



O GLOBALISMO E AS TROCAS CULTURAIS-O PARADIGMA EUROPEU DO FINAL DO SÉCULO XIX E SUA INSERÇÃO NO IMAGINÁRIO POPULAR BRASILEIRO.

Rosana Costa Ramalho de Castro
Mestre em Antropologia da Arte
Escola de Belas Artes/UFRJ

ABSTRACT:

The present text talks about cultural interferences that occur from the presence of the external culture awakening in the colonized groups the interest for the stetics patterns with other purposes.

Interfering in the imaginary world of these societies, these patterns will provide a desire of projection in the cultures that are considered socially superior.

We can clearly see this fact in the products for the popular use – the fabric patterns called “chitões”- that even changed without any rules (“kitsch” products) satisfy a strong wish of social rising.

Estamos vivendo na era da globalização, onde se entrelaçam realidades

diversificadas, fragmentadas, era em que, também, pessoas, grupos sociais, países, culturas interagem, num complexo espaço/tempo indefinidos, propiciando não só vários tipos de confrontos, mas também tornando possível o reconhecimento global do nosso planeta .

Vivemos gratamente o momento em que se torna possível o reconhecimento de que a Terra a todos nós pertence e que por todos deve ser cuidada. Todavia, nesta nova realidade, enquanto podemos tomar consciência da realidade global do planeta, surgem, na área cultural e econômica, conflitos que propiciam o crescimento desmesurado do poder de alguns e interposições nas vivências de outros. É neste movimento de interação que se estabelece a “sociedade global”¹.

1 IANNI, Octávio: *A Era do Globalismo*. RJ, cap.4 Nação e Globalização



Comenta-se, com freqüência, a respeito das transformações do momento atual que tem, como principal característica, a “universalização do capitalismo como modo de produção e processo civilizatório”². Entretanto, em situações que podem ser compreendidas como uma forma de troca cultural, como consequência do colonialismo, já se observam, na interdependência dos grupos confrontados - colonizadores e colonizados -, certas características que propiciam a compreensão do atual momento, que se denomina globalização.

Esta é a opinião de vários autores, que Octávio Ianni apresenta em sua obra *A Era do Globalismo* (1996):

“Desde a invenção do Novo Mundo à invenção do Oriente, desde a conquista da África às incursões europeias e norte-americanas na Ásia, sob todos os colonialismos e imperialismos, em todos os casos a dialética da história produz e reproduz conquistas e destruições, convergências e diversidades, integrações e antagonismos.

Tanto é assim que a busca ou a afirmação da diversidade, enquanto originalidade ou identidade, com freqüência mobiliza recursos do outro, do país dominante, da cultura invasora. A afirmação da autonomia, independência, soberania ou hegemonia, na maioria dos casos, mobiliza também valores e padrões culturais, formas de pensamento, técnicas sociais ou mesmo utopias produzidas no “exterior”, ou buscadas pelos nativos ou levadas pelos conquistadores.”³

Com este estudo, pretendemos demonstrar uma forma de troca que se proces-

sa na relação de dependência cultural entre colonizador e colonizado, constituindo-se a partir dos valores estéticos do primeiro, incorporados ao imaginário do segundo, que deseja, por estes meios, a realização de um sonho de ascensão social. A satisfação deste sonho, possibilitada pela agregação dos elementos da estética do primeiro ao universo do segundo, pode originar a transformação do gosto, nos grupos colonizados, quando passam a ter à disposição esses elementos, mesmo que transformados, na forma de bens de consumo popular.

Como analisaremos adiante, trata-se da integração dos padrões estéticos do colonizador que, por meio de seu modo de ser, cria antagonismos, destruindo os padrões estéticos do colonizado. Entretanto, mesmo a diversidade ou o antagonismo não perturbam esta integração, que se dá por meios imaginários.

Se cogitarmos das condições economicamente diversificadas em que as sociedades interagem, devemos levar em conta as possibilidades de tensões e conflitos, que dificultam a concretização de uma nova realidade. Podemos considerar também que, no universo da imaginação, é possível a constituição de fantasias, que se criam a todo momento, facilitando as transposições que vão alterar uma realidade.

As constituições de interação cultural que partem da imaginação estão, neste caso, numa esfera de fácil aceitação, pois contam com o desejo de espelhamento como forma de satisfação do sonho de as-

² idem, p. 14

³ idem - Ver nota de pé de página, p.36/37



censão social, podendo interferir, marcadamente, a ponto de abstrair do universo estético de um grupo as suas características culturais, contribuindo para a aceitação de uma nova realidade social.

Desta forma, as tensões, no âmbito econômico, podem ter uma carga a menos, já que, pela fantasia, a satisfação de um desejo compromete a realidade de cada um, podendo, ao mesmo tempo, contribuir para aliviar as tensões da nova realidade econômica. Neste caso, nem sempre mantida a fidelidade aos propósitos das referências culturais do colonizador, o que podemos compreender, pelo processo que se dá a partir do confronto cultural — e que pode propiciar a incorporação dos padrões destas ao universo estético do colonizado, mesmo transformados sem critério, por extrapolarem a compreensão da realidade —, é a satisfação de um sonho de ascensão social. A realidade social e/ou econômica em nada se modifica, mas o desejo, que pode ser satisfeito pela simples aquisição de bens de consumo popular, que trazem em si os padrões almejados, traz para aqueles que os adquirem uma satisfação, uma imagem de participação no grupo social paradigmático.

A incorporação dos elementos da estética do colonizador, como já foi dito, é possível, graças à produção de bens de consumo popular que, por meio da interpretação, nem sempre com critérios de valor estético, constitui-se numa manifestação “kitsch”. Neste movimento, vemos os elementos de uma estética que rompe com os limites do grupo social a que pertence, ampliando e globalizando este universu estético

para além dos limites geográficos. Neste caso, os padrões nacionais primordiais — como os indígenas, no Brasil, que se caracteriza pela formação de um universo simbólico altamente elaborado, rico em elementos estéticos, que se utilizam da transposição da realidade por meio da síntese e abstração, caracterizando-se pela geometrização — passam a significar, para a própria sociedade local, como algo exótico, sempre ignorado como padrão estético popular.

Em termos estéticos, os padrões culturais do grupo social economicamente superior são, geralmente, alterados, ao serem realizados em materiais de baixa qualidade e custo, para atenderem aos anseios de um público carente de signos de poder. Nas transposições que ali ocorrem, podem ser observadas alterações sem critérios, muitas vezes sem o mínimo apego à realidade.

Objetivamente, estudaremos a agregação à cultura popular brasileira de elementos de uma estética característica da Inglaterra do final do século XIX — o floral. Como poderemos constatar, os florais, alguns concebidos por William Morris, com a finalidade de servirem como padrões de papéis de parede e tecidos para forração de mobiliário, passam a ser utilizados como paradigmas para a produção em série de estamparias de tecido popular - os chitões, produzidos pela Fábrica de Tecidos Fluminense, localizada no Rio de Janeiro.

O que os olhos vêem ?

Em se tratando da percepção de padrões estéticos de uma cultura paradigmática, os olhos tornam-se armas nem



sempre utilizadas para facilitar sua compreensão. Em alguns casos, por estes, que são canais perceptíveis, são feitas escolhas que visam dar crédito aos desejos, satisfazendo a realização de um sonho. Certos de que podem usufruir do universo ao redor, os olhos possuem mecanismos próprios, que captam a luz, colhendo ao mesmo tempo uma imagem importante ou nova e monopolizando nossa percepção de mundo. Atenta às imagens disponíveis, nossa visão desenvolve uma atividade mental orientada em dupla direção. Na primeira, as imagens captadas estabelecem de imediato uma relação sintática entre signos, por meio da percepção dos elementos formais. Na segunda, estas imagens podem referir-se aos conhecimentos adquiridos. Para tal, a apreensão imediata por meio dos sentidos torna-se insuficiente para qualificá-las, pois transitam pelo âmbito da memória, do imaginário.⁴

Como exemplo, podemos detornos na assimilação das cores. Penetrando em nossa mente por intermédio da visão, as cores causam efeitos variados à nossa alma. Certas cores, empregadas com fins simbólicos ou alegóricos, diferenciam-se, na relação de significação, para cada grupo⁵. Seu emprego é determinado seja por uma qualidade, seja pela propriedade a que se destina, contando, para seu sucesso, principalmente, com a capacidade de aceitação por parte do observador. Algumas vezes, por seu uso "kitsch", funcionam como um elo que diferencia a realidade, mas atende a um desejo ou sonho, viabilizando a aceita-

ção de bens de consumo popular.

É possível encontrarmos, na transposição, nem sempre criteriosa, de um objeto almejado para um produto de consumo popular, o emprego da cor destituída de relação com a realidade, muitas vezes alterada, com o propósito de captar a atenção do consumidor.

Ao tratar de produtos de consumo popular, os olhos são capazes de captar imagens que, por motivos que transcendem a esfera estética, podem representar símbolos que buscam atender a uma almejada ascensão social. Estas imagens satisfazem as classes populares, ao serem copiadas em produtos de baixa qualidade e preço. Impregnados dos símbolos referidos, estes produtos cumprem uma espécie de sistema de troca, com um único sentido, entre os grupos. Nesta troca encontram-se os eixos de uma certa globalização dos padrões culturais, apesar das diferenciações de alguns significados que lhes são conferidos, pela interferência, na estética, de uma sociedade sobre a outra. Ou seja, observadas no interior das sociedades, certas trocas podem ocorrer quando as imagens geradas pelas classes sociais paradigmáticas são incorporadas para satisfazerem um ideal pertinente ao imaginário das classes que almejam a ascensão social.⁶

Estas imagens, mesmo sofrendo as transformações sem critério de valor estético — fato sem importância para aqueles que desejam se apoderar dos símbolos cobichados, ao serem incorporados ao univer-

4 FRANCASTEL, P. *Imagem, Visão e Imaginação*

5 GOETHE, J.W.: *Teoria de los Colores*

6 FRANCASTEL, P. *Imagem, Visão e Imaginação*





so de um grupo social —, podem encobrir os padrões estéticos que caracterizam o universo simbólico de uma nação, alterando seus valores, permitindo a interferência de certas características culturais sobre a outra, transformando a realidade.

Por meio da produção de bens de consumo popular, que carregam em si o propósito de atenderem ao desejo de aquisição de bens simbólicos, é possível reverter um objeto artístico - que não é simplesmente um fenômeno estético - em mercadoria, signo, para o atendimento de um público carente. Um símbolo que, mesmo “kitsch” pela desintegração⁷ do modelo original, torna-se jóia rara para aqueles que almejam a ficção da ascensão social.

A visão dos produtores da arte popular é capaz de captar os motivos que habitam o universo de fantasias de um público improdutivo artisticamente, passivo, porém faminto pelo consumo dos itens que venham satisfazer seus desejos de posse de um estado de sonho ou idealização, oferecendo, pela transposição nem sempre criteriosa dos elementos estéticos marcantes de uma cultura paradigmática, os símbolos da ascensão social.⁸

Afinal, de que se constituem estes padrões que são produzidos pelas classes economicamente mais elevadas e que cumprem o papel de elementos estéticos paradigmáticos? São concepções inovadoras, constantemente modificadas pela arte dita “cultura”, e que constituem o gosto de um

grupo social economicamente elevado.

Como é observável, o desejo de mudança e de individualidade, as principais peculiaridades da arte dita “cultura”, caracterizam a sua estética e não encontram paralelos na esfera popular. A rapidez com que se processam as transformações na primeira não é, de forma alguma, semelhante à ocorrida no processo popular, cuja assimilação das modificações só ocorre tardiamente, por reflexos, numa seleção reduzida e nada exigente dos motivos simbólicos. Observa-se, nesta transposição, uma evolução lenta e pouco criteriosa na esfera popular.⁹

A produção para o consumo popular gera, em grande escala, itens que se caracterizam pela uniformidade, só possíveis graças aos atuais processos tecnológicos.¹⁰ Mesmo assim, diferenciam-se, na transposição dos modelos originais, pela liberalidade com que são interpretados, desintegrando e simplificando a arte na qual se inspiram.¹¹ A produção popular, ao se apoiar na arte dita “cultura”, define um desejo, vulgariza rapidamente os padrões estéticos dos quais se utiliza, sem que se torne suscetível à necessidade de modificações profundas e constantes. É comum encontrarmos vários padrões consagrados, por muito tempo comercializados, e em várias situações de uso.

7 ECO, Umberto: *Apocalípticos e Integrados*

8 HAUSER, A: *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la Crítica Moderna*

9 FRANCASTEL, P. *Imagem, Visão e Imaginação*

10 idem

11 idem



O confronto entre o produto de consumo popular e seu paradigma

Para justificarmos as questões abordadas anteriormente, procederemos à análise formal superficial de alguns padrões de estamparia de consumo popular - os "chitões" - facilmente encontrados em lojas de varejo.

De imediato, observamos similaridades entre estes padrões e a concepção de artistas voltados para a produção industrial do final do século passado, tal como William Morris.

Iniciaremos os estudos, localizando, no contexto social, de que forma se processa o consumo deste tipo de produto popular. Buscaremos, também, compreender a formação de uma mentalidade que usa como referência a criação europeia e desenvolve, no imaginário popular brasileiro, categorias de símbolos que justifiquem sua adaptação ao universo estético desta classe social, que almeja para além do consumo.

As repetições de caráter popular destes padrões industriais demonstram a "ingenuidade" na transferência do padrão, no qual se projeta, para a produção de algo que satisfaça o consumo dos símbolos que representem os estratos sociais economicamente mais elevados. Esta satisfação está em adquirir a fantasia na forma da transposição, mesmo que a realidade seja os "chitões" de baixa qualidade e que, esteticamente, ocorram desvios significativos da representação original, constituindo-se num "kitsch".

Constatamos as utilizações mais diversas para alguns destes padrões pesquisados: cortinas nas casas de pau-a-pique ou favelas; forros de colchões e almofadas; colchas para forração das camas; fantasias de baianas de escolas de samba; rebordados em fantasias de destaques do carnaval; elementos decorativos de balcões de vendas das lojas de tecidos e roupas populares; vestidos "caipiras" de festas juninas; *shorts* e camisas para rapazes, roupas para crianças, etc.

Para melhor compreendermos o que se revela através deste tipo de escolha estética, podemos iniciar, numa abordagem histórica, pelo contexto europeu do século XIX, com o surgimento da "arte de reprodução industrial". Posteriormente, será fundamental penetrar no imaginário da nossa elite social do mesmo período, cujos critérios de valores espelham-se no contexto europeu. Finalmente procederemos à análise formal aprofundada, confrontando os padrões em questão.

Fundamentos históricos: a arte na Europa do final do séc. XIX

Na Itália, em fins do séc. XIX, apesar dos contatos permanentes com os artistas franceses, que já despontam para o impressionismo, uma cultura figurativa está alicerçada no estilo caracteristicamente romântico. Enquanto precursores de uma nova era para as artes plásticas, os artistas franceses, juntamente com artistas de ou-





tros países, demonstram os pontos polêmicos que os destacam do academicismo defendido por seus governantes.¹²

A história da liberdade na Itália está posta nos termos da independência nacional, a ser alcançada prioritariamente, em detrimento de uma reforma da sociedade.

Refletindo-se na arte, a dominação de monarquias absolutistas garante a postura retrógrada da sociedade. Por conseguinte, o conservadorismo na arte demonstra a política reacionária.¹³

Já na Alemanha, cuja história cultural, de certa forma, também corresponde à história política, com o atormentado processo de unificação nacional, o maior problema é a busca de coesão espiritual entre povos do mesmo tronco étnico e lingüístico, com crenças religiosas, tradições populares e hábitos sociais diversos. Nas últimas décadas do século XIX, um apelo cultural faz convergir todas as forças para o desenvolvimento de uma poderosa tecnologia industrial como instrumento da hegemonia política alemã.

Como o debate tem lugar também no terreno filosófico e literário, deste criam-se as premissas para o que, no início do século XX, despontará como a clara proposta de uma arte tipicamente germânica - o Expressionismo. Teorias como de "Einförlung" e da "Pura Visualidade" estão em plena ascensão.¹⁴

Neste contexto, devemos compreender a visão de uma Alemanha, em plena ascensão industrial, participando intensa-

mente do movimento modernista, que atravessa a Europa, com considerações que busquem averiguar se uma obra de arte é avaliável apenas em seus valores visuais. Se cada linha e cada cor são significativas, desfaz-se naturalmente qualquer distinção entre arte pura ou conceitual, arte decorativa ou aplicada. Assim, a pesquisa estética se estende a tudo o que participa do ambiente e serve à vida do homem. A Bauhaus, como fruto desta condição, demonstra, nos caminhos desbravados, a verdadeira integração e alicerça uma estética, que levará muito tempo para ser absorvida enquanto modelo popular.

Enquanto isso, numa Inglaterra, que goza de grande prosperidade econômica, cujo progresso industrial depende da impiedosa exploração dos trabalhadores, do aviltamento do povo e da degradação cultural das classes dirigentes, a arte cai a um nível de anedotismo grosseiramente utilitária. Afirma-se a necessidade de um novo naturalismo, pois reconhece-se, na natureza, uma "poeticidade intrínseca" e um sentido de misteriosa mensagem divina. O meio empregado para decifrá-la artisticamente faz uso de uma técnica pictoricamente humilde, semelhante à dos antigos mestres e artesãos.¹⁵

A imitação detalhista das coisas naturais visa à convivência com elas. Nisto empenha-se William Morris (1834-96) que funda, em 1861, um grupo operativo de artistas empenhados em projetos claramente voltados para a produção industrial.¹⁶

12 ARGAN, G.C.: *Arte Moderna*

13 idem

14 idem

15 idem

16 PEVSNER, N.: *Os Pioneiros do Desenho Moderno*

Especializada em mobiliário e decoração - móveis, forrações, pratarias, vidros, tapeçarias, etc. — a *Morris, Marshall Faulkner e Co.* ajuda a eliminar a especificidade da arte, inserindo-a diretamente na práxis da produção econômica e da vida social. Inaugura-se um estilo artístico capaz de se tornar um modelo de vida por intermédio do *modern style*, que se difundirá rapidamente na Europa e nos Estados Unidos, em todos os níveis sociais, com o nome de *Art Nouveau*, na França, de *Jugendstil*, na Europa Central e de *Liberty*, na Itália.¹⁷

Pintor, escritor, polemista e propagandista, mas também homem de ação, William Morris possuía idéias políticas claras, era um socialista militante; percebia que, na época, a questão da arte deveria ser colocada como uma questão política, corres-



40

17 idem
18 idem

pondente a uma ação. Partilhava das idéias de que não era importante que um artista se convertesse num operário; pelo contrário, o importante seria a possibilidade de um operário tornar-se um artista, devolvendo um valor estético ao trabalho desqualificado da indústria e podendo transformar o resultado de um trabalho cotidiano em uma obra de arte.

William Morris tinha em mente a atitude corriqueira do artesão, o artista popular, que, apesar de descaracterizado pelo comercialismo do sistema capitalista, conviveria, durante muito tempo, com um tipo de relação entre sua produção artesanal e a necessidade do contínuo ornamento de suas peças, baseando-se na natureza.

A evolução do trabalho de Morris levou-o a unir-se, em novo empreendimento, com artistas colaboradores especializados, tais como A. H. Mackmurdo, que concebeu famosos papéis de parede, e W. Crane, conhecedor de todas as técnicas de decoração e de ilustrações gráficas, tornando-se o pioneiro da editoração popular de alta qualidade e baixo custo.¹⁸

A arte, para Morris, não ficou restrita ao acesso de poucos, nem tampouco a educação. Ele partia da premissa de que o sentido da arte era o de que ela devia ser partilhada por todos. William Morris abre caminho para a disseminação da arte mecanicamente reproduzível e seus padrões rompem as barreiras geográficas e sociais. Fazendo parte ao mesmo tempo do universo da criação artística, consumida por



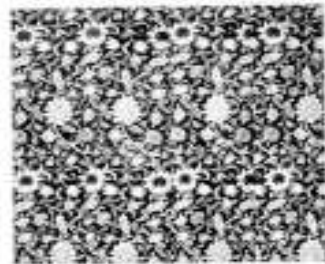
uma categoria social de elite, estes padrões passam a ser almeçados pelas classes populares.

O Contexto social brasileiro do final do século XIX

Analisando o contexto social brasileiro, encontramos, no final do século XIX, nossas elites sociais frente ao abolicionismo, e o fortalecimento do movimento urbano. Os filhos das camadas sociais médias urbanas e de pequenos proprietários procuram, na aquisição de um diploma de curso superior, o prestígio social.¹⁹ Dentre os conflitos vivenciados nos anos que se seguem, estes grupos, que emergem nas cidades, pretendem alcançar o poder, num país que se torna republicano.

Após momentos de conflitos e a recuperação da tranqüilidade, que a história encarrega-se de esclarecer, reforça-se, no cenário carioca, centro fundamental para as mudanças ocorridas, no final do séc. XIX, no Brasil, uma elite social fundamentada nos princípios hierárquicos. Esta caracteriza-se pela preservação de um modelo aristocrático, espelhado na cultura e sociedade europeias, reforçando um "sentimento de legitimação"²⁰ da tradição colonial. Desta feita, para nossas classes elevadas, os moldes de civilização pertencem à França e Inglaterra. "O todo poderoso paradigma europeu"²¹ vai influenciar a estética da clas-

se dominante com valores que objetivam a semelhança com a aristocracia européia, encarregando-se de importar hábitos, atitudes e um gosto pelos símbolos pertencentes àquela suposta elite. Entretanto, os símbolos que são incorporados pela elite brasileira, vistos como paradigmas da aristocracia européia, são, na realidade, os elementos de uma estética concebida para a burguesia e estratos sociais que podem adquirir os bens de consumo produzidos em série pela indústria em franca ascensão na Europa. Ironicamente, nossa classe dominante satisfaz-se



em adquirir estes símbolos, através do consumo das produções industriais, nos quais identifica a aristocracia, na qual busca o espelhamento.²²

19 NEEDELL, J.: *Belle Époque Tropical*

20 idem

21 idem

22 idem



Em conseqüência da disseminação, na classe dominante, dos supostos símbolos de uma elite na qual se projeta, a classe popular espera sua vez de ascender, pelo consumo dos bens populares, à condição de uma classe superior. Desta feita, os produtores de bens de consumo abrem as portas para as classes populares satisfazerem seus sonhos, produzindo em massa os símbolos desejados e alimentando suas fantasias.

Análise formal

Como vimos, as transposições de uma cultura externa sobre a classe dominante, incorporando seus hábitos e também almejando participar de seu universo social restrito, vai projetar na classe popular seu contingente estético, servindo como uma

luva para os produtores de consumo que interpretam estes reflexos do desejo.

Comparando alguns padrões produzidos, aqui, no Brasil, conhecidos como "chitões", e os padrões ornamentais ingleses, concebidos por William Morris, constatamos alguns pontos similares. Entretanto, na transposição, alguns detalhes se perdem ou se transformam.

Sendo assim, é possível encontramos rosas azuis, folhas marrons, escalas desproporcionais, enfim, uma interpretação inteiramente livre da natureza e dos padrões em que se baseiam. São alegres, suas cores quase sempre são contrastantes; entretanto, esmeram-se em detalhes que, por suas características, denunciam a influência dos inconfundíveis padrões de Morris, assim como a forma esquemática empregada na representação do volume, o emprego do *dégradé* de uma cor até o branco por linhas que se afinam, o emprego de emaranhados de galhos com arranjos florais e folhas, as folhas típicas das rosas.

Há pelo menos quarenta anos convivo com estes mesmos padrões produzidos para um público certo. Em qualquer loja de tecidos que se dedique a atender as classes populares, é possível encontrá-los em várias opções de cores. Geralmente localizam-se numa única estante, caracterizando o tipo de produto e facilitando a escolha do consumidor.

Para a classe popular, hoje, estes padrões têm um emprego bastante abrangente, como a decoração das casas e a confecção de roupas. Já a classe socialmente mais elevada pretende, com seu uso, caracterizar uma classe social rural, quan-



do os emprega para a confecção de vestidos “caipiras” para as festas pretensamente folclóricas de São João e São Pedro. O interessante é que tanto uma quanto a outra utilizam os padrões de forma totalmente diversa de sua origem, pois o que importa não é a propriedade do uso e, sim, o símbolo de que estes estão investidos.

Podemos compreender, por intermédio destes padrões incorporados à cultura brasileira, um deslumbramento, até hoje, pelas culturas de primeiro mundo, com o floral se superpondo à nossa estética primeira, a estética indígena, cuja geometrização e abstração são suas principais características.

Apesar da sofisticação na elaboração da transposição dos bens naturais para os padrões ornamentais indígenas, belíssimos, por sinal, é nos elementos da aculturação que as classes populares vão encontrar seu universo de significação.

Observação:

O presente estudo teve seu início na monografia de final do curso “Construção e Representação do Espaço Social” ministrado pela Profa. Rosza Vel Zoladz, no Mestrado em História da Arte, área de concentração Antropologia da Arte / EBA / UFRJ.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALLEAU, René: (1976) *A Ciência dos Símbolos*. Lisboa: Edições 70.
ARGAN, Giulio Carlo: (1993) *Arte Moderna*. SP: Companhia das Letras. ARNHEIM,

Rudolf: (1986) *Arte e Percepção Visual*. SP: Livraria Pioneira.
BARTHES, Roland: (1990) *O óbvio e o obtuso*. RJ: Nova Fronteira.
BERGER, John: (1980) *Modos de Ver*. SP: Martins Fontes.
BURKE, Peter: (1995) *Cultura Popular na Idade Moderna*. SP: Companhia das Letras.
DONIS, A. Dondis: (1991) *Sintaxe da Linguagem Visual*. SP: Martins Fontes.
ECO, Umberto: *Apocalípticos e Integrados*, SP, Perspectiva, 1993.
FRANCASTEL, Pierre: (1987) *Imagem, Visão e Imaginação*.
FRUTIGER, Adrian: (1985) *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*. Barcelona: G. Gili
GOETHE, J.W.: (1945) *Teoría de los Colores*. Buenos Aires: Ed. Poseidon.
GUILLAUME, Paul: (1966) *Psicologia da Forma*. SP: Companhia Editora Nacional.
HAUSER, Arnold: (1975) *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Ed. Guadarrama.
IANNI, Octávio: (1996) *A Era do Globalismo*. RJ: Civilização Brasileira.
MORIN, Edgar: (1975) *Cultura de massas no século XX*. RJ: Forense.
NEEDELL, Jeffrey D.: (1993) *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
OSBORNE, Harold: (1978) *A Apreciação da Arte*. SP: Cultrix.
PANOFSKY, Erwin: (1991) *Significadonas Artes Visuais*. SP: Perspectiva.
PEVSNER, Nikolaus: *Os Pioneiros do Desenho Moderno*, SP, Martins Fontes.
WONG, Wucius: (1995) *Fundamentos del diseño*. Barcelona: G. Gili.