

ARTE E PROMESSA DE LIBERDADE: DAS CONTRADIÇÕES DAS VANGUARDAS AO IMPASSE DA FORMAÇÃO ESTÉTICO-CULTURAL NA ATUALIDADE

Art and promise of freedom: from contradictions of the artistic vanguards to the deadlock of the aesthetic-cultural formation at actuality

REIS, Ronaldo Rosas¹

NOGUEIRA, Sonia Aparecida²

RESUMO

Referenciado na ontologia crítica, o ensaio examina a *liberdade* como uma das categorias centrais das vanguardas modernistas e pós-modernistas, considerando o que dispõem as ideologias estéticas dos movimentos artísticos e as contradições da práxis desses movimentos, bem como as teorias da arte conservadoras no ambiente cultural do século XX. Em decorrência, conclui analisando o impasse da formação estético-cultural na atualidade.

Palavras-chave: Arte; Liberdade; Formação estético-cultural.

ABSTRACT

Referenced in the critical ontology, this paper examines one of the central categories of modernist and post-modernist vanguards: the freedom. Consider the theories of aesthetic ideologies of artistic movements, the contradictions of the praxis these movements and the conservative theories of art in the cultural ambient of the twentieth century. Concludes by analysing the deadlock of aesthetic-cultural formation today.

Keywords: Art; Freedom; Aesthetic-cultural formation.

¹ Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com Pós-doutorado pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires como bolsista CAPES, Mestre em Filosofia pela UFRJ. Professor Associado da Faculdade de Educação da UFF. E-mail: <ronaldo3@vm.uff.br>.

² Doutora em Trabalho e Educação pela UFF, Mestre em História e Preservação do Patrimônio Cultural pela UFRJ. Arquiteta Sênior da Fundação Oswaldo Cruz. E-mail: <sonianog@coc.fiocruz.br>.

Tal como Prometeu que, uma vez roubado o fogo do céu, começa a construir casas e a instalar-se na terra, também a filosofia que se alargou ao mundo se volta contra o mundo que aparece (MARX *apud* FEDOSSEIEV, 1983, p.29).

Nossas plateias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador (BRECHT *apud* FISCHER, 1983, p.14).

INTRODUÇÃO

Passados mais de cinquenta anos desde o lançamento em língua alemã da prestigiosa obra *A necessidade da arte*,³ a questão central enunciada no título pelo poeta e crítico austríaco Ernst Fischer mantém uma atualidade indiscutivelmente vigorosa. Dentre outras razões, mantendo o argumento do autor, a arte continua sendo necessária porque sem ela estaríamos aprisionados à “ação cega do destino” (FISCHER, 1983, p.14). Para Fischer, a condição ontológica determinante da arte a torna necessária porque o fascínio da liberdade que ela exerce sobre nós não é ilusório, não é uma idealização utópica ou promessa vã; é o que dá sentido à nossa humanidade conquistada pelo trabalho. Seu fascínio se deve ao fato de podermos, por meio dela, relacionarmo-nos humanamente com o mundo, deixando de lado a natureza egoísta da fruição rude, e darmos o salto possível no sentido de compartilharmos o prazer da liberdade.⁴ Como bem sugerem as duas epígrafes que encabeçam o nosso ensaio, aos olhos da ontologia crítica o prazer da liberdade é tanto uma forma requintada de fruição social como um modo concreto de aprendizado do indivíduo no sentido da superação dos estranhamentos que o prendem à existência meramente natural. Sendo a arte uma forma de trabalho, sua liberdade expressa fundamentalmente a essência e a efetividade humana, não sendo outro o motivo de sua origem e seu desenvolvimento somente poderem “[...] ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema (LUKÁCS, 2009, p.89).⁵ Trata-se, portanto, de apreender a liberdade da arte no tecido histórico “[...] no interior do qual, por meio do intrincado complexo de interações, o fato econômico (o desenvolvimento das forças sociais produtivas) assume o papel principal” (LUKÁCS, 2009, p.89).

No sentido mesmo dessa preocupação com a totalidade, não é demasiado lembrar o destaque dado por Lukács no volume IV da sua *Estética* (1967, p.368-576) à luta libertadora da *arte autêntica*.⁶ Citando diretamente o autor:

La relación real entre la misión social y la obra consiste más bien en que cuanto más orgánica es la consumación estética inmanente de una obra de arte, tanto más capaz es ésta de cumplir la misión social que le he dado en vida. Esta concepción – la única

³ A primeira edição brasileira, traduzida por Leandro Konder, é de 1966. Até 1987 somam-se mais oito edições, além de várias reimpressões.

⁴ Bem entendido, contrariamente à fruição dos sentidos rudes, a fruição estética é um “ato de apropriação da vida humana” (MARX, 2004, p.109).

⁵ Vale dizer, contrariamente à estética tradicionalista, cuja visão conservadora apreende a arte apenas por suas conexões históricas imanentes.

⁶ I.e., a arte que encarna e representa o singular e o universal da vida humana.

correcta – de las interrelaciones entre la individualidad de la obra y la misión social se dirige simultáneamente contra dos extremos desacertados: por una parte, contra el practicismo que exige de toda obra de arte un efecto social útil inmediato, una limitación a las tareas del día (el hecho de que las tareas del día puedan efectivamente conseguir en casos sueltos – e importantes – efectos artísticos no suprime la falsedad del postulado); por otra parte contra la teoría, no menos abstracta ni menos hostil al arte en última de la forma artística, de *l'art pour l'art*, de la supuesta independencia total de la forma artística respecto de toda necesidad social (LUCKÁCS, 1967, p.369, grifo do autor).

Nessa breve passagem é possível perceber a especial ênfase dada pelo filósofo ao fato de não ser a independência da arte uma abstração que porventura poderia entreter ou eventualmente levar o homem a sonhar com um mundo diferente. Contrariamente a isso, Lukács sublinha que a luta libertadora da arte é concreta na medida mesma em que é reflexo da profunda relação entre a obra realizada – na qual o autor expressa a sua particularidade singular – e a sua função social humanizadora. Se a arte é tanto um modo específico de o artista expressar as suas emoções em face da realidade como uma construção intelectual objetiva, ela constitui, nessa medida, o elo material que une o indivíduo ao público para que este venha sentir “[...] toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador” (BRECHT *apud* FISCHER, 1983, p.14). Todavia, dado que a condição de autenticidade de uma obra nem sempre corresponde à função social cuja premissa buscamos sintetizar nessa breve exposição preliminar, a questão da liberdade nela evocada permanecerá sendo objeto de preocupação e, por conseguinte, aberta ao exame crítico.

Embora descontínua, a preocupação com a liberdade como objetivo consciente da arte remonta a antiguidade, o que revela a sua incompletude diante da dinâmica da história ao mesmo tempo em que lhe confere a necessidade permanente de sua atualização.⁷ No século XVIII tal preocupação irá renascer mais fortemente motivada pelo impulso convergente e contraditório das inúmeras tendências de protesto que caracterizaram o romantismo. Conjugando protestos ora progressistas ora reacionários, o romantismo artístico expressava um sentimento comum de desconforto espiritual, de insegurança e solidão, de liberdade diante de tudo que representasse o aprisionamento ao mercado e aos valores burgueses, embora fosse um movimento eminentemente burguês (FISCHER, 1983). Nesse sentido, guardadas devidamente as condições específicas de cada período, não seria exagero considerar o romantismo o marco inaugural do sentimento libertário que mais adiante impregnaria os movimentos vanguardistas no século XX. Ainda de acordo com o autor, “o protesto romântico contra o mundo burguês capitalista é um protesto que sempre reaparece [...] não sendo mais do que uma das possíveis reações do artista em face de uma realidade que ele já não pode aceitar” (FISCHER, 1983, p.79), restando aí saber em que medida a práxis artística e as ideologias estéticas desse protesto suportam suas contradições internas sem sucumbir às pressões da realidade.

Se, por um lado, as considerações acima delimitam, para fins deste ensaio, a problematização da liberdade como tema e a função humanizadora da arte como objeto de estudo, por outro, acreditamos que é necessário estabelecermos o

⁷ Apenas como lembrança, além das narrativas míticas de Homero e Hesíodo, e dos textos teatrais de Eurípedes, Ésquilo, Sófocles, Aristófanes, dentre outros, também os filósofos como Epicuro, Platão e Aristóteles se dedicaram ao tema.

alcance dessa problematização e o nosso objetivo. Quanto ao primeiro, tomando como referência trabalhos por nós publicados anteriormente (REIS, 2005, 2014; NOGUEIRA, 2013), delimitamos o nosso estudo aos aspectos condicionados pelo debate entre os defensores do Modernismo e do Pós-Modernismo na arte. Não obstante a efervescência desse debate ter ocorrido há quase quatro décadas, ele se mantém aberto na medida mesma da controvérsia em torno do tema da liberdade ter-se expandido para além das fronteiras das artes plásticas e contaminado centralmente todo o ambiente cultural desde então.⁸ Dessa forma, contextualizamos o período compreendido entre a década de 1930 e 1950 como o momento de passagem entre os *ismos* estéticos moderno e pós-moderno, e, num salto, abordamos o momento hegemônico pleno da práxis artística e as ideologias estéticas pós-modernas. Para concluirmos essa introdução, podemos, a partir desse ponto delimitador do contexto histórico de análise, reportar o objetivo do ensaio referenciado na ontologia crítica.

O que buscamos primeiramente é caracterizar a falsidade do postulado da liberdade no discurso dos *ismos* modernos e pós-modernos. Concordando com Perry Anderson (1986, p.6), para quem ambos, Modernismo e Pós-Modernismo, são noções vazias e viciadas a ponto de se constituírem “numa regressão em série de uma cronologia autocongratatória”, entendemos nessa mesma linha que, longe de representarem uma descontinuidade no desenvolvimento artístico mais recente, os ciclos da arte vanguardista e transvanguardista, respectivamente constituídos no Modernismo e no Pós-Modernismo, compartilham da mesma “solidão ontológica peculiar” de que falava Lukács (1969, p.34) a propósito da decadência e da barbárie no mundo burguês. Já o objetivo seguinte tem um caráter mais específico, pois, ao levarmos em consideração a dimensão moral das *promessas de liberdade* dos vanguardismos moderno e pós-moderno na configuração do *télos* estético burguês, impõe-se o exame do processo mediador da formação estético-cultural (*Bildung*) no contexto da disputa hegemônica no ambiente capitalista.

I. VANGUARDA X TRANSVANGUARDA; MODERNO X PÓS-MODERNO: FALSAS ANTINOMIAS

Um número significativo dentre os mais prestigiados historiadores da arte, críticos e curadores do nosso tempo credita ao espírito vanguardista o papel mais importante e decisivo no longo percurso de controvérsias intelectuais em torno do sentido e do destino da arte desde o Romantismo. Sem embargo do protagonismo da plêiade de artistas vanguardistas que atuaram ao longo do século XX – de Picasso e Duchamp a Jackson Pollock e Joseph Kosuth, para citarmos apenas alguns –, de um modo geral tal visão tende a desconsiderar as relações sociais de produção artística, limitando a análise sobre o que denominam de “revolução da arte” (SEDLMAYR, 1960) ao exame das sucessivas rupturas estilísticas ocorridas em vários períodos distintos.

De fato, conforme se nota nos estudos da arte do século XX de autores conservadores como, por exemplo, René Huyghe (1986), H. W. Janson (1977), E. H. Gombrich (1979), Clement Greenberg (1996), Achille Bonito Oliva (1988) dentre outros,

⁸Sobre esse assunto especificamente, ver o interessante ensaio *Mapeando o pós-moderno*, de Andreas Huyssen (1991, p.15-80).

além do já citado Hans Sedlmayr, o conhecimento histórico que deveria ou poderia esclarecer algo sobre a arte contemporânea e a irrupção das vanguardas artísticas aparece subordinado ao esforço que empreendem no sentido de uma investigação fenomenológica de base empírica da sua essência. Com algumas variações não muito importantes, a noção central de essência que esses autores apresentam se apoia no axioma positivista de que o evolucionismo da forma artística resultou na busca da *pureza*, sendo esta, para eles, a principal determinante dos tipos essenciais dos *ismos* modernos e pós-modernos: o funcionalismo, o abstracionismo, o surrealismo, o hipermaneirismo etc. Entretanto, é importante observar que também os estudos da arte contemporânea de autores de posições filosóficas e cortes ideológicos menos conservadores, como Lionello Venturi (1986), Herbert Read (1968), Leonardo Benévolo (1989) e Nikos Stangos (1991), dentre outros, não se aproximariam do processo unitário da história investigado pelo método dialético e, nesse sentido, para eles, também com variações pouco significativas, a arte moderna é analisada como um movimento natural, isto é, uma evolução estilística no curso da história. A propósito disso cabe abrimos um breve parêntese buscando esclarecer melhor essa questão de fundo.

Sem embargo das respectivas particularidades no campo ideológico que os pontos de vista dos eminentes autores trazem para a apreensão e o entendimento da história da arte em geral, da arte contemporânea em particular e, no âmbito desta última, da singularidade do papel das vanguardas artísticas, percebemos que os seus estudos se sustentam sobre uma base metafísica de corte racionalista. E, se estivermos certos quanto a esse fundamento, podemos deduzir que participam da ideia de que a natureza original da obra de arte estaria associada à genialidade inata de indivíduos extraordinariamente talentosos, entendendo-se por isso pessoas com capacidade de transcender as limitações humanas *religando* a singularidade do ser à esfera universal da espiritualidade. Inculcada há séculos no imaginário social, essa ideia encontra no senso comum uma correlação com o sentimento de que a criação artística e a fruição estética são experiências que afetam apenas alguns poucos *iniciados*, ou seja, indivíduos tocados por um *dom* especial (REIS; REQUIÃO, 2013). Importante ressaltar, no sentido dos fundamentos teóricos observados nesses estudos, que a atribuição de tal característica extraordinária à experiência estética em geral impõe uma ligação direta entre o *singular natural* e o *universal espiritual*, ao passo que entende como secundário ou mesmo irrelevante a função humanizadora da *práxis artística*, elidindo dessa forma a particularidade como categoria mediadora operada pelo sujeito histórico. Assim, para os estudiosos citados, a evolução dos estilos artísticos não encontra qualquer correspondência nas necessidades humanas concretas, e nesse sentido a origem *mágica* da arte corresponderia à sua essência mesma, não sendo substancialmente afetada pelas relações sociais dominantes em cada época. Concluindo o parêntese aberto mais acima, nesses estudos, a continuidade e a descontinuidade na arte são apresentadas como meras antinomias estéticas e/ou linguísticas,⁹ desprezando-se os fatores determinantes do tipo de subordinação das relações de produção artística aos interesses da classe dominante em cada período histórico.

⁹ Dentre outras antinomias que tradicionalmente são utilizadas para explicar as *rupturas*, cite-se como exemplo: arte acadêmica x arte moderna; arte figurativa x arte abstrata; arte moderna x arte pós-moderna; cubismo x concretismo etc.

São muitos os aspectos que nos levam a reconhecer o período de cerca de 25 anos que distingue o declínio das ideologias estéticas da vanguarda modernista e os primeiros impulsos do extraordinário *continuun* de atitudes e práticas culturais que, desde então, vêm sendo chamado de Pós-Modernismo, como o momento inicial em que a arte passou a ser empurrada para o *beco sem saída* do conformismo e da decadência atual. Por conseguinte, não é por coincidência nem por acaso que reconhecemos igualmente tal momento como o da emergência do processo que desde então vem metamorfoseando o tólos estético burguês com frequência inaudita. Segundo o entendimento dos estudiosos conservadores citados logo acima, os anos comprimidos entre 1930 e 1955 se caracterizaram por um *vazio cultural* no desenvolvimento artístico do século XX. No sentido contrário disso, o nosso entendimento é que longe de ter sido uma lacuna na compreensão daquele desenvolvimento, o período se caracterizou por uma acirrada disputa hegemônica entre forças aparentemente contraditórias pelo controle do sistema de arte. De um lado, o impulso modernista procurando manter e ampliar o seu programa político totalizante;¹⁰ de outro, o impulso pós-modernista dado pela indústria cultural e pelos arte-educadores estadunidenses no sentido de operar a metamorfose teleológica na formação estético-cultural do mundo burguês. Sobre este último impulso voltaremos a ele no último tópico deste ensaio. Por ora, cabe expor o aspecto histórico que sustenta o enunciado do primeiro.

E tal enunciado dá conta de que foi na passagem de tempo preenchido pela crise financeira global, entre a Segunda Grande Guerra e o início da recuperação econômica europeia que, em contato com a realidade capitalista mais avançada, o programa político totalizante das vanguardas não resistiu às suas próprias contradições ético-estéticas e político-ideológicas e entrou em colapso, dando margem para que fosse ajustado teleologicamente às demandas do mundo burguês. Com efeito, golpeadas pela extensa e aguda crise do mundo capitalista, as atividades artísticas e culturais europeias de vanguarda não apenas tiveram o fluxo de sua produção estética e intelectual reduzido, como não resistiram ao deslocamento de grande parte da sua produção para os EUA. Sob a avassaladora pressão fantasmagórica da mercadoria, os estilos modernistas perderiam as suas características transgressoras de origem (sua negatividade) ao serem absorvidas pela indústria cultural e as indústrias de bens de consumo. Subsumidas na *forma mercadoria* e massificadas pelo cinema, pela TV, pelo rádio, pela publicidade etc., e nos artefatos de uso cotidiano das pessoas – arquitetura, equipamentos urbanos, automóveis, talheres, louças, ferramentas, mobiliário, vestuário, cosméticos etc., as inovações formais trazidas pelos estilos modernistas seriam internalizadas subliminarmente no imaginário das massas consumidoras como o novo tólos estético-cultural do mundo burguês. Assim, na curta passagem de duas décadas e meia, aproximadamente, a práxis artística das vanguardas europeias se depararia com as suas principais contradições internas perdendo o que ainda restava do vigor criativo de origem. Portanto, segundo o enunciado anterior, o refluxo observado no desenvolvimento da arte foi o tempo necessário para que o mapa das relações sociais de produção artística fosse redesenhado a fim de se ajustar à teleologia do sistema que emergia metamorfoseado pela crise daquele período.

¹⁰Tal programa – expresso nos inúmeros manifestos dos grupos de vanguarda – tinha como objetivo central desalienar o homem dotando-o de um novo aparelho teórico-sensorial. Sobre o tema, ver Reis (2014).

Dissemos mais acima que há décadas um extraordinário *continuun* de atitudes e práticas culturais vem empurrando a arte para o *beco sem saída* do conformismo e da decadência, situação tal que, dentre outras mais, pode ser caracterizada pelo exercício individualista de várias formas de niilismo e/ou protestos vazios, pela perda gradativa, porém cada vez mais acentuada, da função humanizadora da arte. Procuramos fundamentar essa premissa expondo que, inermes, os ideais libertários das vanguardas modernistas e pós-modernistas vêm sendo diluídos no caldo cultural anti-humanista do mundo das mercadorias, e da sua utopia de revolucionar a sociedade politizando a arte tem restado à ideologia da estética modernista de origem lidar com contrafações na distopia conformista e alienada do Pós-Modernismo. Portanto, caso estejamos certos quanto a isso, resta ainda dizer algo sobre o impulso (*trans*)vanguardista que, nas últimas sete décadas, tem motivado as *promessas de liberdade* ou, como veremos, de *alívio*, apresentadas ciclicamente por movimentos artísticos aparentemente contrapostos. Afinal, se a cada novo ciclo mais se acentua a decadência da arte, de que peso as vanguardas de qualquer época pretendem libertar o destino da arte?

Para o crítico italiano Achille Bonito Oliva (1988, p.365-375), um dos principais ideólogos da transvanguarda pós-modernista, a desilusão com o esgotamento da ideia de revolução das vanguardas da primeira metade do século XX seria o motivo do fracasso da liberdade prometida por elas. Segundo ele, tal esgotamento decorre do esgotamento da ideia evolucionista, histórica, de manter ciclos linguísticos como base do desenvolvimento artístico. Nesse sentido, Oliva (1988, p.370) argumenta que nada poderia parecer mais natural para os artistas transvanguardistas do que adotar a “ideologia cínica do traidor”, isto é, condenar a história ao seu fim para preservar a arte. Contra o comprometimento com a história que presidiu em grande parte a práxis artística das vanguardas modernistas, Oliva defende o *prazer* como uma qualidade fundamental na realização e na apreciação da obra de arte, e aponta para a necessidade de se valorizar uma concepção horizontal de história.

Se em parte não se pode tirar a razão de Oliva (1988, p.365) ao atribuir ao “darwinismo linguístico” dos *ismos* modernistas da primeira metade do século XX o esvaziamento dos ideais libertários que os motivaram, de outra parte a ideologia estética transvanguardista fundada numa renúncia moral em relação aos problemas do nosso tempo, isto é, na falta de compromisso, no ecletismo estilístico desinteressado, na aposta no fim da história da arte, dentre outras noções, carece igualmente de substância humanista.¹¹ Com efeito, consolidada entre fins dos anos de 1970 e meados de 1980, a transvanguarda adotaria uma atitude nômade diante da história, aprofundando os experimentalismos do dadaísmo da primeira metade do século XX e embaralhando-os com símbolos da publicidade da arte *pop* dos anos 1950-1960 e com estilos maneirista, rococó e neoclassicista do passado. Trabalhando as obras como paródias grotescas, o transvanguardismo acentuaria enormemente o aspecto decorativista, frívolo e desprovido de conteúdo histórico da produção artística. Não obstante o protagonismo ideológico de Bonito Oliva, outros ideólogos do Pós-Modernismo artístico clamavam por liberdade sem limites

¹¹ Para Yves-Alain Bois (1988, p.107), ao transformar a sucessão temporal da história em simultaneidade, em que se confundem estilos e temas diversos como numa *minestrone*, a transvanguarda busca decretar simplesmente o fim da arte.

da teia da razão moderna, ampliando o imaginário criador do artista e do público. Artistas, curadores e críticos pós-modernos desconstruíam em obras e textos o que diziam ser as utopias fundadoras dos mitos que, segundo eles, impuseram os protocolos excessivos que estão na base do espírito racionalista, para, enfim, calcados no presente, usufruirmos da verdadeira liberdade. Por volta de 1986 e a partir daí até meados da década seguinte, a despeito das críticas ao evolucionismo linguístico, surgiria um novo ciclo no interior da transvanguarda: o hipermaneirismo. Segundo o ideólogo do movimento, o crítico Italo Tomassoni (1986), a atitude nômade em face da história e a reverência pelo passado ganhariam contornos místicos religiosos, ficcionais e filosóficos, levando o artista a deixar de viver dentro da história para viver dentro da arte.

De resto as operações transvanguardistas e de suas vertentes no ambiente pós-moderno nada mais seriam do que o resultado da combinação da falta de percepção das vanguardas modernistas quanto à penetração do reino simbólico pelo imperativo do lucro (a indústria cultural estaria aí mesmo para confirmar isso) e da inoperância política das suas ideologias estéticas revolucionárias diante de um mundo cuja cultura fora estetizada. Por conseguinte, se o anti-historicismo consumista, hedonista e vulgar se tornou a fórmula do processo de legitimação social da arte desde então, a diretriz a ser seguida pelo artista passaria a ser o cinismo e a hipocrisia (EAGLETON, 1993). Voltaremos a isso no último tópico.

II. ARTE E HUMANISMO: A PERSPECTIVA ONTOLÓGICA CRÍTICA

São muitas as definições de *humanismo*,¹² porquanto dependam dos pressupostos filosóficos nos quais que se apoiam as posições político-ideológicas que buscam justificar. Desse processo resultou a consagração da experiência moderna como promotora de valores de ruptura, de onde emerge um sujeito submetido à dualidade: de um lado, a autonomia e emancipação; de outro, a consciência dilacerada, em crise permanente. Por sua vez, a concepção do *homo universalis* que emerge da civilização do Renascimento, a partir do século XV, é considerada como decisiva para a difusão do ideal humanista, momento de ruptura com o domínio do cristianismo medieval e de transição para a antropologia racionalista, dimensões que dominarão o século XVII e o XVIII. A revolução científica do século XVII confluiu para o paradigma epistemológico expresso no modelo mecanicista e no racionalismo empirista, atingindo todos os campos do saber, da cultura e das ciências. Tal processo, que inclui a centralidade do homem, desembocará no Iluminismo, movimento que repercutirá no campo político, religioso, filosófico, científico, literário e artístico, onde a experiência e a análise serão categorias-chave constituintes da ideia da Razão como universal. Tendo em vista uma síntese das noções de humanismo na racionalidade da cultura ocidental nos séculos XIX e XX, considera-se na presente análise que a *ontologia*

¹² Na Antiguidade prevalece o sentido de *humanitas* como uma qualidade que distingue o homem não somente enquanto espécie, mas o homem *culto* em contraposição ao que se entende por *bárbaro*. Diz respeito à cultura universalizada, equivalente à Paideia, à Gramática, à Retórica, à Filosofia e à Poesia. No mundo medieval relaciona-se à fragilidade humana concernente às suas limitações diante do divino. A partir do Renascimento essa dualidade será substituída pela ideia de uma *essência humana*, que por sua vez redundará em uma concepção metafísica da realidade, como caminho para uma leitura do mundo para além da sensível. Cf. Erwin Panofsky (2004).

do ser social perpassa o conjunto da teoria marxiana, como um suporte teórico ainda altamente procedente para uma rediscussão e uma possível recuperação do humanismo na contemporaneidade. Com muitos matizes diferenciados de análise em relação à herança hegeliana, é no entendimento ontológico que Marx confere à individualidade que determinadas categorias são trabalhadas, como a *alienação*, tratada a partir dos conflitos histórico-sociais concretos.

Desde a ontologia inaugurada pelos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, resultante do debate e redefinições sobre a dupla influência de Hegel e Feuerbach, Marx (2004) concebe a subjetividade e a objetividade humanas como autoconstruções históricas, e a compreensão do fazer-se humano em bases materialistas. Antropologia, portanto, distinta daquela que reduz o mundo à determinação do sujeito metafísico. Que descobre, tanto na economia política como na filosofia, nas artes e no trabalho, as forças essenciais do homem, formas de objetivação do ser social. Desde os *Manuscritos*, Marx liberta a reivindicação da emancipação dos sentidos, dos desígnios da razão especulativa e da alienação social, dirigindo-a à vida material da sociedade. Sentidos que, por sua vez, necessitam de uma permanente educação (FREDERICO, 2005).

Dentre as vertentes do pensamento marxista reconhecidas como representantes do marxismo ontológico, as contribuições de György Lukács (2010) consideram a teoria crítica de Marx como a grande virada epistemológica do pensamento materialista ao definir *histórico* como a substância cuja essência se dá ao longo do seu processo de desenvolvimento concreto. E, por social, “[...] uma substancialidade do mundo dos homens que é resultante *exclusivo* da ação e pensamento dos homens, enquanto indivíduos e enquanto gênero humano” (LESSA, 2008, p.40, grifo do autor). Na perspectiva dos últimos escritos de Lukács, buscar na dimensão natural o fundamento de um fenômeno social é um equívoco, assim como não se considerar os elementos de continuidade entre Hegel e Marx. Rompendo radicalmente com o marxismo estruturalista e o marxismo vulgar, Lukács (2010, p.71-72) aponta que

A crítica de Marx é uma crítica ontológica. Parte do fato de que o ser social, como adaptação ativa do homem ao seu ambiente, repousa primária e irrevogavelmente na práxis. Todas as características reais mais relevantes desse ser podem, portanto, ser compreendidas apenas a partir do exame ontológico das premissas, da essência, das consequências, etc. dessa práxis em sua constituição verdadeira, ontológica. [...] Por isso, Marx jamais renunciou ao modo histórico-dialético unitário de conhecimento essencial do ser.

O amplo espectro das investigações das ciências humanas sobre o *Eu* moderno passou a abarcar tanto intelectuais críticos e comprometidos com a superação da modernidade capitalista, quanto os que se resignaram à “ordem caótica” da modernidade, contemplativos de suas eternas contradições, contra as quais nada, ou muito pouco, se pode fazer. Dessa forma, também a cultura se insere no processo humano de transformação da natureza através do trabalho e de sua autoformação. Em contraposição às visões formalistas e elitistas, a cultura, assim como a arte, está aqui compreendida como uma dimensão humana essencial e uma das formas de objetivação do ser social. E que, portanto, do ponto de vista da teoria crítica marxista deve ser problematizada, em suas contradições e possibilidades, no modo de produção e reprodução capitalista. Durante muito

tempo cultura significou uma atividade, até que viesse a denotar uma abstração em si mesma. Dentre as diversas definições de cultura, Eagleton (2003, p.14) sintetiza a concepção que a desvincula da experiência do vivido:

A ideia de cultura, então, significa uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, por outro. É uma rejeição tanto do naturalismo como do idealismo, insistindo, contra o primeiro, que existe algo na natureza que excede e a anula, e, contra o idealismo, que mesmo o mais nobre agir humano tem suas raízes humildes em nossa biologia e no ambiente natural. [...] A própria palavra "cultura" compreende uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade, que censura o reducionismo cultural de grande parte do pensamento contemporâneo. Ela até alude ao contraste político entre evolução e revolução.

As conexões entre cultura e formação humana consideradas desde a perspectiva histórico-ontológica, especificamente inseridas nas condições da cultura ocidental moderna, da sociabilidade burguesa e do sistema do capital, podem se revestir de uma função crucial no âmbito de embates político-ideológicos e contra-hegemônicos. De acordo com a perspectiva da *formação humana* que perpassa a teoria crítica marxiana, no sentido de ruptura com as concepções de mundo anteriores, é oportuno ressaltar que

[...] não há outra maneira de o indivíduo humano se formar e se desenvolver como ser genérico senão pela dialética entre a apropriação da atividade humana objetivada no mundo da cultura (aqui entendida como tudo aquilo que o ser humano produz em termos materiais e não materiais (SAVIANI; DUARTE, p.426).

Pensar sobre o papel da cultura na formação humana, na sociedade moderna e na contemporânea implica localizá-la na dicotomia inerente ao sistema do capital, que se coloca como possibilidade única, na dinâmica entre o ideal estabelecido na sociedade sob a forma de um *dever ser*, e ao mesmo tempo uma realidade objetiva totalmente contrária a esse ideal. Com relação ao conceito de *modernidade*, não há um consenso na historiografia pertinente, além do fato de que se podem identificar marcas do *espírito moderno* em tempos remotos da história da humanidade.¹³ Entretanto, existe uma predominância de se considerar como um marco as transformações e os fatos irreversíveis que vieram ocorrendo em diversos domínios desde o século XVI. Nesse sentido, modernidade remete à tradição racionalista ocidental, confluindo para o contexto social e político da segunda metade do século XVIII, quando se deflagra um amplo movimento cultural, embora adquirindo características próprias em países e momentos diferentes. Contexto que culminará com problematizações e análises específicas no século XX, configurado por determinados aspectos fundamentais, como o poder centralizado do Estado nacional; o Estado de Direito; a esfera pública inserida em uma permanente revolução científica e tecnológica em sua apropriação pelo

¹³ O termo *moderno* está relacionado ao advérbio latino *modo*, que significa "agora mesmo". Trata-se de um adjetivo encontrado em termos gregos como *medimnos* (medida), *medo* (proteger, governar), e em termos latinos como *modestus*, *medicus*, *moderatio*, *moderari*, no sentido de medida de coação que remete à reflexão, uma situação que pode chegar a um excesso desmedido caso não seja bloqueada em tempo. Interessante notar que mesmo grandes pensadores, como Bacon e Descartes, embora defendessem ideias associadas à modernidade, não se autodenominavam *modernos*.

capital e sua permanente busca por consumidores; o paroxismo do individualismo; e, mais contemporaneamente, a obsolescência programada e a proliferação dos fundamentalismos de toda ordem. A despeito da continuidade da tradição empirista, ao longo do século XIX surge uma nova tendência que passará a apontar fatores limitadores da totalidade da experiência humana, em sua relação com a realidade. Movimento este iniciado pelos questionamentos à filosofia kantiana que se desdobra na conformação do pensamento romântico, originário de uma grande insatisfação com os rumos da filosofia moderna e com a concepção mecanicista da ciência natural como modelo de conhecimento.

A partir da expansão da Revolução Industrial e da intensificação da urbanização, o Ocidente também será varrido por uma onda de revoluções, bem como pela estabilidade alcançada com o triunfo das democracias liberais europeias e a consolidação da hegemonia mundial da burguesia. Os movimentos artísticos que se sucederam nesse período – o Realismo, o Impressionismo, o Simbolismo e o *Art Nouveau* – testemunharam a participação de grandes artistas que queriam inovar, que estavam sujeitos a não serem compreendidos e aceitos pela Academia, a despeito do que terminam por se impor como a corrente da qual se originaria a Arte Moderna do século XX. Num largo sentido o impressionismo, que surgiu da ética naturalista do Realismo e posteriormente se afastando dela, acabou por se tornar o precursor das vanguardas modernistas. Seus artistas queriam se libertar das referências estilísticas do passado, reivindicando para si um novo papel na sociedade. Em linhas gerais o Realismo, por sua vez, foi o movimento cultural identificado pela história da arte como do período de 1850 a 1880, de viés ideológico inspirado pelas ideias socialistas, repudiava o que concebia como *artificialismo* do Neoclassicismo e do Romantismo, pois seus signatários defendiam que a arte deveria retratar as contradições da realidade, de forma objetiva, com representações detalhadas da natureza e da vida cotidiana. É fundamentalmente na crítica estética marcada pela autorreflexão da arte de vanguarda da primeira metade do século XX que se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si própria, bem como sobre o conceito de moderno. Assim, vanguarda, modernidade e cultura modernista se tornam condicionadas mutuamente e concebidas como progresso infinito.

Um próximo marco definidor do Modernismo vem a ser a posição adquirida após 1945, quando o mesmo passa a se aproximar dos centros de poder dominantes, o que no âmbito internacional significava a hegemonia norte-americana e o contexto fordista-keinesiano. Conforme define David Harvey (2011, p.42-44),

[...] o modernismo resultante era “positivista, tecnocêntrico e racionalista”, ao mesmo tempo [em] que era imposto como a obra de uma elite de vanguarda formada por planejadores, artistas, arquitetos, críticos e outros guardiões do gosto refinado. A “modernização” de economias europeias ocorria velozmente, enquanto todo o impulso político e do comércio internacionais era justificado como o agente de um benevolente e progressista “processo de modernização” num Terceiro Mundo atrasado. [...] a luta contra o fascismo era descrita como uma luta para defender a cultura e a civilização ocidentais do barbarismo. [...] A despolitização do modernismo, que ocorreu com a ascensão do expressionismo abstrato, pressagiu ironicamente sua assimilação pelo *establishment* político e cultural como arma ideológica na Guerra Fria.

A abordagem crítica de David Harvey e de outros autores marxistas recentes não apenas explicita uma oposição ao paradigma ocidental da modernidade do pensamento conservador e liberal, com suas verdades monolíticas e mistificação ideológica da *modernização*, como reforça a ideia lukacsiana de que a história do capitalismo no século XX nada mais tem feito do que empurrar a civilização para o *beco sem saída* da barbárie. Ou seja, na busca incessante por legitimação e na especificidade da análise que relaciona as contradições da cultura no capitalismo, a modernidade finda por tornar-se uma experiência que retira da tradição a sua própria razão de ser. Todavia, lembra Löwy (2005), à medida que o esforço por legitimação se impõe, ele passa exigir a superação de todas as formas novas que surgem, o que dá à cultura sob o capitalismo o contorno de uma religião. É o mesmo Löwy que, citando Walter Benjamin, sublinha que “[...] a modernidade, em sentido amplo, é o que distingue o presente do passado pela variedade de profundas rupturas que gerou” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005).¹⁴ No contexto contemporâneo, os usos do termo *moderno* se incorporam a uma batalha discursiva fundamental na chamada *pós-modernidade*, no mesmo contexto do paradigma do livre mercado. Fredric Jameson (2005) é um dos autores que defendem com ênfase a incoerência conceitual e filosófica desse *renascimento*, no entendimento de que justamente a atualidade da teoria crítica marxiana e marxista não está em seu possível comprometimento, ainda, com o paradigma básico do Modernismo, como fazem crer os teóricos da pós-modernidade. No mundo globalizado, os interesses de seus ideólogos se voltam para a cultura, padronizando a possível heterogeneidade a serviço dos desígnios do capital. Daí a necessidade contemporânea de inserir na pauta de discussão teórica a questão de como a cultura dá forma às relações sociais em uma sociedade na qual se consegue sublimar a exploração e a violência necessárias para a manutenção dos interesses do capital, sob a égide da forma mercadoria, da fragmentação do sujeito e da ilusão de um eterno presente.

III. O IMPASSE DA FORMAÇÃO ESTÉTICO-CULTURAL NA ATUALIDADE

Não poderíamos concluir o nosso ensaio sem uma reflexão sobre o *beco sem saída* da formação estético-cultural na atualidade em face do devastador impulso pós-modernista. Recuperando parte do que foi analisado anteriormente acerca do processo de legitimação social da arte pós-modernista com suas características anti-historicista, vulgar etc., queremos refletir sobre como a noção de *alívio* tem submetido a *Bildung*, de forma quase permanente, a absorver as mudanças do tólos estético-cultural, cabendo, nesse sentido, retomar a questão da liberdade da arte a partir do exame do imperativo da visão conservadora que se esconde na relação entre a noção de *vazio cultural* e a antinomia Modernismo x Pós-Modernismo.

O interesse manifesto ou não dos estudos conservadores em alijar certos períodos da história deixando lacunas de compreensão da dinâmica da cultura decorre, de um lado, da disfunção do mercado no processo de sociabilização da arte e, por outro

¹⁴ Encontra-se nos documentos inéditos de Walter Benjamin [1892-1940], publicados em 1985 por Ralph Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, no volume 6 de *Gesammelte Schriften*. Citado por Michael Löwy em versão editada na Folha de São Paulo, Caderno Mais, de 18 de setembro de 2005, da palestra proferida por ele na USP, em 29 de setembro do mesmo ano. Tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves.

lado, visa favorecer grupos interessados em manter o controle hegemônico sobre a produção artística e das ideias estéticas. Quanto ao primeiro aspecto, o *vazio cultural* se caracteriza pela tensão limite entre o passado recente e o presente, ocorrendo aí a necessidade de um rápido preenchimento opositivo, por assim dizer *Novo*, como uma nova geração, novos produtos, novos consumidores. Por outro lado, relativamente ao segundo aspecto necessariamente complementar ao anterior, esse preenchimento se faz na perspectiva de uma oposição a si mesma, tendo em vista a sua presumível obsolescência e o *natural* aparecimento de algo mais *Novo* ainda. Ora, na medida em que a materialidade disso tudo é meramente psicológica, ocorre aí a disfunção provocada pelo mercado no processo de sociabilização da arte, tal como no caso ora em exame. Isto é, se a expansão ilimitada no curto prazo da *forma mercadoria* pespegada aos artefatos industriais ajudou a internalizar socialmente as inovações formais da estética modernista, de outra forma – conforme vimos ao final do primeiro tópico –, no médio prazo, quanto mais o desenvolvimento artístico se tornava dependente do mercado, mais tênues se tornaram as fronteiras entre arte e mercadoria. Tal disfunção se torna tanto mais visível quanto mais intensas forem as demandas do mercado e, por conseguinte, os embates entre os grupos que disputam o controle hegemônico do sistema de arte (a produção artística, as ideias estéticas etc.). Entretanto, contrariamente a antinomia que esses embates parecem sugerir, na verdade eles são a expressão de um paroxismo. Ou seja, no caso em exame podemos afirmar que a lacuna preenchida pelo Pós-Modernismo contém aquilo que aparentemente ele parece recusar: o próprio Modernismo. Percebe-se aqui, portanto, a validade da ideia de Perry Anderson a respeito do Modernismo e do Pós-Modernismo como “noções vazias e viciadas” (ANDERSON, 1986, p.6), não sendo demasiado concluir sobre a falácia que representa as antinomias criadas ao longo de toda a modernidade. Sem embargo, confirma-se ainda a ideia inicial de uma continuidade entre os ciclos vanguardista e transvanguardista respectivamente, constituídos no Modernismo e no Pós-Modernismo.

Para Fredric Jameson (1996, p.30), essa dupla inserção do Pós-Modernismo é consequência mediata do acúmulo da “urgência desvairada da economia” pelo *Novo* no curso dos ciclos de expansão (e crises) capitalista. A competição travada em torno da produção do *Novo*, na qual o trabalho artístico teve um protagonismo central, levaria o conjunto da sociedade, sobretudo a pequena-burguesia, a reificar-se contínua e extraordinariamente, impondo microscopicamente sobre o tecido social suas subjetividades estéticas. Em breves palavras, o consumo intensivo de mercadorias embaladas pela *novidade* acabaria estetizando as relações sociais. De fato, conforme vimos anteriormente, desde meados dos anos 1950, no curto e médio prazo, a incorporação das inovações formais da estética modernista ao artefato de consumo cotidiano serviu para inculcar o *Novo* como o referente teleológico da cultura. Já do ponto de vista das ideologias estéticas das vanguardas, a *promessa de liberdade* passaria a ser a referência para os ajustes de longo prazo nas diretrizes gerais de um programa formativo flexível. Nesse sentido, é importante destacar nas ideologias estéticas vanguardistas o compromisso político com um programa de formação no qual o *Novo* se apresentava como base para o grande salto da liberdade, “[...] quando, num futuro, os artistas que intuem os novos valores criativos tiverem um verdadeiro tirocínio no mundo industrial, sendo eles mesmos

os detentores dos meios que permitirão a concretização imediata desses valores” (GROPIUS, 1977, p.46). Ora, a despeito da legitimidade das intenções que moviam os artistas da Bauhaus, a contradição entre a ideia de valor que ali se expõe e a de liberdade é evidente,¹⁵ todavia irrelevante dado o *espírito de mundo* (*Weltgeist*) consumista que emergia ao fim da Segunda Grande Guerra.

Em seu ensaio sobre a lógica cultural do capitalismo tardio, Fredric Jameson (1996) irá observar que, para uma sociedade que emergia de duas décadas consecutivas de crises e de guerras e passara a navegar nos mares da bonança do *well fare state* e do consumo ostensivo, parecia-lhe natural que a *promessa de liberdade* tomasse a forma de um *alívio* representado pela renovação cultural do sistema produtivo. Assim, complementando o que apenas sugerimos na primeira parte deste ensaio, a cadeia iniciada com a absorção das inovações formais do Modernismo pelo mercado seria seguida da estetização intensificada da mercadoria acelerando ainda mais o processo de reificação cultural no mundo burguês. Embalando amorosamente a sociedade consumidora, ela aceitaria ser levada a apagar da memória as classes sociais. Citando o teórico estadunidense, diretamente,

Esse procedimento consiste em ver a questão do ponto de vista do consumidor: sugere um tipo de culpa da qual as pessoas são liberadas se conseguirem não se lembrar do trabalho que foi necessário para produzir brinquedos e suas mobílias. Na verdade, essa é a razão para termos o nosso próprio mundo-objeto, e paredes, e uma distância amortecedora e um silêncio relativo a nosso redor; é para esquecer de todos esses inúmeros *outros* por algum tempo; você não quer pensar nas mulheres do Terceiro Mundo cada vez que usar o seu processador de textos, ou em todas aquelas pessoas de classe baixa, com suas vidinhas de classe baixa, cada vez que você decidir usar ou consumir seus produtos de luxo; seria como ter vozes dentro de nossas cabeças; de fato, isso “viola” o espaço íntimo de nossa privacidade ou das extensões do nosso corpo (JAMESON, 1996, p.318).

Note-se aqui uma isonomia entre a negatividade absoluta da rebeldia niilista subjacente ao desconforto espiritual romântico em face da voracidade do mundo burguês e a positividade absoluta do consumo ostensivo subjacente ao *alívio do pós-moderno*. No passado o niilismo teria levado pensadores românticos, como Schiller e Goethe, a se esforçarem na busca de formas de mitigá-lo, seja esboçando um ideal educacional, seja situando-o entre a lógica e a moral, respectivamente. Mais além, note-se ainda, na ideologia da estética contida na *Bildung* hegeliana, a forma de um verdadeiro “programa de hegemonia espiritual” (EAGLETON, 1993), algo como uma espécie de moldura ideal a enquadrar a subjetividade burguesa protegendo-a contra os excessos do pessimismo romântico, mas, também, regulando os excessos normativos da razão.¹⁶ Na atualidade, o alívio do pós-moderno voltou-se igualmente para a esfera formativa visando, mediante um programa sistemático, desbloquear e liberar a criatividade/fruição do indivíduo.

¹⁵ Chegava a ser ingênuo o pensamento de que a criatividade submetida ao aparato do sistema produtivo capitalista não comprometeria, desde a sua gênese, a ideia de valor à mercadoria. Cabe destacar a esse propósito o compartilhamento dessa visão romântica do *poder libertador da arte* por parte de muitos artistas que se dedicaram ao ensino artístico fora e dentro da Bauhaus, notadamente, dentre outros, Oskar Schellemer, Wassily Kandinsky e Paul Klee.

¹⁶ Para Hegel, contrariamente aos românticos, a saúde ética dos povos depende do sentido de sua liberdade. Nesse sentido, ele diria que “a simples recusa à escravidão, resultante do acúmulo dos anos de passividade, se impõe na forma de uma melancolia decadente, da lassidão moral e do niilismo sendo subsumidos num mesmo sentimento de perdição e revolta” (*apud* HYPOLLITE, 1971, p.80).

Para tanto, o ideal libertário a partir do qual a ideologia política das vanguardas construiu a sua hegemonia na primeira metade do século XX, haveria de passar por um ajuste teleológico a fim de subordinar-se às diretrizes programáticas da formação estético-cultural pós-moderna. E isso seria feito a partir de meados da década de 1950 mediante a sua reconstrução como uma doutrina escolástica no âmbito do pragmatismo militante dos arte-educadores estadunidenses.¹⁷

Ajustando o programa libertário modernista à ideia do *alívio do pós-moderno*, o movimento arte-educação passaria a disputar ideologicamente o espaço hegemônico da formação estético-cultural a nível global,¹⁸ agregando pragmaticamente, sempre que necessário ao ajuste teleológico burguês, toda forma de populismo anti-intelectualista e anti-historicista. Segundo a ideologia do *alívio*, tudo é arte. Logo, como qualquer outra mercadoria, a arte se coloca “diante de nós sem exigir nada, como algo que não poderíamos nem imaginar fazermos nós mesmos” (JAMESON, 1996, p.320). Nesse sentido, somos levados a crer que, empurrada para o *beco sem saída* da decadência em que se encontra, a arte contemporânea teria com ela arrastado o ideal regulador da *Bildung*, o que nos autoriza pensar que, contrariamente ao mito prometeico, o *alívio do pós-moderno* nada mais tem sido do que o aprisionamento da razão e da sensibilidade na “solidão ontológica” da qual falamos em outra parte deste texto.

Gostariamos de pôr um termo neste ensaio insistindo na importância das duas questões que o motivaram, sendo elas a *arte como necessidade humana* e a *luta libertadora da arte como expressão dessa humanidade*. Do reconhecimento que temos da relevância de ambas para pensarmos a relação mundo-homem-arte num contexto de intensificação do processo de reificação cultural é que decorreu o esforço realizado no sentido de apreendermos e historicizarmos as razões da crise do humanismo atual. Seja por acreditarmos no poder da arte autêntica fascinar-nos com a liberdade, seja pela oportunidade que ela oferece de fruirmos junto à alegria vivida pelo libertador.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. **Revista Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n.14, p.2-15, 1986.

BENÉVOLO, Leonardo. **O último capítulo da arquitetura moderna**. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1989.

BOIS, Yves-Alain. Historicização ou intenção: o retorno de um velho debate. Tradução de Carlos Zílio. **Revista Gávea**, PUC, Rio de Janeiro, v.6, p.106-122, 1988.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2003.

FEDOSSEIEV, P. N. *et al.* **Karl Marx**: Biografia. Lisboa: Avante, 1983.

¹⁷ Referenciado na filosofia de John Dewey, o movimento arte-educação seria de fundamental importância na transição do Modernismo ao Pós-Modernismo nos EUA a partir da década de 1950.

¹⁸ No Brasil, a ideologia do movimento arte-educação tem sido demarcada pela ausência da categoria trabalho e pela exclusão do espaço social de legitimação histórica da arte a partir das relações de produção.

- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9.ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FREDERICO, Celso. A arte em Marx: um estudo sobre os Manuscritos econômico-filosóficos. **Revista Novos Rumos**, UNESP, São Paulo, v.19, n.42, p.3-24, 2005.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Ensaios críticos. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.
- GROPIUS, Walter. O programa da Bauhaus. In: AMARAL, Aracy A. **Projeto construtivo brasileiro na arte**. Rio de Janeiro/São Paulo: MAM-RJ/Pinacoteca de São Paulo, 1977. p.46-47.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 21.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- HUYGHE, René. **O sentido e o destino da arte**. Lisboa: Edições 70, 1986. (v.2).
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.
- HYPOLITE, Jean. **Introdução à filosofia da história de Hegel**. Tradução de Hamilcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. **Modernidade Singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- JANSON, Horst Waldemar. **História da arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1977.
- LUKÁCS, György. *Estética*. Tradução de Manuel Sacristán Barcelona-México, DF: Grijalbo, 1967. (v.4)
- _____. **Realismo crítico hoje**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Brasília, DF: Coordenada, 1969.
- _____. **Arte e sociedade**: Escritos estéticos 1932-1967. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- _____. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível. Tradução de Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- NOGUEIRA, Sonia Aparecida. A preservação de bens culturais no contexto do capitalismo tardio. **Conhecimento & Diversidade**, UNILASALLE, Niterói, v.5, n.9, p.107-117, 2013.
- OLIVA, Achille Bonito. Transvanguarda. In: DE FUSCO, R. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- READ, Herbert. **Arte e alienação**: o papel do artista na sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- REIS, Ronaldo Rosas. **Educação e estética**: Ensaios críticos sobre arte e formação humana no pós-modernismo. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. Trabalho de arte e ideologia da estética. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel. **Arte, filosofia e sociedade**. São Paulo: Intermeios, 2014. p.153-186.

REIS, Ronaldo Rosas; REQUIÃO, Luciana. Trabalho, arte e educação. Contribuição crítica ao estudo da arte e do seu ensinono Brasil. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, 36, Goiânia. **Anais...** Goiânia/ Rio de Janeiro: ANPEd, 2013.

SAVIANI, Demerval; DUARTE, Newton. A formação humana na perspectiva histórico-ontológica. **Revista Brasileira de Educação**, v.15, n.45, p.422-433, 2010.

SEDLMAYR, Hans. **A revolução da arte moderna**. Lisboa: Livros do Brasil, 1960.

STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

TOMASSONI, Italo. **Ipermanierismo**. Tradução de Rachel Valença. Milão: Giancarlo Politi, 1986.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Tradução de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1986.

Data da submissão: 14/10/2014

Data da aprovação: 24/02/2015

