social do sujeito. Não estariam os militares afirmando esse potencial ao reprimirem movimentos culturais de forma abrupta e violenta?

Em todo caso, é fato que a arte teve um papel importante para reivindicar o fim do golpe militar, em 1985, ditadura que impediu as atividades do MCP e de tantos outros artistas e educadores brasileiros; por meio da arte, a população insatisfeita convergiu para uma só voz que pediu por “Diretas Já”. Entretanto, a educação básica e crítica e a valorização da cultura e da arte popular estagnaram ou retrocederam nesse período; além disso, os problemas de concentração de renda e desigualdades sociais se perpetuaram na sociedade brasileira, em particular no caso de Pernambuco, garantindo a manutenção das relações de poder fincadas na estrutura social.

A manutenção da estrutura cultural no estado de Pernambuco e a preservação dos valores tradicionalistas, no período ditatorial, foram intensificadas pelo ufanismo decorrente da herança militar e pelo regionalismo impulsionado no modernismo. No entanto, as características histórico-culturais pernambucanas influenciaram a produção cultural artística da região da posteridade. Em Pernambuco, o movimento armorial, idealizado por Ariano

Suassuna, ganha relevância no cenário político cultural em 1970 e, posteriormente, ascende novamente na década de 1990, com a participação mais efetiva de Suassuna na política. Segundo Godoy (2013):

Esse movimento, que surge influenciado pelas teorias de preservação da cultura de Gilberto Freyre, tinha como intenção principal a construção de uma arte nacional baseada nas culturas populares. Desde então, Suassuna, ao assumir cargos de gestão em cultura na prefeitura do Recife e no estado de Pernambuco, passou a apoiar às manifestações e artistas que se aproximavam dessas propostas criadas por ele (GODOY, 2013, p. 93).

O incentivo à produção de uma cultura erudita com base na cultura popular foi base para o movimento, na intenção de legitimar esta última a partir da erudição atenta à estética e ao universo teórico. Porém, o movimento foi além da produção cultural, ao apresentar uma ideologia consistente e ao se posicionar enquanto elemento político de forma clara. Defendia uma arte “pura”, advinda de raízes igualmente “puras” (GODOY, 2013).

Movimentações tradicionalistas, marasmo criativo-cultural do período pós-ditadura e explosão de obras artísticas voltadas à reprodução, distribuição e lucro: esse era o cenário artístico da década de 1980. Diante disso, a insatisfação de jovens da periferia de Olinda e Recife foi crescente, que não se identificavam com as propostas artísticas promovidas pelo Poder Público, e as julgavam insuficientes para representar a diversidade da arte regional. Essa dialética deu vida à agitação cultural, impulsionada pela abertura do país no pós-ditadura às influências estrangeiras, tais como as batidas eletrônicas, o *hip hop*, e a produção popular, como o maracatu, o coco e o caboclinho (GODOY, 2013).

Dentre os jovens inquietos com o cenário artístico estava Francisco de Assis França, conhecido como Chico Science, que abraçou as influências da guitarra e percussão para dar início ao movimento Manguebeat, que ultrapassava os limites da música. É interessante ressaltar o caráter periférico dos discursos do movimento, que não eram legitimados pelo poder oficial, tampouco pelo poder representacional dos intelectuais reconhecidos (GODOY, 2013). Criou-se uma sonoridade recifense que nasce da lama, e aqui é possível destacar o caráter originário da região de manguezais, e do caos urbano; englobava, assim, a cidade, os paradoxos sociais, a arte e criatividade, a tradição popular e o estrangeirismo. Segundo Godoy (2013):

O Mangubeat apresentava ainda, como intenção inicial, a articulação entre o centro e a periferia, relacionando a cultura popular e a cultura *pop*. Essa divisão espacial, de fato, era visível na própria cidade de Recife, que, mergulhada em contradições econômicas e sociais, deixa transparecer, à época do surgimento do Mangubeat, o contraste entre o provincianismo da periferia e a modernidade do centro (GODOY, 2013, p. 19).

O marco de origem do Mangubeat foi o manifesto, inicialmente de cunho informal, escrito em 1992 por Fred Zero Quatro, líder da banda Mundo Livre S/A e jornalista. Intitulado “Caranguejos com Cérebro”, o manifesto se destinou a clarificar a posição ideológica e os objetivos do movimento, a partir da exposição dos problemas sociais e culturais recifenses; para isso, adotou a metáfora do humano-natureza, mais precisamente relacionada aos mangues que sustentam Recife por debaixo do concreto (GODOY, 2013).

Segue abaixo o trecho do manifesto que põe o mangue enquanto cenário para a ação cultural, sócio-política e artística:

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife (GODOY, 2013, p. 28).

Destacam-se as ambiguidades entre local e global, tradição e novidade. De um lado, a crítica à invisibilidade dos problemas sociais e ecológicos da urbanização; de outro, a inanição cultural como consequência de uma “política cultural folclorizante” (RAMALHO, 2013, p. 115). A resposta do movimento frente a esse cenário não pendia para o alheamento provocado pelos interesses mercadológicos, tampouco dependia de um discurso tradicional (RAMALHO, 2013).

Em uma cidade paradoxal, a miséria e a luta para sobreviver dia após dia criaram um cenário de insegurança social, no qual “a própria violência se torna uma questão de sobrevivência, de oposição entre dominante e dominado” (GODOY, 2013). A história de Recife compõe o presente repleto de desigualdades e desproteção do Poder Público para com as camadas populares. Esses elementos marcaram a construção do social e ainda perduram, excluindo muitos e privilegiando poucos. Os que brigavam por terra, outrora, disputam espaço e reconhecimento ainda, pois a macrocefalia urbana e a concentração de renda são traços que acompanham a formação social, sem vislumbres de resolução. Uma sociedade de

maioria excluída é descendente de todo o percurso histórico, desde a exploração da terra brasilis.

Nesse sentido, Chico Science e Nação Zumbi denunciam a ausência do Poder Público na resolução das necessidades básicas por meio da música “Banditismo por uma questão de classe”, cujo trecho é exibido a seguir, e expõe essa linha histórica que permanece presente, que se repete; se a arte não morre, a história tampouco.

Ô, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
 A polícia atrás deles e eles no rabo dela
 Acontece hoje e acontecia no sertão
 Quando um bando de macaco perseguia Lampião
 E o que ele falava outros hoje ainda falam
 Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala
 Em cada morro uma história diferente
 Que a polícia mata gente inocente
 E quem era inocente hoje já virou bandido
 Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido
 Banditismo por pura maldade
 Banditismo por necessidade
 Banditismo por uma questão de classe (CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI, 1994).

As produções de arte recifense após o Manguebeat foram, em grande parte, influenciadas por ele. A intenção de dar vida ao cenário artístico de Recife impulsionou a produção local e transformou a cidade em referência cultural. Na contemporaneidade, o Manguebeat permanece transpondo os limites do som⁹. O movimento ganhou força por contestar, com originalidade, a lógica imperativa que orienta o crescimento urbano e econômico em prejuízo da natureza e das pessoas.

Concomitantemente ao Manguebeat, nos anos 1990, a cultura brasileira assistia ao aumento do consumo em consequência da modernização, expansão urbana, sem significar, no entanto, melhor distribuição de renda. As transformações do mercado televisivo e fonográfico seguiam a lógica de produção e distribuição voltada ao lucro, sem necessariamente uma preocupação criativa, mas importando modelos internacionais adaptáveis às flutuações do mercado brasileiro (PRYSTHON, 2001). A lógica capitalista, imperativa na cultura ocidental contemporânea, abocanha a arte e afeta, assim, as relações entre consumidores e produtores de arte, bem como a dimensão estética estabelecida entre o sujeito e as manifestações artísticas. Cabe elucidar a potencialidade artística neste contexto, bem como a redução da arte a uma mercadoria a partir das relações de troca.

⁹ A exemplo do coletivo Raízes do Mangue, cujo objetivo é propagar discussões em escolas da Região Metropolitana do Recife sobre biologia, sociologia, música, arte e ciência política, a partir das ideias propostas pelo movimento Manguebeat, conforme matéria de Larissa Lins no jornal Folha de Pernambuco, em 2016.

O século XXI traz consigo todos os processos que nele culminaram. Mais que isso, dialeticamente se interpelando, os sentidos construídos historicamente recebem uma roupagem contemporânea, pois só é possível ver a história com os “olhos” de hoje. Ainda, imersos nesse tempo presente, não é simples a tarefa de interpretá-lo, na medida em que ele se passa em nós e por nós. O contemporâneo certamente abriga sentidos de arte diversos, ancorados nos sentidos construídos histórica e culturalmente, mas objetivados nesse contexto. Como inquirir o presente em que se vive?

Na contemporaneidade, sendo o trabalho (inclusive o artístico) voltado à produtividade, em que a liberdade e autonomia de criação estão à mercê do valor financeiro, Santos (2014, p. 73) expõe a questão: “há a perda da aura da arte? A arte deixa de assumir seu papel social e mágico?”. Nesse sentido, a próxima seção analisará a posição da arte e relação estética com o mundo em um espaço sociocultural contextualizado, para, posteriormente, adentrar a construção intersubjetiva dos sentidos de arte.

6.2 ARTE E ESTÉTICA NA CULTURA OCIDENTAL: CRIAÇÃO OU MERCADORIA?

- (...) A rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?
- Cultura é cultura — continuou ele emburrado. Você também vive me encostando na parede.
- É que muita coisa eu não entendo bem [Diálogo entre Macabéa e Olímpio] (LISPECTOR, 1993, p. 55).

Ao situar o estudo na sociedade capitalista ocidental, é proveitoso se ocupar das reverberações do sistema socioeconômico na dimensão da criatividade, da estética e da arte, por consequência (VÁZQUEZ, 1978). A crítica necessária é elucidada por meio da obra de Karl Marx, revisitada por Adorno e Horkheim, reafirmada por Vázquez e desenvolvida por diversos autores que têm como passaporte a análise marxista. Esses pesquisadores esclarecem a congruência entre sistema capitalista e o desenvolvimento da arte e da cultura na relação estética com mundo; o impacto da problemática para a presente pesquisa, a saber, restringe-se à análise ilustrativa da potencialidade de criação presente na arte e da redução da arte à mercadoria¹⁰.

O espaço sociocultural que sustenta a personagem Macabéa é narrado pela ousadia e sensibilidade de Clarice Lispector. A autora monta o cenário literário que discorre sobre “as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela” (1993, p. 24), cuja quase-

¹⁰ A relação entre arte e estética na cultura do capital será aqui ilustrada por meio da personagem Macabéa, protagonista da obra “A hora da estrela”, de Clarice Lispector, publicada originalmente em 1977.

heroína é um ser inexpressivo, habitante de um meio sociocultural que a massifica. Em uma abordagem social, investiga as relações díspares entre sujeitos e os sentidos produzidos por eles, que são peculiares às diferentes realidades; concomitantemente, denuncia a alienação de si em meio a um ambiente precário.

Compreender Macabéa é se aproximar da relação entre estética e dimensão social, em que o sujeito se constitui sempre na relação com um “outro”, numa dada cultura. Isso porque a experiência vivida pelo sujeito, que envolve o corpo socializado, as emoções e os saberes, constitui um dos espectros da construção de sentidos sociais atribuídos à realidade (JODELET, 2015). Assim, de acordo com Clarisse Fukelman (1993), autora do prefácio da edição literária, Macabéa:

De índole passiva, torna-se presa fácil dos mitos e produtos da indústria cultural. Admira as grandes estrelas do cinema e sente-se fascinada pelos anúncios publicitários. As notícias descosidas da Rádio Relógio integram este contexto alienante, dentro do qual o cotidiano se faz em um tempo meramente físico, desprovido de uma ação subjetiva que com ele interaja numa proposta de transformação (FUKELMAN, 1993, p. 12).

O termo indústria cultural, supracitado, foi cunhado em 1947 na obra “Dialética do esclarecimento” por Adorno e Horkheim, pesquisadores vinculados ao Instituto de Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt (SANTOS, 2014). Sem a pretensão de aprofundar a perspectiva teórica, mas considerando a relevância dos estudos dos filósofos para a temática aqui abordada, o conceito de indústria cultural advém da Teoria Crítica, que surge no encargo “de mostrar o mundo como ele poderia ser, porém sem abdicar do entendimento da realidade atual (o mundo como ele é).” (SANTOS, 2014, p. 34). Adorno e Horkheim escreveram a obra durante o exílio na América do Norte em decorrência da segunda grande guerra, e eram críticos ao sistema capitalista, bem representado à época pelos Estados Unidos (SANTOS, 2014).

Segundo Santos (2014, p. 38), “na tentativa de compreender a razão humana e a possibilidade de uma transformação emancipatória, Adorno e Horkheim assumem uma posição pessimista e introduzem o tema da cultura em suas análises”. Assim, debruçam-se sobre as razões que conduzem os seres humanos a uma espécie de barbárie, afastados de um estado verdadeiramente humano, emancipado, esclarecido, consciente da realidade que o envolve. De acordo com a autora:

Apesar de não existir propriamente uma síntese precisa sobre a definição de indústria cultural é possível caracterizá-la como a totalidade da produção de bens culturais (televisão, rádio, cinema, revista, jornal, etc.), uma espécie de conglomerado que possui a mesma finalidade de outra indústria qualquer: produzir para o consumo e obtenção de lucro. [...] os bens culturais são moldados para que assumam padrões comerciais, são meras mercadorias, há um processo de reificação comum para comercialização massificada (SANTOS, 2014, p. 47-48).

O conceito de indústria cultural se refere à tendência à alienação, papel de puro entretenimento e diversão sem crítica, reflexão, ou criatividade, em que se destaca a passividade do consumidor. Essa crítica à sociedade alienante denunciava que a característica estaria presente não só no trabalho, como observara Marx, mas também nos momentos de descanso e fruição pessoal.

A produção artística voltada ao mercado estreita a transformação que o sujeito degusta ao lidar com a arte, pois a liberdade de criação é necessária para haver processo criativo (VÁZQUEZ, 1978). Aqui, o termo “liberdade” não deve ser entendido de modo idealista, isento de condições e independente; na verdade, a liberdade assinalada encontra-se em dialética com a necessidade, sendo unas. Quando compreendida na atividade concreta, diz respeito a um ser social, e considerá-la absolutamente independente ou, do contrário, completamente submetida, invalidaria seu conceito (VÁZQUEZ, 1978). Nas palavras do autor:

A liberdade de criação do artista se firma, portanto, em relação indissolúvel com certa necessidade [...]. A liberdade não consiste, portanto, em ignorar ou voltar as costas para este diversificado condicionamento, mas num modo peculiar, de relacionar-se com ele, relação na qual o artista só se firma na medida em que supera este condicionamento (VÁZQUEZ, 1978, p. 234).

A liberdade de criação não é óbvia, dada, decorre da conquista sobre a própria necessidade e, nesse processo, a criatividade presente na arte possibilita o reconhecimento de si ao passo que se coloca para ser reconhecido pelo outro (VÁZQUEZ, 1978). No que diz respeito à arte literária, de acordo com Lispector (na voz do narrador), a escrita é chave para conhecer-se: “estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (1993, p. 21). Entretanto, quando a criação artística se volta à ordem de produção capitalista, submete inclusive o potencial de libertação. Nesse sentido, para Vázquez (1978) em análise de cunho marxista, a hostilidade da produção capitalista frente à arte diz respeito à própria natureza do sistema, que intenciona expandir às leis que regem as relações de produção e consumo para as outras dimensões humanas.

Esta hostilidade se manifesta, sobretudo, na tentativa de reduzir o trabalho artístico – que é, por essência, um trabalho vivo, criador, concreto e livre – a um trabalho geral, abstrato, como se faz nas condições da produção capitalista com o trabalho alienado (VÁZQUEZ, 1978, p. 240).

O trabalho verdadeiramente humano enquanto manifestação integral das forças essenciais do sujeito “já contém a possibilidade estética que a arte realiza plenamente” (VÁZQUEZ, 1978, p. 325). O trabalho alienante, por outro lado, em que há pouco estímulo reflexivo ou de realização pessoal e que, em tese, se oporia ao processo criativo próprio da arte é ilustrado na descrição da função de metalúrgico exercida por Olímpio, então namorado de Macabéa: “o trabalho consistia em pegar barras de metal que vinham deslizando de cima da máquina para colocá-las embaixo, sobre uma placa deslizante. Nunca se perguntara por que colocava a barra embaixo” (LISPECTOR, 1993, p. 51). É essa alienação evidente na passagem que toma o universo da cultura artística e o massifica, tornando-o maquinal ou pouco criativo. Diante da análise, uma das chaves para compreensão da neutralização de si nesse processo pode ser a distância de uma apresentação estética do mundo que, embora não seja exclusiva do universo de Macabéa, parece encontrar na arte uma possibilidade de se encurtar. Conforme Fukelman (1993):

O patente isolamento das pessoas parece conduzir a uma reflexão sobre a condição do ser humano, agravada por um tipo de organização social que segrega os indivíduos entre si. E o artista constata este exílio do homem na própria terra, mas não tem respostas prontas que o justifiquem. Esta inquietação o move, faz com que escreva e tente descobrir na escrita a sua própria identidade e a sua própria humanidade, cara a cara com as de uma outra qualquer pessoa (FUKELMAN, 1993, p. 5).

A estetização demonstra a subjetividade humana e as múltiplas relações do sujeito com o mundo, que ultrapassam as necessidades orgânicas de sobrevivência e podem ser objetivadas por meio da arte. Esse processo integra o sujeito no social, sendo a arte um meio de objetivação do ser social (VÁZQUEZ, 1978). Ao analisar a estética enquanto modo de relação entre o sujeito e o mundo e (inter)subjetivação do ser, Lispector descreve a emoção sentida por Macabéa ao escutar uma música – a única coisa belíssima que ouvira na sua vida – e ilustra, assim, a estetização como espaço possível entre o ser e o mundo; corrobora, portanto, com a ideia de objetivação da subjetividade proposta por Vázquez (1978).

Quando ouviu começara chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era ‘assim’. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma (LISPECTOR, 1993, p. 56).

A cultura artística, que corresponde às necessidades do sujeito e sua riqueza humana, é possivelmente uma forma de diálogo com a realidade por meio da linguagem por ele compreendida (VÁZQUEZ, 1978). Assim, a distância da autorreflexão experimentada pela personagem Macabéa, pessoa quase inumana descrita propositalmente com traços naturalistas, expõe a carência da compreensão de si e do seu entorno na medida em que lhe falta linguagem para dar sentido à realidade socialmente construída; o que lhe resta, quando muito, é devanear com a humanidade alheia das atrizes do cinema. Tanto o silêncio que lhe priva, por falta de aproximação com as palavras, quanto à curiosidade por termos descontextualizados, a exemplo do diálogo que abre esta sessão, demonstram a sua condição; ou, nas palavras da personagem, “desculpe mas não acho que sou muito gente” (LISPECTOR, 1993, p. 53).

Emudecida e invisibilizada, não reconhecendo em si traços de pertencimento social ou relações de sociabilidade, Macabéa se espelha no alter, representado pela cultura de massas (JODELET, 2015). Esses elementos, situados e veiculados por meio das mídias, dos valores e das relações de poder, servem de pano de fundo para construção de sentidos atribuídos à realidade e são reconhecidos pelos sujeitos “conforme o modo de adesão ou de imposição” (JODELET, 2015, p. 324). Dessa forma, a partir das relações estabelecidas com os outros, a televisão, o rádio e o cinema se caracterizam como as “commodities” que Macabéa dispunha, enquanto bagagem social, para lidar consigo mesma e com o meio.

Dentro das relações propostas pelo sistema socioeconômico e cultural, as dimensões da inteligência, genialidade e criatividade são manifestadas a partir da lógica do capital, na qual a arte é muitas vezes convertida em objeto de troca. Entretanto, essa valoração só é possível devido ao caráter utilitário atribuído ao “produto” artístico que, como objeto de uso, serve ao capital (SANTOS, 2014). Aqui se reconhece a função ideológica da cultura do capital de reduzir a arte a um produto vulgar e simplista que seja massivamente produzido e descartado, para ser novamente repetido e consumido. Entretanto, limitar o campo da arte às dimensões econômicas é reduzi-lo à condição de mercadoria (SANTOS, 2014). Esse condicionamento subestima os aspectos filosóficos, o potencial transformador do sujeito

social e ofusca a percepção de dimensões da arte, a exemplo do aspecto do prazer ou da catarse.

A abordagem do gozo estético, da criação ou co-criação a partir do consumo e construção de novos sentidos geralmente é acompanhada, nas pesquisas científicas, da pergunta: “para que serve a arte?”. Entretanto, considera-se no presente trabalho que o prazer de se perceber humano – e social, por consequência – não é uma serventia, mas parte inerente à socialização; é essencial ao sujeito se fazer social, compartilhar inevitavelmente da humanidade com os demais. Mesmo as artes que movem sentimentos dolorosos ou confusos, como os quadros “Guernica”¹¹ de Picasso (1937) ou “O Jardim das Delícias Terrenas”¹² de Bosch (1504), ainda assim, certamente elas não criam uma dor vinculada ao “nada”, mas dialogam com algo latente. Nesse sentido, entende-se que a arte direciona para o caminho humanizado, atuando como um canal, que inclui muitas vezes a externalização ou objetivização da humanidade, como referenciado por Vázquez (1978). É a celebração do humano, que abraça várias dimensões; a arte é um dos meios mais frutíferos que o sujeito dispõe para se elevar enquanto tal, e não apenas o artista, senão todos que são apresentados a ela (VÁZQUEZ, 1978). Segundo o autor:

Apropriar-se humanamente do objeto é torná-lo verdadeiramente nosso, isto é, apropriar-se dele como obra humana; gozar de um objeto artístico é apropriar-se dele como obra do homem e para o homem, é nos ver confirmados em nossa realidade humana neste nosso fazer nosso o objeto. [...]. Com efeito, na relação estética, o sujeito só pode apreender o objeto, isto é, consumi-lo, gozá-lo, explicitando como um todo único, em unidade indissolúvel e em toda sua riqueza, suas potencias espirituais – intelectuais, afetivas, sensíveis (VÁZQUEZ, 1978, p. 262).

É a capacidade de criação que acompanha o sujeito desde sua percepção de si na construção de significados acerca da realidade social. Por isso, a arte não se limita à economia, mas vai além, existindo (e resistindo) diante das relações; antecede o sistema econômico vigente e certamente se prolongará na sociedade, ainda que esse sistema entre em declínio. É a capacidade de criação que permite, antes de tudo, a investigação da presente pesquisa e a crítica à cultura vigente, aqui ilustrada pela obra “A hora da estrela”. É, por fim, esse potencial criador que possibilita a manutenção e transformação da realidade, a partir dos sentidos que são construídos e reconstruídos, cotidianamente. O sistema econômico, as

¹¹ O quadro Guernica refere-se à guerra civil espanhola e ao sofrimento atrelado ao período.

¹² A pintura Jardim das Delícias Terrenas descreve a história do Mundo a partir da criação, apresentando o paraíso terrestre e o Inferno. Celebração dos prazeres da carne, desinibição, ausência de culpa, por meio de atividades sexuais vívidas.

relações de poder e as tensões expostas no espaço sócio-histórico são, antes de tudo, realizados no sujeito social e por ele. Assim, o campo da arte, embora muitas vezes afetado pelos valores do sistema econômico, é, antes de tudo, social.

Figura 6 – “Quem é o sistema?”



Fonte: A autora¹³, 2018.

O caráter transformador da arte sobrevive. Ele é evidenciado principalmente, mas não só, pelas artes que estão à margem do utilitarismo submetido ao capital. O grafite, a pichação, a arte popular, os projetos independentes que preenchem as ruas do Recife, aqui citados em sequência somente a título de ilustração, a saber: as rodas de capoeira na Rua da Aurora, próximo ao monumento Tortura Nunca Mais; os grupos de maracatu nas ruas do Recife Antigo; o projeto Som na Rural, que ocupa espaços públicos da cidade; o sarau de poesia na Casa Azul, em Olinda; as rodas de coco propostas por Beth d’Oxum; e o Slam das Minas, em que mulheres fazem Rap e reflexão social. São todos eles e muitos outros projetos de arte que ocupam Recife e região metropolitana e demonstram o potencial de resistência da arte, e consequente da natureza do sujeito de criar.

Após as considerações acerca das representações sociais, do campo da arte e de um possível vínculo entre sujeito social e manifestações artísticas, pretende-se esclarecer a condição da categoria social juvenil para, assim, estabelecer uma possível relação entre as juventudes de Recife e a arte.

¹³ Foto elaborada pela autora, Av. Conde da Boa Vista, Recife, em outubro de 2018.

7 JUVENTUDES E ARTE NA PERSPECTIVA DA PSICOLOGIA SOCIAL: SUJEITOS EM CENA NO CENÁRIO DE RECIFE

Figura 7 – "Dança", Henri Matisse (1909)



Fonte: STRICKLAND; BOSWELL, 2004.

As cores vibrantes, puras e idílicas¹⁴ dão vida à “Dança”. Na obra, o movimento é o responsável pela união dos sujeitos, e a partilha rítmica do grupo possibilita a relação, a co-criação e a experiência – intra e intersubjetiva. A ilustração é metáfora para aproximar os sujeitos da presente pesquisa, que assumem suas singularidades diante do social, ao passo que partilham o reconhecimento de si enquanto jovem; assim como na pintura, os sujeitos adquirem posturas diferentes, mas que se tornam unas no conjunto, no que se refere ao grupo social que participam. Entretanto, ao considerar a heterogeneidade da cidade do Recife, questiona-se: há uma categoria de juventude em um só ritmo?

Interpretar o enlace intrínseco entre o objeto “juventude” e o sujeito “jovem” requer o uso das lentes da matriz cultural de que ela é oriunda. Aproximar-se do sujeito de pesquisa demanda considerar, em primeiro plano, que o reconhecimento de si enquanto “jovem” se enraíza em significações diversas e a análise da condição juvenil possibilita compreender o lugar social em que se situam as demandas de cunho artístico no cenário da pesquisa, Recife, Pernambuco. A relação entre a condição juvenil e o conceito de juventudes é orientada pela perspectiva histórica e cultural que enreda o grupo etário, mas, sobretudo, social.

De acordo com as estimativas do IBGE (1999), Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, realizadas em 1999, o Brasil teria aproximadamente 34,5 milhões de jovens no

¹⁴ São características da técnica denominada de fauvismo, em que fauve, em francês, se refere à fera, selvageria – nome concedido inicialmente de forma pejorativa, mas posteriormente acatado pelos artistas (STRICKLAND; BOSWELL, 2004).

ano de 2011, na faixa etária entre 15 e 24 anos. Esse quantitativo representa 18% do total de habitantes que o IBGE projetava para o país no cenário de 2011. De acordo com o documento do instituto:

[...] estes jovens formam o conjunto de pessoas que, efetivamente, pressiona a economia para a criação de novos postos de trabalho. Por outro lado, são esses mesmos jovens que estão expostos às mais elevadas taxas de mortalidade por causas externas (IBGE, 1999, p. 9).

Em análise aos dados fornecidos pelo IBGE, foi solicitado pela Secretaria-Geral da Presidência da República do Brasil, pela Secretaria Nacional de Juventude, juntamente com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, o documento “Mapa da violência: homicídios e juventude no Brasil”, elaborado por Wainselfizs (2013), que diagnostica a violência no grande grupo juvenil. Embora a taxa de mortalidade da população brasileira tenha caído entre 1980 e 2011, a taxa de mortalidade dos jovens entre 15 e 24 anos permaneceu praticamente a mesma, destacando-se mudanças na configuração das causas das mortes, isto é: enquanto que, em 1980, “causas externas” (mortes não naturais) eram responsáveis por pouco mais da metade dos óbitos juvenis do país, esse quantitativo cresceu para 73,2% do total de óbitos juvenis registrados em 2011, o que representa a morte de 34.336 jovens por causas externas em 2011 (WAINSELFIZS, 2013). Ainda, em relação à taxa de homicídio de jovens, é possível observar uma “acentuada tendência de queda no número absoluto de homicídios na população branca e de aumento nos números de vítimas na população negra” (WAINSELFIZS, 2013, p. 87).

No caso de Pernambuco, houve um declínio de 31,8% ao comparar a taxa total de homicídios de jovens nos anos de 2001 e 2011. Porém, ao observar a relação entre a taxa e a raça/cor da vítima, percebe-se: entre os jovens brancos, registrou-se uma queda de 59,2% de homicídios entre 2002 e 2011; no caso dos jovens negros (que engloba as pessoas autodeclaradas pretas e pardas, segundo as categorias do IBGE), o declínio da taxa de homicídios entre 2002 e 2011 foi de apenas 16,5%. Em números, observa-se que, em 2011, 217 jovens brancos foram vítimas de homicídio em Pernambuco, contra os 3.003 jovens negros. Ainda, de acordo com o documento do Ministério Público de Pernambuco, “GTRacismo” (2015), o jovem negro é exposto a um risco de morte 11,5 vezes maior que o jovem branco, em análise aos dados¹⁵ referentes à realidade dos sujeitos entre 12 e 29 anos.

¹⁵ Os dados disponibilizados foram retirados do relatório Índice de Vulnerabilidade Juvenil à Violência e Desigualdade Racial, realizado pela UNESCO em parceria com o Ministério da Justiça, em 2014, ano-base 2012.

Pernambuco apresenta a segunda maior taxa nacional relativa ao risco em expor os jovens negros à violência, ficando atrás somente da Paraíba.

Vale ressaltar que, conforme Wainselfizs (2013, p. 12), “mais que acabados e frios estudos acadêmicos, os mapas constituem chamados de alerta”. Desta forma, os dados elencados expõem a vulnerabilidade da categoria social juvenil à violência e, em especial, a violação aos direitos humanos dos jovens negros e a barreira ao gozo da cidadania plena. Assim, percebe-se que o Poder Público ora forneça, ora negue elementos para os jovens se relacionarem com o meio sociocultural e significarem os fenômenos sociais (WAINSELFIZS, 2013). A desigualdade é presente na realidade social brasileira entre jovens brancos e negros, assim como entre os que habitam localidades diferentes, a exemplo das periferias e áreas nobres, incluindo também a realidade dos jovens que vivem em meio rural.

A apropriação do espaço está relacionada à produção de sentidos acerca da realidade contextualizada; essa relação diz respeito à inclusão social, autoestima e construção intersubjetiva no desenvolvimento do social no ser e do ser no social. No contexto dos jovens das áreas rurais e, mais especificamente do Movimento Sem Terra (MST), a subjetividade juvenil possivelmente se relaciona, de forma complexa, ao assentamento rural, e vincula-se ao espaço rural, ao contexto de luta, à comunidade (LOPES, 2017). Os elementos que participam da construção de representações sociais não dizem respeito apenas ao espaço físico, mas ao enfrentamento da questão fundiária e reivindicação do espaço para cultivar e viver; esses processos associam-se também às lutas que envolvem o pertencimento em meio ao social (LOPES, 2017). Em análise social e histórica, a construção da intersubjetividade e o contexto rural não podem ser compreendidos de forma isolada, mas em dialética entre o sujeito e as “condições concretas de existência, objetivas ou subjetivas” (LOPES, 2017, p. 9). Entretanto, basear o estudo psicossocial sobre as juventudes em situações de exclusão social é insuficiente. De acordo com Lacerda (2014):

Tais asserções se constituem em importantes objetos de pesquisa, mas quando elevadas isoladamente às categorias máximas de análise carregam consigo o risco de essencializar os grupos pesquisados, universalizando seus modos de ser e desconsiderando como estes foram e ainda são produzidos e sustentados (LACERDA, 2014, p. 29).

As análises quantitativas e qualitativas iniciam a discussão acerca do grande grupo juvenil e não demandam esforços para perceber que ele é claramente diverso, pois são diferentes realidades que embasam o desenvolvimento do jovem no Brasil. Embora o sujeito jovem não se limite aos bens materiais ou à vulnerabilidade social, tais marcadores sociais são

alguns dos elementos que compõem, na relação com o sujeito, o campo do social. Faz-se importante manter o diálogo sobre as formas de produção e reprodução da condição dos jovens aliada ao momento histórico-cultural em que eles se situam, considerando-os participantes ativos da construção da cidadania e dos sentidos co-criados acerca da realidade. Deste modo, evita-se “associações diretas que simplificam problemáticas complexas e constroem um discurso marcado por reguladores sociais com o intuito de modelar as juventudes brasileiras” (LACERDA, 2014, p. 29).

Ainda que haja a inclusão de sujeitos diferentes no grande grupo “juventude”, diferentes juventudes são construídas a partir de diversos contextos socioeconômicos, culturais e trajetórias de vida. Assim, considera-se a compreensão das juventudes enquanto “uma categoria social polissêmica, de difícil apreensão analítica” (CARA; GAUTO, 2007, p. 171). A concepção das juventudes é orientada pela compreensão do grupo juvenil enquanto categoria social, cujos sentidos são socialmente construídos e oriundos de uma narrativa sócio-histórica. O conceito refere-se às simbologias construídas “pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela [a categoria] atribuídos” (GROPPO, 2000, p. 8).

A constituição da categoria social e etária confunde-se com o próprio processo histórico e cultural da sociedade. Foi durante o período moderno no ocidente, nos séculos XIX e XX, que, a partir do termo “adolescência”, a psicologia abre caminhos para aprofundar discussões sobre juventudes. A situação vivenciada pelo jovem era compreendida enquanto “‘função de maturação’ do indivíduo na sociedade capitalista” (GROPPO, 2000, p. 60) e o conceito de adolescência se torna referência para que as demais áreas do conhecimento construíssem significações acerca do objeto “juventude” (GROPPO, 2000). A relação inicial do termo à “objetivação das faixas de idade”, por meio das técnicas sociais e orientada pelo positivismo moderno presente nas ciências médicas e humanas, abriu espaço para naturalização de transformações “pré-diagnosticsadas” que ocorreriam em um momento específico: no período juvenil da vida (GROPPO, 2000, p. 59). Com recorrência, a condição natural e biológica (o processo de maturação sexual e puberdade fisiológica) era associada à jovialidade, atrelada ao reconhecimento sociocultural (AMARAL, 2015).

Nas discussões contemporâneas, cuja intenção é definir o conceito, dois critérios costumam interagir sem que haja necessidade de conciliação entre ambos: a classificação etária, enraizada na pretensão biológica das juventudes; e o critério sociocultural, enfatizando as possibilidades diversas de viver o período juvenil em função do grupo étnico, classe social ou contexto histórico-geográfico (GROPPO, 2000). Portanto, o termo abarca não só limites

etários socialmente definidos, mas principalmente “representações simbólicas e situações sociais com suas próprias formas e conteúdos” (GROPPO, 2000, p. 9) objetivadas nas sociedades contemporâneas. Assim, jovens são os sujeitos que vivenciam uma situação em comum, plural e heterogênea no que a constitui. Em relação ao caráter diverso do grupo social, pode-se considerar que:

[...] não existe somente um tipo de juventude, mas grupos juvenis que constituem um conjunto heterogêneo, com diferentes parcelas de oportunidades, dificuldades, facilidades e poder nas sociedades. Nesse sentido, a juventude, por definição, é uma construção social, ou seja, a produção de uma determinada sociedade originada a partir das múltiplas formas como ela vê os jovens, produção na qual se conjugam, entre outros fatores, estereótipos, momentos históricos, múltiplas referências, além de diferentes e diversificadas situações de classe, gênero, etnia, grupo etc. (ESTEVES; ABRAMOVAY, 2007, p. 21).

A pluralidade, própria do termo juventudes, guia o entendimento para a inevitável indefinição – que em nada está relacionada a um desinteresse científico em conceituá-lo, mas demonstra o “extremo relativismo” que atravessa as juventudes ao abarcar sujeitos e vivências diversas (GROPPO, 2000, p. 10). Conforme indica Léon (2005, p. 10), “já não se trata de novidade, mas sim de uma necessidade, pluralizar o momento de referir-nos a estes coletivos sociais, isto é, a necessidade de falar e conceber diferentes ‘juventudes’”. Assim, a presente pesquisa será guiada pelo diálogo entre os dois critérios – considerando, no entanto, a relevância do critério sociocultural. Tendo em vista a origem cultural do termo, que nasce em uma sociedade localizada e datada, a concepção sobre as juventudes é fruto de relação socializada entre os sujeitos sociais, em que o limite etário é ele mesmo cultural. Esta característica é evidenciada pelas flutuações percebidas ao comparar a faixa etária juvenil para políticas públicas de sociedades diferentes – a exemplo da Espanha, 15 e 29 anos ou México, entre 12 e 29 anos¹⁶.

Na realidade contemporânea brasileira, o Estatuto da Juventude (Lei n. 12.852/2013) indica que os jovens são os sujeitos cuja idade varia entre 15 e 29 anos, tomando que os sujeitos com idade entre 15 (quinze) e 18 (dezoito) anos são considerados adolescentes e salvaguardados pela Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990, que fundamenta o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Aos adolescentes, aplicam-se as diretrizes do Estatuto de Juventude excepcionalmente no caso de inexistência de conflito com as normas de proteção integral do ECA.

¹⁶ Conforme Esteves e Abramovoy (2007, p. 21). Os dados expostos pelos autores foram coletados respectivamente nas pesquisas espanhola “Informe Juventud en España” e mexicana “Encuesta Nacional de Juventud 2000”, esta última realizada pelo Instituto Mexicano de La Juventud.

A Política Nacional de Juventude (PNJ), escrita pelo Conselho Nacional de Juventude (CONJUVE) e orientada pelo Estatuto da Juventude, divide a faixa etária juvenil em três subgrupos: dos 15 aos 17 são considerados jovens adolescentes, e estão incluídos na política da criança e do adolescente; jovens-jovens são os sujeitos cuja idade varia dos 18 aos 25 anos; e os sujeitos na faixa etária dos 25 aos 29 anos são considerados jovens adultos. Entretanto, a PNJ aponta que o limite etário definido serve como um parâmetro social para orientar as políticas públicas voltadas ao grupo.

A polissemia do campo de juventudes é problematizada na análise de Lacerda (2014) sobre os estudos de Zamboni, que compreende as juventudes como um espaço de fronteiras. Esta abordagem se fundamenta em dois princípios: primeiro, na consideração de que as relações são um elemento fundamental do ser humano, que é singular e, ao mesmo tempo, múltiplo, construindo-se dialogicamente com o outro social; ainda, com base na teoria de Boaventura de Sousa Santos, associa-se o conceito de espaço de fronteira a análise das juventudes. A noção de fronteira não deve ser compreendida enquanto espaço físico, mas social, psicológico, que é construído na relação com o outro. Esse espaço propício para conviver, que abarca as bagagens fundamentadas nos lugares originais de cada ser, mas que são reinventadas na relação com o outro. Os novos significados co-criados são forjados pelos aprendizados que preexistiam o encontro e se fazem necessários nesse desafio diante do “diferente”.

Ao considerar as juventudes enquanto um espaço de fronteiras social e dialogicamente construído, percebe-se que os jovens “já trazem consigo diversos marcadores como gênero, etnia e classe social e os ressignificam para se relacionarem com os outros” (LACERDA, 2014, p. 24). Assim, é possível descolar do olhar individualista sobre juventudes e compreender a categoria enquanto histórica; nesse sentido, a experiência de ser jovem está atrelada não a uma obrigatoriedade ou uma condição do indivíduo dentro de uma faixa etária, mas é consequência das relações sociais e culturais em uma perspectiva histórica. Segundo a análise do autor acerca das contribuições de Zamboni, as juventudes, por se constituírem no espaço de fronteira, configuram-se “como local privilegiado para a construção de subjetividades de forma relacional e histórica, tensionando os limites que lhes são impostos nas margens nas quais se situam.” (LACERDA, 2014, p. 24).

O percurso da compreensão de “juventudes” é enraizado no contexto da cultura ocidental ampla e sofreu mudanças que tecem as concepções mais recentes do termo e da condição juvenil. No meio acadêmico, a partir das ciências modernas, a concepção de juvenil com grande repercussão – dentre outras compreensões que surgiram – foi associada a

processos “perigosos e frágeis” da vida do sujeito, às etapas de maturação ou período de transição para a adultez. Após a segunda grande guerra mundial, a concepção de “fase transitória”, associada a uma “espécie de carência ou moratória tencionada pelas necessidades relacionadas à formação da identidade individual” (CARA; GAUTO, 2007, p. 171), atribuiu às juventudes um caráter problemático. Às juventudes, portanto, seria designada a função de socialização e passagem para a vida adulta em um “momento preparatório”; ainda, eram vistas como um problema social ou “comportamento de risco” que, portanto, demandaria soluções. Essa conjuntura nega ao jovem a autonomia de sua vida/história e a capacidade de falar por si (CARA; GAUTO, 2007). Nesse período, o crescimento econômico do pós-guerra e a modernização possibilitaram a eclosão das juventudes como categoria que consome e é socialmente ativa. Ainda, os meios de comunicação e massa contribuíram para difusão da “noção de *cultura juvenil* – revolução nos costumes e nos modos de ser – como uma categoria interclassista” (AMARAL, 2015, p. 38, grifos do autor). Esses sujeitos são associados ao signo da contracultura e resistência, na intenção de criar novos caminhos de expressividade e sociabilidade. Os sujeitos juvenis são vistos como revolucionários ou inovadores e, nesse sentido, é possível destacar o Maio de 1968¹⁷ (AMARAL, 2015).

No contexto brasileiro, até a década de 1970 o termo “juventude”, em voga no âmbito público, referia-se à categoria enquanto responsável pela transformação da sociedade ou como uma fase de transição. Assim, estava associado ao período estudantil, seja ao colégio ou ao nível superior, pois seria o momento devido para os sujeitos adquirirem conhecimentos necessários à continuidade social e prosperidade econômica e política (ABRAMO, 2005). Os discursos públicos brasileiros em que os jovens ocupavam o centro da temática reproduziam ações dúbias: os sujeitos de classes mais altas, que dispunham da oportunidade ou privilégio de continuar o caminho da educação formal, eram considerados jovens e beneficiados pelas políticas gerais relativas ao lazer, à arte e à cultura, dentre outras. Entretanto, a maioria dos jovens brasileiros, pela necessidade, entrava no mercado de trabalho e interrompia a trajetória estudantil ou não adentrava o ensino superior. Estes eram, pois, adultos, excluídos do discurso político em prol de demandas juvenis. Os sujeitos que “desviavam” deste percurso previsível, seja pela ausência de ocupação ou pela criminalidade, eram integrados ao grande grupo jovem enquanto problema social. Assim, os debates públicos se voltavam à tentativa de integrá-los socialmente ou relegava-os à condição de marginalidade; a estes eram reservadas as medidas de punição ou prevenção (ABRAMO, 2005).

¹⁷ Movimento francês que iniciou com diversas greves estudantis e indicou uma mudança nos valores sociais e o crescimento da cultura juvenil – segundo arquivo da UNICAMP, 2018.

Nos anos que sucederam a década de 1970 houve mudanças nos debates públicos que se referiam aos jovens. O Tropicalismo, que unia elementos internacionais aos originários do Brasil, incentivou a identificação juvenil com a produção nacional inovadora. Nesse período, o movimento punk – que contestava a cultura capitalista e incentivava o posicionamento anárquico e contestatório frente aos papéis sociais e aos valores conservadores – crescia na Inglaterra e sua influência foi difundida no mundo ocidental (AMARAL, 2015). Segundo o autor:

A produção simbólica e os modos de vida engendrados pelos jovens nesse período irão constituir as principais referências aos modelos e caracterizações na elaboração de imaginários do que é ser jovem até os nossos dias. Termos como contracultura, revolução, rebeldia, contestação, vanguarda, *underground*, mudança, idealismo, utopia, liberdade, entre outros, estão vinculados às significações dos diferentes estilos de vida produzidos pelos jovens (AMARAL, 2015, p. 40).

As influências estrangeiras adentram o país ainda no final da ditadura pelas brechas do contexto ufanista: o hip hop, o rock, o heavy metal; ainda, a guitarra elétrica, contestada e aglutinada, molda os ambientes urbanos e a relação das juventudes com a história e com o pertencimento. Músicas e estilos relegados à rua se afirmam enquanto pertencente e inerente aos espaços públicos e são hibridizados com a produção local (RAMALHO, 2015).

O mundo ocidental assiste a pluralidade de estilos relacionados à expansão de mercado e mudanças na estrutura social, o que dificulta a associação do termo juventude com uma categoria homogênea. Segundo Amaral (2015):

Novos contornos começam a compor o ideário acerca da juventude nas sociedades ocidentais a partir da década de 1980. A proliferação dos estilos de vida juvenil emergentes no cenário urbano produz identidades cada vez mais plurais que possibilitam marcar até certo ponto os modos de vida dos jovens (AMARAL, 2015, p. 41).

No Brasil, o fim da ditadura militar teve a influência juvenil, incluindo diversos movimentos estudantis que pleitearam a possibilidade de expressar-se; as ações manifestadas reivindicaram espaço político durante o governo militar e pós-ditadura, em que se reforçava a concepção dos grupos juvenis enquanto “fonte de mudança” e “transformação social” (ABRAMO, 2015, p. 26). Entretanto, o cenário de redemocratização também foi marcado por instabilidades sociais (marginalidade infanto-juvenil) e perda de força dos movimentos (ABRAMO, 2015).

De forma incipiente, abre-se espaço às políticas públicas atentas às demandas juvenis específicas, impulsionadas por movimentos sociais e partidos políticos – dentre eles,

destacam-se os de tendência à esquerda. O interesse por ações voltadas às juventudes apresenta crescimento nos partidos e espaços políticos, inicialmente com demandas por poder e liderança (ABRAMO, 2015). É esse cenário, conturbado para a condição juvenil, que recepciona a constituição do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), em 1990, pautado na defesa da criança e do adolescente como sujeito de direitos, com demandas específicas (ABRAMO, 2015).

O marco do ECA escancarou a urgência do debate sobre a condição juvenil no final do século XX; os atendidos pelas políticas juvenis eram aqueles com até 18 anos, e os que ultrapassassem a faixa etária estariam fora das políticas e debates voltados à categoria. Somado a isso, a dificuldade de inserção no mercado de trabalho da população entre 16 e 24 anos e falta de perspectivas na década de 90 do século passado impulsionaram o entendimento das juventudes enquanto “fase problemática” ou como um problema social brasileiro, e as ações eram majoritariamente voltadas à recuperação de autoestima, resgate e salvamento da população juvenil marginalizada (ABRAMO, 2015).

Em uma associação com o universo artístico juvenil, no mesmo período da década de 1990, o país assiste à expansão do *hip hop*, primeiramente afetada pela criminalização e, posteriormente, aglutinada à indústria fonográfica. De acordo com Amaral (2015), o *hip hop* se apresenta como representação da realidade cultural dos jovens moradores da favela e periferias brasileiras, ao se referir à realidade afetada pelo tráfico de drogas, pobreza, exclusão social e racial, o movimento que envolve a batida musical, a dança e o grafite – e vai além, produzindo uma estética da periferia – é elemento de referência para jovens marginalizados, apontados por outros grupos dentro da sociedade como problema social (ABRAMO, 2015). A arte do *hip hop* é uma arte externa, voltada às ruas, à ocupação dos espaços: em um movimento de afirmação, os jovens que estavam às margens da sociedade, empurrados para as ruas, fazem desse espaço seu palco, seu lugar. A arte de rua, a exemplo do grafite, dialoga com o ambiente e destaca a postura ativa do sujeito naquele contexto de pertencimento. No que diz respeito ao campo artístico cultural, a sociabilidade, expressão e manifestação dos jovens depende, em parte, da lógica estabelecida com o espaço público (ABRAMO, 2015).

A expressão e uso do espaço social por grupos juvenis artístico-culturais são pertencentes ao contexto que emerge, considerando os contornos da sociedade desigual. Ao passo que surgiam as articulações do *hip hop*, que ganharam relevância na década de 1990 no Brasil e escancararam as tensões e exclusões relacionadas à condição econômica e racial urbana, acentuava-se que a arte e a expressão se manifestavam também em outros contornos juvenis postos no espaço social. Reivindicou-se a superação do olhar negativo sob os setores

populares, percebidos até então como “risco social”. A heterogeneidade de vivências das juventudes pressionou o contexto público a enxergar os sujeitos e as diferenças, a fim de que as ações atinjam todos os jovens de modo equitativo.

A pluralização dos grupos juvenis galgou visibilidade ao firmar diversas linguagens no âmbito da cultura, arte, lazer, cotidiano, entre outros, que manifestaram adversidades das condições juvenis contingentes: o reggae, por exemplo, questionando os sistemas de opressão; o punk, denunciando a submissão social ao capital. No contexto pernambucano, é possível notar um processo artístico-cultural rico, ampliado com os grupos de capoeira, movimento manguebeat, maracatu, entre outros –, que afirmavam, por meio da arte, a resistência juvenil e as indagações à cultura que servia de palco às tensões e à expressão de subjetividades e de construções coletivas (ABRAMO, 2015), ao passo que demonstravam as contingências relacionadas à exclusão social, material ou simbólica e à difícil relação com a cidade, sendo-lhes negado o espaço urbano, pouco acessado, mas vivenciado pelos grupos juvenis para expressão ou usufruto.

Tais movimentos geraram identificação em vários jovens, que agora reagem de maneiras diversas. A relação entre o jovem, a arte e elementos da cultura na qual a arte se enraíza foi observada com mais atenção por ONGs, ocupando espaços, potencializando ações e incentivando projetos juvenis (ABRAMO, 2015). Entretanto, o Plano Estadual de Juventude de Pernambuco, produzido pela Secretaria Executiva de Políticas para a Criança e Juventude (SEPCJ), observa que a perspectiva que compreende os jovens enquanto problema social ainda é largamente aceita:

O ‘enfoque de risco’ é o mais tradicional e amplamente difundido. Estruturou-se para reagir frente aos enfoques clássicos que consideram os jovens como um grupo homogêneo e foca na integração social. Este enfoque propõe mudar as políticas ‘universais’ por políticas ‘focalizadas’ nos setores excluídos, mas, mesmo apresentando certos avanços, evidenciou sérias limitações, referidas a sua exclusiva concentração no fomento do acesso aos serviços, sem promover a cidadania juvenil. No Brasil, esta abordagem ainda prevalece (PERNAMBUCO, 2008, p. 50).

Neste contexto, as questões dos jovens se ampliaram e especificaram-se; a juventude é então percebida como “juventudes”, não dicotômica, mas diversa. Portanto, o reconhecimento dos jovens enquanto sujeitos de direito e as suas demandas por ações públicas é uma postura recente (ABRAMO, 2015).

A partir da análise crítica acerca do paradigma que compreende os jovens enquanto risco para a sociedade, foi desenvolvida a abordagem da juventude cidadã enquanto sujeito de direitos e foco das políticas. É nesse contexto que se reivindica e dá início à elaboração de

políticas multisetoriais e diversificadas voltadas às demandas juvenis, evidenciando as singularidades e a consideração do jovem enquanto sujeito de direitos, que demanda participação no contexto público (ABRAMO, 2005, p. 28). Essa mudança considera os jovens “como sujeitos integrais, para os quais se fazem necessárias políticas articuladas intersetorialmente” (ABRAMO, 2005, p. 22). Ainda, a abordagem da juventude cidadã permite “enfrentar as práticas paternalistas e clientelistas que o enfoque de risco mantém” (PERNAMBUCO, 2008, p. 50). Conforme o documento elaborado pela SEPCJ, a perspectiva que considera as juventudes como “sujeitos de direito” é fundamentada na Convenção Internacional dos Direitos das Crianças da ONU e compreende que, por serem cidadãos, os jovens têm um conjunto de direitos que precisam ser assegurados. Ainda assim, de acordo com o Plano Estadual de Juventude de Pernambuco:

[...] este enfoque evidencia limitações relevantes, na medida em que promove a participação dos jovens só como um outro direito, sem fazer uma leitura rigorosa das eventuais contribuições que os jovens podem fazer à sociedade a qual pertencem (PERNAMBUCO, 2008, p. 49).

E continua:

Um terceiro enfoque vigente é o que se constrói em torno da noção de “capital social”, enfatizando o “empoderamento” juvenil como principal ferramenta promocional, cujo foco central é criar o “poder juvenil” que permite negociar mais e melhor com os tomadores de decisões (PERNAMBUCO, 2008, p. 49).

O protagonismo juvenil considera a potencialidade e a capacidade do jovem de falar de si e por si na constituição, enquanto sujeitos sociais e culturais. Os jovens são vistos enquanto atores importantes para o desenvolvimento, sem desqualificar a dimensão de cidadania, que é direito dos sujeitos juvenis, e a condição de risco a qual o grupo é submetido na sociedade. Entretanto, diante da abordagem do protagonismo das juventudes, deve-se atentar para a possibilidade de bipolarização dos grupos juvenis, isto é, de um lado, os setores populares que demandam expressão e são o público alvo das políticas públicas, e, do outro, os jovens articulados ao poder e reconhecidos ou legitimados perante a sociedade para elaboração das políticas sociais (ABRAMO, 2005).

Conceber os jovens enquanto “protagonistas” os posiciona em um lugar de transformação do porvir, que protagoniza algo e virá a ser; produz o diálogo dicotômico que separa o suposto saber e o não saber. Ao considerar o cenário juvenil dinâmico e plural, atribui-se aos jovens a referência nos debates acerca das concepções e demandas juvenis; isto é, considerá-los enquanto sujeito central. Entretanto, a própria noção de participação e

inclusão social é frágil e inconstante. O conteúdo das ações voltadas aos jovens é, no geral, reservado aos que detém o poder da decisão, sejam eles os diretores, financiadores de um projeto ou coordenadores de debates voltados à população juvenil. Aos jovens, comumente lhes é destinada a posição de beneficiário das ações e é negada a decisão sobre elas (CARA; GAUTO, 2007). Frequentemente reconhecidos como “atores estratégicos”, é renegado às juventudes o dever social de transformar a sociedade, desconsiderados os sentidos juvenis atribuídos ao real na elaboração de ações em acordo com as demandas concebidas pelo grupo social amplo.

Enfatiza-se a contribuição juvenil ao meio social, considerando que as políticas públicas juvenis voltadas à manutenção de serviços materiais e simbólicos são um canal “privilegiado para melhorar as condições estruturais de vida dos jovens” (PERNAMBUCO, 2008, p. 50).

Os jovens pernambucanos são reconhecidos pelo Poder Público como “grupo de risco”, na medida em que são afetados drasticamente pela “exclusão social múltipla” (PERNAMBUCO, 2008, p. 50). A atenção às demandas específicas das juventudes deve reconhecer os direitos juvenis, além de garantir oportunidades para lidar com “as dificuldades de emancipação, inclusão e expressão e participação democráticas” (PERNAMBUCO, 2008, p. 50). Assim, é interesse do Estado assegurar as condições de socialização (seja no ambiente familiar, comunitário, escolar, político ou com os pares), garantindo a promoção de vínculos e redes juvenis de apoio voltadas ao desenvolvimento. O Poder Público estadual considera os jovens como “agentes estratégicos para o desenvolvimento” de Pernambuco e, por meio do Plano Estadual de Juventude, facilita ações para estruturar e consolidar as intervenções das juventudes nos “espaços da ampla, livre e efetiva expressão e participação” (PERNAMBUCO, 2008, p. 51), além de incluir a expressividade juvenil nos setores que promovem a cidadania ativa no Estado. As ações públicas relacionadas à arte e voltadas às juventudes devem refletir as demandas dos próprios jovens, e os sentidos atribuídos à arte pelos sujeitos juvenis são guias das políticas neste campo.

Segundo Castro et al. (2001), ações sociais voltadas para as juventudes cujo foco seja estético e artístico podem aprofundar o conceito de autoestima, visto que a confiança em si está relacionada à apropriação do conhecimento e ao reconhecimento dos pares. Ainda, a pertença e reconhecimento social são elementos que se relacionam com a autoestima e são sentimentos capazes de fortalecer os vínculos sociais, gerando felicidade e prazer na medida em que afastam o sujeito de situações de vulnerabilidade e risco. Segundo as autoras, o sujeito realiza o ato de criação ao passo que é por ele criado, pois a produção artística é muitas vezes

volta ao reconhecimento do coletivo, ou ainda ao prazer de ser alguém que tem propriedade naquilo que faz e consome (arte). Nesse sentido, para alguns grupos juvenis, “participar de uma experiência bem conceituada entre os da comunidade significa abalar estigmas, ser respeitado e não ser mais identificado como ‘marginal’” (CASTRO et al., 2001, p. 520). Para além, projetos ligados à arte podem trabalhar o sentimento de pertença: sendo um elemento convidativo, a arte “chama” os que comungam dos sentidos atribuídos a ela, unindo-os em um grupo capaz de fornecer reconhecimento, relações e partilha de significados. Para as autoras, a arte proporciona ao sujeito:

Participação, protagonismo juvenil, reconhecimento de limites frente aos direitos de outros, ênfase na responsabilidade por multiplicação das habilidades artístico-culturais aprendidas, assim como a transmissão de conhecimento sobre cidadania, para outros jovens e outras gerações – estas seriam contribuições da cultura partilhada nas experiências, auxiliando o jovem a lidar com violências, menosprezo, com o não ser respeitado, e a construir auto-estima apesar da intimidação dos outros. (CASTRO et al., 2001, p. 509).

Ao adentrar o universo dos sujeitos juvenis, é valorizado conhecer os significados produzidos pelos jovens e o contexto que dá suporte às representações sociais, colocando-os como atores da sua realidade. Entender os sentidos no que tange a possibilidade de ação e criação é apontar o potencial e a capacidade do sujeito, sem perder de vista que a projeção de um futuro ativo reside em sentidos preexistentes no jovem.

A participação ativa dos jovens em expressar seus sentidos de arte é fundamental para a construção social e política, considerando a cultura adultocrata das sociedades ocidentais, “submetidas à divisão ‘geracional’ do poder” (CASTRO et al., 2001, p. 518). Os sentidos de arte são parte de mudanças e afirmações juvenis, visto que “representações sociais não são apenas tributárias do passado, elas são também passagens para o futuro: está se construindo hoje o acervo cognitivo-afetivo com o qual se lidará com o amanhã” (ARRUDA, 2002, p. 70). Assim, as ações relativas à arte e significados atribuídos se acomodam na aliança entre o futuro projetado e o passado que o sustenta.

8 METODOLOGIA

8.1 NATUREZA DA PESQUISA

A pesquisa é de natureza psicossocial e tem como base a TRS em diálogo com outras áreas de estudo, como a arte e a estética, a fim de compreender o sujeito por meio do universo de significações, valores, atitudes e a realidade do sujeito que abarca, inclusive, as relações que ele estabelece, bem como a partilha de significados.

A metodologia é fundamentada na TRS e está apoiada no estudo dos núcleos de sentidos, proposto por Vygotsky, a fim de adentrar o universo simbólico do sujeito social e compreender o movimento de constituição da representação social de arte.

8.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA

Ao visar à pluralidade do arcabouço teórico, a revisão sistemática da bibliografia foi construída por meio do estudo na plataforma Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)¹⁸. Após a escolha do banco de dados, a revisão sistemática da bibliográfica foi constituída por seis etapas: 1. Escolha das palavras-chave; 2. Combinação dos termos nas plataformas; 3. Leitura dos títulos e resumos de todos os trabalhos exibidos; 4. Pré-seleção dos documentos potencialmente relacionados a presente pesquisa; 5. Leitura flutuante dos trabalhos previamente selecionados; 6. Escolha do material para suporte teórico da presente pesquisa.

Primeiramente, a fim de filtrar o teor do material exibido na base de documentos da BDTD, a pesquisa na plataforma foi conduzida a partir da combinação das palavras-chave do presente estudo previamente escolhidas, a saber: arte, cultura, juventude, representações sociais de arte. Entende-se que o campo do objeto representacional arte situa o presente trabalho e, por este motivo, os termos de pesquisa foram combinados com a palavra-chave “arte”, na intenção de encontrar referências pertencentes ao mesmo campo de discussão. Assim, combinou-se arte e cultura; arte e juventude; arte e representações sociais.

O acesso na BDTD foi orientado pela ferramenta “busca avançada” disponível na plataforma, a fim de combinar dois termos – que deveriam aparecer nos “resumos em português”; entretanto, a combinação “arte e cultura” apresenta uma exceção a esta regra. Isso

¹⁸ A BDTD promove a visibilidade científica nacional, na qual participam mais de cem instituições brasileiras de nível superior e tem uma base de dados de aproximadamente quinhentos mil documentos.

porque a referida combinação, quando pesquisada nos “resumos em português”, resultou em um número significativo de documentos exibidos: 3241 pesquisas. A grande quantidade dificultaria a etapa de leitura e poderia comprometer a análise dos resumos e seleção dos trabalhos; portanto, foi preferível desviar do padrão estabelecido para que esta associação de termos aparecesse apenas nos títulos dos documentos. A mudança exibiu um total de 57 produções e restringiu a quantidade apresentada na plataforma, além de expor trabalhos mais específicos no que tange a relação entre a arte e a cultura.

De início, foram lidos os títulos e os resumos de todos os trabalhos exibidos, a fim de verificar os documentos que teriam potencial relação com a presente pesquisa. A seleção inicial possibilitou um número diminuto e específico de documentos, viabilizando a leitura flutuante – atividade em que a pesquisadora se deixa “invadir por impressões e orientações” (BARDIN, 2010, p. 122). Após conhecer as teses e dissertações, percebeu-se que doze trabalhos auxiliariam o desenvolvimento da presente pesquisa, conforme demonstra a tabela a seguir:

Tabela 1 – Revisão bibliográfica

Termos combinados	Nº de documentos exibidos pela plataforma	Nº de documentos escolhidos para leitura flutuante	Nº de documentos escolhidos como bibliografia para presente pesquisa
Arte e Representações Sociais	135	15	2
Arte e Cultura	57	12	1
Arte e Juventude	161	22	5

Fonte: A autora (2018).

Dentre o material rejeitado para a bibliografia da presente pesquisa, têm-se os que abordam temáticas divergentes, como cultura organizacional ou arte relacionada a um grupo populacional específico (ex: populações na Idade Média, comunidades da Amazônia, cidades peruanas, arte e cultura portuguesa, cultura hispânica, etc.).

A revisão sistemática auxilia na compreensão das discussões acadêmicas sobre a temática de pesquisa. Ademais, propõe-se a traçar, de maneira organizada e com clareza, o caminho da presente produção, indicando ao leitor os passos dados em direção à elucidação da problemática.

8.3 O CAMPO DA PESQUISA

A pesquisa de campo aconteceu em duas instituições que têm o jovem como parte fundamental do seu público, com aquiescência prévia das instituições e assinatura da carta de anuência (Apêndice C). As instituições, descritas a seguir, são aqui denominadas ficticiamente como Oficina de Artes e Teatro e Organização de Jovens Líderes.

A primeira coleta de dados aconteceu no espaço Oficina de Artes e Teatro, uma instituição fundada em 2001 com propósitos artísticos. Sediada no centro do Recife/PE, volta-se à produção, promoção e apresentação de obras teatrais, em conexão com os objetivos secundários de produção musical e expressão corporal. As artes cênicas abrigam diversas etapas artísticas, incluindo a cenografia, elaboração de roteiros, montagem de figurino, desenvolvimento vocal e corpóreo. A Oficina de Artes e Teatro oferece cursos teatrais para iniciantes, profissionais e amadores e se posiciona de forma atenta à inclusão de pessoas de origens diversas nos cursos e no elenco.

Sendo o público jovem presente nos projetos de iniciação teatral e teatro amador, intencionou-se colher dados com estes sujeitos. A escolha de priorizar os grupos não profissionais para a realização da coleta de dados se deu especialmente por entender que a maioria dos jovens é amadora e interessa-se pela arte sem, entretanto, vivenciar o teatro com o afimco e a frequência profissional, abrindo a pesquisa para a arte a compreensão dos sentidos de arte em uma perspectiva mais ampla.

A segunda coleta de dados aconteceu na Organização de Jovens Líderes, cuja sede em Recife está localizada no Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco. A organização é formada por jovens, a maioria dos membros tem entre 18 e 29 anos, e objetiva proporcionar um espaço para as juventudes explorarem o potencial de liderança, a partir do trabalho interno e realização de projetos nas áreas social ou profissional. Os jovens, na perspectiva da instituição, são vetores de mudanças positivas em cenários multiculturais e desafiadores. Nesse sentido, na medida em que os atores organizacionais são multiplicadores internos e disseminadores de conhecimento e experiência, entende-se que os sentidos construídos por eles e atribuídos à realidade são elementos relevantes na construção do universo juvenil e transformação social positiva.

8.4 PARTICIPANTES DA PESQUISA

Os/as participantes da pesquisa foram jovens residentes na cidade do Recife, cujas idades entre 18 e 29 anos, conforme indicação do Estatuto da Juventude (Lei n. 12.852/2013). Os/as voluntários/as foram abordados/as entre agosto e dezembro de 2018, comunicados/as acerca dos objetivos da pesquisa e, após concordância, foi assinado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Apêndices A e B). A aprovação do projeto se deu pelo Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da Universidade Federal de Pernambuco, processo de número 91538418.6.0000.5208.

Na primeira coleta de dados, o Teste de Associação Livre de Palavras (TALP) foi distribuído junto com o questionário sociodemográfico; ambos foram respondidos em área coletiva. As aplicações na primeira instituição ocorreram no espaço da aula de teatro e, no caso da segunda instituição, a aplicação foi realizada em espaço privativo reservado pela instituição para reunião dos membros. Foram respondidos 50 questionários no total, respeitando a autonomia das pessoas de escolherem participar ou não. O questionário sociodemográfico continha questões sobre sexo, cor, idade, escolaridade, escolaridade da mãe e do pai, bairro de residência e perguntas relativas ao quantitativo de pessoas morando no mesmo domicílio e abrangeu três matrizes: social, trajetória escolar e trajetória da família. As respostas ao questionário, cujo objetivo foi exploratório, possibilitaram o levantamento preliminar de dados a fim de traçar o perfil demográfico e contexto de origem dos participantes.

8.5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa se apoiou em instrumentos de coleta de dados que evidenciam a linguagem carregada de sentidos e significados que podem ser desvelados no processo de análise e interpretação. Os significados, construções históricas e sociais, possibilitam a comunicação e a partilha das experiências, não se reduzem em si mesmos e vão além das barreiras linguísticas e intelectuais.

A TALP intencionou identificar os aspectos latentes do objeto de representação, a partir da rede de conteúdos evocados e associados ao estímulo fornecido. Assim, objetivou-se realçar os conteúdos essenciais associados ao objeto e às dimensões encobertas e não filtradas pela censura. A aplicação da TALP, nesta pesquisa, foi composta por três estímulos-indutores: 1. “arte é...”; 2. “como a arte se manifesta?”; 3. “onde se encontra arte?”.

Os dados produzidos pela TALP foram processados pelo software Iramuteq, versão 0.7 alpha 2, programa desenvolvido por Pierre Ratinaud, pesquisador francês, e sua utilização em língua portuguesa foi viabilizada pelo Laboratório de Psicologia Social da Comunicação e Cognição da Universidade Federal de Santa Catarina (LACCOS/UFSC) em parceria com o Centro Internacional de Estudos em Representações Sociais e Subjetividade – Educação, da Fundação Carlos Chagas. O software é gratuito, facilmente acessado via internet, e dispõe de um tutorial facilmente compreensível sobre sua instalação e uso¹⁹. O Iramuteq é útil para análise da frequência das palavras evocadas e observância do vínculo entre elas, além de possibilitar associação entre as respostas e as variáveis dos respondentes. Neste estudo, utilizou-se o programa para análise de listas curtas de palavras, devido ao seu rigor estatístico e as possibilidades de diferentes recursos técnicos de análise lexical.

Após a coleta, os dados foram descritos de acordo com a linguagem do software em formato de planilha e dispostos na plataforma do Office Calc, a fim de organizá-los. Para cada estímulo indutor foi criada uma tabela específica, na qual os voluntários foram identificados por número e associados às suas características sociodemográficas. As palavras ou frases escritas foram colocadas nas células ao lado da identificação numérica de cada participante e das suas variáveis. Os termos presentes na TALP foram vinculados à ordem em que foram evocados e, posteriormente, as informações foram salvas em formato “.ods”, de modo a serem lidas pelo programa.

Dentre as sistematizações disponibilizadas pelo software para o processamento dos dados, foram selecionadas as análises de frequências múltiplas, prototípica e de similitude. A primeira forneceu dados gerais relativos à frequência das variáveis e das evocações; com isso, identificou-se a taxa percentual de evocação das palavras presentes na TALP.

A análise prototípica permitiu gerar um quadro dividido em quatro partes, nos quais foram expostas as palavras com valores de referência ao lado que correspondem à frequência da evocação e à ordem média em que foi lembrada pelos participantes. No primeiro momento, ao processar os dados no programa, percebeu-se que palavras similares tinham ordem e frequências diferentes, embora o sentido semântico fosse similar; tem-se como exemplo os termos “expressão” e “expressões” ou “dançar”, “dançando” e “dança”. Considerando que essa situação poderia prejudicar a identificação da representação social, optou-se por transformá-las em substantivo singular, agrupando-as em categorias baseadas na semântica.

¹⁹ Tutorial para uso do software Iramuteq (Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires) Brigido Vizeu Camargo e Ana Maria Justo (Laboratório de Psicologia Social da Comunicação e Cognição – UFSC).

Assim, algumas palavras sofreram redução, bem como algumas orações foram reduzidas em uma única palavra ou, algumas vezes, em duas palavras unidas por um “underline” (exemplo: “na rua” foi reduzida para “rua”; “onde houver movimento” foi reduzida para “movimento”, qualquer lugar tornou-se qualquer_lugar), atentando para manutenção do sentido original da evocação. Ainda, grupos de palavras como “escola”, “universidade” e “ambiente acadêmico” foram aglutinadas em uma única palavra, “espaço_acadêmico”. Por fim, termos aparentemente similares, como “muro” e “parede”, não sofreram redução devido à carga no sentido que esses locais de manifestação da arte podem ter (nesse exemplo, a arte no muro e a arte na parede podem ser socialmente recebidas de maneiras diferentes).

Após a redução, obteve-se a distribuição das evocações coletadas na TALP. As sistematizações do conteúdo disponibilizadas pelo software facilitam a leitura, análise e posterior interpretação das informações pela pesquisadora.

Na intenção de compreender as dimensões do significado de arte dentro de um contexto que lhe dê sentido, decidiu-se também realizar entrevistas, visto que possibilitam lidar com o discurso relativamente espontâneo do sujeito, que fala sobre si mesmo: sentimentos, sensações, opiniões, crenças partilhadas, julgamentos, pensamentos, cognição (BARDIN, 2010). Os diálogos foram registrados em áudio por gravador digital, após consentimento dos entrevistados, o que possibilitou armazenamento e posterior transcrição integral das entrevistas.

A interpretação do processo de construção dos sentidos de arte considera o caráter histórico, social e cultural na fala do sujeito que se constitui e constrói o real em uma relação dialética com o social e é, portanto, singular, mas socializado. Esse sujeito expressa a subjetividade, capaz de produzir novos significados e interferir no meio, ao passo que evidencia o social, na historicidade e na partilha de sentidos. Em constante relação com o outro social, o movimento interpretativo do discurso ilumina as diferenças ou semelhanças presentes nas relações heterogêneas (VYGOTSKY, 2001). Para a psicologia vygotskyana:

[...] o enfoque estético da arte deve ter fundamento psicossocial, isto é, deve combinar as vivências do ser humano em nível individual com a recepção do produto estético percebido como produto social e cultural. É isso que o leva a firmar que ‘a arte é o social em nós’(BEZERRA, 1999, p. XII).

Nesse sentido, embora as entrevistas discorram sobre experiências singulares e subjetivas, as falas são encarnadas em corpos socializados; por este motivo, a análise do

encontro entre sujeito e pesquisadora se volta ao discurso localizado, de vozes múltiplas (BARDIN, 2010).

As entrevistas semiestruturadas são guiadas por um roteiro previamente estabelecido, mas permitem certa flexibilidade para explorar aspectos que surjam durante cada encontro. Nesse sentido, a entrevista foi subdividida em duas etapas, sendo a primeira relativa ao diálogo direcionado por três eixos previamente pensados (Apêndice E): a definição de arte para o jovem voluntário; o que a arte provocava nele; e a relevância da arte para as juventudes; ademais, outras perguntas que foram julgadas importantes para compreensão da temática e apareceram no decorrer das conversas foram também consideradas. A segunda etapa da entrevista consistiu em apresentar 13 estímulos indutores, sendo dois textuais e o restante imagético, a fim de que o jovem discorresse sobre o elemento, indicando se considerava aquilo como arte ou não e como se sentia diante daquela figura.

Os jovens entrevistados foram contatados após a aplicação do questionário sociodemográfico e TALP. Todos responderam a primeira parte da pesquisa e demonstraram interesse em participar da segunda etapa, anotando o número do celular no questionário respondido ou falando pessoalmente com a pesquisadora. Houve o interesse de diversificar o perfil dos entrevistados dentre os voluntários que compuseram o universo e, por esse motivo, foi escolhida a mesma quantidade de homens e mulheres, que residiam em bairros diferentes e com idades diversas. Ainda, buscou-se entrevistar pessoas de ambas instituições nas quais o questionário e a TALP foram aplicados, sendo três voluntários vinculados à instituição Oficina de Artes e Teatro e três participantes vinculados à Organização de Jovens Líderes.

Com o objetivo de interpretar as falas dos voluntários, explicamos o caminho de análise percorrido e o olhar interpretativo.

8.6 ANÁLISE DOS DADOS: NÚCLEOS DE SIGNIFICAÇÃO

Os núcleos de significação foram abordados na pesquisa com o objetivo de explicitar os processos de constituição dos sentidos e significados relacionados à arte, para além da aparência da palavra. Assim, a pretensão foi compreender as relações, contradições, o processo de significação do sujeito diante da realidade.

Com vistas a acessar os processos psíquicos que exponham as significações, reconheceu-se na entrevista um instrumento de coleta rico e potente para realizar os objetivos. O percurso de análise e interpretação dos dados coletados nas entrevistas foi composto por três etapas, evidenciado por Aguiar e Ozella (2006): seleção de pré-indicadores;

sistematização dos indicadores e conteúdos temáticos; e construção dos núcleos de significação e análise dos núcleos de significação.

Após os encontros, baseados na escuta e na condução dos diálogos, as falas foram transcritas e a pesquisadora se deixou afetar pelas leituras flutuantes, que possibilitaram a formação de pré-indicadores. Eles aparecem a partir da repetição ou reiteração de temas diversos relacionados à arte, por meio da ênfase ou contradição nas falas (AGUIAR; OZELLA, 2006).

Os pré-indicadores foram levantados a partir da identificação das palavras com significado e contexto, primeira unidade destacada durante o momento analítico, que expõe modos de pensamentos, ações e sentimentos de um sujeito que se apropria das nuances culturais mediadas pela história. Assim, os pré-indicadores se referiram a palavras carregadas de aspectos afetivos e cognitivos da realidade as quais o sujeito empírico participa.

Nesse primeiro momento, as leituras flutuantes do material permitiram a familiarização com o inventário de significações, e o objetivo foi decompor os dados no processo analítico. Após reconhecer os pré-indicadores, a leitura criteriosa possibilitou perceber associação entre eles, seja por similaridade, contraposição ou complementaridade; esse processo foi nomeado de aglutinação e reduziu a quantidade em indicadores. O agrupamento não seguiu uma linearidade, foi orientado por mais de uma forma de associação; dessa forma, duas características associadas à arte, a exemplo de “deleite” ou “fruição do tempo livre”, quando sofrerem aglutinação indicaram o “prazer” que a arte provoca. Sistematizou-se, assim, os indicadores que dizem respeito aos sentidos de arte (AGUIAR; OZELLA, 2006). Os indicadores revelaram os conteúdos e o modo como eles se articulam. Os conteúdos semelhantes, contraditórios ou complementares foram articulados, de modo a evidenciar os processos de contradição ou transformação na construção de sentidos.

A etapa posterior consistiu em analisar a importância de cada indicador para compreensão dos sentidos de arte construídos pelos jovens, com vistas a reconhecer os núcleos de significação; estes se basearam nos significados evocados pelos participantes e nos sentidos incutidos. Assim, foi possível sistematizar os núcleos de significação que demonstraram as correlações efetuadas e possibilitaram ir além da aparência ao considerar a subjetividade, o contexto e a história (AGUIAR; OZELLA, 2006).

Os núcleos de significação objetivam expor as peculiaridades dos participantes e compreender as relações que estes estabelecem. A intenção de organizar, articular e sistematizar os conteúdos temáticos reconhecidos no processo de análise provê a essa etapa características menos empiristas e mais interpretativas, que aproximam a pesquisa à realidade

do sujeito, apesar de todo o processo, que começa na coleta de dados, ser, em última instância, construtivo e interpretativo (AGUIAR; OZELLA, 2006).

Os núcleos expressam questões centrais que envolvem emocionalmente o sujeito, que trazem implicações para eles e/ou revelam pontos de sua constituição. Segundo Aguiar e Ozella (2006), uma forma de nomeá-los é por meio de expressões emitidas pelos sujeitos que denotem a articulação inculcada nos núcleos. Seguindo essa sugestão, os núcleos de sentidos evidenciados na presente pesquisa foram intitulados com expressões ditas pelos sujeitos e que se articulam com os sentidos nucleares, a exceção do primeiro.

Dito isso, pretende-se adentrar, na sessão seguinte, estão os resultados obtidos após a realização dos procedimentos metodológicos.

9 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Os resultados oriundos das duas etapas metodológicas serão apresentados em dois tópicos, sendo o primeiro referente ao questionário sociodemográfico e a TALP, e o segundo tópico relacionado às entrevistas. Assim, pretende-se discorrer, primeiramente, sobre as informações colhidas com os 50 participantes no que se refere aos seus perfis e às interpretações acerca dos resultados da TALP referentes às evocações destes jovens. Após a explanação, o tópico posterior diz respeito aos resultados obtidos na segunda etapa metodológica, isto é, as entrevistas semiestruturadas, e intencionou-se discorrer acerca dos perfis dos seis jovens que se voluntariaram para as entrevistas e das interpretações das suas narrativas.

9.1 QUESTIONÁRIO SOCIODEMOGRÁFICO E TALP

Na intenção de conhecer juventudes em contextos diversos, foram escolhidas duas instituições distintas situadas em regiões urbanas de grande fluxo diário de pessoas, além de serem geograficamente distantes uma da outra, objetivando acessar públicos diferentes. Entretanto, após a análise, pode-se sugerir que os voluntários da pesquisa pertencem a grupos sociais similares – hipótese ilustrada especialmente pelo alto nível de escolarização.

De acordo com as respostas ao questionário sociodemográfico, voluntariaram-se 31 mulheres e 19 homens, sendo que 44% do total se autodeclarou pardo, 38% branco, 16% das pessoas se afirmaram negras e 2% indígena.

No que se refere aos bairros de residência dos respondentes, 66% declarou morar na cidade do Recife e 34% habita a Região Metropolitana. Para ilustrar o perfil dos residentes de Recife, a análise consistiu no cruzamento de informações entre os dados fornecidos pelo site da prefeitura da cidade e a divisão entre classes sociais pelo critério por faixa de salários-mínimos utilizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada²⁰ (IPEA, 2017). Assim, a partir do nome do bairro, buscou-se o valor do rendimento nominal médio mensal dos domicílios, fornecido pelo site da prefeitura do Recife²¹; este dado indica a média de rendimentos que os domicílios de determinada região arrecadam mensalmente. Os

²⁰ De acordo com o documento, “essas faixas foram adaptadas a partir do modelo utilizado pelo IBGE (2010), que analisa as despesas e rendimentos da [pesquisa de orçamento familiar] POF de 2008/2009 e utiliza sete faixas múltiplas do salário mínimo”.

²¹ Dados fornecidos por IBGE e divulgados no site da prefeitura do Recife.

rendimentos médios das residências foram associados à estratificação em faixas de renda, que varia entre faixas de renda muito baixa e de renda alta.

O IPEA optou por arredondar os valores, considerando que as mudanças anuais do salário-mínimo; na presente pesquisa, manteve-se a tabela com os arredondamentos numéricos pelo mesmo motivo. Tem-se a seguir as informações referentes às faixas de renda familiar, sob essa perspectiva de análise; os valores limites foram mantidos conforme o documento de referência, elaborado em 2017, que usa como base o salário mínimo de 2009. A escolha por não recalculer os valores foi feita por considerar que os dados disponibilizados pelo Censo Demográfico, realizado pelo IBGE e disponibilizados pela prefeitura do Recife, correspondem ao ano de 2010. Sendo assim, foram utilizados os valores de referência a seguir:

Tabela 2 – Faixas de rendas

Faixa de renda*	Número de salários-mínimo	Limite inferior	Limite superior
6 Renda alta	Acima de 10	R\$ 9000,01	-
5 Renda média alta	De 5 a 10	R\$ 4500,01	R\$ 9000,00
4 Renda média	De 5 a 10	R\$ 2250,01	R\$ 4500,00
3 Renda média baixa	De 3 a 5	R\$ 1350,01	R\$ 2250,00
2 Renda baixa	De 2 a 3	R\$ 900,01	R\$ 1350,00
1 Renda muito baixa	Até 2	-	R\$ 900

* As classes econômicas são definidas a partir dos rendimentos familiares per capita e estão expressos em reais (R\$).

Fonte: A autora (2018).

A análise dos bairros de residência consistiu em classificar as regiões da cidade dentro da faixa de renda dos domicílios, a fim de ter um indicativo quanto às condições financeiras dispostas pelos respondentes. Percebeu-se que 28% dos voluntários que residem em Recife estão domiciliados em bairros cujos rendimentos médios situam-se na faixa média alta, entre 4500,01 reais e 9000 reais. Dos demais, 18% reside em bairros situados na faixa de renda média e 14% na faixa renda média baixa, além de 6% residirem em bairros pertencentes à faixa de renda alta. Não foram percebidos moradores de bairros situados na faixa de renda baixa e muito baixa.

No caso dos 33% dos respondentes que habitam a área metropolitana do Recife, a maioria escreveu o nome do município no questionário, o que impossibilita a pesquisa pela renda per capita domiciliar. Embora a renda média domiciliar per capita da região metropolitana equivalha a R\$ 745,10, de acordo com a base de dados do Governo de

Pernambuco (dado referente a 2016), considera-se que a RMR tem realidades díspares e utilizar o dado unificado poderia comprometer a análise.

Em relação à escolarização dos respondentes, 88% realizaram algum curso de nível superior, dentre os quais 13% têm título em especialização; os demais 12% afirmaram ter cursado o ensino médio. A tendência a um nível alto de escolarização se repete nas respostas em referência à escolaridade dos familiares, mas em menor grau: dentre os respondentes, 54% assinalaram que a mãe/responsável concluíra graduação e dentre as quais pouco mais da metade possui alguma especialização; as demais 42% das genitoras ou responsáveis possuem ensino médio, 2% cursaram da 5ª a 8ª série do fundamental II e também 2% cursaram da 1ª a 4ª do fundamental I. No que se refere aos pais/responsáveis, a taxa é de 46% com graduação e pouco mais da metade destes com algum título de especialista; ainda, 40% possuem ensino médio, 10% cursaram da 5ª a 8ª série do fundamental II, 2% cursaram da 1ª a 4ª do fundamental I e 2% não sabe.

Diante da análise sociodemográfica dos respondentes, percebe-se que os participantes partilham características em relação ao nível escolar e, por isso, são certamente influenciados pela disponibilidade para o desenvolvimento acadêmico. Os voluntários da pesquisa se situam em meio a uma realidade social na qual estudar pode ser considerado um privilégio e, embora a análise do grupo social não seja reduzida a uma variável, é possível questionar os motivos dessa relativa homogeneidade, considerando que os jovens universitários representam apenas 19,84% da população do Recife com idade entre 18 e 24 anos²².

No que se refere à primeira instituição, embora ela esteja situada no centro da cidade e tenha a proposta formal de integrar diferentes perfis, é possível supor que o baixo incentivo público aos espaços de vivências artísticas dificulte a construção de ambientes mais inclusivos; o acolhimento de pessoas que não podem arcar com o curso só é factível com o apoio público ou social. É possível que, para realizar um curso de cunho artístico, a disponibilidade financeira, afetiva ou de tempo seja um fator de privilégio social no contexto recifense. Além dessas questões, os espaços de arte parecem sofrer dificuldades na construção de ambientes multifacetados, e essas barreiras são por vezes impostas pelo próprio Poder Público²³.

²² Dado referente ao ano de 2010, fornecido pelo site da prefeitura do Recife com base na pesquisa realizada pelo PNUD, Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento.

²³ Tem-se como exemplo recente a peça teatral “Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu”, protagonizada pela atriz recifense Renata Carvalho, mulher trans. A montagem artística foi retirada da programação da 28ª edição do Festival de Inverno em Garanhuns (FIG), que ocorreu no agreste de Pernambuco em 2018, e foi excluída também da 25ª edição do festival recifense Janeiro de Grandes Espetáculos, realizado em 2019. Os impedimentos de realizações artísticas ilustram os possíveis desafios na construção de espaços integrativos.

No que se refere aos jovens integrantes da segunda instituição em que foram coletados os dados, embora a organização se proponha formalmente à criação de um ambiente diverso, é possível que o fato de estar situada dentro da cidade universitária seja um elemento de barreira simbólica, em meio a uma população na qual apenas 47% dos jovens de 18 a 20 concluíram o ensino médio²⁴. Considerando que as atividades dentro da organização universitária sejam de caráter voluntário, também é possível que a participação requiera, da mesma forma que nos espaços de arte, disponibilidade.

Assim, entende-se que os resultados da TALP e das entrevistas, que serão apresentadas posteriormente, dizem respeito aos sentidos de arte construídos por grupos juvenis reais e relevantes, que compõem as juventudes da cidade, mas não esgotam a pluralidade dos jovens de Recife.

Os participantes evocaram 729 termos para os estímulos apresentados e, do total, 204 apareceram apenas uma vez. A seguir, será apresentado o quadro gerado pelo software com as evocações dos participantes para o estímulo indutor “arte é...”. O primeiro quadrante à esquerda apresenta as palavras que foram mais frequentemente evocadas e com mais agilidade; nele, é possível que estejam os termos referentes ao núcleo central da representação social, conforme análise estrutural proposta por Abric (2001). Nos quadrantes à direita, as palavras evocadas certamente dizem respeito ao sistema periférico da RS.

Quadro 1 – Evocações relativas ao estímulo indutor “arte é...”
Zone du noyau <= 2.7 Rangs > 2.7 Première périphérie

< 5.39 Fréquences >= 5.39	expressão-33-2.4 cultura-22-1.8 criatividade-13-2.2 vida-9-2.2	sensibilidade-10-3.5 liberdade-9-3 música-6-3 beleza-6-2.8
	Elements contrastés movimento-3-2.3 representatividade-3-2.3 cinema-3-2.3 protesto-2-2.5 pintura-2-2 opinião-2-2.5 política-2-1.5 catarse-2-2 voz-2-2.5 crítica-2-2.5 revolução-2-2.5	Seconde périphérie identidade-5-4.4 conhecimento-5-3.2 comunicação-5-3.2 história-4-2.8 amor-4-2.8 perspectiva-4-3.2 subjetividade-3-3.7 paixão-3-4.3 trabalho-2-4.5 se_aceitar-2-4 coletivo-2-4.5 pessoa-2-3.5 poder-2-3.5 indivíduo-2-3

Fonte: A autora (2018).

²⁴ Dado referente ao ano de 2010, fornecido pelo site da prefeitura do Recife com base na pesquisa realizada pelo PNUD, Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento.

Foram evocados 100 termos para o estímulo “arte é...”. As palavras *expressão*, *cultura*, *criatividade* e *vida* se localizaram no quadrante do possível núcleo central da RS e as três primeiras foram evocadas 28,69% em relação ao total de evocações; assim, reconhece-se algum padrão nas respostas aos estímulos induzidos, que possivelmente se deve aos efeitos das práticas sociais, acadêmicas e culturais vivenciadas por esses jovens e indicam a possibilidade de uma representação social de arte. Ainda, os “elementos de contraste”, que aparecem no quadrante inferior à esquerda e foram lembrados prontamente por uma parte dos voluntários, embora em frequência inferior a mediana. Eles podem indicar a existência de outra representação social do objeto, mudanças ou transições da RS ou comportar características variadas decorrentes de subgrupos, que não alteram o sentido central da RS e compõem o sistema periférico.

A partir dos resultados da TALP para o estímulo “arte é...”, intencionou-se figurar a organização da representação social de arte para os jovens voluntários. O primeiro quadrante diz respeito aos elementos mais estáveis da RS, que não são negociáveis, pois representam o cerne do sentido atribuído àquele objeto social. Segundo Abric (2001), o núcleo central fundamenta a base compartilhada e consensual de uma representação social.

Sobre representação social de arte para os jovens é notório que, na intenção de definir o objeto, o termo “expressão” foi lembrado com frequência (66% das pessoas o evocaram) e agilidade (ordem relativa de 2,4 dentre 5); assim, partiremos dele para compreender os elementos que o ancoram e, portanto, dão sentido ao seu significado dentro de um contexto. Para tanto, percebeu-se que os termos “cultura” (evocado 22 vezes e cuja ordem média foi de 1,8) e “criatividade” (evocado 13 vezes e ordem relativa de 2,2) parecem caminhar juntos com a ideia de “expressão”, de forma incutida.

A psicologia vygotskyana, que compreende o movimento do sujeito social a partir da dialética entre natural e social ou sujeito e cultura, evidencia outra questão central para desenvolvimento dialético: as condições objetivas nas quais esse processo ocorre, ao considerar que as qualidades humanas, o *tornar-se* humano, não advêm naturalmente do nascimento, mas da apropriação cultural. A cultura é, portanto, vital para o desenvolvimento psíquico (MARTINS; RABATINI, 2011).

Entretanto, cabe diferenciar o social do cultural, muitas vezes tidos como sinônimos. Cultura não é o social imediato, mas uma característica da universalidade humana, produto da prática do humano. A cultura não aparece espontânea e especificamente associada ao meio em que o sujeito é inserido, mas se faz nas mediações que constituem a vida de cada sujeito que compõe o grupo. De acordo com Martins e Rabatini (2011), a perspectiva histórico-cultural

adotada por Vygotsky “afirma a existência humana como síntese de múltiplas determinações, resultado do processo de desenvolvimento filo e ontogenético” (2011, p. 356). Nesse sentido, as leis situadas historicamente e a atividade prática de um conjunto de seres humanos resultam em cultura, “substrato de suas condições concretas de existência” (MARTINS; RABATINI, 2011, p. 356).

O sujeito, na perspectiva vygotskyana, produz cultura, mas também é produto das relações sociais por ele internalizadas e expressas nas funções psíquicas, pois, em última instância, a mente e seus processos não manifestam a interioridade, mas originam-se no social. Essa internalização se refere tanto à conservação dos elementos que preexistem o sujeito quanto à criação de elementos novos. O instrumento cultural, quando apropriado, é incorporado e se torna o próprio ser (MARTINS; RABATINI, 2011).

Para a psicologia vygotskyana, a apropriação dos signos culturais, transformados em conceitos, possibilita o desenvolvimento humano qualitativo, na medida em que simboliza internamente o meio externo; libera o sujeito da ação imediata e abre possibilidades para constituição do universo interior (LOPES; COSTA; BARROCO, 2011). As autoras indicam que os processos criativos são resultados do desenvolvimento ontogenético; esse desenvolvimento das funções superiores, por sua vez, possibilita rearranjar o que já existe, tendo como base as criações humanas apropriadas, na solução de necessidades humanas e em atenção às características sociais situadas historicamente. Nesse sentido, a criação é fruto do rearranjo de elementos internalizados.

As funções psíquicas, assim chamadas por Vygotsky, são mediadas pela apropriação de signos culturais e centrais para o desenvolvimento dos sujeitos. Dentre essas funções tem-se a criatividade e a imaginação, que, genericamente, são a cultura remodelada e criada dialeticamente na atividade do sujeito com a cultura. Para Vygotsky, a imaginação provém da condição real e concreta do sujeito; este reproduz, mental e ativamente, durante o processo imaginativo e criativo, aspectos apropriados da realidade. Toda atividade humana que não é limitada à reprodução de memória ou de impressões, mas criadora de novas imagens, ações ou ideias está relacionada à função criativa. Nesse sentido, Vygotsky, em “A Imaginação e a arte na Infância” (escrito em 1927 e publicado em 1930), um dos primeiros trabalhos que trata sobre essa temática, destaca que a capacidade criativa de combinar e criar simbolicamente elementos que possibilitam cristalizar a imaginação é um processo humano: “Nós chamamos tarefa criativa a toda atividade humana geradora de algo novo, seja reflexões de algum objeto do mundo exterior ou certas construções do cérebro ou sentimentos que vivem e se manifestam apenas no ser humano” (VYGOTSKY, 1986, p. 2).

Na psicologia vygotskyana, a criatividade se desenvolve na relação entre os seres humanos, considerando que o sujeito *humanizado* é o social internalizado; sendo assim, a relação com o outro e a apresentação aos instrumentos culturais estão no cerne do desenvolvimento psíquico. Observa-se, ainda, que a experiência acumulada ou o contato com o real, com o novo, também fundamentam a base da atividade criativa (MARTINS; RABATINI, 2011).

Nesse processo, a imaginação é basilar ao desenvolvimento humano, incluso ao processo da criatividade. Imaginar é um meio para ampliação das experiências do sujeito, que concebe realidades não vividas concretamente por ele e assimila variadas experiências sociais e históricas. A imaginação é, dessa forma, “condição absolutamente necessária para quase todas as funções do cérebro humano” (VYGOTSKY, 1986, p. 7). Nesse sentido, o autor afirma:

Para esta atividade criativa do cérebro humano, baseada na combinação, a psicologia chama imaginação ou fantasia, dando a estas palavras, imaginação e fantasia, um significado diferente daquele que cientificamente lhes corresponde. Em seu sentido vulgar, geralmente é entendido pela imaginação ou fantasia ao irreal, ao que não se ajusta à realidade e que, portanto, não tem valor prático sério. Mas, no final, a imaginação, como base de toda atividade criativa, manifesta-se igualmente em todos os aspectos da vida cultural, possibilitando a criação artística, científica e técnica (VYGOTSKY, 1986, p. 3).

Assim, os objetos cotidianos ou tudo que se faz presente na cultura foi criado a partir de mãos humanas e, de modo não natural, mas cultural, é produto da imaginação e criatividade. A existência da criação coletiva, de outra perspectiva, constituiria a cultura que é compartilhada. O modo como o sujeito social realiza sua sobrevivência no mundo, alterando-o e estabelecendo novas necessidades, releva o sujeito a partir de suas criações culturais.

Diante do movimento dialético, percebe-se que associar *expressão* aos termos *criatividade* e *cultura* parece fornecer ao núcleo central de *arte* esse movimento próprio da dialética. A arte se movimenta em dois sentidos: o movimento cultural diz respeito à perspectiva de arte do caráter compartilhado, ou a arte vista a partir do coletivo; e o movimento criativo, por outro lado, diz respeito à arte do ponto de vista do sujeito que cria ativamente. A expressão da vida, em sua dialética constante, engloba a subjetividade e intersubjetividade, em que ambos têm origem no coletivo e se movimentam com o sujeito social.

Tem-se, portanto, o núcleo central e os sentidos incutidos nele. Prosseguindo com a análise prototípica fornecida pelo Iramuteq, os quadrantes à direita demonstram o sistema periférico da RS, que constitui um complemento indispensável do núcleo central. Assim, o

funcionamento e a dinâmica da RS são operados pelo sistema periférico que permite aos sujeitos certa flexibilidade quanto ao sentido do objeto social em função de suas experiências cotidianas, por considerar que a RS tem crenças nucleares partilhadas pelos sujeitos, ao passo que integra vivências distintas (ABRIC, 2001). Nesse sentido, o quadrante superior à direita é composto por quatro palavras e indica aquelas lembradas com maior frequência, mas não com força suficiente para ocupar o primeiro espaço. Para esses sujeitos empíricos, as seguintes palavras apareceram nesse quadrante: *sensibilidade, liberdade, música e beleza*. O quadrante inferior direito é composto pelas palavras lembradas com frequência abaixo da média e ordem relativamente alta, ou seja, foram lembrados mais tardiamente. Nele, as quatro palavras principais foram: *identidade, conhecimento, comunicação e história*. O sistema periférico não modifica as práticas relativas ao contato entre o sujeito e o objeto, tampouco modifica a RS, mas é responsável por atualizar e contextualizar a representação (ABRIC, 2001).

Esses termos estão articulados à noção de *expressão* e fundem os aspectos cultural e social ao subjetivo. Alguns termos, porém, são mais claramente relacionados ao sentido de *expressão* enquanto cultura, sendo eles *história, comunicação* ou mesmo *identidade*, que remete a um sentido de se identificar, autoafirmar na relação com o outro; os termos *sensibilidade e liberdade* podem estar mais vinculados à ancoragem de expressão enquanto criatividade. Os demais, *música, beleza e conhecimento*, parecem formas de manifestação ou aspectos de apreciação da arte material. Entretanto, intenciona-se investigar mais profundamente esses aspectos do sistema periférico a partir dos núcleos de significação evidenciados nas entrevistas, posteriormente apresentadas, pois as palavras contextualizadas fornecem melhor aporte para identificar seu sentido construído pelos sujeitos.

Para finalizar, no que se refere ao estímulo indutor “arte é...”, tem-se os elementos da zona de contraste. Diante da análise do terceiro quadrante, percebe-se que os elementos não contrariam a noção de arte como expressão, mas valorizam o aspecto da transformação a partir da arte; nesse sentido, associam-se os aspectos de *representatividade, protesto, revolução, política e opinião* à transformação a partir da expressão comunicativa ou direcionada ao nível social ou ao trans-subjetivo e ao intersubjetivo. Por outro lado, termos como *voz e catarse* remetem à expressão que transforma ao nível corporal ou interno, sendo possível vincular à expressão criativa. O termo *movimento*, palavra principal nesse quadrante, fornece a sensação da dialética que compõe os sentidos de arte para esses jovens.

O segundo estímulo indutor, “como a arte se manifesta?”, reflete as formas de objetivação da arte na perspectiva dos sujeitos participantes. O quadro gerado pelo programa é exposto, a seguir:

Quadro 2 – Evocações relativas ao estímulo indutor “como a arte se manifesta?”

Zone du noyau <= 2.7 Rangs > 2.7 Première périphérie

< 5.39 Fréquences >= 5.39	música-21-2.4 dança-14-2.2 pessoas-8-2.5 teatro-7-2.6 corpo-7-2.4 leitura-7-2.7 cor-7-2.7 voz-6-1.8	pintura-18-3.1 cinema-13-3.2 expressão-9-3.4 forma-7-3.3
	Elements contrastés	Seconde périphérie
	ação-5-2.8 escrita-5-2.8 palavra-4-2.8 som-3-2.3 interpretação-2-2 sentido-2-2 imagem-2-1 fotografia-2-2.5 atuação-2-2	desenho-4-3.5 cultura-4-4 movimento-4-3.2 sensibilidade-3-3.3 roupa-3-3 gesto-3-4 artesanato-3-5 coletividade-2-4.5 liberdade-2-3.5 rua-2-4.5 social-2-4 criatividade-2-3 literatura-2-4 escultura-2-3.5

Fonte: A autora (2018).

As três palavras principais do primeiro quadrantes representaram 21,73% das evocações, sendo elas *música*, *dança* e *pessoas*. O mesmo quadrante é composto ainda por *teatro*, *corpo*, *leitura*, *cor* e *voz*. Aparentemente, a objetivação da arte acontece por meio de expressões próximas a esses jovens. Eles reconhecem prontamente a arte como elemento que ocorre em atividades certamente familiares a eles; nesse sentido, a aparição dos termos *pessoa*, *corpo* e *voz* refletem essa internalização da manifestação artística. Ainda, é válido lembrar que uma das instituições de coleta de dados era relacionada ao universo teatral e, nesse sentido, o termo *teatro* parece se referir também a uma arte próxima aos jovens. Ainda assim, ressalta-se que música foi a forma artística mais lembrada pelos jovens; a música, certamente acessível a todos eles, é uma arte que se espalha, de fácil acesso para a geração jovem atual.

Sobre os quadrantes que se referem aos termos menos lembrados, percebe-se que, em referência aos elementos principais, tem-se as palavras *pintura*, *cinema*, *expressão* e *forma*, bem como *ação*, *escrita*, *palavra* e *som* como elementos de contraste. Percebe-se relativa dualidade, entre formas específicas de arte manifestada e a arte relacionada ao universo do corpo socializado.

Para último estímulo indutor, “onde se encontra arte?”, fez-se os mesmos procedimentos. O quadro referente a esse estímulo é exposto a seguir:

Quadro 3 – Evocações relativas ao estímulo indutor “onde se encontra arte?”

Zone du noyau <= 2.7 Rangs > 2.7 Première périphérie

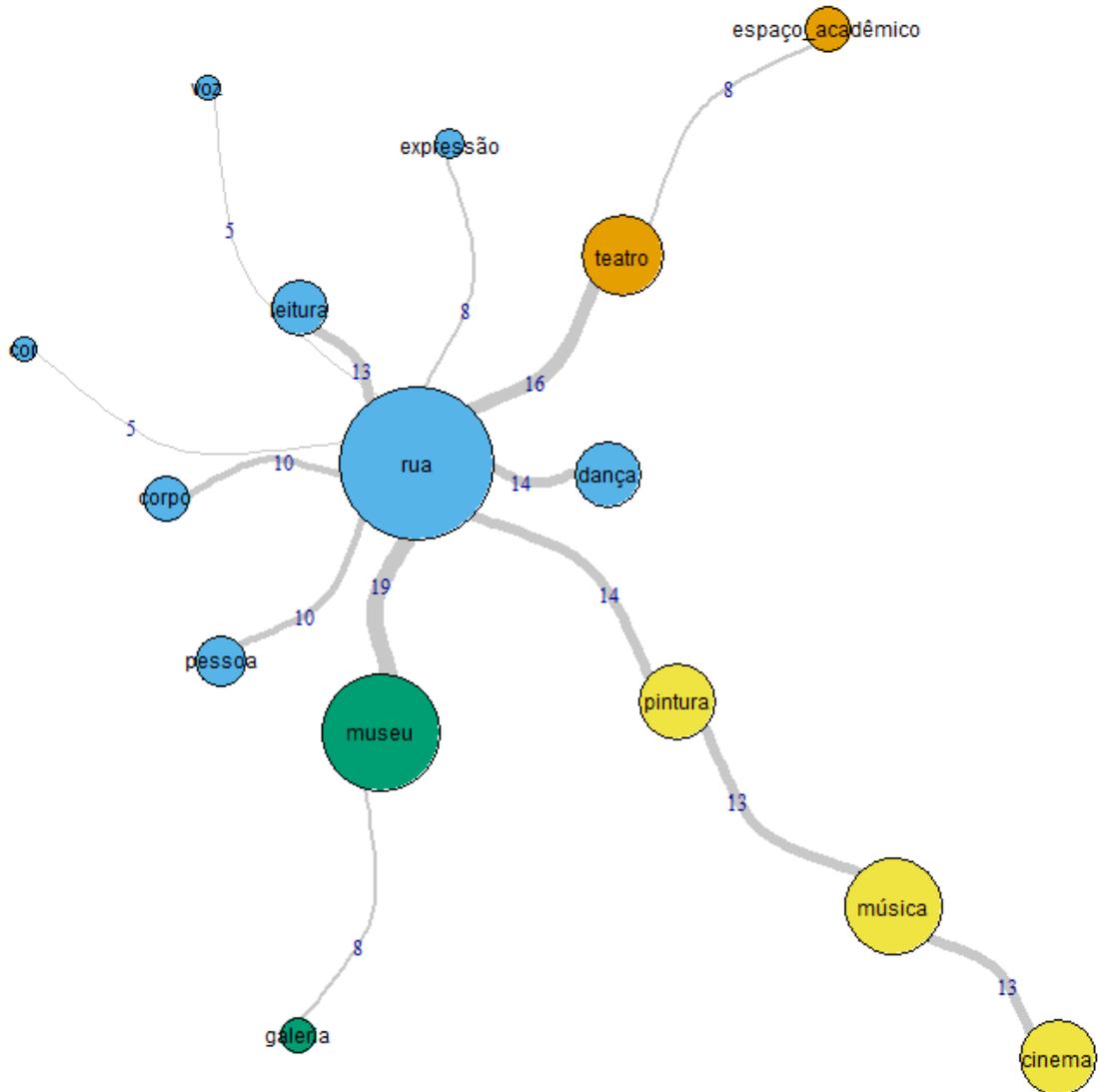
< 5.39 Fréquences >= 5.39	rua-32-1.4 museu-26-2.4	teatro-13-2.9 espaço_acadêmico-12-3.1 galeria-10-3.4 cinema-9-3.3 pessoas-9-3.8 leitura-7-3
	Elements contrastés	Seconde périphérie
	qualquer_lugar-6-1 música-3-2.7 nós-3-2 voz-2-1 social-2-2	natureza-6-3.5 corpo-5-2.8 cotidiano-4-3 internet-4-3 parede-4-3.2 casa-4-2.8 cultura-3-3.3 imagem-2-4 dança-2-4 trabalho-2-5 movimento-2-3 muro-2-3.5 show-2-4.5 coração-2-4 bar-2-4.5 ação-2-3 cidade-2-4

Fonte: A autora (2018).

As duas únicas palavras que compuseram o primeiro quadrante foram *rua* e *museu*. Sobre os quadrantes que descrevem os elementos que dão suporte e flexibilidade a ideia de onde a arte aparece, ressaltam-se os termos: *teatro*, *espaço_acadêmico*, *galeria* e, nos elementos de contraste, *qualquer_lugar*, *música*, *nós*. Por fim, em relação aos termos menos lembrados e com ordem relativa mais alta, destaca-se *natureza*, *corpo*, *cotidiano*. Aqui, percebe-se que o local de objetivação da arte para esses jovens segue relativa dualidade, entre formas e locais específicos para manifestar a arte e significados relacionados à liberdade, à troca, ao sujeito.

Entende-se que os dois estímulos indutores relativos à manifestação da arte e a distribuição da arte no espaço social podem fornecer ferramentas para analisar a objetivação da arte na realidade desses sujeitos. Sendo assim, a título de ilustração, produziu-se, a partir do software, um gráfico de análise de similitudes para compreender como esses significados evocados nos dois estímulos indutores se relacionam. A imagem será exposta a seguir, com base nas palavras que foram citadas pelo menos oito vezes; esse número limite foi necessário na intenção de possibilitar a leitura nas palavras dispostas no gráfico.

Gráfico 1 – Análise de similitude que associa os estímulos indutores “como a arte se manifesta” e “onde se encontra arte?”



Fonte: A autora (2018).

Percebe-se a existência de quatro comunidades de palavras, separadas por cores. Na primeira, de cor azul e representada por *rua*, estão os termos que mais objetivamente se relacionam à liberdade de expressar a arte; ainda que *rua* comumente remeta ao espaço público, aqui o termo parece ter o sentido de ambiente livre. É interessante perceber que as palavras associadas não dizem respeito necessariamente à “arte de rua”, mas à arte incorporada, feita no corpo, ou cuja percepção remeta ao corpo; são elas: *pessoa*, *corpo*, *voz*, *leitura*, *dança*, *expressão* e *cor*. Em laranja, o termo *teatro* representa esta segunda comunidade, ligado à palavra *espaço acadêmico*. Aqui, ressalta-se que os dois termos estão relacionados à disposição dos participantes em se aprofundar em assuntos específicos; tanto os espaços acadêmicos (termo esse que agrupa as evocações *ambientes acadêmicos*,

universidade e escola), quanto o termo *teatro* (no caso dos participantes que compunham as turmas cênicas) são um espaço que os voluntários dispunham para usufruir o tempo pessoal e aprofundar uma temática, apropriando-se dela conceitual e fisicamente. Nesse sentido, as palavras em laranja dizem respeito à apropriação que, embora formal, pode conferir, posteriormente, liberdade de ação e criação ao se tornar prática incorporada. É provável que, por esse motivo, as duas comunidades supracitadas apareçam próximas na disposição gráfica.

Na sequência, a comunidade de palavras retratada na cor amarela e representada pelos termos *pintura, música e cinema* agrupa manifestações artísticas com uma formatação específica. Por fim, as palavras componentes da comunidade de cor verde, composta pelos termos *museu e galeria*, referem-se aos espaços de arte que comportam formas específicas, mais restritas e menos flexíveis do que a liberdade inculcada no termo *rua*.

Ao associar os achados dos estímulos indutores é possível pensar que esse grupo de pessoas, com alto grau de escolarização, tem legitimidade social para manifestar a *expressão*, isto é, a forma institucionalizada de cultura, representada pelo diploma, provê aos sujeitos relativa autonomia social para opinar, comunicar ou questionar-se, entender-se. O pensamento e fala dessas pessoas costumam ser considerados diante de uma sociedade que valoriza o saber científico. Ainda, demonstra a disponibilidade do grupo em se apropriar de assuntos diversos que estão distantes das necessidades básicas que cercam os coletivos. Por esse motivo, é possível que a objetivação da arte através do corpo ou das formas tenha um caráter relativamente próximo para essas pessoas.

10 ENTREVISTAS: O QUE OS JOVENS REPRESENTAM NA ARTE

Natasha, Diogo, Samuel, Jorge, Sueli e Carmen são nomes fictícios que representam os jovens atores da pesquisa. Natasha, a primeira jovem entrevistada, estava com 20 anos de idade no momento do encontro. A segunda entrevistada, Sueli, 26 anos. Na sequência, Diogo, 28 anos, Samuel, 25 anos, Jorge, 24 anos, e Carmen, 29 anos. Todas as entrevistas aconteceram em horário e local escolhidos pelos participantes e, com exceção de Jorge, todos optaram pela própria residência como ambiente para entrevista.

Com relação à escolaridade dos jovens, todos eles possuíam vínculo ou haviam finalizado algum curso de nível superior. Natasha fazia graduação na área de psicologia, Sueli cursava pós-graduação na área de engenharia; os outros haviam concluído cursos de graduação na área de ciências humanas, sendo Samuel da ciência política e Jorge e Diogo do direito. Carmen é formada em administração.

Dentre os jovens, apenas Natasha e Jorge residiam com os pais, sendo que a primeira em um bairro de faixa média, e o segundo na área periférica da cidade. Sueli dividia um apartamento com outras estudantes. No caso de Samuel, Carmen e Diogo, os três moravam sozinhos, sendo que Samuel residia em um bairro de classe média baixa, Carmen morava em um bairro de renda média e Diogo habitava um bairro de renda alta. Todos integravam o corpo de alguma das duas instituições nas quais ocorreram a coleta de dados, sendo Natasha, Jorge e Carmen participantes das oficinas de teatro e Diogo, Samuel e Sueli integrantes da organização universitária com foco em desenvolvimento de lideranças juvenis.

Considerando o nível de escolarização e conseqüente familiarização dos jovens com o ambiente universitário e acadêmico, é possível que esse fator tenha facilitado a atividade de pesquisa e, portanto, não foram percebidos estranhamentos no decorrer das entrevistas. Ainda assim, algumas perguntas foram reconduzidas de modo a explorar informações fornecidas pelos jovens.

O diálogo teve o intuito de evidenciar os sentidos atribuídos à arte e, para tal, seguiu o roteiro previamente estabelecido, mas não sendo limitado por ele. Assim, fornece material para análise, a fim de identificar os elementos que atravessam as diversas representações sociais de arte e os sentidos que variam, promovendo a singularidade das representações.

Ainda que a contribuição acadêmica da pesquisa não fosse óbvia para os jovens participantes, o interesse em ouvir suas perspectivas pareceu despertar a fala. Com frequência, os minutos que antecederam o início das entrevistas foram marcados por uma leve ansiedade,

em que os jovens relatavam estar se sentindo “importantes” naquele momento. Embora a posição de pesquisadora seja o lugar social que certamente provê a importância relatada à escuta das opiniões, é interessante frisar que o fato da pesquisadora ser igualmente jovem provavelmente aproximou os voluntários. Isso porque falar de arte e juventude é, muitas vezes, falar de um mundo interpessoal e foi percebido que o “sentir-se à vontade” ajudou no desenvolvimento das respostas. Esse ponto pode ser exemplificado pela fluidez como elemento marcante nos diálogos e pelo alto número de gírias e palavras coloquiais que dão aspecto de narração às entrevistas.

Na intenção de interpretar as narrativas dos jovens participantes acerca do objeto social, os núcleos de significação serão expostos a seguir.

10.1 CONTEXTOS DE VALORIZAÇÃO DA ARTE E DIFERENÇAS SOCIOCULTURAIS

A realidade desigual e competitiva da sociedade obriga muitos jovens a viverem no esforço contínuo para manutenção das necessidades básicas e, nessa perspectiva, é possível que usufruir o tempo ou o dinheiro para realizar atividades distantes da sobrevivência seja visto socialmente como frivolidade. Essa hipótese da arte como elemento fútil diante da realidade da sobrevivência pode ser ilustrada pela fala abaixo:

A gente vive num mundo tão capitalista, tão, tipo... É... Num mundo que molda a gente pra os objetivos concretos, pra os objetivos, tipo assim, ‘eu tenho que me formar, eu tenho que conseguir tal emprego, então vou fazer isso, isso, e isso’. Se você foge disso, se você relaxa tua mente com a arte é uma perda de tempo, sabe? Pelo menos eu tenho essa visão, eu tinha essa visão. Que, tipo, se eu fizesse alguma coisa que não fosse tipo pra atingir aquele objetivo real e relaxasse minha cabeça com outras coisas, eu taria perdendo tempo e me prejudicando (...).

O interesse em experimentar arte requer dos sujeitos condições estáveis de manutenção básica; com isso, sugere-se o privilégio social para viver as manifestações artísticas. Nesse sentido, a inserção em atividades que envolvem arte não se resume à disponibilidade do sujeito, mas engloba a família, seus recursos e a apresentação do jovem à arte de forma “natural”.

A relação entre o sujeito e a arte, mediada pelo social, é influenciada pelo desenvolvimento do sistema de processos psicológicos. Considerando que os sujeitos certamente se relacionaram com a arte a partir de referências distintas disponíveis no social, a apresentação ao objeto e o estabelecimento de uma relação com ele foi edificada em estágios

diferentes de percepção do mundo, compreendendo a percepção como, em último recurso, social.

Embora todos os entrevistados tenham considerado a dimensão artística como elemento importante para a sua vida e tenham definido arte como *expressão*, a compreensão está içada em diferentes sentidos. *Expressão* é o núcleo central da representação social de arte para esses jovens, e na TALP emergiram duas lentes de ancoragem: a) expressão criativa; b) expressão da cultura. Nas entrevistas, *expressão* foi evocada em sentidos diferentes que parecem complementares.

De acordo com Abric (2001, p. 82, tradução nossa), o núcleo central indica o “significado, a consistência e a permanência da representação”; resiste a mudanças, pois transformações no núcleo central mudariam a relação que o sujeito social estabelece com o objeto. Ademais, o conteúdo de uma representação não é suficiente para indicar sua organização, pois duas representações sociais podem ter conteúdos considerados similares, mas organizados de modo diferente. Nesse sentido, entende-se que a organização do núcleo central das representações de arte é ancorada em sentidos diferentes, embora o conteúdo seja o mesmo; a diferença, aparentemente sutil, muda a maneira de se relacionar com o objeto.

10.2 A INFLUÊNCIA/NÃO INFLUÊNCIA DA FAMÍLIA NA RELAÇÃO COM A ARTE

Para Sueli, Natasha e Diogo, grupo composto por jovens que recordaram espontaneamente do ambiente familiar como elemento significativo na relação deles com a dimensão artística, *expressão* parece comunicar-se diretamente com o “corpo subjetivo” ou com os próprios sentidos entendidos de maneira subjetiva; a arte, para esses participantes, está imbricada ao “corpo de dentro”, e é percebida pelo interno. Por outro lado, em relação aos jovens Samuel, Jorge e Carmen, que compõem o segundo grupo, o sentido de expressão remetia à comunicação, ao diálogo, ao aspecto social como elemento evidente na expressão; arte em direção ao social, “para fora”.

É evidente que uma perspectiva não nega a outra; isto é, os jovens do primeiro grupo não rejeitam a ideia de que a arte expressa opiniões, facilita o contato com o outro; do mesmo modo, os jovens do segundo grupo não negam o caráter subjetivo da arte, associando-a posteriormente à sensibilidade, às emoções e aos sentimentos. Em resumo, o primeiro grupo reconhece e associa mais fortemente a arte à expressão enquanto universo subjetivo; e o segundo grupo, ao universo intersubjetivo. Sendo assim, considera-se que o núcleo central de um grupo é sistema periférico para o outro; o contrário também é verdadeiro.

A família apareceu na relação do jovem com a arte e foi o ponto de partida das análises para compreender os sentidos que estão incutidos no significado de *expressão*. Natasha e Diogo narraram o contato com a arte de forma extremamente natural, familiar, e o incentivo que eles receberam desde tenra idade. Essa contextualização na família demonstra a relevância da exposição aos bens culturais e estímulo familiar para intimidade com o tema *arte*, inclusive para atestar como arte os objetos pouco legitimados.

No caso de Natasha, quando perguntada por que ela entrava frequentemente em contato com a arte, responde:

É uma demanda minha, assim. Desde muito nova, **eu acho que não é nem influência, assim... É influência, mas não é também...** Mas, assim, meus caminhos eles foram até isso, assim... E acaba que, quando é muito nova e comecei a tocar e já entrei em contato com a música, todo universo da música... E aí comecei a dançar e todo universo da dança...

Embora Natasha tenha hesitado sobre as possíveis influências que recebeu para a construção da sua relação com a arte, a participante afirmou algumas vezes, ao longo da entrevista, que determinadas manifestações artísticas, como a literatura de cordel ou a poesia, são próximas a ela, pois a lembram seu avô. Assim, essa hesitação foi interpretada como evidência de que a arte é um tema tão intrínseco à sua formação que está enraizado na sua percepção de si. Para ela, a arte parece fazer “naturalmente” parte da sua subjetividade; inclusive, Natasha, por vezes, se referia aos estímulos imagéticos exibidos durante a entrevista com frases como “ah! eu já vi isso!”, ao se referir a uma suposta arte de rua; “ah! Eu adoro!”, quando apresentada à arte literária; ou mesmo, “eu nunca vi esse aqui, sabia? Eu acho que eu nunca vi, mas eu acho que eu já vi (risos)”, quando apresentada a outra imagem considerada por ela como arte. Essas expressões demonstram clara familiaridade com o tema e com os estímulos apresentados.

Em caminho similar, Diogo também se referiu aos estímulos imagéticos apresentados durante a entrevista com expressões de extrema familiaridade, como “aí que tudo, adorei”; ou “tudo, adoro... conheço muito esse caranguejo”; ou ainda “TUDO, adoro... quer que eu leia?” antes de decidir declamar o cordel e, posteriormente, recitar o poema de Augusto dos Anjos durante a entrevista. De modo semelhante à Natasha, tem-se a fala de Diogo sobre sua aproximação tenra com a arte:

Eu acho que costume dos meus... Da minha mãe principalmente também, que ela... Ela... Ela também tem essa veia artística muito forte, coisa que meu pai NÃO tem... Meu pai é mais insensível a isso... Mas minha mãe ela tem muito isso e ela sempre... Incentivou isso, sabe? De... De me mostrar as coisas, música... De... Artes plásticas... Ela sempre me mostrava... E aí eu peguei o gosto assim disso também.

No caso de Sueli, que também evocou a família durante a entrevista, observou-se que ela acredita ter “herdado” da mãe o interesse pela arte:

Minha mãe é uma pessoa muito artística, sabe? Ela faz dança, ela é artesã também, faz costura, e é uma pessoa que lida muito bem com a arte, então eu acho que eu herdei um pouco disso da minha mãe... Nas horas vagas, eu tento fazer isso (risos).

Na narrativa de Sueli, quando comparada à fala dos outros dois jovens no que diz respeito ao incentivo familiar para desenvolver a dimensão artística, ela também considerava a arte como sendo algo importante para as juventudes, mas nos diz: “eu tava conversando disso com minha mãe, e eu falando sobre isso e ela disse que se arrepende muito de não ter feito alguma coisa na nossa adolescência envolvido com a arte, sabe?”, revelando, talvez, que não foi apresentada ou estimulada à arte no ambiente familiar, embora nesse ambiente houvesse contato artístico.

A diferença entre estímulo/ausência de estímulo pode ter relação com a disponibilidade dos familiares em reconhecer a própria arte enquanto arte; com isso, quer-se dizer que a falta de incentivo vivenciada por Sueli pode não ser uma questão familiar, mas cultural. Reconhecer como arte a criação do próprio sujeito depende da autoestima e da familiaridade com o assunto. Ademais, é possível que outras instituições, como o patriarcado, sejam influentes na percepção do sujeito sobre a arte. Com isso, as dimensões possivelmente artísticas como o trabalho com as mãos, o ato de cozinhar ou de costurar, em que algumas das quais Sueli remeteu à sua mãe, foram, por anos, reconhecidas como “funções femininas” e podem ter sido, portanto, socialmente menosprezadas; é possível que a desvalorização seja reforçada, inclusive, pelas pessoas que realizam essas funções e estão igualmente inseridas e submetidas às instituições sociais.

Para além, uma pessoa que cresce em um ambiente disponível à arte, com gerações apresentadas “naturalmente” à temática, possivelmente tem mais facilidade para reconhecer suas produções enquanto arte, por se tratar de um tema que mantém intimidade. Nesse sentido, recursos financeiros e culturais dão suporte ao reconhecimento da criação pessoal, por possibilitarem uma fruição da vida mais distante das necessidades que cercam os coletivos e por aproximarem o sujeito da temática. Ou seja, a relação de intimidade com a cultura

artística é facilitada por um conjunto de competências, apetências e recursos, composto tanto pelo investimento pessoal de tempo e esforço, quanto pelo contato com a arte, seja na forma materializada ou imaterializada. Nesse sentido, tem-se a fala de Natasha, que descreve sua condição social:

Eu acho que é o contato mais enraizado que eu tenho, assim... Pela própria condição que eu tive, assim, sou de classe média, e eu nunca pensei muito no social [...] E aí, e a arte veio pra mim como uma forma de refúgio assim, sabe. De eu conseguir fugir de uma certa situação, é... Me conhecer, sabe?

O contexto relativo à posição na sociedade, à apropriação das “formas” de arte socialmente legitimadas, à disponibilidade para desenvolvimento de uma relação estética com o mundo social e à autoestima para reconhecer na própria produção o aspecto artístico são elementos que dão suporte ao reconhecimento da arte como algo familiar, não distante.

É possível que a falta de estímulo vivenciada por Sueli esteja relacionada ao contexto sociocultural. Diferente de Natasha, que decorava poemas e cordéis para declamar para seu avô desde “pequeninha”, Sueli evidencia sua relação estética e artística com o mundo sem a mesma valorização social do contexto de vida da outra jovem:

Quando dá tempo, assim... Eu faço alguns origamis, alguma coisa do tipo, que eu acho que é uma expressão de arte né, não é ‘ah, uma pintura, música clássica, aquela coisa’, mas é alguma coisa, é uma coisa que você faz com as mãos, que você expressa as suas emoções.

Essa representação de arte em categorias hierarquizadas é mais evidente no discurso de Sueli quando ela é apresentada a uma arte com traços tipicamente regionais (similares à xilogravura); a jovem nos fala que aquilo é “arte bonita”, embora seja “simples, não é clássica”. O sentido estético de arte parece ser algo mais distante para Sueli do que para os outros dois jovens, embora ela se manifeste artisticamente e reconheça isso. Para Vázquez (1978, p. 46), o “desenvolvimento desigual da arte e da sociedade, cuja ideologia dominante expressa” abre espaço para se falar em categorias superior ou inferior de arte, ou mesmo arte progressista e decadente, ignorando que o aspecto primordial da manifestação artística é a criação humana e a potência criadora que nela encarna e “convertendo-a em função exclusiva”.

O elemento de influência familiar parece ter provocado semelhanças na relação entre cada um dos três participantes e a arte. A *expressão* vivenciada na arte é associada, por eles, à

dimensão subjetiva do sujeito, pois a arte é vivida para expressar sentimentos ou para o autoconhecimento; entende-se a arte a partir da emoção vivida pelo sujeito.

Ao invocar a experiência pessoal com a arte, inimitável por não ser fruto do conhecimento, do saber ou da prática apenas, percebe-se que a imersão em um ambiente com disponibilidade para experimentar a arte fornece mais facilmente ferramentas para desenvolver uma relação familiar com a arte. O “bom gosto” que vem de casa, o convívio com a arte que esteve “sempre ali” parece ser a educação estética na informalidade do cotidiano. A fruição da arte, para essas pessoas, é uma expressão do corpo interno. Conforme disse Natasha:

[A arte] É interna né, é interna. Muita interna, assim. Como eu falei eu vim muito mais desse caminho muito mais do interno caminhando pra uma coisa maior, externa. E não nego, tipo, claro que não, essa coisa que vai do externo e que vai, que incide no interno subjetivo, mas enfim, esse caminho não é um caminho que eu conheço muito.

10.3 ARTE É “EXPRESSÃO DE QUALQUER COISA”: SUBJETIVIDADE E COMUNICAÇÃO

A relação de intimidade com arte é narrada por Diogo. O jovem, que entra em contato com a arte “o tempo todo”, exemplifica esse contato frequente apontando para as paredes da própria casa, mostrando os diversos quadros que pendurou. Diogo descreve a dimensão artística como se fosse um diálogo entre a arte e o corpo interno: “Eu (digo) pra mim que quando eu escrevo qualquer coisa assim é como se eu botasse minha alma ali e... Traz uma paz interior muito... Muito gostosa... É aí por isso que sei lá, eu acho que apreciar a arte também né...”.

Já Natasha, ao falar da sua relação com a arte, partilha sua experiência quase que originária. A arte é onde ela pode “se sentir”, depositar angústias, energia, ser acolhida. Ela diz:

[...] Nessa semana, eu tava na lona de circo aqui no Sítio da Trindade, e aí... Muito engraçado que eu tenho a tendência de fazer movimentação com posição fetal... E aí eu subi na lona e fiz uma posição fetal, assim. É isso, muito isso. É um refúgio, a lona pra mim é um refúgio, sabe?

Em caminho similar, arte, para Sueli, é uma expressão “muito natural”, e inicia a entrevista falando sobre como ela recebe uma expressão artística:

Eu tenho essa ideia... uma vez eu ouvi uma pessoa falando que arte, quando você olha um quadro, a melhor forma de você olhar um quadro pra poder entendê-lo é entender o que o quadro passa pra você... se ele passa medo, alegria, felicidade, tristeza pra você é a melhor forma de você poder ver um quadro. Então, na minha opinião arte é isso, é você enxergar o sentimento, a emoção que ele passa a você.

Sobre o segundo grupo de análise – Jorge, Samuel e Carmen –, é possível que as ferramentas disponíveis para esses jovens derivem de uma relação interessada com a arte, fruto da aprendizagem escolar da cultura ou dos diversos meios de socialização secundária. Assim, parecem viabilizar mais facilmente o estabelecimento de uma relação longínqua com a arte, contemplativa, dissertativa e, por vezes, praticada; uma relação “consciente”.

A arte, na fala dessas pessoas, recebeu o sentido de expressão associado à comunicação; a arte é uma ponte, externa, que comunica; tem-se, a seguir, a fala de Jorge que ilustra essa hipótese. O jovem, que antes percebia na arte uma possibilidade de “vivenciar outras coisas” ou de, nas palavras dele, “a possibilidade de ser um personagem fazia eu esquecer que eu era”, percebeu na arte, após o contato com o curso de teatro, uma profissão. Sobre a arte, ele nos diz:

Jorge: Pra mim? Arte... Arte ela é transformadora, ela cura, ela comunica acima de tudo. [...] Com ela a gente toca milhões de pessoas.
Entrevistadora: Tu acha que ela transforma?
Jorge: Acho. Acho que transforma sim. Sabendo... Por exemplo, quando a gente... Eu vou pegar a fala de um... Um espetáculo teatral, por exemplo... Se a gente souber usar aquele espetáculo com a finalidade de comunicar alguma coisa, de transformar um pensamento, sabe? [...] Acho que a gente pode comunicar algumas pessoas e acabar transformando o pensamento delas, sabe?

Para Jorge, o elemento transformativo da arte está relacionado à comunicação, ao diálogo com diversas pessoas; a arte é arte quando comunica e “toca”, sendo evidente o elemento de internalização, mas reconhecendo a ênfase no elemento “comunicação”. Nesse sentido, quando apresentado posteriormente a um estímulo imagético e perguntado se aquilo era arte, Jorge diz que não considera, e explica: “é aquilo de comunicar que eu falo em quase todas as expressões. Não sinto nada... Não... Não me toca... Só isso”. Posteriormente, diante de outro estímulo indutor, ele diz: “Sim... Sim. Porque eu entro naquilo da... da pintura... né? Que quer passar alguma coisa, de alguma maneira. E aí sim, é arte... pra mim. [...] Por esse elemento de comunicar de ALGUMA maneira”.

No caso de Samuel, ele nos conta, que a arte é, para ele, uma “ponte interessante” entre ele e o outro para unir e minimizar as diferenças:

[...] Então eu acho que a arte é uma das formas de me possibilitar acesso a coisas novas... Seja através de música, através da escrita, através de cores, de formas, tudo isso. Eu acho que... Quando eu tenho curiosidade por algo novo a arte é um caminho bom de me mostrar o que é novo... Uma cultura nova, uma pessoa nova, um idioma novo, algo... Assim... Acho que... **Eu uso a arte como uma ponte pra descobrir coisas novas...** Eu tento.

Carmen, jovem que declarou entrar em contato com a arte menos do que gostaria, atribuiu essa situação à má distribuição da arte na sociedade. Segundo Carmen, as “formas de arte que são socialmente mais aceitas” são exclusivas às pessoas que “naturalmente” gostam de arte ou às pessoas que falam a linguagem artística – os artistas “de fato”; ou seja, a arte seria destinada às pessoas que lidam com ela ou de forma natural ou de forma legítima. Quando questionada se arte era algo importante para ela, Carmen afirma:

Sim... Sim... Eu acho que por... Por ter essa subjetividade que eu falei assim, de permitir que você vivencie curvas... Eu acho que a arte dá possibilidade de experienciar coisas novas... E... Eu acho que por isso que é importante, assim, na formação... Até como pessoa mesmo... Assim, pra mim... Eu acho que... Pronto, através da arte, dessas formas de representação da arte eu tive muito... Contato com pessoas que... Possivelmente não fariam parte do meu círculo... Normal de convivência... Tipo, de trabalho... De... Até familiar mesmo...

Assim, a arte, para ela, permite criar pontes. Embora a jovem reconheça o autoconhecimento proporcionado pela arte, mesmo essa dimensão é vista como uma ponte para lidar com o social. Segundo Carmen, em outro momento da entrevista: “Uma das coisas que... Principalmente pros jovens... É... Talvez conte muito... É o fato da arte também possibilitar um autoconhecimento grande... [...] E... Ele se conhecendo melhor ele... Resiste melhor ao mundo assim, no geral, sabe?”.

A psicologia social compreende ambas as dimensões do sujeito como socializadas e, utilizando os termos de Jodelet (2009), para o primeiro grupo a arte atua, principalmente, na dimensão subjetiva do corpo socializado e para o segundo grupo a arte se expressa na dimensão intersubjetiva, em que não existe sujeito isolado, ou mesmo trans-subjetiva, no “contexto social de interação e inscrição”.

A apropriação ou criação de um elemento artístico por um sujeito ocorre, segundo Vázquez (1978), em nível subjetivo, em que ele se afirma diante de si mesmo em um ato com todas as potências de seu ser; entretanto, a arte tem a capacidade de “sacudi-lo”, comovê-lo. Nesse sentido, o autor continua: “esta sacudidela, afetando-me no que tenho de ser humano concreto e individual – mas sempre entendido o individual como nervo de relações sociais – não é, não pode ser exclusiva [...]” (VÁZQUEZ, 1978, p. 265).

Sendo assim, uma vez social, a arte satisfaz a potencialidade de expressão dos outros que penetram o universo artístico criado; esta dimensão é, por vezes, recriada a partir das internalizações. Para tanto, existe não só o aspecto subjetivo, mas social da arte, que é, “por essência, diálogo, comunicação, mar aberto no tempo e no espaço” (VÁZQUEZ, 1978, p. 265). Essa conclusão produz a sensação de um movimento, ilustrada pela alusão da arte que “expressa sentimentos”, evocada fortemente pelo primeiro grupo, e pelas diversas formas de “expressão da arte”, afirmação evocada pelo segundo grupo baseada na compreensão de que há arte no social, para além do âmbito individual.

10.4 A ARTE COMO MOVIMENTO QUE “PERMITE QUE VOCÊ FAÇA MAIS CURVAS”: TRANSFORMAÇÃO, CRIAÇÃO E PRAZER

Nesse núcleo de significação, assim como seguinte, serão trabalhadas as questões relativas ao sistema periférico do sentido de arte que também apareceram nas entrevistas; são as possibilidades abertas, os caminhos que se conectam à expressão, seja de dentro para fora, seja de fora para dentro.

Dentre as curvas que a arte permite fazer, os participantes nos falam das transformações que ela proporciona, a elaboração criadora da realidade e o prazer relacionado à arte, em que o sujeito realiza uma tarefa complexa e, ao contrário do que muitos afirmam, não passiva. Assim, se o destino de uma obra fosse apenas afagar os sentidos, a emoção estética não seria um desafio para os seres humanos, excetuando os casos das pessoas com limitações sensoriais (VYGOTSKY, 2010).

Para Vygotsky, a relação entre a arte e a vida se assemelha à transformação da uva para o vinho, visto que a arte coleta na vida o seu material, mas produz, a partir dele, algo além, que ainda não está nas propriedades daquela (VYGOTSKY, 1999). A emoção estética se baseia em um modelo de estimulação, elaboração e resposta. Após a percepção, é necessária a correlação entre os elementos dispostos para interpretar em perspectiva; um trabalho de memorização e associação. Segundo o autor:

Uma observação bastante breve da reação estética já nos permite observar que o seu objetivo final não é repetir alguma reação real, mas superá-la e vencê-la. Se um poema sobre tristeza tivesse por objetivo final nos comunicar apenas tristeza, isto seria triste demais para a arte. [...] Assim, a arte não é uma complementação da vida, mas decorre daquilo que no homem é superior à vida. O ‘milagre’ da arte lembra antes a transformação da água em vinho, e por isso toda obra de arte implica algum tema real concreto ou uma emoção absolutamente comum ligada ao mundo. Mas a tarefa do estilo e da forma consiste justamente em superar esse tema referencial real ou o colorido emocional do objeto e transformá-lo em algo absolutamente novo. Por isso desde os tempos remotos compreende-se o sentido de atividade estética como catarse, ou seja, libertação do espírito diante das paixões que o atormentam (VYGOTSKY, 2010, p. 339-340).

O jovem Diogo parece concordar com a perspectiva apresentada, ao considerar que um dos destinos possíveis para a arte é a transformação. “A arte é mágica”, segundo o jovem, pela capacidade de provocar uma revolução interna. Ele exemplifica ao falar da perspectiva de Aristóteles de que a arte pode provocar uma catarse; nas palavras do jovem, “quando você aprecia uma obra de arte aquilo muda você de alguma forma... É mais ou menos o que seria a catarse”. Nesse sentido, ele diz que o espectador tem a seguinte possibilidade:

[...] De... De você aprender com aquilo, de você quase como se você tivesse vivenciando aquilo, embora não seja com você... E aí você absorve as lições daquilo sem ter precisado viver aquela tragédia com você mesmo, sabe? Ou aquela comédia, ou seja lá qual for a situação. E eu acho que é isso que eu acho quase mágico [...].

Natasha também se refere à transformação interna como um dos caminhos possíveis da arte e enfatiza que encontra na arte um local de retorno a si:

[...] me conhecer, sabe? Eu lembro que eu tinha muito isso, sabe? ‘Ah, eu preciso me conhecer, eu preciso me conhecer’, e essa coisa de voltar pra você mesmo pra viver suas próprias bases... Enfim, em que você se finca, e aí é isso assim, é um refúgio.

Sobre as possibilidades de transformação por meio da arte, Sueli comenta, também sob uma perspectiva “de dentro”, que a arte poderia tornar as pessoas mais sensíveis, emotivas. Ela cita seu irmão como exemplo, que não “herdou nada artístico”:

[...] ele hoje é uma pessoa muito dura, assim ele não expressa sentimentos, ele não... Ele é frio nas emoções, sabe? Nas expressões com as pessoas... E eu acho que se ele na adolescência tivesse algo que envolvesse ele com a arte... Talvez ele seria uma pessoa mais sensível, mais sociável em certos momentos, sabe?

A transformação provocada pela arte, quando narrada pelos outros jovens, geralmente é remetida à relação com o outro social. Mesmo quando Samuel se refere à sensibilização

como um dos objetivos da arte, o jovem posiciona essa potencialidade sob uma perspectiva relacional com o ambiente, de “fora para dentro”. A sensibilização artística, nas palavras dele, “[...] é mais uma forma do próprio ser humano reagir a como o ambiente está agindo... Eu vejo pelo menos um pouco nessa *vibe*... Nessa... Nessa pegada”. A transformação real que a arte provoca está relacionada à empatia, à união:

[...] usar a arte pra fazer um filtro, usar a arte pra chegar mais próximo do que é diferente, principalmente, eu acho que seria muito interessante sim. [...] de conhecer, de aparar arestas, de diminuir diferenças, de respeitar... (Samuel).

[...] eu acho que, todo mundo, se tivesse um “contatozinho”, mínimo que seja com arte, é... olharia pro próximo de uma maneira diferente... Falando do que eu vivencio que é o teatro... o teatro me possibilita ter empatia por aquele personagem... e se eu tenho empatia por um personagem eu consigo ter empatia pelo próximo... aqui, que eu vejo ao lado, sabe? (Jorge).

Embora Jorge tenha evidenciado os benefícios do aspecto relacional com o outro social que a arte proporciona, Vygotsky (1999) lembra que, por meio da representação cênica, conforme fundamentado por Diderot, “o ator experimenta e representa não só os sentimentos que vive a personagem como também amplia esses sentimentos através da forma artística” (1999, p. 298); com isso, pretende-se demonstrar que o movimento artístico é dialético, embora a percepção desse movimento, pelo sujeito, por vezes, se organize de modo a evidenciar o aspecto social ou o caráter intrapessoal.

Para Carmen, a transformação que a arte proporciona tem relação com se expor, receber críticas e ter segurança a partir daí, se aceitar, se empoderar:

[...] pelo menos o teatro me deu essa experiência assim, de você... Se empoderar no sentido de ter mais segurança naquilo que você faz, porque de certa forma a arte ela é muito exposta... E... Ela é muito julgada por isso... Então você acaba tendo feedbacks que... Contribuem para sua aceitação... Assim, pro seu empoderamento... Esse tipo de coisa.

Segundo Vygotsky, “até a reflexão psicológica mais simples nos revela que ao vivenciarmos uma tragédia estamos forçosamente colocados pelo autor numa relação de simpatia pelo herói [...]” (2010, p. 344). Nesse sentido, o processo de transformação pelo qual se experimenta a transformação interna, a empatia, ou a autoaceitação (seja numa relação de refúgio, seja numa relação de exposição) segue a mesma lógica do processo catártico, de interpretar a si e o mundo sob uma perspectiva diferente. De acordo com Vygotsky, “a arte

implica essa emoção dialética que reconstrói o comportamento e por isso ela sempre significa uma atividade sumamente complexa de luta interna que se inclui a catarse” (2010, p. 345).

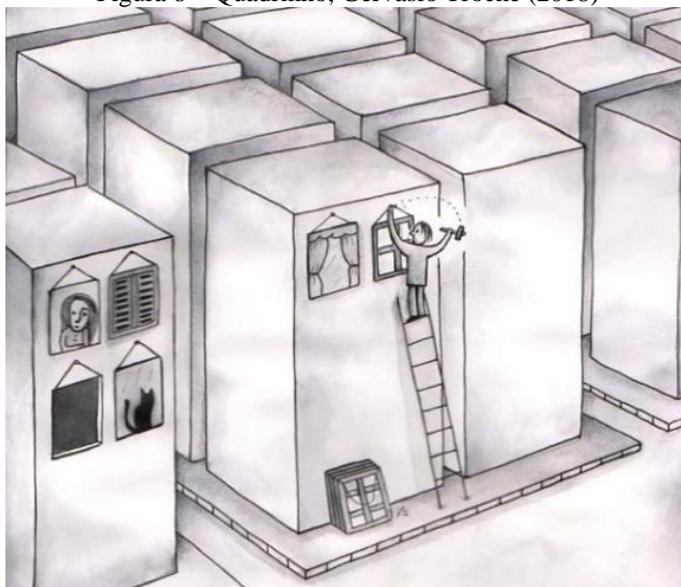
A arte, na medida em que preserva o elemento criativo e transformativo, possibilita ao sujeito dar novos contornos à realidade. Nesse sentido, ela dá curvas à realidade, sendo a capacidade de transformar a relação entre o sujeito e seu entorno um dos seus destinos possíveis.

Para Natasha e Diogo, o caráter imaginativo e criativo é explícito ao longo das entrevistas. Nesse sentido, tem-se a reação de Natasha quando apresentada à imagem de um prédio comum. A jovem, embora demonstre relutância à construção vertical, busca nas suas experiências pessoais um novo olhar para receber aquela imagem:

[...] Eu lembro de um dia, no Edf. Pernambuco, olhando pro outro prédio, e pensando sobre isso assim que... Apesar de me dá um pouco de raiva, também é bonito essa coisa de em cada lugar daquele tem uma família... Eu penso numa família, a complexidade que é uma família, sabe? Enfim... E isso tudo nessa estrutura, né, essa estrutura de construção assim... De prédio, de concreto, de calor, é isso... Eu acho arte.

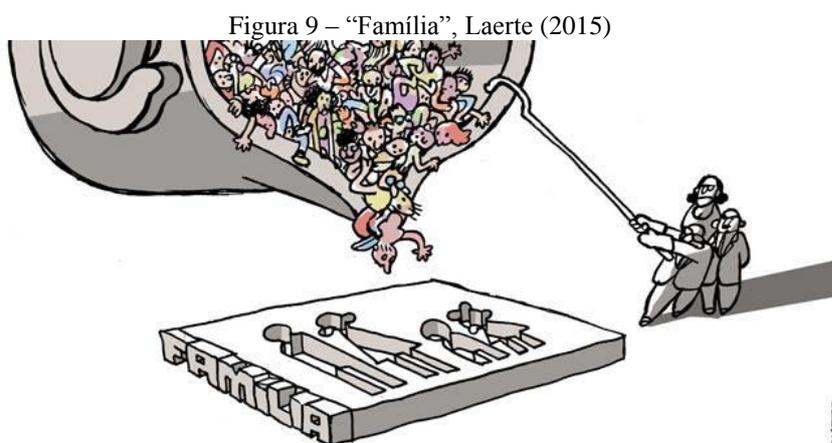
A fala de Natasha demonstra como a arte está relacionada ao entorno e, sobretudo, como a arte pode proporcionar ao sujeito uma relação mais atenta e benéfica com o meio. Dentro dessa perspectiva e em consonância com o relato da jovem, o quadrinho de autoria de Gervasio Troche (2018) ilustra a elaboração de uma realidade menos padronizada ou óbvia por meio da complexa atividade de criar.

Figura 8 – Quadrinho, Gervasio Troche (2018)



Fonte: Troche (2018).

Foi recorrente, durante as entrevistas de Diogo e Natasha, o resgate a elementos imaginativos e criativos para interpretar os estímulos. Nesse sentido, a jovem, diante da charge de Laerte (Figura 9), demonstra especial interesse nesse processo de transformar a realidade em arte a partir do olhar artístico: “eu fico pensando, assim, as pessoas observando os fenômenos do mundo e transformando nisso daqui. Assim, que incrível, né. Que incrível”. A charge de Laerte é apresentada a seguir:



Fonte: Coutinho (2015).

Diogo também demonstra contato íntimo com a criação de novas perspectivas. Mesmo diante do quadro de natureza morta (Figura 10), que ele não considera ser sua expressão favorita, o jovem comenta:

Sei lá, você pode até *viajar*... Têm algumas [frutas] que tão em pé, têm outras que tão caídas... Porque... Eu *viajo*... Eu sempre *viajo* nessas coisas... Porque que têm algumas que tá fora do prato e caída no chão, umas caídas outras em pé... Será que passou alguém que bateu o braço e caiu assim, tá ligado?

Figura 10 – “Natureza morta com jarra e frutas”, Paul Cézanne (1894)



Fonte: Cézanne (1894)

Os outros jovens foram mais descritivos; por outro lado, demonstram interesse na possibilidade de transformar o social a partir de novas perspectivas incitadas pela arte crítica ou arte com viés político marcante, que provê elementos para questionar a realidade e transmutá-la. Tem-se o exemplo da fala de Jorge, quando ele teoriza sobre o motivo das pessoas não gostarem ou ignorarem a arte: “Porque ela... Ela incomoda. Ela fala aquilo que a gente precisa ouvir, mas a gente não quer ouvir, na maioria das vezes... Então por isso que a arte ela... Eles tentam calar a arte, sabe?”.

A arte, na fala do jovem, é descrita quase como “tangível”, autônoma, materializada no social. Ainda, a perspectiva de Samuel também enfatiza a capacidade da arte em realizar, em termos grosseiros, uma “catarse social” ou transformar o entorno por meio da crítica que ela carrega. Nesse sentido quando comenta acerca da charge de Laerte (Figura 9):

É através da mensagem política... Da mensagem social... De... De fato tocar na ferida do que tá acontecendo... Através de um desenho, por exemplo, a crítica política, social ela é feita e essa é uma das formas de pessoas que não entendem ou que... Muitas vezes não querem entender certa mensagem possam se sensibilizar mais diretamente...

Ou a visão de Carmen, que se sente familiar à arte que questiona o social:

A charge tem muito essa coisa de ser uma coisa mais crítica né... E eu acho bem legal esse tipo de arte... Me comove bastante... Me comove não só positivamente, mas negativamente também... Eu acho que a arte CRÍTICA ela me... Chama mais a atenção do que a arte não-crítica, assim...

Mas seria o destino de toda arte impactar? Para Vygotsky, o hedonismo vivenciado no contato com a arte pode existir e, inclusive, influenciar os processos das sensações humanas; entretanto, ele é elemento secundário em relação ao efeito transformador. A fonte do prazer não reside na emoção, mas na “liberação das paixões despertadas pela tragédia que constitui um objetivo final da arte” (VYGOTSKY, 2010, p. 344-345). Entretanto, para os jovens, a arte parece advir, algumas vezes, deleite.

Embora Vygotsky relacione fortemente a característica transformadora à arte, os participantes parecem associar a arte, por vezes, ao hedonismo, ao ócio ou à contemplação. Ainda assim, deve-se considerar que o estímulo indutor da tela “puramente bela”, cuja temática era natureza morta de autoria de Paul Cézanne (Figura 10), não provocou em nenhum deles reação rápida ou efusiva de identificação com arte, a exceção de Diogo que comentou “acho até que eu já vi esse quadro”, demonstrando certa aproximação familiar com

aquela expressão. Nem mesmo Sueli, que espontaneamente havia associado arte a “esvaziar a mente”, ao ser apresentada a mesma tela que não a provocou sentimentos, hesitou:

[Pensativa] Assim... É uma pintura, né... Então você diria assim, que é uma arte. Só que se eu for pelo que eu falei da questão da emoção, aqui eu acho que é o que eu tô vendo o que o pintor viu, na verdade... Pra poder fazer. Mas pra mim não expressa nada, não me toca... [...] Eu acho que não seria arte...

É possível que prazer estético seja fruto da capacidade criativa também, visto que o “efeito estético do quadro situa-se nas pontas dos dedos tanto quanto no olho, uma vez que fala à nossa imaginação tátil e motora não menos do que a imaginação visual” (VYGOTSKY, 2010, p. 343). Assim, a criação não está resumida ao ato de pensar, mas se apresenta no corpo também; isso pode ser exemplificado pela fala de Sueli, que compartilhou sobre o prazer de fazer origamis de borboleta, e disse que isso a relaxa, “isso transmite o que eu tô sentindo pra aqueles papéis, sabe? Que eu tô fazendo forma. Então, são momentos que eu tento lidar com a arte. Acho que a arte me relaxa”. Nesses termos, é possível que a arte, entendida como prazerosa, assim o seja por envolver não só as emoções, mas por possibilitar “certa solução de conflitos internos” (VYGOTSKY, 2010, p. 344), sendo eles resolvidos, como no caso de Sueli, também pela ponta dos dedos.

No relato de Diogo, que trouxe em alguns momentos o elemento da beleza, é possível perceber que esta é de fato bela quando harmoniza; ou seja, beleza está associada àquilo que é reconhecido pelo espectador como um elemento que acolhe o entorno. Em um momento, o jovem diz que, embora não admire a estrutura vertical, tem alguns prédios que são bonitos, e descreve um deles como uma arquitetura atenta ao ambiente: “ele tem umas colunas brancas gregas que eu acho bem bonito... E combina com a... Com o casarão na frente... Aí eu acho bonito... (risos)”. A associação de beleza à arte, em verdade, parece estar mais relacionada ao cuidado, à organização dos elementos dispostos de modo a fazer sentido para o jovem.

Sendo assim, embora ócio, beleza e prazer estejam, por vezes, relacionados à arte, os jovens dessa pesquisa parecem valorizar o deleite quando associado a outros elementos, como os sentimentos, a compreensão da linguagem presente na arte ou a articulação com o contexto; são desses modos que a arte parece provocar mais familiaridade e, assim, ela participa mais prontamente da definição de arte desenvolvida pelos jovens.

10.5 “A ARTE NOS RODEIA”

O último núcleo de sentidos evidenciado na pesquisa atentou para a relação entre o sujeito e a realidade concreta que os rodeia. A arte possibilita criar raízes? Qual lugar que a arte pode ocupar? É a arte posicionada no mundo material, sujeita as dimensões de espaço e tempo.

Na psicologia vygotskyana, conforme já ressaltado, as experiências acumuladas e o contato com o novo são essenciais para o desenvolvimento criativo, na medida em que o sujeito internaliza os elementos que podem ser rearranjados e direcionados à criação. Ainda, o contato com a arte que remeta a um contexto de pertencimento, isto é, que possua elementos contextualizados e suficientemente significativos para o sujeito, também parece provocar a dialética criativa. Assim, se o sujeito, ao entrar em contato com o novo, multiplica o potencial de criação, esse mesmo sujeito, ao entrar em contato com a dimensão artística que provoque lembranças pessoais ou socialmente partilhadas, parece desfrutar de um processo de resgate à memória ou à sensação estética já conhecida, mas que é atualizada nesse encontro. Esse processo de rearranjar a própria história, além de possibilitar a criação de redes mais complexas com o entorno, também fornece elementos para que o sujeito recrie a si.

Na intenção de ilustrar a potência da estetização da realidade concreta, percebe-se na fala de Diogo, sobre uma escultura do Galo da Madrugada (Figura 11), o resgate a memórias pessoais, que são, na mesma intensidade, coletivizadas, mas também subjetivas, por serem remodeladas pela memória afetiva de cada sujeito. Diogo reage ao estímulo indutor, que, embora não lhe agrade muito, causa-lhe algum impacto:

O galo da madrugada, já vem memória, aí já vem... é isso que eu digo, o impacto que a arte tem, tá ligado... eu já me lembro quando eu fui pro galo ((risos))... aí eu lembro de todos os galos que eu vi na ponte Duarte Coelho... todos aqueles... alguns bonitos, outros feios...

A imagem é apresentada a seguir:

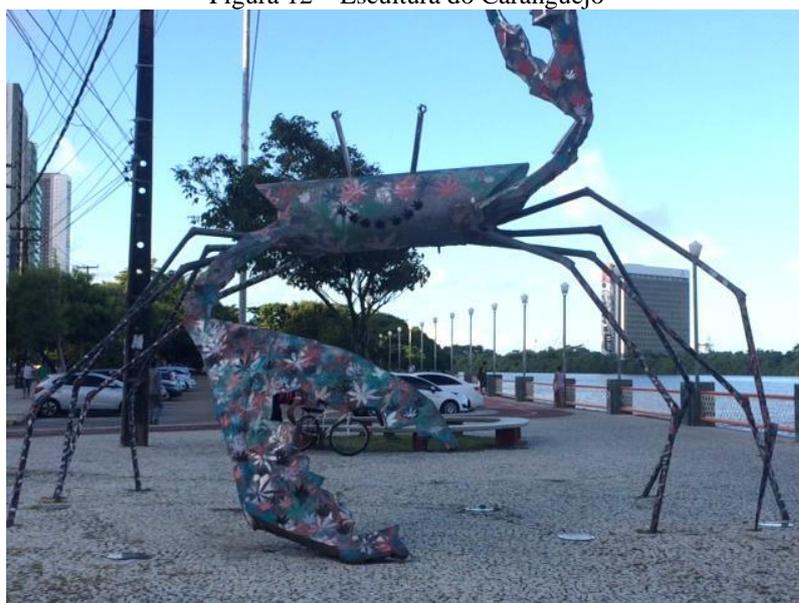
Figura 11 – Escultura do Galo da Madrugada



Fonte: A autora²⁵, 2018.

Quando apresentados à escultura do caranguejo situada na Rua da Aurora (Figura 12), alguns participantes remeteram prontamente ao movimento Manguebeat, que marcou a história cultural da cidade; essa memória não paira no social, mas interage com os impactos daquela referência e, nesse caso, com o próprio local de pertencimento; o sujeito reconhece na arte um pouco de si e de sua origem, porque partilha alguma lembrança sua que, em última instância, é coletiva também. A imagem que foi apresentada aos jovens é exposta a seguir:

Figura 12 – Escultura do Caranguejo



Fonte: A autora²⁶, 2018.

²⁵ Foto elaborada pela autora, Avenida Rio Branco, Recife Antigo, em agosto de 2018.

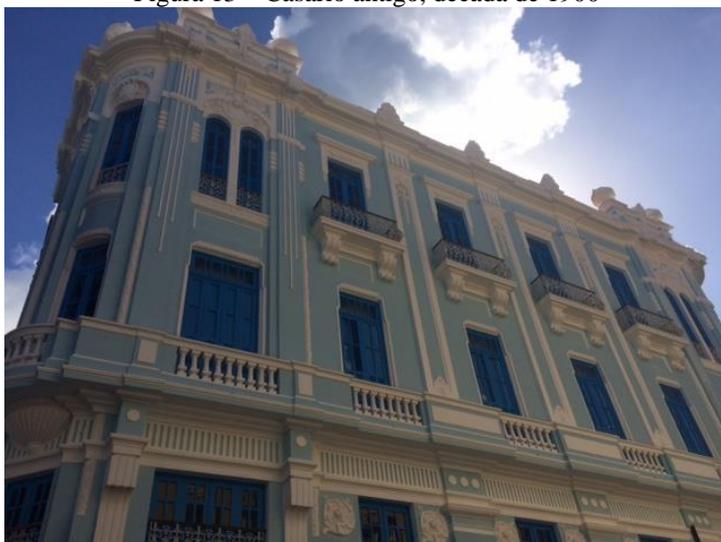
²⁶ Foto elaborada pela autora, Rua da Aurora, em agosto de 2018.

Diogo demonstra entusiasmo com a escultura do caranguejo e reconhece nela, nas palavras do jovem, “muitas memórias também de coisas que eu fiz na Rua da Aurora e... Aqui já me lembra o Mangubeat... Que já é outra manifestação artística toda complexa...”.

Natasha reage de maneira similar ao mesmo estímulo indutor. Ela recorda, por meio da escultura, “toda a história do Recife” e mescla dizendo que o movimento artístico que inspirou aquela arte sempre foi muito forte em sua família “e aí emerge em mim esse sentimento, assim... Essa história toda que é né... Da história do Recife, mas que na minha casa também teve história... Aí eu olho tudo e, assim, meio encantada”. A arte provoca o resgate à memória e abre possibilidades para criar algo novo a partir do antigo; nesse processo, o sujeito parece afinar a relação com os instrumentos culturais, haja vista que a memória, tanto coletiva quanto subjetivada, é fruto do processo de tornar-se humano e condiciona a vivência em sociedade de maneira confiável e relativamente estável.

Mas nem tudo que é contextual provoca uma memória concreta. Na fala de Natasha, percebe-se a possibilidade da arte, por meio da imaginação, provocar memórias fantasiadas, que também conectam o sujeito ao seu entorno, a partir da estetização da realidade e do processo cultural de exercer sua humanidade. Ela diz, ao ser apresentada à imagem de um casario antigo situado no centro do Recife (Figura 13): “eu sempre fico me imaginando aqui nessa janela (risos)... eu acho lindo, parece antigo, uma coisa né, meio que você volta né, uma coisa que você não viveu, [...]”. A fotografia do casario que foi apresentada aos jovens é exposta a seguir:

Figura 13 – Casario antigo, década de 1900



Fonte: A autora²⁷, 2018.

²⁷ Foto elaborada pela autora, Rua Madre de Deus, Recife-PE, em agosto de 2018.

Diante do mesmo estímulo, Carmen ressalta a relação entre a história e a arte, em que a distância temporal pode tornar o elemento incomum; esse caráter de atipicidade transforma o objeto em impactante, complexo aos olhos do presente e, portanto, tornar-se arte. Essa possível transformação de um objeto comum em artístico não se resume à temporalidade, mas envolve o contexto, fazendo dele uma obra de arte pela forma que é recebido e por onde ele está inserido:

E aí a própria atmosfera do Recife Antigo tem essa coisa muito do artístico, né... Esses casarios antigos e tal... É... Talvez por isso que essas construções modernas né, que seguem mais um padrão, assim, elas não sejam consideradas artísticas... E aí entra o peso da história né... É... A história que talvez dê esse peso artístico, talvez em... 1500 sei lá, quando essas construções foram concebidas elas não fossem consideradas artísticas, sabe...

A carga da raridade é evidenciada também por Jorge, que não valoriza tanto a escultura do Galo da Madrugada porque, “talvez... Pelo fato de ter visto o Galo da Madrugada a vida toda, sabe? E virou aquilo comum pros meus olhos...”, enquanto que outro elemento menos óbvio, segundo o próprio jovem, aguça nele o interesse em decifrar. É provável que isso se deva ao enriquecimento da criatividade proporcionado por elementos novos.

Assim, percebe-se que as memórias, a raridade e o contexto, juntos, fornecem ao objeto a complexidade “necessária” para que os jovens o considerem artístico. A arte não está só, mas se faz em um ambiente em meio a uma rede profunda de relações. Entretanto, esse contexto não é concreto apenas, mas especialmente moldado e reformulado pelas relações. Nesse sentido, o ambiente que enreda a arte não diz respeito apenas às paredes, às construções, à temporalidade, mas ao presente, aos transeuntes e aos excluídos, em uma relação de opostos na qual interagem a memória e o esquecimento.

A memória, que envolve tanto as relações sociais quanto a dimensão subjetiva, é construída no presente, embora resgate o passado, as emoções e as trocas relativas à comunicação e aos grupos sociais. Assim, envolve as mudanças, as permanências, as seletividades, as tensões sociais, as pessoas e a transmissão do patrimônio cultural, reconhecendo a relevância da dimensão cronológica para os fatos humanos. Embora o fenômeno tenha caráter social, a memória se realiza, essencialmente, em cada pessoa e no tempo presente; assim, os seus elementos mais irredutíveis se misturam com a história dos sujeitos, recriando as partilhas coletivas e as memórias subjetivas, ao passo que as revive (RIBEIRO, 2016).

A realidade concreta convoca memórias e relaciona pertencimento local à vida subjetiva, aguçando elementos coletivos internalizados e vivências pessoais. No mesmo contexto, é possível imaginar que aqueles que não são convidados, mas estiveram sempre ali, ou seja, os esquecidos, excluídos ou renegados, também vivenciam a mesma concretude, mas de uma perspectiva da falta no que se refere ao social.

Quando, nas entrevistas, os jovens foram apresentados à imagem da pichação em um muro (Figura 14), percebeu-se, por vezes, alguma hesitação. A imagem apresentada aos jovens é exposta a seguir:

Figura 14 – Pichações no muro



Fonte: A autora²⁸, 2018.

Na presente pesquisa, não há uma resposta determinada sobre o assunto: talvez a pichação seja o oposto da arte, numa relação proposital de subverter a norma; talvez provoque o incômodo necessário e complexo, a partir de um ato de criação humana. Entretanto, algumas outras manifestações foram consideradas arte mesmo sem uma mensagem clara, mesmo sem beleza padrão, mesmo com pouca criatividade; por outro lado, a ocupação de espaços por expressões menos legitimadas são, por vezes, consideradas inadequadas. Conforme fala Jorge:

Sim... Sim... É... Acredito que talvez ela não esteja colocada onde ela deveria estar, certo? Porque tem toda aquela questão do vandalismo, sabe? Mas se a gente pegar isso e colocar em outro contexto, um local onde possa de fato é... Fazer essa, essa arte no muro, sabe? Eu acho que é válido... Mas aqui eu acho que ela tá fora de contexto só. Mas eu... Acredito que é arte sim.

O contexto da pichação é a realidade urbana, que insere tanto as pessoas que se expressam nos muros quanto as que se voltam às paredes. Vale lembrar que a pichação, assim

²⁸ Foto elaborada pela autora, Bairro de São José, em agosto de 2018.

como outras formas expressivas, recorre à realidade cultural para assimilar elementos e rearranjá-los. Sendo a realidade díspar, os resultados desses rearranjos não poderiam ser uniformes: se os elementos fornecidos culturalmente forem agressivos, é possível haver algum ato de criação que conecte essa noção de pertencimento naquele social. Nesse sentido, questiona-se: arte é a expressão de quem?

Sueli também recebeu o estímulo indutor com certa hesitação. Ela nos diz:

Não... Eu não acho que isso seja uma arte. Eu acho que é... Eu acho que o intuito das pessoas que fazem isso não é fazer arte, não é expressar uma opinião. [...] O intuito não era de passar algo. Era só de simplesmente colocar alguma coisa. Certo? Sei lá, manchar, é... Até às vezes irritar mesmo. Grafitagem pra mim não é isso [...]

Com o intuito de aprofundar os sentidos construídos pela jovem, ela foi questionada se “querer irritar” já não seria um sentimento. Após reflexão, ela partilha sua opinião:

É um sentimento, mas... É, realmente ((risos)). É um sentimento, só que de... De revolta...? Mas, só que eu não, eu não acho, sei lá, eu não acho que isso seja arte não... [...] Isso aqui, pra mim, na minha opinião... Não quer dizer [nada], sabe?

A maioria dos jovens participantes se referiu à pichação com certa distância, provavelmente por não fazer parte do seu repertório sociocultural. Essa reação deles foi, muitas vezes, associada por eles mesmos à incapacidade de compreender a linguagem ali utilizada e, portanto, o sentido da mensagem. Assim sendo, percebe-se que a arte é parte de um contexto, que não é dado, mas constituído pelos diversos grupos que estão presentes na sociedade e validam determinadas expressões. Para Carmen, é possível que “esse grupo que pichou dessa forma tenha um outro grupo que reconheça essas manifestações”, demonstrando o caráter relacional das expressões.

Por fim, a fala de Natasha atenta para o caráter mais subjetivado do pertencimento social e da expressão, dentro de um contexto concreto. A jovem, que considera a pichação um fenômeno artístico, comenta:

Essa semana eu descobri que as pessoas quando dançam brega, vê que engraçado... Elas têm um passo específico da sua comunidade, aí você vai pra outra comunidade [...] E aí você dança aquele passo e você se identifica daquela comunidade... Assim, sabe? Tipo assim... E acho que o picho é isso... Tá se identificando de alguma forma na cidade e você tá arrumando algum jeito de dizer ‘eu estou aqui, eu existo’, sabe? E não só eu existo, mas eu existo dentro desse contexto, sabe? De picho.

O pertencimento clarificado pela arte e expresso na fala da jovem, demonstra que essa dimensão não se resume à coesão social, às memórias e às raízes, mas abre espaço para as

faltas e, sobretudo, para o reconhecimento do sujeito ele mesmo, encarnado em um corpo social, dentro de uma realidade. Para Vygotsky (1999, p. 310), a arte aparece como um elemento potente “na luta pela existência, e não se pode admitir nem a ideia de que o seu papel se reduza a comunicar sentimentos e que ela não implique nenhum poder sobre esse sentimento”, considerando que a arte organiza o sentido social e dá vazão a uma tensão angustiante, ao passo que não só expressa o sujeito, mas o faz presente. O ato de se expressar é social, mas também subjetivo, visto que o sujeito social se posiciona não só para ser ouvido, mas para falar; na mesma medida em que ele se constitui sujeito na sociedade, ele se humaniza, ou seja, torna-se humano. É essa a energia que a arte deposita e dispende, deixa vestígios e sensibiliza os novos sentidos construídos na posteridade.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os sentidos de arte para as/os jovens participantes da pesquisa foram interpretados à luz da teoria psicossocial da TRS. A produção de discursos a partir dos diálogos não foi definitiva ou conclusiva, mas aproximou a representação social de arte construída pelos jovens e o modo como a mediação artística se objetiva em suas realidades. As elucubrações advêm do recorte construído pela pesquisadora, diante de uma temática complexa que envolve o contexto, os rearranjos pessoais e o objeto social.

Em concordância com os objetivos de pesquisa, realizou-se a construção dos dados em duas instituições diferentes, e participaram, no total, cinquenta jovens, em duas fases: no primeiro momento, utilizaram-se como instrumentos o questionário sociodemográfico junto com a TALP. Os dados coletados foram analisados com o suporte do programa Iramuteq, que possibilitou identificar e interpretar as correlações entre palavras. A segunda fase da pesquisa de campo contou com entrevistas semiestruturadas, e os achados foram interpretados à luz dos núcleos de significação, metodologia proposta por Vygotsky.

Diante dos objetivos que nortearam a pesquisa, percebeu-se que o núcleo central de arte para esses jovens é “expressão” e os elementos sociais que ancoram os sentidos de arte para os sujeitos voluntários dizem respeito à cultura e à criatividade. Entende-se que a cultura é a universalidade humana, sendo produto do social a partir das criações dos sujeitos diversos; já criatividade diz respeito à internalização dos elementos culturais pelos sujeitos e rearranjo desses elementos na direção de criar algo novo. Os sentidos de arte para os sujeitos da pesquisa são ancorados, portanto, na dialética entre o social e o subjetivo.

A objetivação da arte para os sujeitos empíricos diz respeito à dualidade entre liberdade de expressão e formas específicas de manifestação da arte. A liberdade de expressar é relativa à percepção da arte manifestada no corpo ou apreendida pelo corpo; ela acontece ou por meio de uma relação de intimidade com a arte ou em decorrência do aprofundamento intencional no campo do objeto social, em que o sujeito, após o domínio, internaliza a prática e adquire relativa autonomia sobre aquela expressão. Por outro lado, a objetivação da arte em formas específicas está relacionada a manifestações artísticas menos flexíveis, objetadas e reconhecidas socialmente, e essa forma de arte pode estar vinculada à ocupação de espaços específicos.

Em relação ao último objetivo norteador da pesquisa, as dimensões do objeto social foram articuladas à luz da teoria dos núcleos de significação, por meio da interpretação das

entrevistas; os núcleos evidenciados foram intitulados com base nas falas dos sujeitos participantes, a exceção dos dois primeiros.

Metade dos jovens participantes citou espontaneamente o ambiente familiar como elemento importante para a aproximação deles com a arte, enquanto a outra metade não fez menção; essas duas peculiaridades pareceram influenciar profundamente os sentidos de arte construídos pelos jovens e foram, portanto, o ponto de partida da análise.

O primeiro núcleo de significação, intitulado “contextos de valorização da arte e as diferenças socioculturais”, explorou o contexto social no qual os sentidos de arte são desenvolvidos por esses jovens. As condições socioculturais e econômicas dispostas pela família parecem influenciar a valorização artística; percebe-se, assim, que a arte é um elemento social mais comumente desfrutado por pessoas que dispõem das manutenções básicas resolvidas. A competição característica da sociedade ocidental e a luta pela sobrevivência são elementos pertencentes à esfera das necessidades que cercam os coletivos. Nesse sentido, desenvolver a percepção estética do mundo social parece estar próximo de um luxo social, sendo, por vezes, caracterizada como supérfluo. É nesse cenário que os sentidos de arte são construídos.

O segundo núcleo, denominado de “a influência/não influência da família na relação com a arte”, voltou-se à relação que o jovem desenvolvera com a arte a partir da menção espontânea ou ausência de menção à família como elemento que influenciou esse processo. Embora todos tenham definido arte como “expressão”, os participantes que não citaram o ambiente familiar definiram-na enquanto discurso externo ou comunicação. Aqui, percebe-se uma relação mais distante, em que o jovem posiciona a arte no meio social. Por outro lado, os jovens que citaram a família construíram sentidos de arte relacionados ao discurso interno ou expressão subjetiva.

Dentre os que citaram o ambiente familiar, o incentivo recebido pelo jovem para viver a arte e as ferramentas socioculturais disponíveis nesse ambiente também influenciaram, aparentemente, os sentidos de arte. Jovens oriundos de famílias com gerações artísticas que são incentivados de modo familiar à arte, parecem desenvolver uma relação de mais intimidade com o objeto social. Ainda, o estímulo pode ter raiz cultural, especialmente ao considerar que alguns tipos de arte são, por vezes, categorizados como superior ou inferior, e esse estigma interfere na percepção do próprio sujeito diante da sua produção.

O terceiro núcleo, “arte é ‘expressão de qualquer coisa’: subjetividade e comunicação”, pretendeu aprofundar os sentidos de arte para esses jovens e em quais elementos estava ancorado. Percebe-se que a expressão da subjetividade está relacionada à

percepção da arte a partir do corpo interno, por vezes considerada como uma “herança natural”. Já a definição de arte como expressão comunicativa foi associada à relação interessada, consciente, que atua como ponte para conectar as pessoas e o social.

O quarto núcleo, “a arte como movimento que ‘permite que você faça mais curvas’: transformação, criação e prazer”, disse respeito aos destinos das manifestações artísticas. Esses efeitos recaem em transformar o universo subjetivo ou o meio coletivo, criar novas relações com a realidade a partir da percepção estética, ou sentir prazer por meio da arte. Ainda assim, percebe-se que este último não diz respeito ao deleite simples, mas a compreensão de que aquele objeto, considerado artístico, harmoniza com os demais elementos, carrega uma mensagem ou libera emoções.

Por fim, o último núcleo, denominado “a arte nos rodeia”, interpretou a relação da arte com o entorno contextualizado e concreto. A arte da “realidade concreta”, elemento carregado de memória tanto pessoal quanto coletiva, produz sensações de pertencimento e possibilita o sujeito tomar as próprias vivências como elementos de criação que, ao rearranjá-las, transforma-as em arte também, pois percebe um pouco de si naquela memória materializada também partilhada coletivamente. Por outro lado, os espaços públicos carregados de memória coletiva também invocam, paradoxalmente, sujeitos que não foram convidados ao pertencimento, excluídos socialmente. Assim, a arte na urbanidade, é produto dos elementos presentes nesse contexto complexo, e resulta em rearranjos igualmente profundos.

O objetivo da pesquisa, longe de determinar quais são as manifestações consideradas arte, intencionou, em verdade, iluminar a transformação de um fenômeno qualquer em algo artístico na perspectiva dos jovens. Ou seja: para o estudo, independe saber se as produções criadas pelas mãos ou pela voz são artísticas, mas considerou aprofundar aquilo pelo qual essas criações são percebidas como arte; similarmente, não diz respeito às diversas linguagens compreendidas ou não pelos atores, mas àquilo pelo qual a linguagem é recebida como arte.

Após o trabalho científico de compreender os “sentidos da arte” para o social empírico, uma esfera latente e implícita da produção nos provoca a pensar como seria nossa relação com o entorno, incluindo o outro social, se indiferenciássemos, enquanto sociedade, a arte das demais atividades cotidianas. Explicita-se, assim, que o fenômeno artístico na sociedade ocidental, que permite falar da arte em categorias ou, ainda, o simples ato de nomear e conceituar “arte” são posturas sustentadas por um contexto situado e, portanto, apenas um modo *cultural* de se relacionar com o objeto social “arte”. Essa reflexão é recebida mais como um incentivo do que um empecilho para o estudo, pois demonstra que a pesquisa

está tão imersa em um contexto cultural quanto os sentidos construídos pelos jovens nela evidenciados.

Ao considerar a fluidez inerente ao pensamento produzido, relaciona-se esse movimento aos próprios sentidos de arte construídos pelos participantes: arte é expressão em movimento, seja atravessando a temporalidade e as perspectivas culturais, seja o movimento dentro de um contexto específico; isto porque a arte reverbera desde o sujeito ao social e, na mesma medida, do social para o sujeito, sendo o sujeito, em última instância, socializado e o coletivo reformulado pelas subjetividades que o vivificam.

A organização dos sentidos de arte pode variar de acordo com a apresentação do sujeito ao objeto social: o contato com a arte através da socialização primária parece fornecer ferramentas diferentes daquelas adquiridas quando o sujeito é apresentado à arte em outros momentos da vida, entendendo a apresentação não de modo formal à palavra “arte”, mas de modo íntimo, corriqueiro e internalizado.

O desenvolvimento gradual dos processos psicológicos resulta em formas diferentes de interagir com o mundo objetivo. No decorrer da experiência infantil, percebe-se o mundo e a si em fusão e, aos poucos, realiza-se a diferença entre os objetos e o próprio corpo. Nesse processo, é possível que a relação desenvolvida pelo sujeito com os objetos que lhe são apresentados seja afetada pelo modo como ocorre essa apresentação. Se o sujeito se relaciona com a arte desde o seio familiar, tendo-a como objeto social incorporado a essa realidade antes fundida e, então, recém-descoberta, é possível que a dimensão artística e estética lhe seja tida como naturalizada, íntima, intrínseca.

Posteriormente, quando o sujeito adentra a dimensão simbólica do mundo social, se no mundo que lhe é familiar há o incentivo para experiências de cunho artístico, é possível que os sentidos das palavras, construídos a partir dessas vivências, sejam afetados pelas manifestações artísticas às quais o sujeito é exposto. Por outro lado, o sujeito que é apresentado à arte na socialização secundária, em que as curvas do desenvolvimento da fala e do pensamento já se entrecruzaram, é possível que essa relação tenha caráter mais longínquo, conceitual.

O esquema de conceitos elaborado pelo sujeito nas fases primárias, denominado por Vygotsky de “conceitos espontâneos”, dizem respeito à descrição empírica, aos primeiros contatos com o mundo social. Nesse sentido, a arte, quando interage com esse esquema, pode ser percebida como parte inerente ao mundo social e aos sentidos construídos espontaneamente pela criança para reconhecer os objetos e, em última instância, a si. Por

outro lado, os estágios superiores possibilitam o sujeito interagir com o mundo a partir da lente dos conceitos científicos, menos intrínsecos e mais distantes, mas amplos e explicativos.

As denominações de esquemas conceituais elaboradas por Vygotsky podem sustentar os achados no presente estudo. Acredita-se que os participantes que fizeram referência à família como elemento importante para sua aproximação artística desenvolveram, provavelmente, o conceito de arte de modo espontâneo. A dimensão artística, para eles, foi basilar na percepção do mundo e de si, e, no momento em que o pensamento entrecruza à fala e a criança passa a desenvolver conceitos explicativos e descritivos, é possível que a arte tenha permeado a interação espontânea com a realidade. Ademais, é provável que o sujeito tenha sido apresentado ao universo artístico ainda nos estágios em que a criança funde o mundo concreto e o próprio corpo e, gradualmente, diferencia ambos. Assim, a arte foi percebida por eles como natural e essencial à realidade.

Por outro lado, no que diz respeito aos jovens que não se referiram à influência da família, é possível que o contato deles com a arte tenha se desenvolvido nos estágios superiores, referentes à fase escolar. Nesse sentido, a compreensão de arte introjetada pelo jovem pode ter fundamento na conceituação científica; portanto, de base social, comunicativa, menos incorporada e mais externa.

Ressalta-se que os participantes da pesquisa tinham aproximação com o ambiente acadêmico e, portanto, certamente interagiram com a cientificidade dos conceitos no ambiente escolar. Dessa forma, é possível imaginar que a arte, como elemento presente no social, lhes foi apresentada e internalizada em algum estágio da vida. Entretanto, os resultados aqui expostos, embora digam respeito às vivências de juventudes concretas e válidas, não abarcam as múltiplas e complexas realidades juvenis. Dito isso, futuras pesquisas que investiguem os sentidos de arte construídos por jovens que vivenciem diferentes realidades podem somar aos achados na presente pesquisa e contribuir socialmente.

Considerando que os participantes voluntários partilham, majoritariamente, a variável de acesso ao ensino superior, é possível imaginar que o sentido central de arte, associado à “expressão”, pode estar relacionado a uma realidade em que “se expressar” é algo bem-vindo, bem visto e desejado. A experiência no meio acadêmico expõe o jovem a um ambiente em que o posicionamento e a autonomia discursiva são requisitados; ademais, o conhecimento do sujeito portador de um diploma universitário é, de certo modo, socialmente legitimado. Assim, talvez a expressão para esses jovens seja algo necessariamente positivo e simplesmente “dado”. Por outro lado, é possível que outros grupos juvenis não desfrutem do privilégio de ter a expressão acolhida ou, ainda, construam outros modos de relação com arte,

percebendo-a de maneira diferente. O estudo, ao contrário de concluir uma questão, abre-se para o novo e se coloca socialmente como um elemento cultural, disponível para internalização. Nesse processo, o fim último da pesquisa é somar a outras subjetividades e se posicionar como instrumento que alimente futuros processos criativos.

REFERÊNCIAS

- A CIÊNCIA em si. Intérprete: Gilberto Gil. Compositores: Arnaldo Antunes e Gilberto Gil. *In: Quanta*. Intérprete: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Warner Music, 1997. faixa 14. Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=34. Acesso em: 12 jul. 2018.
- ABRAMO, Helena Wendel. O uso das noções de adolescência e juventude no contexto brasileiro. *In: FREITAS, Maria Virgínia de (Org.). Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais*. São Paulo: Ação Educativa, 2005. p. 19-39. Disponível em: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05623.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- ABRIC, Jean-Claude. L'approche structurale des représentations sociales: développements récents. *Psychologie et Société*, v. 2, n. 4, p. 81-104, jan. 2001. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/285453570_L'approche_structurale_des_representations_sociales_Developpements_recents. Acesso em: 17 jan. 2018
- ABUNDIZ, Silvia Valecia. Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales. *In: SALAZAR, Tania Rodríguez; CURIEL, María de Lourdes García (Coord.). Representaciones sociales: teoría e investigación*. Guadalajara: CUCSH-UDH, 2007. p. 51-88. Disponível em: http://www.academia.edu/984196/Representaciones_sociales_teor%C3%ADa_e_investigaci%C3%B3n. Acesso em: 15 mai. 2018.
- AGUIAR, Wanda Maria Junqueira de; SOARES, Júlio Ribeiro; MACHADO, Virgínia Campos. Núcleos de significação: uma proposta metodológica em constante movimento. *In: EDUCERE, XII Congresso Nacional de Educação, 2015, Curitiba. Anais...* Curitiba: PUC, 2015. p. 37889-37900. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/20260_10577.pdf. Acesso em: 12 mar. 2020.
- ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira. Abordagem societal das representações sociais. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 3, p. 713-737, set./dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v24n3/05.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2018
- AMARAL, Márcio de Freitas do. **Jovens de periferia e arte de construir a si mesmo: experiências de amizade, dança e morte**. 2015. 240 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/117820>. Acesso em: 26 ago. 2018.
- ARRUDA, Angela. Representaciones sociales y cultura en el pensamiento ambientalista brasileño. *In: JODELET, Denise; TAPIA, Alfredo Guerrero (Coord.). Develando la Cultura: estudios en representaciones sociales*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. p. 31-60. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327531245_Develando_la_Cultura_Estudios_en_representaciones_sociales. Acesso em: 10 out. 2018.
- ARRUDA, Angela. Subjetividade, mudanças e representações sociais. *In: FURTADO, Odair; REY, Fernando Gonzalez. Por uma epistemologia da subjetividade: um debate entre a teoria sócio-histórica e a teoria das representações sociais*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002. p. 65-76.

BANDITISMO por uma questão de classe. Intérprete: Chico Science e Nação Zumbi. Compositor: Chico Science. *In: DA LAMA ao caos*. Intérprete: Nação Zumbi. Rio de Janeiro: Chaos, 1994, faixa 2.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 2010.

BEZERRA, Paulo. Prefácio à edição brasileira. *In: VYGOTSKY, Lev. Psicologia da Arte*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 11-18.

BEZERRA, Paulo. Prólogo do tradutor. *In: VYGOTSKY, Lev. A construção do pensamento e da linguagem*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 7-14.

BÔAS, Lúcia Pintor Santiso Villas. Uma abordagem da historicidade das representações sociais. **Cadernos de Pesquisa**, v. 40, n. 140, p. 379-405, maio/ago. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v40n140/a0540140.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2018.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. *In: CATANI, Afrânio; NOGUEIRA, Maria Alice (Org.). Pierre Bourdieu. Escritos em Educação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 71-80.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos. **Sentença CIDH: Caso do Povo Indígena Xucuru e seus membros vs. Brasil**. Brasília: Ministério dos Direitos Humanos, 2018. Disponível em: <http://www.mdh.gov.br/todas-as-noticias/2018/julho/sentenca-cidh-caso-do-povo-indigena-xucuru-e-seus-membros-vs-brasil>. Acesso em: 20 out. 2018.

BUONAROTTI, Michelangelo. **A criação de Adão**. 1510. 1 Pintura. Disponível em: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html. Acesso em: 29 jun. 2018.

CARA, Daniel; GAUTO, Maitê. Juventude: percepções e exposição à violência. *In: ABRAMOVAY, Miriam; ANDRADE, Eliane Ribeiro; ESTEVES, Luiz Carlos Gil (Org.). Juventudes: outros olhares sobre a diversidade*. Brasília: Ministério da Educação, UNESCO, 2007. p. 171-196. Disponível em: https://www.gov.br/mec/pt-br/media/publicacoes/semesp/Vol27_ed1_juventudes.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

CASTRO, Mary Garcia *et al.* Conclusões. *In: CASTRO, Mary Garcia; ABRAMOVAY, Miriam; RUA, Maria das Graças; ANDRADE, Eliane Ribeiro. Cultivando vida, desarmando violências: experiências em educação, cultura, lazer, esporte e cidadania com jovens em situações de pobreza*. Brasília: UNESCO, Brasil Telecom, Fundação Kellogg, Banco Interamericano de Desenvolvimento, 2001. p. 516-521. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127136porb.pdf>. Acesso em: 12 maio 2018.

CENTRO cultural de capoeira – Raízes do Brasil. **Alforria** (No tempo da escravidão), faixa 10, 2002. 1 vídeo (43min). Publicado por Canal da Capoeira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=58B9qReCxps>. Acesso em: 09 ago. 2018

CÉZANNE, Paul. **Natureza morta com jarra e frutas**. 1 figura. Disponível em: <https://www.paul-cezanne.org/Still-Life-Jug-And-Fruits.html>. Acesso em: 12 set. 2018.

CONJUVE. Conselho Nacional de Juventude *et al.* (Org.). **Política nacional de juventude: diretrizes e perspectivas.** São Paulo: Fundação Friedrich Ebert, 2006. Disponível em: <http://bibjuventude.ibict.br/jspui/handle/192/51>. Acesso em: 10 jun. 2018.

COUTINHO, Laerte. **Família.** 27 de out. 2015. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=953593871354281&set=pb.100001110302679.-2207520000.1548970567.&type=3&theater>. Acesso em: 09 jan. 2019.

DELEUZE, Gilles. **O ato da criação.** Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 1999. Tradução: José Marcos Macedo. Paris (La Fémis), 1987. (Conferência). Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 05 jun. 2018.

DOISE, Willem. Da psicologia social à psicologia societal. **Psicologia: Teoria e Pesquisa,** Brasília, v. 18, n. 1, p. 27-35, jan./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v18n1/a04v18n1>. Acesso em: 10 jun. 2018.

ERNICA, Mauricio. **O vivido, o possível e o catártico:** para uma abordagem vigotskiana do estudo de representações sociais em textos artísticos. 2006. 215 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/13798>. Acesso em: 10 jun. 2018.

ESTEVES, Luiz Carlos Gil; ABRAMOVAY, Miriam. Juventude, Juventudes: pelos outros e por elas mesmas. *In:* ABRAMOVAY, Miriam; ANDRADE, Eliane Ribeiro; ESTEVES, Luiz Carlos Gil (Org.). **Juventudes: outros olhares sobre a diversidade.** Brasília: Ministério da Educação, UNESCO, 2007. p. 19-54. Disponível em: https://www.gov.br/mec/pt-br/media/publicacoes/semesp/Vol27_ed1_juventudes.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

FERNANDES, Augusto. Centro Cultural Raízes do Brasil ajuda a expandir a capoeira pelo mundo. **Correio Braziliense,** Brasília, Cidades, 6 dez. 2017. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/12/06/interna_cidadesdf,645773/centro-cultural-raizes-do-brasil-ajuda-a-expandir-a-capoeira-pelo-mund.shtml. Acesso em: 04 ago. 2018.

FOUCAULT, Michel. O caligrama desfeito. *In:* FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 17-36. Disponível em: https://monoskop.org/images/4/46/Foucault_Michel_Isto_nao_e_um_cachimbo.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

FREITAS, Maria Tereza de Assunção. **Vygotsky e Bakhtin – Psicologia e educação:** um intertexto. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista.** 7 ed. Recife: FUNDAJ, Massangana, 1996. p. 47-75. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora direis). *In:* LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 5-20.

GODOY, Ana Paula Pacheco. **O Mangubeat entre o global e o local: a disputa na cena cultural pernambucana nos anos 1990**. 2013. 108 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Culturais) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde29062015111036/publico/AnaPaulaPachecoficha.pdf>. Acesso em: 12 maio 2018.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HISTÓRIA de amor e fúria. Direção: Luiz Bolognesi. Produção: Caio Gullane. Rio de Janeiro: Gullane e Buriti Filmes, 2013. 1 filme (75 minutos).

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. População Jovem no Brasil: a dimensão demográfica. *In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. População jovem no Brasil*. Rio de Janeiro, 1999. p. 9-33.

Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6686.pdf>. Acesso em: 20 out. 2018.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê IPHAN 12 - Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira**. Brasília: IPHAN, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2018.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Carta de Conjuntura**. Nº 37, 4º trimestre de 2017. Disponível em:

http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/conjuntura/171116_cc_37_nt_inflacao_por_faixa_de_renda.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

JE vous salue Sarajevo. [S.I.], 1993, 1 video (2 min). Direção: Jean-Luc Godard. Publicado pelo canal Felipe Gonçalves. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>. Acesso em: 25 jun. 2018.

JODELET, Denise. Problemáticas psicossociais da abordagem da noção de sujeito. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 45, n. 156, p. 314-327, abr./jun. 2015. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/cp/v45n156/1980-5314-cp-45-156-00314.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

JODELET, Denise. Representaciones sociales: contribución a un saber sociocultural sin fronteras. *In: JODELET, Denise; TAPIA, Alfredo Guerrero. Develando la Cultura: estudios en representaciones sociales*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. p. 7-30. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/327531245_Develando_la_Cultura_Estudios_en_representaciones_sociales. Acesso em: 10 out. 2018.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. *In: JODELET, Denise. As representações sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001. p. 17-44. Disponível em:

<http://docplayer.com.br/36945-Representacoes-sociais-um-dominio-em-expansao-denise-jodelet.html>. Acesso em: 11 ago. 2017.

JODELET, Denise. O movimento de retorno ao sujeito e a abordagem das representações sociais. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 3, p. 679-712, set./dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v24n3/04.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2017.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Representações sociais e polifasia cognitiva: notas sobre a pluralidade e sabedoria da razão em psicanálise, sua imagem e seu público. *In*: ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira; SOUZA, Maria de Fátima; TRINDADE, Zeidi Araújo (Org.). **Teoria das representações sociais: 50 anos**. Brasília: Technopolitik, 2014. p. 211-236. Disponível em: <http://eprints.lse.ac.uk/id/eprint/38411>. Acesso em: 15 dez. 2022.

LACERDA, Thiago Silva. **O acolhimento institucional de jovens e as representações sociais de abrigo**. 2014. 129 f. Dissertação. (Mestrado em Psicologia) - Centro de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/10349/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Thiago%20Silva%20Lacerda.pdf>. Acesso em: 30 out. 2018.

LANE, Sílvia. A dialética da subjetividade *versus* objetividade. *In*: FURTADO, Odair; REY, Fernando Gonzalez. **Por uma epistemologia da subjetividade: um debate entre a teoria sócio-histórica e a teoria das representações sociais**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002, p. 11-17.

LÉON, Oscar Dávila. Adolescência e juventude: das noções às abordagens. *In*: FREITAS, Maria Virgínia de (Org.). **Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais**. São Paulo: Ação Educativa, 2005. p. 9-18. Disponível em: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05623.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2018.

LINS, Larissa. Lições do mangue: fãs de Chico Science levam manguebeat a escolas pernambucanas. **Diário de Pernambuco**, Recife, 07 jun. 2016. Seção Viver. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/06/07/internas_viver,648890/icoes-do-mangue-fas-de-chico-science-levam-manguebeat-a-escolas-pern.shtml. Acesso em: 10 out. 2018.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPES, Leandro Gomes Reis; CARVALHO, Denis Barros de. Juventude assentada e a identidade vinculada com a terra. **Psicologia & Sociedade**, n. 29, e159034. 2017, p. 1-10. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v29/1807-0310-psoc-29-e159034.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

LOPES, Talitha Priscila Cabral Coelho; COSTA, Mariana Lins e Silva; BARROCO, Sônia Mari Shima. O conceito de criatividade em L. S. Vygotsky e suas implicações para psicologia do trabalho. *In*: X CONPE, 2011. **Anais [...]**, Maringá, 2011. p. 2411-2423. Disponível em: https://abrapee.files.wordpress.com/2012/02/conpe-trabalhos-completos-anais_x-conpe-final.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

LURIA, Alexander Romanovich. O cérebro humano e a atividade consciente. *In*: VYGOTSKY, Lev Semenovich; LURIA, Alexander Romanovich; LEONTIEV, Alex N. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. 11 ed. São Paulo: Ícone, 2010. p. 191-224.

MACHADO, Leandro. Monalisa vira funkeira nos muros grafitados de São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15. set 2015, Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/02/1590197-monalisa-vira-funkeira-nos-muros-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 15 ago. 2018.

MAGGIE, Yvonne. Isto não é um cachimbo. **G1 Globo**, Rio de Janeiro, 22 jan. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/yvonne-maggie/post/isto-nao-e-um-cachimbo.html>. Acesso em: 16 set. 2018

MARTINS, Lígia Maria; RABATINI, Vanessa Gertrudes. A concepção de cultura em Vygotsky: contribuições para a educação escolar. **Psicologia Política**, São Paulo, v. 11, n. 22, p. 345-358, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v11n22/v11n22a11.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2018.

MEIRELLES, Cecília. Romance das palavras aéreas. In: MEIRELLES, Cecília. **Obra Poética**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. p. 560-561. Disponível em: <http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/romancedaspalavras.aeras.htm>. Acesso em: 18 dez. 2018.

MENESES, Antonio Alan Dantas de. **O cangaço em Fogo morto e em Os desvalidos**. 2012. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4662/1/Dissertacao_CangacoFogoMorto.pdf. Acesso em: 14 jul. 2018.

OLIVEIRA, Alexandre Alberto Santos de. Teologia da jurema. Existe alguma? In: V Colóquio de História “Perspectivas Históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio”. Luiz C. L. Marques (Org.). **Anais [...]** Recife, 16 a 18 de novembro de 2011. p. 1083-1106. ISSN:2176-9060. Disponível em: <http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.1083-1106.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

OLIVEIRA, Ellen dos Santos. Nação e nacionalismo, negros à margem: o negro na poesia de Castro Alves, o poeta nacional. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 36, n. 2, p. 167-185, jul/dez. 2014. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>. Acesso em: 30 jun. 2018.

PATIÑO, Francisco Javier Uribe *et al.* Política y democracia. In: JODELET, Denise; TAPIA, Alfredo Guerrero (Coord.). **Develando la cultura: estudios en representaciones sociales**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 61-88. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327531245_Develando_la_Cultura_Estudios_en_representaciones_sociales. Acesso em: 14 out. 2018.

PEIXOTO, Sergio Alves. O Parnasianismo no Brasil: variações sobre um mesmo tema. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 107-117, 2010. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3355/3285. Acesso em: 25 set. 2018.

PERNAMBUCO (Estado). Ministério Público. **GTRacismo**. Recife, edição especial, 2017. Disponível em: http://www.mppe.mp.br/mppe/files/GT-Racismo/Informativo_GT-Racismo_n_36.pdf. Acesso em: 02 ago. 2018.

PERNAMBUCO (Estado). Secretaria Especial da Juventude e Emprego. **Plano Estadual de Juventude**: construindo um pacto pela juventude. Recife: Secretaria Especial da Juventude e Emprego, 2008. Disponível em: http://www.portais.pe.gov.br/c/document_library/get_file?p_1_id=32341625&folderId=32341241&name=DLFE-159944.pdf. Acesso em: 20 fev. 2018.

PERNAMBUCO, Governo do Estado de. **Base de dados do estado**: perfil dos municípios. Disponível em: <http://www.bde.pe.gov.br/estruturacao geral/perfilmunicipios.aspx>. Acesso em: 27 jan. 2018.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 1997.

PRYSTHON, Ângela. O negócio da tradição: Cultura de Massas no Brasil dos anos 90. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 67-80, jul./dez. 2001; v. 5, n. 1, jan./jun. 2002. Disponível em: <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R8-Prysthon-HP.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

RAMALHO, Renan Vinícius Alves. **As fronteiras dos jardins da razão**: o manguebeat e o espaço da regionalidade no Recife da década de 1990. 2015. 120 f. Dissertação. (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20419>. Acesso em: 01 jun. 2018.

RAMME, Noemi. É possível definir “arte”? **Analytica**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 197-212, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/analytica/article/view/556/510>. Acesso em: 26 set. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? *In*: **Nietzsche/Deleuze**: arte, resistência. Org. Daniel Lins. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/404237/Jacques+Ranci%C3%A8re+Sera+que+a+arte+resiste+a+alguma+coisa.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2018

RECIFE. Prefeitura municipal. **Informações socioeconômicas**. Disponível em: <http://www2.recife.pe.gov.br/pagina/informacoes-socioeconomicas>. Acesso em: 02 dez 2018.

RIBEIRO, Fernanda Siqueira. **Representações sociais de família por diferentes gerações e sua relação com a memória social**. 2016. 213 f. Tese. (Doutorado em Psicologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18952>. Acesso em: 20 jan. 2018.

ROLT, Clóvis da. **Um rio de muitas margens: sociabilidade, interações simbólicas e práticas de apropriação da arte.** 2008. 183 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade do Vale do Rio Sinos, São Leopoldo, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/2146/RoltClvisdaCienciasSociais.pdf?sequence=1>. Acesso em: 6 jun. 2018.

SÁ, Celso Pereira de. Representações sociais: teoria e pesquisa do núcleo central. **Temas em Psicologia**, Ribeirão Preto, v. 4, n. 3, p. 19-33, dez. 1996. Disponível em: <http://psic.bvsalud.org/pdf/tp/v4n3/v4n3a02.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2018.

SANTA, Fernando Dala; BARONI, Vivian. As raízes marxistas do pensamento de Vygotsky: contribuições teóricas para a psicologia histórico-cultural. **Kínesis**, São Paulo, v. 6, n.12, p. 1-16, dez. 2014. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/1_fernandoevivian.pdf. Acesso em: 18 jun. 2018.

SANTOS, Maria de Fátima de Souza. A teoria das Representações Sociais. *In*: SANTOS, Maria de Fátima de Souza; ALMEIDA, Leda Maria de (Org.). **Diálogos com a Teoria das Representações Sociais**. 1. ed. Recife: Ed. Universitária, 2005. p. 13-38.

SANTOS, Rosângela Vieira dos. **Indústria cultural: a mercantilização da arte e da cultura?** 2014. 84 f. Dissertação (Mestrado em Economia Política) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/9240>. Acesso em: 16 mai. 2018.

SILVA, Amanda Camylla Pereira. Xaxado: a construção da identidade e da memória social do cangaço. *In*: III Congresso Internacional de História da UFG/ Jataí: História e Diversidade Cultural, 2012, Jataí, **Anais [...]** Jataí, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/3597203/Xaxado_a_constru%C3%A7%C3%A3o_da_identidade_da_mem%C3%B3ria_social_do_canga%C3%A7o. Acesso em: 16 ago. 2018.

SILVA, Edson. “Nossa mãe Tamain”. Religião, reelaboração cultural e resistência indígena: o caso dos Xukuru do Ororubá (PE). *In*: BRANDÃO, Silvana. (org.). **História das religiões no Brasil**. Recife: Universitária UFPE, 2002, v. 2, p. 347-362. Disponível em: https://www3.ufpe.br/remdipe/images/documentos/fontes_xukuru/silva%20edson%20hely2002.pdf. Acesso em: 10 ago. 2018

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. Experiência e discurso como lugares de memória: A escola e a produção de lugares comuns. **Pro-Posições**, Campinas, v. 17, n. 2, p. 99-118, maio/ago. 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643630/11149>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Arte e política no Brasil – os anos 1960: questões de arte e participação social. **Estudos de Sociologia**, v. 2, n. 17, mar. 2013. ISSN 2317-5427. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235218/28243>. Acesso em: 12 out. 2018.

SOUZA, Fábio Silva de. **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)**. 2014. 131 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08012015-105321/pt-br.php>. Acesso em: 02 jul. 2018.

SPINK, Mary Jane P. O conceito de representação social na abordagem psicossocial. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 300-308, jul./set. 1993. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-311X1993000300017>. Acesso em: 17 dez. 2022.

STRICKLAND, Carol, BOSWELL, John. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SUGIMOTO, Luiz. Maio de 68: depois da primavera. **Jornal da UNICAMP** [online], Campinas, 21 mai 2018. Humanas. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/05/21/maio-de-68-depois-da-primavera>. Acesso em: 12 jul 2018.

TAPIA, Alfredo Guerrero. La noción de igualdad en la cultura mexicana. **Develando la cultura: estudios en representaciones sociales**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 187-220. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327531245_Develando_la_Cultura_Estudios_en_representaciones_sociales. Acesso em: 14 out. 2018.

TRINDADE, Zeide Araujo; SANTOS, Maria de Fátima de Souza; ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira. Ancoragem: notas sobre consensos e dissensos. *In*: ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira; SANTOS, Maria de Fátima de Souza; TRINDADE, Zeide Araujo. **Teoria das Representações Sociais: 50 anos**. Brasília: Technopolitik, 2014. p. 133-162. Disponível em: <http://www.technopolitik.com.br/files/TRS%2050%20anos2aEdAbr17PDFsRp.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2022.

TROCHE, Gervasio. **Dibujos invisibles**. 6 de maio. 2018. 1 fotografia. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BichzXhhXxn/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=m7cesq6kfat4. Acesso em: 09 jan. 2019.

URNAU, Lílian Caroline. **Juventude e arte: os sentidos da mediação artística para jovens participantes de projetos sociais**. 2008. 148 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91275>. Acesso em: 10 mai. 2018

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VYGOTSKY, Lev Semionovitch. A educação estética. *In*: VYGOTSKY, Lev Semionovitch. **Psicologia pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 323-364.

VYGOTSKY, Lev Semionovitch. El problema del desarrollo de las funciones psíquicas superiores. *In*: VYGOTSKY, Lev Semionovitch. **Obras Escogidas**. Tomo III. Madri: Visor, 1995, p. 28-62.

VYGOTSKY, Lev Semionovitch. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WAINSELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência**: Homicídios e juventude no Brasil. Brasília, 2013.

ZANELLA, Andrea Vieira; MAHEIRIE, Kátia. **Diálogos em psicologia social e arte**. Florianópolis: CRV, 2009.

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO****TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa SENTIDOS DE ARTE COMPARTILHADOS POR JUVENTUDES DA CIDADE DO RECIFE/PE que está sob a responsabilidade da pesquisadora Julia Remigio Marques, Rua Doutor João Santos Filho, n. 250, Recife/PE, 52060-615 – (81) 99890 5331; ou pelo e-mail: marquesrjulia@gmail.com. A pesquisa está sob a orientação da prof. Dra. Fatima Maria Leite Cruz, (81) 2126.8730, fatimacruz@yahoo.com.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com a responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com a pesquisadora responsável.

Você estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- **Descrição da pesquisa:** A presente pesquisa se volta à relação dos sujeitos com a arte, na realidade de Recife/PE. Para tal, objetiva-se investigar os sentidos atribuídos à arte por jovens provenientes de realidades diversas, considerando as juventudes como uma categorial social, constituída histórica e culturalmente. Percebe-se que as vivências juvenis são heterogêneas e, deste modo, os sentidos construídos pelos jovens para significar à realidade são igualmente plurais. Sendo assim, assume-se que os sentidos atribuídos ao real são construídos socialmente. O estudo, de natureza qualitativa e exploratória, será guiado pela pesquisa teórica sobre a arte na psicologia social e a relação entre o artístico e as juventudes. Ademais, a investigação de campo com os sujeitos de pesquisa consistirá em duas etapas: a aplicação de um questionário com uma amostra mais ampla e a realização de entrevistas semiestruturadas, com um número diminuto de jovens.
- **RISCOS:** A pesquisa visa minimizar os riscos aos participantes e não utiliza métodos constrangedores. Ainda assim, o risco que envolve a pesquisa com pessoas diz respeito à privacidade dos participantes e ao desconforto que, porventura, possa ser gerado durante o processo de discussão ou constrangimento por expor suas ideias e reflexões. Na intenção de

minimizá-lo, caso algum incômodo se evidencie em decorrência do contexto de pesquisa, o suporte do TCLE provê as condições de autonomia dos sujeitos - que podem abandonar a pesquisa a qualquer momento, caso assim desejem. Por serem utilizados recursos para gravação de áudio, é exigido da pesquisadora o cuidado com o sigilo dos dados e com a privacidade dos participantes na socialização dos resultados.

- **BENEFÍCIOS:** Dentre os benefícios relativos à presente pesquisa, busca-se evidenciar os processos sociais que envolvem a representação social de arte e os sentidos partilhados acerca desse tema. Ainda, o encontro entre a pesquisadora e o sujeito de pesquisa suscita pensamentos sobre a relação do participante com os sentidos de arte, contribuindo para reflexões, tais como: sobre as vivências artísticas dos jovens; acerca do papel da arte enquanto elemento social; e no que diz respeito a importância de reivindicações de ações públicas, voltadas ao grupo juvenil, que considerem os diferentes sentidos de arte e privilegie a perspectiva dos sujeitos alvos destas ações. Por fim, a pesquisa objetiva contribuir para o debate sobre a arte a partir da abordagem psicossocial e fomentar discussões no mundo acadêmico - e para além dele -, compreendendo a arte enquanto constituidora do sujeito e constituída por ele.

As informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a participação do/a voluntário (a). Os dados coletados nesta pesquisa serão gravados em áudio, a fim de registrar os diálogos e possibilitar a transcrição em sua integridade, e ficarão armazenados no Laboratório de Interação Social (LABINT) do departamento de pós-graduação em Psicologia no Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH) na UFPE, no end. Av. Prof. Moraes Rego, 1235 - Cidade Universitária, Recife - PE, 50670-901, sob a responsabilidade da Profa. Dra. Fatima Maria Leite Cruz, orientadora da presente pesquisa, pelo prazo de 5 (cinco) anos.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, você poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cepccs@ufpe.br).**

(assinatura da pesquisadora)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, _____, CPF _____, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data _____

Assinatura do participante: _____

Impressão digital (opcional)

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e o aceite do voluntário em participar. (02 testemunhas não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome:	Nome:
Assinatura:	Assinatura:

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
CURSO DE MESTRADO****TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa SENTIDOS DE ARTE COMPARTILHADOS POR JUVENTUDES DA CIDADE DO RECIFE/PE que está sob a responsabilidade da pesquisadora Julia Remigio Marques, Rua Doutor João Santos Filho, n. 250, Recife/PE, 52060-615 – (81) 99890 5331; ou pelo e-mail: marquesrjulia@gmail.com. A pesquisa está sob a orientação da prof. Dra. Fatima Maria Leite Cruz, (81) 2126.8730, fatimacruz@yahoo.com.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com a responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com a pesquisadora responsável.

Você estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- **Descrição da pesquisa:** A presente pesquisa se volta à relação dos jovens com a arte, na realidade de Recife/PE. Para tal, objetiva-se investigar os sentidos de arte construídos por jovens de camadas sociais diversas. Portanto, é desejável que os participantes vivam contextos sociais variados – ou seja, que eles vivam realidades socioeconômicas diferentes entre si. Considera-se que é a partir do convívio social que são construídas as interpretações para dar sentido a realidade; entretanto, a própria sociedade é complexa e variada, e as experiências sociais são diversas. Assim, é possível que as interpretações construídas pelos jovens sobre o objeto social “arte” difiram entre si. Entende-se, no presente projeto, que “juventudes” é uma categorial social, pois o conceito de juventudes foi construído ao longo da história e dentro de uma cultura específica. O estudo, de natureza qualitativa e exploratória, será guiado pela pesquisa teórica sobre a arte na psicologia social e a relação entre o artístico e as juventudes. Ademais, a investigação de campo com os participantes de pesquisa consistirá em duas etapas: a aplicação de um questionário com uma amostra mais ampla e a realização de entrevistas semiestruturadas, com um número diminuto de jovens.

Os critérios de inclusão para coleta de dados compreendem os jovens com idade entre 18 e 29 anos, que sejam membros da organização AIESEC. Em relação aos critérios de exclusão, excluir-se-á, todos aqueles que não são membros da AIESEC e os membros da organização cuja idade não se situe entre 18 e 29 anos.

- **RISCOS:** A pesquisa visa minimizar os riscos aos participantes e não utiliza métodos constrangedores. Ainda assim, o risco que envolve a pesquisa com pessoas diz respeito à privacidade dos participantes e ao desconforto que, porventura, possa ser gerado durante o processo de discussão ou constrangimento por expor suas ideias e reflexões. Na intenção de minimizá-lo, caso algum incômodo se evidencie em decorrência do contexto de pesquisa, o suporte do TCLE provê as condições de autonomia dos participantes - que podem abandonar a pesquisa a qualquer momento, caso assim desejem. Por serem utilizados recursos para gravação de áudio, é exigido da pesquisadora o cuidado com o sigilo dos dados e com a privacidade dos participantes na socialização dos resultados.
- **BENEFÍCIOS:** Dentre os benefícios relativos à presente pesquisa, busca-se evidenciar os processos sociais que envolvem a representação social de arte e os sentidos partilhados acerca desse tema. Ainda, o encontro entre a pesquisadora e o participante de pesquisa suscita pensamentos sobre a relação do participante com os sentidos de arte, contribuindo para reflexões, tais como: sobre as vivências artísticas dos jovens; acerca do papel da arte enquanto elemento social; e no que diz respeito a importância de reivindicações de ações públicas, voltadas ao grupo juvenil, que considerem os diferentes sentidos de arte e privilegie a perspectiva dos jovens, alvos destas ações. Por fim, a pesquisa objetiva contribuir para o debate sobre a arte a partir da abordagem psicossocial e fomentar discussões no mundo acadêmico - e para além dele -, compreendendo a arte enquanto constituidora do jovem e constituída por ele.

As informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a participação do/a voluntário (a). Os dados coletados nesta pesquisa serão gravados em áudio, a fim de registrar os diálogos e possibilitar a transcrição em sua integridade, e ficarão armazenados no Laboratório de Interação Social (LABINT) do departamento de pós-graduação em Psicologia no Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH) na UFPE, no end. Av. Prof. Moraes Rego, 1235 - Cidade Universitária, Recife - PE, 50670-901, sob a responsabilidade da Profa. Dra. Fatima Maria Leite Cruz, orientadora da presente pesquisa, pelo prazo de 5 (cinco) anos.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, você poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cepccs@ufpe.br).**

(assinatura da pesquisadora)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, _____, CPF _____, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data _____

Assinatura do participante: _____

Impressão
digital
(opcional)

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e o aceite do voluntário em participar. (02 testemunhas não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome:	Nome:
Assinatura:	Assinatura:

APÊNDICE C – CARTA DE ANUÊNCIA INSTITUIÇÃO

Declaramos, para os devidos fins, que concordamos em receber Julia Remigio Marques, mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco – Mestrado em Psicologia, para desenvolver sua pesquisa intitulada: **SENTIDOS DE ARTE COMPARTILHADOS POR JUVENTUDES DA CIDADE DO RECIFE/PE**, sob a coordenação e orientação da pesquisadora Profa. Dra. Fatima Maria Leite Cruz. A pesquisa tem como objetivo primário compreender os sentidos de arte compartilhados por juventudes provenientes de condições e realidades diversas da cidade do Recife/PE e como objetivos secundários: identificar os elementos sociais que ancoram os sentidos de arte para as juventudes recifenses; analisar as formas de objetivação dos sentidos de arte nos contextos juvenis; cotejar os sentidos de arte construídos por grupos juvenis diversos.

Ciente dos objetivos das atividades, concedo a anuência para seu desenvolvimento, desde que me sejam assegurados os requisitos abaixo:

- O cumprimento das determinações éticas da Resolução Nº. 510/16;
- A utilização dos dados pessoais dos participantes da pesquisa somente para fins acadêmicos;
- A garantia de solicitar e receber esclarecimentos antes, durante e depois do desenvolvimento dos trabalhos realizados;
- Não haverá nenhuma despesa para esta instituição que seja decorrente da participação dos trabalhos realizados;
- Antes dos procedimentos de coleta de dados, a pesquisadora deverá apresentar a instituição o parecer consubstanciado devidamente aprovado, emitido pelo Comitê de Ética em Pesquisa envolvendo seres humanos, credenciado ao sistema CEP/CONEP;
- No caso do não cumprimento dos itens acima, a liberdade de retirar minha anuência a qualquer momento da pesquisa sem penalidade nenhuma.

Recife, ___/___/_____.

Assinatura do diretor da Instituição

APÊNDICE D – TERMO DE COMPROMISSO E CONFIDENCIALIDADE

Título do projeto: SENTIDOS DE ARTE COMPARTILHADOS POR JUVENTUDES DA CIDADE DO RECIFE/PE

Pesquisadora responsável: Julia Remigio Marques

Instituição/Departamento de origem da pesquisadora: Programa de Pós-graduação em Psicologia – UFPE. Curso de Mestrado.

Telefone para contato: (81) 99890 5331

E-mail: marquesrjulia@gmail.com

A pesquisadora do projeto acima identificado assume o compromisso de:

- Garantir que a pesquisa só será iniciada após a avaliação e aprovação do Comitê de Ética e Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da Universidade Federal de Pernambuco – CEP/UFPE e que os dados coletados serão armazenados pelo período mínimo de 5 anos após o término da pesquisa;
- Preservar o sigilo e a privacidade dos voluntários cujos dados serão estudados e divulgados apenas em eventos ou publicações científicas, de forma anônima, não sendo usadas iniciais ou quaisquer outras indicações que possam identificá-los;
- Garantir o sigilo relativo às propriedades intelectuais e patentes industriais, além do devido respeito à dignidade humana;
- Garantir que os benefícios resultantes do projeto retornem aos participantes da pesquisa, seja em termos de retorno social, acesso aos procedimentos, produtos ou agentes da pesquisa;
- Assegurar que os resultados da pesquisa serão anexados na Plataforma Brasil, sob a forma de Relatório Final da pesquisa;

Recife, de de 20..... .

Assinatura Pesquisadora Responsável

APÊNDICE E – ROTEIRO DE ENTREVISTA

- Definição de arte para o jovem voluntário;
- Os efeitos que a arte provoca no participante;
- A relevância da arte para as juventudes.