

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

A MANIPULAÇÃO DA CULTURA EM TRÊS PLANOS¹

Rizzia Soares Rocha²

Resumo:

A manipulação da cultura é tematizada em três momentos neste ensaio, com a apropriação da aura pelo mercado, com o controle de difusão de informações pelos meios de comunicação de massa e na falha desse sistema aberta pela arte. Nesses três planos a teoria das imagens é a linha que norteia a leitura de “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin, “Crise em arte?”, de Vilém Flusser e a ação do artista Yuri Firmeza, em 2006, na ocasião de sua participação no projeto “Artista Invasor” no MAC-CE.

Palavras-chave: Imagem; Aura; Crise; Arte; Manipulação.

Abstract:

This paper offers a preliminary exploration into the culture manipulation in three moments: in the first place by the appropriation of aura by the market; second by the controlling of the information diffusion by the mass media; and, finally, the failure of this control system provoked by the artwork. In these three conjectures, the theory of images is the line that guides the reading Walter Benjamin's work. “The work of art in the age its technological reproducibility”, Vilém Flusser's “Crisis in art?” and the artistic action of Yuri Firmeza on the occasion of his participation in the project “Artista Invasor” at MAC-CE (2006).

Keywords: Imagem; Aura; Crisis; Art; Manipulation.

¹ The culture manipulation in three moments.

² Doutora em filosofia pela UFMG, com pesquisa em estética e filosofia da arte. Endereço de email: rizziasoares@gmail.com

A MANIPULAÇÃO DA CULTURA EM TRÊS PLANOS: AURA, MODELO E INVASÃO.

Nunca como neste momento, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida.³

A maneira como Antonin Artaud inicia o livro “O teatro e seu duplo” reafirma a atualidade dos problemas enfrentados pela cultura ocidental há pouco mais de um século. Essa cultura forjada para reger a vida, a qual é um subproduto da produção cultural autêntica, é o tema deste artigo composto por três momentos. O primeiro momento é conduzido pelo conhecido trabalho de Walter Benjamin “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” ao tratar das transformações perceptivas causadas pelo desenvolvimento e difusão das imagens reproduzidas tecnicamente. Já no segundo momento, Vilém Flusser, em seu ensaio “Crise na arte?”, dá continuidade ao tema benjaminiano da reprodutibilidade técnica ao descrever uma estrutura de manipulação da cultura, operada pelos meios de comunicação de massa, a qual desencadeia uma crise na arte deflagrada pelas vanguardas modernas. E, por fim, o terceiro momento trata de um ruído nessa estrutura de manipulação que o artista Yuri Firmeza provoca na ocasião de sua participação no projeto “Artista invasor” promovido pelo MAC-CE. Esses três momentos do texto são guiados por um único eixo: o poder das imagens na construção psíquica do ser humano. Afinal, sua potência, reconhecida desde Platão, é o que permite aos mecanismos de manipulação lograrem êxito.

1. AURA, VALOR DE CULTO E VALOR DE EXPOSIÇÃO: A PERCEPÇÃO DAS IMAGENS NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA.

A necessidade de instituir nítidos limites de separação entre arte e mercadoria se desenvolveu com o modo de vida inaugurado pelo capitalismo e a implantação da indústria do entretenimento. A mudança na concepção do trabalho, que perde sua forma orgânica, integrada à vida familiar, para se conformar à condição de mera sobrevivência física “deve pressupor um tempo em que o corpo do trabalhador pertença a si mesmo e não ao trabalho monótono e extenuante que ele tem que realizar junto à máquina [...] obedecendo ao ritmo desta e não ao seu próprio organismo”.⁴ A divisão entre trabalho e lazer, decorrente das novas relações com os meios de produção, gera o tempo livre que o Estado procura disciplinar por meio da força policial e de ações instrutivas para o gasto do tempo de forma “ordeira” e “proveitosa”, controlando os corpos ao classificar condutas libertinas, gerando mecanismos punitivos. Esse é o cenário favorável para a expansão da indústria do entretenimento que, ao se apropriar das novas técnicas de reprodução,

³ ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 1.

⁴ DUARTE, R. **Indústria cultural**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. p. 16.

tais como a fotografia e o cinema, dá origem a uma cultura de massas responsável por congregar “todos os estratos da população, marcada pela experiência comum de uma vida essencialmente urbana”.⁵ A reprodutibilidade técnica, na sua atuação direta sobre a arte, promoveu modificações fundamentais, não só abarcando o conjunto de obras de arte existentes e transformando profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas também conquistando para si um lugar entre os processos artísticos.⁶ Essa é uma das análises de Walter Benjamin em seu conhecido ensaio que tematiza a mudança na percepção e na arte produzida pelas imagens fabricadas por intermédio das novas tecnologias. Enquanto a arte moderna incorpora os meios técnicos de reprodução, a arte tradicional⁷ sofre uma importante mudança no modo de recepção, o qual é descrito por Benjamin como valor de culto. Valor de culto e valor de exposição são dois conceitos desenvolvidos pelo autor para descrever as transformações sofridas na arte no decorrer da história. Na articulação de ambos os conceitos está o declínio da aura.

O conceito de aura possui uma determinação um tanto vaga na teoria benjaminiana. Ele deriva das imagens sacras e está relacionado à unicidade, autenticidade e tradição de uma obra de arte que são enfraquecidas no avanço da reprodutibilidade técnica. A reprodutibilidade técnica inflaciona o valor de exposição das obras ao cotidianizar e distribuir suas imagens por todos os cantos causando a dispersão de sua aura cerimonial quando oferece essas imagens constantemente aos olhos do observador nos lugares mais corriqueiros. A famosa “Mona Lisa”, tela de Leonardo da Vinci pintada entre 1503 e 1519, nasceu sob o signo da arte aurática, cujo valor de culto levou multidões ao Louvre desde sua fixação nas paredes no museu. Atualmente, ela ocupa o topo do ranking das imagens mais reproduzidas no mundo ocidental e, por isso, continua levando multidões ao Louvre, mas essa atração é agora uma espécie de subproduto de sua insistente exibição. Dessa forma, a perda da aura afeta não só o sentido das obras de artes modernas, mas a percepção estética das obras tradicionais.

A obra *dasauratizada*, aquela que é criada sob o predomínio do valor de exposição, estabelece um espaço de jogo e experimentação incomuns à autenticidade e unicidade da arte aurática. É o que podemos observar em grande parte da produção artística contemporânea. Para citar um exemplo um canto da galeria com um monte de balas embrulhadas em papel colorido pesando 79 kg compõem o suporte da obra “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”, de 1991 do artista Felix Gonzalez-Torres.

Os meios de reprodução técnica, que aproximam as coisas de nós tornando-as acessíveis, destroem o valor tradicional de culto cujo momento único de contemplação da obra autêntica é tomado por essa atmosfera do encontro entre

⁵ *Id.*, p. 20.

⁶ Cf. BENJAMIN. A obra de arte na era na sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.p. 11.

⁷ *Arte tradicional* é um termo adotado aqui para denominar, de forma geral, toda a obra de arte aurática, ou seja, toda a arte produzida no período anterior ao florescimento dos meios de reprodução técnica.

passado histórico e presente. Observemos, então, que o declínio da aura não anula o valor de culto da obra, mas o modifica em vista do valor de exposição. Emancipada de uma existência reservada à contemplação devota, o valor de exposição lança a obra no espaço de jogo das formas de percepção. Na arte atual ambos os valores subsistem, mesmo o valor de culto, como o exemplo da “Mona Lisa” deixa claro. No entanto, o valor de culto foi apropriado pelo mercado cujo controle é ditado pelo capital e, segundo Benjamin, “o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu” na qual, apesar de não possuir teologia ou conjunto de dogmas, as coisas só recebem significado na relação imediata com o culto.⁸

Por meio desse par conceitual, Benjamin reflete sobre as mudanças da arte no decurso do tempo modificando o sentido da percepção através da teoria do fim da aura. No entanto, essa teoria encontrou, principalmente no cinema, uma grande resistência. A indústria cinematográfica formula, no culto do estrelato, um plano compensatório à perda da aura. O astro de cinema, uma personalidade patrocinada pelo mercado, sobrepõe o anonimato da atuação comum às primeiras produções cinematográficas. O culto ao estrelato, impulsionado pelos estúdios, financia uma imagem para devoção do público. Dessa forma, afirma Benjamin, “o cinema reage a esse encolhimento da aura com a construção artificial da ‘*personality*’ fora do estúdio”.⁹ No entanto, nessa construção falta a distância essencial à aura. Ao definir o conceito, Benjamin afirma ser a aura “uma aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja”¹⁰ estabelecendo, assim, uma dialética do afastamento e da proximidade à maneira da teoria do sonho, em que imagem onírica e imagem real estão vinculadas. Na aura, o afastamento se distingue da distância mensurável como espaço entre dois pontos, pois a proximidade do objeto é possível, mas não sua apropriação. Essa espécie de propriedade distal cerca o símbolo sagrado tornando-o independente e inatingível. Diante de um objeto aurático o aqui e agora próprios do momento do encontro estendem a proximidade na manifestação do longínquo. A imagem aurática, como Benjamin afirma, se constitui pela tensão entre proximidade e afastamento, por isso, a partir da modernidade, ela desaparece na redução do tempo que promove uma aceleração na sucessão de momentos semelhantes e ainda reduz o espaço com as novas tecnologias de aproximação. Dessa forma, a perda da aura não é um acontecimento cujas consequências se restringem à arte. Excedendo esses limites, a *desauratização* é um fenômeno estético em sentido amplo, ou seja, é consequência das mudanças perceptivas do ser humano que marcaram o período moderno.

O sociólogo George Simmel escreve, em 1903, o ensaio “A metrópole e a vida”, o qual foi de grande importância para Benjamin. Nesse ensaio Simmel caracteriza as transformações fisiológicas e psicológicas que submetem a experiência subjetiva das pessoas que vivem nas grandes cidades.

⁸ BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 21.

⁹ *Id.*, p. 22.

¹⁰ *Id.*, p. 14.

O ser humano é uma criatura que precede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida psíquica.¹¹

Ao trazermos as coisas para perto de nós, destruimos o tempo e o espaço necessários aos sedimentos da aura, que é uma experiência de fraca aderência nas camadas mais transparentes e conscientes do intelecto. O ritmo de vida alheio às grandes cidades proporciona um fluxo lento do conjunto sensorial de imagens mentais que penetra em camadas mais inconscientes da estrutura psíquica conformando relações profundamente sentidas e emocionais.¹² A aura pertence ao tipo de experiência que se consolida nas camadas menos conscientes do sujeito e cresce longe da conscientização amplificada exigida pela vida nos grandes centros urbanos. Por isso, a conservação do objeto aurático, e mesmo sua fabricação na contemporaneidade, gera um produto apodrecido sustentado pelo caráter mercantil.

2. VALOR DE CULTO E MANIPULAÇÃO: CRISE NA ARTE SEGUNDO VILÉM FLUSSER

Vilém Flusser retoma o assunto da reprodutibilidade técnica da arte evidenciando a importância do valor de culto na manipulação ideológica a que servem os meios de comunicação de massa. Em seu ensaio “Crise em arte?” o autor parte da divisão da sociedade em duas camadas: uma elite que produz unidades estruturais da cultura, os quais ele denomina *culturemas*; e a população de massa que recebe e consome esses *culturemas*. As duas camadas estão ligadas pelos meios de comunicação e a produção de conteúdo se movimenta em um sentido único dos emissores para os receptores. Flusser propõe nesse texto uma leitura da crise na arte provocada pelo empobrecimento estratégico das linguagens artísticas transmitidas para população de massas que passa a consumir produtos culturais cada vez mais fáceis e estereotipados. Em contrapartida, a produção artística, sem diálogo com as massas, se torna assunto elitizado e isolado dos meios de comunicação, o que resulta em uma crise na arte. Flusser descreve o funcionamento

¹¹ SIMMEL, G. A metrópole e a vida. In: VELHO, Otávio G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.p. 12.

¹²*Id.*

desse processo da seguinte maneira: os *culturemas* emitidos são tipificados de três formas, são modelos de conhecimento, vivência e comportamento, os quais são descritos respectivamente como indicativos, exclamatórios e imperativos. Sobre os modelos indicativos ou modelos de conhecimento: estão estruturados em árvore, ramificando-se e multiplicando-se geometricamente em uma progressão que ultrapassa a capacidade do indivíduo humano para o armazenamento de dados. Já os modelos de vivência produzem o “suporte existencial dos modelos de conhecimento e do comportamento, e são manipulados pelos emissores para manter o nível estético dos receptores convenientemente baixo”.¹³ E, por fim, os modelos de comportamento tem por objetivo manipular os receptores incentivando, sobretudo, o consumo de mercadorias e ideais, os quais são financiados pelo capital financeiro dos emissores. O conjunto de modelos do conhecimento é responsável por determinar a visão de mundo das massas, enquanto o conjunto dos modelos de vivência determina a arte e a mitologia da massa e o conjunto dos modelos de comportamento determina a moral - e a ideologia - das massas.

Com a finalidade de assegurar um jogo bem-sucedido de manipulação dos receptores, há uma triagem dos *culturemas* produzidos pelos emissores (a elite), na qual os modelos de comportamento recebem maior atenção orientando os modelos de conhecimento e vivência para o consumo. Nessa seleção, há um saldo de *culturemas* produzidos e não emitidos que perfaz apenas a cultura da elite em um movimento que favorece o desenvolvimento de uma contradição interna. Os modelos de conhecimento dominam a cultura devido a sua estrutura em árvore a qual continuamente prolonga suas ramificações empurrando os demais modelos. A expansão dos ramos da ciência provoca o que Flusser denomina como *cientificação e tecnologização* da cultura levando a uma crise dos valores. Na crise, os modelos de comportamento da cultura de elite tendem a desestruturação provocada pela predominância dos modelos do conhecimento, ou seja, ocorre uma “decadência dos costumes”, uma “despolitização” ou “suspensão da ideologia”, escreve Flusser. Mesmo no contexto de decadência, o modelo de comportamento responsável por manipular os receptores (a massa) para o consumo permanece no domínio da cultura. Já os modelos de vivência da elite procuram emular os modelos de conhecimento buscando uma espécie de progresso na arte dando origem, assim, às “artes de vanguarda” e a ramificações divergentes dos estilos em arte”.¹⁴ Mas essa estrutura em árvore, comum aos modelos de conhecimento, é *discursiva*, enquanto a estrutura *dialógica aberta* é a estrutura apropriada a arte de elite. A comunicação discursiva se estrutura no compartilhamento de informações para sua preservação e manutenção, já na comunicação dialógica as informações são trocadas com a finalidade de síntese e produção de novas informações. A produção de diálogos efetivos tem como resultado a aquisição de novas informações, já os discursos são lançados sobre os interlocutores em seus conjuntos de sentenças que se articulam de forma a sustentar uma proposição inicial. Essa estrutura discursiva é comum às ciências, às religiões e às ideologias.¹⁵ A mudança da estrutura dialógica para a

¹³ FLUSSER. *Crise em arte?*. p. 1. Texto não publicado.

¹⁴ FLUSSER. *Crise em arte?*. p. 2. Texto não publicado.

¹⁵ Cf. FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da**

estrutura discursiva faz com que a elite se isole progressivamente da “massa” por falta de retro-alimentação decorrente da univocidade dos canais de comunicação de massa que educa uma recepção passiva de seu conteúdo. Consequentemente, “a cultura da ‘elite’ como um todo passa a funcionar como que ‘in vacuo’, justificada apenas enquanto manipuladora dos canais de comunicação de massa”.¹⁶

O modelo é o que sustenta essa arquitetura do desenvolvimento e manipulação da cultura erigida por Flusser no ensaio “Crise na arte?”. Um modelo é uma referência, uma imagem ideal, ou seja, uma construção cognitiva destinada a reprodução. A imagem, se nos reportamos a sua história, nos revela sua função representativa presentificando o que está ausente ou atingindo sua materialidade de alguma forma. Essa função mágica, cultural, das imagens é bastante conhecida e estudada, não ficando restrita à uma história primitiva, como sabemos. As imagens ainda hoje preservam seu poder mágico de encantamento e é por meio dele que é possível compreender os mecanismos de vinculação e seus efeitos psicológicos e cognitivos que envolvem a moda, o cinema, a propaganda, a televisão, as redes sociais, em resumo, a multidão de imagens contemporâneas produzidas pelos meios de comunicação. Neles a imagem é explorada em seu poder de cristalização e potencialização simbólica na criação dos ícones ou ídolos da cultura pop, os quais nascem impregnados da atmosfera de culto. Mesmo que a estrutura psíquica dos habitantes das grandes cidades tenha se modificado dando origem a um ser humano hiperestimulado e sempre pronto a intelectualização das experiências, os processos inconscientes compõem ainda grande parte de seu aparelho psíquico. Como a psicanálise de Freud mostrou há cerca de um século, o consciente é responsável apenas por uma parcela dos processos psíquicos. Em nossa experiência cotidiana surpreendemos a nós mesmos com pensamentos espontâneos cuja origem não somos capazes de mapear intelectualmente. Tais pensamentos nos levam a resultados cuja causa conserva-se oculta a nós. Dessa forma, escreve Freud, “todos esses atos conscientes permanecem desconexos e incompreensíveis se insistimos na pretensão de que através da consciência experimentamos tudo o que nos sucede em matéria de atos psíquicos”.¹⁷

Esse sistema interno que compõe o sujeito também é produtor de imagens. Geradas em seu interior e trazidas à consciência para que sejam partilhadas pelos diferentes sistemas de tradução, as imagens interiores, ou endógenas, são independentes da vontade e da consciência quando surgem durante o sono. Essas imagens oníricas surgem cifradas e motivam a criação de sistemas interpretativos que buscam construir correspondências exteriores estabelecendo algo como uma sintaxe própria, um sistema semântico particular indissociável da vivência cultural de quem sonha.¹⁸ As imagens que compartilhamos, criadas para difusão, são imagens

comunicação. São Paulo: Cosac & Naif, 2013.

¹⁶ FLUSSER. *Crise em arte?*. p. 2. Texto não publicado.

¹⁷ FREUD. O inconsciente. p. 76

¹⁸ BAITELLO JR., N. e CONTRERA, M. S. “Na selva das imagens – contribuições para uma arqueologia da imagem”. In: **Revista Significação**. São Paulo, vol. 33, n. 25, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65623>>. Acesso em: 20/06/ jun. 2019. p. 120.

exógenas. Elas estão presentes na história humana desde as primeiras representações de que temos notícia, nas imagens de culto, nas transformações que deram origem à escrita chegando até as imagens criadas em multiplicação crescente pelos novos meios de comunicação de massa, as quais são capitalizadas em seu valor de exposição. Com a multiplicação das imagens exógenas as imagens endógenas são deixadas à parte emergindo em camadas cada vez mais inacessíveis do aparelho psíquico. Dessa forma, a profusão de imagens externas nos demanda uma constante exteriorização promovendo uma obtusão das imagens internas. O resultado é um espelhamento acríptico do mundo exterior empobrecendo a construção de vínculos internos do sujeito que se torna incapaz de organizar seu mundo interior perdendo contato com suas próprias histórias. “Assim, o [ser humano] contemporâneo está cada vez mais saturado de imagens exógenas e subnutrido de imagens endógenas”.¹⁹

3. O ATAQUE DO INVASOR AOS MEIOS DE MANIPULAÇÃO DA CULTURA.

Em 2006, Yuri Firmeza, artista paulistano radicado em Fortaleza, foi um dos convidados pelo então diretor do MAC-CE, Rodrigo Resende, a participar do projeto “Artista invasor”. O objetivo do projeto era apresentar a produção contemporânea das artes visuais além de abrir o espaço para produção livre dos artistas, até mesmo ao ponto de pôr à prova os limites institucionais. Yuri Firmeza, a fim de questionar o papel do museu, da formação de artes visuais e da imprensa, propôs uma exposição fictícia produzida por um artista japonês inexistente. Assim, a obra de Yuri Firmeza se configurou no projeto e criação de um artista fictício e os meios de comunicação, principalmente os jornais, foram o suporte usado na obra. Rodrigo Resende assumiu esse falso artista e sua exposição fictícia com a intenção clara de construir uma crítica aos sistemas de legitimação. Portanto, no início de janeiro de 2006, os editoriais de cultura dos principais jornais do estado do Ceará receberam um *release* sobre a visita do artista plástico japonês Souzousareta Geijutsuka à cidade de Fortaleza para abrir sua exposição “Geijitsu Kakuu e a analogia da natureza” no Museu de Arte Contemporânea instalado no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. O diretor do museu escreveu alguns textos de apresentação da exposição e convidou a crítica e curadora Luisa Duarte a contribuir. Luisa Duarte, em cumplicidade com o projeto, escreveu um texto crítico relacionando a obra do artista fictício Souzousareta a outros artistas do cenário contemporâneo. Na data de abertura da exposição, que se resumiu a uma placa com os dizeres “exposição em desmontagem” e um texto de Ricardo Resende no salão do MAC, a ficção foi aberta ao conhecimento do público e da imprensa, esta reagindo com indignação. Tal reação é compreensível na medida em que expõe muito da falta de intimidade dos jornalistas com a produção artística, além de evidenciar a montagem de informações dos jornais que não se preocupa em buscar contato com o artista ou seu meio, mas que terceiriza o trabalho para as assessorias de imprensa (e havia, naturalmente, uma assessoria de imprensa para o artista fictício). A ação de Yuri ainda deixou patente o esforço da imprensa em dar

¹⁹ *Ibid.*, p. 122.

destaque a um artista estrangeiro, sobre o qual se tinha pouca informação disponível, e nenhuma notícia da existência até então, enquanto os artistas locais eram ignorados sistematicamente.

Ao reagir à exposição do artista Souza Saretta Geijutsuka, cujo nome japonês significa algo como artista inventado, a arte se tornou um dos temas centrais nos jornais do estado, e fora dele, por algum tempo. Um espaço de diálogo com entrevistas, críticas e, finalmente, algum debate sobre o assunto abriu os canais dos meios de comunicação de massa à retro-alimentação. O projeto, ao provocar esse “incidente”, fez uso da estrutura de manipulação e difusão de *culturemas*, descrita por Flusser, e a obrigou a jogar em seu favor causando uma espécie de *bug* na programação. O artista inventado, além de contar com o apoio institucional para obter sucesso, é facilitado pelo fetiche do artista estrangeiro, alimentado por uma cultura colonizada. Ao cobrir seu personagem com essa imagem de culto, Yuri Firmeza exhibe o vazio dos ícones contemporâneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Trad. Michael Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural: uma introdução**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- FLUSSER, Vilém. **Crise em arte?** Não publicado.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac & Naif, 2013.
- FREUD, Sigmund. “O inconsciente”. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MATTOS, Geisa. **O artista invasor e os códigos do jornalismo cultural**. Disponível em: <https://www.thefreelibrary.com/%20+artista+invasor%22+e+os+codigos+do+jornalismo+cultural.-a0306241530>. Acesso em: 25/06/2019
- SIMMEL, Geoge. “A metrópole e a vida”. In: VELHO, Otávio G. (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.
- BAITELLO JR., Norval. e CONTRERA, Malena S. “Na selva das imagens – contribuições para uma arqueologia da imagem”. In: **Revista Significação**. São Paulo, vol. 33, n. 25, 2006. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65623>>. Acesso em:
20/06/2019.