

Arte e Diversidade

A associação conceitual que o senso comum faz do trabalho artístico com o lazer, com o entretenimento e com o ócio se estende ao sujeito que usufrui e, principalmente, segundo essa visão, a quem produz. É sabido que tal conceito de atividade artística como não produtiva (ou que não gera renda) apenas reforça a ideia do senso comum de que o trabalho de arte se funda numa espécie de inspiração divina, de um talento individual ou um dom, velando a sua materialidade concreta e alimentando a dissociação entre o trabalho de arte e o trabalho em geral.

Ronaldo Rosas Reis

Luciana Requião

Arte e formação humana: estatuto ontológico e sistema de arte

Art and human formation: ontological status and system of art

RONALDO ROSAS REIS*
LUCIANA REQUIÃO**

Resumo

Este ensaio aborda o tema do trabalho do artista e do ensino de arte na educação básica considerando, metodologicamente, as relações sociais de produção artística face ao desenvolvimento histórico das forças econômicas no Brasil. Preocupa-se centralmente em demonstrar que na medida em que faz parte do Sistema Capital, a arte reproduz em seu meio de produção, isto é, no processo de trabalho, no ensino e na circulação da mercadoria arte os mesmos esquemas de exclusão e dominação inerentes a qualquer outra mercadoria na mesma circunstância.

Palavras-chave: Arte. Música. Sistema de arte. Trabalho. Educação.

Abstract

This paper has as its theme the artist's work and teaching art in elementary education. It considers the social relations of artistic production over the historical development of economic forces in Brazil. It is mainly concerned with demonstrating that, as part of the Capital System, art reproduces the same patterns of exclusion and domination inherent to any other good in the same condition.

Keywords: Art. Music. Art system. Work. Education.

Este estudo propõe-se a estabelecer as bases teórico-críticas da Educação Estética no Brasil. Do ponto de vista epistemológico, aborda sistematicamente os temas do estatuto ontológico da arte, do sistema de arte, do trabalho do artista e do ensino de arte, considerando, metodologicamente, as relações sociais de produção artística face ao desenvolvimento histórico

* Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil; Docente da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, RJ, Brasil; Email: ronaldo.rosas@globo.com.

** Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense, RJ, Brasil; Docente do Instituto de Educação de Angra dos Reis da Universidade Federal Fluminense, RJ, Brasil; Email: lucianarequião@id.uff.br.

das forças econômicas no Brasil. Preocupa-se centralmente em demonstrar que, na medida em que faz parte do Sistema Capital, a arte reproduz em seu meio de produção, isto é, no processo de trabalho, no ensino e na circulação da mercadoria arte, os mesmos esquemas de exclusão e dominação inerentes a qualquer outra mercadoria na mesma circunstância. Dessa forma, a análise aqui proposta está delimitada pelo *corpus* epistemológico que busca dar conta da questão da dualidade na arte em nosso país, seja, por um lado, determinada pelo esforço das frações esclarecidas da burguesia buscarem meios de saírem do atraso estético, seja, por outro lado, determinada pela necessidade de formar força de trabalho especializada e explorar o excedente desse trabalho.

Embora partindo da compreensão de que a estrutura econômico-social sobre a qual se ergue a concepção e a exploração do trabalho do artista é comum a todas as formas e meios de expressão artística, a limitação do espaço impôs algumas restrições para uma abordagem mais ampla do tema. Nesse sentido, o enfoque se voltará para as artes visuais e para a música, reconhecidamente os dois meios de expressão artística de maior inserção nos currículos do ensino fundamental e do ensino médio das escolas brasileiras. Trata-se, portanto, de um movimento de consolidação de algumas ideias e do esforço de aprofundamento de outras tantas que compõem o estado da arte dos estudos que individualmente vimos realizando há algum tempo.

O texto está organizado em breves apontamentos críticos metodologicamente complementares. Cada um deles contempla um objeto de estudo específico a ser problematizado em conjunto com a abordagem temática proposta no título geral do presente ensaio. No primeiro apontamento voltamos-nos para o estatuto ontológico da arte, considerando, nesse contexto, a problemática da formação dos cinco sentidos humanos conforme Marx analisa nos manuscritos de Paris, em 1844 (2004a). Em seguida, desenvolvemos a noção de Sistema de Artes circunstanciando o modo como as relações de produção artística se mostram subordinadas aos interesses da classe dominante. O objetivo específico desse exame preliminar é observar sinteticamente o processo de transformação da forma geral de mercadoria da obra de arte em *mercadoria arte*, atribuindo a essa última um valor distinto dos demais artefatos ou objetos ordinários. Cabe esclarecer que tal noção é central no conjunto geral do texto, seja pela necessidade de apreensão dialética das continuidades e descontinuidades históricas das relações de produção artística face ao próprio Sistema, seja pela exigência de compreensão das diretrizes ideológicas que o constituem historicamente enquanto tal.

No terceiro apontamento buscamos aprofundar as questões examinadas anteriormente considerando a contradição entre a demanda ideológica da intelectualidade burguesa e a alienação do trabalho artístico para os controladores dos meios de produção de arte, inclusive a problemática reivindicação daquela intelectualidade pela autonomia completa do sistema arte face ao Sistema Capital. Com o objetivo de adensar a abordagem sobre a contra-

dição acima indicada, analisamos, no quarto e último apontamento, o papel histórico do ensino de arte no país tomando como marco de referência o PCN-Arte e as concepções hegemônicas que o precedem e o seguem em educação artística e educação musical.

Sobre o estatuto ontológico da arte

A associação conceitual que o senso comum faz do trabalho artístico com o lazer, com o entretenimento e com o ócio se estende ao sujeito que usufrui e, principalmente, segundo essa visão, a quem produz. É sabido que tal conceito de atividade artística como não produtiva (ou que não gera renda) apenas reforça a ideia do senso comum de que o trabalho de arte se funda numa espécie de *inspiração divina*, de um *talento individual* ou um dom, velando a sua materialidade concreta e alimentando a dissociação entre o trabalho de arte e o trabalho em geral. Assim, o artista é visto como aquele ser que se difere dos demais por dominar certas habilidades ou possuir certos *dons*, e o fetiche que envolve a sua imagem e a sua atividade profissional acaba por ocultar suas necessidades humanas e suas condições reais de produção. Nesse sentido, noções como *dom* e outras similares encobertam os processos concretos de produção artística, desde a sua aprendizagem até o momento em que o produto artístico é consumido como mercadoria pelo público.

No sentido contrário, a ideia que parte da premissa que atribui ao trabalho um caráter ontocriador da práxis (KOSIK, 2002), permite-nos apreender a importância da educação estética como condição inaugural de toda a formação humana. O ponto de partida de Kosik considera, como Marx, que ao se apropriar da natureza, o homem a faz impregnando-a e aos seus próprios sentidos de humanidade tornando-os “teóricos” (Idem, p. 109), o que o levará a concluir que “a percepção sensível é a base de toda ciência” (Idem, p. 112). Com efeito, para Marx, a sensibilidade humana é uma força essencial forjada no e pelo trabalho criativo, concebendo a história como o resultado do esforço do “corpo trabalhador”, “através de suas extensões que chamamos de sociedade e tecnologia, em luta pelo autocontrole dos seus poderes” (MARX apud EAGLETON, 1993, p. 147). Contrariamente a Hegel e aos estetas idealistas, Marx associará a tomada de consciência teórica à fruição estética, e nesse sentido ele valorizará o conhecimento artístico como fundamental no âmbito das realizações humanas. Segundo suas próprias palavras

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

Não obstante, na medida em que a análise marxiana avança no sentido do reconhecimento de que, sob o capitalismo, a arte torna-se mercadoria e o trabalho artístico, como as demais formas de trabalho, trabalho alienado, porquanto subordinado às regras das relações de produção existentes, a análise marxiana avançará igualmente no sentido de ressaltar a importância do papel da arte como ideologia.

Assim, o ponto de vista que compartilhamos é aquele que entende a arte como um trabalho humano. Como observou Ernest Fischer (1983, p. 21), “a arte é quase tão antiga quanto o homem. É uma forma de trabalho, e o trabalho é uma característica do homem”. Assim, a capacidade de criar, de modificar a natureza, estaria na arte do trabalho e no trabalho da arte reciprocamente.

Por seu trabalho, o homem transforma o mundo como um mágico: um pedaço de madeira, um osso, uma pederneira, são trabalhados de maneira a assemelham-se a um modelo e, com isso, são transformados em signos, em nomes, em conceitos. O próprio homem é transformado de animal em homem (FISCHER, 1983, p. 42).

Todavia, o pressuposto de que o processo incorpora uma “magia” não significa um poder sobrenatural, uma dádiva divina. Muito pelo contrário, conforme afirma Fischer (1983, p. 14):

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte.

Desse modo, esse autor assinala que na sociedade capitalista tanto a arte como o trabalho vêm se desenvolvendo fora da magia como resultado da alienação (FISCHER, 1983, p. 51). No mundo capitalista, a arte, como toda a produção humana, transformou-se em mercadoria e o trabalho artístico em trabalho profissional.

Se de um lado o trabalho de arte, apesar de totalmente integrado ao sistema de produção capitalista, é comumente visto como uma espécie de lazer, o seu ensino também carrega esse estigma. Conforme indicou Tolila (2007), a associação ao luxo tornou as artes visuais, a música, a dança, o teatro etc. itens supérfluos ou apenas complementares nas grades curriculares.

Sobre o sistema de artes

Um sistema de arte autônomo do sistema geral que estrutura, regula e conduz a forma como os homens se mantêm e sobrevivem cotidianamente sob um determinado modo de produção, constitui uma das posições políticas mais inflexíveis da intelectualidade burguesa no século XX, principalmente da fração que se considera “de esquerda”. Sabe-se que essa posição política opera na expectativa deleuziana de que tal autonomia acabaria por contaminar a totalidade do sistema filosófico e científico do ocidente, impondo-lhe uma fragmentação de tal ordem entrópica ou esquizoide que qualquer esforço de apreensão da forma sistêmica seria em vão.

De acordo com essa posição política, trata-se de uma operação “revolucionária” fundada na ideia do rizoma, cuja eficácia, segundo Deleuze e Guattari (1995), diferentemente das demais posições políticas “totalitárias” (ou não) até aqui experimentadas, não comporta qualquer métrica¹. Contudo, conforme assinalamos na abertura do presente ensaio, não por acaso foram essas posições políticas que, agindo no plano ideológico, acentuaram as lacunas de compreensão sobre a arte e o seu ensino no Brasil. Para essa posição política, artistas e aprendizes são como sujeitos desencarnados das relações sociais de produção. Portanto, entendendo a necessidade e a urgência do enfrentamento dessa posição hegemônica, passamos em seguida à problematização do sistema de artes historicizando-o no contexto do Sistema Capital.

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

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

¹ Para Deleuze e Guattari, tal esforço constitui um “traço deplorável do espírito ocidental” não considerar as ações no seu plano próprio de imanência, isto é, como um valor em si (op. cit. p. 33).

No curso do período conhecido como romantismo, filósofos e artistas movidos pelo firme propósito de revestir o humanismo burguês de um projeto político pedagógico que fosse imanente à sua sensibilidade, definiriam a educação estética do homem como a meta a ser perseguida². De outra forma, a dinâmica da disputa política hegemônica no interior do Estado se refletia no interior das Academias, fazendo das regras e normas acadêmicas suas expressões ideológicas no ensino de arte. Para o afluente público burguês e para a pequena burguesia intelectualizada da segunda metade do século XIX, o peso institucional da Academia (do Estado, em última instância) na definição do valor artístico das obras produzidas anualmente era fundamental, e, nesta medida, também sua assimilação e reconhecimento pelos colecionadores de objetos artísticos e demais agentes do mercado de arte era imediata, tornar-se-ia o objetivo a ser buscado por aqueles setores da burguesia.

Mais adiante, já no século XX, a ruptura artística com o modelo acadêmico concorria para a compreensão de uma divisão no interior do Sistema de Artes, o que, de fato, não ocorreu. O que ocorreu foi que o desenvolvimento da produção artística dos artistas e músicos de vanguarda levaria a indústria a uma progressiva apropriação das suas ideias estéticas e, de outra parte, o mercado a aceitação das suas obras. Portanto, é possível afirmar que o que houve foi um deslocamento do *télos* estético no interior do Sistema, dos estilos acadêmicos para os *ismos* da vanguarda.

Percebe-se, nessa circunstância, que a interferência da ideologia é flagrantemente mais intensa por força das disputas hegemônicas que, no mais das vezes, escondem na turbidez da subjetividade posições de classe de origem. Nesse sentido é sintomático que sob o capitalismo tenha se acentuado nos discursos da intelectualidade burguesa uma polarização esquivoide em torno de uma dimensão positiva e outra negativa da arte, depreendendo-se daí oposições vazias, como, por exemplo, alta cultura *versus* cultura de massa, modernismo *versus* pós-modernismo, evolucionismo *versus* nomadismo (linguístico) etc.

Sobre o trabalho de arte

Examinando os aspectos mais importantes relacionados com o processo de acumulação, tais como, dentre outros, o custo da reprodução da força de trabalho e a remuneração do capital, Oliveira (2003, p. 38) destaca que a instituição do salário mínimo associado à legislação trabalhista fez parte “de um conjunto de medidas destinadas a instaurar um novo modo de acumulação” no qual os enormes contingentes populacionais que afluíam à cidade necessitavam serem transformados em “exército de reserva”. Nesse

² Na verdade, tratava-se de educar a coletividade humana para as Belas-Artes, a Bela-Música, as Belas-Letras etc., constituía um fim que se traduzia genericamente na formação de público para o calendário oficial da cultura artística promovido pelo Estado, composto de Salões, Óperas, Saraus e respectivas premiações anuais. Ver Hegel (1972) e também Schiller (1995).

sentido, a instituição do salário mínimo como regulador do preço do trabalho acabou nivelando por baixo a massa salarial, propiciando a remuneração do capital em detrimento do trabalho. Associada a isso, a existência de um estoque extraordinário de força de trabalho (o “exército industrial de reserva”), de um lado, concentraria ainda mais a renda e, de outro, equalizaria a pobreza. Conforme esperado, o excedente de força de trabalho demandou um tipo de acumulação primitiva que, a princípio, voltava-se apenas para o escoamento de parte da produção agrária, mas que, posteriormente, em períodos críticos de transição/reestruturação voltar-se-ia também – e com força – para a construção civil e toda sorte de artefatos industriais.

Do ponto de vista econômico, o trabalho do instrumentista na indústria fonográfica, do ator na indústria cinematográfica, do arquiteto na indústria da construção civil, do ilustrador na indústria de comunicação, do estilista na indústria da moda, do designer na indústria automobilística dentre outros mais é apreendido como *trabalho produtivo* na forma clássica e direta da remuneração do capital (MARX, 2004b). Como gerador de mais-valia, isto é, de lucro sobre o trabalho realizado, o trabalho artístico realizado nessas condições assume uma dupla (e contraditória) dimensão. De uma forma, sendo trabalho assalariado a dimensão técnico-produtivista é enfatizada na medida em que se constitui parte indissociável do funcionamento da cadeia produtiva. De outra forma, na medida em que a dimensão criativa é constituinte do próprio trabalho a ser executado, resulta daí uma contradição em termos com a outra dimensão do trabalho a ser executado, posto não ser possível, a princípio, à dimensão criativa moldar-se pelos critérios produtivistas.

No sistema Capital essa contradição tem sido resolvida de dois modos distintos, porém complementares. No nível estrutural mediante processos de acompanhamento e controle sistemático do “fator criativo” a fim de desenvolver instrumentos em larga escala para o ajustamento daquele fator à dimensão técnico-produtivista. Tal ajustamento consiste, em síntese, na tendência geral observada no sistema Capital que é o de transformar o trabalho vivo (criativo-formador) em trabalho morto (técnico-produtivista), significando isso o estabelecimento de cânones estilísticos para a utilização industrial. Conforme analisamos na seção anterior, a ação no nível da superestrutura se faz complementarmente mediante o controle ideológico dos meios de produção/circulação/consumo da linguagem artística e da produção de um *sentido* ou *télos* estético.

Resta finalmente saber o que ocorre com a produção artística enquanto trabalho improdutivo, aquele que não gera a mais-valia e é fonte de subsistência do artista não assalariado. Trata-se, evidentemente, de uma circunstância especial, mas não de todo diferente do processo conhecido como acumulação primitiva, e nesse caso o esquema de análise em ambos os níveis, estrutural e superestrutural, é análogo ao desenvolvido logo acima. Contudo, é necessário reforçar a ideia acerca do papel do trabalho excedente no campo da arte. Isso porque, grosso modo, para o sistema Capital

o trabalho exercido pelo artista não assalariado é trabalho excedente, cujo exercício marginal à cadeia produtiva industrial garante estabilidade social ao sistema na medida em que viabiliza a acumulação capitalista. Ora, no capitalismo tardio, mesmo não exercendo trabalho assalariado, o artista depende cada vez mais intensamente daqueles que controlam o meio de circulação da arte, afetando, nesse sentido, o conjunto das relações de sua produção. Com base nisso pode-se afirmar que a contradição entre a dimensão técnico-produtivista e a dimensão criativa do trabalho artístico permanece, embora com a ordem invertida, sendo resolvida com mecanismos similares ao examinado anteriormente.

Considerações finais

Desde a década de 1970 os estudos sobre a Arte-Educação no Brasil têm contribuído decisivamente para a instituição de uma importante tradição de debates nos meios pedagógicos do país sobre o seu papel e função na formação humana. A inclusão, em 1996, do ensino de arte como componente curricular obrigatório da educação básica na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), e, em 2008, a aprovação do GT- Educação e Arte pela plenária da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPEd), não apenas atestam a legitimidade dessa tradição como impõem a exigência sobre a necessidade de continuidade, renovação e ampliação do espectro temático e teórico-metodológico dos estudos até aqui desenvolvidos.

Nessas quatro décadas, em sua quase totalidade, as pesquisas e publicações no campo da Arte-Educação têm tradicionalmente se apoiado em axiomas que buscam nos estudos de caso (empíria) a comprovação de hipóteses acerca de problemas envolvendo a relação ensino-aprendizagem. Predominam, nesse sentido, estudos empíricos sobre o papel da linguagem artística e a cognição, sobre aspectos da didática e a prática pedagógica do professor de arte e, numa escala abaixo, sobre a formação docente. A título de exemplo, considerando apenas um período recente, nas edições de 2008, 2009 e 2010 da Reunião Anual da ANPEd, do total de 55 comunicações apresentadas no GE/GT Educação e Arte, 46 seguiam essas linhas, oito traziam abordagens de natureza filosófica e/ou estética, e apenas um trabalho de extração histórico-sociológica (ANPEd, 2008-2010). Uma explicação para esse fato pode ser tanto extraída da análise dos currículos das licenciaturas então dominantes nas décadas de 1970 e 1980, como do exame crítico dos currículos revisados a partir de 1996-1998, período em que foram promulgados e publicados, respectivamente, a LDBEN e o PCN-Arte. Assentados em contradições epistemológicas e metodológicas de difícil solução, os currículos de formação de professores de arte tentam, em sua maioria, mesclar concepções pedagógicas de fundo tecnicista, *laissez-faire* e pragmatismo conteudista.

No caso específico da atividade musical, não por acaso o espaço a ela dedicado nas escolas brasileiras foi, e ainda é, espaço de disputa entre aqueles que consideram a atividade musical lazer, recreação, e aqueles que en-

tendem a música como conteúdo específico a ser desenvolvido na busca por uma formação humana omnilateral e desinteressada. Nesse contexto, a formação do professor é uma das preocupações daqueles que entendem a educação musical como uma área de estudos específicos.

Embora não explicita isso, o entendimento do Sistema Capital é que a arte é uma mercadoria produtiva a merecer cuidados diferenciados da função formadora. Nesse sentido, não nos parece ocasional a existência no Brasil e em outros países de ministérios ou secretarias de Cultura subordinadas à área econômica.

O Decreto nº 91.144 que criou o Ministério da Cultura (MinC), declara, por exemplo, que as transformações ocorridas nas últimas décadas no âmbito da cultura e da educação gerou a “necessidade de métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, e tem exigido políticas específicas bem caracterizadas, a reclamarem o desmembramento da atual estrutura unitária em dois ministérios autônomos” e que “a situação atual do Brasil não pode mais prescindir de uma política nacional de cultura, consistente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo País” (MINC, 2007) . Mas, quais seriam exatamente as transformações nos assuntos culturais que determinariam a necessidade de sua separação dos assuntos educacionais? Quais são as políticas específicas de que estaria necessitando a cultura?

No Brasil, principalmente a partir do início dos anos 2000, indicadores mostram o crescimento e a importância da cultura e do lazer para o desenvolvimento econômico. O relatório produzido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), publicado em 2003, indica essa tendência e orienta países como o Brasil a investir na área. Segundo o documento, é necessário definir o campo de abrangência do setor cultural e levantar dados com o objetivo de desenvolver políticas culturais “como chave da estratégia de desenvolvimento” (UNESCO, 2003, p. 14). Percebe-se aqui a tendência que indicava que a cultura no Brasil já representava cerca de 1% do Produto Interno Bruto (PIB) no final do século XX e início do XXI, sendo reconhecido como um dos mercados mais promissores. Os dados atualizados hoje nos mostram que a perspectiva de crescimento se confirmou.

Segundo Luciana Guilherme, diretora de Empreendedorismo, Gestão e Inovação da Secretaria da Economia Criativa (MinC), a contribuição dos setores criativos no PIB do Brasil é de R\$ 104,37 bilhões, segundo dados do IBGE de 2010, e representa 2,84% do PIB brasileiro, segundo dados da FIRJAN (FIRJAN, 2010). O crescimento anual dos setores criativos nos últimos cinco anos (relativo ao PIB) foi de 6,13%. Outros estudos existentes confirmam essa perspectiva indicando que a economia da cultura representa, hoje, no Brasil, cerca de 1% do PIB e que “é, dos mercados emergentes, um dos apontados como dos mais importantes e promissores do início do século XXI” (HOLLANDA, 2002, p. 31).

Cabe dizer conclusivamente que um dos nossos objetivos aqui foi o de explicitar a dupla condição da arte no Sistema Capital. De um lado, ela reproduz nas relações sociais de produção os mesmos esquemas de exclusão e

dominação que nos impõem a entropia e a obscuridade. De outro lado, ela é portadora de um estatuto ontológico capaz de alimentar de esperança a nossa utopia criativa.

Referências

ANPEd – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação. Reuniões Anuais, 2000-2010. Disponível em: <WWW.anped.org.br>. Acesso em: 7 set. 2010, baixado em 2012.

BRASIL. MINc. 2007. Disponível em: <www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/09/decreto-criacao-minc.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2009, baixado em 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FIRJAN – Federação das Indústrias do Rio de Janeiro. Disponível em: <www.firjan.org.br/slideshare.net/LucianaGuilherme1/apres-sec-polticas-pblicas-ec>. Acesso em: 10 out. 2010, baixado em 2012.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. O belo artístico ou o ideal. Lisboa: Guimarães, 1972, v. II.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Considerações sobre o conceito de cultura. In: PRESTES FILHO, L. C.; CAVALCANTI, M. C. (Orgs.). **Economia da cultura**: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Faperj e Coppe/UFRJ, 2002, p. 25-32.

KOSIK, Karel. **A dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **O capital**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004b, livro I, v. I, cap. 1.

_____; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**. O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003.

SCHILLER, F. **Cartas sobre a educação estética do homem**. Tradução: Roberto Scharzw e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia**: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.