

Do mundo objetivo ao mundo-Objeto Formação do imaginário estético-cultural no capitalismo

Ronaldo Rosas Reis ¹

Resumo

É no horizonte temático do debate sobre a globalização e o pós-modernismo que se insere esse esforço de examinar criticamente a trajetória da formação do imaginário estético-cultural do homem contemporâneo com o objetivo preliminar de organizar um *corpus* teórico para, em outra oportunidade, defender a idéia de que no pós-modernismo a escola deve assumir a educação estética como central e fundamental no processo de mediação cultural junto à criança e o jovem.

Palavras-chaves: imaginário estético-cultural; modernismo; globalização; pós-modernismo

Introdução

É no horizonte temático do debate sobre a globalização e o pós-modernismo que se insere esse esforço de examinar criticamente a trajetória da formação do imaginário estético-cultural do homem contemporâneo com o objetivo preliminar de organizar um *corpus* teórico para, em outra oportunidade, defender a idéia de que no pós-modernismo a escola deve assumir a educação estética como central e fundamental no processo de mediação cultural junto à criança e o jovem. Obviamente que não se trata de uma idéia original, nem é esse o objetivo aqui. Mas, diante da instabilidade e incerteza da História que temos à nossa frente, sua intenção é mesmo, como diz Edgar Morin, manter dramaticamente a esperança enquanto nos perguntamos à maneira kantiana: o que nos é permitido esperar?

Tal pergunta nos coloca frente ao desafio de refletir com o máximo de isenção e imparcialidade os prós e contras das principais transformações de base ocorridas na vida social nos últimos cinquenta anos. Digo desafio pois, mesmo reconhecendo os excessos cometidos pela zelosa crítica frankfurtiana à sociedade industrial e à cultura de massa, o quadro imposto pelo acelerado processo de oligopolização dos meios de produção e controle da informação e da cultura por parte da mídia e da indústria de entretenimento constrange-me ao ponto da dúvida cínica: serei capaz de ser isento e imparcial?

¹ Ronaldo Rosas Reis é Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ), Pós-Doutor em Educação (UFMG) e Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense e da Faculdade de Educação da mesma Universidade. Email: ronaldorosas@uol.com.br.

Admito que a pergunta traz a desconfortável sensação de que o mercado e o consumo deixaram de ser meras referências capitulares de um mundo que já não mais existe, no qual ingenuamente ainda debatíamos com ardor a oposição alta cultura x cultura de massa. E, num sentido mais trágico (talvez até um pouco melodramático), sugere uma certa subalternidade irracional ao Destino, instrumento da Toda-Poderosa mídia com sua capacidade de "tornar a sociedade civil um fantoche pautado pelo consumo e alienado da sua cidadania". Todavia, na contramão de qualquer sentimento nostálgico ou de um provável complexo de inferioridade diante dos "podres poderes" midiáticos, penso antes nos riscos de realizar uma análise talvez excessivamente comprometida com o seu próprio objeto, seja pela nossa proximidade histórica com ele seja pela minha desavergonhada perplexidade e admiração por esse extraordinário período em que vivemos, apesar de todas as suas terríveis ameaças.

Fora do mundo não há salvação – diria Sartre certa feita. Com essa proposição quero antes de tudo me precaver de uma eventual acusação da militância “neoiluminista” de estar compactuando com o cinismo pragmático dos pós-modernistas. Posso esclarecer melhor esse ponto e justificar antecipadamente o que poderá parecer contraditório em muitas passagens deste trabalho numa única palavra: esperança.

Para o possível leitor habituado aos textos de Paulo Freire seria desnecessário lembrar o seu compromisso com a esperança, mas mesmo assim vou insistir num ponto que me parece fundamental: a esperança é necessidade ontológica (1). Como Freire, sou esperançoso por imperativo existencial e histórico. Evidentemente que tal sentimento fundador deve visar, ainda nas palavras de Paulo Freire, uma concretude histórica, e para isso requer um compromisso com a verdade, com o sentido e a qualidade ética da luta. O esforço realizado pelo teórico deve, enfim, ser capaz de oferecer algo que não se esvazie na visão apocalíptica da "luta final" ou, numa espécie de utopia plasmada pelo hedonismo intelectual.

Assim, procurei organizar o trabalho de modo a que o leitor tivesse uma visão global das questões centrais da formação do imaginário estético-cultural num mundo sombreado pela subjetividade burguesa. Da construção de uma moderna teleologia capaz de organizar sobre as bases sólidas de um sentimento moral deslocado do mundo material - um juízo moral transmutado em estético -, passando pela apropriação e representação do mundo material, alçado portanto à condição de discurso estético, até as transformações que nos últimos cinquenta anos levaram a cultura a se tornar uma verdadeira segunda natureza do homem, o texto procura explorar as contradições

presentes no modernismo e no pós-modernismo e que a vida social com seus fins práticos se encarregou de mostrar. Finalmente, sobre a ausência de uma conclusão, obviamente isso se prende ao objetivo mencionado acima que é reunir forças para um trabalho de fôlego mais longo.

O Mundo Objetivo: a construção de um telos

No apagar das luzes do século XVIII, o solipsismo - esteio moral da Razão Iluminista e fonte inspiradora da liberdade que movia o humanismo burguês - cede sob o impacto do Terror que sucede a vitoriosa revolução francesa. E para o horror dos filósofos humanistas, nenhum ideal Iluminista se mostraria suficiente para conter os excessos cometidos em nome da liberdade. Se a gênese do poder político da burguesia industrial se deveu ao desvelar de uma visão de mundo fundada num “gesto original” capaz de garantir a sua hegemonia, o caos - o Terror - trazia, de fato, uma ameaça imponderável a tudo isso. Fazia-se necessário encontrar um baluarte de defesa contra o caos - diriam o filósofo Schiller e o poeta Goethe. E esse baluarte seria encontrado na herança do pensamento de Kant, no qual o *juízo estético* adquirira um lugar relevante. Apartado do mundo material, o *juízo estético* constituía-se, para o filósofo, um “sentimento moral”, uma moldura ideal para a subjetividade burguesa. Transformado em ideal educacional por Schiller e Goethe, a estética surgiria como “a força que está na base de nossa humanidade moral”, capaz de reformar a cultura e revolucionar a subjetividade (Eagleton: 1993). Sobre o solo fértil dessa nascente subjetividade e do impulso burguês para a liberdade semeou-se então uma nova interpretação do mundo e do sujeito: o mundo material deveria ser *apenas* o “lugar dos sujeitos livres”, e estes últimos seus defensores contra as “pilhagens do subjetivismo”. Reconstruir pacientemente o *espaço* renovado pelo sopro da Razão - do qual o sujeito é soberano - que havia sido degradado moralmente pelo hedonismo barroco e pela frivolidade rococó - estilos da arte cortesã decadente -, constituir o “*telos* da existência humana” capaz de “preservar o modo de vida burguês do obscurantismo e da irreabilidade” impunham-se como as principais tarefas dos artistas e dos filósofos do século XVIII (1993).

No entanto, Giulio Carlo Argan chama a atenção para o fato de que nenhuma dessas perspectivas teóricas, as quais situam a estética entre a lógica e a moral, fariam muito sentido se não encontrassem correspondência no seio da própria *produção* artesanal, na arquitetura e nas artes de sua época. Segundo Argan, deve-se, por exemplo,

aos marceneiros e aos artesãos “a difusão da cultura figurativa neoclássica entre os costumes sociais, à medida que descobrem que a simplicidade construtiva do antigo se presta admiravelmente à produção já parcialmente em série”, favorecendo assim o processo de transformação do artesanato em indústria. Já entre os arquitetos predominaria a idéia de que “a cidade, não sendo mais patrimônio do clero e das grandes famílias, mas instrumento pelo qual a sociedade realiza e expressa seu ideal de progresso, deve ter um asseio e um aspecto racionais”, e nas pinturas de Delacroix, Gericault, Constable e Turner, cujas obras manifestavam o que havia de mais sincero do romantismo histórico, tudo parecia efervescer aquecido pelo crescente grau de liberalização das idéias novas, dos novos costumes, de uma visão ampliada da realidade (1992, 11-71).

Deve-se a Hegel grande parte da ousada estetização do pensamento burguês a partir das primeiras décadas do século XIX. Para o filósofo alemão, a realidade deve ser apreendida, pensada e explicada pela Razão, tornando-se uma “representação de um *discurso estético*”, um “artefato” cultural por meio do qual se expressa o *Espírito objetivo*: isto é, a Vontade Coletiva, a Moral, o Direito, a Política do burguês. Nesse sentido, o Belo surge na filosofia de Hegel como um sentimento ideal que expressa a totalidade expressiva do burguês no mundo ou a sua verdade, a Verdade Histórica.

Para o crítico inglês Terry Eagleton, o tema hegeliano da Verdade Histórica representa e perfaz “uma síntese formidável entre o Iluminismo e o pensamento romântico”, sendo talvez o principal legado filosófico e estético herdado pelo homem moderno (1993). Com efeito, Hegel percebe que o dilema que o mundo moderno trazia junto com todo o aparato técnico era suficiente para levar o homem ao niilismo completo, e na medida em que reconhece e valoriza a contradição existente entre o *livre arbítrio* (a Liberdade, a Autonomia) essencial para o sujeito burguês e a sua própria *existência* (a Natureza, a História), Hegel estetiza esta última fazendo-a deslizar para dentro da liberdade, reduzindo-a ao campo da verdade do sujeito. Com isso, Hegel evita incorrer no equívoco de subordinar a existência à subjetividade como fizeram os intelectuais românticos, chamando ainda a atenção para o fato de que nenhuma essência será completa sem que se respeite em sua trajetória o reino da necessidade e da objetividade. Nesse sentido, o filósofo estetiza a relação entre as categorias centrais de seu pensamento, discorrendo sobre a necessidade de a essência transitar no plano das ações objetivas, encontrando nesse movimento de deslizamento contínuo “a poderosa obra de arte do *Geist*, sujeito e objeto, forma e conteúdo, parte e todo, liberdade e

necessidade deslizando para dentro e para fora um do outro incessantemente, traçando o caminho paciente do Espírito para a sua autoperfeição" (1993, 91-114).

Para os mais ilustres e respeitados escritores e críticos franceses do século XIX, como Charles Baudelaire e Emile Zola, o pensamento estético de Hegel constituir-se-ia verdadeiramente num marco de modernidade, oferecendo um contraponto ideológico poderoso para os artistas e intelectuais insatisfeitos com a indesejável feição que a vida urbana e a arte assumiam sob o peso do individualismo burguês (Venturi: 1984,197-199). De fato, se anteriormente Hegel havia chamado certas obras de “criações fictícias” e alguns pensamentos de “divagações rapsódicas”, considerando-as de resto “um insulto à dignidade da razão burguesa” (Eagleton: 1993, 102), sob a influência deste Baudelaire sentir-se-ia à vontade para dirigir à burguesia francesa de seu tempo uma advertência carregada de ironia hegeliana: “como donos da força e do governo devem ser capazes de sentir o belo, pois assim como não podem dispensar o poder, não podem dispensar a poesia” - diria ele. De acordo com o poeta e crítico francês, o artista tem um dever *propedêutico*, no sentido de analisar, interpretar, orientar e dirigir a sociedade a partir de sua própria expressão no mundo. Deve, portanto, o artista expressar aquilo que é *contingente* (o característico) e o que é *eterno* (o belo), unindo os dois aspectos que ele considera essencialmente integrantes da arte de seu tempo.

Explica-se a inusitada celebração dos intelectuais franceses – de resto, invariavelmente xenófobos - ao pensamento de um estrangeiro devido ao quadro de incertezas espirituais pelo qual passava o país. O culto da personalidade, há muito legitimado socialmente pela crença romântica na imanência secular, passava a sofrer o assédio de costumes desenvolvidos em algumas décadas de capitalismo industrial, adivinhando-se alguns desastres psicológicos como o medo da exposição involuntária do caráter, a superposição do imaginário público e privado, o retraimento defensivo diante dos sentimentos e o aumento da passividade (Sennett: 1989). Com esse novo código, a realidade que as pessoas acreditavam se tornara tão somente aquilo que elas podiam experimentar imediatamente, instalando uma espécie de terror diante do imanentismo de suas vidas. Nesse sentido, as revoltas populares de 1830 e 1848 não apenas emoldurariam tal quadro como, principalmente, serviriam de justificativa para a violenta reação desencadeada pela classe dominante, cuja conseqüência foi a instauração do Segundo Império por Luís Napoleão. Semelhante a um Estado Policial - juiz mais competente em todas as questões de moral e de gosto, de acordo com a visão

de mundo da burguesia da época - o modelo político implantado acirraria ainda mais as inúmeras contradições internas da esfera cultural.

De um lado, a extinção dos últimos laços que prendiam a burguesia ao *ancien régime* tornar-se-ia um problema para os novos-ricos, à medida que a ausência de referência do gosto refinado da velha classe aristocrática dificultava-lhes a busca de um modelo estético que refletisse a sua riqueza. De outro lado, a Academia - a grande obra do Iluminismo burguês - há muito deixara de ser uma fonte confiável para inflexões estéticas inovadoras como as foram de Jean-Louis David e de Éugène Delacroix, tendo cedido espaço para uma crescente e definitiva cultura acadêmica repleta de regras e normas que primavam pela inexpressividade e falta de originalidade. Sem referências, uma parcela significativa e influente da burguesia passaria a adotar tudo que se revelava ostentatório, pomposo e dispendioso, sentindo-se à vontade para projetar no espaço público, na cidade, a sua visão particular de mundo (1989, 271-314).

Diante disso, tem razão Giulio Carlo Argan quando observa que a orientação *propedêutica* apresentada por Baudelaire seria melhor assimilada por quem menos se esperava: os arquitetos, os urbanistas e os oficiais-desenhistas da indústria de móveis e utensílios, os quais, em face do progresso técnico e dos novos materiais, procurariam conquistar a liberdade expressiva e, por conseguinte, a autonomia estética em relação às normas e à linguagem então vigentes. Sem dúvida, para essas categorias de profissionais era fundamental provocar a mentalidade burguesa indiferente aos impulsos vitais de uma sociedade em progresso, seja abolindo o ornamento inútil seja impondo como contrapartida a este o ferro, o concreto, o vidro e outros materiais como elementos a um só tempo estruturantes e expressivos (1992, 68-90). Já no campo das belas-artes o problema assumiria uma dimensão bem mais complexa, tendo em vista não apenas a hostilidade que a Academia devotava a qualquer transgressão de suas regras, como também a desconfiança com que o público burguês e muitos intelectuais olhavam para uma arte nova que emergia junto com o mercado de arte, como foi o caso do impressionismo.

Curiosamente, para os artistas impressionistas os confrontos que o aparecimento de suas obras provocaram com a crítica conservadora e com a Academia, bem como a atitude negativa do público que motivou e fez surgir o impressionismo como movimento artístico, tiveram menos importância do que a incompreensão e a desconfiança de muitos intelectuais românticos que supunham ser tolerantes para com as suas obras. Conforme observa Arnold Hauser (1972), os impressionistas nunca

assumiram atitudes agressivas em relação ao público. Seus desejos eram todos no sentido de se conservarem dentro da estrutura da tradição e, muitas vezes, fizeram esforços desesperados para que os meios oficiais os reconhecessem e aceitassem, principalmente no *Salon*, que consideravam a via normal de êxito. Pelo menos, o espírito de contradição e o desejo de chamar sobre si a atenção do público, assombrando-o, desempenham um papel muito menos importante no caso dos impressionistas do que na maioria dos românticos e de muitos naturalistas. Portanto, à primeira vista surpreendia-os o fato de não terem encontrado tolerância e apoio de significativa parcela da intelectualidade da época, pois à medida que reagiam positivamente com o apuro técnico e o apreço pela tradição à crise de valores e ao pessimismo espiritual em que se encontrava a sociedade, acreditavam estar zelando pelas conquistas da cultura iluminista, tão cara aos românticos (1972, 940) .

Do ponto de vista da realização da pintura, o quadro ou suporte impressionista, na verdade, não chega a romper definitivamente com os limites da realidade e da metáfora naturalista, mas começa a apresentar sinais de "destruição do espaço plástico do Renascimento", segundo afirma Pierre Francastel em *Pintura e sociedade* (1990). De fato, o suporte impressionista já apresenta vários sinais de existência de uma dissociação entre o que ele é em si mesmo (uma superfície plana) e o que ele contém (figuras), sendo nesse sentido inundado por uma luz independente, captada arbitrariamente pela retina do artista; a figura passa a representar um dado secundário no quadro, na medida em que, sem a luminosidade artificial, ela se dessubstancializa passando a vagar na superfície do suporte como que incomodada pela sua materialidade que a delimita e contém (1990, 117-118). Nesse sentido, é possível compreender a complexidade do esforço dos impressionistas pela renovação da interpretação da realidade como uma forma bastante sutil de traduzir pictoricamente o tema hegeliano da Verdade Histórica. Pois, sem dúvida que tal esforço traz em si o ideal de uma arte trabalhada como “representação da Verdade de seu tempo”. Um apelo à Razão, à Totalidade constituinte do *telos* da existência humana.

A questão da totalidade e os impasses das vanguardas modernistas

Herdeiro direto das revoluções que transformaram profundamente o mundo antigo, o homem do século dos “extremos” consagraria o termo “modernismo” como um rótulo revelador da angustiada sensação de obsolescência manifesta naquele desejo.

Notoriamente amplo e propositadamente indefinido, o “modernismo” representa a unificação num conceito híbrido das mais variadas práticas artísticas e ideologias estéticas vanguardistas que se estenderam por cerca de 30 anos consecutivos (Hobsbawn: 1995). Já para o historiador inglês Perry Anderson, o único referente do “modernismo” é na verdade a oca passagem do próprio tempo, acrescentando que “não existe nenhum outro indicador estético tão vazio ou viciado, pois aquilo que uma vez foi moderno logo fica obsoleto” (1985, 2-15). No entanto, entre os artistas e intelectuais vanguardistas havia uma inelutável Vontade de ser moderno, e se isso significava para alguns apenas um “emblema para provar que eram cultos e atualizados” (Hobsbawn: 1995, 183), para outros implicava - como pensava Walter Benjamin - em *politizar a arte* antecipando do futuro.

Com efeito, para o artista de vanguarda, notadamente os engajados nas vertentes *Construtivas* (cubismo, concretismo, neoplasticismo, construtivismo, etc.), a arte tinha uma finalidade histórica. Para os construtivos (artistas, arquitetos, desenhistas industriais) a idéia de que a arte é "um modelo de operação criativa e de compensação", seja para modificar e favorecer, respectivamente, "as condições objetivas que levam o homem à alienação" e "a recuperação de energias criativas fora da função industrial", constituía-se num princípio ético mas também numa orientação ideológica (Argan: 1992, 301). Seu objetivo era “desalienar o homem através da razão e da sensibilidade estética”, cabendo ao artista substituir o caráter representativo da arte do passado afim de dotar o homem moderno de um "novo" aparelho teórico-sensorial, o que fizeram introduzindo o conceito de *funcionalidade* no ambiente cultural da primeira metade do século XX. Entretanto, vale observar que tal conceito era apenas uma referência genérica, dado que não havia um consenso ideológico entre as diferentes vertentes *Construtivas* quanto aos principais objetivos do “projeto modernista”, sendo muito comum o embate entre elas num terreno minado pela desconfiança mútua. Sem dúvida, as disputas estratégicas travadas por essas vertentes vanguardistas constituíam um caso limite de atrito entre a arte e o mercado, contribuindo para tornar ainda mais “espessa a cultura burguesa” (Barthes: 1982, 131). Pois, à medida que a arte de vanguarda passara a depender do mercado para obter o reconhecimento da atualização da sua linguagem - ou seja, do seu ajustamento aos avanços da técnica e da ciência -, isso significava reconhecer o mercado como indispensável para sua própria renovação, sua condição de vitalidade. Conforme analisa a professora Tânia Brandão, “o mercado exige a existência

das vanguardas e determina as suas possibilidades: o atrito é momentâneo, o caráter *revolucionário* da obra persiste durante o tempo variável de sua absorção” (1977, 15).

É nesse sentido que a Bauhaus - certamente a mais famosa escola de arte, design e arquitetura do século 20 – representa ainda hoje o caso mais emblemático dos impasses das vanguardas modernistas em relação à categoria da Totalidade.

Fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius na cidade de Weimar, Alemanha, a Bauhaus foi originariamente uma combinação de escola de arquitetura, de belas-artes, de desenho e de ofícios industriais. Ao longo de sua curta duração - foi fechada pelos nazistas em 1933, em Dessau, próximo a Berlim, para onde se transferira alguns anos antes -, a Bauhaus teve duas orientações bastante distintas com relação ao seu projeto pedagógico e propósito político-educacional. Uma, sob a direção do próprio Gropius tinha como escopo específico “concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade”, tendo como princípio orientador o entendimento de que o seu impulso plasmador era “parte integral da substância vital de uma sociedade civilizada”. E nesse sentido sua ambição maior era “arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho, assim como relaxar e humanizar, ao mesmo tempo, a atitude rígida, quase exclusivamente material, do homem de negócios” (Gropius: 1977, 30-33). Outra, sob a direção do também arquiteto Mies Van der Rohe, não colocaria os problemas sociais no centro das preocupações da escola nem se interessaria diretamente pelas questões urbanísticas - confirmando, de certo modo, a observação irônica de Argan de que sua ligação com Gropius se dava “por uma estranha mescla de afinidade e aversão” (1992, 276). De resto, sua presença à frente da Bauhaus seria marcada pela presença hegemônica de um tipo de racionalismo idealista extremado, em verdade uma “utopia-lógica - como ele admitia com satisfação - no qual a técnica, submetida às exigências da forma arquitetônica, prescreveria a vida humana (1992, 277). A orientação pedagógica e política de Mies Van der Rohe acabaria se tornando a principal responsável pela *canonização* do “estilo internacional” na arquitetura e do “estilo Bauhaus” no *design*, numa evidente contradição em relação à proposta originária. De fato, pois desde que *canonizado* um estilo jamais haveria de responder ao desafio de antecipar o futuro, de transformar o *locus* da história – tal como propunha Gropius e seus colaboradores. Academizada, a Bauhaus deixava de responder aos anseios da Vontade Moderna de politizar a arte. O que houve foi a *estetização da política*.

Ao contrário do que o artista de vanguarda imaginava, incorporar a arte à vida superando os permanentes conflitos de sua absorção desigual pela vida social seria, em última instância, “matá-la”. Como observa o crítico Ronaldo Brito, “pensar a morte da arte, praticá-la por assim dizer, era a rotina das vanguardas” (1981, 5-21), o que é absolutamente coerente com todo o esforço despendido nos últimos 250 anos de construção da modernidade. Com efeito, desde Kant e Schiller tal esforço havia se constituído subjetivamente a partir do desejo burguês de incorporar a arte à vida social. E “matá-la” significava eliminar o seu peso institucional na vida dos indivíduos. Dar-lhe autonomia tal ao ponto de se integrar ao modo capitalista de produção, tornando-se, como mercadoria, anônima. Pensava-se, assim, que seria possível superar o impasse do saber dominante condicionado que estava às funções cognitivas e efeitos ético-políticos que a arte tinha, “e na medida em que ela existe para nada e para ninguém em especial, pode-se dizer que ela existe para si mesma: sua independência reside no fato de ter sido engolida pela produção de mercadorias” (Eagleton: 1993, 264-265). Curiosamente estabelece-se aqui o paradoxo que mencionamos mais acima: a “morte da arte”, nos termos em foi colocado, acabaria proporcionando que a estética crescesse “sobre o cadáver de sua relevância social”, tornando tudo estético (1993, 265-266).

Com efeito, a tensão provocada pelo desconhecimento dos limites da arte na sociedade contemporânea - já não sabemos mais o que é e o que não é arte - não apenas notabilizou uma espécie de saber cínico voltado sobre si mesmo, como acrescentou uma quantidade exagerada de ingredientes para a já confusa ordem social. Com o prazer marginalizado, a razão reificada e a moral inteiramente esvaziada cabe à arte fornecer um modelo ideológico à essa ordem. Todavia os discursos desse modelo se apresentam fragmentados e dispersos - como as vanguardas, por exemplo - cabendo à estética reuni-los num mesmo espaço. Ora, se isso implica em conceber um espaço dinâmico, articulado pela Vontade Moderna de ser *contemporânea de si mesma*, portanto, sem limites definidos, por outro lado, como sublinha Eagleton, significa admitir que o seu custo é a exclusão dos demais, convergindo tudo para o estético (1993, 266).

Por outro lado, Roland Barthes observa que persiste nos movimentos de vanguarda um equívoco básico: a incompreensão do mito (1982). Para ele o mito é uma extensão da ideologia do anonimato burguês cuja finalidade é “naturalizar a história através da deformação do conceito” (vale lembrar que, para Hegel, Natureza e História têm a mesma qualidade, isto é, pertencem à mesma categoria que é a existência). Noutras palavras, Barthes explica que a ação do mito sobre o sentido acaba deformando

este último e por conseguinte privando o sujeito de sua história particular, alienando-o. Quanto à sua função específica, Barthes diz que o mito pode naturalizar o sentido porque simplesmente este não lhe oferece resistência, na medida em que ninguém, em qualquer circunstância, fica deliberadamente privado de significação (o *grau zero* da linguagem, nos termos de Barthes, ou o *indicativo*, segundo os lingüistas, ofereceria esse estado "ausente", capaz de resistir ao mito). Por outro lado, para o semiólogo, sempre que ocorre o caso de completude do sentido, quando este está repleto e o mito não pode invadi-lo, ele rouba-o totalmente. Isso explica, por exemplo, a questão do *anonimato* e nos remete, em última instância para a questão da educação estética como um dos aspectos fundadores da subjetividade burguesa.

De acordo com Barthes, os diversos tipos de burguesia que se sucederam no poder desde o triunfo de 1789 têm mantido o seu estatuto mais profundo: “um determinado regime de propriedade, uma determinada ordem, uma determinada ideologia”. Para ele, o que é mais significativo nisso não se deve ao fato de a burguesia ser *denominada* pelo que ela é economicamente. Quanto a isso não há dificuldade, pois “o capitalismo declara-se abertamente como tal”. No entanto, o fato de se evitar na esfera política a *denominação* – desconhece-se, por exemplo, um “Partido da Burguesia” no Parlamento -, isso encontra repercussão na esfera ideológica, de tal maneira que o que passa a existir e é apenas a sua representação. Barthes analisa que “do homem econômico ao homem mental”, o que persiste é uma verdadeira operação de *eliminação da denominação*, mediante a qual a burguesia acomoda os fatos para não “entrar em acordos com os valores, definindo-se como “a classe social que não quer ser denominada” (1982, 131-178). De acordo com o semiólogo, as conseqüências desse procedimento levam a sociedade a considerar como "eternas" todas as formas de manifestação cultural da burguesia, constituindo o capital simbólico da humanidade (Bourdieu:1987). Nesse sentido, as revoltas que esporadicamente surgem contra a ideologia burguesa, anunciadas e lideradas pelo que se chama genericamente de vanguarda, são analisadas por Roland Barthes como "socialmente limitadas", permanecendo recuperáveis. Para ele são vários os fatores que impedem as vanguardas de revolucionarem o *status quo* burguês, desmistificando o seu conteúdo. Na verdade, as vanguardas pertencem a um fragmento da própria burguesia, "de um grupo minoritário de artistas e intelectuais, sem outro público que a própria classe que contestam, e que dependem, ainda, do dinheiro dessa mesma classe para poderem se exprimir", argumenta Barthes. Logo, conclui ele, como as vanguardas jamais

contestaram as intenções da arte burguesa - o que teria exigido que elas assumissem as contradições daquela arte -, desprezando a análise da intencionalidade histórica da estética burguesa, o mais que fizeram foi uma crítica estilística, superficial, "mitológica". Finalmente, de acordo com Barthes, as vanguardas sempre se preocuparam com o que ele denomina "homem abandonado ou Eterno", isto é, o homem ideologicamente destituído de uma intenção: "o que as vanguardas não levam em consideração é o homem alienado, este sim resultado do processo que levou a burguesia a se tornar uma sociedade anônima"(1982, 131-178).

O Mundo-objeto: os novos impérios globais e o sistema pós-moderno

Há cerca de três décadas o mundo assiste com um misto de incredulidade e impotência a montagem e a consolidação dos novos impérios econômicos globais. Tendo à frente os meios de comunicação e a indústria de entretenimento, e como suporte toda sorte de conglomerados financeiros, industriais e organizações supranacionais, como o FMI, esses impérios gerenciam a quase totalidade da informação que hoje circula pelo sistema de telefonia, redes de televisão, rádio, redes eletrônicas e satélites. Produzem e também gerenciam o desenvolvimento do próprio suporte tecnológico que faz circular essa informação: aparelhos de televisão, rádio e telefonia, aparelhos de jogos eletrônicos, computadores e programas, foguetes e satélites, fios e cabos de fibra ótica, etc. Na esfera cultural, a evidência de que vivemos num mundo no qual a "cultura" se tornou uma verdadeira "segunda natureza", onde "o consumo da própria produção de mercadorias como processo" caracteriza a "cultura como um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem", demarca historicamente a lógica do capitalismo tardio e de seu sistema por excelência, o *sistema pós-moderno* (Jameson: 1996, 15-16).

Com efeito, os números e valores que atestam a presença hegemônica e a escala planetária dos impérios globais na esfera cultural são impressionantes. Em suma, no final de 1999, quando Dênis de Moraes publicou o seu Planeta Mídia (2), os dados por ele coletados ao longo de três anos de pesquisa sobre a exposição da sociedade civil ao brilho dos produtos culturais do "dragão do capitalismo" davam conta de que, em 1997, o mundo consumiu 70 bilhões de *big macs* em 23 mil lojas da cadeia MacDonal'd's. No mesmo ano as "garotas tempero" (Spice Girls), hoje em baixa, venderam 30 milhões de cópias, faturaram U\$ 83 milhões e cerca de 400 sítios na Internet foram abertos entre

oficiais e de fãs clubes. A indústria da moda (vestuário, bolsas, malas, perfumes, spas, etc.) faturou U\$ 70 bilhões. De acordo com os dados de Moraes, nem mesmo os comunistas chineses escapam do poder de persuasão do consumo cultural: seus líderes recomendam que assistam filmes-catástrofes norte-americanos para aprenderem "como as pessoas reagem diante do desastre", e milhares de jovens em Pequim elegem seus astros e seguem a moda esportiva ditada pela NBA, o bilionário basquete norte-americano. E no Brasil, ainda em 1997, assistiu-se diariamente a cerca de 180 horas de desenhos animados, seriados e filmes, sendo que 95% da programação pertencente às chamadas "cinco irmãs" (Disney, Viacom, Time-Warner, News e Discovery) (3) .

Estratégias globais e hegemonia

Analisando o problema do poder hegemônico dos meios de comunicação e da indústria de entretenimento na esfera cultural, Dênis de Moraes salienta um aspecto que merece a nossa atenção especial à medida que possibilitará, mais adiante, discutirmos a problemática do mercado na esfera cultural e as questões da liberdade e da alienação. Refere-se ao descompasso das últimas décadas entre as correntes políticas de esquerda do Terceiro Mundo e a sociedade civil no que diz respeito às críticas ao predomínio norte-americano na difusão global de mensagens, produtos e/ou pseudoprodutos culturais. É verdade que o processo em curso, no qual a cultura "exala o forte, às vezes enjoativo, aroma McWorld", não deixa margem de dúvida sobre o fato de estar encobrendo "relações de força que condicionam práticas sociais e [que repousa] sobre o extraordinário poder de difundir produtos que generalizam particularidades histórico-culturais norte-americanas" (1999, 15-18). Entretanto, como lembra Moraes, na medida em que a "cultura McWorld" não é imposta arbitrariamente ou através da coerção, é preciso evitar a tentação de "enxergar um *Big Brother* em cada esquina", mesmo porque existe sempre "a possibilidade de se manifestarem formas diferenciadas de recepção" (1999, 17) (4). Por outro lado, há que se considerar que a estratégia que associa a massificação de mensagens culturais (filmes, livros, pinturas, etc.) aos mais diversos produtos de consumo (alimentos, roupas e brinquedos), é o mesmo adotado em todo o mundo. De fato, seria no mínimo ingênuo acreditar que empresas de fora dos EUA resistissem ao impulso pós-moderno e de sua lógica cultural movidas por uma espécie de sentimento nacionalista. Na verdade, diante do nada desprezível mercado da América Latina e do restante do Terceiro Mundo, fica fácil verificar porque adotam no todo ou

em parte o mesmo modelo estratégico de difusão de uma "mensagem cultural" e comercialização de mercadorias nos seus próprios países e nos países vizinhos. Exemplo disso é a acirrada disputa entre os gigantes portais brasileiros e argentinos da Internet (UOL e Terra, respectivamente) por assinantes e também a briga entre os canais de rede aberta e por assinatura dos grupos pertencentes à brasileira Globo e à argentina Telecom (e ambas enfrentando ainda a mexicana Televisa) na conquista do público de novelas, seriados e programas infanto-juvenis tendo como palco o Mercosul (5). Ou, se ficarmos apenas no exemplo brasileiro, o extraordinário alcance das novelas da Globo que sobrepõe aos hábitos culturais locais os modismos do eixo Rio-São Paulo-Salvador; em contrapartida, a mesma Globo juntamente com as demais redes de TV e rádio difundem massivamente o ritmo musical afro-caribenho-nordestino - predominantemente o axé e o forró -, o romantismo abolerado das duplas sertanejas e dos grupos de pagodes do interior do país, conseguindo a proeza, até há duas décadas impensável, de sobrepo-los aos ritmos musicais urbanos mais característicos das grandes metrópoles. Para resumir, o que vem ocorrendo no Brasil e no Terceiro Mundo não é diferente do que se passa no restante do mundo. O que se passa em verdade é que, embora com intensidade e alcance diferentes nos mais diversos palcos de confrontos geopolíticos (locais, regionais, nacionais, continentais e transnacionais), as máquinas persuasivas do consumo buscam igualmente inculcar na sociedade o consumo como um valor universal (6).

Se me permiti alongar um pouco essa exposição sobre a resistência nacionalista face as estratégias globais das empresas de comunicação e entretenimento no Terceiro Mundo não foi apenas porque tem me parecido pouco consistente o argumento das diversas correntes de esquerda que se baseiam na exclusiva condenação do poderio norte-americano no contexto da economia global - fico pensando, por exemplo, no que resultaria o alinhamento dessas correntes com empresários como Roberto Marinho (grupo Globo), Octávio Frias (grupo Folhas-UOL), Ricardo Amaral (entretenimento variados), dentre outros, contra a "cultura McWorld" e em defesa de identidades lingüísticas e de culturas afins. Mas, sobretudo, para reforçar a idéia de que o que está em jogo no horizonte da discussão em torno da hegemonia da "cultura McWorld" não é exatamente a nacionalidade da mensagem e do produto cultural mercantilizado, mas sim o que ela tem produzido globalmente em termos de uma nova moral social e de suas implicações na esfera política.

Humano, completamente humano

As transformações econômicas ocorridas no mundo ocidental a partir da Segunda Guerra Mundial traduzem as características mais gerais do sistema pós-moderno e nos permitem compreender o sentido político e cultural mais profundo da globalização. Dentre os muitos exemplos cabíveis, vale mencionar a dispersão e a desterritorialização da produção que iria fomentar não apenas a escalada econômica do Japão e dos "Tigres Asiáticos" como o crescimento das micro e pequenas empresas em todo o mundo, gerando a médio e longo prazo a expansão da oferta de bens de consumo numa escala planetária. Ressalte-se ainda, a partir do período Thatcher-Kohl-Reagan nos anos 70 e 80, que os investimentos maciços em tecnologia avançada acelerariam bruscamente o processo de produção, estoque e comercialização da informação - "os nervos da sociedade do futuro" (7) -, estimulando, uma década depois, o vertiginoso processo de fusões de empresas em oligopólios transnacionais. Por conseguinte, em pouco tempo consolidar-se-iam verdadeiros impérios globais disputando com os antigos Estados-nação a balança do poder mundial.

De fato, é possível constatar que em várias partes do mundo o controle político da nação vem sendo substancialmente compartilhado entre os governantes pertencentes à classe política tradicional e os executivos dos impérios globais, e nesse sentido o fundamento moral dos regimes políticos conhecidos é invariavelmente colocado em questão (Aronowitz, *in* Hollanda: 1990, 154). Evidentemente, o que se observa nessa transformação é o reflexo da luta ideológica travada nas últimas décadas no interior da vida social, na qual a retórica do mercado tem se saído invariavelmente vencedora. A homologia liberdade-mercado-democracia tem sido o argumento mais freqüentemente utilizado pelos governantes e políticos na tentativa de justificar o descalabro dessa co-gestão dos negócios nacionais com os agentes do mercado (8).

Não obstante o seu efeito prático sobre a sociedade nos períodos eleitorais (9), a retórica do mercado não consegue no entanto "assegurar a mudança decisiva e o deslocamento conceitual da esfera da produção para a da distribuição e do consumo", pois, como adverte-nos Jameson, se para os oligopólios transnacionais não existe mercado livre e se, na acepção geral, "o mercado raramente tem alguma coisa a ver com escolhas e liberdade, uma vez que todas já são predeterminadas". Diz ele que as razões do sucesso da ideologia do mercado não podem ser procuradas no próprio mercado" [...pois este último], tal como um *slogan*, não só recobre uma grande variedade de

diversos referentes e preocupações, como também é, virtualmente todas as vezes, uma denominação errônea (1996, 271-274).

Curiosamente, para o marxista Jameson, uma visão mais realista do problema que associa o mercado à natureza humana pode ser encontrada numa abordagem do economista neoliberal Gary Becker. Em suma, ao descrever o consumo como algo equivalente ao valor de uso de qualquer coisa (incluindo coisas até então inimagináveis como tal, por exemplo: a saúde, o casamento, os filhos, o companheirismo, etc.) (10), Becker chama a atenção para o paradoxo de que "esse modelo dos mais escandalosos de mercado existente é, na realidade, um modelo de produção!" (Jameson: *op.cit.*, 275).

A psicanálise, a expansão ilimitada do conhecimento humano sobre o mundo material e a prodigiosa contração planetária dos últimos cinquenta anos pela ação dos meios de comunicação, deram ao mundo no pós-modernismo um rosto mais completamente humano do que jamais visto. Como salienta Jameson, "resta muito pouco do que possa ser considerado 'irracional', no sentido mais antigo de incompreensível" (1996, 275). E nesse sentido a noção de que o valor de uso é equivalente ao consumo de um item qualquer na vida revela a extraordinária escala de humanização do mundo e o indica o abandono da cultura como transcendência do homem face ao mundo natural. É nesse mundo-objeto inteiramente estetizado pela subjetividade burguesa que devemos procurar compreender, no limite da tensão provocada pela descontinuidade e mobilidade do desejo humano de ser contemporâneo de si mesmo, de que modo se deu e tem se dado a lenta e complexa formação do imaginário estético-cultural do homem contemporâneo.

Considerações Finais

Há tempos intelectuais como Jean Baudrillard têm sido implacáveis com o abandono a que foi relegado os ideais do humanismo clássico. Argumentam com alguma razão que nesse mundo completamente humanizado o homem teria se alienado de suas próprias qualidades, de suas virtudes, de seus dons naturais, de sua essência, do seu direito a, i.e., ao exercício da liberdade. Para ele, o humanismo original, o do Iluminismo, perdeu sentido, cedendo lugar, no pós-modernismo, para "a conservação do indivíduo e do homem como espécie" (1993, 41).

Entretanto, em sua crítica, Baudrillard (e tantos outros) desconsidera o fato de que essa renúncia pós-moderna ao pensamento fundador está inexoravelmente associada

a todas as conquistas científicas, tecnológicas e artísticas do moderno sistema capitalista e de suas variantes históricas e oposições mais conhecidas (como o liberalismo, a social-democracia e o comunismo). No presente artigo procurei discutir essas contradições mais visíveis do modelo fundador no qual, desde o início, a preocupação com a formação do imaginário estético-social da burguesia esteve presente. Procurei ressaltar as inegáveis contribuições desse modelo para o *saber sobre a arte*, mas também não deixei de apontar para o fato de as próprias características hegemônicas desse modelo não pôde ou não quis se deter no *saber da arte*. O que quis dizer é que se a burguesia soube canalizar seu melhor esforço para elaborar um *discurso sobre a arte* incorporando-a ao seu meio, ela jamais se deu ao trabalho de olhar em volta para compreender o *discurso da arte*. E este não apenas criticaria a alienação do modelo burguês como, principalmente, tensionaria a política e a estética no limite. E, ainda que por via de uma argumentação muitas vezes dispersa, procurei demonstrar que isso não foi suficiente para que a Utopia modernista (a Totalidade) chegasse a bom termo. Muito pelo contrário, à medida que as relações concretas presentes na vida social do mundo capitalista foram deixadas de lado pelas vanguardas, mais elas se viram obrigadas a abandonar suas experiências estéticas formais e a se curvarem às exigências da *canonização* dos estilos. Evidentemente que não se quer aqui menosprezar o sincero esforço transformador do artista de vanguarda. Contudo, não deixa de ser irônico constatar o conteúdo transcendente ou “salvacionista” manifestado nisso. Ora, como nenhum sujeito está antecipadamente salvo do que quer que seja; logo, ou bem a Totalidade é fruto de uma ingênua concepção de mundo ou o artista de vanguarda não compreendeu nada da ideologia burguesa.

Por outro lado, é fato que a completa humanização do mundo não serviu para que as contradições do modernismo fossem superadas e a crise do capitalismo fosse debelada. Como vimos nesse texto, o que houve foi um deslocamento para o universo das realizações humanas mais imediatas, o que de algum modo provoca um tipo de ilusão que somente o tempo permitirá que avaliemos melhor. Por ora, é certo que houve um “desbloqueio e liberação de uma nova produtividade”, como diz Jameson, e que isso representa um “alívio do pós-moderno”, uma reificação cultural. Entretanto, isso não significa acreditar que “o jogo da forma, a produção aleatória de novas formas e a alegre canibalização das velhas formas não nos levarão a um estado de espírito relaxado e receptivo no qual, por uma feliz coincidência, uma forma ‘grande’ ou ‘significativa’ acabe por surgir” (1996, 317-321). Finalmente, diante do novo estatuto da arte e da

cultura vigente ocorre-me propor esperançosamente que, no limiar do pós-modernismo, a escola assumira a educação estética como central e fundamental no processo de mediação cultural junto à criança e o jovem.

Notas

1. Cf. FREIRE, P. *Pedagogia da Esperança. Um reencontro com a pedagogia do oprimido*. São Paulo, SP, Paz e Terra, 1999, 245p.
2. MORAES, Dênis. *Planeta Mídia. Tendências da Comunicação na Era Global*. Campo Grande, MS, LetraLivre, 1999, 287p.
3. Embora a Globo responda por 70% da audiência no país há que se considerar que sua grade de programação infanto-juvenil é majoritariamente composta de desenhos animados e filmes, assim como boa parte da grade noturna voltada para o público adulto. Considere-se ainda que, em 1997, a Globo ocupava apenas o 12º lugar em faturamento na relação dos maiores conglomerados com US\$ 1,4 bilhões, atrás do grupo argentino Clarín (US\$ 1,7 bilhões), e muito distante das cinco irmãs (Disney, US\$ 24 bilhões e Viacom-Blockbuster, US\$ 13 bilhões). Cf. MORAES: *op.cit.*
4. Ainda a propósito da recepção, recomendo o excelente ensaio do sociólogo colombiano Jesús Martín-Barbero "Nuevos Regímenes de Visualidad y Des-centramiento Culturales", apresentado pelo autor em abril de 1999 no Congresso Internacional Imagem Cultura Educação no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Mimeog. 27p.
5. Nunca é demais lembrar o caráter protecionista dos grandes blocos econômicos e políticos continentais formados a partir dos anos 70, como o Mercado Comum Europeu, o Nafta e o Mercosul. A contradição entre a retórica do "mercado livre" e o temor da transnacionalização se estende ainda para as relações particulares num mesmo continente, num mesmo país, numa mesma sociedade, é tão evidente que mesmo a xenofobia, antes um artigo condenável, tem sido ponderada na geléia geral em que se tornou a atual fase da globalização.
6. Para Baudrillard, "o consumo é uma instituição, uma moral e uma estratégia de poder, com suas multiplicidades de ofertas duráveis ou efêmeras", *apud* MORAES: *op.cit.*, 20.
7. De acordo com o ex-presidente norte-americano Bill Clinton, "mais importante do que tudo, a informação se tornou global e se transformou na rainha da economia global. Antigamente, a riqueza era medida em terras, em ouro, em petróleo, em máquinas. Hoje, a principal medida de nossa riqueza é a informação: sua qualidade, sua quantidade, sua velocidade e adaptação às necessidades" (1995, *apud* MORAES: 1999, 51)
8. Nunca é demais lembrar que, no Brasil como no restante da América Latina, banqueiros, financistas e até mesmo especuladores de conglomerados internacionais há décadas vem se revezando no cargo de ministro da fazenda e na presidência dos bancos centrais dos seus respectivos países.
9. "A direita vence porque promete devolver o país a uma época em que tudo ia melhor, afirmando que o mercado "livre" é o mecanismo pelo qual se pode alcançar a prosperidade. Poucos aceitam isto, mas como a esquerda não promete nada, há o desejo generalizado de correr o risco (Cf. Aronowitz: *op.cit.*, 154)
10. Para ele, o lar e a firma típica, como unidades organizacionais, guardam inúmeras semelhanças não apenas na forma de funcionamento (envolvendo inúmeras decisões e sujeitos a seus recursos e limitações tecnológicas) como, principalmente, nos seus investimentos (economias/capital ativo; bens duráveis/ equipamentos; membros da família/força de trabalho). Cf. BECKER, G. *apud* JAMESON, F. *op.cit.*

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T.W. *Teoria da estética*. São Paulo, Martins Fontes, s/d.
- _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1999.
- _____. “Modernidade e revolução”. In: *Revista Novos Estudos*. São Paulo, CEBRAP, número 14, 1985. p.2-15.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- _____. “Art and the crisis of models”. In: OLIVA, Achille Bonito (Org.). *Transavantgarde international*. Milão, Giancarlo Politi, 1982.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Difel, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa, Elfos, 1995.
- _____. *Para uma economia política do signo*. São Paulo, Martins Fontes, s/d.
- BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985, Vol.1.
- _____. *Rua de Mão Única. Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1987, Vol.2.
- BORNHEIN, Gerd. *O idiota e o espírito objetivo*. Porto Alegre, Globo, 1981.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão (Seguido de: A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos)*. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997. 143p.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva. 361 p.
- _____. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989.
- BRITO, Ronaldo. “O novo e o outro novo”. In DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte brasileira contemporânea*. Caderno de Textos 1. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- _____. *Culturas híbridas*. São Paulo, EDUSP, 1997.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- _____. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- GERGEN, Kenneth J. - *The Saturated Self : Dilemmas of identity in Contemporary Life*. Basic Books, 2000.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 2000.102p.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Loyola, 1993.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 2 vol. São Paulo, Mestre Jou, 1972.
- HEGEL, G.W.F. *Estética. A arte clássica e a arte romântica*. Vol. IV Lisboa, Guimarães, 1974.
- _____. *Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro, Vozes, 1992. 2 vol.
- HOBBSBAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1990.
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia, Taschen, 1992. Tradução: Casa das Línguas Ltda.
- IANNI, Octavio. *A era dos globalismos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio* São Paulo, Ática, 1992.
- _____. *As sementes do tempo*. São Paulo, Ática, 1997.
- _____. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.
- MARCUSE, H. *La dimension esthétique*. Paris, Seuil, 1977.
- _____. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- MORAES, Dênis de. *Planeta Mídia*. Mato Grosso, LetraLivre, 1999.
- EDROSA, Mário. *Mundo, homem. arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- REIS, Ronaldo. “Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna”. *In Revista da UFRJ*, 2000.
- RUMMERT, Sônia. *Os meios de comunicação de massa e os aparelhos de hegemonia*. Rio de Janeiro, IESAE/FGV, Dissertação, 1986.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo, Iluminura, 1989. Tradução Roberto Schwarz e Mário Suzuki.
- SARTRE, Jean-Paul. *L’imaginaire*. Paris, Gallimard, 1940.