

ÉTICA E ESTÉTICA: CONFRONTOS ENTRE A TEORIA CRÍTICA DA SOCIEDADE E O PÓS-MODERNO

Robson Loureiro¹
Sandra S. Della Fonte²
Luciana M. Queiroz³

RESUMO

O escopo do artigo é analisar a relação entre ética e estética na proposição pós-moderna. A indagação refere-se ao papel da sensibilidade estética na constituição de um *juízo prático* atribuído por Lyotard e às consequências de uma estetização do mundo e do conhecimento, nos termos lyotardianos, para a formação ética e estética. O referencial teórico fundamenta-se nas reflexões de Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Theodor W. Adorno. Embora suas análises da vida contemporânea apresentem inúmeros aspectos em comum, tais como a influência do mercado na arte e a superestimulação da vida urbana, diferentemente de Lyotard, a Teoria Crítica argumenta que o ideal de emancipação ainda deve ser mantido. A partir da ideia de que o homem moderno pode ser descrito como formado por uma cultura de massa, a investigação dos filósofos frankfurtianos demonstra haver a possibilidade de outra forma de ver e intervir na contemporaneidade.

Palavras-chave: Ética. Estética. Pós-moderno. Teoria Crítica da Sociedade.

INTRODUÇÃO

O foco de nossa atenção é a relação entre ética e estética presente no pensamento pós-moderno. O termo “pós-modernismo”, desde 1930, já havia sido devidamente popularizado no campo das artes, da teoria literária e dos estudos sobre cultura (ANDERSON, 1999). Mas foi Jean-François Lyotard quem primeiro trouxe a expressão para a filosofia, mediante a publicação de seu livro *A Condição Pós-Moderna* em 1979. A obra havia sido requisitada pelo governo de Quebec e tinha como objetivo principal descrever o atual estatuto do saber, das práticas científicas e da universidade.

1 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: robbsonn@uol.com.br

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: sdellafonte@uol.com.br

3 Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: lucianamqueiroz@gmail.com

O estudo, concebido para ter interesse epistemológico, acabou por ter ainda mais recepção e discussão dentre aqueles que já eram familiarizados com o termo, ou seja, os críticos literários e os analistas da cultura. Os próprios cientistas pouco disseram sobre a obra de Lyotard (CONNOR, 1993).

Não obstante, foram inúmeros os efeitos da publicação de *A Condição Pós-Moderna* e podem ser sentidos ainda hoje, uma vez que se difundiram por um amplo espectro teórico, que envolve principalmente as humanidades como um todo. Tanta popularidade tornou possível, inclusive, fazer um levantamento de temas comuns a uma "agenda pós-moderna" (WOOD, 1999). Associam-se a ela autores que, como Lyotard, são favoráveis à fragmentação da realidade, à equiparação total entre valores e à negação de qualquer possibilidade de conhecer a objetividade.

Embora haja trabalhos já clássicos, sobretudo de cunho epistemológico ou ético que rejeitem a posição relativista pós-moderna (cf. GINZBURG, 2002; NAGEL, 2001; SOKAL; BRICMONT, 1999), é incomum vê-la ser criticada pelos estetas e teóricos da arte – que, pelo contrário, muitas vezes se mostram entusiastas das noções estéticas defendidas por Lyotard.

Os pesquisadores do Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt foram críticos de vários processos culturais que a filosofia pós-moderna recebeu com satisfação. Sendo assim, da contraposição entre as duas tradições filosóficas, pretendemos atender à demanda de um tratamento filosófico para a interpenetração entre o ético e o estético na configuração cultural e social contemporânea.

A nosso ver, ao aprofundar estudos em teóricos da Escola de Frankfurt, contribuimos para a análise crítica do exaltado esteticismo pós-moderno, marcado pelo seu "nihilismo hedonista" (ANDERSON, 1999, p. 35), completamente afinado e conivente com a sociedade de consumo.

Nosso objetivo geral é questionar a relação entre ética e estética estabelecida pelo pensamento pós-moderno, isto é, colocar em xeque o projeto de estender critérios estéticos para a definição da realidade, a produção do conhecimento e o campo da reflexão ética. Esse questionamento tem como base teórica a Teoria Crítica da Sociedade, notadamente algumas reflexões de Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Theodor W. Adorno.

Os resultados estão organizados em dois grandes momentos. No primeiro, abordamos como as questões éticas e estéticas aparecem na formulação filosófica pós-moderna de Jean-François Lyotard. O segundo momento é composto por dois itens nos quais tratamos os possíveis questionamentos e problematizações que a Teoria Crítica da Sociedade sugere à formulação pós-moderna lyotardiana.

ÉTICA E ESTÉTICA NA FORMULAÇÃO CLÁSSICA DO PÓS-MODERNO

A relação entre ética e estética é um tema bastante comum na filosofia contemporânea. O pensamento pós-moderno tem tido uma presença significativa no debate dessa relação. Em *A condição pós-moderna* (1979), Jean-François Lyotard (2000) detecta um processo de corrosão interna da ciência. Segundo ele, os metarrelatos são saberes pré-científicos, isto é, são relatos autolegitimadores, pois não recorrem a argumentos e provas para se afirmarem. Ao legitimar a sua prática com relatos dessa natureza (pré-científicos), a ciência acomete sua pretensão de saber verdadeiro em detrimento dos outros. Desta forma, para ele, o discurso científico é desvelado em sua paridade com os demais: “O saber científico não pode saber e fazer saber que ele é o verdadeiro saber sem recorrer ao outro saber, o relato, que é para ele o não-saber, sem o que é obrigado a se pressupor a si mesmo e cai assim no que ele condena, a petição de princípio, o preconceito” (LYOTARD, 2000, p. 53). O argumento básico que subjaz a esse debate é que, na visão lyotardiana, todo conhecimento assume a forma de uma narrativa sem relação com a objetividade (LYOTARD, 2000).

Em artigos posteriores (1993a, 1993b), Lyotard buscou clarear suas posições, responder a alguns ataques (como os de Habermas) e discordar de perspectivas de alguns defensores do pós-moderno.⁴ Nesse processo, ao mesmo tempo em que refinou seus argumentos, ele também incluiu algumas novidades. Uma delas diz respeito à própria definição do termo “pós-moderno”. Contra a interpretação do termo *pós* em termos de sucessão, cronologia linear, reversão, ruptura, Lyotard afirma que o pós-moderno é parte do moderno: “O

4 Tanto Anderson (1999, p. 38) quanto Kumar (1997, p. 121) destacam a discordância de Lyotard em relação à perspectiva pós-moderna do arquiteto Charles Jencks que criticava a experimentação artística.

pós-modernismo assim entendido não é o modernismo no seu fim, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante" (1993a, p. 44).

Essa concepção ainda não estava elaborada dessa forma no livro de 1979. Pode-se dizer que, em certa medida, ela implicou uma alteração de sua definição anterior: de uma categoria histórica relacionada ao estado da cultura que emergiu no final da década de 1950 com o advento da sociedade pós-industrial, o pós-moderno passa a ser um procedimento e uma força constitutiva do moderno que o faz lembrar-se de seu *status* de ruptura com o tradicional e com o passado. Neste caso, o termo *pós* não significa um movimento de ruptura nem de retorno, mas, segundo Lyotard (1993b), um procedimento de análise que, ao recordar um esquecimento da modernidade, quer evitar a repetição dos fracassos das neuroses ocidentais.

Com isso em vista, Lyotard (1993a, 1993b) desenvolve dois argumentos. O primeiro deles é uma continuidade de sua crítica à metafísica da presença (para ele, presente no realismo, nas noções de totalidade e sujeito) por meio da tarefa de desrealização que ele atribui à arte. Intimamente vinculada a isso, Lyotard define o papel da *avant-garde* como encarnação da força pós-moderna dentro do próprio modernismo, ou seja, como a força que investiga as noções implícitas da modernidade.

Lyotard justifica esses argumentos porque considera que há um desejo expresso por vários intelectuais de pôr um fim à experimentação e liquidar a herança do vanguardismo. Ele reconhece que, nesse desejo, encontram-se os elementos que a pós-modernidade se propõe a reexaminar: "Porém, nos diversos convites para suspender a experimentação artística, existe uma idêntica/mesma chamada pela ordem, um desejo de unidade, de identidade, de segurança ou popularidade" (LYOTARD, 1993a, p. 40).

Para Lyotard (1993a), a modernidade não pode existir sem descobrir a "ausência de realidade" da realidade. É nessa ausência que a arte moderna encontra seu impulso e a lógica da *avant-garde*, os seus axiomas. Para explicar isso, ele afirma que a própria noção kantiana de conhecimento admite a existência de algumas ideias que não possuem correspondente empírico, ou seja, são ideias que nada representam. A partir daí, Lyotard denomina arte moderna aquela que torna visível o fato de que existe algo que pode ser concebido,

mas não pode ser ele próprio visível. Tornar visível o invisível expressa, para Lyotard, uma presença negativa, o que, por sua vez, indicaria a incommensurabilidade da realidade em relação ao conceito e o fracasso do realismo. No entanto, para ele, há na estética moderna uma nostalgia da presença sentida na qual o irrepresentável aparece como algo perdido para o sujeito. O pós-moderno é aquilo que, no moderno, reforça o sentido do irrepresentável, mas sem esse ressentimento nostálgico.

O século XIX e o século XX nos deram tanto terror quanto podemos suportar. Nós já pagamos um preço alto suficiente pela nostalgia do Todo e do uno, pela reconciliação do conceito e do sensível, pela experiência transparente e comunicável. Sob a demanda geral de relaxamento e de apaziguamento, nós podemos ouvir os murmúrios do desejo de um retorno do terror, da realização da fantasia de apreender a realidade. A resposta é: travemos uma guerra contra a totalidade; testemunhemos o não apresentável; ativemos as diferenças e salvemos a honra do nome (LYOTARD, 1993a, p. 46).

O que era algo pontual na teoria kantiana torna-se, nas mãos de Lyotard, a referência para toda produção do conhecimento em face do que ele considera ser o caráter irrepresentável da realidade e o terrorismo da noção de totalidade. Cabe notar também que, por um caminho bastante peculiar e curioso de denúncia das promessas não cumpridas do projeto moderno, o filósofo francês deseja salvar e louvar, a seu modo, a força revolucionária original do modernismo. No entanto, essa compreensão desenvolvida por ele após *A condição pós-moderna* não alcançou a popularidade daquela presente nesse livro que, ao combinar termos como "sociedade pós-industrial" e "era pós-moderna", acabou por abraçar aquilo que ele denunciou: uma grande narrativa de anúncio de uma ruptura radical e de emergência de um novo tipo de conhecimento e de uma nova condição histórica – como sugere o título do livro. Registra-se que, em toda essa trajetória, todas as formas de conhecimento são avaliadas a partir do âmbito estético (como narrativas que reforçam o sentido artístico da irrepresentabilidade da realidade). Acrescenta-se a isso uma defesa da guerra contra a totalidade, contra os metarrelatos e contra "o desejo de unidade, de identidade" (LYOTARD, 1993a, p. 40). Em contrapartida, há o enaltecimento dos posicionamentos éticos a favor dos determinismos locais, do "pequeno relato", da

paralogia, do dissentimento, da “sensibilidade para a diferença” (LYOTARD, 2000, p. XVII).

Embora no livro de 1979 – *A condição pós-moderna* – seja possível vislumbrar algumas implicações do pós-moderno para a relação ética e estética, é pela leitura de uma outra publicação de Lyotard que podemos observar mais claramente a dimensão ético-estética de sua concepção epistemológica: *Moralidades pós-modernas* (1996). Ao contrário do que poderia fazer crer o título, *Moralidades* não trata exclusivamente da ética. Consiste na reunião de ensaios que se embrenham, alternada ou simultaneamente, por temas políticos e estéticos. Assim, fazem parte do itinerário de Lyotard a guerra do Golfo, o artista gráfico, a tradução, a música, a situação do oriente em face do ocidente etc. As cidades grandes, em sua hibridez cosmopolita, são, para o filósofo, o grande símbolo do pós-moderno: toda moral ou verdade não é senão uma fábula, uma micronarrativa fundamentada a partir de uma localidade.

As moralidades não só devem manter-se múltiplas, para Lyotard, como também é desejável que as várias moralidades possam se chocar e se interligarem na invenção do novo. A invenção empreendida pelo artista também deve ser orientadora da ética. Desse modo, ele nega qualquer necessidade de acordo democrático entre os homens. Supõe que o acordo democrático também é uma forma de opressão, de modo que é preferível o conflito, desde que esse corrobore a criação (LYOTARD, 1979; 1996).

Quando da sua apropriação da pragmática dos jogos de linguagem de Wittgenstein, Lyotard mostra-se cativado por um comentário do filósofo alemão que coloca a cidade como símbolo da linguagem:

Nossa linguagem pode ser considerada como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, de casas novas e velhas, e de casas dimensionadas às novas épocas; e tudo isso cercado por uma quantidade de novos subúrbios com ruas retas e regulares e com casas uniformes. E, para mostrar que realmente o princípio de unitotalidade, ou de síntese sob a autoridade de um metadiscurso do saber, é inaplicável, ele faz a “cidade” da linguagem passar pelo velho paradoxo do sorriso: A partir de quantas casas ou ruas uma cidade começa a ser uma cidade? (LYOTARD, 2009, p. 73).

Essa metáfora demonstra a impossibilidade de se falar uma metalíngua universal. Para Lyotard, as metanarrativas derivadas da ideia de universalidade seriam etnocêntricas e opressoras. Os múltiplos jogos de linguagem existentes na cultura contemporânea seriam autolegitimantes, de modo que as moralidades, embora múltiplas, locais e temporárias, não poderiam ser questionadas a partir de fora de si mesmas.

Ao evitar o etnocentrismo das metanarrativas, Lyotard conseqüentemente rejeita qualquer utopia, pois alega que elas também oprimiriam a pluralidade. Para ele, a

... nostalgia do relato perdido desapareceu para a maioria das pessoas. De forma alguma segue-se a isto que elas estejam destinadas à barbárie. O que as impede disso é que elas sabem que a legitimação não pode vir de outro lugar senão de sua prática de linguagem e de sua interação comunicacional (LYOTARD, 1979, p. 74).

Seria suficiente, para Lyotard, que as pessoas tomassem consciência dos múltiplos jogos para que a barbárie fosse evitada. O indivíduo pós-moderno, a partir da reflexão ético-estética de Lyotard, torna-se fruidor das várias moralidades existentes na cidade.

No ensaio *Paradoxo sobre o artista gráfico*, Lyotard faz referência ao tédio dos passantes das grandes cidades, bem como à ausência de experiência por eles apresentada. O artista gráfico é, assim,

... o artista popular de uma cidade sem povo e de uma população sem tradição. Seus destinatários, todos nós, são habitados pela paixão monótona das "performances". Só pensam no que é possível, na "factibilidade", como se diz. Apressam-se. Largam o passado se não for explorável. "Ter experiência", essa lentidão os faz rir, é lastro a ser jogado fora, é melhor ser amnésico para andar mais depressa (LYOTARD, 1996, p. 47).

O público que abandonou a tradição se constitui como uma incógnita pouco estável, sendo descrita por Lyotard como "a combinação, continuamente desfeita e refeita, de sensibilidades

temporárias” (LYOTARD, 1996, p. 44). Nessa medida, a finalidade da arte gráfica é a de intrigar, surpreender, fazer com que o transeunte pare e admire o cartaz em meio a tantos estímulos existentes na cidade:

Eles devem intrigar também porque lidam com os transeuntes, olhos que passam, mentes saturadas de informações, indiferentes, ameaçadas pelo tédio do novo, que está em toda parte e é o mesmo, com pensamentos indisponíveis, já ocupados, preocupados, principalmente em se comunicar, e depressa. As artes gráficas têm de despertá-los do sono reconfortante da comunicação generalizada, frear sua má velocidade de vida, fazê-los perder um pouco de tempo (LYOTARD, 1996, p. 43).

Chamamos atenção para o fato de a arte gráfica, desde seu surgimento, estar associada à coerção do mercado, uma vez que ela é encomendada com o objetivo de promover produtos. Sendo a arte gráfica uma arte aplicada, ela objetiva igualmente convencer os sujeitos a investirem sua libido nela. Observa Lyotard que a perda de tempo em relação à arte gráfica torna-se, dessa forma, rentável, sendo aproveitada pelo sistema. Afinal, um bom cartaz ou logomarca vendem um produto.

Embora consciente da tendência dos jogos de linguagem à estabilização/homeostasia e, portanto, à ausência de novidades, Lyotard acredita que ainda é possível que elas existam no interior de uma arte que é, dentre todas, a mais mercadológica. E essa novidade se manifesta justamente na sua capacidade de chamar atenção do transeunte.

Sendo assim, a relação entre transeunte e arte gráfica é organizada de acordo com a necessidade de convencê-lo a investir no produto por ela promovido. Destinada às multidões apressadas, a arte gráfica busca interceptar os passantes para que prestem atenção e considerem a compra. Lyotard (1996) considera haver complementaridade entre o critério da performance e o critério da invenção – uma vez que só as sociedades capitalistas seriam abertas o suficiente para permitir a invenção –, mas ele não é, em nenhum momento, crítico em relação ao aspecto mercadológico da arte gráfica, seja no entendimento de sua criação ou de sua recepção. Acredita que, em igual medida, a arte gráfica necessita da invenção

comum a toda arte. Da mesma forma, pode tornar-se síntese da arte contemporânea em geral porque, dentre outros fatores, lida com o mesmo público obscuro com que lidam as demais artes.

A arte gráfica resume, na acepção lyotardiana, os nossos tempos, ainda que ela seja, desde o princípio, idealizada tendo em vista a coerção do mercado. Desse modo, faz apologia de uma arte que, por se pautar pela lógica do mercado, busca incutir desejos frequentes nos transeuntes para que comprem produtos anunciados em seu trajeto pelas ruas. Ao afirmá-la como síntese da arte contemporânea, ele declara que ao artista em geral também está designada a tarefa de intrigar esse público sem tradição. Ou seja, a concepção da sensibilidade do indivíduo, para Lyotard, está intimamente associada à ideia de consumidor e revela porque se torna necessário para ele descrever de maneira entusiástica a sensibilidade atual como transitória.

Sendo sua própria individualidade fragmentada por desejos temporários, o indivíduo é efetivamente incapaz de transpor seus próprios interesses como mônada. Não lhe é possível engajar-se em uma causa comum a uma humanidade. Mesmo que Lyotard não criticasse a utopia como etnocêntrica, sua concepção de sujeito já levaria à impossibilidade de estabelecer qualquer utopia. Nesse sentido, Terry Eagleton esclarece que os pós-modernos louvam

... o ser humano difuso, descentrado, esquizóide: um sujeito que talvez não estivesse suficientemente “completo” para derrubar uma pilha de latas, quanto mais o Estado – mas que poderia, ainda assim, ser apresentado como uma assustadora vanguarda, em contraste com os sujeitos confortavelmente centrados de uma fase mais antiga, mais clássica do capitalismo. Ou em outras palavras: o sujeito como produtor (coerente, determinado, autogovernado) teria cedido lugar ao sujeito como consumidor (instável, efêmero, constituído de desejos insaciáveis) (EAGLETON, 1999, p. 27).

Por meio de um exaltado esteticismo, Lyotard busca legitimar o sujeito que é chamado a todo o momento a investir sua libido nas formas diversificadas e efêmeras da contemporaneidade. Por isso, seus críticos argumentam que sua filosofia é marcada por um “niilismo hedonista” (ANDERSON, 1999, p. 35).

Soma-se a isso a rejeição de Lyotard (1979) ao ideal de formação autônoma, reconhecido por ele como mais uma metanarrativa intransigente reivindicada pelo Iluminismo. Lyotard festeja a queda de toda e qualquer utopia, pois essa é a maneira de os sujeitos se sintonizarem com o pós-moderno: dando vazão à volubilidade de seus desejos.

ARTE: AUTONOMIA OU SUBMISSÃO AO MERCADO?

Em sua Teoria Estética, Adorno descreve a obra de arte como *fait social* (fato social) e autônoma. Isto é, a obra de arte é social, na medida em que deriva do estado de forças produtivas e retira seus temas da sociedade. Ao mesmo tempo, a obra de arte é autônoma, uma vez que deriva da construção de um sujeito autônomo. Adorno não acredita ser possível abrir mão dessa reivindicação moderna no âmbito da arte.

Há um pano de fundo histórico que serve de base para a apresentação da obra de arte como fato social marcada pela autonomia. Com as relações capitalistas de produção, a ideologia liberal divulgou os preceitos da nova classe em ascensão. Assim, assentada nos ideais liberais, a burguesia empreendeu a defesa do indivíduo, da propriedade privada e da liberdade e estimulou o livre comércio. Foi nesse contexto, que o artista começou a praticar uma arte mais original e se sentiu livre para criar, o que dificilmente acontecia na Idade Média, quando a arte era tutelada pela Igreja ou pela nobreza. Por essa razão, Marcuse trabalha a noção de cultura afirmativa como a cultura da época da época burguesa. Segundo ele, “no curso de seu próprio desenvolvimento levaria a distinguir e elevar o mundo espiritual-anímico, como uma esfera de valores autônoma, em relação à civilização” (MARCUSE, 2001, p. 17).

Na transição para a Idade moderna e capitalista, a burguesia prometeu a felicidade e a arte foi uma das mediadoras dessa promessa. Contudo, a formalidade estrita dos ideais burgueses não poderia sustentar a ideia de um bem estar universal e público. Sua existência deveria se confinar ao âmbito privado e, sobretudo, interior. As manifestações artísticas, identificadas com o belo e com a felicidade, seriam capazes de trazer para a interioridade dos sujeitos modernos a velha eudemonia. Ela deveria ser universalizada, juntamente com a cidadania, privilégio de poucos na antiguidade. Assim é apresentado o ideal de cultura afirmativa à modernidade.

A rigor, o traço decisivo da cultura afirmativa "é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si 'a partir do interior', sem transformar aquela realidade de fato" (MARCUSE, 2001, p. 17). Marcuse sugere que a cultura afirmativa teve um momento revolucionário, comparando-se com o período anterior ao domínio burguês, pois, nessa fase, "a ascensão cultural deveria prover uma satisfação para o desejo pessoal de felicidade" (MARCUSE, 2001, p. 65). Por mais que essa promessa não tenha se concretizado, esse processo histórico inseriu, na obra de arte, o potencial de exercer uma autonomia (mesmo que relativa) em relação à objetividade histórica. Tal fato instaura a possibilidade de contrapor-se às tendências sociais nas quais ela se situa.

Assim, segundo Adorno, "O conteúdo de verdade das obras funde-se com seu conteúdo crítico" (ADORNO, 2008, p. 62). É por isso que a obra de arte se constitui ao mesmo tempo como verdade e como negação determinada da realidade. Para Adorno, obras como as de Franz Kafka e Samuel Beckett foram extremamente eficientes em depor contra o mundo do qual derivam. Elas são críticas em relação a esse mundo, posto que fazem mais do que simplesmente endossá-lo. Seu estatuto de autonomia lhes confere poder crítico.

Autonomia, aqui, não significa liberdade absoluta ou total independência social. Adorno enfatiza que a arte moderna possui, sim, um forte vínculo com a realidade social. Ela tem o poder de captar o dinamismo histórico das relações sociais, cuja manifestação mais explícita ocorre, de forma geral, no processo produtivo. As formas da arte moderna têm o poder de refletir os problemas típicos da sociedade capitalista.

A arte implica o conhecimento da realidade: "a arte, como forma de conhecimento recebe todo seu material e suas formas da realidade – em especial da sociedade – para transformá-la" (ADORNO, 2001b, p. 13). Por isso, tal como a filosofia, a arte remete para o universal, aqui entendido como a coletividade: "O que aparece, mediante o qual a obra de arte ultrapassa de longe o puro sujeito, é a irrupção da sua essência colectiva" (ADORNO, 1982, p. 152), que, no entanto, não sacrifica, tampouco reprime o particular em detrimento de uma ordem gregária. Assim sendo, a relação da obra de arte com o universal é indireta, pois é pela extrema individualização genuína

(de seus materiais, de seus problemas, suas formas de expressar-se) que a arte é portadora do universal (ADORNO, 2001a, p. 24-25).

Como conhecimento, a arte possui relação com a verdade, assim como a filosofia. Porém, a verdade da obra de arte não está em seu aparecer imediato, mas na "aparência da não-aparência" (ADORNO, 1982, p. 152). Duarte (1993, p. 153) explica que o aparecer estético é fundamental, mas insuficiente para revelar o conteúdo de verdade da obra de arte. Neste ponto, pode-se pensar a contrapartida da filosofia em relação à estética.

Portanto, guiado pelo ideal de emancipação do sujeito, Adorno não julga ser possível prescindir, no âmbito da fruição artística, de um intenso debate com a tradição artística e filosófica. A própria construção da obra de arte se remete às tradições, de modo que a recepção estética também deve ser mediatizada por um sujeito autônomo disposto a analisá-la criticamente. É parte integrante da Estética uma reflexão que alterne essas duas tendências – que se remeta à tradição e que, simultaneamente, possa compreender cada obra específica a partir de uma crítica imanente, imposição essa advinda da autonomia da obra. Desse modo, as obras de arte precisariam ser constantemente examinadas de maneira filosófica por quem as frui. O admirador da arte torna-se, necessariamente, crítico de arte.

Contudo, ao considerar sua constituição histórica, Adorno (1982) chama a atenção para o fato de que a arte autônoma, ao absorver os procedimentos técnico-industriais, não representou, de forma alguma, uma verdadeira autonomia, mas uma submissão aos ditames do mercado. Esse processo ocorreu sob a ideologia de uma suposta democratização da cultura. Porém, a indústria cultural não realiza o projeto iluminista da universalização da cultura. Em outros termos, não realiza nem o esclarecimento nem a ilustração.

Bergman, Kant e Picasso, para citar alguns exemplos de obras mais elaboradas, continuam inacessíveis para a maior parte da sociedade. A esta resta apenas as formas empobrecidas e estereotipadas dessa mistificação das massas. Dizer que a indústria cultural é a má realização do universal é o mesmo que dizer que ela realiza tão somente a massificação da cultura, o que impede que a sociedade como um todo se forme autonomamente.

Assim, a grande massa está deveras preocupada em garantir formas de adquirir os bens necessários à sobrevivência. Tudo que

diz respeito ao prazer, ao gozo que pode ser conquistado na fruição do objeto estético – a arte – é considerado supérfluo. O caráter afirmativo da cultura que libertou a arte, transformando-a em uma mercadoria “autônoma” – tal como o trabalhador é livre para vender sua força de trabalho no mercado – já não mais representa uma força revolucionária. A burguesia continua a prometer a felicidade para todos, sem que isso signifique, obviamente, modificar o estado falso no qual a cultura se desfaz.

Assim, em seu ensaio *Teoria da semiformação*, Adorno (1996) expõe os vínculos da indústria cultural com a semiformação (*Halbbildung*). Para o filósofo, faz parte da experiência formativa educar para a adaptação, na medida em que introduz o sujeito na sociedade. Ao mesmo tempo, ela deve prover meios do indivíduo se formar como autônomo e crítico. Não obstante, a semiformação inflaciona a adaptação a ponto de efetivamente impedir que a formação autônoma se dê. A estética imediatista da indústria cultural, avessa à criticidade e à reflexão, corroboraria, dessa forma, a semiformação.

Os produtos da indústria cultural cumprem a função de entretenimento e relaxamento. Ao sujeito é possível apreciar as partes da obra de maneira imediata, sem que haja efetiva consideração e fruição do todo da obra, assim como o que se dá na leitura da informação jornalística na descrição de Walter Benjamin. A indústria cultural não exige uma fruição ponderada pela reflexão, de modo que há um rompimento com a concepção de homem esclarecido do Iluminismo. É uma recepção estética na qual prevalece o puro automatismo.

Ademais, na *Teoria Estética*, Adorno (1982) pondera que, na arte, “o Novo se torna fetiche segundo o seu modelo, o caráter fetichista da mercadoria” (ADORNO, 1982, p. 12). Ele observa que a valorização do novo se encontra na Estética pelo menos desde o Romantismo, mediante suas reflexões sobre o gênio e o original, e que essa tendência a valorizar o novo é, em igual medida, compartilhada pelo mercado. Essa reflexão parece esclarecer como é possível a Lyotard construir uma formulação teórica na qual arte e mercado se confundem em um discurso comum que valoriza a invenção.

A despeito de a indústria cultural ser regida pelo *Immergleich* (sempre-igual) dos estereótipos e dos clichês, ela precisa, assim como o mercado em geral, sustentar a aparência de novidade. Seu objetivo

é o de convencer os consumidores a comprarem novos produtos que não necessariamente representam de fato uma novidade qualitativa em suas formas. Assim, o mercado (isto é, o capitalismo em geral) mantém-se em expansão, sendo aquecido pela remessa desses produtos aparentemente novos. Embora Adorno e Horkheimer (1985) compreendam esse processo como aparência de novidade, Lyotard o percebe como algo verdadeiramente positivo, na medida em que impede que o sistema caia em homeostase.

A arte, de acordo com Adorno (1982) conserva um grau de autonomia que pode auxiliar na formação de um sujeito crítico e autônomo. A indústria cultural, ao contrário, pautar-se-ia pelo capital e, por isso, seria regida por clichês que não contribuem para uma experiência estética ampla e diversificada, ao mesmo tempo em que estimula uma recepção estética imediatista e acrítica. Essa distinção entre ambos não ocorre na obra de Lyotard.

Em sua exaltação do novo e exótico por si, Lyotard deliberadamente confunde arte e cultura de massa como desdobramento de sua metanarrativa orientada pelo capital. Em consonância com isso, descreve o indivíduo como um consumidor que passeia pelas ruas das cidades grandes e tem sua libido chamada para ser investida nos produtos promovidos pela arte gráfica. Lyotard se desvincula da concepção de sujeito crítico e autônomo, essencial ao pensamento da Teoria Crítica. Contra o Iluminismo, Lyotard sugere a reificação esteticista de uma cultura de massa.

DO LAMENTO À CELEBRAÇÃO DO DECLÍNIO DA NARRATIVA

Com o advento da sociedade capitalista, há, para Walter Benjamin (2000), a crise da experiência (*Erfahrung*) e o declínio da narrativa. Nesse contexto, o que é chamado de experiência transforma-se em vivência, ou seja, os eventos pontuais, singulares e intransferíveis. Isso significa que a experiência

... fica substituída por um estado informativo pontual, desconectado, intercambiável e efêmero, e que se sabe que ficará borrado no próximo instante por outras informações. Em lugar do *temps durée*, conexão de um viver em si relativamente uníssono que se desemboca no julgamento, se coloca um "É isso" sem julgamento,

algo parecido à fala desses viajantes que, do trem, dão nomes a todos os lugares pelos quais passam como um raio, a fábrica de rodas ou de cimento, o novo quartel, prontos para dar respostas inconsequentes a qualquer pergunta (ADORNO, 2009, p. 12).

Dessa maneira, “a experiência do sujeito é substituída por um momento informativo, fugaz e isolado, que logo é suplantado pelo consumo de outras informações” (LOUREIRO, 2007, p. 56). Benjamin (1994, 119) assegura: “aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva dos meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio”. Assim, as narrativas que daí surgem se apresentam como trechos de histórias, episódios particulares que não fortalecem a memória comum e a experiência coletiva.

A raridade da experiência contribui para o arrefecimento da memória e, conseqüentemente, para a impossibilidade de narrar. Desse modo, “Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência” (BENJAMIN, 1989, p.107).

É possível constatar que a primazia do aspecto sensorial, por caracterizar uma atrofia da experiência, relaciona-se com a vivência (Erlebinis), que se constitui como um modo fragmentado de perceber o mundo. Inúmeros aspectos da modernidade contribuem para a hegemonia da vivência. O assentamento dessa estética do choque é corroborado pela evolução técnica, que torna possível executar tarefas a partir do apertar de um botão ou mesmo subdividi-las em partes que não parecem se relacionar e compartilham do princípio de desconexão que se verifica na informação jornalística, segundo o qual uma notícia não tem relação com outra.

Benjamin entende a estética do choque característica das cidades grandes como análoga ao choque pelo qual passam os operários dentro das fábricas. No trabalho artesanal, no qual havia uma dimensão da experiência relativa à tradição, o artesão tinha consciência de todo o processo de fabricação. Entretanto, o trabalho se torna alienado e tem suas partes autonomizadas, de modo que o operário já não compreende o todo, pois trabalha como um autômato. A própria percepção do tempo torna-se, dessa forma,

fragmentada, posto que os instantes são igualmente autonomizados pelo choque.

A estética do choque está igualmente presente na figura alegórica do jogador. O jogador está para a modernidade da mesma forma que o gladiador estava para o Império Romano. Por isso, a despeito de não se imiscuir entre os jogadores, Baudelaire inevitavelmente observa à distância o entusiasmo desses pelas apostas. O que os motiva a jogar não pode ser descrito propriamente como desejo, apesar de estar, indubitavelmente, “imbuído de avidez, de uma determinação obscura” (BENJAMIN, 1989, p. 128).

O cultivo de um desejo ao longo do tempo está, em oposição à avidez dos jogadores, integrado à categoria de experiência. A estrela cadente que se projeta no céu distante é símbolo dessa distância temporal entre o desejo e a realização do mesmo como “coroamento da experiência”. Não obstante, “A bolinha de marfim rolando para a próxima casa numerada, a próxima carta em cima de todas as outras, é a verdadeira antítese da estrela cadente” (BENJAMIN, 1989, p. 128).

Mediante a alegoria do flâneur, do jogador e da própria cidade, Benjamin assinala uma transformação na sensibilidade advinda com a modernidade: a substituição do desejo duradouro e persistente pelos pequenos desejos transitórios, que talvez nem mesmo devessem se chamar desejos e sim avidez. Sua solidão e sua pobreza de experiência é o que impede o homem moderno de se apropriar da cultura e a ela vincular-se. Por conseguinte, torna-se suscetível a preferir os estímulos sensoriais trazidos pelas multidões. A percepção fragmentada se coloca como intimamente relacionada a um desejo fragmentado.

Benjamin também demonstra que pobreza de experiência e estética do choque poderiam se coadunar facilmente à fetichização da mercadoria. Essa categoria marxiana engloba efetivamente um aspecto que é similar ao da avidez do jogador. O fetichismo concede à mercadoria atributos que não lhe pertencem efetivamente como valor de uso, produzindo no consumidor desejos e necessidades de outra forma inexistentes. A sensibilidade moldada pelo capital torna os homens subservientes ao princípio de troca, segundo o qual os desejos são permutáveis de acordo com os estímulos novidadeiros do mercado – novidades que, como já vimos, só o são na aparência, posto que precisam convencer os clientes a comprar novos produtos, ainda que esses não representem uma novidade qualitativa.

Estética do choque, pobreza da experiência e fetichismo da mercadoria encontram-se na vida moderna, mas se tornam mais evidentes no espaço da cidade.

Consciente dessa relação entre cidade e sensibilidade, Benjamin analisa como que as ruas das cidades são percebidas pelo homem moderno. As galerias parisienses – típicas do século XIX e precursoras do que hoje em dia seriam os grandes centros comerciais – projeta-se abruptamente de um vão entre as ruas e serve de passagem e atalho para o caminhante. Dessa forma, aquela arquitetura contribui para a sensação de que tudo no espaço urbano está sujeito ao valor de troca. Assim, a galeria (como a rua) é indistintamente trajetória do passante; o espaço dedicado à mercadoria torna-se, potencialmente, todo espaço. Tudo é, igualmente, alvo da avidez criada pelo fetichismo da mercadoria.

A despeito da reificação crescente da vida, é certo que, para Benjamin, na flânerie e no seu tempo medido a passos de tartaruga, traduzido pelo ócio do passante, é possível verificar a inverdade da ânsia produtivista. Os passantes nas multidões andam às pressas. Por estarem ensimesmados, são profundamente desinteressados em relação aos demais. No entanto, ao flâneur se coloca a tarefa da observação detetivesca: “Na base da flânerie encontra-se, entre outras coisas, a pressuposição de que o produto da ociosidade é mais valioso que o do trabalho. Sabe-se que o flâneur realiza ‘estudos’” (BENJAMIN, 1989, p. 233). Pela flânerie estudam artistas, escritores, intelectuais, dentre outros.

Na flânerie e na poesia de Baudelaire, ainda se encontram estilhaços da experiência. Protestando contra a perda da mesma, Baudelaire é aquele que reivindica dignidade para um mundo em que ela não se encontra mais em nenhuma parte. Baudelaire possuía, por conta disso, plena noção de sua condição de literato. Uma vez que não nutria ilusões quanto ao mercado literário, habituara-se a comparar o literato – sobretudo a si mesmo - com a prostituta. O literato se vende para ter a obra lida. Como flâneur, vai às ruas, pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 1989, p. 30).

A despeito disso, é importante ter em vista que Benjamin interpreta o protesto de Baudelaire como uma maneira de manter-se crítico quanto à miséria dos homens na modernidade. Por mais que a Baudelaire já chegasse à inevitável reificação de uma sociedade

que se organiza em torno do capital, havia em sua poesia o relance revolucionário de quem não se presta a endossar o mundo como ele se encontra. Esse relance crítico progressivamente se perde com a defesa do saber pós-moderno. Afinal, Lyotard também salienta que, até mesmo o ócio dos passantes, que outrora fora visto como protesto por Benjamin, seria passível de ser integrado ao sistema e torná-lo lucrativo. Além disso, seu entusiasmo pela sensibilidade e desejos transitórios, assim como a quebra de vínculo entre a narrativa e a realidade histórica são motivos de festejos para aquilo que foi considerado por Benjamin como o empobrecimento da experiência. Portanto, a completa concordância diante do mundo dado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objeto de análise a relação entre ética e estética na obra do filósofo francês Jean-François Lyotard, tendo em vista sua importância e pioneirismo dentro do pensamento pós-moderno. Contudo, em consonância com Wood (1999), o pós-moderno representa uma "agenda", composta por uma vasta gama de tendências intelectuais e políticas que surgiram após a segunda metade do século XX e que têm como eixo comum a impossibilidade de o conhecimento dizer algo sobre a realidade objetiva, tendo em vista que ele seria apenas um produto do sistema de crenças de uma comunidade. Ao compreender a atmosfera intelectual e política como uma agenda, os aspectos problematizados na obra de Lyotard podem ser também estendidos, mesmo que dentro de alguns limites, a outros discursos teóricos que compõem essa tradição.

Ao não identificar o período atual como moderno, Lyotard parece querer se desvencilhar não da descrição da modernidade, mas antes das preocupações típicas desse período histórico. O pós-moderno de Lyotard só é efetivamente "pós" em sua tentativa – nem sempre confessada – de abandonar a filosofia moderna. Nesse sentido, na visão de Lyotard, são as "ideias" modernas os males sociais, posto que seriam elas as causas da extinção da pluralidade.

Ao negligenciar o cunho opressor da própria contemporaneidade, Lyotard descreve a pós-modernidade como o momento em que a estética se generaliza e os indivíduos se tornam sensíveis às múltiplas moralidades existentes. O caráter autolegitimante que

Liotard confere a esses múltiplos jogos desautoriza a análise crítica da cultura e dispõe em seu lugar a mera fruição e sensibilidade à diferença.

Paralelamente a isso, Lyotard conceitua a arte e a experiência estética como profundamente afins à lógica do mercado. Nesse sentido, pode ser entendida sua análise da arte gráfica como síntese da arte em geral, bem como sua descrição do indivíduo chamado a investir sua atenção e desejo nos estímulos promovidos pela cidade.

Não bastasse isso, sua crítica à opressão das metanarrativas ocidentais busca salientar a importância de serem mantidas múltiplas narrativas capazes de se chocarem e levarem ao novo. Contudo, ao negar a importância de se distinguir a autonomia e a cultura de massa, ele próprio contribui para que o novo se encontre em declínio na contemporaneidade, tanto nas formas culturais como no modo de se compreender o mundo. Lyotard rejeita a utopia, mas deseja o novo e a invenção. Isto é, compreende como opressora qualquer tentativa de transpor a sociedade atual, ao mesmo tempo em que incentiva as pequenas mudanças.

Em termos de produção do conhecimento, Lyotard estende a narrativa estética (e seu exercício de não representação objetiva do mundo) como modelo para todas as formas de saber. Assim, por exemplo, o supremo êxito de um cientista é ter ideias; para isso, não existe método científico. Dessa forma, "um cientista é em princípio alguém que 'conta história'" (LYOTARD, 2000, p. 108). Não por acaso, tem-se atribuído a proposições educacionais chamadas pós-críticas uma meta meramente estética: "Poetizar nesse caso significa produzir, fabricar, inventar, criar sentidos inéditos. Novos olhares! Novas conexões! Novas sinapses! Novos sentidos! É isto o que as produções pós-críticas têm mobilizado no campo da educação brasileira" (PARAÍSO, 2004, 295-296).

Sua ênfase no fragmento e na interdição da realidade objetiva celebra, na verdade, o empobrecimento da experiência. Neste caso, a narrativa assume, com entusiasmo, seus limites na vivência. Novamente não é casual que a maior parte da produção do campo educacional que se caracteriza com relato de experiência se rende a descrição de situações pontuais, empíricas e imediatas; enfim, fragmentos de vivências singulares que não pretendem evidenciar seu vínculo com a coletividade.

Não há como negar que, entre os teóricos da primeira geração da Escola de Frankfurt e Lyotard, existe uma afinidade temática. Esse fato tem levado a curiosas posições no âmbito da filosofia da educação, como a de Severino (1999, p. 315) que considera ser a Teoria Crítica a “raiz das vertentes filosófico-educacionais que designei como arqueogenealógicas, representativas do pensamento pós-moderno ou pós-estruturalista”.

Nossa análise caminhou em sentido diferente dessa posição e se pautou pela posição de Loureiro (2009) segundo a qual:

... talvez seja mais prudente não classificar a Teoria Crítica, em particular o pensamento de Adorno, como matriz de qualquer tipo de formulação de um ideário pós-moderno. A meu ver, as possíveis proximidades teóricas entre o pós-moderno e a filosofia de Adorno são frouxas e insuficientes para que se proponha uma afiliação, ou mesmo que se atribua a linhagem do pensamento pós-moderno à Teoria Crítica da Sociedade. Mais do que afinidades temáticas, urge evidenciar o tratamento teórico desses temas (LOUREIRO, 2009, p. 187-188).

Como se percebe, este artigo seguiu essa indicação. Assim, no que se refere à arte e à estética, para o movimento pós-moderno não haveria distinção entre a vida e a arte. O que importa é o momento, o aqui e o agora. Tudo se transforma em arte, até mesmo os produtos da indústria cultural. No entanto, essa concepção não se coaduna com a postura dos frankfurtianos, para quem a obra de arte verdadeira, segundo Duarte (2001, p. 41), representa o caráter de expressão da condição humana – com toda a sua dor e esperança.

Basta recordar que, para Adorno (1982, p. 28), “Os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo de vida social atual – mas não a falsidade deste”. Mercadoria e obra de arte tornam-se, no bojo da sociedade administrada capitalista de elevado consumo, sinônimos de estética, ou, como escreveu Adorno “paródia da aparência estética” (idem, p. 29).

Em decorrência dessa tese, é possível afirmar que as mercadorias da indústria cultural não podem ser consideradas obras de arte. Quando afirma isto, Adorno põe em relevo, de forma dialética, “o fato de que a obra autêntica e autônoma, característica

da cultura burguesa, continha um valor de verdade que transcendia as precárias condições de existência material” de homens e mulheres (SILVA, 1999b, p. 194). Para esse autor, no momento em que a obra de arte remetia-se a um mundo distante e irrealizável no âmbito da materialidade humana, a obra de arte burguesa protestava contra a ordem vigente, mas não mais o faz.

A arte e a mercadoria apontam existências antagônicas. A indústria cultural ameaça a própria existência da arte. A sua transformação em mercadoria bane sua autonomia e representa a sua “liquidação social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 147). Daí porque, para Adorno (1982, p. 352), “A instrumentalização da arte sabota o seu protesto contra a instrumentalização”.

Grosso modo, para os teóricos frankfurtianos, a potência negativa da obra de arte por si só não leva ao estranhamento da sociedade administrada que a tudo coisifica. Necessário, pois, a mediação constante daquela autorreflexão filosófica. O educativo da obra de arte está em que estimula e convida o pensamento a partir da experiência estética.

Nesse horizonte, Marcuse ressalta que, dentro de uma vida regida pelas privações do capital, o mero vislumbre de outro mundo criado pela arte, repleto de beleza, é, em si mesmo, negativo.

A sublimação estética dirige-se à componente afirmativa, reconciliadora da arte, embora seja ao mesmo tempo um veículo da função crítica, negadora, da arte. A transcendência da realidade imediata destrói a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência: o renascimento da subjetividade rebelde (MARCUSE, 1993, p. 20).

A concepção de pós-moderno de Lyotard caminha em direção oposta a essa posição. Em vista da necessidade de convencer os clientes a comprarem seus produtos, o mercado está aparentemente sempre em renovação, ainda que essas inovações não signifiquem uma novidade qualitativa e consiste apenas em variações de características presentes em outras mercadorias. Condizente com isso, Lyotard critica a utopia da formação do sujeito e coloca em seu lugar as invenções mercadológicas que entretêm o consumidor. Com foco na descrição da cultura atual como pluralista, ele não

se preocupa em investigar mais atentamente as consequências e os fundamentos da cultura de massa. Ao invés disso, Lyotard propõe uma redescricao do objeto. A filosofia pós-moderna quer demonstrar que "cultura de massa" é um termo demasiado moderno e, portanto, opressor e incompatível com a pluralidade dos jogos de linguagem. Não obstante, o pensamento pós-moderno não nega que é predominantemente mediante a cultura de massa, em sua acepção moderna, que o homem contemporâneo se forma.

Se o diagnóstico de Adorno e Horkheimer era o de que a cultura de massa corroboraria a impossibilidade de autonomia do indivíduo, é importante salientar que a filosofia pós-moderna torna os indivíduos cínicos à ideia mesma de "autonomia". Ela o faz ao criticar a utopia ao mesmo tempo em que incentiva a invenção.

A análise ético-estética dessa problemática se justifica pelo fato de que a crença na futilidade da utopia se torna tão mais visceral quanto mais penetra na percepção e na sensibilidade do indivíduo moderno. A sensibilidade moldada pelo capital faz com que a busca pela aparente novidade das mercadorias se instale no próprio indivíduo.

ETHICS AND AESTHETICS: A CONFRONTATION BETWEEN CRITICAL THEORY OF SOCIETY AND POSTMODERNISM

ABSTRACT

This article aims to examine the relationship between ethics and aesthetics in the postmodern proposition. The crucial question concerns the role of aesthetic sensitivity in the building of a practical judgment assigned by postmodern thought of Lyotard and the consequences of an aestheticization of reality and knowledge in the ethical training and aesthetics of the contemporary individual. The theoretical framework is based on Walter Benjamin's, Herbert Marcuse's and Theodor W. Adorno's contributions. Although their analyses of contemporary life have many aspects in common, such as the influence of the art market and overstimulation of urban life, unlike Lyotard, Critical Theory argues that the ideal of emancipation must still be maintained. Realizing that modern man could be described as consisting of a mass culture, this paper shows that Frankfurtian philosophers sustain the possibility of another way to see and intervene in nowadays society.

Keywords: Ethics. Aesthetics. Postmodernism. Critical Theory of Society.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Teses sobre religião e arte hoje. In: PUCCI, Bruno et al. *Teoria estética e educação*. Campinas: Autores Associados; Piracicaba: Unimep, 2001a. p. 19-26.
- ADORNO, Theodor W. A arte é alegre? In: PUCCI, B. et al. *Teoria estética e educação*. Campinas/ Piracicaba: Autores Associados/ Unimep, 2001b. p. 11-18.
- ADORNO, T. Teoria da semicultura. *Educação e Sociedade*, n. 56, dez. 1996, p. 388-411.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. p. 9-10.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às Teorias do Contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola. 1993.
- DUARTE, R. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DUARTE, R. *Mimesis e racionalidade*. São Paulo: Loyola, 1993.
- EAGLETON, Terry. De onde vêm os pós-modernistas? In: WOOD, E. M. & FOSTER, J.B. (Org.). *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 23-32.
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KUMAR, K. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LOUREIRO, Robson. Considerações sobre a filosofia de Theodor Adorno e o pós-moderno. *Educação e realidade*, v. 34, n.1, p.175-190, jan./abr. 2009.
- _____. Aversão à teoria e indigência da prática: crítica a partir da filosofia de Adorno. *Educação & Sociedade*. Campinas, vol. 28, n. 99, p. 522-541, maio/ago. 2007.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. Answering the question: what is postmodernism?

- In: DOCHERTY, T. (Org.). *Postmodernism: a reader*. Harvester Wheatsheaf: Great Britain, 1993a. p. 38-46.
- LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. Notes on the meaning of "Post-". In: DOCHERTY, T. (Org.). *Postmodernism: a reader*. Harvester Wheatsheaf: Great Britain, 1993b. p. 47-50.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- MARCUSE, Herbert. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: MARCUSE, H. *Cultura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. p. 89-137.
- NAGEL, Thomas. *A última palavra*. São Paulo: UNESP, 2001.
- PARAÍSO, Marlucy A. Pesquisas pós-críticas em educação no Brasil: um esboço de um mapa. *Cadernos de pesquisa*, São Paulo, v. 34, n. 122, p. 238-303, maio/ago. 2004.
- SEVERINO, A. J. Filosofia da educação no Brasil: esboço de uma trajetória. In: GHIRALDELLI JR., P. (Org.). *O que é filosofia da educação?* Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 267-328.
- SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- WIGGERSHAUS, R. *A escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- WOOD, Ellen M. O que é a agenda "pós-moderna"? In: WOOD, E. M. & FOSTER, J.B. (Org.). *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 7-22.

Recebido julho 2014

Publicado novembro 2014