

## **(PÓS) MODERNISMO, TRABALHO E EDUCAÇÃO**

TROJAN, Rose Meri – UFPR – rosetrojan@uol.com.br

GE: Educação e Arte / n.01

Agência Financiadora: Sem Financiamento

O conceito de *pós-moderno*, cujos discursos apresentam uma pluralidade de propostas e interpretações, por vezes conflitantes entre si e que abrangem quase tudo, traz consigo uma revalorização da estética. A idéia de pós-modernismo, originada no campo estético como forma de oposição ao modernismo artístico, é importante para estabelecer as articulações que tornaram possível a sua disseminação para outros campos, inclusive o cognitivo no qual gerou um certo ceticismo epistemológico (MORAES, 1996, p. 47).

As questões que constituem objeto da estética são marcadas sempre por certa imprecisão e relativismo, com base no gosto como um atributo individual do sujeito. Estas características têm sido funcionais à conformação da ideologia dominante e de um novo formato da subjetividade. (EAGLETON, 1993, p.8).

Essa nova subjetividade decorre da radicalização do relativismo do julgamento estético se fundamenta no individualismo e na diversificação da cultura. Nesse contexto, tudo deve se tornar estético: “A verdade, o cognitivo, torna-se aquilo que satisfaz a mente, ou o que nos permite nos movimentar por aí de modo mais conveniente. A moral é convertida numa questão de estilo, de prazer ou de intuição” (EAGLETON, 1993, p.266).

Essa estetização evidencia um movimento de recomposição da ideologia do liberalismo, radicalizando seu modo de ser e configurando uma antítese entre liberdade e igualdade, na qual o primeiro termo reflete a ênfase sobre a ação individual e o segundo, uma restrição da personalidade individual (LASKI, 1973, p.12-13), que foi resolvida pela substituição do direito à igualdade pela equidade. Somado ao neoliberalismo, o discurso pós-modernista contribui para justificar a ordem social e o processo de reestruturação produtiva substituindo a ética pela estética no âmbito da política e causando impacto na educação.

### Modernidade e Modernismo, Pós-Modernismo e Estetização

Algumas análises da arte e da cultura contemporânea sob a denominação *pós-moderno* ou *pós-modernismo* pretendem evidenciar o esgotamento de um período chamado moderno inaugurado pelo desenvolvimento do modo de produção capitalista,

articulado com o desenvolvimento científico e tecnológico e fundamentado no liberalismo.

O processo de desenvolvimento do capitalismo levou a uma radicalização da liberdade e do individualismo, reafirmando a primazia da sociedade civil e do livre mercado, como "uma reação teórica e política contra o Estado intervencionista e de bem-estar", que foi cunhada de neoliberalismo. Com a finalidade de superar a crise dos anos 70 e promover a reanimação do capitalismo avançado mundial, o programa neoliberal propôs medidas que influenciaram as políticas governamentais de direita e de esquerda (ANDERSON, 1995, p.14-15). Como resultado objetivo, o neoliberalismo, política e ideologicamente alcançou o seu maior êxito "disseminando a simples idéia de que não há alternativas para os seus princípios" (ANDERSON, 1995, p.23).

A hegemonia da ideologia neoliberal, que revigora o espírito da livre-concorrência e o individualismo, tem marcado as relações entre os indivíduos e classes. Nesse contexto, a ênfase hedonista justifica o direito do indivíduo: "O processo da vida é, para o homem, uma constante busca de satisfações que lhe conferem um sentimento de poder." (LASKI, 1973, p.91). Esta visão marca o campo da estética em geral e o da arte em particular. Aparentemente, não existem regras: "O lugar-comum segundo o qual se diz que o belo é uma questão de gosto se tornou por fim realidade" (FERRY, 1994, p.25).

A questão segundo a qual *gosto não se discute* envolve uma certa confusão entre subjetivo e individual que empobrece e reduz a relação sujeito-objeto. Essa redução ocorre quando é enfatizado somente o lado subjetivo como determinante do julgamento de um objeto, cujo resultado é a oposição entre objetividade e subjetividade.

Kant fundamenta o gosto como algo dado, como um sentido comum a todo ser humano – uma espécie de *sensus communis* – que permite a comunicação de sentimentos, ou seja, "a faculdade de ajuizar *a priori* a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem mediação de conceitos)" (KANT, 1995, p.142). Entretanto, esta faculdade não se aplica à criatividade, pois do seu ponto de vista, o *dom natural* para a criação artística, do qual é dotado o gênio, não pode ser comunicado (KANT, 1995, p.155-156).

Contraopondo-se à concepção kantiana de *gênio inato*, Lukács afirma que, ainda que artistas manifestem em suas obras uma brilhante capacidade de objetivação não se pode atribuí-la a um dom natural. A *capacidade artística* envolve qualidades humanas não inatas e que não se limita à sensibilidade, mas abarca todas as experiências, os conhecimentos e os

valores socialmente adquiridos ou construídos que lhe permitem expressar esteticamente uma realidade que existe para além dele (LUKÁCS, 1978, p.200-203).

O modo humano de ver e sentir, mais do que expressão de uma *pura subjetividade*, revela uma determinada posição ideológica relacionada aos diferentes interesses e valores que marcam uma sociedade de classes. Porém, justamente por meio do seu partidarismo ideológico, a estética abre-se ao espaço da contradição, importante para contestação e manifestação de pontos de vista opostos e, desse modo, torna-se também instrumento de contra-hegemonia no contexto da luta de classes. Ou seja, "a estética (...) coloca igualmente um desafio e uma alternativa poderosa a estas mesmas formas ideológicas dominantes" (EAGLETON, 1993, p.8).

Para compreender o caráter contraditório da relação entre estética e ideologia liberal, Eagleton chama a atenção para o fato de que a emergência da estética como categoria teórica está intimamente ligada ao processo material – capitalista – pelo qual a produção cultural, desde o início, ganhou *autonomia* em relação às várias funções sociais a que ela servia tradicionalmente (EAGLETON, 1993, p.12-13).

Assim, a estética que surge, no contexto mesmo de formação da sociedade capitalista moderna, como espaço da beleza e da sensibilidade, fundamenta-se nos valores engendrados por uma subjetividade abstrata e pelo individualismo que chegam a uma radicalização, denominada pós-modernismo que tem como resultado "uma nova espécie de transcendentalismo" (EAGLETON, 1993, p.276), no qual o absoluto e o universal são substituídos pelos desejos, pelas crenças ou pelos interesses.

Mas, a aceitação ou rejeição de uma estética pós-moderna está associada à análise de elementos presentes na estética moderna para, a partir desta, avaliar se houve mudança, ruptura ou continuidade, a partir de dois conceitos em torno dos quais tem girado a reflexão sobre o mundo e a cultura sob o capitalismo: moderno e modernidade.

Geralmente, a palavra *moderno* é empregada, de forma bastante vaga, para referir-se ao que é atual, ao presente, ao que *está na moda*. Neste sentido, define-se por sua diferença em relação ao passado e para referir-se a alguns aspectos do presente em contraposição a outros considerados *fora de moda*, tradicionais ou antigos, ou seja, é usada para "demarcar diferenças dentro do presente tanto quanto em relação ao passado". Também na arte o termo é usado seletivamente: a designação *arte moderna* não é atribuída a toda produção artística do período moderno, mas a todo tipo de arte que se diferencia dos padrões tradicionais (FER, 1998, p.7).

No moderno "o que está em jogo é a idéia do novo". A partir do desenvolvimento do processo de industrialização e mercantilização, próprios do capitalismo, a originalidade passa a ser exaltada como critério de valorização: "assim o exige um mercado ávido por coisas diferentes que, exatamente por serem diferentes, devem valer mais (dinheiro) do que as coisas conhecidas" (COELHO NETTO, 1995, p.18-19).

Já o termo modernidade refere-se às características particulares do período moderno como distinto de outros períodos, no qual as descobertas técnicas e as inovações culturais que passam a fazer parte do cotidiano contribuem para a alteração radical do modo de vida comum, especialmente dos diferentes estratos da classe média. (HARVEY, 1996, p.22).

O chamado projeto da modernidade é construído a partir da revolução industrial do final do século XVIII e se consolida ao longo do século XIX, marcado por profundas mudanças no pensamento humano, que se expressam na teoria da relatividade de Einstein, na psicanálise de Freud, no materialismo histórico-dialético de Marx, ou no cubismo de Picasso.

Porém, o desenvolvimento do processo social de construção da modernidade e os modernismos, entendidos como projetos culturais que se articulam com diversos momentos de desenvolvimento do capitalismo, não se desenvolveu de modo homogêneo nem equivalente em diferentes países causando muitas frustrações. Ao analisar esta questão, na América Latina, a hipótese mais reiterada, de acordo com Canclini, pode ser resumida na afirmação de que "*hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente*" (CANCLINI, 1990, p.206).

O século XX assinala inúmeras transformações e conturbações associadas com questões de ordem econômica, política e cultural, entre as quais: duas Grandes Guerras Mundiais, depressão de 1929, movimentos sindicais, fascismo e nazismo, Revolução Russa, Guerra Fria, conquista do espaço, expansão dos meios de comunicação de massa, popularização do cinema, advento da computação e da automação etc., e o modernismo, como expressão da arte de vanguarda.

Na primeira metade do século XX, quando ainda é dominante a influência da Europa – especialmente Paris –, artistas como Munch, Picasso, Matisse, Kandinsky, e outros, ao libertar as formas da tirania da perspectiva e as cores da representação dos objetos, apresentaram novas formas de expressão e uma nova concepção de arte. Contudo, esse vanguardismo distancia-se do grande público na medida em que se curva

ao domínio dos críticos e *marchands*: a obra de arte consagra-se como mercadoria, sobretudo, mercadoria de luxo. Essa forma de comercialização de produtos culturais "refletiu e, em alguns casos, antecipou alguma coisa que ocorria na esfera político-econômica. Todos os artistas procuravam mudar as bases do juízo estético, ao menos para vender seu próprio produto" (HARVEY, 1996, p.31).

Nesse contexto, há uma profunda revisão de conceitos: tudo passa a ser relativo. Em linhas gerais, segundo Coelho Netto, pode-se identificar como principais características dessa modernidade: a *mobilidade*, o *cientificismo* e o *esteticismo*. Nesse aspecto, tudo – da publicidade à moda – vai incorporando as aparências formais da arte; e a predominância da *representação* sobre o real, a ascendência do parecer sobre o ser (COELHO NETTO, 1995, p.29-36).

A partir desses elementos distintivos, põe-se em dúvida se a contemporaneidade – do final do século XX ao início do século XXI – deve ser qualificada como *pós-moderna* ou como *moderna*, como adjetivo que denota aquilo que é recente, atual, presente: "Moderno é termo dêitico que denota alguma coisa mostrando-a sem conceituá-la" (COELHO NETTO, 1995, p.13); neste sentido, é uma palavra oca de significado se for lida fora do seu contexto. Assim, para acolher ou negar o uso do conceito de *pós-moderno*, é necessário, também, contextualizá-lo.

De acordo com Ferry, o conceito de *pós-modernismo* pode abranger três significações: radicalização, rompimento ou superação do modernismo (FERRY, 1994, p.325-326). Para o autor, é provável que o termo tenha surgido pela primeira vez nos anos 60 para designar uma determinada radicalização nos textos "de alguns críticos literários para designar as obras de ficção que pretendem (...) romper com o primeiro modernismo". Entretanto, essa ruptura se apresenta como um aprofundamento, e não um questionamento dos traços do modernismo. (FERRY, 1994, p.325).

Na arquitetura, a proposta *pós-moderna* surge como ruptura com os padrões modernistas, como contraposição ao estilo internacionalista sustentado pela funcionalidade da linha reta. A rebelião contra a *tiranía da inovação* se faz sentir mais explicitamente nas obras de arquitetos (Robert Venturi, Michael Graves, Charles Moore) que se desligaram dos ícones modernos (Mies van der Roch, Gropius, Lloyd Wrigth, Le Corbusier) e foram cunhadas de *pós-modernas*. Essa arquitetura caracteriza-se pelo "direito de reatar com o passado" (FERRY, 1994, p.326), por meio da inclusão de traços estilísticos de códigos em desuso com novas técnicas e materiais, em novas combinações e significados (COELHO NETTO, 1995, p.61-67).

O mesmo *inclusivismo* registrado na arquitetura também se faz presente na pintura como uma forma de insubmissão à *coação do novo*, "o artista não se vê mais obrigado a procurar aquilo que ainda não foi feito e sente-se em liberdade para voltar-se na direção que bem entender", vale desde a mistura de diferentes traços estilísticos até a retomada de um modelo do passado (COELHO NETTO, 1995, p.122-123). Nessa tendência, o traço mais característico é o *ecletismo* no qual "tudo pode, em princípio, coexistir" (FERRY, 1994, p.331).

O entendimento do *pós-modernismo* como superação do modernismo remete ao esforço filosófico de "elaborar novamente, após as desconstruções vanguardistas da racionalidade e da subjetividade, um pensamento novo, mais diferenciado e mais matizado, acerca da razão e do sujeito" (FERRY, 1994, p.332) No imbróglio resultante de posições e propostas tão diferenciadas, Ferry tem certa razão quando tenta explicar essas tentativas de superação da crítica do vanguardismo pelo fato de "nossa consciência histórica" não aceitar tranqüilamente a idéia de "doravante passar sem o novo", muito menos aceitar a idéia de que vivemos em tempos de decadência ou esgotamento da cultura ocidental (FERRY, 1994, p.333).

No entanto, seria prematuro, ainda, tentar responder a essa questão analisando um processo que está em curso. Principalmente porque a interpretação do pós-modernismo como rompimento com o modernismo, "na realidade a única a ocupar lugar visível na cultura contemporânea" (FERRY, 1994, p.333), é aquela que oferece mais elementos para uma crítica consistente, como em Harvey e Jameson.

Na ótica de Harvey, "rejeitando a idéia de progresso, o pós-modernismo abandona todo o sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente" (HARVEY, 1996, p.58). Nesta perspectiva, a *estética pós-moderna* caracteriza-se pelo mascaramento e pela simulação, quando "se aproxima perigosamente da cumplicidade com a estetização da política que lhe serve de fundamento" (HARVEY, 1996, p.112).

Jameson caracteriza essa estética explicando uma prática quase universal em nossos dias, o *pastiche* que, ao contrário da paródia que utiliza a imitação para promover a crítica e o riso, neutraliza tal imitação na qual "os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global" (JAMESON, 2000, p.44-45).

Ao mesmo tempo, essa condição da produção cultural, "reduzida ao discurso neutro e reificado das mídias", determina que os *estilos modernistas* se transformem nos *códigos pós-modernistas*. Também neste caso, aproxima-se do processo de estetização da política, tornando possível, por exemplo, articular num mesmo projeto (ao menos na aparência) idéias liberais e socialistas: "Se, antes, as idéias de uma classe dominante (ou hegemônica) formavam a ideologia da sociedade burguesa, os países capitalistas avançados são, em nossos dias, o reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma." (JAMESON, 2000, p.44).

O culto à diversidade e à alteridade gera uma espécie de relativismo que elimina a distinção entre *episteme* e *doxa*, verdade e erro, ciência e folclore, no qual as múltiplas interpretações não podem mais expressar a realidade; resulta num ceticismo que não é apenas epistemológico, mas também ético e político, pois apresenta uma visão romântica e estetizante da sociedade, cuja retórica é precisa: a negação da objetividade, e "o sujeito estético e fragmentário, (...) impotente para intervir e atuar no mundo real" (MORAES, 2001, p.6).

Mesmo entendendo-se que toda verdade é histórica, logo, provisória e marcada ideologicamente, esse *hiperrelativismo* nega a possibilidade de coerência do pensamento e a possibilidade de qualquer juízo universal. A realidade torna-se múltipla, vulnerável a qualquer interpretação e ao mesmo tempo impossibilitada de ser revelada na sua totalidade. Ao abandonar o mito da *verdade em si*, o que restaria seria apenas "uma infinidade de pontos de vista irreconciliáveis" (FERRY, 1994, p.53).

Assim, para tomar posição ante o pós-modernismo é necessário, em primeiro lugar, ter uma certa cautela, e não generalizar a designação de pós-moderna para toda a produção cultural e artística atual. Em segundo lugar, caso se deva atribuir uma nova denominação para determinadas situações, que radicalizam, subvertem ou ressignificam os traços característicos do modernismo, isto não significa que houve uma transformação expressiva no modo de produção, distribuição e consumo dos objetos culturais que, ainda se submetem às mesmas regras: quando o mercado está saturado de um produto é substituído por outro, seja pela introdução de novas tecnologias, seja pelo *revivalismo*, pelo *pastiche* ou pelo *ecletismo*.

As mudanças visíveis – como rupturas, radicalizações ou desconstruções –, tanto no campo da arte quanto da política, que apresentam diferenças em relação aos padrões estéticos entendidos como *modernistas clássicos*, derivam dos ajustes ocorridos no interior do modelo de produção capitalista, e não por apresentarem traços distintos do chamado

modernismo. Toda crise no processo de acumulação do capital causa impacto na totalidade do sistema atingindo o processo de constituição das mercadorias que passa a incluir elementos novos e se expande para atividades que nem sempre tiveram função produtiva.

As mudanças ocorridas no interior das relações capitalistas geram a necessidade de enfatizar o papel da subjetividade e a admitir uma conseqüente relativização da objetividade nas atividades em geral, cujo traço mais evidente é a valorização da estética. Isto ocorre com a aceitação do gosto individual como critério de julgamento que leva à relativização dos conhecimentos, valores e crenças e à redução do conceito de obra a texto e sua interpretação a *jogos de linguagem*. A estética associada ao conceito de *pós-modernismo* passa a recusar e até mesmo desconstruir os padrões estabelecidos de juízo estético, restando ao indivíduo "julgar o espetáculo apenas em termos de quão espetacular ele é" (HARVEY, 1996, p.58).

Para compreender a proposta do *pós-modernismo*, é preciso lembrar que a autonomia da estética, como disciplina filosófica, ocorre junto com o processo de constituição do capitalismo e da modernidade. A concepção de *belo* em termos de gosto, entendido como atributo da subjetividade e reduzido ao prazer que proporciona, revela, por um lado, a libertação do indivíduo do jugo do poder cristão e de valores que poderiam impedi-lo de entregar-se ao prazer do consumo; e, por outro, cria condições para organização de um novo modo de vida e de uma nova subjetividade, justificada pela estética. Como diz Eagleton, "o poder, neste regime foi estetizado", inscreve-se na experiência subjetiva, eliminando "a fissura entre o dever abstrato e a inclinação prazerosa" (EAGLETON, 1993, p.22).

A pretensão de uma *nova estética*, como característica própria da cultura contemporânea e do processo de reestruturação produtiva, proclama um individualismo e um relativismo absolutos que, em verdade, só têm sentido para um segmento mínimo, restrito a uma elite que paga para obter exclusividade e, longe de ampliar as possibilidades de afirmação individual, reforça as diferenças de classe, degenerando para um "individualismo possessivo [que] abandona cada sujeito em seu próprio espaço privado, dissolve todos os vínculos positivos entre os sujeitos e os mergulha no antagonismo mútuo" (EAGLETON, 1993, p.24).

A questão-chave para compreender essa tendência de radicalização ou de ruptura com o modernismo deve ser buscada no processo de desenvolvimento e saturação de uma forma concreta de produção. Em primeiro lugar, ao ser absorvida como mercadoria e como símbolo de modernidade, a obra de arte é incorporada aos valores



hegemônicos da cultura oficial e aos jogos de mercado que em parte diluem as propostas de inovação e inserção social e em parte padronizam determinados modelos estéticos como meio de estabelecer critérios de valor.

Mas isso não significa que toda a produção cultural e artística rendeu-se definitivamente ao capitalismo, pois a transformação da arte em mercadoria e a política contemporânea baseada na construção de imagens não eliminaram nem a existência da arte, nem a luta de classes. É possível identificar manifestações artísticas que expressam de forma crítica a contraditória realidade humana e social e, mesmo aquelas nas quais se possa identificar tendências de adesão ao hedonismo, a novidade e a priorização do potencial mercantil podem servir de instrumento de crítica à sociedade que tão bem representam.

### Trabalho e Modernidade

O capitalismo, no período compreendido entre o final da Segunda Guerra Mundial e o início da década de 1970, viveu um período de crescimento, caracterizado pelo modelo *taylorista-fordista* de produção: "Durante os anos 50, sobretudo nos países 'desenvolvidos' cada vez mais prósperos, muita gente sabia que os tempos tinham de fato melhorado" (HOBSBAWM, 1995, p.253).

A liberdade e a igualdade são proclamadas no âmbito do mercado identificando-se com o consumismo e com a produção em massa. "Na verdade, parecia que o 'sonho americano' não era mais definido pela liberdade política, mas sim pelo número de mercadorias que os cidadãos podiam adquirir." (McCARTHY, 2002, p.28).

Assim, justificam-se, de um lado, a racionalização dos novos processos de trabalho por meio das teorias científicas, de outro, a divisão social de classes baseada no sucesso decorrente das aptidões pessoais e do mérito de cada indivíduo, com o respaldo legal regulado pelo Estado, que garante, ao mesmo tempo, a acumulação do capital e a minimização dos seus efeitos por meio de políticas sociais.

Na modernidade, as artes e as ciências, impulsionadas pelo paradigma do progresso, apoiaram-se no papel vital das vanguardas para promovê-lo. A criatividade e a originalidade tornaram-se qualidades essenciais na busca pela inovação em todos os campos da atividade humana. No campo cultural-artístico, a *ruptura com o passado* foi levada ao extremo, desafiando violentamente todas as convenções instituídas. Assim, os artistas são o exemplo mais acabado das vanguardas que deveriam revolucionar o mundo.

Tanto nas ciências quanto nas artes, as ortodoxias foram contestadas: *a regra passa a ser não ter regras*. As referências, as crises e contradições ideológicas da sociedade burguesa encontram sua "expressão característica, embora com frequência desnorteante e desnorteada, nas artes" (HOBSBAWM, 1998, p.306). E, embora o desenvolvimento das artes tenha sido notável, estas foram rejeitadas pelo grande público que não as entendia e se voltava ou para as obras clássicas ou para as artes populares transformadas e incorporadas pela indústria cultural. (HOBSBAWM, 1998, p.322).

O público consumidor das artes de vanguarda situava-se nas camadas mais ricas e intelectualizadas, nas quais encontra símbolos concretos utilizados como indicadores de *status*, como um piano ou um quadro modernista, por exemplo. Também o Estado servia-se destas artes para simbolizar a modernidade de suas realizações políticas e econômicas por meio de gigantescos monumentos de concepção inovadora.

Contudo, ainda que isolada dos gostos e preocupações das massas, com maior intensidade do que se costuma admitir, indiretamente as artes passam a deixar sua marca na vida cotidiana. Seja por meio da publicidade, seja do cinema, que acolhe muitos expoentes das artes de vanguarda, seja por meio das chamadas *artes aplicadas*, influenciadas pelos movimentos *Arts-and-crafts* e *Art Nouveau* e pela escola de arte *Bauhaus*.

Mas, a arte por excelência da revolução tecnológica, baseada no mercado de massas, é o cinema (mais tarde complementado pela televisão e pelo vídeo): totalmente novo em termos de tecnologia, modo de produção e modo de apresentar a realidade. Além disso, torna-se um poderoso instrumento ideológico de cunho econômico e político. Assim, o lazer industrializado de massas revolucionou as artes do século XX de modo separado e independente das vanguardas. (HOBSBAWM, 1998, p.337).

Após a Segunda Grande Guerra, Nova Iorque torna-se o centro das vanguardas. A ascensão industrial que propulsiona o crescimento econômico, a renovação urbana e as políticas sociais do Estado do Bem-Estar Social restringem o movimento operário e afastam a maioria dos artistas de Nova Iorque das ideologias políticas e estéticas predominantemente de esquerda, atraída pela idéia de uma arte totalmente livre, autônoma e criativa (HARRIS, 1998, p.35).

Essa despolitização do modernismo foi assimilada pelo *establishment* político e cultural como arma ideológica na Guerra Fria e passa a ser usada como "um maravilhoso exemplo do compromisso norte-americano com a liberdade de expressão,

com o individualismo exacerbado e com a liberdade de criação” (HARVEY, 1996, p.43).

Ainda que no contexto da Guerra Fria as artes tivessem um papel importante, as massas são mais diretamente atingidas pela indústria cultural e pela publicidade, que se ocupam da formação da mentalidade moderna e dos novos hábitos de consumo. Reforçadas pela idéia de ruptura com o passado e com a tradição disseminada pelo modernismo, ambas passam a desempenhar um papel educativo importante na formação da ideologia dominante, do mesmo modo que a instituição escolar no processo de treinamento, persuasão e dominação da força de trabalho.

Aqui, a formação da maioria dos trabalhadores industriais está centrada no treinamento de habilidades psicomotoras exigidas pela "rotinização de operações mecânicas". Entretanto, o mito do *poder da educação* se impõe como condição determinante da formação profissional e do acesso ao emprego, ainda que extensão da escolaridade só tenha sentido para poucos, nos segmentos mais elevados da hierarquia. O *diploma* passa a ser utilizado como dispositivo de *peneiragem*, pois para a categoria de operários, as necessidades de instrução são tão baixas que “exigem apenas bom estado de saúde e *adaptabilidade*, para as quais bastam treinamentos que vão de um dia a, no máximo, poucos meses” (BRAVERMAN, 1987, p.364-378).

Desse modo, a educação, tanto a escolar quanto a proporcionada pelas mídias, cumprem um papel sobretudo ideológico, acenando para as possibilidades de ascensão social e acesso aos bens de consumo, conforme pretendia Ford, para impulsionar o desenvolvimento da economia.

### Trabalho e (Pós) Modernismo

No início da década de 1970, o regime de acumulação e o modelo de organização do trabalho, baseado no *taylorismo-fordismo*, entraram em crise. Entre as estratégias adotadas pelo capital para combater os efeitos da crise, destacam-se o rebaixamento dos custos do trabalho, com redução de pessoal e de salários; o restabelecimento da produtividade, a partir de inovações tecnológicas, novas técnicas de organização e gestão e na reestruturação das relações entre empresas (redes de subcontratação); e a exploração de novas regiões à procura de condições mais favoráveis de valorização (INVERNIZZI, 1998, p.44), além do surgimento de novos setores de produção – como o chamado *setor de serviços* –, e, na ponta do consumo,

"uma atenção muito maior às modas fugazes e pela mobilização de todos os artifícios de indução de necessidades e de transformação cultural que isso implica" (HARVEY, 1996, p.140-148).

Nesse sentido, os princípios inovadores do modernismo norte-americano pós-guerra, incorporados pelo discurso ideológico do liberalismo político, abrem caminho para novas formas de expressão, que passam denominadas *pós-modernistas*. Como todas as mercadorias rapidamente tornam-se obsoletas, essa crise passa a ser resolvida pelo *revivalismo* das modas, pelo *pastiche*, pela *personalização* ou *customização* das mercadorias, pela ênfase no espetáculo, pela maquiagem na aparência ou na *embalagem* dos produtos. As características marcantes desses novos tempos passam a ser a efemeridade, a transitoriedade, a superficialidade e a volatilidade – do mercado financeiro ao *shopping center*.

Pela argumentação ideológica capitalista, as mudanças que se impõem aos processos de trabalho são apresentadas como solução para os problemas da *separação entre trabalho e trabalhador*, da *velocidade do trabalho e do fluxo da produção* e da *fixação* do trabalhador no posto de trabalho: a nova organização do trabalho possibilitaria maior *autonomia* para o trabalhador, valorizaria a *criatividade*, a *iniciativa*, o *trabalho em grupo* etc. (ZARIFIAN, 2001, p.40).

No processo de formação da força de trabalho, o conceito de *competências* agora centrado nos atributos do indivíduo, substitui o de *qualificação*, centrado nas exigências do posto de trabalho. Tendo como pano de fundo o desemprego estrutural, desenha-se um novo perfil de trabalhador, com o aumento das exigências para acesso ao trabalho, especialmente no que diz respeito à extensão da escolaridade. No entanto, essa exigência torna-se válida tão-somente para os trabalhos que não se precarizaram (KUENZER, 2002, p.3). O que reitera e renova a constatação de Braverman no contexto do taylorismo-fordismo.

### (Pós) Modernismo, Trabalho e Educação

Os estudos sobre as relações entre trabalho e educação no atual contexto da reestruturação produtiva têm se servido da valorização de uma concepção de estética ancorada nas teorias pós-modernas como argumento para demonstrar os efeitos desse processo nas relações sociais e justificar uma nova pedagogia que corresponda às

necessidades de formação do novo perfil de trabalhador e de cidadão adequado a essas mudanças.

Evidentemente, qualquer transformação ou reestruturação que ocorra no modo de produção produz impacto no processo educativo. Desse modo, as razões que explicam a valorização da estética no trabalho e o seu impacto na educação mediante a estetização que atinge os campos cognitivo, ético e político, serão encontradas no processo de *produção, distribuição e consumo* que caracteriza o sistema capitalista no atual estágio de desenvolvimento. O intercâmbio que se realiza entre ciência (conhecimentos, tecnologias), ética (valores morais e políticos) e estética (significados humanos) e o trabalho determina os conteúdos, meios e métodos que devem ser utilizados pela educação.

No modo de produção capitalista todos os objetos materiais e não-materiais que satisfazem necessidades humanas, transformam-se em mercadorias, e as consequências dessa lógica impõem a incessante busca de elementos que possibilitem a manutenção do sistema de valorização da mercadoria.

Entretanto, a rápida difusão da ciência e das novas tecnologias proporciona uma quase imediata equivalência nos atributos competitivos dos produtos, exigindo novos procedimentos cuja palavra de ordem é *agregar valor* de ordem subjetiva: beleza, originalidade, *status*. Este processo de valorização – que se sobrepõe ao valor útil dos objetos, agregando-lhes valores de ordem estética, ética e política – é o que poderíamos chamar de *estetização* – uma espécie de embelezamento superficial da mercadoria cujo conteúdo abriga (ou esconde) apenas o valor de troca.

O campo da produção não-material que responde às necessidades *da e para* a produção material, da mesma forma, também faz parte do mercado. O conhecimento é mercadoria e, junto com ele (por meio desse processo de estetização), os valores estéticos, éticos e políticos que constituem a sua imagem. Também neste caso, o *diferencial competitivo* constitui-se agregando valores de ordem subjetiva que vendem a mercadoria pela aparência, cujo substrato é a *ideologia pós-moderna*, que sustenta o valor de troca. Mediante o relativismo, a diversidade, o individualismo e o subjetivismo, o conceito de *pós-moderno* reafirma e radicaliza a lógica da mercadoria e do seu processo de valorização que não é perceptível na sua materialidade – "Vire-se e revire-se, à vontade, uma mercadoria: a coisa-valor se mantém imperceptível aos sentidos." (MARX, 1994, p.55).

O que acontece é que a importância cada vez maior da integração do elemento estético à produção das mercadorias em geral como meio de agregar valor e criar um diferencial competitivo, transforma a ideologia do gosto em critério determinante de julgamento, o que no *discurso pós-moderno*, mediante a radicalização do relativismo e do subjetivismo, reduz a distinção entre verdadeiro e falso ao assentimento individual e gera um tipo de ceticismo epistemológico que reduz tudo ao "efeito retórico do gesto, o tom irônico da frase" (MORAES, 1996, p.51).

Na educação, essa ideologia que celebra o "fim da teoria" é acompanhada de uma utopia praticista, alimentada pelo neopragmatismo norte-americano, que desvaloriza a teoria considerando-a como perda de tempo ou especulação metafísica e, "quando não, restrita a uma oratória persuasiva e fragmentária, presa à sua própria estrutura discursiva" (MORAES, 2001, p.3).

Nessa perspectiva pragmática, o que resta como função social para a educação é a sua utilidade para adequar o modo de *conhecer, fazer, ser e conviver* (UNESCO, 2001, p. 89-90) das pessoas às novas formas de prática, de comportamentos e de hábitos, necessárias às novas formas de organização e de produção econômica, às representações ideológicas que correspondem ao atual estágio de desenvolvimento do capitalismo e às relações que lhe correspondem.

O conceito de *pós-moderno*, que parte do artístico e se expande para todas as esferas da atividade humana por meio da estetização, realiza-se sob a lógica da mercadoria mediante a radicalização dos princípios do modernismo – mobilidade, descontinuidade, inovação, relativismo do gosto – como um modo de recomposição da ideologia liberal no contexto da reestruturação produtiva. A questão-chave para compreender essa tendência de radicalização do modernismo deve ser buscada no processo de desenvolvimento e saturação de uma forma concreta de produção. Nas relações de produção, distribuição e consumo, quando o mercado está saturado (lei da queda da taxa de lucro), a mercadoria se transforma, se embeleza – seja pela introdução de novas tecnologias, seja pelo *revivalismo* de modelos passados, pelo *pastiche* ou pelo ecletismo que mistura de elementos de diferentes épocas – inserindo novos meios de extração de mais-valia.

As mudanças formais que se apresentam como rupturas ou radicalizações, tanto no campo da estética quanto da ética e da política, e que apresentam diferenças em relação aos padrões estéticos *modernos* são derivados dos ajustes ocorridos no interior do modelo de produção capitalista e do fato desses padrões – cuja regra é não ter regra – terem sido

absorvidos pelo processo de valorização, e, portanto, não inauguram uma nova condição, dita pós-moderna, mas reúnem sob essa denominação os efeitos da radicalização de seus princípios e de suas manifestações em todos os âmbitos da atividade humana.

A mesma lógica da estética da mercadoria produz ou promove a estetização das relações entre educação e trabalho oferecendo o conceito de desenvolvimento de *competências* como um *coquetel individual* que se adquire por meio da educação escolar para adequar-se ao novo perfil de trabalhador e de cidadão exigido pelas relações sociais. A justificativa da inadequação do *modelo de qualificação profissional* baseada no posto de trabalho como uma exigência da reestruturação produtiva é válida somente para poucos, portanto, “já aqui configurando uma das dimensões ideológicas da proposta da 'pedagogia das competências', apresentada como universal" (KUENZER, 2002, p.3).

*A dimensão estética da atividade humana* refere-se a "uma totalidade de exteriorização de vida humana" (MARX, 1987, p.176) a partir da qual o homem apropria-se da realidade humano-social através dos seus sentidos físicos e espirituais, que sob a propriedade privada aparece como "a simples alienação de *todos* esses sentidos, o sentido do *ter*" (MARX, 1987, p.177). E o comportamento ético e estético, ainda que se encontrem em relação recíproca, têm suas especificidades: enquanto a ética se dirige praticamente para a realidade com a finalidade de justificar o comportamento moral e político dos indivíduos, a estética propõe-se a refletir um mundo essencialmente humano, (LUKÁCS, 1966, v.2, p.471-472), que não se confunde com o processo de estetização, próprio da estética da mercadoria, cujo conteúdo é a própria forma.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, P. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, E.; GENTILI, P. **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BRAVERMAN, H. **Trabalho e capital monopolista: a degradação do trabalho no século XX**. 3 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

CANCLINI, N. G. *La modernidad después de la posmodernidad*. In: BELUZZO, A. M. M. (org.) **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p. 201-237.

COELHO NETTO, J. T. **Moderno pós moderno: modos & versões**. 3 ed. rev. e amp. São Paulo: Iluminuras, 1995.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**; trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FER, B. Introdução: **O que é moderno?** In: FRASCINA, F.; BLAKE, N.; FER, B.;

FERRY, L. **Homo aestheticus**: A Invenção do Gosto na Era Democrática. São Paulo: Ensaio, 1994.

HARRIS, J. Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960. In: WOOD, P. et al. **Modernismo em disputa**: A arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.2-76. (coleção Arte Moderna: práticas e debates, vol. 4)

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 6 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INVERNIZZI, N. **Reestruturação produtiva**: tendências mundiais e o caso brasileiro. (texto elaborado como documento para discussão da equipe de pesquisa do projeto Siemens/UFPR/SENAI) Curitiba, nov. 1998. Apostila digitada

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2 ed. Rio de Janeiro: Ática, 2000.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KUENZER, A. Z. Conhecimento e Competências no Trabalho e na Escola, **Boletim Técnico do SENAC**, Rio de Janeiro, v. 28, n.2, p. 3 -11, mai./ago. 2002.

LASKI, H. **O liberalismo europeu**. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

LUKÁCS, G. Estética. **La peculiaridad de lo estético**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona – México: Grijalbo, 1966, vol 1 e 2.

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MCCARTHY, D. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos** e outros textos escolhidos. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)

\_\_\_\_\_. **O Capital** - crítica da economia política. Livro 1, Volumes I. 14 ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil S A, 1994.

MORAES, M. C. M. Os “Pós-ismos” e outras querelas ideológicas. **Perspectiva**, Florianópolis: NUP/CED: Editora da UFSC, v. 14, n. 25, jan./jun. 1996, p. 45-59.



UNESCO. **Educação:** um tesouro a descobrir: Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre educação para o século XXI. Presidente: Jacques Delors. 5 ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: MEC: UNESCO, 2001.

ZARIFIAN, P. **Objetivo Competência:** por uma nova lógica. São Paulo: Atlas, 2001.