

PROTO-ESTÉTICA DE HANNAH ARENDT: o criativo, o heróico e o hedonista na arte atual

Terezinha Losada*

As críticas que Hannah Arendt fez à modernidade na obra *A Condição Humana*, publicada em 1958, antecedem em 20 anos a publicação da *Condição Pós-Moderna* de Lyotard, obra considerada o estopim dos debates sobre a pós-modernidade, especialmente devido às réplicas de Habermas em defesa da razão iluminista. Nem iluminista, nem pós-modernista, as considerações de Arendt já sinalizavam as principais questões relativas ao contexto contemporâneo, tais como a crise das utopias, a massificação da sociedade e a banalização dos valores sociais.

Ademais, contrária a toda forma de totalitarismo, o principal objetivo de sua filosofia política foi defender a pluralidade humana. Segundo Arendt, a *ação* é a “...única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm relação com a política, mas essa pluralidade é especificamente a condição [...] de toda vida política” (Arendt, 1991:15).

Apesar de Arendt nunca ter escrito uma obra específica sobre a arte, o fazer artístico permeia muitas de suas reflexões. Em torno de algumas dessas citações - que valem a pena serem transcritas pelo seu teor e qualidade literária - este ensaio faz uma livre apropriação de suas categorias teóricas para discutir a relação entre arte e política, divisando os conceitos de modernismo, vanguarda e pós-modernismo.

Na obra *A Condição Humana*, Hannah Arendt identifica três atividades que constituem a malha da *vita activa*: *ação*, *trabalho* e *labor*. A *ação* - com o complemento necessário do discurso - nada produz para o consumo ou para o uso sendo a mais efêmera daquelas atividades. Ela é a esfera política da interação social, “sua realidade depende inteiramente da pluralidade humana, da presença constante de outros que possam ver e ouvir e, portanto, cuja existência possamos atestar” (Arendt, 1991:106).

O *trabalho* constrói o mundo, tornando-o mais útil e belo. O *homo faber*, inventor de ferramentas e utensílios, é o autor de toda artificialidade e mundanidade. A durabilidade dos objetos de uso, em oposição à fugacidade dos bens de consumo, confere a dimensão cultural da humanidade, pois “sem um mundo interposto entre os homens e a natureza, haveria eterno movimento, mas não objetividade” (Arendt, 1991:150).

Por fim, o *labor*, ou a atividade do *animal laborans*, vincula-se ao reino da necessidade e ao processo biológico de manutenção da vida, a fim de torná-la mais fácil e longa. Seus produtos não têm nenhuma durabilidade, eles são consumidos quase que imediatamente após sua produção num processo contínuo e cíclico.

Das relações entre a *ação* e o *trabalho*, Arendt articula o conceito de mundo como construção cultural e, nesse bojo, o conceito de arte. Pois, na sua utilidade e durabilidade, os objetos fabricados pelo trabalho representam nosso modo de viver. Entre eles, chamamos de arte os objetos que normalmente não têm outra função ou utilidade do que fazer essas representações dos valores e experiências humanas. Assim, para Hannah Arendt, a arte é a reificação, ou seja, a materialização da efêmera ação humana, transformando-a em algo

* Terezinha Losada (1959) é artista plástica e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Educação e Linguagens pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Roehampton University de Londres. Publicou os livros: *Artífice, artista, cientista e cidadão: uma análise sobre a arte e o artista das vanguardas* (EDUFPI – 1996), *A interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte* (FAPERJ/MauadX, 2011) e foi co-autora do capítulo *Conhecimentos de Arte das Orientações Curriculares para o Ensino Médio* do Ministério da Educação e Cultura – Brasil (MEC /2006).

tangível, que pode ser lembrado e comentado no seu próprio tempo e pelas futuras gerações. Segundo a filósofa, “A ‘realização de grandes feitos e o dizer de grandes palavras’ não deixarão qualquer vestígio, qualquer produto que possa perdurar depois que passa o momento da ação e da palavra falada. Se o *animal laborans* precisa do auxílio do *homo faber* para atenuar seu labor e minorar seu sofrimento, e se os mortais precisam de seu auxílio para construir um lar na terra, os homens que agem e falam precisam da ajuda do *homo faber* em sua mais alta capacidade, isto é, a ajuda do artista, de poetas e historiógrafos, de escritores e construtores de monumentos, pois, sem eles, o único produto de sua atividade, a história que eles vivem e encenam não poderia sobreviver” (Arendt, 1991:187).

Embora inerentes à vida social, essas atividades - *ação*, *trabalho* e *labor* – podem assumir diferente importância em cada sociedade e período histórico. Ao identificá-las, o objetivo de Arendt não foi apenas definir categorias gerais e abstratas, mas criar um arcabouço teórico que permitisse a compreensão de seu próprio mundo. Para demonstrar a perda da dimensão política da sociedade atual, a filósofa analisou as mudanças de ênfase entre essas atividades ao longo da era moderna, comparando-as com Antiguidade grega. Seu critério de análise foi a relação entre as esferas pública e privada da vida social.

Na Antiguidade, a *ação* era a principal atividade social. A interação política definia a esfera pública da vida social, enquanto o *trabalho* era realizado, escondido, no domínio privado e o *labor* considerado uma atividade escrava, relegada aos não cidadãos.

O advento da modernidade é representado pelo desenvolvimento da ciência e do capitalismo comercial. Nesse período, o *trabalho* tornou-se a atividade pública mais valorizada na sociedade. Se antes a glória e a imortalidade humanas eram alcançadas por meio de atitudes e palavras heróicas, agora, com a “vitória do *homo faber*”, a criatividade, a capacidade de fazer novas coisas, passa a ser a medida desses valores, levando-nos a identificar a fabricação com a ação. Ou seja, o valor humano deixa de estar naquilo que as pessoas são, em suas atitudes e palavras, passando a residir naquilo que elas fazem.

Nesse sentido, Arendt afirma que “O gênio criativo como a quintessência da grandeza humana era inteiramente desconhecido na antiguidade e na Idade Média”, tecendo a partir dessa afirmativa uma análise contundente - e ímpar na historiografia da arte – sobre o conceito de gênio. Segundo a filósofa, “Talvez o melhor exemplo da frustração da pessoa humana, inerente a uma comunidade de produtores e, ainda mais, à sociedade comercial, seja o fenômeno do gênio, que a idade moderna, desde a Renascença até o século XIX, viu como seu mais alto ideal. (...) A obsessão da era moderna com a assinatura peculiar de cada artista, a sensibilidade sem precedente em relação ao estilo, revelam uma preocupação com aquelas características através das quais os artistas transcendem sua habilidade e sua arte, da mesma forma que a singularidade de cada pessoa transcende a soma de suas qualidades. Dada essa transcendência, que efetivamente diferencia a grande obra de arte dos demais produtos criados pelo homem, o fenômeno do gênio criativo parecia constituir a mais elevada legitimação da convicção do *homo faber* de que os produtos de um homem podem ser mais e essencialmente maiores do que o próprio homem. (...) Em outras palavras, a transformação do gênio em ídolo encerra a mesma degradação da pessoa humana que os demais princípios reinantes na sociedade comercial” (Arendt, 1991:222).

Arendt relaciona o triunfo do *homo faber* a mudanças na forma de conhecer e explicar a natureza e a realidade humana, aspectos que podem ser observados no racionalismo da filosofia de Descartes e no experimentalismo científico de Galileu. Enquanto na Antiguidade a filosofia indagava sobre ‘o que’ as coisas são e ‘por que’ existem, a partir de Galileu emergiu o conceito moderno de ciência, que investiga ‘como’ as coisas são e vieram a existir. Para isso, desde a invenção do telescópio, o conhecimento dá-se pela simulação dos processos naturais nos laboratórios científicos. Suspeitando das evidências sensíveis, quando Descartes afirmou “penso, logo existo”, ao invés de um elogio à razão ele estava assumindo que o limite do conhecimento é aquilo que a mente é capaz de produzir. Em suma, a ‘contemplação’ - fonte primordial do conhecimento humano e do senso comum – foi desde então substituída pela ‘introspecção’ (Descartes) e pela ‘simulação’ experimental (Galileu).

A partir do século XVIII, a identificação do trabalho com a ação amplia seus contornos. O experimentalismo científico, que simula-fabrica os fenômenos naturais para conhecer ‘como’ funcionam, expediente instaurado por Galileu, extrapola o âmbito da atividade científica, dominando o pensamento filosófico, histórico e político.

Nesse aspecto, segundo a autora, não há diferenças substanciais entre o iluminismo e o marxismo. Pois, embora diferentes nos seus fundamentos filosóficos – um positivista, o outro dialético - e nos seus objetivos políticos – um ligado à revolução burguesa, o outro à revolução proletária –, Hannah Arendt observa que os princípios utópicos do iluminismo e do marxismo guardam em comum a convicção de que o futuro da humanidade poderia ser racionalmente projetado e fabricado. Ou seja, tal como os processos naturais, a história humana passa também a ser entendida como um ‘processo’ o qual pode ser simulado e manipulado experimentalmente, senão simplesmente fabricado como qualquer outro produto comercial da indústria.

A partir dessa análise, Arendt identifica várias mudanças na concepção de história ao longo do desenvolvimento da sociedade ocidental. Na Antiguidade, segundo ela, a história era contada como ‘fatos isolados’, rememorando eventos heróicos singulares. Posteriormente, para explicar a ascensão e queda das nações, a antiguidade desenvolveu a concepção ‘cíclica’ da história, similar às fases da vida humana: infância, maturidade e declínio. O Renascimento via o presente como o resgate de uma grande tradição passada que deveria perpetuar-se no futuro, criando a noção de ‘dupla infinitude do tempo’.

Desse modo, apenas a partir do século XVIII teria surgido a noção ‘retilinear da história’, entendida como um progresso contínuo. Desde então, o presente passou a ser visto como um trampolim para o futuro, tornando-se um meio destituído de fins e significados próprios, aspectos que, segundo Arendt, gerou o sentimento de angústia (ou quem sabe a esquizofrenia) da sociedade moderna. Pois tal determinismo fere a essência da ação humana que é a liberdade, a imprevisibilidade e a pluralidade.

Enquanto no início da era moderna o triunfo do *homo faber* marcou-se pela identificação da ação com o trabalho, nesta última fase o trabalho passou a ser identificado ao labor, representando “a vitória final do *animal laborans*”. O importante agora não é a sociedade, fruto da heróica interação humana; nem o mundo, fruto do trabalho criativo; mas a vida, guiada por princípios puramente hedonistas. Ou seja, “Agora, tudo que ajuda a estimular a produtividade e alivia a dor e o esforço torna-se útil. Em outras palavras, o critério final de avaliação não é de forma alguma a utilidade e o uso, mas a ‘felicidade’. Isto é, a quantidade de dor e prazer experimentada na produção e no consumo das coisas” (Arendt, 1991:334).

Portanto, na modernidade tardia há uma completa inversão do padrão da Antiguidade. O *labor*, antes a mais privada e subalterna das atividades humanas, torna-se então a mais importante atividade social.

O criativo, o heróico e o hedonista

O abandono da figuração ilusionista, a eclosão de vários estilos simultâneos e, principalmente, os ideais utópicos são fatores que caracterizam o início do século XX como uma fase de grandes transformações e rupturas artísticas. Neste período, o embate entre antigos e modernos (que sempre demarcou as mudanças da arte ocidental) passa a ser uma recusa de toda e qualquer referência ao passado. A referência desses artistas passa a ser o futuro, não como o desconhecido, ou o imprevisível devir com suas fatalidades, faceta trágica da literatura romântica. Ao contrário, o futuro é visto como a consumação de projetos sistemáticos, elaborados pelos artistas em seus manifestos, que então se definem como a linha de frente não só da arte, mas de toda a sociedade.

Contudo, este não foi um processo homogêneo. Recorrendo aos conceitos de Hannah Arendt pretende-se neste ensaio destacar três diferentes tendências relacionadas às importantes artistas brasileiros: Modernismo (Oscar Niemeyer), Vanguardas (Helio Oiticica) e Pós-modernismo (Lygia Clark).

Modernismo: o espírito criativo do trabalho

Apesar de todas as inovações estilísticas, a maioria dos movimentos artísticos do início do século XX preservaram o valor da autoria e a autonomia da obra de arte, de modo que os

fundamentos do seu modernismo não são substancialmente diferentes do modernismo de outras épocas. Este é o caso do Cubismo, do Surrealismo e das propostas do abstracionismo geométrico.

Estreitamente relacionado ao conceito arendtiano de trabalho, como edificação do mundo, são as propostas do construtivismo russo e, posteriormente da Bauhaus, movimentos que realinharam a cisão renascentista entre o artista e o artesão, entre a arte autônoma e a arte aplicada. Contudo o objetivo desses movimentos não foi simplesmente restaurar os ofícios medievais. Tal como faz o cientista em seus laboratórios, simulando a natureza não apenas para compreendê-la, mas para reconstruí-la, estes artistas criam em suas oficinas os protótipos de uma nova realidade. Reificação suprema da modernização política no período JK, Brasília sintetiza esse espírito no âmbito da cultura brasileira por meio do talento criativo de Lucio Costa (urbanista) e Niemeyer (arquiteto).

Vanguardas: o espírito heroico da ação

Resgatando seu teor bélico original, o termo vanguarda será aqui utilizado para designar artistas e tendências que efetivamente transformaram a arte num expediente de luta política, entendida no seu sentido lato de ação, formulado por Hannah Arendt. Conforme discutido acima, entre os modernistas a criatividade vincula-se ao *trabalho*, isto é, à criação-fabricação de novas obras de arte, monumentos arquitetônicos e objetos de uso. Como vanguarda, por outro lado, serão identificadas propostas que por meio do seu experimentalismo rompem os cânones artísticos com a finalidade de incitar novos comportamentos, novas atitudes diante do mundo.

Nota-se que as vanguardas não visaram simplesmente criar uma arte pedagógica, aspecto que pode ser derivado da função divulgadora do catolicismo que teve o Barroco, ou uma arte engajada politicamente, motivação dos movimentos realistas de vários matizes ideológicos. Seu experimentalismo foi mais além, conduzindo ao aniquilamento da própria distinção entre arte e realidade. Rompendo a autonomia da obra de arte e transformando a autoria numa interação entre artista e público, as vanguardas transformaram o *trabalho* do artista em *ação*. O importante nesse caso é que a estrutura da obra, geralmente muito simples e precária, não se apresenta como um objeto de contemplação, mas como uma atitude heróica que incita reações efetivas do público, ali configurados como pares, ou seja, cidadãos num ato estético-político.

Exemplifica essa tendência os Parangolés de Helio Oiticica (1937-1980), roupas exóticas distribuídas ao público para que nela vestido ele interagisse de modo diferente com o mundo, quebrando a mecanicidade da conduta cotidiana. Em suma, tais propostas são como fatos que não deixariam “qualquer vestígio”, como afirma Hannah Arendt, caso não fossem guardados na memória daqueles que presenciaram e participaram de tal situação e posteriormente a reificaram, seja num registro fotográfico, na notícia de um jornal, ou no relato de um historiador. Nesse sentido faz muito pouca diferença se os vestígios e registros dessas ações sejam guardados num museu de arte ou num museu histórico, o importante é que seu espírito heróico nunca seja esquecido.

Pós-modernismo: o espírito hedonista do labor

Além da industrialização, caracteriza a segunda metade do século XX a revolução tecnológica da informática. A difusão dos computadores pessoais e da internet consumou na década de 1980 a previsão de McLuhan de que os meios de comunicação transformariam o mundo numa imensa ‘aldeia global’. Em termos políticos e econômicos, caracteriza esse momento a falência do bloco comunista soviético, marcada historicamente pela queda do muro de Berlim em 1989, seguida da reforma econômica capitalista da China, mesmo preservando seu regime político. Diante disso, muitos teóricos preferem o termo ‘globalização’ ou invés de ‘pós-modernidade’ para caracterizar esse período, tomando-o como uma fase diferenciada da expansão do capitalismo, sistema econômico que define a era moderna desde o seu início. Em contrapartida, no campo cultural há um largo consenso sobre o termo *pós-modernismo*, pois, excetuando os teóricos e artistas que partilham do otimismo de McLuhan, aquilo que caracteriza a arte, a filosofia e demais manifestações culturais desse período é a crítica às utopias modernistas.

O descrédito na dimensão política da ação, que caracteriza o espírito anti-utópico e anti-heróico do pós-modernismo pode ser percebido de modo mais contundente nas experiências tardias de Lygia Clark. Os *happenings* e laboratórios sensoriais realizados pela artista (diferentemente de sua obra neoconcretista anterior) não se voltam para o ‘corpo’ social e político, como ocorre com Oiticica, mas ao corpo físico, biológico, ligado à vida individual. Enquanto a obra de Oiticica dirige-se à ação, a de Lygia Clark volta-se para a *introspecção*. Segundo Hannah Arendt “... o único objeto tangível produzido pela introspecção, se é que esta deve produzir algo mais que uma auto-consciência inteiramente oca, é o processo biológico. E como essa vida biológica, acessível na auto-observação, é ao mesmo tempo um processo metabólico entre o homem e a natureza, é como se a introspecção já não precisasse perder-se nos meandros de uma consciência sem realidade, uma vez que encontra dentro do homem – não em sua mente, mas em seus processos corporais – suficiente matéria exterior para ligá-lo novamente ao mundo exterior” (Arendt, 1991:325).

Em suas pesquisas, Lygia Clark constrói diferentes objetos que possibilitam a mediação do corpo com sua própria fisicalidade, ou que encontram exterioridade apenas na materialidade dos elementos da natureza. Se nesta tendência ainda pudermos encontrar vestígios de um pensamento utópico, esse já não se apresenta como uma experiência dirigida à construção de um novo mundo, mas em direção a um estado a-histórico de evasão do mundo. Não podendo sonhar um retrocesso ao mundo natural de Rousseau, que inspirou a fuga romântica, migra para um paraíso uterino, buscando a virgindade das sensações corporais e das matérias naturais.

Porém, esta recusa da história pode ser contextualizada historicamente. Arendt a define como uma nova inversão na *vita activa* que, após “a vitória do *homo faber*” no início da era moderna, conduz a “vitória final do *animal laborans*” na modernidade tardia. Na ascensão do *homo faber* há um esvaziamento da dimensão política da iteração humana. O agir passa a ser entendido como fazer e fabricar. Porém, o trabalho ainda é essencialmente mundano. No triunfo do *animal laborans* ocorre a identificação do trabalho com o labor, quando o fazer passa a ser concebido como produzir, como uma atividade cíclica, parte do processo vital.

De fato, a partir da década de 1970 a vida individual e a vida da espécie tornaram-se temas recorrentes na arte, observável em inúmeras propostas da *Body Art*, *performances*, vídeos e fotografias. Se nas propostas de Lygia Clark pode-se identificar um hedonismo, digamos positivo ou construtivo, que visa a uma harmonia entre o homem e a natureza; no caso da *Body Art* esta relação apresenta-se como negação do prazer. De modo geral a *Body Art* propõe um mergulho paralizante num corpo que não projeta ou reverbera nada além da vulnerabilidade da própria vida, aniquilando o mundo, a mente, o discurso, a felicidade e o prazer. Afirmando que “não somos nem nunca fomos criaturas falantes ou visuais: nós somos criaturas de carne e osso”, René Berger propõe: “...a performance e body art devem mostrar não o *homo-sapiens* – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o ‘*homo-vulnerabilis*’ essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, *ersatz* da ordem biológica” (Berger apud Glusberg 1987:46).

Conclusão

O criativo, o heróico e o hedonista não configuram estilos artísticos, mas apenas uma projeção para o campo da arte de tendências observadas por Hannah Arendt no desenvolvimento da sociedade ocidental. Tanto na vida social, quanto na arte, essas tendências nunca são absolutas, havendo sempre vozes, atitudes e obras dissonantes. Portanto, essas categorias não devem funcionar como rótulos restritivos, mas como ferramentas conceituais que permitam dialogar com a realidade, observando suas particularidades e seus aspectos dominantes.

O espírito hedonista - identificado acima nas obras tardias de Lygia Clark, na *Body Art* e diversas *performances*, pode ainda ser observado na ênfase que a arte contemporânea tem dado ao relato da vida individual e privada do artista. Cindy Sherman (1954-) delata o aniquilamento da identidade, fotografando a si mesma transvertida em inúmeras identidades. Orlan (1947-) fabrica a si mesma, registrando em fotografias suas inúmeras operações plásticas. O recurso à fotografia para materializar suas obras remete a Andy Warhol. Em todos os casos o caráter

documental da fotografia é de algum modo subvertido, para representar a fragilidade e a inconsistência da realidade contemporânea.

A questão da pluralidade humana demarca o espírito heróico do pós-modernismo que, utilizando os mais variados suportes (fotografia, vídeo, instalação, *performance*), adota como tema a discussão das diferenças econômicas, sociais, raciais, sexuais e religiosas. Deve-se notar que o interesse dessas obras é eminentemente político. Em alguns casos é mantida a autonomia da obra como ocorre na instalação *O Jantar* (1974-79) de Judy Chicago, em memória das artistas mulheres de todos os tempos. Noutros há uma dissolução da obra em favor da efetiva interação pública, estratégia de Jenny Holzer (1950-), ao andar pelas ruas tendo escrito em sua camiseta “abuse of power comes as no surprise” (Truísmo – 1983 ‘o abuso da força vem sem surpresa’) e suas demais interferências em espaços público, como *outdoors*, cartazes afixados em postes e cabines telefônicas.

Ligado ao otimismo de McLuhan e à índole construtiva da Bauhaus, o espírito criativo contemporâneo manifesta-se especialmente na arte eletrônica (*Web Art*). Associando os conhecimentos técnico-científicos da informática aos conhecimentos artísticos acumulados sobre a produção de imagens desde o advento da perspectiva no Renascimento, novos artistas e técnicos transformaram aquela tecnologia num mundo virtual. Como na antiga praça pública grega, esse novo mundo totalmente fabricado pelo *homo faber*, pois prescinde de qualquer transformação da matéria natural, tornou-se talvez o principal espaço da interação social na atualidade. Se isso trouxe um empobrecimento da realidade humana, reduzindo tudo à imagem ou simulacro, como acusa Baudrillard; por outro lado, ao ligar as pessoas de todo o mundo, rompendo o controle autoritário ou privilegiado das informações - via internet - hoje também se afirma os fundamentos da *ação* humana que, de acordo com Hannah Arendt, são a pluralidade e a liberdade.

Nesse sentido, sem decair no niilismo, tão freqüente entre pessoas e pensadores em “tempos sombrios”, Hannah Arendt encerra sua discussão sobre a condição humana atual afirmando “Não é preciso dizer que isso não significa que o homem moderno tenha perdido suas capacidades ou esteja a ponto de perdê-las. Digam o que disserem a sociologia, a psicologia e a antropologia acerca do ‘animal social’ os homens persistem em fabricar, fazer e construir, embora estas faculdades se limitem cada vez mais aos talentos do artista, de sorte que as respectivas experiências de mundanidade escapam cada vez mais à experiência humana comum. [...] também a ação passou a ser uma experiência limitada a um pequeno grupo de privilegiados; e os poucos que ainda sabem o que significa agir talvez sejam ainda menos numerosos que os artistas, e sua experiência ainda mais rara que a experiência genuína do mundo e do amor pelo mundo” (Arendt, 1991: 336).

(*Terezinha Losada (1959) é artista plástica e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Educação e Linguagens pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Roehampton University de Londres. Publicou os livros: *Artífice, artista, cientista e cidadão: uma análise sobre a arte e o artista das vanguardas* (EDUFPI – 1996), *A interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte* (FAPERJ/MauadX, 2011) e foi co-autora do capítulo *Conhecimentos de Arte das Orientações Curriculares para o Ensino Médio* do Ministério da Educação e Cultura – Brasil (MEC /2006).

Referências Bibliográficas:

ARENDDT, Hannah 1991 (1958) *A condição humana* (Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária).

-----, 1988 *Entre o passado e o futuro* (São Paulo, Ed. Perspectiva).

GLUSBER, Jorge 1987 *A arte da performance* (São Paulo, Perspectiva).

LOSADA, Terezinha 1996 *O artífice, o artista e o cientista: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda* (Teresina, EDUFPI, 1996).

_____. 2011A *Interpretação da Imagem: subsídios para o ensino de arte* (Rio de

Janeiro, FAPER / Mauad X).