

# Modernidade cultural e estéticas do realismo

Beatriz Jaguaribe

## MODERNIDADE:

### PROJETO, MOMENTO HISTÓRICO E EXPERIÊNCIA CULTURAL

O realismo estético na fotografia, cinema, literatura e meios de comunicação constituiu-se como um senso comum que permeia a percepção do cotidiano na modernidade. Essa premissa não é novidade. De diferentes formas, ela tem sido repisada por vários críticos e pesquisadores acadêmicos.<sup>1</sup> As conseqüências disso, assim como a definição do que venha a ser o realismo estético é que, todavia, despertam controvérsias. Desde o século XIX, quando o realismo surge como uma nova estética, a querela em torno de sua legitimidade enquanto “representação da realidade” desenvolveu-se em campos antagônicos. Em linhas gerais, os que aderem aos ideários estéticos do realismo enfatizam uma conexão vital entre representação e experiência da realidade. Os que se opõem à legitimação privilegiada dos códigos realistas insistem que o “realismo” é uma convenção estilística como outras que, entretanto, mascara seus próprios processos de ficcionalização justamente porque as normas da percepção cotidiana se medem pela naturalização da “visão de mundo” realista do momento.<sup>2</sup> Entre essas demarcações, concordo com ambas. Ou seja, endosso, como o crítico inglês Raymond Williams, a idéia de que as estéticas do realismo crítico almejam captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais através das experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. Oferece, dessa forma, uma intensificação desses imaginários na tentativa de tornar o cotidiano amorfo, fragmentário e dispersivo mais significativo, embora, muitas vezes, o retrato social que resulte disso seja o de cenários desolados. Mas isso não exclui a segunda consideração, ou seja, que essas estéticas são socialmente codificadas, que elas são interpretações da realidade e não a realidade. *O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades.* Entretanto, neste espelhamento deve-se adicionar outro componente. A realidade é socialmente fabricada e uma das postulações da modernidade tardia é a percepção de que os imaginários culturais são parte da realidade e que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens. Entretanto, o que é a “realidade” e porque as estéticas do realismo são o mais adequado meio para retratá-la é um assunto que suscita um candente debate. Nas palavras de Joel Black

A realidade nunca esteve em tanta demanda quanto agora na nossa cultura global mediada pelos meios de comunicação e pelo cinema (...) Na medida em que há uma crescente demanda pela realidade, ela também é crescentemente contestada. A realidade nas sociedades liberais, democráticas e mediadas pela mídia não é auto-evidente, mas é constantemente contestada e disputada. (Black, 2002:15)

Uma das conseqüências da globalização cultural foi, precisamente, a naturalização dos códigos do realismo como forma de apreensão do cotidiano. O realismo como percepção do cotidiano, avaliação de condições materiais e registro de realidade pautada na evidência dos fatos legitima uma apreensão da realidade que se tornou costumeira na nossa vivência diária, na nossa racionalização comezinha do mundo. Inclusive, o manejo dos registros realistas abaliza a entrada cultural na modernidade. Entretanto, ênfase que se há algum sentido unificador no conceito de realismo é que ele se caracteriza por uma visão de mundo que exclui ou coloca em quarentena fantasias, crenças esotéricas, tradições místicas ou sonhos românticos que também se manifestam na fabricação social da realidade na modernidade. Daí o sentido comum de ser “realista” em contraponto ao devaneio fantasioso.

Ou seja, há uma naturalização do registro realista na produção dos noticiários, nos romances do cotidiano, no controle e expectativas do presente e do futuro e ao mesmo tempo há um mundo de fantasias consumistas, devaneios publicitários, práticas místicas, imagens e narrativas que nos evocam mundos encantados, improváveis e delirantes. O que caracteriza a ficção realista, nos seus diversos avatares desde seu surgimento no século XIX até hoje, é que a narrativa ou imagem realista nos diz que está em sintonia com a experiência presente, que ela traduz a equiparação entre a representação do mundo e a realidade social. Entretanto, no mundo global saturado pelos meios de comunicação, evidenciamos uma superprodução de imagens de realidade.

Neste princípio do século XXI, com o esmorecimento das vanguardas e a fragmentação de agendas políticas, o realismo crítico reemerge em diferentes vertentes tecendo um contraponto com o realismo sentimentalizado das telenovelas, o realismo *mainstream* dos filmes de Hollywood, o realismo sensacionalista da imprensa, o realismo espetacularizado dos *reality shows*, entre outros. Há, nos meios de comunicação, uma produção de “realidades” exacerbada pelo sensacionalismo, pela propulsão do choque, pela necessidade imperiosa de produzir novidades, pela vertiginosa velocidade de informações fragmentárias que não compõem um retrato total do social-global.

Se as estéticas do realismo são variadas, as modernidades com as quais o realismo se relaciona também são plurais. Como conceituar a modernidade? Como

definir o realismo estético? Ambas questões, sobretudo a primeira, foram tão copiosamente debatidas e interpretadas que traçar as principais correntes intelectuais que as responderam constitui em si um esforço avantajado. Portanto, minha resposta a essas indagações será, necessariamente, didática, sintética, parcial e seletiva na medida em que o que busco enfatizar é a conexão entre as estéticas do realismo e conceitos de modernidade cultural.

No tocante à noção de modernidade, quero enfocá-la em três aspectos. A modernidade entendida como *projeto*, como *período histórico* e como *experiência cultural*. Enquanto *projeto*, parto de uma corrente acadêmica que situa a modernidade atrelada ao legado iluminista do século XVIII.<sup>3</sup> Legado este que visava a emancipação do homem, a domesticação da natureza, o questionamento da tradição, a crença no progresso e na razão científica e a aposta num futuro diverso do presente. Este projeto de modernidade, segundo a ótica de Habermas, será ainda o fomentador do espaço público que possibilitaria o agenciamento político da comunidade de cidadãos e a criação de esferas autônomas da ciência, moralidade e arte.<sup>4</sup> Há uma copiosa bibliografia que rebate, precisamente, a noção de espaço público em Habermas enfatizando que sua concepção de um diálogo racional entre pares resulta numa elaboração idealizada do agenciamento político, já que as motivações que regem o comportamento social não se encontram plenamente encapsuladas pela racionalidade consensual. Mas, enquanto projeto de modernidade, o que interessa ressaltar é, justamente, a dimensão conceitual, a proposta inovadora do projeto moderno que, ao questionar os fundamentos da autoridade e da tradição, modificou as concepções sacras do mundo e abalizou o pensamento racional como o instrumento operacional e interpretativo do social. Vale ressaltar que não há uma equiparação direta entre o ideário da modernidade do projeto iluminista e os processos de modernização econômica e sociais desencadeados pelas sucessivas revoluções tecno-industriais, consolidação do Estado-nação burguês, ampliação dos mercados capitalistas, burocratização do Estado, primazia da racionalidade instrumental e expansão imperialista. Ingredientes esses que compõem, sobretudo, a modernidade do século XIX. Os ideários do conhecimento científico, emancipação social e questionamento da tradição não estão causalmente conectados aos processos de modernização. De fato, excetuando-se alguns países da Europa, os Estados Unidos e Canadá, no restante do mundo, a despeito da difusão global dos ideários modernos, a modernização econômica não foi necessariamente acompanhada pela emancipação política e social, nem pela consolidação de arenas públicas ou por formas democráticas de representação social. Mesmo na Europa, Estados Unidos e Canadá, os ideários universalistas de cidadania não foram implementados de forma igualitária. Na América Latina tal como

apontam Nestor García Canclini (2004), Roberto Schwartz (2000), Claudio Lomnitz (1999) e tantos outros, os ideários da modernidade conviveram com práticas políticas caudilhescas e a modernização social e técnica não eliminou crenças tradicionais e visões mágicas do mundo.

Como já fora salientado pelos sociólogos latino-americanos da teoria da dependência nos anos 1960 e como atualmente está em pauta nos estudos pós-coloniais indianos, é praticamente impossível mencionar a história da América Latina, África ou Ásia sem referir-se à Europa e aos parâmetros da modernidade européia, enquanto o inverso, discorrer sobre a história da Europa não implica, necessariamente, uma compreensão das especificidades culturais não européias. Entretanto, mesmo os que endossam a invenção da modernidade no Ocidente não podem negligenciar que a modernidade e a modernização da Europa fomentaram-se através da sua expansão imperial e por meio da absorção e do confronto com as figuras do exótico, primitivo ou estrangeiro. De fato, no filão dos *subaltern studies*, antropólogos, críticos literários, entre outros, enfatizam que a modernidade enquanto visão de mundo é engendrada na expansão imperial da Europa porque é diante do “outro” colonizado que o europeu tecerá sua definição de individualidade, nacionalidade e secularização.<sup>5</sup> Ou seja, é somente nesta zona de contacto do controle colonial-imperial que o europeu se inventa. Os ideários do projeto moderno e as características da modernidade técnica, secular, capitalista e racional-instrumental ganham poder de difusão global e se modificam de acordo com as características específicas das culturas locais.

Na sua acepção ocidental, essa modernidade foi entrevista por Max Weber como constitutiva de uma visão de mundo desencantada. A famosa metáfora sobre a modernidade como “gaiola de ferro” enfatiza a percepção de Weber sobre a condição moderna como sendo a de controle, disciplina, razão instrumental, pragmatismo calculista que promoveria o desencantamento do mundo na medida em que negaria o mágico, místico, misterioso e oculto.<sup>6</sup>

Em um sentido específico, o desencantamento do mundo supõe o triunfo da racionalidade instrumental que moldou, inclusive, a própria ética religiosa. A perda de magia de um mundo onde os seres humanos não dialogam mais com forças ocultas incide na racionalização religiosa e na apropriação utilitária da natureza. Em sentido mais amplo, o desencantamento do mundo gerou uma crise de sentidos na medida em que a ciência e a técnica não seriam capazes de oferecerem explicações sobre o significado da existência humana. De forma consoante com o “desencantamento” de Weber, Michel Foucault (1972) irá entrever a modernização como um processo de criação de instituições de vigilância, purificação e disciplina configurados em âmbitos espaciais específicos tais como a escola, a fábrica e a

prisão. O indivíduo moderno seria aquele que se autoconstrói mediante a interiorização das normas vigilantes sociais.

Como *período histórico*, a modernidade que me interessa enfatizar é aquela que se consolida a partir do século XIX porque este é o período que assiste ao surgimento do realismo estético e ao impacto da modernização na emergência de uma nova cultura técnico-urbana. Em outras palavras, o século XIX tece a coincidência entre modernidade como período histórico e modernidade enquanto *experiência cultural* cotidiana para os habitantes das grandes metrópoles. A proliferação de fábricas industriais, o inchamento de cidades com multidões de seres anônimos, a alteração do ritmo cotidiano acelerado pela velocidade dos novos meios de transporte (trem, bonde elétrico e carro); e, finalmente, o impacto das novas máquinas de visualidade (câmera fotográfica, câmera cinematográfica) e de meios de comunicação (telégrafo) imprimem, na experiência moderna, a vertigem do novo, do efêmero e do choque.<sup>7</sup>

No século XIX, a cultura do consumo se consolida com o surgimento de lojas de departamento e com a criação de novas formas de entretenimento, notadamente, o êxito formidável dos romances de folhetim publicados nos jornais. Nessa cultura do consumo e do mercado, a arte adquire uma função diversa. Ao lado do mecenato tradicional, da aristocracia e da igreja, o artista deve se projetar no mercado e buscar ingresso nos salões abalizados. As fronteiras entre alta cultura, cultura de massa e cultura de vanguarda foram negociadas e minadas ao mesmo tempo.

De fato, a tessitura da experiência cultural no século XIX parece compor-se do embate entre tendências contraditórias e complementares. De um lado, a racionalidade pragmática e calculadora que projeta lucros, métodos de disciplina e controle social. De outro, fortemente influenciados pelo romantismo, os imaginários do desejo enfatizando a validade da paixão, do sonho e da transgressão. Nas palavras de Colin Campbell (2001:318)

A lógica cultural da modernidade não é meramente a da racionalidade, como se expressa nas atividades de cálculo e experimentação: é também a da paixão e a do sonhar criativo que nasce do anseio (...) Lutando para enfrentar a necessidade de proceder às trocas entre a necessidade e o prazer, enquanto procuram conciliar seus egos boêmio e burguês, os indivíduos modernos não moram somente numa 'gaiola de ferro' da necessidade econômica, mas num castelo de sonhos românticos, esforçando-se, mediante sua conduta, para transformar um no outro.

A cultura do consumo, conforme explicita Campbell, reúne tanto a lógica calculadora da produção de mercadorias visando o lucro quanto a fabricação publicitária que fomenta a sedução dos objetos. A conhecida crítica marxista à reificação das mercadorias enfatiza isso: o ocultamento do cálculo capitalista e do trabalho para luzir

o produto fazendo-o parecer encantado. Para Walter Benjamin, que se dedicou a explorar os primórdios da cultura do consumo urbano nas passagens de Paris do século XIX, a sedução dos objetos induz a uma fantasmagoria de sonhos irrealizados. (Benjamin, 1987). As passagens de Paris com seu comércio caduco e suas máquinas desativadas eram a expressão “arqueológica” daqueles anseios de felicidade. Nas palavras de Agnes Heller

O fetichismo das mercadorias (as relações humanas aparecem como se fossem relações entre coisas) exemplifica a experiência moderna da desorientação, a ignorância sobre as conseqüências de nossas ações e dos mecanismos do mundo. O mundo racional (desencantado) é simultaneamente encantado. A troca de mercadorias, o mercado enchem o mundo de aparências fantasmagóricas. (Heller, 1995:33)

A “gaiola de ferro” e o *shopping center* sintetizam a oposição e complementaridade entre a racionalidade instrumental e o convite ao desfrute hedonista tornando-os partes da mesma engrenagem social inscritas na produção e circulação das mercadorias. A experiência cultural resultante da emergência dessa nova sociedade industrial e do consumo se expressa, conforme assinalado na citação de Campbell, em correntes estéticas diversas que representam, de forma geral, visões do mundo distintas que podem ser caracterizadas pela oposição entre o romantismo e o realismo/naturalismo.<sup>8</sup> As características do imaginário romântico são conhecidas: exaltação da imaginação, enaltecimento do indivíduo extraordinário, busca pelo insólito, maravilhoso e exótico, crítica ao raciocínio instrumental, culto ao amor como sublimação, valorização da natureza em simbiose com a consciência humana, ênfase na cultura popular e na comunidade de sentimentos e experiências coletivas e, finalmente, a ironia auto-reflexiva sobre seus próprios mecanismos de fabulação. Em suas variadas formas e nuances, o romantismo se difundiu popularmente e criou, segundo a expressão de Raymond Williams (2001), “estruturas de sentimento”. Modificou, sobretudo, os costumes e atitudes face ao amor, à subjetividade e à experiência.

Se o alto romantismo artístico na poesia insurgiu-se contra o cotidiano do utilitarismo pragmático e também buscou um sublime transcendente além do hedonismo consumista, a popularização do imaginário romântico, por sua vez, escolheu certos repertórios da busca pela auto-expressão individual gerando uma gama de expectativas sobre a realização de sonhos de felicidade cotidiana. Heroínas padecendo de amor, heróis galantes, crápulas inescrupulosos e obstáculos sociais emergem no romance sentimental e gótico do século XVIII, surgem nas peripécias do romance em folhetim jornalístico do século XIX e finalmente desembocam e se modificam no grande caudal da produção massiva de filmes, fotonovelas, telenovelas, romances e

seriados televisivos que alimentam a indústria cultural até hoje. A arte realista, no século XIX, se insurge como crítica aos fantasmas românticos popularizados, ao devaneio escapista e ao imaginário fantasioso. Argumenta Williams (2001:300,301) que o realismo tinha como objeto de representação “(...) uma realidade costumeira, cotidiana em oposição ao tradicionalmente heróico, romântico ou legendário. O adjetivo que usualmente caracterizava o realismo era ‘surpreendente’ e no bojo da ‘realidade comum e corrente’ uma atenção particular ao desagradável, exposto e sórdido podia ser discernido”.

Sob o crivo do olho realista, o cotidiano banal torna-se assunto de interesse artístico. Nas palavras de Linda Nochlin (1971:13), o intuito primário da arte realista era “oferecer uma verdadeira, objetiva e imparcial representação do mundo real baseada na observação da vida contemporânea”. Este, entretanto, é o cerne da questão. Não se trata apenas de que o cotidiano seja valorizado como experiência significativa, mas sim a noção extraída do pensamento científico de que o artista pode atuar como um observador imparcial e objetivo da vida tal como ela é. Em outras palavras, há, neste ideário do realismo, uma desconfiança em relação aos poderes transformadores da imaginação. No vertiginoso mundo da modernidade onde, nas palavras do *Manifesto Comunista* “tudo se dissolve no ar”, a ênfase recai na promoção de uma pedagogia da realidade de maneira a formar um público de leitores e espectadores aptos a decodificarem o social de acordo com o empirismo crítico da observação.

A desconfiança realista da imaginação, algo que era exaltado como fonte essencial da criatividade no ideário romântico, também é fruto do desencantamento do mundo na modernidade e parte do esforço de focar a realidade como documento social que deve ser revelada para denunciar a condição humana. Como fora mencionado, na acepção estrita de Max Weber, o desencantamento do mundo conduz à visão desolada da modernidade como “gaiola de ferro”, sociedades reguladoras onde os indivíduos encontram-se submetidos a engrenagens sociais desprovidas de epifanias. Mas o desencantamento do mundo também possibilita superação dos feitos do passado e a introdução de um imaginário secular utópico. A secularização e desmagificação do mundo fomentaram os ideários iluministas da emancipação social, o questionamento dos fundamentos e da autoridade hierárquica e o anseio por uma sociedade transformadora de agenciamento políticos, sociais, econômicos e culturais. Em contrapartida, no reencantamento, a modernidade cultural também oferece cenários de deleite no fetiche das mercadorias, nas seduções publicitárias, na cultura do espetáculo e do entretenimento. “Desencantamento do mundo” e “reencantamento do mundo” são complementares não somente pelas seduções do consumo, mas também porque o pensamento técnico e científico conviveu com o surgimento de novas formas

de espiritualidade, crenças místicas, práticas transgressivas de liberação individual e do culto ao irracional. As respostas artísticas ao desencantamento e reencantamento do mundo se tensionaram entre as correntes realistas e as diversas estéticas do romantismo, vanguardismo, modernismo.

Ao tecer o questionamento das engrenagens sociais que promovem a opressão social, ao buscar as nuances subjetivas e psicológicas dos seus personagens, ao pintar e fotografar o cotidiano dos anônimos, o realismo crítico promoveu uma visão “desencantada” do mundo que, entretanto, dialogava com os anseios e aspirações de mundos melhores. De forma diversa, o romantismo, certas correntes vanguardistas, como o surrealismo e expressões específicas do modernismo artístico, reintroduziram as possibilidades de encantamento na modernidade por meio das experiências do sublime romântico, estranhamento vanguardista, epifania modernista e maravilhoso surreal. Tratava-se, sobretudo, de combater a petrificação da normatividade, de demolir a racionalidade instrumental e de perfurar o *déjà-vu* cotidiano pela ação poetizadora da arte. As vanguardas artísticas, expressões do modernismo cultural e, sobretudo, a contracultura jovem dos anos 1960 e 70 buscaram validar estilos de vida e formas de experiência contrários aos parâmetros do realismo burguês. Na riqueza dessas contestações, na absorção transcultural entre Oriente e Ocidente, as experiências diversas da modernidade cultural demonstram que uma faceta crucial do ser moderno é o questionamento da própria modernidade.

### **NOVOS E VELHOS REALISMOS**

Enquanto representação estética, o realismo é, nas palavras de Terry Eagleton, “um dos termos mais escorregadios”.<sup>18</sup> Essa dimensão fluída atesta não somente que uma pluralidade de estilos e formas de representação se expressam através da rubrica “realismo”, mas que a palavra “realismo” traduz uma forte conotação ideológica que enfatiza a conexão entre representação artística e realidade. No seu sentido mais primário, o realismo estaria conectado com a utilização da mimese, ativando a noção da arte como cópia de uma realidade e mundo material. A mimese é aqui entendida como um ilusionismo espelhado, uma representação que parece copiar aquilo que existe no mundo. Mas, desde a antiguidade clássica, essa “ilusão” imitativa obedecia aos códigos específicos de verossimilhança que eram culturalmente engendrados. Segundo Eagleton (2003:14), “Realismo artístico, portanto, não pode significar ‘representar o mundo tal qual é’ mas sim representá-lo de acordo com as convenções da representação do mundo-real”.

Margaret Cohen enfatiza a conexão entre estéticas do realismo e modernidade argumentando que:



O auge do realismo na França se deu no que foi designado como a invenção da modernidade (...) o realismo na França era um estado de arte visual e textual e o foco de um debate polêmico durante a metade do século que assistiu à explosão da produção industrial e da metrópole industrial; a institucionalização do Estado-nação burguês; a derrocada do poder da classe aristocrática e a criação do proletariado; a invenção de tecnologias do espetáculo, reprodução mecânica, notadamente, a fotografia e os meios de comunicação massivos, especificamente, o jornalismo massivo; o ápice do projeto imperial francês; a consolidação da ciência experimental moderna; a criação do primeiro socialismo moderno (Cohen, 1995: X, tradução da autora).

Na tentativa de responder às questões sociais urgentes do seu tempo, o realismo estético do século XIX buscou oferecer retratos da contemporaneidade enfatizando a observação distanciada, o olhar crítico sobre as formas de comportamento dos indivíduos na sociedade e a construção ideológica de valores sociais. A força da persuasão da arte realista reside na sua fabricação daquilo que Roland Barthes (2000) analisou como sendo o “efeito do real”. O “efeito do real” é uma forma específica de aguçar a verossimilhança artística. A arte realista introduz uma nova forma de verossimilhança afastada das convenções de gênero da arte clássica. O realismo buscou uma verossimilhança extraída da experiência cotidiana de vivenciar o mundo, uma verossimilhança atrelada ao senso comum da percepção. O “efeito do real” no romance realista é obtido por detalhes que dão credibilidade à ambientação e caracterização dos personagens. Assim, a descrição da casa burguesa contém a menção de objetos que não está diretamente associada à trama, mas que sugerem o que deveria estar contido num lar burguês, daí a inscrição do barômetro na lareira de Madame Bovary e a inclusão dos objetos de refinamento francês na sala de estar de Quincas Borba quando ele buscava ascender socialmente, entre outros tantos exemplos.

Na arte realista crítica, o “efeito do real” e a retórica da verossimilhança deveriam ser acionados não para meramente configurar o quadro mimético dos costumes, mas para mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação que, entretanto, contivesse uma análise crítica do social e da realidade. As diversas vertentes do realismo crítico tal como entrevistados na literatura de Flaubert (1821-1880), Maupassant (1850-1890), e até mesmo Balzac (1799-1850) endossavam a visão crítica do mundo social como domínio do desencantamento produzido pela perda do sagrado, o predomínio do pensamento científico, a exploração social e a hegemonia da racionalidade calculadora. A discrepância entre as expectativas e desejos dos protagonistas dos romances e o duro embate com a realidade teceu a trama das desilusões de inúmeros enredos.

Não é à toa que o romance ícone do olho crítico realista desvendando as ilusões sentimentais é o célebre texto de Flaubert *Madame Bovary* (1857). Emma Bovary, a equivocada heroína de Flaubert, sofrera o contágio das leituras romântico-sentimentais. Vivendo uma existência de acanhamento provinciano, casada com um médico medíocre que, entretanto, a amava, Madame Bovary busca incessantemente realizar ideais de paixão amorosa adúltera. Estes ideais da paixão, por sua vez, eram fortemente acoplados aos seus anseios de consumo pautados pela vida elegante. Flaubert confere à sua heroína um desfecho trágico e sem redenção. Emma fantasia amores e sacrifica o cotidiano da construção familiar em prol de desejos passionais e do consumismo fútil. Suicida-se enredada em dívidas e desilusões fabricadas pelo seu próprio desatino fantasioso. Entretanto, seu criador, Gustave Flaubert, famosamente declara “Madame Bovary c’est moi”. Esse “c’est moi” não se reduz a uma questão de autoria, ou seja, eu sou ela porque a inventei, mas traduz um impasse da condição moderna fragmentada entre o desejo de fantasias e as engrenagens do social; entre auto-imagens do “eu” e a visão do indivíduo produzida pela própria sociedade.

Enquanto engendravam as críticas ao mundo social, esses romances abalizavam o realismo como a forma interpretativa da realidade. Se a arte realista questionava o *status quo* e possuía, para vários artistas, agendas políticas revolucionárias, o realismo como estética parte de pressupostos tais como argüição empírica e observação objetiva que caracterizariam o pensamento racional científico. Phyllis Frus (1994:58) argumenta que “Parece provável que os jornalistas e escritores de ficção no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX foram influenciados pelas mesmas forças culturais, como o domínio do conhecimento e da investigação intelectual, forjadas pela ciência empírica”. (tradução da autora)

Era essa, justamente, a busca da representação do escritor naturalista no século XIX, onde a observação empírica deveria revelar, através de uma palavra literária transparente, os mecanismos da sociedade e o comportamento humano nas engrenagens do social. O naturalismo diferencia-se do realismo justamente na aposta científica da observação empiricista, na definição da natureza humana de acordo com premissas biológicas onde a psicologia individual é submetida aos critérios de uma tipologia de comportamentos. Entretanto, em vários outros escritores realistas do século XIX, tal como é o caso de Machado de Assis, a transparência da linguagem é eivada de complexidades na medida em que se problematiza a legitimidade da escrita, coloca-se em evidência a limitação da verossimilhança e se esmiúça, exemplarmente, no caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), a própria ficção não como uma tela transparente ou um espelho sem mácula, mas uma construção resultante de

uma contenda entre a tradição literária, a inventividade do escritor e as suas próprias percepções da tessitura social.

O realismo, acrescenta Frus, “não é o que nos dá uma documentação factual ou completa, mas o que produz uma ilusão de mundo que reconhecemos como real”. (*ibidem*:15) É nessa equação que a narrativa e a visualidade realista encontram seu paradoxo. Se o discurso científico enfatizava a importância da prova empírica e tecia a separação entre fatos e ficções, a verossimilhança do realismo artístico embaçava as fronteiras entre a representação e a experiência vivida. Mas o que marca de forma decisiva a polêmica moderna em torno do realismo estético é que, desde o surgimento da máquina fotográfica no século XIX, o *status* das estéticas realistas esteve fortemente acoplado aos meios de reduplicação do real e da realidade fomentadas pela cultura visual e pelas novas tecnologias midiáticas. Na complexa relação entre as novas máquinas da visualidade (fotografia e cinema) e a literatura e as artes plásticas, as estéticas do realismo tiveram uma importância crucial já que, mesmo valendo-se, inicialmente, de convenções pictóricas dos outros gêneros, a imagem técnica superou as demais artes na sua tradução do realismo mimético. De fato, como foi extensamente estudado, o impacto documental da imagem fotográfica debilitou os códigos de verossimilhança da pintura, assim como o cinema, posteriormente, influenciou a criação de imagens escritas e contribuiu para acelerar a dinâmica da ação no enredo literário. Sobretudo, a fotografia irá produzir um “efeito do real” de outra ordem e categoria. Afinal, toda imagem fotográfica possui o índice de que tal paisagem, objeto ou pessoa efetivamente esteve, durante um tempo pretérito, imobilizado diante da câmera. A máquina fotográfica testemunha uma presença passada, retém um espectro do tempo materializado. A fotografia realiza aquilo que Sontag (1983) denominou como sendo a transformação do mundo em imagem. E o apelo dos meios de comunicação é o de fazer com que a imagem ou a narrativa midiática seja mais preta de realismo do que nossa realidade fragmentária e individual. Tecendo imagens e narrativas da realidade, os enredos e imagens dos meios midiáticos serão absorvidos no cotidiano de milhares de pessoas e se transformarão nos códigos interpretativos com as quais elas abalizam o mundo e tecem suas próprias narrativas pessoais.

A modernidade desencantada e reencantada enfatiza a primazia da visão através das novas máquinas da visualidade. A câmera fotográfica, o cinema, e posteriormente, no final dos séculos XX e XXI, a realidade virtual potencializaram o “efeito do real”. A realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade. O surgimento dos novos realismos na literatura,

fotografia e cinema nos séculos XX e XXI atestam uma necessidade de introduzir novos “efeitos do real” em sociedades saturadas de imagens, narrativas e informações. Estes “efeitos do real” serão distintos daqueles do século XIX, não se pautam somente na observação empírica ou distanciada, mas promovem uma intensificação e valorização da experiência vivida que, entretanto, é ficcionalizada.

A arte de vanguarda do final dos séculos XIX e XX buscou, justamente, desmontar a naturalização da realidade e do real apoiados nos códigos estéticos do realismo da verossimilhança insistindo no caráter construído da realidade e na possibilidade de se vislumbrar outro real no estranhamento artístico experimental.

A beleza das máquinas, o tumulto das grandes metrópoles, a vertigem da aceleração eram para os futuristas italianos um chamado para sepultar tanto as velhas retóricas adiposas da poesia simbolista e romântica como também ensejavam a criação de uma nova linguagem diversa do realismo costumeiro. Uma poesia sintética com o impacto de um soco, uma pintura pulsante de movimento ao invés do retrato realista estático, uma aposta no futuro sem o ranço do antiquário e do museu constituíam parte deste novo vocabulário da vanguarda italiana insurgente. Com outras implicações políticas e opções estéticas, o futurismo soviético dos anos 1920 também irá “inaugurar o futuro no presente” com pinturas abstratas, poesias de verso livre, nova fotografia, cinema de montagem e arquitetura moderna. O futurismo soviético apostou na inovação estética e no experimentalismo como formas efetivas de implantação de uma nova consciência moderna que inauguraria a sociedade comunista revolucionária. Nessas produções, não se buscava utilizar o moderno como novo monumental estético – algo que será almejado nas produções estéticas fascistas e também na arte canônica do realismo socialista – já que o efeito catártico do experimentalismo era o “choque” inesperado do novo propondo uma outra agenda do olhar.

Nos anos de 1920, a implosão do cânone realista foi particularmente relevante para os artistas surreais já que, advogando a demolição das barreiras entre vida e arte, os surrealistas visavam dinamitar o senso comum da racionalidade burguesa exaltando o inconsciente, a imaginação, o primitivismo e a loucura. André Breton, como figura central do movimento surrealista, travou contenda direta contra a proliferação dos registros realistas pontificando:

A atitude realista (...) inspirada, de Santo Tomás de Aquino a Anatole France, no positivismo, se me afigura hostil a qualquer arrancada intelectual e moral. Tenho-lhe horror, pois ela é fruto da mediocridade, do ódio e de presunção rasteira. É dela que nascem, hoje em dia, todos esses livros ridículos que insultam a inteligência. Continuamente vemo-la fortalecer-se nos jornais, pondo a perder os esforços da ciência e da

arte, ao mesmo tempo que se empenha em adular os gostos mais reles do público: a clareza que tende a confundir-se com a toleima, uma vida digna de cães. Com tudo isso vem a sofrer a atividade dos melhores espíritos: a lei do menor esforço acaba por se impor a eles, como aos demais”. (Breton, 2001:19)

Em contraposição, ao realismo artístico e midiático que consideravam como fruto de um sentido comum restritivo e banal, os surrealistas buscavam uma iluminação profana que reencantaria o mundo com o maravilhoso. Um maravilhoso criado pela olhar de estranhamento sobre o mundo material onde as coisas já não seriam artefatos inanimados, mas teriam o poder do olhar recíproco, uma nova realidade entrevista na montagem entre coisas díspares, realidades contraditórias e temporalidades diversas.

Enquanto os dadaístas e surrealistas travaram uma batalha contra os cânones do realismo convencional e da “bela arte” acadêmica, outros artistas modernistas, tais como o pintor Fernand Léger (1881-1955), que se autodenominava “novo realista”, buscavam, justamente, desautorizar o realismo acadêmico das verossimilhanças ativando novos códigos do realismo que respondessem ao impacto da estética das máquinas sem recair no convencionalismo figurativo (Fer, Batchelor e Wood, 1998). Entretanto, como já fora mencionado, a força mobilizadora da representação realista lhe conferiu uma importância ímpar na disputa política entre os grandes blocos fascista, nazista, comunista soviético e liberalismo democrático que polarizaram o mundo nas décadas de 1930 e 1940. Como já foi intensamente debatido, após o experimentalismo dos anos 1920, a década de 1930 e os anos 40 consolidaram o endosso soviético aos preceitos do realismo socialista. O realismo socialista retomava, em grande medida, as formas narrativas e pictóricas figurativas do realismo canônico, enfatizando a retratação da sociedade agora sob o crivo da realização da promessa socialista. Ou seja, guardou os convencionalismos da representação de tipos e costumes agregados à consagração dos retratos dos líderes revolucionários e do povo. Na Alemanha nazista, Hitler condena a arte “degenerada” da vanguarda, mas igualmente repudia o realismo crítico. Entroniza o monumentalismo clássico, a pintura dos costumes na luz sentimental-*kitsch*, as mitologias nacionais e promove a “cultura do espetáculo” em filmes, fotografias e *meetings* políticos. Nos países capitalistas, a vanguarda ataçava a disputa contra petrificados cânones do realismo e da arte acadêmica e também buscava demolir os efeitos “ilusórios” da indústria cultural.

Nesta contenda, Bertold Brecht (1898-1956) irá tanto rejeitar o realismo socialista quanto o realismo burguês. O realismo, na ótica de Brecht, dependia do

efeito produzido pela obra de arte. Ou seja, era proveniente de uma relação entre o artista e sua audiência. Caberia ao artista engajado engendrar outras formas de conceber a realidade inventando novos códigos atrelados ao seu tempo. O realismo do século XX deveria ser arriscado e inovador, deveria: “ser conquistado”, a partir de um mundo de novos materiais, vitrines de loja, filmes e tecnologia”.<sup>10</sup> Já para Georg Lukács (1885-1971), o defensor máximo do realismo crítico nas modalidades do romance burguês, o realismo do século XX ainda deveria estar atrelado aos propósitos humanísticos do século XIX, pois tratava-se de descortinar os mecanismos sociais que configurariam as diretrizes da história e da vivência humana. Em vez de apostar na relevância da experimentação vanguardista ou modernista, Lukács abalizou a correspondência plena entre as formas narrativas do cânone realista e a possibilidade de discernir criticamente a realidade social e a condição existencial. Entretanto, se artistas como Fernand Leger, vanguardistas como Malevich, entre outros, e, posteriormente, os “Novos Realistas” franceses em 1960 irão reivindicar-se como realistas sob a base de que o realismo não poderia ser confinado ao imitativo ilusionista, aos cânones da arte burguesa, ao figurativo ou à verossimilhança do sentido comum, o termo “realista” se esgarça e perde sua correspondência com a fabricação social do cotidiano.

A despeito da nomenclatura que certos artistas de vanguarda e do modernismo deram ao “realismo”, o cânone realista que se estabeleceu no século XIX, enfatizando a vida costumeira, a representação figurativa, o retrato social e a psicologia dos personagens, consolida-se como marco definidor de um sentido comum cotidiano. Evoco, neste sentido, as palavras de Gustave Courbet (1819-1877), o pintor emblemático do realismo pictórico no século XIX. Ao ter suas telas rejeitadas pelos salões de pintura acadêmica, Courbet rege seu manifesto sobre o realismo e enfatiza: “Atingir a habilidade através do conhecimento – este tem sido meu propósito. Gravar as maneiras, idéias e aspectos da época tal como eu as vi – ser um homem além de um pintor, em suma, criar uma arte viva – esse é o meu objetivo” (*apud* Harrison, Wood e Gaiger, 1998:372, tradução da autora). Portanto, há nessa premissa realista um desejo ativo de ancorar a representação com as experiências e os ideários do seu tempo. Nota-se que Courbet não endossa meramente a transparência e a objetividade científica que será depois sustentada pelo escritor máximo do naturalismo, Émile Zola (1840-1902). Na prédica de Courbet, há o posicionamento do olhar subjetivo contido nas palavras “as idéias e os aspectos da época como eu as vi”, mas essa visão está posta a serviço de um engajamento objetivo no mundo.

Evidentemente, o “efeito de real” dos realismos do século XX e XXI será outro. A desconstrução da objetividade distanciada, a validade da subjetividade e

a percepção do caráter fabricado do social pelos meios de comunicação se afastam tanto da idéia da experiência direta quanto do ideal da neutralidade objetiva científica do realismo anterior. Mas, em suas variadas manifestações, o realismo crítico busca o resgate da experiência e uma apreensão do contemporâneo expressa pelo anseio da “arte viva”.

A noção de “arte viva”, entretanto, em si é problemática na medida em que um dos postulados da vanguarda artística é de justamente dinamitar as barreiras entre vida e arte modificando os hábitos perceptivos de ambas. Neste sentido, uma gama de críticos tem argumentado que a vanguarda explorava a modificação do conceito de arte e a própria percepção do real, enquanto o modernismo estético visava produzir novas formas de narrar a modernidade nos metacódigos da produção artística. A vanguarda estaria dinamitando as percepções normativas do real e revelando as fabricações sociais da realidade, enquanto os modernistas estariam modificando as percepções estéticas da arte. Mas estas distinções perdem vigência quando notamos como a absorção de obras modernistas pode produzir um efeito desestabilizador maior do que muito gesto vanguardista revolucionário que quase sempre atingiu um público reduzido. Sobretudo, as linhas divisórias entre vanguarda e arte modernista foram tantas vezes artificialmente arquitetadas. Tanto a vanguarda quanto a arte modernista (1986), tiveram, conforme a argumentação de Andreas Huyssen de fazer frente à produção de mundos simbólicos pelo advento da sociedade de massas durante o século XX.

Na contemporaneidade, nota-se o esgotamento da vanguarda, a consolidação plena dos meios de comunicação e uma busca pelo “real” em sociedades fortemente midiáticas. Ao longo do século XX, a arte de vanguarda, conforme ressalta García Canclini (2004:88), encontrou-se esvaziada do seu projeto político na medida em que “(...) o destino principal dos gestos heróicos das vanguardas e dos ritos desencantados dos pós-modernos têm sido a ritualização dos museus e do mercado”. Em outras palavras, a ruptura experimental das vanguardas e a valorização do novo no modernismo tornaram-se os valores aceitos pelas próprias instituições e pelo mercado ávido de novas reciclagens. No final do século XX e princípios do século XXI já não se trata do embate entre vanguarda, cultura de massa e alto modernismo. Independentemente da qualidade, da experimentação formal ou do conteúdo, qualquer obra de arte é posta em circulação através dos mercados e dos meios de comunicação.

Nas últimas décadas, o *boom* da cibercultura e a criação de mundos virtuais na Internet modificaram os parâmetros conceituais sobre a cultura de massa. Se a crítica aos modelos de entretenimento consagrados pela Escola de Frankfurt se

baseava na denúncia da manipulação e domesticação do público forjada pela indústria cultural, as novas tecnologias da cibernética desestabilizam as teorias da absorção passiva na medida em que a interatividade dos usuários com outros usuários e com as próprias tecnologias digitais promovem agenciamentos. Mas, sobretudo, a cibercultura vem adicionar uma outra dimensão ao debate da representação na medida em que ela é capaz de criar realidades virtuais que fabricam não os “efeitos do real” usuais, mas “efeitos hiperreais”. Diversamente da emersão no livro de ficção, na sala escura do cinema ou na contemplação da imagem fotográfica, a interação cibernética coloca o usuário num suprazona de contacto que independe de sua localização espacial específica. Não se trata apenas de criar uma bolha imaginativa que atue como um parêntese de reclusão face ao contorno imediato, mas de fabricar outros espaços cibernéticos com suas próprias demarcações e formas de comunicação. Mas conforme as sugestões anunciadas no início deste ensaio, novas tecnologias da visualidade e novas formas de produção de imagens e simulacros não cancelam o “anseio pelo real”. Se assim fosse, o advento da fotografia teria sepultado, de uma vez por todas, as formas realistas e figurativas da pintura. No entanto, o realismo pictórico prosperou na França mesmo com o advento da fotografia. E os encontros virtuais na Internet são, tantas vezes, transformados em contatos diretos na vida real.

Permanece em pauta, portanto, a questão sobre o teor de experiências que já não se processam de corpo presente, de interações que se realizam por meio de telas cintilantes, de diálogos e mundos imaginários que somente existem na efemeridade do ciberespaço. Apesar da interatividade do usuário, a Internet, assim como os outros meios de comunicação, é regida pela descorporificação dos usuários agregada à simultaneidade temporal e à abstração espacial. Usuários se comunicam em *sites*, *chats*, *e-mails*, *blogs* e *fotologs* estando em Singapura ou Manaus. Se a cibercidade não elimina a cidade real, as experiências mediadas pela mídia não cancelam experiências vividas. Entretanto, as experiências vividas são alimentadas e interpretadas também através do prisma midiático, entre outros.

O apelo das estéticas do realismo enquanto “arte viva” ou enquanto resgate da experiência se dá no contexto de sociedades institucionalizadas e midiáticas onde não somente as atividades são regulamentadas em nichos institucionais específicos (escola, hospital, fábrica, entre outras) como o acesso à realidade é moldado pelos meios de comunicação que fornecem, inclusive, os imaginários para a invenção e fabricação do indivíduo.

Neste sentido, nas últimas décadas, os debates ao redor da “cultura do espetáculo” (Debord, 1967), da desaparecimento do real pela produção do simulacro



(Baudrillard, 1981) ou a crítica à perda do sentido da história através do pastiche midiático e artístico (Jameson, 1991) são parte central das discussões sobre a condição pós-moderna que enfatiza a porosidade entre o vivido e o imaginado; entre a experiência e a produção da realidade através dos meios de comunicação; entre a memória pessoal, histórica e coletiva e as memórias imaginadas dos meios de comunicação.

Para Debord que articulou sua crítica à sociedade capitalista ocidental em pleno auge das mobilizações estudantis dos anos 1960, a sociedade do espetáculo é uma relação entre o espectador e o processamento de imagens que ocasiona o apagamento do mundo simbólico na medida em que engloba a totalidade do sistema social e submete qualquer vivência às mediações midiáticas. Regidas pela lógica capitalista da circulação, as imagens imperam, impõem o domínio da aparência e fomentam a alienação social já que dinamitam agenciamentos sociais em prol das fabricações visuais que não convidam ao diálogo, mas à mera passividade da absorção consumista. Em Debord, há, todavia, a expectativa da derrocada do espetáculo pelo agenciamento revolucionário mobilizador. A tomada das ruas, a ação política do protesto, a ocupação ativa da arena pública seriam as medidas insurrecionais para a derrocada do império das imagens. Já para Baudrillard, que escreve seu famoso ensaio “A procissão dos simulacros” no início dos anos 1980, as perspectivas de agenciamento político foram completamente esmagadas pelo domínio não mais da mera imagem, mas do simulacro midiático. Enquanto a imagem, mesmo na sociedade do espetáculo, retém uma correspondência entre o real e sua representação, no mundo dos simulacros não há mais real nem realidade. Há somente a realidade dos simulacros que são narrativas, cópias e imagens autônomas, que não possuem lastro no real. Assim, as notícias televisivas que comentam eventos, atentados, celebridades estariam na plena ordem do simulacro porque atuam em esfera própria, fabricando enredos próprios como num jogo virtual. Com mais fundamento crítico e sem tecer teorias tão totalizantes como as de Baudrillard, Fredric Jameson também irá questionar o domínio das imagens e do real na lógica cultural da pós-modernidade. Para o marxista americano, trata-se de verificar o esgotamento político das narrativas do futuro, algo que impossibilitaria uma tomada de poder na acepção de Debord, mas isso não significa que o real e a realidade foram deslocados pelo simulacro total. Na análise de Jameson, o pós-moderno seria um estágio no desenvolvimento do capitalismo tardio marcado pelo desaparecimento da natureza e o apagamento do sentido da história. A arte pós-moderna não mais regida pelo imperativo do novo, que caracterizava as produções modernistas, investe na combinação eclética de estilos, imaginários e tradições culturais desancorados de vivências históricas e práticas coletivas. Estaríamos, nessa acepção, rendidos aos jogos lúdicos dos parques temáticos e dos *shopping malls*. Tudo se

combina e se neutraliza na circulação de um presente saturado de mercadorias, imagens e realidades mediadas. Sem negligenciar a saturação midiática, o crítico literário Andreas Huyssen (1995) propõe uma visão mais nuançada do momento contemporâneo. A crise do futuro ocasionada pela derrocada das utopias socialistas ou libertárias implica, segundo Huyssen, uma problematização do conceito do futuro no próprio imaginário capitalista atual. Se já não há crenças nem tomadas de posição revolucionárias e se endossar a aceitação do mundo-simulacro não conduz a nenhuma saída porque essa afirmação em si mesma contém premissas totalizadoras que renegam a diversidade de modernidades e experiências de mundo, resta apostar num sentido crítico do presente que passa por uma avaliação da história, da memória e do desejo pelo real. Huyssen explicita que um ingrediente utópico persuasivo da arte modernista estava contido na busca pela epifania que, momentaneamente, suspenderia o fluxo temporal, a banalidade do cotidiano, a descartabilidade do sujeito para atizar uma sublimação da experiência como algo revelatório. Mas essa experiência epifânica, argumenta, era contraposta aos mundos repressivos, sociedades ainda disciplinares, culturas ainda prenhe de tradições, porém, “Quando este mesmo presente, entretanto, tiver sido progressivamente deslocado da tradição, quando a saturação da mídia apagar diferenças espaciais e temporais fazendo com que todo lugar, todo tempo seja disponível para um *replay* instantâneo, então o retorno da história e da memória também poderá ser entendido como uma tentativa de encontrar um novo chão”(Huyssen, 1995:100, tradução do autor). A procura pelo passado, a memória e o real não seria mero exercício de nostalgia, mas uma busca por significações fora do niilismo apocalíptico, do conformismo consumista ou da desilusão política.

Creio que é nesta indefinição dada pela crise dos imaginários do futuro, da saturação midiática, da perda de espaços públicos, do esgarçamento de experiências coletivas e da disputa em torno da conceituação da realidade social que as estéticas do realismo aguçam os paradoxos do momento contemporâneo. Se, conforme a análise de Jameson (1995), aceitamos que o realismo é um conjunto de estéticas que camuflam seus próprios mecanismos de fabulação ao pretenderem “representar a realidade”, só podemos chegar à conclusão de que está a serviço de uma determinada ideologia, ideologia essa que o pensador marxista aloca na acepção burguesa do sentido comum do mundo. Essa naturalização do realismo, por sua vez, promoveria o cardume de narrativas, imagens, e gêneros literários que inundam o mercado não como “arte viva”, mas como produtos a serem consumidos desprovidos de potencial político. Embora não negligencie que os mecanismos de circulação, inserção e venda de imagens, narrativas e notícias estão fortemente controlados por interesses econômicos e atrelados à manutenção do *status quo*, enfatizo a premissa de que

nenhum sistema é totalizante. Nem os *mass media* são homogeneamente iguais, nem os públicos receptores são idênticos, nem as instituições são impermeáveis ao escrutínio e nem os imaginários sociais sucumbem inteiramente à cultura do espetáculo. Que a lógica da cultura do espetáculo permeie o social não significa que a imagem tornada realidade cancele agenciamentos. As fotografias dos campos de extermínio, as imagens da guerra do Vietnã e as recentes fotografias sobre o abuso dos prisioneiros iraquianos por soldados americanos na ocupação do Iraque, entre tantos outros exemplos, atestam o poder mobilizador da fotografia pública. O real e a realidade nos importam porque pautam nossa possibilidade de significação no mundo. Importam também porque o real e a realidade são arduamente contestados e fabricados. Num mundo de realidades em disputa, as estéticas do realismo no cinema, fotografia e literatura continuam a serem conclamados a oferecerem retratos candentes do real e da realidade, são acionados a revelarem a *carne do mundo* em toda sua imperfeição.

BEATRIZ JAGUARIBE é doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Stanford (EUA) e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

## NOTAS

1 No século XX, entre os maiores defensores do realismo crítico destacam-se Georg Lukács e Raymond Williams. Ver Georg Lukács (1964) e Raymond Williams, *The Long Revolution* (2001).

2 Ver, entre outros a crítica de Fredric Jameson sobre o realismo estético em *As marcas do visível*, 1995.

3 Ver a síntese do projeto iluminista traçado por Sérgio Paulo Roanet em *As razões do iluminismo*, 1987.

4 Ver o texto clássico de Jurgen Habermas, “Modernity-An Incomplete Project”, 1983.

5 Ver Dipesh Chakrabarty (2000); Peter Van der Veer (2001); Mary Pratt, (1992); Walter Mignolo (2000).

6 Para uma discussão sobre o conceito de desencantamento de mundo em Weber ver Antônio Flávio Pierucci, 2003.

7 Ver os famosos comentários de Charles Baudelaire em *Sobre a modernidade*, 1996. Ver Walter Benjamin e sua teoria do choque no ensaio sobre Charles Baudelaire, 1976.

8 Ver considerações fundamentais de Charles Taylor sobre a constituição do *self* moderno no embate entre ideários iluministas e anseios românticos em *As Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna*, 1997.

9 Ver copiosa literatura sobre o conceito de mimesis em Erich Auerbach (1953) e Gunter Gebauer e Christoph Wulf (1995).

10 Para uma discussão sobre as formulações de Brecht ver Fer, Batchelor e Wood, (1998:260). Ver também Eagleton. (2003).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH., Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1953.
- BARTHES, Roland. El efecto de lo real in: *Realismo, mito, doctrina o tendência histórica?*, Buenos Aires, Lunaria, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, Verso, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Obra escolhida*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Black, Joel. *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*, Routledge, Nova York, 2002.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, Rio de Janeiro, Nau, 2001.
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*, Rio de Janeiro, Rocco, 2001, p. 318.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- COHEN, Margaret. “Reconfiguring Realism” *Spectacles of Realism*, editado por Margaret Cohen e Christopher Prendergast, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- DEBORD, Guy *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Castel, 1967.
- EAGLETON, Terry. Pork Chops and Pineapples in: *London Review of Books*, vol. 25, n. 20-23, outubro, 2003.
- FER, Briony, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no Entre-Guerras*, São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*, Petrópolis, Vozes, 1972.
- FRUS, Phyllis. *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*, São Paulo, Edusp, 2004.
- GEBAUER, Gunter e WULF, Christoph. *Mimesis*, Berkeley, University of California Press, 1995.

- HABERMAS, Jurgen. *Modernity-An Incomplete Project* in: FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington, Bay Press, 1983.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul e GAIGER, Jason. *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, 1998, p.372.
- HELLER, Agnes. *A Theory of Modernity*, Malden, Blackwell Publishers, 1995
- HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memories of Utopia* in: \_\_\_\_\_. *Twilight Memories*. Nova York, Routledge, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press, 1991.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*, São Paulo, Graal, 1995.
- LOMNITZ, Claudio. *Modernidades Indianas: 9 ensayos sobre nación y mediación en México*, México, Planeta, 1999.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre a literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledge and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- NOCHLIN, Linda. *Realism*, Nova York, Penguin Books, 1971.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo, Editora 34, 2003.
- PRATT, Mary. *Imperial Eye: Travel Writing and Transculturation*, Nova York, Routledge, 1992.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*, São Paulo Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Editora 34, 2000.
- TAYLOR, Charles. *As Fontes do Self: A Construção da Identidade Moderna*, São Paulo, 1997.
- SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Arbor, 1983.
- WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, Ontario, Encore Editions, 2001.
- VEER, Peter Van der. *Imperial Encounters: Religion and Modernity in India and Britain*, New Jersey, Princeton University Press, 2001.