

ARTE COMO MEDIAÇÃO NO SERVIÇO SOCIAL

Autora: Vera Núbia Santos

Eixo Temático: El debate sobre las teorías críticas en la formación profesional.

Instituição: Universidade Federal de Sergipe

Endereço Eletrônico: venus_se@uol.com.br

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Serviço Social; Mediação.

RESUMO

Compreender a arte e sua relação com a vida social não é algo novo na sociedade moderna e sua percepção como um “reflexo” da sociedade é um fato de tensão entre os estudiosos e pensadores. Uma das teses fundamentais de Lukács é que todas as formas de reflexo analisadas na totalidade da vida cotidiana – seja ciência, seja arte – reproduzem a mesma realidade objetiva, mas se faz necessário romper com a noção de reflexo como algo mecanicamente formulado; como uma reprodução fotográfica. Numa sociedade que se caracteriza cada vez pelo individualismo exacerbado, pelo isolamento e pela dissociação do todo, da coletividade, a arte, configura-se como um dos meios pelo qual se potencializa a totalidade do ser humano e ao Serviço Social cabe compreendê-la como uma mediação.

INTRODUÇÃO

Qual a relação da arte com a vida social? E qual o objetivo em trazer essa discussão para o Serviço Social?

Faz-se necessário destacar a concepção de arte aqui entendida na perspectiva da sociabilidade humana. Não se pretende, portanto, desenvolver um estudo sobre estética, filosofia ou psicologia da arte, mas apreendê-la como um determinante da vida social e, enquanto tal, uma possibilidade de mediação no trabalho do assistente social na atualidade.

Para compreender, então, essa dimensão, faz-se mister analisar a arte e a sua necessidade na sociedade hodierna, face às profundas alterações que trazem ao cotidiano das pessoas que dela se apropriam. Nesse sentido, a opção teórica aqui empreendida ampara na tradição marxista, como um legado importante para desvelar a relação a que se propõe nesse artigo.

Callado (1971) argumenta que as condições inerentes à sociedade capitalista levam ao isolamento do artista, cada vez mais distanciado do povo. Se a arte, na evolução humana, tem uma dimensão coletiva, essa é paulatinamente subsumida nessa sociedade, pois,

à medida que a vida do homem se torna mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses e classes, mais “independente” da vida dos outros homens e, portanto, esquecida do espírito coletivo que completa uns homens nos outros, a função da arte é refundir esse homem, torná-lo de novo são e incitá-lo a permanente escalada de si mesmo (Callado, 1971, p. 8).

Decorre que o principal problema da arte no capitalismo é criar uma nova ponte entre o povo e o artista. Trata-se de uma operação difícil, porque se “a princípio o capitalismo, forçando o artista para fora do mecenato, deu-lhe também um grande momento histórico de livre criação” (Callado, 1971, p. 9); por outro lado, o processo de individualização presente na sociedade capitalista trouxe-lhe a idéia de liberdade de criação tal que o artista passou, em determinado momento, a criar para seus pares.

A arte está presente em todos os momentos da evolução da sociedade, na qual o artista “faz do homem do seu tempo um retrato imortal” (Callado, 1971, p. 8), mas Fisher (1971) assegura que, é importante compreender que o trabalho do artista “é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante” (Fisher, 1971, p. 14).

A preocupação em compreender a arte e sua relação com a vida social não é algo novo na sociedade moderna: podem-se encontrar no século XIX suas raízes. Os filósofos do século XIX dão importante passo nessa direção e encontram na poesia e na literatura as manifestações que vicejam essa aproximação, pois a arte da palavra exprime toda a possibilidade de acesso ao conhecimento, conforme lembra Plekhânov ao citar Tchernishevski: “a importância das artes e, em especial a *mais séria delas*, a poesia, reside na massa de conhecimentos que se difundem na sociedade” (Plekhânov, 1969, p. 12).

Da compreensão da arte como produção coletiva, fator preponderante nas sociedades primitivas pelo caráter místico/mágico da expressão artística, Fisher (1971) acentua que na sociedade de classes a arte é recrutada a serviço dos propósitos particulares das classes, rompendo o vínculo íntimo entre a arte e o culto.

Na sociedade recém dividida em classes, o papel do feiticeiro era repartido entre o do artista e o do sacerdote, aos quais se acrescentavam depois o médico, o cientista e o filósofo. O íntimo vínculo entre a arte e o culto só gradualmente veio a ser rompido. Mas, mesmo depois desse rompimento, o artista continuou a ser o representante e porta-voz da sociedade. Dele não se espera que importune o público com sua vida privada, seus assuntos particulares; sua personalidade é irrelevante e ele é julgado apenas por sua habilidade em fazer-se o eco e o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos e idéias do seu povo, da sua classe e do seu tempo (Fisher, 1971, p. 51).

O papel social do artista plasma-se no do produtor da arte para um determinado público consumidor. Desenvolve-se um mercado da arte, com a transformação *pari passu* do artista, o produtor, e da arte, sua mercadoria. Evidencia-se na arte uma função social que permite trazer a reflexão sobre as relações entre o homem e a natureza e o homem e a sociedade, no sentido de “restaurar a unidade humana perdida” (Fisher, 1971, p. 52) pela complexificação da sociedade de classes que exacerba a condução da vida individual em contraponto à existência coletiva.

É fato comum, dentre os estudiosos da arte, destacar que é no capitalismo mercantil que se desenvolve a centralização da personificação, da subjetivação do indivíduo como um produto das novas condições sociais, o que traz um importante aspecto no tocante à arte: o reflexo da sociedade. Para Fisher (1971),

A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social* (p. 57).

A percepção de que a arte e as expressões artísticas trazem em si um “reflexo” da sociedade é um fato de tensão entre os estudiosos e pensadores da Estética. A explicitação da arte como reflexo é a base da *Estética*, de Lukács. No prólogo dessa obra, o autor indica que o ponto de partida para uma interpretação materialista da arte, numa ruptura com o idealismo filosófico, é sua concepção “como un peculiar modo de manifestarse el reflejo de la realidad, modo que no es más que un género de las universales relaciones del hombre con la realidad, en las que aquél refleja a ésta” (Lukács, 1967, p. 21).

Uma das teses fundamentais do autor é que todas as formas de reflexo analisadas na totalidade da vida cotidiana – seja ciência, seja arte – reproduzem a mesma realidade objetiva, mas se faz necessário romper com a noção de reflexo como algo mecanicamente formulado; como uma reprodução fotográfica. A ciência e a arte são exemplificações da capacidade humana de refletir a sociedade. Para Lukács (1967),

La diferenciación es pues – ante todo en los terrenos de la ciencia y el arte – un producto del ser social, de las necesidades nacidas de él, de la adaptación del hombre a su entorno, del crecimiento de sus capacidades en interacción con la necesidad de

estar a la altura de tareas nuevas cada vez (p. 22).

Konder (1967), ao analisar a obra de Lukács e suas aproximações com a arte, indica que na obra *História e Consciência de Classe* há uma rejeição à teoria do reflexo como definição do conhecimento, mas em suas obras subsequentes ele reformulou o pensamento de forma a “admitir que a consciência – e, com ela também a consciência artística – *reflete* a realidade” (p. 151).

Agnes Heller (1986), no artigo *A estética de Georg Lukács*, sugere que o ponto de partida para a criação da síntese estética em Lukács é o lugar da obra de arte. Para a autora, a pergunta lukacsiana para analisar a arte centraliza na obra, e não no juízo estético, a pesquisa, numa contraposição ao idealismo de Kant e Hegel: “As obras de arte existem. O que é que lhes permite existir?” (p. 121).

No prólogo da *Estética*, Lukács (1967) diz ser imprescindível para apreensão da essência do estético a inter-relação com os demais modos de objetivação da vida social: “La comparación más importante es con la ciencia; pero también es imprescindible descubrir la relación de lo estético con la ética y la religión” (p. 12). Se o idealismo filosófico hierarquiza essas relações e concentra na beleza o seu interesse estético, para Lukács esse idealismo “resulta ser un obstáculo para la conceptualización adecuada de situaciones objetivas específicamente estéticas” (p. 19).

Lukács rompe, pois, com a interpretação de que o belo e o agradável sejam o problema central da estética, fazendo-se necessário compreender a arte enquanto *produto humano*. Nessa direção, argumenta Heller, ele busca “na antropologia e na ontologia marxista a chave para a compreensão desse para-nós de que são capazes as obras em si, concluindo que elas podem ser ‘retraduzidas’ na linguagem afetiva e intelectual dos homens” (Heller, 1986, p. 122).

A autora enfatiza, ainda, que na relação com a vida cotidiana *todo o homem* torna-se *homem inteiramente* na criação e no recebimento da arte. A autora lembra que uma obra de arte na sua criação faz com que o conteúdo plasme-se numa forma; no recebimento a forma é retraduzida em conteúdo, em razão do seu poder evocador.

Ainda hoje (1968), ele considera uma obra uma mônada fechada, uma mônada em si, que só se torna uma realidade para nós graças à sua ação evocativa sobre o sujeito que a recebe. Se a obra é capaz de exercer essa ação, é porque, embora em si, ela traz de maneira latente esse caráter de para-nós (Heller, 1986, p. 121).

Nesse sentido, a obra de arte tem por função a desfetichização da vida cotidiana, por meio da catarse, “sinônimo da purificação obtida pela identificação do indivíduo com a causa da humanidade” (p. 126). A eficácia, ou ineficácia, da catarse nascida da criação artística depende de muitos fatores, “pode ocorrer que *uma única* obra baste para exercer uma ação direta sobre a vida, [ou] que toda uma série de obras seja necessária para penetrar lentamente, através do gosto e da cultura, na maneira de viver dos homens” (p. 127).

A importância da categoria reflexo dá-se nessa direção. O reflexo, para Lukács, rompe com as imagens sugeridas pela palavra e as interpretações presentes no século XVIII, principalmente no idealismo filosófico. Para ele a arte é concebida como “un peculiar modo de manifestarse el reflejo de la realidad, modo que no es más que un género de las universales relaciones del hombre con la realidad, en las que aquél refleja a ésta” (Lukács, 1967, p. 21). E o reflexo, interpreta Agnes Heller, é “a expressão de um fato ontológico: o fato de que a realidade, sendo una e contínua, apresentará em todas as suas esferas conexões para as quais prevalecem *as mesmas categorias fundamentais*” (Heller, 1986, p. 129).

Reflexo e mimese, ou *mimesis*, constituem grande importância na estética lukacsiana. Como um fenômeno social universal, embora irrelevante na vida cotidiana e na ciência, a mimese desempenha um papel de destaque na arte: “cabe à mimese uma *missão social* (que já na magia lhe cabia) e ela constitui uma forma de assimilação ativa da realidade, uma

forma que possui *a priori* um caráter evocador” (Heller, 1986, p. 129).

Essa perspectiva de arte como reflexo da realidade social está também presente em vários autores da tradição marxista, os quais rechaçam na arte uma visão utilitarista ou de arte pela arte, esta última entendida como uma tendência que surge espontaneamente em razão do divórcio entre os artistas e o meio social que os rodeia.

Konder (1967), ao analisar a contribuição de Plekhânov para a tradição marxista, indica-lhe o mérito das primeiras grandes críticas de arte de orientação marxista, mas seus argumentos recaem no materialismo vulgar, por defender “o princípio materialista da dependência da arte em relação à vida social [e] dá-lhe uma formulação estreita de dependência *servil* da criação estética ante a ditadura implacável das circunstâncias sócio-econômicas” (Konder, 1967, p. 41). Ressalta, ainda, que, na relação conteúdo/forma, o autor em questão reduz o problema colocado pela obra de arte à imediatez dos aspectos históricos e de conteúdo, subestimando as questões formais. Escreve Plekhânov (1969):

Por que os românticos desprezavam os “burgueses” de sua época? Sabemos a razão: porque os “burgueses” punham acima de tudo, segundo expressão de Teodoro de Banville, a moeda de cinco francos. E que defendem em suas obras escritores como De Curel, Bourget e Hamsun? Defendem relações sociais que constituam para a burguesia uma fonte de muitíssimas moedas de cinco francos. Que longe estão esses escritores do romantismo dos bons e velhos tempos! E que foi que os afastou? Nada mais que a marcha implacável do desenvolvimento social (p. 52).

Konder (1967) lembra da sua defesa firme do “princípio da dependência da arte em relação à vida social, esforçando-se por desenvolver esta idéia fundamental do materialismo histórico” (p. 40).

Ao sinalizar a necessidade de apreender a arte numa perspectiva materialista histórico-dialética e distante de uma característica hierárquica fruto do idealismo, Lukács lembra que no marxismo a rigidez da sistematização hegeliana impediu a relação entre o materialismo dialético e materialismo histórico. No marxismo:

La complicada interacción entre materialismo dialéctico y materialismo histórico es ya en sí misma señal relevante de que el marxismo no pretende deducir fases históricas de desarrollo partiendo del despliegue interno de la Idea, sino que, por el contrario, tiende a captar el proceso real en sus complicadas determinaciones histórico-sistemáticas. (Lukács, 1967, pp. 13-14)

Lukács (1967) argumenta que

La unidad de determinaciones teóricas (en este caso estéticas) e históricas se realiza, en última instancia, de un modo sumamente contradictorio y, consiguientemente, no puede aclararse, ni en el terreno de los principios ni en el de los casos concretos, sino mediante una colaboración ininterrumpida del materialismo dialéctico con el materialismo histórico (p. 14).

Na sua obra inacabada (somente a primeira parte fora concluída), o autor planeja estabelecer uma análise da estética numa perspectiva do método marxiano, pois “estos estudios no quieren ser más que una aplicación, lo más correcta posible, del marxismo a los problemas de la estética” (Lukács, 1967, p. 14). Tem a finalidade de contribuir com elementos que, em sua opinião, não se concretizaram nas obras anteriores de autores marxistas, e que, após ascensão de Stalin na União Soviética, tornaram-se menos significativas para o legado de Marx quaisquer interpretações sobre estética.

A arte é um produto humano refletindo sua realidade, e realiza tanto no criador quanto no receptor a unidade individual do sujeito com o objeto, de forma que na expressão de sua obra “embora seja uma coisa em-si, contém ao mesmo tempo algo para-nós, contém o sujeito nela, contém algo tanto do sujeito criador como do sujeito receptor virtual” (Heller, 1986, p. 130).

Dentre os autores sinalizados anteriormente, encontra-se uma obra cujo título sugere a apropriação do tema em questão: *A necessidade da arte*, de Ernst Fisher (1971). Konder (1967), no capítulo dedicado a esse autor, aproxima-o inicialmente das posições lukacsianas sobre a arte, para em seguida complementar que ele “se afastou das posições de seu antigo mestre e diverge dele no enfoque de diversas questões. Em face da arte moderna, por exemplo, (...)” (p. 216).

Esse afastamento, relativo à obra de arte moderna, não impede que a sua obra tenha uma grande receptividade e influência. Ao contrário, Konder (1967) reconhece em Fisher “um crítico de amplos horizontes ideológicos e culturais, um teórico de inegável talento [que] a despeito do seu *impressionismo*, assinala um êxito na renovação da crítica marxista” (p. 220).

Fisher (1971) considera que a percepção das obras de arte deve considerar as potencialidades ilimitadas que as tornam contemporâneas e argumenta que “quanto mais conhecemos trabalhos de arte há muito esquecidos e perdidos, tanto mais claramente enxergamos, apesar da variedade deles, seus elementos contínuos e comuns” (pp. 18-19). Trata-se de buscar nos fragmentos a composição da humanidade, pois na sua função a arte “concerne sempre ao homem *total*, capacita o ‘Eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser” (Fisher, 1971, p. 19).

ARTE E TRABALHO

Ao explicitar as origens da arte e explicar a sua natureza, Fisher (1971) reporta-se à concepção do trabalho e sinaliza na arte uma forma de trabalho, uma atividade que permitiu historicamente a relação teleologicamente orientada entre ser humano e natureza. Para isso, analisa na evolução humana, o papel das ferramentas e da linguagem no alvorecer dessa atividade humana.

O autor, ainda, assegura que nesse processo evolutivo a consciência tem um papel fundamental pela capacidade de incluir “um propósito no processo de trabalho, que só ocorre depois de se adquirir uma experiência manual concentrada” (Fisher, 1971, p. 29). O olhar para trás cria essa idéia de propósito, pois “o *fazer* consciente e o *ser* consciente se desenvolveram no trabalho, com o trabalho e só num estágio superior é que surgiu um propósito claramente reconhecido” (p. 29), como aquele que transforma instrumento em magia.

Num primeiro momento, a arte era magia, e não se diferenciava da religião e da ciência, mas fundia-se nelas, pois era um “instrumento mágico e servia ao homem na dominação da natureza e no desenvolvimento das relações sociais” (Fisher, 1971, p. 44). Nesse sentido, como uma arma da coletividade humana em luta pela sobrevivência, a sua função foi “de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade (...) no sentido do fortalecimento da coletividade humana” (Fisher, 1971, p. 45).

Segundo o autor, o caráter coletivo da arte nunca foi inteiramente perdido, “mesmo muito depois da quebra da comunidade primitiva e da sua substituição por uma sociedade dividida em classes” (Fisher, 1971, p. 47), nas quais “as classes procuram recrutar a arte – a poderosa voz da coletividade – a serviço de seus propósitos particulares” (p. 50). Mas esse recrutamento não se deu isolado do próprio movimento histórico em que as classes refundam-se na sociedade.

Nesse contexto deve-se esclarecer que a tarefa do artista é, então, “expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade” (Fisher, 1971, p. 52), para desvendar o enigma dessas relações. Nas palavras de Konder (1967), com a divisão social do trabalho “a arte se vinculou aos antagonismos de classe (que não existiam no período anterior) e passou a ser um meio para cada indivíduo

se ligar à coletividade dilacerada” (p. 217).

O capitalismo, com a sua peculiaridade de transformar tudo em mercadoria, também o fez à arte e ao artista essa transformação. Na sua essência, o capitalismo não se configura “uma força social propícia à arte, disposta a promover a arte” (Fisher, 1971, p. 61). A apropriação da arte pelo capitalista dá-se pela necessidade do embelezamento ou investimento: “desse modo, ao mesmo tempo em que o capitalismo era basicamente hostil à arte, favorecia o seu desenvolvimento, ensejando a produção de grande quantidade de trabalhos” (p. 61), analisa.

É importante destacar que já na metade do século XIX

Os artistas e as artes entravam no mundo capitalista da produção de mercadorias em sua forma desenvolvida, com sua completa alienação do ser humano, com a exteriorização e materialização de todas as relações humanas, com a divisão do trabalho, a fragmentação e a rígida especialização, com o obscurecimento das conexões sociais e como crescente isolamento e a crescente negação do indivíduo (Fisher, 1971, pp. 62-63).

Nesse sentido, Konder (1967) lembra que os aspectos relativos à subjetividade, em razão da individualização do ser humano, têm significativo aporte nas relações sociais. Para esse autor, é importante ressaltar que o espírito coletivo, historicamente associado à arte, é suplantado em razão da competição – centro das relações na sociedade em vigor. O desenvolvimento do capitalismo atinge um patamar no qual

A subjetividade se desenvolveu, mas seu desenvolvimento se deu em condições que não ensejaram um aprofundamento na comunicação intersubjetiva, porque o espírito comunitário não pode se impor onde a vida prática se rege pela competição mais exacerbada entre os indivíduos (Konder, 1967, p. 217).

Fisher acentua que os estilos artísticos são representações do movimento da sociedade e de sua ideologia. Lembrando Hauser, Fisher assevera que “as formas artísticas não são exclusivamente formas da consciência individual, óptica e, oralmente, condicionadas, mas também exprimem uma *visão de mundo* socialmente condicionada” (Fisher, 1971, p. 170). Assim, sob a vigência do capitalismo, vários estilos, ou métodos, são desenvolvidos na arte.

O romantismo, “reflexo mais completo das contradições da sociedade capitalista em desenvolvimento” (Fisher, 1971, p. 63) foi atitude dominante na Europa. Mas não se configurou da mesma forma na Europa ocidental e oriental. No primeiro caso, o artista enfrenta o mundo burguês e clama por uma comunidade ideal; no segundo, em razão de uma sociedade ainda sob o jugo de um medievalismo decadente, “significava pura e simplesmente rebelião” (Fisher, 1971, p. 67).

Ao mesmo tempo, desenvolvem-se dois movimentos: o da arte pela arte e o realismo. Ambos constituem métodos que se contrapõem às preocupações da classe burguesa com os negócios. Se o primeiro caracteriza-se pelo protesto ao utilitarismo na arte, o segundo caracteriza-se pela crítica da sociedade.

Chama atenção, todavia, nesse processo de desenvolvimento da sociedade capitalista, a *objetificação* das relações sociais em razão da crescente especialização e divisão do trabalho. Trata-se de um mundo onde, sob a égide da produção de mercadorias, “os objetos têm mais força do que os homens. Os objetos tornam-se um ‘destino’, o *daeman ex machina*”. Na sociedade industrial, trata da alienação.

A alienação é a palavra-chave para compreender a arte e a literatura do século XX, afirma Fisher. Ao mesmo tempo em que o avanço tecnológico leva a conquistas em todos os níveis da vida, com o domínio pleno da natureza, é “precisamente esse mesmo poder sobre as forças da natureza que intensifica também a sensação de impotência, despertando terrores apocalípticos” (Fisher, 1971, p. 100).

O século XX figura como o século da decadência da classe burguesa e no campo da arte

atinge diretamente a sua necessidade. Não há mais um caráter mágico, tudo é reprodução mecânica cada vez mais aperfeiçoada, que responde à “colossal indústria do entretenimento que serve a vastas massas de consumidores de arte” (Fisher, 1971, p. 117).

Mas a arte ainda configura uma necessidade. Para uma sociedade que se caracteriza cada vez mais como estimuladora do individualismo exacerbado, do isolamento e dissociação do todo, da coletividade, a arte, configura-se como um dos meios pelo qual se potencializa a totalidade do ser humano. Nas palavras de Fisher:

O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e de idéias (Fisher, 1971, p. 13).

O abalo desse reflexo dá-se na vida cotidiana, de forma a fragmentar a imagem de um mundo fetichizado no âmbito da experiência estética. Para Heller, “o receptor da obra de arte não deixa de se colocar (no mais das vezes, de modo inconsciente) a questão: *em que medida* o mundo é humano?” (Heller, 1986, p. 126), que o faz pensar no mundo da obra de arte e em seu próprio mundo.

Ainda que esse mundo esteja transfigurado pelo próprio desenvolvimento da sociedade capitalista, com seu mecanismo de aprisionamento e alienação, o efeito pretendido de suprimir as desigualdades sociais e o componente de luta de classes é paulatinamente reinterpretado no sentido da superação. Com efeito, “a obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão” (Fisher, 1971, p. 15).

A MEDIAÇÃO DA ARTE NO SERVIÇO SOCIAL

Pensar a mediação da arte no trabalho profissional do assistente social é uma tendência do início do século XXI, como uma resultante da consolidação do projeto profissional do Serviço Social e em razão da apropriação teórica de autores da tradição marxista que ampliam o legado de Marx, especialmente Georg Lukács.

A atividade profissional, historicamente associada ao desenvolvimento de serviços, consolida-se no sentido de dar acesso a direitos. Na literatura profissional, a categoria mediação passa a ter esse significado (de categoria), a partir da implantação de um projeto profissional na década de 1980 e é potencializada na década de 1990, principalmente com trabalhos de pós-graduação difundidos por meio editorial.

Pode-se inferir que a categoria mediação é muito difundida no meio profissional, com vários significados, principalmente quando relacionada com instrumentalidade. Há estudos que apontam na relação profissional/usuário uma mediação entre sujeitos, deslocando seu significado, para o nível do senso comum, por exemplo, o profissional que medeia a relação, como uma ponte entre o serviço e o usuário – aqui o sujeito é ele mesmo a mediação; ou o desenvolvimento de determinada atividade junto aos usuários, na qual, a atividade em si “é” a mediação.

Essa situação também se configura em outras áreas, por exemplo, a Educação, como sinalizam Almeida et al (2006).

Embora seja de uso freqüente entre os educadores, esta categoria tem sido empregada de modo impreciso, pois é geralmente aplicada no sentido de termo médio numa relação entre dois elementos equidistantes, na ligação entre dois termos distintos, ou na passagem de um termo a outro; podendo, também, referir-se ao processo de harmonização de conflitos (...). Desta forma, atribui-se à *mediação* uma característica não concernente a ela, que é a de harmonizar ou eliminar a diferença

existente entre os pólos ensino/aprendizagem, conhecimento científico/experiência cotidiana, ou ainda entre o professor e o aluno (pp. 1-2).

Enfatiza-se, contudo, que este trabalho entende a categoria mediação como uma relação pautada na negação e no reflexo, que atinge a superação do imediato pelo mediato, conforme sinalizado por José Luís Vieira de Almeida (2001). Trata-se de uma categoria central para a interpretação da relação sujeito/objeto e conhecimento/experiência em razão da superação da linearidade e da hierarquia dos termos passíveis de mediação.

Almeida (2001) analisa a categoria mediação no campo da Educação, por se tratar de um elemento central na relação de aprendizagem e traz luzes à compreensão dessa categoria. Diz o autor que como categoria filosófica, a mediação tem seu pleno desenvolvimento com Hegel, e se faz presente nas reflexões de Marx e de Lukács. Dado o caráter dialético das reflexões desses autores, não se pode percebê-la como produto, mas como um *processo*, haja vista ser fundada na tensão e no movimento.

A mediação é, pois, entendida por meio da negação mútua dessa relação, uma vez que o movimento não apresenta limites, começo ou fim, em razão de sua continuidade, em contraposição à idéia de mediação amparada pelo sentido da unificação, da igualdade e da relação entre dois elementos antagônicos que por meio da mediação alcançam uma harmonia e equilíbrio, que é uma das interpretações dessa categoria. Almeida et al. (2006) enfatizam que

O movimento e a negatividade da *mediação* somente adquirem sentido na perspectiva da superação, outra categoria da lógica dialética. Assim, o movimento que não admita a negatividade não pode superar a contradição inerente a ela. Na lógica dialética, o movimento, a totalidade, a contradição e sua superação, constituintes da *mediação*, não podem ser compreendidos de modo linear, o que os tornaria acumulativos. Por isso, a circularidade, presente na dialética hegeliana e em Marx, impede o estabelecimento da linearidade e da hierarquia entre os termos passíveis de *mediação* (p. 2).

Assim entendida, a mediação é um dos elementos responsáveis pela relação entre o mediato e o imediato, que os une, separa-os e distingue-os, isto é, “a *mediação* permite, pela negação, que o imediato seja superado no mediato, e que do fenômeno se atinja a essência, sem que os primeiros sejam anulados ou suprimidos” (Almeida et al., 2006, p. 3). Significa dizer que “a mediação é responsável pela reflexão recíproca de um termo no outro” (p. 3). Nesse sentido, para Almeida et al (2006),

Portanto, o mediato não supera o imediato, quem o faz é a *mediação*, fato que também ocorre em relação ao fenômeno e à essência, por isso, a força inerente e necessária à superação não se manifesta nos pólos da relação, ela é uma propriedade da *mediação*. Porém, a *mediação* não se restringe somente a uma relação pautada na negação e no reflexo, pois ela é, sobretudo, o modo pelo qual se dá a superação (p. 3).

No âmbito do Serviço Social, a mediação torna-se uma categoria mais firmemente debatida e refletida quando se trata da instrumentalidade. Yolanda Guerra (2007), no artigo A instrumentalidade no trabalho do assistente social, ao enunciar a necessidade de uma adequada interpretação refere instrumentalidade “a *uma determinada capacidade ou propriedade constitutiva da profissão*, construída e reconstruída no processo sócio-histórico [que se] constitui numa condição concreta de reconhecimento social da profissão” (p. 1-2). Nesse sentido, não se pode relacioná-la a um conjunto de instrumentos e técnicas, ou seja, à instrumentação técnica.

Essa distinção faz-se importante em razão “do significado sócio-histórico da instrumentalidade como condição de possibilidade do exercício profissional” (Guerra, 2007, p. 7), refletida em três níveis. O primeiro nível associa diretamente à

instrumentalidade do Serviço Social face ao projeto burguês, o que significa a

capacidade que a profissão porta (dado ao caráter reformista e integrador das políticas sociais) de ser convertida em *instrumento*, em meio de manutenção da ordem, a serviço do projeto reformista burguesia (Guerra, 2007, p. 8).

O segundo nível vincula-se à *instrumentalidade das respostas profissionais*, diretamente referida “à sua peculiaridade operatória, ao aspecto instrumental-operativo das respostas profissionais frente às demandas das classes, aspecto este que permite o reconhecimento social da profissão” (IBID). No segundo nível, a instrumentalidade do exercício profissional se expressa nas funções que lhes são requisitadas; no horizonte do exercício profissional; e nas modalidades de intervenção que lhes são exigidas. Nesses casos, enfatiza Guerra, “abstraídas de mediações subjetivas e universalizantes (...) estas respostas tendem a perceber as situações sociais como problemáticas individuais (...)” (Guerra, 2007, p. 10). Mas é no terceiro nível que Guerra (2007) aproxima instrumentalidade e mediação. Diz a autora:

Se é verdade que a Instrumentalidade insere-se no espaço do singular, do cotidiano, do imediato, também o é quando ela, ao ser considerada como uma particularidade da profissão, dada por condições objetivas e subjetivas, e como tal sócio-históricas, pode ser concebida como campo de mediação e instância de passagem. (p. 11)

Mediação, no Serviço Social, é entendida, portanto, como “uma instância de passagem” e dada sua inserção no “espaço do singular, do cotidiano, do imediato” configura-se uma particularidade da profissão.

Mas a autora alerta: a mediação, nesse sentido, ampara-se em Lukács, que a traduz em duas ordens que se inter-relacionam: mediação de primeira ordem, que relaciona homem/natureza por meio do trabalho e desenvolve “a consciência, a linguagem, o intercâmbio, o conhecimento, mediações estas em nível da reprodução do ser social como ser histórico, e, portanto, postas pela práxis” (Guerra, 2007, p. 4); e mediação de segunda ordem, que se refere aos complexos sociais, tais como “a ideologia, a teoria, a filosofia, a política, a arte, o direito, o Estado, a racionalidade, a ciência e a técnica” (p. 4).

Nessa direção, Prates (2007) sinaliza que a arte configura-se uma “matéria-prima e instrumento de trabalho para o assistente social” (p. 221), com o objetivo de “dar visibilidade ao uso da arte como instrumento pedagógico, a partir do qual processos sociais reflexivos podem ser mediados” (Prates, 2007, p. 221) a fim de contribuir “para ações organizativas e educativas que caracterizam uma intervenção social emancipatória, ou junto aos sujeitos usuários dos serviços sociais ou profissionais em formação” (Prates, 2007, p. 221).

A autora reforça, ao compreender na arte uma possibilidade de instrumentação profissional a idéia de mediação que, como lembram Almeida et al. (2006), se dá de forma imprecisa, como relação entre dois elementos que levam à harmonização.

Se se tomam essas pontuações iniciais como necessárias para compreender, na explosão de atividades, projetos e programas sociais no Brasil que, desde os anos 1990, utilizam as expressões artísticas para atingir determinados fins, sempre enfocados como de acesso à cidadania, seria importante desvendar de que forma o uso de expressões artísticas no cotidiano das práticas sociais cumprem, ou não, essa “determinação”. A arte, afirma Frederico (2000), “é uma representação que nos conduz a uma realidade diferente de nosso cotidiano, pois nessa a aparência cumpre a sua função de ocultar a essência [e] a arte nos fornece uma realidade autônoma mais alta e verídica” (p. 300). Nessa direção, qual o propósito em trazer essa discussão para o debate em torno do Serviço Social brasileiro?

É a partir da segunda metade da década de 1990, por meio dos eventos da categoria, em nível do movimento estudantil ou profissional, que a temática Cultura e Arte passam a ter uma maior expressão. Estaria o Serviço Social brasileiro atento às mudanças no cotidiano da sua prática e às demandas emergentes postas à profissão?

Considerar esse contexto requer que se busque revelar que o debate em torno do Serviço Social na última década reflete, e é um reflexo de, um processo de mudança que há mais de

30 anos amadurece no seio da profissão, que trouxe uma nova direção social ao Serviço Social, malgrado os momentos ora de avanço de uma perspectiva hegemônica, ora de uma ofensiva que se pode considerar neoconservadora na profissão. Esse movimento dá-se no plano político, mas também nas dimensões teórico-metodológicas, ético-políticas e técnico-operativas da formação profissional.

O movimento presente na profissão no limiar do terceiro milênio, aqui chamado *reavaliação conceitual*, tem permitido observar como, no interior do Serviço Social, duas perspectivas de interpretação da profissão, a endogenista e a histórico-crítica (Montaño, 1998), e as diferentes direções no interior dessas perspectivas, têm ocupado um espaço de discussão importante, o que sugere posição atenta na reflexão sobre as novas determinações da sociedade e seus rebatimentos na profissão.

Embora Prates sinalize a utilização da arte nas políticas sociais setorizadas, privilegiando-se o setor estatal, cabe inferir que é no âmbito do terceiro setor que a utilização da arte e de expressões artísticas tem uma grande repercussão e respaldo de setores da sociedade. Como afirma Silva (1998),

Os anos 90 caracterizaram-se também pela expressiva expansão das ONGs, que, em geral, se articulam em redes, como novos atores da sociedade civil que vêm assumindo relevante papel nas políticas sociais e contribuindo para o alargamento da cidadania e da participação democrática, a partir da vida cotidiana dos indivíduos, grupos e comunidades, nos níveis local, regional e nacional (p. 155).

Não se pode desconsiderar esse significativo papel, embora se aponte como fundamental a análise dos programas e relatórios, os quais poderiam ser um caminho a seguir, para perceber a lógica manifestada nessas ações, quando da recorrência à arte.

Opta-se por lançar um olhar atento à compreensão da arte, para que assim se possa perceber se é possível, no horizonte do projeto profissional do Serviço Social, pensar a “dimensão do sensível” sem que isso signifique opção pela quietude. Trazer para o Serviço Social uma reflexão sobre arte, e sobre o uso de expressões artísticas na sua prática cotidiana, requer que se reflita também sobre as demandas emergentes colocadas pela sociedade hodierna à profissão. Trata-se de apreender o lugar da profissão na reprodução da vida social, mas em destaque a relação Estado/Sociedade e seus rebatimentos na prática profissional.

PARA FINALIZAR

Quando se tem na arte o mote para a consecução de cidadania (como se observa nos vários programas e projetos estatais ou privados), percebe-se que esse conceito não se coloca claramente numa sociedade capitalista, marcada pela desigualdade. Esperar da arte o acesso à condição de cidadania, retira-lhe parte da sua essência: a condição de inquietação que move o autor e a obra. É preciso inquietar-se para contribuir na construção de outra sociedade.

Para o Serviço Social, o desafio é compreender as particularidades da profissão sem perder de vista a necessidade de “historicizar o debate, rompendo com as análises teoricamente estéreis, porque descoladas da realidade” (Iamamoto, 1998, p. 171). É no campo da realidade social que as mediações impõem-se. Sugere-se, assim, “iluminar por meio da história contemporânea e de uma teoria crítica nela vinculada, as particularidades do Serviço Social como profissão que se realiza e se reproduz no mercado de trabalho” (Iamamoto, 1998, p. 171) e a necessidade de apropriar-se das novas demandas impostas.

A realidade social, hoje configurada nas nuances do processo de reestruturação do capital e as demandas por ela impostas, requer buscar respostas para as questões complexas que a envolvem. Silva (1998) lembra que os “homens e mulheres, viveram e vivem uma etapa histórica muito acelerada, conturbada e de extrema complexidade nas diversas e variadas dimensões da realidade” (p. 155), em que se faz necessário um olhar atento a vários aspectos em que se inscrevem.

A intervenção balizada em arte, nas suas mais variadas expressões, apresenta uma das possibilidades de enfrentamento das manifestações da questão social na atualidade, no apelo presente em quase toda a ação assistencial desenvolvida, principalmente no campo do terceiro setor, mas não só, como também inseridos no campo das políticas sociais estatais. Para Ferreyra, hoje, “se plantea la necesidad de rever la práctica en función de la existencia de una coherencia entre la ética, por un lado como fundamento moral, y la estética por el otro, como fundamento de la sensibilidad” (Ferreyra, 2003, p. 147).

A dimensão do sensível se faz presente no cotidiano do fazer profissional do assistente social, mas sugere o conhecimento da realidade social e na maneira como se a apreende e a medeia. Essa mediação pressupõe uma ética da prática social, como enfatiza Ferreyra (2003):

La ética no es más que la coherencia entre medios y fines, mediada por valores morales. La estética está referida a lo *sensible*, a los sentidos, a la manera en que nos presenta la realidad (para Kant, no conocemos directamente la realidad, sino mediadas por nuestros sentidos). Así también la *forma* y el *contenido* de las acciones conforman una estética: la de la comunicación misma (p. 145).

Mas é preciso ir além: se a arte se expressa por meio dos sentidos, importa considerar que os sentidos também são constituídos social e historicamente e essa mediação não pode ser pensada somente no que se refere a uma concepção idealista. A pergunta de Lukács é a fonte para essa mediação. O que permite existir a obra de arte?

Prates, ao comentar essa mediação, o faz em duas direções: na primeira, amparando-se na capacidade de, no exercício profissional, desenvolver estratégias criativas e um trabalho interdisciplinar; na segunda, por meio de uma formação que possibilite o estímulo à criatividade desse profissional.

Desenvolver estratégias criativas, numa ação junto, por exemplo, a crianças e jovens envolvidos numa orquestra parece redundância, pois a própria experiência desses segmentos na sua inserção musical permite-lhes a criatividade. O olhar atento do profissional observará esse movimento, pois se trata de um processo de objetivação que a arte permite ao seu criador e seu receptor.

No terceiro dos Manuscritos Econômico-Filosóficos, Marx (1978), sinaliza que somente,

(...) quando a realidade objetiva em toda parte se torna para o homem-em-sociedade a realidade das faculdades humanas, a realidade humana e, portanto, a realidade de suas próprias faculdades, que todos os *objetos* se tornam para ele a *objetivação dele próprio* (p. 12).

A sua afirmação no mundo objetivo dá-se não somente pelo pensamento, mas por intermédio de todos os sentidos que o homem se afirma no mundo objetivo, pois,

É somente graças à riqueza objetivamente desenvolvida da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva é em parte cultivada, e é em parte criada, que o ouvido torna-se musical, um olho percebe a beleza da forma, em resumo, que os *sentidos* tornam-se capazes de gozo humano, tornam-se sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*. Pois não só os cinco sentidos, como também os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor, etc.), em uma palavra, o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, constituem-se unicamente mediante o modo de existência do *seu* objeto, mediante a natureza *humanizada* (Marx, 1978, p. 12).

Ao apropriar-se da arte como uma mediação, faz-se mister compreender, todavia, que “a objetivação da essência humana, tanto no aspecto teórico como no aspecto prático, é, pois, necessária tanto para tornar *humano o sentido* do homem, como para criar o *sentido humano* correspondente à riqueza plena da essência humana e natural (Marx, 1978, p. 12).

Esse caminho requer a compreensão da mediação como negação e como superação, requer considerar a instrumentalidade mais além das relações entre instrumentos e *corpus* teórico.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Luís Vieira de. (2001) *Tá na rua: representações das práticas dos educadores de rua*. São Paulo: Xamã.
- ALMEIDA, José Luís Vieira de, ARNONI, Maria Eliza Brefere e OLIVEIRA, Edilson Moreira de. 2006. *Mediação pedagógica: dos limites da lógica formal à necessidade da lógica dialética no processo ensino-aprendizagem*. Disponível em: <www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/.../gt04-1724--int.pdf>. Acesso em: 05 set. 2009.
- CALLADO, Antonio. (1971) Prefácio. In: FISHER, Ernst. (1971). *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. (3ª. Ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- FERREYRA, Sonia Edit. (2003) La calidad de vida como concepto. Su utilización en el accionar de los trabajadores sociales en el ámbito de la salud. *Serviço Social & Sociedade*, a. XXIV, n. 74, São Paulo, pp. 118-150.
- FISHER, Ernst. (1971) *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. (3ª ed.) Rio de Janeiro: Zahar.
- FREDERICO, Celso. (2000) Cotidiano e arte em Lukács. *Estudos Avançados* 14 (40). São Paulo.
- GUERRA, Yolanda. (2007) *A instrumentalidade no trabalho do assistente social*. Disponível em: <www.cress-mg.org.br/.../2007.05.19_plenaria5_yolandaguerra.doc>. Acesso em: 05 set. 2009.
- HELLER, Agnes.(1986) A estética de Georg Lukács. In: *Novos Rumos*, n. 2, São Paulo, abr./jun., pp. 119-134.
- IAMAMOTO, Marilda. (1998). *Serviço social na contemporaneidade*. São Paulo: Cortez.
- KONDER, Leandro. (1967) *Os marxistas e a arte. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LUKÁCS, Georg. (1967). *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Vol. I, livros 1 e 4. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona; México, D.F.: Grijalbo.
- MARX, Karl. (1978) *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Seleção de textos de José Arthur Giannotti; traduções de José Carlos Bruni... (et al.). 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural. (Os Pensadores).
- MONTAÑO, Carlos. (1998) *La naturaleza del servicio social*. São Paulo: Cortez.
- PLEKHANOV, Georg. (1969) *A arte e a vida social*. São Paulo: Brasiliense.
- PRATES, Jane Cruz (2007). A arte como matéria-prima e instrumento de trabalho para o assistente social. *Revista Textos & Contextos*, Porto Alegre v. 6 n. 2 pp. 221-232. jul./dez.
- SILVA, Maria Lúcia Carvalho da. (1998) Um quase-depoimento. *Serviço Social & Sociedade*, a. XIX, n. 57, São Paulo, pp. 149-165.