UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

NATÁLIA ALVES DE TOLEDO

O contemporâneo: uma leitura através do grafite e da moda

São Paulo

2014

NATÁLIA ALVES DE TOLEDO

O contemporâneo: uma leitura através do grafite e da moda

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Ciências.

Área de concentração:
Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda

Orientadora Professora Doutora
Maria Silvia Barros de Held

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
Biblioteca da
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Toledo, Natália Alves de

O contemporâneo : uma leitura através do grafite e da moda / Natália Alves de Toledo ; orientadora, Maria Silvia Barros de Held . – São Paulo, 2014.

232 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo.

Versão corrigida.

1. Moda. 2. Graffiti. 3. Contemporaneidade. 4. Arte na paisagem urbana. I. Held, Maria Silvia Barros de, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 391

Nome: NATÁLIA ALVES DE TOLEDO

Título: O contemporâneo: uma leitura através do grafite e da moda

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 24 de junho de 2014. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Aprovado em 24 de junho de 2014.

Banca examinadora

Prof. Dra. Maria Sílvia Barros de Held

Instituição: Escola de Artes Ciências e Humanidades - Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Waldenyr Caldas

Instituição: Escola de Artes Ciências e Humanidades - Universidade de São Paulo

Prof. Dra. Maria Dolores Dopico Aneiros

Instituição: Faculdade de Belas Artes Universidade de Vigo – Espanha

RESUMO

TOLEDO, N. A. O contemporâneo: uma leitura através do grafite e da moda. 2014. 228 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O objetivo deste trabalho é verificar como a arte e a moda, representam o cotidiano no contemporâneo, principalmente no que diz respeito à crítica ao sistema vigente, a representação do instante formador do cotidiano e da apropriação da arte pelo consumo. Por necessidade de um recorte metodológico as Artes de Muro também conhecidas como Grafites foram escolhidas como fenômeno de observação por ser uma arte pública e de fácil acesso a maioria dos indivíduos que interagem com o espaço urbano. Observa-se que embora a Arte de Muro seja em sua maioria uma crítica aos moldes impostos pelo sistema, ela acaba por ser aglutinada por ele e transformada em bens de consumo de alto valor.

Palavras-chave: Contemporaneidade. Arte Fixa. Grafite. Moda.

ABSTRACT

TOLEDO, N. A. The contemporary: a read through graffiti and fashion. 2014, 228 f. Dissertation (Masters) - School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

The objective of this work is to see how art and fashion, represent the everyday in contemporary, especially with regard to the criticism of the current system, the representation of time trainer every day and appropriation of art by consumption. On the need for a methodological approach for the Arts also known as Wall Graffiti were chosen as a phenomenon of observation to be a public and easily accessible to most individuals who interact with the urban space art. It is observed that although the Art Wall is mostly a critique of the molds imposed by the system, it turns out to be bonded by it and transformed into consume high value goods.

Key Words: Contemporary. Fixed gear. Graphite. Fashion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Contemporaneidade e sua divisão em fases.....	29
Figura 2 - Data de início da contemporaneidade	29
Figura 3 - Tempo de interesse da contemporaneidade	30
Figura 4 - Principais fenômenos que caracterizam o início de um tempo contemporâneo	30
Figura 5 - Características contemporâneas citadas	34
Figura 6 - Propaganda mostrando o antes e depois do uso do produto	37
Figura 7 - Sociedade e Cultura de Consumo.....	40
Figura 8 - Captura do instante por Maciej Dakowicz.	50
Figura 9 - La Gioconda/Monalisa de Da Vinci (1503-1516)	51
Figura 10 - São Sebastião de Antonio Di Bartolomeo Maineri (1492)	52
Figura 11 - A Canoa sobre o Epte de Claude Monet (1890)	52
Figura 12 - Quatro Bailarinas em Cena de Edgar Degas (1885-1890)	53
Figura 13 - Frans Post e a representação do cotidiano.....	54
Figura 14 - Debret e a representação do cotidiano	55
Figura 15 - Obras do artista Rodolfo Mesquita	56
Figura 16 - Exposição 406 Imagens de Santa Fabíola	60
Figura 17 - Andy Warhol.....	64
Figura 18 - Alegoria da Primavera.....	65
Figura 19 - As Meninas de Velázquez.....	66
Figura 20 - As Meninas De Picasso.....	66
Figura 21 - O Ateliê do Pintor de Coubert	67
Figura 22 - The Innocent Eye Test de Tansey	68
Figura 23 - O Inferno	69
Figura 24 - O Purgatório	70
Figura 25 - O Céu	71
Figura 26 - Apocalipse de Albrecht Dürer - xilogravura	72

Figura 27 - Quadro a Quadro: Cem Monas	75
Figura 28 - Truman.....	80
Figura 29 - Seahaven	81
Figura 30 - Truman libertando-se	82
Figura 31 - Arte Popular	85
Figura 32 - O poeta – Picasso,1911.....	86
Figura 33 - La Cohorte Invencible – De Chirico, 1928	86
Figura 34. Conde-Duque de Olivares	91
Figura 35 - Postscript - The Secret War of Josephine Baker.....	92
Figura 36 - Rosa da Esperança	93
Figura 37 - Hiper realismo de Ron Mueck	93
Figura 38 - O Porco	95
Figura 39 - Desaparecidos políticos	95
Figura 40 - Roda de Bicicleta, 1913.....	97
Figura 41 - A Fonte, 1917 – Duchamp.....	98
Figura 42 - Lata de sopa Campbell's	100
Figura 43 - Obra Tweet. Artista Vic Muniz produz obras com lixos.....	101
Figura 44 - Cai Guo Qiang processo de desenvolvimento da obra	101
Figura 45 - Obras de Cai Guo Qiang.....	102
Figura 46 - Obras de Richard Long.....	104
Figura 47 - Pequena Esparta.....	105
Figura 48 - Espaço Especifico - Inhotim.....	106
Figura 49 - Christo parede de barris de petróleo: intervenção pública e representação em Galeria respectivamente	108
Figura 50 - Empacotamentos de Christo e Claude.....	109
Figura 51 - Monumento as Bandeiras.....	110
Figura 52 - Obras de Arte em Cemitérios.....	111
Figura 53 - Idílio/Beijo Eterno - Willian Zadig, 1966	112

Figura 54 - Amor Materno, Mármore, Século XIX	113
Figura 55 - Índio Pescador de Francisco Leopoldo e Silva	114
Figura 56 - Mural de Orozco	115
Figura 57 - Mural de Siqueiros.....	116
Figura 58 - Perspectivas.....	117
Figura 59 - Murais de Rivera.....	118
Figura 60 - O homem na encruzilhada – Rivera.....	121
Figura 61 - Alegoria de Brasília de Di Cavalcanti.....	122
Figura 62 - Mural de Portinari	123
Figura 63 - Arte urbana – Os gêmeos.....	124
Figura 64 - Projeto Buraqueira	125
Figura 65 - Grafite sobre grade.....	126
Figura 66 - Banksy	127
Figura 67 - Mac Donalds - Banksy	128
Figura 68 - Banksy – 60 dólares	128
Figura 69 - Cartoon e Grafite de Johnny Robles	129
Figura 70 - Expressão plástica figurativa e abstrata	130
Figura 71 - Utilização do traço e/ou da massa para definição de formas.....	131
Figura 72 - Natureza gráfica e pictórica	131
Figura 73 - Utilização, basicamente, de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista	132
Figura 74 - Repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), característica herdada da pop art	132
Figura 75 - Repetição de um estilo quando feito à mão livre	133
Figura 76 - subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero.....	133
Figura 77 - Discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia....	134
Figura 78 - Apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole.....	134

Figura 79 - Democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo	135
Figura 80 - Produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis	135
Figura 81 - Imagem e palavra	136
Figura 82 - Stencil.....	136
Figura 83 - Pichações	137
Figura 84 - Alexandre Orion	139
Figura 85 - Fefe Talavera	140
Figura 86 - Gais	140
Figura 87 - Herbert Baglione	141
Figura 88 - Jana Joana e Vitché.....	141
Figura 89 - Nunca	142
Figura 90 - Onesto e Alex Horne	142
Figura 91 - Rimon Guimarães	143
Figura 92 - Zezão	145
Figura 93 - Lovely day – Osgemeos.....	146
Figura 94 - Prism Galeria em Los Angeles	146
Figura 95 - Exposição OsGemeos	149
Figura 96 - Graciosa Rodela de Alho e Inocencio Coitadinho – Prism Galeria em Los Angeles.....	150
Figura 97 - Wall Paint – Prism Galeria em Los Angeles.....	151
Figura 98 - Os Gêmeos e Arnaldo Pandolfo – Prism Galeria em Los Angeles	152
Figura 99 - Prism Galeria em Los Angeles	152
Figura 100 - Depth of the Ocean it's Easier to Breathe - Prism Galeria em Los Angeles	153
Figura 101 - Head Installation - Prism Galeria em Los Angeles	153
Figura 102 - Viagem Ao Centro Da Terra - Prism Galeria em Los Angeles	154
Figura 103- Exposição Fermata – Museu Vale.....	155
Figura 104 - Crítica Social presente nos Grafites dos Gêmeos	157

Figura 105 - Osgemeos.....	158
Figura 106 - São Paulo – Osgemeos.....	159
Figura 107- São Paulo – Osgemeos.....	159
Figura 108 - São Paulo – Osgemeos.....	160
Figura 109 - São Paulo – Osgemeos.....	160
Figura 110 - Elefantes pintados por Treco, na Av. Sumaré em São Paulo	162
Figura 111 - Figura feminina pelo artista Paulo Ito.....	164
Figura 112 - Grafite do artista Speto.....	164
Figura 113 - Varal de roupas em Higienópolis, autor desconhecido	165
Figura 114 - Comparação entre o grafite e o contemporâneo.....	166
Figura 115 - Trickle down	174
Figura 116 - Bubble Up.....	175
Figura 117 - Design de lâmpadas	184
Figura 118 - Capacetes	184
Figura 119 - Maçaneta: Aperto de mão	185
Figura 120 - Moda hip hop	191
Figura 121 - Galeria do Rock em São Paulo.....	192
Figura 122 - Interferência do grafite em objetos - Havaianas	193
Figura 123 - Basquiat	198

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. CONTEMPORANEIDADE	14
1.1. SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA: SOCIEDADE DE CONSUMO.....	36
1.2. O COTIDIANO E O INSTANTE.....	48
1.3. A REPRODUÇÃO.....	57
1.4. O SIMULACRO NO CONTEMPORÂNEO.....	76
2. A ARTE E O CONTEMPORÂNEO	84
2.1. ESPAÇOS ESPECÍFICOS / SITE SPECIFICS.....	104
2.2. ARTES NÃO TRANSPORTÁVEIS.....	107
2.3. A ARTE DE MURO: PAINÉIS URBANOS	115
2.4. GRAFITE: UMA ARTE EM MUTAÇÃO.....	123
3. A MODA E O CONTEMPORÂNEO.....	167
3.1. A MODA DE ANTES E A MODA DE AGORA.....	173
3.2. A PRODUÇÃO DE SIMULACROS NA MODA	179
3.3. GRAFITE E MODA	188
4. O CONTEMPORÂNEO: UMA LEITURA ATRAVÉS DO GRAFITE E DA MODA.....	199
4.1. O CONSUMO, A MODA E O GRAFITE.....	199
4.2. O COTIDIANO, A MODA E O GRAFITE	203
4.3. A REPRODUTIBILIDADE, A MODA E O GRAFITE	204
4.4. O SIMULACRO, A MODA E O GRAFITE	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
REFERENCIAS	210

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca compreender como a Moda e o Grafite respondem ao contemporâneo e a interseção entre ambas.

O primeiro capítulo constitui-se de referencial teórico onde examina-se diversas características do contemporâneo através de autores que debruçam-se sobre o tema. Percebe-se que quatro características são apontadas com frequência pelos pesquisadores sendo: o consumo, o interesse pelo cotidiano, a reprodução e o simulacro.

No segundo e terceiro capítulos observa-se o fenômeno.

No segundo capítulo o interesse é pelas artes, em específico as artes fixas. Em um primeiro momento observa-se os espaços específicos, em um segundo momento as artes não transportáveis, em um terceiro as artes de muro e por fim observa-se os grafites urbanos, primeiro objeto de análise deste trabalho.

No terceiro capítulo é visto a relação da moda com o contemporâneo e o que diferencia a moda atual (2014) com a moda em seu início (século XIX com início na Revolução Industrial) e como a moda cria simulacros. No fim do terceiro capítulo observa-se o segundo objeto de análise deste trabalho que é a aproximação da moda com o grafite.

No quarto capítulo pontos de intersecção entre a moda e o grafite com as características apontadas pelos autores no referencial teórico abordados no primeiro capítulo, constitui-se das conclusões parciais que basicamente envolvem a discussão dos dados.

1. Contemporaneidade

“De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” Assim inicia a aula inaugural do curso de Filosofia Teorética 2006-2007 junto à Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza, ministrada pelo filósofo italiano Giorgio Agambem.

Para este trabalho que se propõe a investigar como a moda e a arte respondem às características consideradas contemporâneas e, tendo como primeira hipótese, que no cenário contemporâneo a moda se aproxima do simulacro e a arte e as expressões artísticas representam a cotidiano em seu conjunto de instantes. É importante primeiro analisar o cenário (tempo e espaço) em que esta arte e moda estão inseridas, uma vez que o objeto de análise é o cotidiano contemporâneo. Alguns autores foram abordados neste trabalho a fim de elucidar a relação existente entre o cenário contemporâneo, a arte contemporânea e a moda, com a consciência de que muito se tem a falar sobre o tema, porém não é o foco deste trabalho abarcar tudo que foi tratado até os dias atuais sobre a contemporaneidade, apenas compreender se é possível traçar uma relação entre suas características e se apoiar em alguns autores com lentes ora filosóficas, ora sociais, sem a preocupação de delimitação de fronteiras rígidas, como assim exige a abordagem fenomenológica nos dias de hoje.

O estudo do tempo contemporâneo é um assunto cheio de proposições e sobreposições. Há certa dificuldade em se estabelecer fronteiras rígidas, pois são amolecidas todas as vezes que tocadas pela teoria. Cada teoria deve ser observada como um viés, pois a partir do momento que o fenômeno é incluído nas teorias, percebe-se que a categorização absoluta não é justa com o objeto estudado, que neste caso é o tempo contemporâneo.

As categorias não dizem respeito aos fenômenos, mas a uma ficção útil criada entre uma mente interpretadora e a ideia que ela faz de um fenômeno, real ou não. Tais categorizações, justas ou não, não devem ser levadas como absolutas, pois é a descrição de um ente sobre a decorrência de um fenômeno, outro ente com outro repertório pode observar o mesmo fenômeno de outra forma, o fenômeno estudado é mutável e tende a se aprofundar constantemente.

Outra dificuldade em se categorizar o tempo contemporâneo está na limitação histórica, uma vez que este tempo ainda se discorre. Observar o fenômeno depois de assentado é mais fácil do que enquanto o mesmo ainda se movimenta.

Resta o apoio às modas teóricas e o fenômeno vivo. Mesmo havendo consciência que o mesmo pode sofrer abruptas transformações após o distanciamento do tempo, é válido seu estudo para produzir material suficiente para que posteriormente o tema possa ser revisitado.

Para Giorgio Agambem¹ o tempo contemporâneo só pode ser observado se houver um retorno às condições perdidas na história e este olhar por sua vez se daria sob a ótica escura do presente. Desta forma é garantido que não haja saudosismo que impeça de se mirar o futuro sem esperanças outras que não a própria capacidade de repensar o presente. Ao se tratar do indivíduo contemporâneo Giorgio Agambem² esclarece que são aqueles inquietos quanto ao seu tempo, que não coincidem muito plenamente com a época que vivem, uma vez que para o autor a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e ao mesmo tempo, dele toma distâncias, uma relação, portanto de dissociação e anacronismo, como colocado por Roland Barthes³, “o contemporâneo é o intempestivo”. Intempestivo no sentido de inapropriado para seu tempo com uma estética que indicia a desconstrução e construção constante.

Agambem diz que o tempo presente tem um fascínio pelas formas arcaicas, no imemorial e no histórico, fazendo com que o antigo sempre retorne; revisitando uma vanguarda que se extraviou no tempo. O contemporâneo é a proximidade com o não vivido em todo o vivido, e construir este tempo é retornar a um presente que não se esteve.⁴

Agambem fala sobre uma desomogeneidade no estudo do tempo contemporâneo e uma certa descontinuidade no que parece linear.

Aqueles que procuram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade. Quem pode dizer: ‘o meu tempo’ divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através desta cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o

¹AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009, p. 21-22.

²Ibidem, p.59

³Ibidem, p.58

⁴ Ibidem, p. 70

contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Se como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações.⁵

Para alguns autores o tempo contemporâneo pode ser dividido em moderno e pós-moderno, outros defendem que o contemporâneo compreende o tempo moderno apenas; não é consenso os limites temporais. Esta falta de consenso quanto aos termos se dá por alguns estudiosos considerarem o tempo Pós-Moderno uma ruptura com o Moderno, outros acreditam que o Pós-moderno não existe, o que existe é uma exacerbação do Moderno.

O ficcionista, poeta e ensaísta Jair Ferreira dos Santos vê com clareza a distinção entre Moderno e Pós-Moderno.

Há qualquer coisa no ar. Um fantasma circula entre nós nestes anos 80: o pós- modernismo. Uma vontade de participar e uma desconfiança geral. Jogging, sex-shops, mas gente dizendo: “Deus está morto, Marx também e eu não estou me sentindo muito bem.” Videogames em casa, auroras de laser na danceteria. Nietzsche e Boy George comandam o desencanto radical sob o guarda-chuva nuclear.

Nessa geléia total, uns vêm um piquenique no jardim das delícias; outros, o último tango à beira do caos. Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural.⁶

Lyotard se utiliza do termo pós-moderno e pós-industrial para uma época que sucede a modernidade para uma sociedade desenvolvida,⁷ e acontece no final dos anos 1950⁸. Lyotard foi um dos primeiros pensadores a notar o vínculo entre as a condição pós-moderna e a temporalidade presenteista, a perda de credibilidade dos sistemas progressistas, primazia das normas da eficiência, mercantilização do saber, multiplicação dos contratos temporários no cotidiano e o esgotamento das doutrinas emancipatórias pela legitimação do aqui e agora.

⁵ AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009, p. 71

⁶ SANTOS, Jair Ferreira dos. O que é Pós-moderno. São Paulo: Brasiliense, 2004. 22ª reimpressão da 1ª edição de 1986, p.08

⁷ LYOTARD, Jean –François. O Pós-Moderno. Trad. Ricardo Correia BARBOSA. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. xv.

⁸ Ibidem, p. 3.

Lyotard previa na década de 1970 que quanto mais a sociedade avançasse no que ele chama de pós-moderno, mais aparelhos tecnológicos iriam se normalizar e diminuir de tamanho a fim de serem comercializados com facilidade e esta comercialização modificaria o acesso e a exploração de conhecimentos, e esta seria uma revolução tão notória aos indivíduos quanto foram os meios de transporte, as alterações de como se percebe o som e a manipulação das imagens (*media*); além disso, a genética se associaria à cibernética para se desenvolver.⁹ Tal fenômeno já pode ser observado com normalidade pelo senso comum nos dias atuais (2013) por aqueles indivíduos que movimentam o consumo.

Como as diversas fases da sociedade, o pós-moderno também tem suas características que não as definem por completo, mas evidenciam diferenças das anteriores fases. Segundo Lyotard o pós-moderno é incrédulo quanto às pretensões atemporais e universalizantes do metadiscurso filosófico metafísico, porém é essencialmente cibernético, informático e informacional.

Para que tal expansão tecnológica aconteça, os indivíduos pós-modernos recorrem à compatibilidade entre linguagem e máquina informática. Tais compatibilidades entre máquina e linguagem são utilizadas inclusive em reconhecer a estrutura bem como o funcionamento do cérebro, a fim de entender os mecanismos da vida humana.¹⁰

Este cenário informática e informacional vê a ciência como um modo de organizar, estocar e distribuir certas informações, portanto passível de ser transformado em bits de informação.¹¹ E dentro deste jogo de linguagem a mensagem científica passa a ser medida por uma relação de quantidade de entrada e saída de bits. O saber científico torna-se na sociedade pós-moderna uma espécie de discurso e tem suas intenções de observações voltadas às linguagens.

a fonologia e as teorias linguísticas, os problemas da comunicação e a cibernética, as matemáticas modernas e a informática, os computadores e suas linguagens, os problemas de tradução das linguagens e a busca de compatibilidades entre as linguagens-máquinas, os problemas de memorização e os bancos de dados, a

⁹ LYOTARD, Jean –François. O Pós-Moderno. Trad. Ricardo Correia BARBOSA. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 4.

¹⁰ Ibidem, p. viii.

¹¹ Ibidem, p. ix.

telemática e a instalação de terminais ‘inteligentes’, a paradoxologia: eis aí algumas provas evidentes, e a lista não é exaustiva.¹²

O objetivo da ciência pós-moderna na visão de Lyotard não é afirmar a verdade, mas localizar o erro e aumentar a eficácia e melhorar sua potência.¹³ Os usuários do conhecimento e o conhecimento passam a ter uma relação mercadológica de consumidores e produto. O conhecimento deixa de ser para si mesmo seu próprio fim, devendo atender como produto certas leis de mercado. “O saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos para ser trocado.”¹⁴

A informação passa a ser na sociedade pós-moderna um item de poder, da mesma forma que dominar territórios, ter matérias primas, mão de obra, em épocas anteriores foi objeto de competição.

A informação tratada como mercadoria depende de canais de distribuição, este trânsito de informações passa de formativo, para servir de pagamento ou investimento.¹⁵ Uma vez posto como moeda, cabe aos detentores a decisão de quais informações servirão para pagamento e quais servirão para manter o vínculo social entre os indivíduos pós-modernos e quais meios servirão de caminho para o destinatário que muitas vezes não conhecerá o remetente e nem terá conhecimento absoluto sobre o referente, apenas os que forem permitidos transitar pelos canais de distribuição. Segundo Lyotard a classe dirigente / dos decisores não é mais constituída pela política tradicional, “mas por uma camada formada por dirigentes de empresas, altos funcionários, dirigentes de grandes órgãos profissionais, sindicais, políticos, confessionais.”¹⁶

Com esta disputa por informação surge um novo caminho de estratégias industriais, comerciais, militares e políticas.¹⁷ E quanto mais a existência e evolução da sociedade dependem das informações e da facilidade de decodificação das mensagens, mais o Estado é cobrado por uma ideologia de transparência comunicacional e tal cobrança está estritamente

¹² LYOTARD, Jean –François. O Pós-Moderno. Trad. Ricardo Correia BARBOSA. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 3

¹³ Ibidem, p. xii.

¹⁴ Ibidem, p. 5.

¹⁵ Ibidem, p. 6.

¹⁶ Ibidem, p. 27.

¹⁷ Ibidem, p. 5.

ligada à comercialização dos saberes. A relação entre as instâncias econômicas e as instâncias estatais tornam-se cada vez mais uma relação de direito, e as relações estatais com a sociedade civil cada vez mais genéricas.¹⁸ O Estado perde a capacidade total de proteção e guia e até a de planejador de investimentos, uma vez que os dados úteis às decisões são instáveis e seus meios de controle ainda mais instáveis e sujeitos frequentemente à pirataria.

Com a tecnologia informacional e telemática, a questão corre o risco de tornar-se ainda mais espinhosa. Admitamos, por exemplo, que uma firma como a IBM seja autorizada a ocupar uma faixa do campo orbital da Terra para implantar satélites de comunicação e/ou de banco de dados proibidos? Quem terá acesso a isto? Quem definirá os canais ou dados proibidos? O Estado? Ou ele será um usuário como os outros? Novamente, surgem problemas de direito, e através deles a questão: quem saberá?

Com isso acontece uma dissolução do vínculo social com o Estado que por sua vez depende do serviço de informações prestado pelos decisores, “e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos individuais lançados num absorto movimento.”¹⁹

Esta mudança social também foi percebida por Stuart Hall, quando diz que o indivíduo moderno tinha uma identidade definida e localizada socialmente e culturalmente, o indivíduo pós-moderno tem suas fronteiras menos definidas, fragmentadas e deslocadas quanto às identidades culturais de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, o que provoca crises de identidade. Quando o indivíduo perde o sentido de si pode-se chamar de deslocamento ou descentração do sujeito, quando essa descentração acontece tanto social quanto culturalmente, constitui uma crise de identidade para os indivíduos.²⁰

Hall trata os termos pós-moderno, modernidade tardia, ou simplesmente modernidade, muitas vezes em seus textos como sinônimos.

De acordo com Anthony Giddens o tempo, que neste trabalho chama-se de contemporâneo, pode ser entendido como Modernidade, que se ampliaria em Modernidade

¹⁸ LYOTARD, Jean –François. O Pós-Moderno. Trad. Ricardo Correia BARBOSA. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 06.

¹⁹ Ibidem, p. 27.

²⁰ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2006, p.06

Tardia ou Modernidade Alta²¹, para o autor, não há ruptura, apenas uma intensificação do tempo moderno.

Para Giddens, as instituições modernas se distinguem das que a antecedem pelo seu dinamismo e pela forma que interferem nos hábitos e costumes tradicionais, alterando a vida pessoal, no sentido singular dos indivíduos e ao mesmo tempo impactando globalmente. As influências globalizantes e as disposições pessoais se interconectam na modernidade, mas o individual não é passivo, influencia e promove ações globais.²²

...emprego 'modernidade' num sentido muito geral para referir-me às instituições e modos de comportamento estabelecidos pela primeira vez na Europa depois do feudalismo, mas que no século XX se tornaram mundiais em seu impacto. A 'modernidade' pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao 'mundo industrializado' desde que se reconheça que o industrialismo não é sua única dimensão institucional. Ele se refere às relações sociais implicadas no uso generalizado da força material e do maquinário nos processos de produção. Como tal, é um dos eixos institucionais da modernidade. Uma segunda dimensão é o capitalismo, sistema de produção de mercadorias que envolve tanto mercados competitivos de produtos quanto a mercantilização da força de trabalho.

Para Giddens a data de nascimento de uma sociedade contemporânea não é consenso entre os autores que se debruçam sobre o tema, variando do século XVI até XVIII. Por outro lado, há certo entendimento que as mudanças provenientes destas épocas geraram o que se entende hoje como contemporâneo. Dentre essas mudanças pode-se afirmar que a cultura material foi afetada pela quantidade e modalidade de itens disponíveis, fruto da expansão ocidental sobre o oriente. Outras mudanças estão no aparecimento do romance ficcional, no aumento de literariedade da população, a prática da leitura silenciosa, a preocupação com novas formas de lazer, a construção de uma nova subjetividade, a valorização do amor romântico e a expansão da ideologia individualista. Por consequência nasce o desenvolvimento de novos processos e modalidades de consumo bem como sistemas e práticas de comercialização buscando atender novos mercados de consumidores.²³

²¹ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Trad. Plínio DENTZIEN. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 10, 11.

²² Ibidem. p. 09.

²³ BARBOSA. Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.19

Para Giddens, a vida social moderna passa ser reorganizada quanto ao seu tempo e espaço que se separam, e esse descolamento faz com que as relações aconteçam sem as particularidades do lugar físico.²⁴

O uso generalizado de instrumentos de marcação do tempo facilitou, mas também pressupunha, mudanças profundamente estruturadas no tecido da vida cotidiana – mudanças que não poderiam ser somente locais, que eram inevitavelmente universalizantes. Um mundo com um sistema de tempo universal e zonas de tempo globalmente padronizadas, como o nosso hoje, é social e experimentalmente diferente de todas as eras pré-modernas. O mapa global, onde não há privilégios de lugar (uma projeção universal), é o símbolo correlato do relógio no ‘esvaziamento’ do espaço.²⁵

As relações se descolam de lugares específicos, recombina-as através das distancias de tempo e espaço; tal fenômeno é chamado pelo autor de mecanismos de desencaixe. Os mecanismos de desencaixe e a reorganização do tempo e do espaço transformam a vida cotidiana dos indivíduos modernos. Para Giddens são dois os mecanismos de desencaixe: as fichas simbólicas e os sistemas especializados.

As fichas simbólicas são meios de troca que tem um valor padrão, sendo assim intercambiáveis numa pluralidade de contextos. O primeiro exemplo, e o mais importante é o dinheiro. Embora todas as formas maiores de sistema social pré-moderno tenham desenvolvido a troca monetária de uma forma ou de outra, a economia monetária se torna muito mais refinada e abstrata com o surgimento e amadurecimento da modernidade. O dinheiro põe entre parênteses o tempo (porque é um meio de crédito) e também o espaço (pois o valor padronizado permite transações entre uma infinidade de indivíduos que nunca se encontraram fisicamente). Os sistemas especializados põem entre parênteses o tempo e o espaço dispondo de modos de conhecimento técnico que têm validade independente dos praticantes e dos clientes que fazem uso deles.²⁶

Se por um lado acontece o descolamento entre tempo e espaço, por outro há intersecções entre presença e ausência de eventos e relações sociais distantes com contextualidades locais, o que é chamado de globalização pelos estudiosos contemporâneos, fazendo com que o conhecimento seja democratizado mas não necessariamente entendido em sua plenitude causando uma certo conforto, mas também permanente dúvida.

A dúvida radical se instaura na sociedade contemporânea fazendo com que o conhecimento tome a forma de hipótese, as certezas estão sempre abertas à revisão. O acúmulo de conhecimento representam autoridade, mas não o exime de questionamentos

²⁴ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Trad. Plínio DENTZIEN. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p.23

²⁵ Ibidem. p.23

²⁶ Ibidem. p.24

internos e implicações divergentes. Nos ambientes de conhecimento o futuro é sempre resgatado para o presente, a fim de minimizar o risco e aumentar as possibilidades.²⁷

O mundo moderno carrega com ele uma diversidade de opções e possibilidades. Esta carga de alternativas traz consigo circunstâncias de incerteza. Com a incerteza e a multiplicidade de opções as noções de confiança e risco tem aplicação particular. Giddens relaciona a confiança aos mecanismos de desencaixe e descolamento do tempo e do espaço.

a confiança é um meio de interação com os sistemas abstratos que esvaziam a vida cotidiana de seu conteúdo tradicional ao mesmo tempo em que constroem influências globalizantes. A confiança gera aquele ‘salto de fé’ que o envolvimento prático demanda.²⁸

“Na alta modernidade, a influencia de acontecimentos distantes sobre eventos próximos, e sobre as intimidades do eu, se torna cada vez mais comum,” trazendo um cenário apocalíptico, não por se aproximar a calamidade, mas por proporcionar riscos diferentes das gerações que a antecederam: risco da guerra, risco de catástrofes ecológicas, risco de colapso dos mecanismos econômicos globais e risco de surgimento de super-Estados totalitários.²⁹

Outra característica colocada por Giddens é a multiplicidade de opções que faz com que o individuo seja forçado a fazer escolhas que constituirão seu cotidiano. Estas escolhas constituem o estilo de vida que por sua vez são influenciados pelo consumo. “Os pobres seriam quase completamente excluídos da possibilidade de escolher estilos de vida”, segundo Giddens, a modernidade produz diferença, exclusão e marginalização, que por consequência cria mecanismos de supressão e de não realização do individuo, por isso a sensação de insaciabilidade constante. Por outro lado o consumo encontra um meio de inserir os menos privilegiados, fabricando um sentimento de pertencimento que por sua vez alia as decisões tomadas pelos indivíduos transportando-os a um estilo de vida próprio, segundo Giddens.³⁰

Na sociedade contemporânea *status* e estilo de vida são dependentes da renda, não de um grupo, mas individualmente, com isso aumentam a autonomia individual sobre o estilo de vida e a ausência de instituições e de códigos sociais e morais. O consumo passa a ser

²⁷ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Trad. Plínio DENTZIEN. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p.10-11

²⁸ Ibidem. p.11

²⁹ Ibidem. p.12

³⁰ Ibidem. p.11

individual na sociedade contemporânea e tem seu poder máximo no direito de escolha. Embora o direito de escolha seja o marco da sociedade contemporânea esta escolha é cada vez mais pautada no novo.

Para Giddens o que separa a era moderna dos períodos anteriores é o extremo dinamismo das mudanças sociais e a amplitude e profundidade com que estas mudanças afetam os indivíduos.³¹

A falta de sentido pessoal também se torna uma característica da sociedade contemporânea, causando um isolamento existencial. Isolamento existencial no sentido de separar o indivíduo dos recursos morais necessários para uma vida plena e satisfatória. O autentico torna-se valor predominante para a auto realização do indivíduo³², fazendo com que o mesmo busque continuamente ser o modelo para seu grupo.

A intimidade na sociedade contemporânea é revisita e transformada. Giddens chama de relação pura este protótipo de interação pessoal. “Uma relação pura é uma relação em que os critérios externos se dissolveram: ela existe somente pela retribuição que ela própria pode dar.” Nestas relações está imbricado o compromisso como validação da confiança. Se por um lado as relações são mais impessoais e distantes, por outro lado se tornam uma defesa contra o exterior influenciado pela mídia proveniente de sistemas sociais mais amplos. “Em geral, seja na vida pessoal ou em meios sociais mais amplos, processos de reapropriação e de acesso ao poder se misturam à expropriação e à perda.”³³

Sébastien Charles coloca que a modernidade veio para inverter a ordem de interesse sobre temporalidade, para o futuro e não mais para o passado, onde acontece a felicidade e finda o sofrimento, fazendo com que o discurso não seja mais de decadência, mas o que aparentemente se percebe é que as ações modernas acabaram por trazer o presente como referencia.³⁴

³¹ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Trad. Plínio DENTZIEN. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p.22

³² Ibidem. p.16

³³ Ibidem. p.13-14

³⁴ CHARLES Sébastien. In Os tempos Hipermodernos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 14.

De acordo com Charles a modernidade ao invés de avaliar um trabalho de real libertação, reprimiu os corpos e espíritos a um empreendimento de verdadeira subjugação, burocracia e disciplina, esta última com intenções de produzir uma conduta normatizadora e padronizada, onde os indivíduos são adestrados e submetidos a formas idênticas de agir e pensar a fim de otimizar as faculdades produtivas da época. O tempo que sucede a modernidade seria um tempo de pós-disciplinar, onde o efêmero domina por excelência e a tradição dá lugar à celebração social que tem por consequência a aquisição da autonomia.³⁵

A autonomia é percebida com maior clareza a partir da difusão da moda pelo corpo social. Charles diz que a partir deste momento pode-se considerar uma era pós-moderna. As diferenças individuais evidenciam-se, formando modos de vida. A autonomização permitiu a cada indivíduo não mais seguir um caminho pré-estabelecido pela tradição, mas assumir uma liberdade de ação cada vez mais acentuada, mas tal ação não quer dizer que a se adentrou a um mundo ideal sem conflito e sem dominação, os mecanismos de controle apenas se adaptaram, trocando a imposição em favor da comunicação. Ao mesmo tempo em que o contemporâneo valoriza a autonomia, também valoriza a independência, e não se desagrega das estruturas tradicionais de normatização, o paradoxo vai do empenho extremo dos indivíduos à total falta de vontade. Se por um lado há mais tomada de responsabilidade por outro mais desregramento.³⁶

As mudanças podem ser percebidas através de um desestruturalismo dos controles sociais, um paradoxo constante, pois se por um lado o aumento da liberdade proporciona maiores opções em assumir responsabilidades ou por outro lado há um descontrole cotidiano.

A alimentação é o melhor exemplo. Uma vez que desaparecem nesse âmbito as obrigações sociais, e particularmente as religiosas (jejum, quaresma etc.), observam-se tanto comportamentos individuais responsáveis (monitoramento de peso, busca de informações sobre a saúde, ginástica) que às vezes beiram o patológico pelo excesso de controle (condutas anoréxicas) quanto atitudes completamente irresponsáveis que favorecem a bulimia e a desestruturação dos ritmos alimentares. Nossa sociedade da magreza e da dieta é também a do sobrepeso e da obesidade.³⁷

Charles vê a modernidade a partir de dois valores essenciais: a liberdade e a igualdade, onde o indivíduo rompe com a tradição. A pós-modernidade por sua vez vem reforçar a

³⁵ CHARLES Sébastien. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 17.

³⁶ Ibidem. p. 21.

³⁷ Ibidem. p. 21.

liberdade individual moderna, exacerbando dos desejos subjetivos, da realização individual, do amor próprio.³⁸

As grandes estruturas socializantes perdem a autoridade, as grandes ideologias já não estão mais em expansão, os projetos históricos não mobilizam mais, o âmbito social não é mais que o prolongamento do privado - instala-se a era do vazio, mas sem “tragédia” e sem “apocalipse”.³⁹

Charles data a passagem da modernidade para a pós-modernidade a partir da segunda metade do século XX e responsabiliza tal transição o consumo de massa e os valores que ele veicula, que trazem consigo “o aumento da produção industrial, a difusão de produtos possibilitada pelo progresso dos transportes e da comunicação e, posteriormente, ao aparecimento dos métodos comerciais que caracterizam o capitalismo moderno.”⁴⁰

Segundo o Dicionário de Filosofia⁴¹, Moderno é um adjetivo introduzido pelo latim pós-clássico a partir do século XIII e significa literalmente atual; na filosofia o termo moderno é utilizado para indicar o período ocidental que começa após o Renascimento, século XVII. Quanto à expressão: contemporâneo, a filosofia se utiliza para localizar o tempo que compreende os últimos decênios.

Para Gilles Lipovétsky⁴² o termo pós-modernidade não cabe como ruptura da modernidade, para o autor o que é chamado de pós-moderno pode ser mais corretamente classificado de hipermodernidade, ou seja, a afirmação e prevalência de maneira incontestável e praticamente universal dos valores modernos como democracia, liberdade individual e livre mercado.

Acredito que temos sociedades cada vez mais hipermodernas. A modernidade já passou em algum sentido, porque o seu princípio organizacional, a tecnociência, o mercado e a democracia são cada vez mais constituições do nosso mundo. Por isso que não é possível falar atualmente de sociedade pós-moderna, não consigo imaginá-la. Pode-se pensar em um sistema futuro que poderá conciliar os imperativos da Economia com os da Ecologia, por exemplo, mas isso não seria pós-moderno, mas sim outra face da modernidade.

³⁸ CHARLES Sébastien. In Os tempos Hipermodernos. Gilles Lipovétsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 21.

³⁹ Ibidem. p. 23.

⁴⁰ Ibidem. p. 23,24

⁴¹ ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Trad. Alfredo BOSSI. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.679

⁴² Entrevista de Gilles Lipovetsky concedida a Marcelo Galli para Revista Filosofia:ciência e vida – ed.49/2010

Gilles Lipovétsky acredita que as ideologias modernas queriam abolir as trevas do passado a fim de inventar um futuro promissor. A modernidade estava profundamente ligada à questão da história, do futuro, da revolução ou das grandes ideologias e luta de classes. O que não acontece nos tempos atuais, onde guarda-se tudo do passado, porém relido, reinterpretado com suportes presentes a fim de saciar o anseio pela novidade.⁴³

Lipovétsky fala que esta novidade vem descolada das instituições e códigos sociais e morais e exemplifica que as religiões, por exemplo, não desaparecem. O Judaísmo, o Cristianismo, todas as grandes religiões permanecem, mas para a maior parte das pessoas a fé religiosa emancipou-se da força das igrejas. Mantém-se a fé religiosa, mas reciclada pela ideologia da autonomia individual e as pessoas têm fé, mas uma fé livre, não vinculada à influência da hierarquia eclesiástica.

O sentido da história não é mais um objeto maior da interrogação filosófica ou teórica, por isso há uma interrogação mais real voltada para a vida cotidiana, para a aparência, para a identidade e as questões individuais, da vida privada, da decoração da casa, da maquiagem, da juventude, desenvolveu-se o valor da vida privada, da individualidade e assim todas estas questões tornam-se muito mais centrais.

Lipovétsky concorda com Charles que a noção de pós-modernidade nasce a partir dos anos 1970 e vem para conceituar um novo estado cultural das sociedades desenvolvidas. Lipovétsky diz que o termo pós-moderno nasce no discurso arquitetônico para demonstrar o rompimento com uma estética absolutamente racional e logo o termo é acessado por outras áreas para designar a dinâmica de individualização e de pluralização, sinalizando uma sociedade mais diversa e facultativa.⁴⁴

Lipovétsky divide o contemporâneo em duas esferas: modernidade e hipermodernidade. A pós-modernidade é visto pelo autor como um período de transição entre o moderno e o hipermoderno.

Para Lipovétsky a Modernidade (primeira esfera) pode ser caracterizada pelo ideologismo político, divisão de papéis sociais por gênero, tradição como selo de status social,

⁴³ Entrevista concedida por Gilles Lipovétsky a Tarcísio d'Almeida em 1998 . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/gille/index2.htm>

⁴⁴ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermodernos. Gilles Lipovétsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 51

a influencia da igreja sobre os costumes e a administração do estado sobre as atividades econômicas, supremacia do futuro sobre o passado.

Na Pós-Modernidade (período de transição) “o Estado recua, a religião e a família se privatizam, a sociedade de mercado se impõe: para disputa, resta apenas o culto à concorrência econômica e democrática, a ambição técnica, os direitos do indivíduo,” como consequência aparece uma sociedade desregulamentadora e globalizada, onde a Modernidade não é mais limitada, mas consumada pela democracia e direitos humanos. Lipovétsky vê este período curto como de transição.

A segunda esfera apresentada por Lipovétsky é a exacerbação da Modernidade e da Pós-Modernidade, que o autor nomeia como Hipermodernidade, e indica como o tempo atual. Na Hipermodernidade a sociedade de consumo se exhibe sob o signo do excesso, da profusão de mercadorias, hipercapitalismo, hiper-realismo pornô, a encenação de transparência total através da televisão, a internet e suas hiperinformações, milhões de câmeras contra o terrorismo extraordinário e a violência habitual reforçam a hipervigilância, aglomerações urbanas, megalópoles; ativismo gerencial, voluntarismo, hiperindividualismo, exaltação da mudança, da reforma, da adaptação, obrigação de movimento.⁴⁵ Quando o autor fala sobre Exacerbação na Hipermodernidade, não se refere a muita quantidade de algo, mas sim nos excessos. Enquanto se fala da falta de tempo e muitas atividades para alguns indivíduos, outros indivíduos têm muito tempo ociosos, mas lhe faltam atividade para preenchê-lo.

Na hipermodernidade, não há escolha, não há alternativa, senão evoluir, acelerar para não ser ultrapassado pela “evolução”, o culto da modernização técnica prevaleceu sobre a glorificação dos fins e dos ideais. Quanto menos o futuro é previsível, mais ele precisa ser mutável, flexível, reativo, permanente pronto a mudar, supermoderno, mais moderno que os tempos heroicos. A mitologia da ruptura radical foi substituída pela cultura do mais rápido e do sempre mais: mais rentabilidade, mais desempenho, mais flexibilidade, mais inovação.⁴⁶

O hiperindividualismo regulador de si mesmo, ora prudente, ora desregrado, ora calculista, ora caótico e desequilibrado dão subsídios à busca pela maximização dos ganhos

⁴⁵ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermodernos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 53-57 e 67

⁴⁶ Ibidem. p. 57

na maioria das esferas da vida: “escola, sexualidade, procriação, religião, política, sindicalismo, (...) distúrbios e excessos comportamentais”.⁴⁷

Para Lipovétsky⁴⁸ a hipermodernidade pode se definir por todo um conjunto de traços e não somente pelo fracasso das ideologias. Coincide também com o culto da autonomia individual, o culto do corpo com o código psicológico e relacional. Todos esses fatores fazem com que aconteça uma passagem para outro tipo de sociedade democrática e que não é mais organizada pelo que Foucault chamou de forma disciplinar. Acontece a diversificação, o *self-service* que organiza a vida na democracia avançada. Então, de certo modo, a lógica da moda cria um conformismo e, ao mesmo tempo, cria mais autonomia e paixão para governar-se a si mesmo. E esta extensão do *self-service* e da autonomia individual, em todos os aspectos da existência, coincide com a contemporaneidade.

De acordo com Lipovétsky, a preocupação com o progresso na Modernidade foi substituído pela preocupação com o futuro na Hipermodernidade e a maneira encontrada de se amenizar tal inquietação é preocupando-se com o tempo presente, o que não isenta sua preocupação com o futuro, mas na hipermodernidade a visão sobre o futuro é impotente se não for aliada a ciência e tecnologia do presente.⁴⁹ “Na hipermodernidade, a fé no progresso foi substituída não pela desesperança nem pelo niilismo, mas por uma confiança instável, oscilante, variável em função dos acontecimentos e das circunstâncias.”⁵⁰ O passado por sua vez não é abandonado, mas revisitado, celebrado e invocado como memória, o presente exuma e redescobre o passado.⁵¹ O passado também é visto como espetáculo.

Para Lipovétsky o espírito do tempo hipermoderno, o *Zeitgeist*, é a proteção, segurança, defesa das conquistas sociais, urgência humanitária, preservação do planeta,

⁴⁷ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermodernos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 57

⁴⁸ Entrevista concedida por Gilles Lipovétsky a Tarcísio d'Almeida em 1998 . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/gille/index2.htm>

⁴⁹ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermodernos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 58-68

⁵⁰ LIPOVÉTSKY, Gilles. op. cit., p. 70

⁵¹ LIPOVÉTSKY, Gilles. op.cit., p. 85

sentimento coletivo de risco e incerteza, memória revisita, remobilização das crenças tradicionais, hibridização individualista do passado e do presente.⁵²

Algumas conexões são estabelecidas pela maioria dos autores quando o assunto é contemporaneidade, mas conforme já anteriormente citado, não são uníssonos nem quanto a existência de uma divisão no tempo, fenômeno divisor deste tempo, data de início do que pode ser considerado contemporâneo e tempo de interesse dos indivíduos contemporâneos.

Os autores Lyotard, Hall, Giddens, Charles e Lipovétsky, consideram que a contemporaneidade pode ser dividida em duas fases. Agambem não faz menção desta divisão.

Figura 1 - Contemporaneidade e sua divisão em fases

	Agambem	Lyotard	Hall	Giddens	Charles	Dicionário de Filosofia	Lipovétsky
se utiliza do termo Contemporâneo	X					X	
se utiliza do termo Modernidade		X	X	X	X	X	X
se utiliza do termo Pós-Modernidade		X	X		X		X
se utiliza do termo Hipermodernidade							X
se utiliza do termo Modernidade tardia/alta				X			
dividem o tempo contemporâneo em duas fases		X	X	X	X		X

Fonte: Quadro desenvolvido pela autora a partir de fontes já citadas neste trabalho

Agambem e Hall não fazem menção de uma data de início para o tempo contemporâneo. Enquanto Lyotard considera o final dos anos 1950, Giddens entre séculos XVI e XVIII, Charles segunda metade do século XX, Lipovétsky a partir de 1970, o início do que se pode chamar de contemporâneo.

Figura 2 - Data de início da contemporaneidade

	Agambem	Lyotard	Hall	Giddens	Charles	Dicionário de Filosofia	Lipovétsky
data de início do tempo Contemporâneo	N.A.	<u>final de 1950</u>	N.A.	<u>entre séculos XVI e XVIII</u>	<u>segunda metade do século XX</u>	<u>últimos decênios</u>	<u>a partir de 1970</u>

Fonte: Quadro desenvolvido pelo autor a partir de fontes já citadas neste trabalho

⁵² LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermodernos. Gilles Lipovétsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 63-64, 98

Os autores Agambem, Lyotard, Giddens e Charles concordam ao afirmar que o interesse da contemporaneidade é pelo tempo presente. Lipovétsky afirma que na segunda fase da contemporaneidade o interesse se dá pelo tempo presente, porém na primeira fase o interesse era pelo tempo futuro.

Figura 3 - Tempo de interesse da contemporaneidade

	Agambem	Lyotard	Hall	Giddens	Charles	Dicionário de Filosofia	Lipovétsky
tempo de interesse da Contemporaneidade	<u>Presente</u>	N.A.	N.A.	N.A.	N.A.	N.A.	N.A.
tempo de interesse da 1ª fase da Modernidade	N.A.	<u>Presente</u>	N.A.	<u>Presente</u>	<u>Presente</u>	N.A.	<u>Futuro</u>
tempo de interesse da 2ª fase da Modernidade	N.A.	<u>Presente</u>	N.A.	<u>Presente</u>	N.A.	N.A.	<u>Presente</u>

Fonte: Quadro desenvolvido pela autora a partir de fontes já citadas neste trabalho

Os autores Agambem, Lyotard, Hall e Lipovétsky não consideram que um único ou poucos fenômenos possam representar o início do tempo contemporâneo. Giddens e Charles concordam ao afirmar que um único fenômeno não possa representar, porém poucos podem. Para Giddens a expansão do oriente para o ocidente, o relógio e o dinamismo e para Charles a moda e o consumo de massa podem representar caracterizar a passagem de um tempo anterior para o tempo contemporâneo.

Figura 4 - Principais fenômenos que caracterizam o início de um tempo contemporâneo

	Agambem	Lyotard	Hall	Giddens	Charles	Dicionário de Filosofia	Lipovétsky
fenômeno que divide o tempo contemporâneo dos anteriores	N.A.	N.A.	N.A.	<u>expansão do oriente para o ocidente</u>	N.A.	N.A.	N.A.
fenômeno que divide o tempo contemporâneo dos anteriores	N.A.	N.A.	N.A.	<u>relógio</u>	<u>moda</u>	N.A.	N.A.
fenômeno que divide o tempo contemporâneo dos anteriores	N.A.	N.A.	N.A.	<u>dinamismo/mudanças constantes</u>	<u>consumo em massa</u>	N.A.	N.A.

Fonte: Quadro desenvolvido pela autora a partir de fontes já citadas neste trabalho

Embora haja divergências em localizar com precisão a contemporaneidade na linha do tempo, algumas características que refletem este tempo contemporâneo podem ser observadas pelos autores e proporciona estudos mais profundos. São elas:

- Mudança continua como padrão;
- Dinamismo;
- Imediatismo;
- Individualismo;
- Subjetividade e isolamento
- Indivíduo ativo;
- Dúvidas e incertezas;
- Sentimento constante de risco;
- Busca de confiança;
- Multiplicidade de opções;
- Busca pelo direito de escolha;
- Busca pela igualdade;
- Liberdade vigiada;
- Descentração do sujeito;
- Crise de identidade
- Perda de credibilidade nos sistemas;
- Descolamento das instituições;
- Esgotamento das doutrinas emancipatórias;
- Relações puras entre os indivíduos;
- Preocupação com o futuro;

- Visita ao passado/memória;
- Celebração do passado;
- Desconstrução e reconstrução;
- Novas práticas de consumo;
- Aumento de itens disponíveis para consumo;
- Multiplicação dos contratos temporários;
- Novas formas de lazer;
- Mídia;
- Constante atualização do conhecimento técnico;
- Normas de eficiência;
- Linguagem e máquinas aliadas;
- Romance ficcional e a leitura silenciosa;
- Acesso ao conhecimento;
- Exploração do conhecimento;
- Mercantilização do saber;
- Informação como poder;
- Ciência e tecnologia aliadas;
- Genética e cibernética aliadas;
- Globalização;
- Local para o global;
- Desomogeneidade;
- Descontinuidade;

- Paradoxo: normas e desregramento, empenho e falta de vontade, responsabilidade e descontrole;
- Pluralização;
- Excesso;
- Interesse pelo cotidiano;
- Aparência/Modelo/Simulação;

Para Lefebvre a sociedade contemporânea demonstra reformulações a partir da segunda metade do século XX e corrobora com os autores citados quando fala sobre a obsolescência do novo, o domínio das imagens, signos e sinais, o predomínio do espetáculo em detrimento da produção e a formulação de um novo sentido de tradição deslocada da experiência social e transformada em consumo.⁵³

⁵³ LEFEBVRE, Henri. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Ática. pg. 56-62.

Figura 5 - Características contemporâneas citadas

	Agamben	Lyotard	Hall	Giddens	Charles	Dicionário de Filosofia	Lipóvetsky
novidade / mudança		X		X		X	X
individualismo				X	X		X
preocupação com o futuro		X	X				X
novas práticas de consumo		X		X			X
constante atualização do conhecimento técnico		X		X			X
revisita vanguardas	X						X
perda de credibilidade nos sistemas		X			X		
tecnologia / ciência		X					X
mídia		X		X			X
crise de identidade			X	X			
novas formas de lazer				X			X
subjetividade / isolamento				X	X		
valorização do romântico				X	X		
globalização				X			X
dúvidas / incertezas				X			X
sentimento constante de risco				X			X
busca de confiança				X			X
direito de escolha				X			X
celebração					X		X
liberdade vigiada					X		X
paradoxo: normas x desregramento: empenho x					X		X
busca pela igualdade					X		X
destruição / reconstrução	X						
desomogeneidade	X						
descontinuidade	X						
normas de eficiência		X					
mercantilização do saber		X					
multiplicação dos contratos temporários		X					
esgotamento das doutrinas emancipatórias		X					
imediatismo		X					
miniaturização		X					
acesso ao conhecimento		X					
exploração do conhecimento		X					
genética + cibernética		X					
linguagem e máquina		X					
informação como poder		X					
descentração do sujeito			X				
dinamismo				X			
local para o global				X			
indivíduo ativo				X			
quantidade e modalidade de itens disponíveis				X			
romance ficcional / leitura silenciosa				X			
múltiplas opções				X			
relações puras				X			
descolamento das instituições							X
pluralização							X
interesse pelo cotidiano							X
aparência							X
excesso							X

Fonte: Quadro desenvolvido pela autora a partir de fontes já citadas neste trabalho

Tais características suscitam investigações mais profundas, como: qual a relação do consumo com o contemporâneo, uma vez que tudo é apropriado pelo sistema e transformado

em negócio? A anti-arte pode ser considerada um item de consumo de arte? A moda local é um item de consumo ou uma nova forma de consumismo? Como as características contemporâneas, ou o zeitgeist contemporâneo se evidenciam na arte e na moda? As artes não transportáveis são efêmeras? Podem ser considerados itens de moda? As artes de muro representam o cotidiano contemporâneo?

Para refletir sobre as questões levantadas, se faz necessário iniciar uma observação teórica mais próxima sobre o consumo. Por questões metodológicas, escolheu-se para este trabalho a visão comum de consumo de Frederic Jameson, Featherstone, Zygmunt Bauman e Jean Baudrillard, por ter maior relação com as características contemporâneas apresentadas inicialmente. A visão dos autores Don Slater, Daniel Miller, Grant McCracken, Colin Campbell, Pierre Bourdieu e Mary Douglas ficam distantes do objetivo deste trabalho, pois se preocupam com causa do consumo e não as consequências dele.

Autores como Don Slater, Daniel Miller, Grant McCracken, Colin Campbell, Pierre Bourdieu e Mary Douglas, se preocupam em verificar as razões que levam os indivíduos a consumirem determinados tipos de bens em determinadas circunstâncias e maneiras, qual o significado e importância do consumo como um processo que media relações e práticas sociais, as relações das pessoas com a cultura material e o impacto desta na vida social, qual o papel da cultura material no desenvolvimento da subjetividade humana, se preocupam em investigar como o consumo se conecta com outras esferas da experiência humana e em qual medida servem para entendimento de múltiplos processos sociais e culturais.⁵⁴

Autores como Frederic Jameson, Featherstone, Zygmunt Bauman e Jean Baudrillard, por outro lado, acreditam que a cultura do consumo é a cultura da sociedade pós-moderna, incluindo a relação íntima e quase causal entre consumo, estilo de vida, reprodução social e identidade, autonomia da esfera cultural, estetização e comoditização da realidade, o signo como mercadoria, perda de autenticidade das relações sociais, materialismo e superficialidade.

⁵⁴ BARBOSA. Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.10-11

1.1. Sociedade contemporânea: sociedade de consumo

Antes do século XVI o consumo se dava através da família ou do grupo doméstico constituído. A sociedade era composta por estes grupos de *status* que, por sua vez, retratavam seu estilo de vida através da escolha de suas roupas, de suas atividades de lazer, padrões alimentares, bens de consumo e comportamento relacional. Estes grupos eram controlados e regulados em parte pelas leis suntuárias, estes determinavam o que poderia ser consumido por determinados grupos sociais e o que era proibitivo para outros, o consumo servia tanto para uma demarcação social até uma preocupação moral com o luxo. Nos séculos XVII e XVIII *status* e estilo de vida eram variáveis dependentes entre si, que não dependiam de renda e do desejo pessoal em fazê-los.⁵⁵

De acordo com Lipovétsky o consumo que aparece em meados dos anos 1950 se diferencia dos anteriores por não se restringir somente a uma classe privilegiada da sociedade, mas por se expandir às demais classes sociais. Com isso emerge uma lógica de sedução concebida através de uma hedonização da vida cotidiana. Neste momento passa a existir não mais um único modelo prescrito pela elite, mas condutas escolhidas e assumidas por indivíduos, um consumo, portanto cada vez mais emotivo e individual pautado não mais no dever de demonstrar *status*, mas o consumo pelo próprio prazer de consumir.⁵⁶

A busca dos gozos privados suplantou a exigência de ostentação e de reconhecimento social: a época contemporânea vê afirma-se um luxo de tipo inédito, um luxo emocional, experiencial, psicologizado, substituindo a primazia da teatralidade social pela das sensações íntimas.⁵⁷

As sensações íntimas sinalizadas por Lipovétsky estão cada vez mais ligadas à individualização produzida pelos indivíduos contemporâneos e está relacionada cada vez mais com a falsa ligação entre consumo e felicidade. Principalmente no Brasil, a partir dos anos 50, a compra de produtos tornou-se uma forma de construir imagens de si como resposta à fragilidade social e instabilidade de sentimentos. Passa-se de uma época onde os laços eram familiares e os vínculos locais para exacerbação de estímulos voltados ao individual, fazendo

⁵⁵ BARBOSA, Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.20

⁵⁶ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 24-26

⁵⁷ Ibidem. p. 26

com que cada usuário passe a conviver com sensações de consumo que prometam a construção de si mesmo e fuga do descarte social e incertezas subjetivas.

O formato de comunicação entre a marca e usuário a partir da década de 1930 e 1940 se modifica, mostrando o antes e depois do uso do produto como se observa na propaganda feita pelo produto Glostora na década de 1940 na revista O Cruzeiro.

Figura 6 - Propaganda mostrando o antes e depois do uso do produto

Fonte: Revista O Cruzeiro⁵⁸

A relação entre compra e venda também se modifica principalmente com a chegada do primeiro Shopping Center no Brasil (Shopping Iguatemi) em 1966. A relação do usuário com o produto passa a ser mediada pelo vendedor, não que antes não o fosse, mas a promessa de felicidade na aquisição do produto passa a ser verbalizada cada vez mais, transportando o usuário da categoria de consumidor para a de consumista.

O valor mais característico da sociedade de consumidores, na verdade seu valor supremo, em relação ao qual todos os outros são instados a justificar seu mérito, é uma vida feliz. A sociedade de consumidores talvez seja a única na história humana a prometer felicidade na vida terrena, aqui e agora e a cada “agora sucessivo”.⁵⁹

“A felicidade instantânea e perpétua” é condição única de existência na sociedade de consumidores, a infelicidade é injustificada e passível de punição, desqualificando o seu portador como membro do grupo. A dor só é legítima se for atribuída como penalidade a criminosos.⁶⁰

⁵⁸ Revista O Cruzeiro . Disponível em: < <http://fchicoferreira.blogspot.com.br/2011/10/revista-o-cruzeiro.html>> .Acesso em:30/09/2013 as 21h17min.

⁵⁹ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 60.

⁶⁰ Ibidem. p. 61.

Embora a hipótese colocada pelo senso comum é de que a felicidade está diretamente ligada ao consumismo, tal hipótese se mostra falsa e causa a frustração nos indivíduos contemporâneos ao perceber que “novos incrementos na renda não aumentam o volume de felicidade”, “nem é uma atividade que sempre provoque sua chegada”, “não existe qualquer evidência de que, com o crescimento do volume geral (ou ‘médio’) de consumo, o número de pessoas que afirmam que ‘se sentem felizes’ também vá aumentar” e por último se estabelece como uma economia que “promove ativamente a deslealdade, solapa a confiança e aprofunda o sentimento de insegurança, tornando-se ela própria uma fonte do medo que promete curar ou dispersar”.⁶¹

“Consumismo é o consumo extravagante ou espúrio de bens e serviços. Trata-se de um fenômeno humano que tem origem nas próprias pessoas, em seu papel individual ou grupal, mas extremamente influenciável por empresas, grupos e políticas públicas diversas”, segundo Gino Giacomini Filho. Para Giacomini Filho, o consumismo tem caráter espúrio e se caracteriza por má qualidade de compra e usufruto dos bens, tendo danosa consequência ao meio ambiente. Nesse sentido o consumo é caracterizado como depreciativo, supérfluo, fútil, prejudicial e alienante por se distanciar dos propósitos legítimos de consumo.⁶²

Há dificuldades em se estabelecer linhas rígidas entre consumo e consumismo. Primeiro porque a linha que divide o consumo do consumismo é a mesma que divide a necessidade do desejo que por sua vez é mutável de sociedade para sociedade e de indivíduo para indivíduo. Tal afirmação é apoiada pelos autores Wellausen, Rada, Campbell e Wilkinson.

Wellausen diz que “o consumo deve-se predominantemente às necessidades, ao passo que o consumismo repousa fundamentalmente em nossos desejos.”⁶³ Rada observando sob a ótica sociológica diz que o termo necessidade está relacionado ao atendimento de carências individuais e sociais.⁶⁴ Campbell acrescenta que tais necessidades e carências variam de indivíduo para indivíduo e de sociedades para sociedades e os “luxos de ontem se tornam

⁶¹ BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 62,63.

⁶² FILHO, Gino Giacomini. Meio ambiente & Consumismo. São Paulo: Editora SENAC, 2008. p. 29 a 73.

⁶³ WELLAUSEN. Araré. Consumismo. Porto Alegre: Tchê, 1988. P.24

⁶⁴ RADA, Vidal. A single consume ror diferente types of consumer: na analysis of social types according to their consumer habits, in British Food Journal, 100-7, Bradford, 1998. P. 326-338

necessidades de hoje”, sendo que o contrário também se faz verdadeiro.⁶⁵ Os desejos não são provenientes apenas da gênese humana, mas também das práticas sociais e culturais. Wilkinson reforça tal afirmação quando diz que “a maior parte das necessidades é satisfeita por uma série de bens diferentes, e que cada um destes contribui para a satisfação de várias necessidades diferentes, não havendo, assim, uma relação simples e unilateral.”⁶⁶

De acordo com Bauman o consumo sempre existiu, o ponto de ruptura para a atual forma de consumir é a passagem do consumo para o consumismo, momento em que o ato de consumir se torna central na vida dos indivíduos, tomado como propósito de existência e passa a sustentar a economia e determinar o modo de convívio humano.⁶⁷ Enquanto consumo é uma característica do indivíduo, para Bauman o consumismo somente se estabelece em grupo, em uma sociedade.⁶⁸

Pode-se dizer que o “consumismo” é um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, permanentes e, por assim dizer, “neutros quanto ao regime”, transformando-os na principal força propulsora e operativa da sociedade, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de auto-identificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais.⁶⁹

Os créditos sobre os primeiros estudos marcantes do consumo são de Max Weber⁷⁰, que analisou os valores culturais das sociedades norte-americanas a partir do século XVII. Veblen e Simmel retrataram o consumo das sociedades no fim do século XIX e início do século XX. Suas análises servem de referencial teórico para estudos atuais, como o feito por Livia Barbosa.

⁶⁵ CAMPBELL, Collin. A ética romântica e o espírito do consumerismo moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 88.

⁶⁶ WILKINSON, Richard. Pobreza e progresso: modelo ecológico de desenvolvimento econômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1974, p.193.

⁶⁷ BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 38,39.

⁶⁸ Ibidem. p. 40.

⁶⁹ Ibidem. p. 41.

⁷⁰ WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Segundo Livia Barbosa⁷¹ a sociedade contemporânea também é conhecida como sociedade de consumo por inúmeros intelectuais, acadêmicos, jornalistas e profissionais de marketing. De acordo com a autora termos como sociedade pós-moderna, pós-industrial e pós-iluminista sinalizam para o fim ou ultrapassagem de uma época, enquanto sociedade de consumo é sinônimo de expressões como sociedade da informação, do conhecimento, do espetáculo, de capitalismo desorganizado e de risco, numa dimensão específica e definidora.

Livia Barbosa coloca que a cultura de consumo e sociedade de consumo enfatizam esferas da vida social e arranjos institucionais que não se encontram uniformemente combinados entre si, podendo ser encontrados desvinculados uns dos outros. Uma sociedade pode ser uma sociedade de mercado, ter instituições que privilegiam o consumidor e seus direitos mas, do ponto de vista cultural, o consumo não é utilizado como a principal forma de reprodução nem de diferenciação social, e variáveis como: gênero, idade, grupo étnico e *status* desempenham um papel importante naquilo que é usado e consumido. A escolha da identidade e do estilo de vida não é um ato individual e arbitrário.⁷²

A fim de elucidar as diferenças, Livia Barbosa propõe um quadro com as principais diferenças colocadas pelos principais autores que tratam do tema consumo, sobre o que seria uma sociedade de consumo e uma cultura de consumo.

Figura 7 - Sociedade e Cultura de Consumo

SOCIEDADE DE CONSUMO	CULTURA DE CONSUMO
1. Sociedade capitalista e de mercado	1. Ideologia individualista
2. Acumulação de cultura material sob a forma de mercadorias e serviços	2. Valorização da noção de liberdade e escolha individual
3. Compra como a principal forma de aquisição de bens e serviços	3. Insaciabilidade
4. Consumo de massas e para as massas	4. Consumo como a principal forma de reprodução e comunicação social
5. Alta taxa de consumo individual	5. Cidadania expressa na linguagem do consumidor
6. Taxa de descarte das mercadorias quase tão grande quanto à de aquisição	6. Fim da distinção entre alta e baixa cultura
7. Consumo de moda (novidade)	7. Signo como mercadoria
8. Consumidor como um agente social e legalmente reconhecido nas transações econômicas	8. Estetização e comoditização da realidade

Fonte: BARBOSA (2004)⁷³

⁷¹ BARBOSA, Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 07.

⁷² Ibidem. p.9

⁷³ Ibidem. p.57

De acordo com Jean Baudrillard a sociedade de consumo é aquela que pode ser definida por um tipo específico de consumo, o consumo de signo ou *commodity sign* como coloca em seu livro *A Sociedade de Consumo*. Outros autores (como BAUMAN, *Consuming Life* (2001) / ELIAS, *A sociedade de corte* (2001) / LIPOVETSKY, *O império do efêmero* (1989)/ SLATER, *Cultura do consumo e modernidade* (2001)) acrescentam ao consumo de signo, o consumo de massas e para as massas, alta taxa de consumo e de descarte de mercadorias per capita, sociedade de mercado, sentimento permanente de insaciabilidade, o consumidor como um de seus principais personagens e a presença da moda.⁷⁴

A sociedade de consumidores é reconhecida por Bauman como aquela que “promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumista, e rejeita todas as opções culturais alternativas”, uma sociedade pautada na compra e venda de mercadorias⁷⁵, onde todo indivíduo com ou sem recursos financeiros é motivado a ser um consumidor por vocação.⁷⁶

Para Bauman a primeira mercadoria que os indivíduos vendem são eles próprios, são encorajados a colocar no mercado a promoção de sua própria imagem. “São, ao mesmo tempo os promotores das mercadorias e as mercadorias que promovem. São simultaneamente, o produto e os seus agentes de marketing, os bens e seus vendedores” e a fim de parecer um produto adequado ao mercado, remodelam-se tantas as vezes que forem necessárias para não serem descartadas do sistema. “O teste em que precisam passar para obter os prêmios sociais que ambicionam exige que remodelem a si mesmos como mercadorias, ou seja, como produtos que são capazes de obter atenção e atrair demanda e fregueses.”⁷⁷ Para que tais relações entre comprador e mercadoria ocorram é preciso que hajam constantes encontros endossados pelo Estado entre o Capital que fará a personagem comprador e o Trabalho no papel de mercadoria.⁷⁸

⁷⁴ BARBOSA. Livia. *Sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.08

⁷⁵ BAUMAN. Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 71.

⁷⁶ Ibidem. p. 73.

⁷⁷ Ibidem. p. 13.

⁷⁸ Ibidem. p. 14.

Na visão de Bauman ninguém (na sociedade de consumidores) pode se manter seguro se não cumprir os requisitos de uma mercadoria vendável e ninguém “pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria.”⁷⁹ “Os membros da sociedade de consumidores são eles próprios mercadorias de consumo, e é a qualidade de ser mercadoria de consumo que os torna membros autênticos dessa sociedade”.⁸⁰

Para a sociedade de consumidores a maneira mais cômoda de se lidar com a insatisfação de uma mercadoria é descartá-la. “A sociedade de consumidores desvaloriza a durabilidade, igualando “velho” a “defasado”, impróprio para continuar sendo utilizado e destinado à lata de lixo.”⁸¹ Segundo Bauman as mercadorias são efêmeras e descartáveis, e como o autor coloca os indivíduos desta sociedade como mercadoria, pode-se entender que os indivíduos também são descartáveis, causando instabilidade/insegurança por parte daqueles que fazem parte do sistema e frustração para aqueles que estão à margem dele, pois “a pessoa não se preocupa com sua vida e felicidade, mas em tornar-se vendável”⁸². “A pessoa é um produto que eu vou lançar no mercado. É um projeto, diz o assessor Cacau Oliver. Beleza, astúcia e factoides são parte da construção da fama.”⁸³

Se por um lado os indivíduos são colocados como mercadoria pelo sistema do capital que rege o mercado, são estes mesmos indivíduos que sustentam o sistema que os condiciona ao descarte. De acordo com o pensamento de Bauman o sistema se perpetua uma vez que há liberdade de escolha e um compromisso com esta escolha, além de preenchimento do ócio com manifestações de convívio.⁸⁴

A velocidade, o imediatismo são características apontadas por diversos autores que se interessam pelo estudo do tempo contemporâneo, dentre eles os citados neste trabalho Agambem, Lyotard, Giddens, Charles e Lipovétsky. Bauman também percebe tal fenômeno e o chama de “agorista”. Para os indivíduos que tendem a querer desacelerar o tempo são vistos

⁷⁹ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 20.

⁸⁰ Ibidem. p. 76.

⁸¹ Ibidem. p. 31.

⁸² FROMM. E. Análise do Homem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983. p.72.

⁸³ VIEIRA. Willian. A engenharia da subcelebridade in Revista Carta Capital. São Paulo: Editora Confiança. Outubro, 2013. p. 22-29.

⁸⁴ BAUMAN. Zygmunt. op. cit., p. 97-99.

como sintomas de estupidez, preguiça e inépcia, e, portanto passível de punição pela maioria que segue a cultura “agorista”.⁸⁵ “A ‘síndrome consumista’ envolve velocidade, excesso e desperdício”.⁸⁶

(...) na vida “agorista” dos cidadãos da era consumista o motivo da pressa é em parate, o impulso de adquirir e juntar. Mas o motivo mais premente que torna a pressa de fato imperativa é a necessidade de descartar e substituir.⁸⁷

Conforme Bauman coloca, há duas formas de se perpetuar a sociedade de consumo. A primeira é não satisfazer os seus membros e a segunda é satisfazê-los completamente de modo que tornam-se reféns de desejos e vontades mais novos.⁸⁸

Sem a repetida frustração dos desejos, a demanda de consumo logo se esgotaria e a economia voltada para o consumidor ficaria sem combustível. É o excesso da soma total de promessas que neutraliza a frustração causada pelas imperfeições ou defeitos de cada uma delas e permite que a acumulação de experiências frustrantes não chegue a ponto de solapar a confiança na efetividade essencial de busca.⁸⁹

De acordo com Baudrillard⁹⁰ o consumo supõe a manipulação ativa de signos que por sua vez ao se aproximarem da mercadoria produzem a mercadoria-signo. Ou seja, a imagem associa-se a uma mercadoria apenas para usá-la como suporte, mas esta (a imagem/signo) por sua vez dissocia-se da mercadoria e se dispõe independente de objetos, deslocando-se da produção para a reprodução e reduplicação infinita por meio dos *media* confundindo o receptor sobre o que vem a ser imagem, simbolismo e o que é a realidade. Leiss exemplifica o conceito proposto aqui por Baudrillard.

Comida e bebida, em geral, são mercadorias de vida curta, mas nem sempre: uma garrafa de vinho do Porto de boa safra, por exemplo, pode gozar de prestígio e exclusividade; isso significa que ela nunca será consumida de fato (isto é, aberta e bebida), embora possa ser consumida simbolicamente de diversas maneiras (contemplada, desejada, comentada, fotografada ou manipulada) que propiciam uma grande dose de sofisticação. É nesse sentido que podemos designar o aspecto ‘duplamente’ simbólico das mercadorias nas sociedades ocidentais contemporâneas: o simbolismo não se evidencia apenas no design e no imaginário embutido nos processos de produção e marketing: as associações simbólicas das mercadorias

⁸⁵ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 51.

⁸⁶ Ibidem. p. 111.

⁸⁷ Ibidem. p. 50.

⁸⁸ Ibidem. p. 64.

⁸⁹ Ibidem. p. 65.

⁹⁰ BAUDRILLARD. J. La Société de Consommation. Paris: Gallimard. 1970

podem ser utilizadas e renegociadas para enfatizar diferenças de estilo de vida, demarcando relações sociais.⁹¹

Tal superprodução de signos, segundo Baudrillard, resulta em uma perda do significado estável das coisas e estetiza a realidade, fazendo com que as massas tenham fascínio pelo fluxo infinito de justaposições não alcançáveis, criando uma cultura sem profundidade como coloca Jameson⁹².

Com a superprodução de signos, apontada por Baudrillard, cresce a demanda por especialistas, legitimadores do uso e do gosto. Na Europa pré moderna quando a quantidade ameaçava a classificação, hierarquização e adequação da elite, as leis suntuárias eram acionadas para preservar o “gosto legítimo”, no contemporâneo/pós-moderno a quantidade e a renovação são condições do mercado tornando mais complexo a leitura de *status* e posição hierárquica, se fazendo necessário “grupos ou categorias específicas para a compreensão e classificação adequada das mercadorias novas, bem como a maneira de usá-las.”⁹³

Para Featherstone⁹⁴ a sociedade de consumo se sustenta pela “lógica do consumo” onde os bens são utilizados pelos indivíduos e pela sociedade para demarcar suas relações. Bens este que podem ser duráveis e não duráveis, sejam automóveis e imóveis ou alimentação e cuidados com o corpo. O importante nesta lógica é a proporção de renda despendida pelo usuário para manter a lógica, o prestígio em posse do bem por parte do indivíduo diante de seu grupo, o valor de troca que este bem possui, o quanto este bem evoca a memória de uma relação pessoal intensa ou de um ente querido, se o bem é fácil de ser adquirido por outro restringindo ou canalizando a troca.

Featherstone classifica o consumo em três categorias: conjunto de artigos de consumo geral (alimentação, por exemplo), conjunto tecnológico (percurso e equipamento capital do consumidor) e conjunto de informação (bens de informação, educação, artes, atividades culturais e de lazer). O consumo do conjunto de artigos de consumo geral estaria reservado aqueles de baixo poder de compra e mais tempo a disposição. O consumo do conjunto de informação seria para o autor o topo das classes de consumo. Uma evidência de que a arte é

⁹¹ LEISS. W. *The Limits to Satisfaction*. Londres: Marion Boyars. 1978. p19

⁹² JAMESON. Frederic. Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism in *New Left Review*, 146, 1984.

⁹³ FEATHERSTONE. Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel. 1995. p. 36.

⁹⁴ *Ibidem*. p. 36.

vista como bem cultural de consumo pôde ser percebida com a divulgação por parte do Governo Brasileiro de um decreto que modifica as noções de posse, comercialização e apressamento de objetos de arte ‘cuja proteção e valorização, pesquisa e acesso à sociedade representarem valor cultural de destacada importância para o País, respeitada a diversidade cultural, regional, étnica e linguística’. Galeristas e colecionadores viram o decreto como agressão ao direito privado.

O Estado da arte

Antonio Gonçalves Filho e Jotabê Medeiros - O Estado de São Paulo

Um decreto publicado no Diário Oficial da União pela presidente Dilma Rousseff no último dia 18 muda consideravelmente os conceitos de coleções pública e privada de arte, além de modificar as noções de posse, de mercado internacional, de comercialização e, possivelmente, também de apreçamento de obras.

Pelo decreto (que regulamenta a Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que cria o Estatuto de Museus do País), de agora em diante, podem ser declarados de interesse público os bens que atualmente estão em museus (musealizados) públicos e privados e também os que ainda não estão em museus, mas em coleções particulares. Enquadram-se na lei todos os objetos de arte ‘cuja proteção e valorização, pesquisa e acesso à sociedade representarem valor cultural de destacada importância para o País, respeitada a diversidade cultural, regional, étnica e linguística’.

Em resumo: caso seja definido como ‘de interesse para o País’, uma tela, uma escultura ou outros bens poderão começar a ser monitorados pelo Estado brasileiro, por meio do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram, órgão do Ministério da Cultura). A venda das obras terá de ser aprovada pelo governo. Mas o nó górdio da coisa toda, o que está causando maior polêmica, é o seguinte trecho do decreto: o proprietário da obra de arte ‘não procederá à saída permanente do bem do país, exceto por curto período, para fins de intercâmbio cultural, com a prévia autorização do Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico ou, caso se destine a transferência de domínio, desde que comprovada a observância do direito de preferência do Ibram’.

O texto colocou em polvorosa colecionadores, museólogos, leiloeiros e outros profissionais da área de artes visuais. O proprietário ou responsável pelo bem cultural declarado de interesse público, após ser notificado de que sua coleção é agora protegida, não poderá vender, restaurar ou emprestar sem comunicar o Ibram. E deverá manter informado o Estado sobre a condição da peça, sob o risco de ser responsabilizado nas esferas administrativa, civil e penal pelos prejuízos causados. A edição do decreto levou 4 anos de estudo, segundo o governo, que informou que não se trata de exercer preferência, mas de “salvaguardar determinados bens”.

De todos os artigos do decreto que regulamentou a lei 11.904, o que mais agitou o mercado diz respeito à manutenção de um cadastro específico dos bens declarados de interesse público que poderá, segundo o dispositivo legal, fazer parte de outros instrumentos da política nacional de museus. Embora exista quem considere o cadastro positivo - principalmente para monitorar obras desaparecidas -, que outros instrumentos da política de museus poderiam ser acionados para monitorar peças de arte? Essa é a pergunta de galeristas, marchands, colecionadores e até diretores de museus consultados pelo *Caderno 2*, apreensivos diante dos amplos poderes concedidos ao Ibram por um cadastro desse tipo.

Segundo a lei, ele será usado ‘para fins de documentação, monitoramento, promoção e fiscalização’ desses bens. Qualquer interessado, além do proprietário de uma obra de arte, poderá requerer ao Ibram a instauração de um processo administrativo para declarar de interesse público um bem cultural. No momento em que o mercado internacional disputa obras de artistas brasileiros em leilões e feiras de arte, aqui e lá fora, é natural que artistas e donos de galeria vejam o decreto como uma intervenção negativa do governo na esfera privada - o artigo 39 da referida lei

permite ao Ibram, por exemplo, realizar ‘inspeção administrativa’ no local onde se encontre o bem cultural.

‘Isso me parece invasão da privacidade’, diz a galerista Marília Razuk, argumentando que a exportação de obras de arte não deve ser vista como danosa para o País. Ela lembra que obras iconográficas como Abaporu, tela de Tarsila do Amaral, ou a coleção de arte concreta de Adolpho Leirner, foram oferecidas a museus brasileiros antes de serem vendidas para museus estrangeiros. ‘A venda de obras brasileiras a colecionadores e instituições estrangeiras agrega valor’, observa a galerista. ‘Acho que todo mundo vai mandar suas coleções para Miami com esse decreto.’

Fato semelhante aconteceu durante o governo Hugo Chávez, que buscou atingir colecionadores milionários resistentes à política do líder venezuelano, expropriando seus acervos. Grandes coleções privadas da Venezuela foram enviadas aos EUA antes do decreto chavista. Até hoje, colecionadores venezuelanos cedem obras para exposições internacionais na esperança de vender seu patrimônio fora do país.

O advogado Saulo Kibrit, diretor da Bienal de São Paulo e também colecionador, avalia que o decreto configura uma ‘desapropriação indireta’ das obras de arte privadas. ‘Restringe o direito da propriedade e pode gerar indenização’, afirma Kibrit, que prevê uma ‘briga danada’ pela frente. ‘Quem é que vai querer comprar algo que é restrito? A lei restringe o seu direito’.

‘O irônico é que as peças que estão na mão do governo estão em péssimo estado. Basta ver o que acontece com os Profetas de Pedra lá de Congonhas do Campo’, afirmou o empresário Renato Whitaker, que era o maior colecionador privado de obras do Aleijadinho até anos atrás, com 52 peças. ‘Me desfiz de quase toda a minha coleção. Aqui, o colecionador é um fora da lei, jogam sobre ele essas leis todas para tirar aquilo que ele encontrou e preservou. Obras que estão nas mãos de particulares estão bem melhor do que nas mãos do governo’, afirmou Whitaker.

O advogado Pedro Mastrobuono, cuja família é conhecida colecionadora das obras de Volpi, considera positiva a ideia do banco de dados do Ibram, mas prevê uma enxurrada de ações legais no Judiciário contra o decreto, pois “ele cria um atrito com dispositivos legais superiores que preservam a propriedade privada”. Outro item criticado por ele diz respeito ao direito de imagem. ‘Ele continua sendo do autor e da família, no caso de sua morte, por 70 anos, e a reprodução das obras seria uma usurpação desse poder.’

O curador-chefe do Masp, Teixeira Coelho, implica com a ‘fúria legislativa’ do Brasil e o decreto, que obriga proprietários de obras a notificar as que, eventualmente, sejam de interesse público. ‘Se um colecionador não quer publicidade, é um direito dele.’ No momento em que uma obra se insere nesse escopo, qualquer curador, diz ele, terá dificuldades para organizar exposições, pois os colecionadores vão naturalmente se retrair e deixarão de emprestar obras aos museus.

PRINCIPAIS PONTOS

Início

Após processo administrativo, o dono do bem é notificado da declaração de interesse público

A cobrança

Após homologação pelo Ministro da Cultura, começa a cumprir as condições (e ser fiscalizado)

As restrições

Obra não pode ser restaurada ou vendida sem consulta prévia

Para que o indivíduo alcance o topo não bastaria ter uma renda elevada, mas também competência no julgamento de bens e serviços, o que é em si é um requisito para seu uso. O investimento exigido, portanto não é a aquisição imediata de capital financeiro, mas de longo tempo investido na manutenção de tais atividades de consumo. Ou seja, o indivíduo culto seria aquele capaz de adquirir, consumir com naturalidade e desembaraço tanto bens como arte, romance, ópera, filosofia, como aqueles chamados por Featherstone como mundanos, alimentação, bebida e atividades de lazer. Por isso algumas fronteiras entre a alta cultura e a baixa cultura tendem a não se estabelecer na sociedade contemporânea, pois aquilo que é considerado de baixo calão, demasiadamente popular, é apropriado pelo consumo e reproduzido em mercadoria a ser consumida.

(...) os sinais de disposições e esquemas classificatórios que revelam as origens e a trajetória de vida de uma pessoa manifestam-se também no corpo, postura, andar, conduta, tom de voz, estilo de falar, senso de desembaraço ou desconforto em relação ao próprio corpo, etc. Assim a cultura é corporificada, e isso não é uma questão de quais roupas são usadas, mas também de como são usadas. Os manuais (...) apenas incutem a necessidade de naturalizar as disposições e maneiras, de estar completamente a vontade com elas, como se fossem uma segunda natureza, deixando claro também que isso supõe a capacidade de identificar impostores. Nesse sentido, o novato, o autodidata, inevitavelmente revelará o peso de sua competência cultural incompleta e adquirida com esforço. Assim os novos-ricos, que podem adotar estratégias de consumo conspícuo, são identificáveis e postos em seu lugar no espaço social. Suas práticas culturais sempre correm o risco de serem depreciadas como vulgares e de mau gosto pela classe alta dominante, a aristocracia e os 'ricos em capital cultural'.⁹⁶

Featherstone ainda coloca que o consumo do conjunto de informação precisa estar inserido no mesmo espaço social do conjunto de artigos de consumo geral para caracterizar status. Portanto frequentar esporadicamente ambientes próprios para consumo de conjunto de informação não caracteriza status.

O modelo de consumo do conjunto de informação acaba sendo o desejável pelos indivíduos que fazem parte do sistema contemporâneo tendendo a ser reproduzido pelos que almejam tão posição e mantido por aqueles que alcançaram. A busca por modelos ideais levam ao interesse pelo privado e o culto a tudo que é individual e não pode ser capturado a

⁹⁵ Antonio Gonçalves Filho e Jotabê Medeiros – Jornal O Estado de S.Paulo, 31 de outubro de 2013 | 3h 28 . Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-estado-da-arte-,1091691,0.htm>> . Acesso em: 02/11/2013 às 2 horas e 48 minutos.

⁹⁶ FEATHERSTONE. Mike. Cultura de Consumo e Pós-Modernismo. São Paulo: Studio Nobel. 1995.

não ser pela memória a qual passa a ter um papel importante para as artes e a moda contemporânea o que leva a reflexões sobre o cotidiano e a captura do instante.

1.2. O cotidiano e o instante

Dentre os diversos estudos compreendidos na História Cultural está a chamada História da Vida Privada ou História do Cotidiano e reflete o interesse sobre o olhar do indivíduo e sua ação e posição na História. A visão apresentada pelo estudo do cotidiano deriva do senso comum, mas reproduz reflexões a respeito das ciências humanas, pois tendem a valorizar as ações individuais frente às circunstâncias da vida principalmente no plano da subjetividade.

Goffmann percebe o cotidiano como um espaço de interações humanas concretas, onde há negociação de papéis sociais a partir de estratégias individuais, assumindo um caráter de organização social como é o caso do trabalho e dos hospitais.⁹⁷ Schutz entende o cotidiano como “mundo de vida”, onde prevalece o intersubjetivo, perceptível em cada indivíduo porém se estabelece sobre um repertório coletivo, permitindo assim segurança nas pequenas decisões de forma espontânea. Tais ações para Schutz podem ser automáticas ou performáticas dependendo da situação onde estão inseridos.⁹⁸

Portanto, Goffmann e Schutz percebem o cotidiano como pequenos mundos, regido mais por ações rotineiras do que por uma estrutura específica.

Levebvre traz uma visão crítica sobre o cotidiano, pois o encara como um produto do sistema capitalista, um espaço de alienação, repetição e imposição violenta sobre a vida dos indivíduos que, por sua vez, são inconscientes e incapazes de reagir e alterar seu próprio mundo, representando uma derrota humana sobre a construção de sua história.⁹⁹ Por outro lado para Certeau as ações cotidianas são reações à “unidimensionalidade” do mundo, onde

⁹⁷ GOFFMANN, Irving. La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires: Amorrurtu, 1959.

⁹⁸ SCHUTZ, Alfred. Le Chercheur et le quotidien, Ch. IV: Sur les réalités multiples. Paris: Méridien Klincksieck, 1987, p.13-29.

⁹⁹ LEVEBVRE, H. Critique de la vie quotidienne. I. Introduction. Paris: L Arché, 1958.

espaços são reivindicados e o valor da particularidade e da individualidade são buscados em oposição a uma sociedade massificada.¹⁰⁰

Para Heller o cotidiano está dividido em estruturas, chamadas de “o mundo das objetivações”, onde ações cotidianas como linguagem, sistema de hábitos, uso de objetos representam o espaço de socialização humana formando a cultura. Tais estruturas possuem caráter conservador reproduzindo-se através de repetições, do economismo, do pragmatismo, da imitação da hipergeneralização, o que não impedem de ações que quebrem a rotina diárias suportem ações criativas e inovadoras.¹⁰¹

Javeau entende o cotidiano como um conjunto de ações coletivas que consciente ou inconscientemente, ao se reproduzir, constroem a vida.¹⁰²

A História tende a ver o cotidiano como um espaço de longa duração, mas se olhado mais de perto o cotidiano é dividido em pequenas partículas individuais que tomadas em conjunto, podem ser percebidas como acontecimentos ou simplesmente representações sociais. Tal afirmação se reforça se a palavra cotidiano for buscada em sua origem latina: *quot dies* que significa “um dia e todos os dias”.¹⁰³ Portanto, desprezar o banal/efêmero em detrimento do importante/concreto é pensar separadamente algo intrinsecamente ligado. Mesmo acontecimentos julgados de menor relevância pelas diferentes ciências, servem de apoio à continuidade da sequência de dias, pois são unidades temporais de uma história.

O cotidiano se faz de um fluxo contínuo de eventos, mas não somente isso. O cotidiano é uma ponte entre o passado e o futuro, uma ponte que se faz de movimento e ordem, estruturas estagnadas e ações de ruptura, permanência e modificação, temas presentes nos estudos sobre o Contemporâneo. Para Maffesoli, “a vida seja individual ou social, não passa de uma sucessão de presentes, uma coleção de instantes experimentados com intensidades variadas.”¹⁰⁴

¹⁰⁰ CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris: Gallimard, 1980.

¹⁰¹ HELLER, Agnez. *Sociologia de la vida cotidiana*. Barcelona: Ed. 62, 1977.

¹⁰² JAVEAU, Cl. *La société au jour le jour: Écrits sur la vie quotidienne*. Bruxelles: De Boeck-Wesmael. 1991. p.82

¹⁰³ SISSA; DETIENNE. *Os deuses gregos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.17

¹⁰⁴ MAFFESOLI, Michel. *L'instant éternel: Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris: La Table Ronde. 2003, p.56

Tanto o instante como o duradouro cabem no cotidiano, sendo o segundo uma consequência do primeiro.

A arte em seu princípio servia de registro para os eventos cotidianos, a partir do século XIX a fotografia toma o lugar de veículo de memória e a arte liberta-se para diversas expressões artísticas. Com o passar do tempo a fotografia tem o papel tanto de registro como de expressão artística na captação do instante como o faz o fotógrafo polonês Maciej Dakowicz.

Figura 8 - Captura do instante por Maciej Dakowicz.

Fonte: Jaque Barbosa¹⁰⁵

Com a fotografia a captação e reprodução do instante se tornam essenciais. O congelamento do instante, a reprodução de parte do cotidiano, o enquadramento do momento, são novidades para o século XIX que perdura até o século atual (XXI). O registro do real não se dá mais de forma passiva, mas dinâmica, traz a ideia de um presente que não voltará. O que em parte pode explicar a obsessão e aprisionamento no tempo presente registrado por Agambem, Lyotard, Giddens, Charles e Lipovétsky, já apresentado neste trabalho.

¹⁰⁵ Jaque Barbosa . Disponível em: < <http://www.hypeness.com.br/2013/10/fotografo-sai-pelas-ruas-clicando-coincidencias-improvaveis/>> .Acesso em:03/11/2013 as 20horas 45 minutos

A captação e reprodução do presente através da fotografia modifica o olhar de artistas que se utilizam da pintura. Enquanto a arte anterior à fotografia compõe de forma clara, rígida, estática a personagem, livrando a cabeça da moldura como é o caso de La Gioconda de Da Vinci (1503-1516) ou de São Sebastião de Antonio Di Bartolomeo Maineri (1492), opostamente a arte pós-fotografia registra um instante que se movimenta, que não pode ser vivenciado novamente como pode ser percebida em A canoa sobre o Epte de Claude Monet (1890) ou Quatro Bailarinas em Cena de Edgar Degas (1885-1890) que interrompem a figura da personagem.

La Gioconda é representada de forma passiva, como se perdurasse pelo tempo que fosse suficiente sua posição.

Figura 9 - La Gioconda/Monalisa de Da Vinci (1503-1516)

Fonte: Museo Del Prado¹⁰⁶

O corpo de São Sebastião é retratado em sua totalidade, sua cabeça e seus pés estão livres da moldura. O tempo também parece perdurar, assim como em La Gioconda.

¹⁰⁶ Museo Del Prado <http://www.museodelprado.es/en/research/estudios/estudio-de-la-gioconda-del-museo-nacional-del-prado/conclusiones-y-nuevas-vias-de-investigacion/> Acesso em 13/10/2013 as 16 horas e 50 minutos

Figura 10 - São Sebastião de Antonio Di Bartolomeo Maineri (1492)

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil¹⁰⁷

Nesta obra de Monet tanto a personagem como a canoa são rompidas. A quebra na pintura, na fotografia e no cinema acontecem não apenas no tempo mas também no espaço físico.

Figura 11 - A Canoa sobre o Epte de Claude Monet (1890)

Fonte: Museu de Artes de São Paulo¹⁰⁸

¹⁰⁷ Obras do Renascimento no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo . Disponível em: <
<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/renascimento.pdf>

¹⁰⁸ Museu de Artes de São Paulo . Disponível em: <
http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=259> .Acesso em:13/10/2013 as 17 horas e 09 minutos.

Na obra de Degas o instante de tempo é capturado e por acontecer de forma dinâmica, uma das personagens sai de cena. O enquadramento se modifica, não é passivo, pelo contrário, é dinâmico.

Figura 12 - Quatro Bailarinas em Cena de Edgar Degas (1885-1890)

Fonte: Museu de Artes de São Paulo¹⁰⁹

O interesse em retratar o cotidiano não é unicamente próprio do contemporâneo brasileiro, porém no contemporâneo o cotidiano é retratado com uma visão crítica e não romântica.

Frans Post retratou os índios, animais e flores no nordeste brasileiro no governo de Mauricio de Nassau no início da colonização (séculos XV e XVI).

¹⁰⁹ Museu de Artes de São Paulo . Disponível em: <
<http://masp.art.br/exposicoes/2006/degasouniversodeumartista/>> .Acesso em:13/10/2013 as 17 horas e 03 minutos

Figura 13 - Frans Post e a representação do cotidiano

Engenho de Açúcar, s.d.

Vista da Ilha de Itamaracá, 1637

Paisagem com Jibóia, 1637

Forte dos Reis Magos, 1638

Rio São Francisco e o Forte Maurits, 1638

Carro de Bois, 1638

Vista dos Arredores de Porto Calvo, 1639

Forte Frederik Hendrik com Ilha Antônio Vaz à Distância, 1640

Paisagem com Tamanduá-i, 1649

Paisagem Brasileira com Tatu, 1649

Vista de Olinda, 1650

Casa de Fazenda, 1651

Panorama Brasileiro, 1652

Engenho de Açúcar, 1652

Assentamento no Brasil, 1654

Vista da Cidade Maurícia e Recife, 1657

Mocambos - Interior de Pernambuco, ca. 1659

Engenho de açúcar, ca. 1660

Engenho de Açúcar, 1661

Paisagem de Pernambuco com Casa-Grande, 1665

Fonte: Itaú Cultural¹¹⁰

No Neoclassicismo (século XIX) no Governo de D.João VI uma Missão Artística Francesa: Nicolas-Antoine Taunay, Félix-Émile Taunay, Jean-Baptiste Debret, Auguste Taunay e Le Breton (chefe da missão), em 1816 retrataram os índios, animais, flores, e exacerbaram o nacionalismo brasileiro. Porém tanto no primeiro caso (Frans Post) como no segundo (Missão Artística Francesa) o registro foi feito em tom romântico e idealizado.

Figura 14 - Debret e a representação do cotidiano

Fonte: Itau Cultural¹¹¹

A visão mais crítica do cotidiano não estava presente nas obras acima citadas, diferente dos dias atuais. O artista Rodolfo Mesquita (pernambucano) retrata “seres humanos

¹¹⁰ Itaú Cultural, Frans Post . Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=1835> .Acesso em:11/11/2013 as 13horas e 04 minutos.

¹¹¹ Itau Cultural, Debret. Disponível em
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=670> .Acesso em:11/11/2013 as 13 horas e 27 minutos

apáticos, que parecem perdidos na banalidade do cotidiano”, uma visão crítica sobre o indivíduo.¹¹²

Os desenhos e pinturas do artista possuem uma forte carga plástica e podem ser considerados lindos apesar de serem protagonizados por personagens essencialmente feios, assim como atingem a harmonia por meio de traços tortos. As obras também são carregadas de críticas sociais, ideológicas e políticas, apesar de não atacarem nenhum alvo explícito.¹¹³

Figura 15 - Obras do artista Rodolfo Mesquita

Fonte: Rodolfo Mesquita¹¹⁴

¹¹² Rodolfo Mesquita . Disponível em: <
<http://www.old.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20120502151754>> .Acesso em:11/11/2013 as
 12horas e 01 minuto.

¹¹³ Rodolfo Mesquita . Disponível em: <
<http://www.old.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20120502151754>> .Acesso em:11/11/2013 as
 12horas e 01 minuto.

¹¹⁴ Ibidem .Acesso em:11/11/2013 as 12horas e 42 minuto.

A dinamicidade do tempo contemporâneo foi registrada por Giddens, bem como a não passividade do indivíduo. Na captura do presente, está a emergência do imediatismo (citado por Lyotard) que se interessa principalmente pela dinamicidade do cotidiano. Interesse que vai da denuncia de um cotidiano desprezado até um desejo por um falso presente.

A reprodução é uma característica do contemporâneo percebida por Walter Benjamin. Uma vez colocado por Bauman que objetos e pessoas tomam lugar de mercadoria e por Baudrillard que a superprodução do signo move a sociedade atual, pode-se dizer que a reprodução de modelos de comportamento, de consumo de conceitos e de objetos estão cada vez mais imbricados ao escopo da sociedade contemporânea.

1.3. A reprodução

Nas sociedades capitalistas a reprodução de objetos em escala é comum e tem por finalidade atender a demanda pré-existente ou criada, de necessidades e desejos de uma massa consumidora.

Neste sistema econômico, tudo que faz parte dele tende a ser transformado em consumo, até mesmo a arte, que por teoria seria autônoma e livre das pressões mercadológicas. Um exemplo que pode ser observado na história da arte é a chamada anti arte, que interroga a importância dos museus e do capital sobre a arte, sendo absorvida por este mesmo capital e sendo precificada em altos valores em leilões por amantes da arte e pelos próprios museus que outrora questionavam.

Artistas como Nelson Leirner se utilizam de seu processo para banalizar o já banalizado e evidencia o poder do sistema de consumo sobre a arte.

“Virou emprego mesmo né? Com regras muito bem definidas.” Em alguns momentos, Nelson fala assim e soa meio desolado. Lembra-se da série com catálogos da Sotheby’s entre 1994 e 2006. Algumas obras se acabaram vendidas pela própria casa de leilões, como se nelas não houvesse uma ironia ácida contra a instituição. Pergunta, com os obros um tanto caídos, de que adianta questionar o sistema se esse sistema arranja sempre uma forma de engolir o discurso e comercializá-lo?¹¹⁵

¹¹⁵ KATO, Gisele. O Homem de 100 mulheres in Revista BRAVO. Outubro de 2012, ano 15, nº 182, edição de aniversário. São Paulo: Editora Abril, 2012, p.44 a 49.

Mas, não é somente o capital que impulsiona a reprodução dos objetos. A necessidade humana pela apropriação do que é belo e a participação livre na construção do que considera bom leva os indivíduos a reproduzirem certos objetos de arte inclusive, em alguns casos, transformando-os em objetos funcionais, aproximando-os do campo do design.

Walter Benjamim, nos anos de 1935 e 1936, escreveu um ensaio que chamou de A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica, neste o autor procura entender de que modo a produção artística seria revista com os adventos da fotografia e do cinema.¹¹⁶

Para Benjamim a reprodutibilidade técnica se daria com a entrada do processo industrial na produção artística. Expressões como o cinema e fotografia, onde uma máquina está entre o artista e a realidade, traz novas discussões sobre o fazer arte. Com estas formas de expressões a repetição fica cada vez mais constante. O diretor de um filme quando insatisfeito pode refazer a cena quantas vezes forem possíveis, um fotógrafo pode repetir uma foto de uma paisagem quantas vezes forem necessárias para se beneficiar da luz desejada. Benjamim não via com bons olhos esta reprodutibilidade, e chegou a mencionar que tais expressões não poderiam ser consideradas arte.

Em seu ensaio, Benjamim utiliza termos como “aqui-agora”, “lá-então”, “aura” e “culto”. O aqui-agora de acordo com Benjamin, foi preterido em prol de um lá-então que permite uma maior e mais rápida circulação de informações. Essa mudança corrobora a noção de a análise artística residir nas variações da própria arte e, por consequência, na história.

A preocupação de Benjamin está no aqui-agora que conserva a unidade da obra de arte, ou o que ele chama de aura. O autor define aura como uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Assim sendo, a reprodutibilidade tira da obra de arte sua aura e com isso, seu próprio status de obra de arte. Além disso, Benjamin reforça o valor de culto que a pintura tem, ou seja, não se vai ao museu apenas para ver retratos, mas para os trabalhos de um determinado pintor. O peso do cânone é aqui para o autor um quesito a ser levado em conta em primeira instância.

¹¹⁶ Walter Benjamim. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica . Disponível em: < http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf.

Quando Benjamin falava sobre a reprodutibilidade técnica, se referia ao modo de produção artística que tinha a máquina como intermediadora entre o artista e a obra.

Importa considerar que a “reprodutibilidade técnica” registrada por Walter Benjamin, extrapola as expressões estéticas intermediadas pela máquina, como é o caso do cinema e da fotografia, e pode ser encontrada em uma expressão como é o caso da pintura, se utilizando de diferentes técnicas.

O significado da palavra: reproduzir, trazida pelo dicionário Aurélio é: produzir de novo; exhibir, mostrar novamente; imitar; traduzir com fidelidade; inserir em jornal ou revista trecho extraído de outra publicação; copiar; dar origem a; procriar. Partindo deste princípio um questionamento pode ser feito: até que ponto a originalidade, a raridade, a autoria e aura, citada por Benjamin, são prejudicadas na obra original? A obra de arte uma vez reproduzida diversas vezes aumenta o valor simbólico da obra original?

A originalidade, raridade, e autoria foram repensadas na exposição 406 Imagens de Santa Fabíola recebida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, julgando que exatamente a falta de autoria das obras, o colecionismo, a quantidade ao invés da raridade e a não originalidade (no sentido de cópia) é o que validam e suportam esta manifestação artística.

Pode ser revista também a questão da curadoria pautada neste tripé de originalidade, raridade e autoria, não servindo indistintamente para todas as exposições.

O culto à obra de arte, citado por Benjamin, é evidenciado ainda mais por suas cópias, uma vez que o original não está presente e empresta seu lugar às cópias que servem de elogio ao protótipo original como pode ser demonstrado na exposição 406 Imagens de Santa Fabíola, realizado pelo artista Francis Alÿs e abrigada pela Pinacoteca de São Paulo, localizada na Praça da Luz, 2 na cidade e Estado de São Paulo. A exposição aconteceu no período de 4 de Abril a 7 de Julho de 2013 e pode ser visitada de terça a domingo das 10 horas da manhã as 17 horas e 30 minutos da tarde.

Figura 16 - Exposição 406 Imagens de Santa Fabíola

Fonte: Imagens tiradas pela autora quando presente a exposição

Fabiola foi uma moça nobre que viveu no século IV em Roma. Tão jovem, foi designada ao matrimônio e casou-se pela primeira vez. Mas, por motivos abusivos e a infidelidade do marido, fizeram-na pedir o divórcio, logo depois se casou novamente até se tornar viúva. Mediante a situação dispôs-se a consultas religiosas e decidiu se penitenciar publicamente pelo pecado do divórcio, logo após caminhou para uma vida de abnegação e de boas ações. Ela disse ter construído os primeiros hospitais em Roma, por isso é considerada a padroeira dos enfermeiros, e por sua infeliz experiência conjugal, orou pelos divorciados, por mulheres em casamentos infelizes e por mulheres espancadas.

Até o meio do século XIX ela ainda não era muito conhecida. Sua popularidade ocorreu logo após a publicação de um romance escrito por um Cardeal, embora ela não houvesse muitos atributos. Em uma exposição em 1885, o pintor francês Jean-Jacques Henner

exibiu num salão em Paris a primeira imagem através da qual os fiéis pudessem ver quem seria sua intercessora nas orações, Henner trouxe o “preenchimento” para um vazio. Desde então diversas obras foram criadas por toda a parte no mundo.¹¹⁷

Francis Alÿs (Antuérpia, Bélgica, 1959) estudou engenharia no Institut d'Architecture de Tournai, Bélgica, e história da arquitetura no Institut Universitario di Architettura di Venezia, Itália. Em 1986, mudou-se para a Cidade do México, onde mora e trabalha desde então. Em 1990, passou da arquitetura para as artes visuais.

Desde o começo, passeios e percursos urbanos ocuparam um papel central em sua atividade, como em *The Collector* (O coletor) (1991-92), em que saiu pelas ruas do México puxando como cachorrinho um brinquedo feito de imãs, até ficar totalmente coberto por fragmentos de metal. Outros exemplos são *Narcotourism* (Narcoturismo) (1996), em que Alÿs andou sete dias pelas ruas de Copenhague, cada dia sob os efeitos de uma droga diferente, e *Paradox of Praxis 1* (Sometimes Doing Something Leads to Nothing) (Paradoxo da Práxis 1 (Às vezes fazer algo leva a nada) (1997), onde ele empurrou um bloco de gelo até derreter completamente.

Em 2002, Alÿs organizou *The Modern Procession* (A procissão moderna) para o Museum of Modern Art (MoMA) em Nova York. Como numa procissão católica tradicional, 150 voluntários carregaram em palanquins uma seleção de obras-primas do MoMA de Manhattan até o Queens, acompanhados por cavalos e uma banda peruana. No mesmo ano, com Rafael Ortega e Cuauhtémoc Medina, ele produziu *When Faith Moves Mountains* (Quando a fé move montanhas), que se realizou na periferia de Lima, Peru. Para este projeto, quinhentos voluntários deslocaram em alguns centímetros uma duna de areia com 500 metros de comprimento.

Entre as exposições de Alÿs estão a 5ª Bienal de Havana, Cuba (1994); *Walks/ Paseos*, Museo de Arte Moderno, Cidade do México (1997); *Obra pictórica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2003); *A pie desde el estudio*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2005); *The Green Line*, Israel Museum, Jerusalém (2005); *Seven Walks*, em colaboração com Artangel, Londres (2005); *Politics of Rehearsal*, Hammer Museum, Los

¹¹⁷OBVIUS, disponível em http://lounge.obviousmag.org/o_atirador_de_palavras/2013/01/a-imagem-perdida-de-santa-fabiola.html .Acesso em: 10 de junho de 2013

Angeles (2007); 49^a e 52^a Bienais de Veneza (2001 e 2007), Itália; Fabiola, Dia Art Foundation, Nova York, LACMA, Los Angeles, e National Portrait Gallery, Londres (2007-09); 8^a Bienal do Panamá, Panamá (2008); Bienal de Sydney, Austrália (2008); 7^a Bienal de Gwangju, Coreia do Sul (2008); A Story of Deception, Tate Modern, Londres, wiels, Bélgica, MoMA, Nova York (2010-11); Bienal de São Paulo (2010).¹¹⁸

Segundo informações coletadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, instituição da Secretaria da Cultura, a exposição Fabíola, exibe cerca de 400 imagens de Santa Fabiola, encontradas pelo artista Francis Alÿs (Antuérpia, Bélgica, 1959) em mercados populares, antiquários e coleções particulares em toda a Europa e Américas. Todas são baseadas em um retrato realizado pelo artista Frances Jean-Jacques Henner.

A pintura original apresenta uma mulher jovem, vestindo um véu vermelho, retratada em perfil contra um fundo escuro monocromático. Na composição, estilo e iconografia, caracterizam-se pela simplicidade. O retrato de Santa Fabiola nunca foi considerado obra-prima de Henner, mas no início do século era conhecida como uma das figuras mais populares do artista.

Depois que foi exibida no Salão de Paris de 1885, esta imagem espalhou-se em todo o continente europeu e de tão venerada passou a ser copiada por amadores e profissionais, tornando-se um ícone popular, um fenômeno de reprodutibilidade.

Segundo Valéria Piccoli, curadora chefe da Pinacoteca, o trabalho de Francis é baseado na ideia de colecionar, por isso a mostra é apresentada, por vezes, em museus históricos. A exposição apresentada na Pinacoteca coloca em discussão questões estéticas e históricas geralmente associadas aos grandes mestres do passado, e problematizam tópicos como autoria, iconografia, originalidade e colecionismo.

Lynne Cooke, curadora da mostra afirma que embora pareçam semelhantes num primeiro olhar, quando vistas de perto, as obras se mostram muito diversas, com várias

¹¹⁸ Pinacoteca de São Paulo . Disponível em: < <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1179&mn=537&friendly=Exposicao-Francis-Al%FFs>> .Acesso em:10 de junho de 2013

técnicas como bordado, esmalte e até sementes e feijões. Há também um surpreendente número de técnicas apresentadas em cada imagem.¹¹⁹

Na abertura da sala onde estavam dispostas as obras, a chamada que segue elucida os olhares de quem apreciaria a exposição.

Todas as obras desta exposição retratam o mesmo assunto: uma santa cristã do século IV conhecida como Fabíola. Representada de perfil, olhando para a esquerda, ela é retratada como uma mulher jovem usando um véu carmim. Desde o início dos anos 1990, o artista Francis Alÿs (Antuérpia, 1959) vem coletando reproduções de imagens dessa santa que chamaram sua atenção por um aspecto em particular: o protótipo do qual todas essas obras derivam – um retrato pintado por um artista acadêmico francês do final do século XIX chamado Jean-Jacques Henner (1829-1905) – está hoje perdido. Portanto, o modelo imediato de cada uma das reproduções dessa imagem deve ter sido também uma reprodução, talvez uma ilustração de livro, um cartão-postal pintado ou uma gravura baseada no retrato original de Henner.

Tendo a cópia como seu fundamento, a coleção reunida por Alÿs privilegia a réplica no lugar do original, o anônimo sobre o reconhecido, e o artesanal ou amador sobre o profissional. Quando apresentada ao público na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ela estimula a reflexão sobre os procedimentos e protocolos que regem a programação de exposições na instituição, e especialmente pressupostos sobre o que torna uma obra de arte apropriada para apresentação nesse contexto. Sobretudo, ela questiona os critérios convencionais de autoria, originalidade e raridade que ainda dominam as concepções de arte. Ao mesmo tempo, a significativa quantidade de imagens reunidas na coleção de Alÿs atesta que, embora a imagem de Fabiola não tenha tido nenhum impacto perceptível na prática artística ao longo do século passado, restando ignorada pelo radar da consciência do mundo da arte, seu culto estimulou expressões inesquecíveis e comoventes de fé.

Lynne Cooke – Curadora

A reprodução sempre serviu a arte como instrumento de aprendizagem e mesmo uma obra como Gioconda (Mona Lisa) feita por Leonardo Da Vinci possui reprodução construída por um aprendiz sob a supervisão de Da Vinci. A partir do momento que as duas obras se aproximam em um mesmo espaço físico, neste caso no Museu do Louvre, a obra original ganha um interesse maior do público.¹²⁰

¹¹⁹ Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: < <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1179&mn=537&friendly=Exposicao-Francis-Al%FFs>>. Acesso em: 10 de junho de 2013

¹²⁰ La Gioconda. Disponível em <http://www.museodelprado.es/en/research/estudios/estudio-de-la-gioconda-del-museo-nacional-del-prado/conclusiones-y-nuevas-vias-de-investigacion/>>. Acesso em: 13/10/2013 às 16 horas e 46 minutos.

“Não é uma cópia qualquer. É uma cópia feita no ateliê de Da Vinci”, diz Vicent Delieuvin, conservador Museu do Louvre, em Paris, corrigindo-se a seguir: “Não podemos nem falar em cópia. É mais uma versão, feita por um de seus assistentes, ao mesmo tempo que a original.”¹²¹

Neste caso (Gioconda “bis”) e da exposição citada anteriormente (406 Imagens de Santa Fabíola), as réplicas ou revisitações imediatas quando aproximadas da obra inicial, seja fisicamente ou conceitualmente, emprestam da aura de princípio.

A reproduzibilidade acentua-se com a massificação dos meios digitais. Andy Warhol na década de 1960 fazia uso de processos de transferência de uma imagem fotográfica ampliada para uma tela de pintura, onde a possibilidade de reprodução se ampliava e a produção em escala otimizada lhe rendeu prestígio e vantagens financeiras na venda de suas obras. Sua obra não está vinculada ao ineditismo de seus elementos pictóricos, mas a proximidade com os consumidores de arte de seu tempo.

Figura 17 - Andy Warhol

Fonte: The Andy Warhol Museum¹²²

Visitações, não no sentido de repetição, mas de geração do novo podem ser observadas constantemente pela história da arte: quando os romanos visitam aos gregos, que por sua vez visitaram os egípcios que visitaram os neolíticos, olhar para o passado é uma constante humana. Segundo definição do dicionário Aurélio, visitar está relacionado a ir ver (pessoa, lugar) por curiosidade, dever social ou profissional, fiscalizar, inspecionar, conviver, privar, frequentar. Diversos renascentistas visitaram a mitologia em suas obras, dentre eles

¹²¹ O Estado de São Paulo. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,giocondas-gemeas-serao-reunidas-em-exposicao-no-louvre-,830709,0.htm>. Acesso em: 12/10/2013 as 17 horas e 52 minutos.

¹²² The Andy Warhol Museum. Disponível em <http://www.warhol.org/collection/art/>. Acesso em: 13/10/2013 as 13 horas e 33 minutos.

Botticelli.¹²³ Na obra Alegoria da Primavera, as personagens são vestidas com representações de tecidos da época vivida por Botticelli, fica evidenciado portanto a presença do cotidiano de Botticelli mesmo em um cenário mitológico grego.

Figura 18 - Alegoria da Primavera

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo¹²⁴

A obra As Meninas do pintor Velázquez é visitado por Picasso. Na obra de Velázquez, que atualmente (2013), encontra-se no Museu do Prado, pode-se observar ao centro a infanta Margarida Teresa de Habsburgo, filha de Felipe IV. Ao lado de Margarida estão as damas de companhia, os criados, uma anã, uma criança e um cão. À esquerda Velázquez se apresenta em um autorretrato, com uma cruz no peito que foi incluída após sua morte. O rei e a rainha se apresentam no espelho/quadro que está atrás de Margarida. Se acima de Margarida aparece a representação de dois quadros escuros que fazem parte do palácio, há também a representação de um homem movendo uma cortina trazendo um pouco de luminosidade a obra.

¹²³ Obras do Renascimento no Centro Cultural banco do Brasil em São Paulo . Disponível em: < <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/renascimento.pdf> > .Acesso em:12/10/2013 às 19 horas e 7 minutos.

¹²⁴ Obras do Renascimento no Centro Cultural banco do Brasil em São Paulo . Disponível em: < <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/renascimento.pdf> >

Figura 19 - As Meninas de Velázquez

Fonte: Museu Do Prado¹²⁵

Picasso não teme debruçar-se sobre Velázquez assim como fez com Delacroix, sobre Manet, entre tantos outros, para reverenciá-los reinterpretando-os. A visita a Velázquez por parte do artista, neste caso não é uma cópia, mas remete a obra original. Suas características estéticas estão imbricadas na nova obra.

A aura do original foi mantida e uma nova aura foi posta sobre a nova peça de arte, esta, a segunda peça, por sua vez tem um valor autônomo, mas a partir do momento que aproximada da peça de origem torna-se ainda importante para a história da arte.

Figura 20 - As Meninas De Picasso

Fonte: Museu Picasso¹²⁶

¹²⁵ As Meninas de Velázquez . Disponível em: < <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/2/obra/the-family-of-felipe-iv-or-las-meninas/oimg/0/>> .Acesso em:12/10/2013 as 18horas e 37 minutos.

¹²⁶ As Meninas de Picasso . Disponível em: < <http://www.bcn.cat/museupicasso/en/collection/mpb70-433.html>> .Acesso em:12/10/2013 as 18 horas e 53 minutos.

A visitação vem no tempo contemporâneo em busca da reinvenção, da reelaboração, em busca de um fazer que pudesse já ter sido feito, mas não o foi por questões de contextualização de época.

Revisitações não imediatas, mas que necessitam da obra original para ser mais bem compreendida aumenta a aura da original e ao mesmo tempo traz um riso à obra gerada, como é o caso da visitação feita por Mark Tansey a Coubert. Na narrativa de Gustave Coubert, *O Ateliê do Pintor* que se encontra no Musée d'Orsay, o artista admira a paisagem, o modelo e os animais são convidados a observar. A apoteose da pintura convida intelectuais, camponeses, letrados e não letrados, uma figura religiosa atrás da representação a contemplar a beleza que acaba de nascer. A sensação é de contemplação.

Figura 21 - O Ateliê do Pintor de Coubert

Fonte: Musée d'Orsay¹²⁷

Mark Tansey em sua narrativa, *The Innocent Eye Test* que se encontra no The Metropolitan Museum of Art, a vaca toma o lugar do modelo, que por sua vez contempla sua semelhança, e não mais uma paisagem. Diminuem o número de observadores, e são representados com livros e objetos e limpeza.

¹²⁷ O ateliê do pintor de Coubert. Disponível em http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000927&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9. Acesso em: 12/10/2013 as 19 horas e 19 minutos.

Figura 22 - The Innocent Eye Test de Tansey

Fonte: The Metropolitan Museum of Art¹²⁸

A visita e a reprodução ficam evidentes na exposição Dalí: A Divina Comédia abrigada pela Caixa Cultural São Paulo, localizada na Praça da Sé, 111, Centro de São Paulo. A exposição aconteceu no período de 31 de agosto à 27 de Outubro de 2013 e pode ser visitada de terça a domingo das 9 horas da manhã as 19 noite.

A exposição reuniu 100 gravuras do pintor surrealista Salvador Dalí (1904 – 1989), que visitou a obra da literatura mundial, a Divina Comédia, do poeta italiano Dante Alighieri. Dalí criou uma centena de aquarelas, entre 1950 e 1960, para governo italiano, pelas comemorações dos 700 anos do nascimento de Dante. Com a colaboração dos editores Joseph Foret e Jean Estrade, no atelier deste último, foram impressos alguns conjuntos de cem gravuras da obra de Dalí, depois apresentados em Paris, em momentos diferentes, nomeadamente, em 1960, o “Inferno”; em 1962, o “Purgatório” e em 1964, o “Paraíso”. Dois fenômenos portanto podem ser identificados: a visita feita por Dalí a Dante e as aquarelas de Dalí desde seu início já serem pensadas para reprodução em série.

Nasceu na Espanha, na cidade de Figueres, região da Catalunha, em 11 de maio de 1904, o pintor Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech é considerado um dos maiores representantes do surrealismo. Admirador da arte renascentista, Dalí criou um estilo pessoal, reconhecido por sua imaginação excêntrica. Faleceu em 23 de janeiro de 1989, produziu cerca de 1.500 pinturas durante sua carreira; inúmeras ilustrações para livros;

¹²⁸ The Innocent Eye Test de Tansey . Disponível em: < <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/484972>> .Acesso em:12/10/2013 as 19 horas e 28 minutos.

litografias; desenhos de conjunto; fantasias e um número considerável de desenhos, esculturas e projetos paralelos, para fotografia e cinema.

As cem imagens que ilustram, um a um, os cantos do poema épico de Dante são provenientes de uma coleção privada da Espanha. Este acervo de gravuras pretendeu conduzir o público a uma viagem do inferno ao paraíso através da ótica de Dalí.

Na primeira fase Dali representa o inferno apresentado por Dante. As gravuras de Dalí percorrem a viagem imaginária de Dante, desde os círculos infernais, acompanhado por Virgílio, até o centro da terra, onde encontra Lúcifer São 34 Cantos e 34 pranchas representando cada um.

Figura 23 - O Inferno

Fonte: Imagens tiradas pela autora quando presente a exposição

Na segunda fase Dalí representa os 33 cantos com 33 pranchas respectivamente. A segunda fase é o momento em que Dante regressando à superfície terrestre, sobe a montanha do purgatório para, guiado pela sua amada Beatriz, ser admitido no paraíso.

Figura 24 - O Purgatório

Fonte: Imagens tiradas pela autora quando presente a exposição

A terceira e ultima fase é o céu, paraíso. Esta etapa é constituída de 33 cantos e 33 pranchas respectivamente. Fica evidente a identidade do artista e suas características surrealistas, que embora fantásticas não distorcem a obra original de Dante com sua representação, pelo contrário, divulga e reaviva a obra de Dante.

Figura 25 - O Céu

Fonte: Imagens tiradas pela autora quando presente a exposição

O tempo contemporâneo trouxe na sua bagagem a capacidade de visitar e revisitar o passado com as técnicas do presente, e com isso a liberdade de repensar o que existe. Pode-se perceber o uso da máquina como disseminadora da obra de arte, motivando outros artistas a reproduzirem a obra inicial não com intenções de cópia literal ou falsificação, mas como releitura, reinterpretação, admiração e memória de uma obra piloto.

A reprodução pode servir de instrumento ao artista para que outras técnicas com maior unicidade possam se valorizar. Albrecht Dürer se utilizou da reprodução, mas acabou por criar uma linguagem nova. Suas xilogravuras lhe proporcionaram independência dos mecenas da época.

O alemão Albrecht Dürer (Nuremberg, 1471-1528), por exemplo, utilizou a gravura para divulgar sua pintura no século dezesseis. No entanto, seus trabalhos como gravador forma tão diferentes de sua obra pictórica, mesmo quando pretenderam ser meras cópias, que acabaram por abrir novo capítulo, e dos mais importantes na história da gravura. A reprodução era talentosíssima, mas não veraz. Ela não reproduzia, ao contrário criava algo novo com linguagem nova.¹²⁹

Figura 26 - Apocalipse de Albrecht Dürer - xilogravura

Fonte: The Britsh Museum¹³⁰

A reprodução proporcionou às obras de literatura, clássicos da pintura, músicas clássicas, músicas de entretenimento, cinema arte e cinema comercial entre tantas outras expressões humanas a se aproximarem de um número cada vez maior de indivíduos que em outro momento não poderiam ter acesso. A crítica feita é que embora a arte tenha massificado, popularizado, o entendimento sobre a arte continua restrito a uma minoria.

¹²⁹ COSTELLA, Antonio C. Para apreciar a arte. 3ª ed. São Paulo: Editora SENAC. 2002.

¹³⁰ The Britsh Museum . Disponível em: <
http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/albrecht_d%C3%BCrer_four_horsemen.aspx> .Acesso em:13/10/2013 as 14horas e 30 minutos.

A reprodutibilidade foi/é utilizada pela ciência como um fenômeno de observação onde uma teoria era/é copiada diversas vezes a fim de se legitimar. Nas artes com o propósito muitas vezes de preservação do original, cópias são feitas para que atendam ao contato constante do público.

No cinema a reprodução é ainda mais constante. Películas são produzidas em massa para que chegue a diferentes países. Além da reprodutibilidade, pode-se perceber no cinema outro fenômeno observado por Walter Benjamin: “experiência de choque”; evento que onde há rupturas, quebras das reproduções que posteriormente são reconstituídas.

A base do cinema é a montagem, pequenas quebras que uma vez unidas formam o todo. Pode-se fazer uma analogia ao início da sociedade industrial onde a linha de montagem melhorava o processo de fabricação dos objetos, são pequenas quebras que unidas também formam o todo.

Na pintura uma vez que uma obra é reproduzida, quebra-se a unicidade física da obra de arte, massifica-se. Neste sentido cabe o conceito colocado por Benjamin, da quebra da aura, da experiência mágica e quase religiosa da obra de arte.

A música também é tocada pela construção e desconstrução características próprias do tempo contemporâneo e percebidas por Agambem e Barthes¹³¹. O corte e a montagem, linguagens técnicas do cinema, transvazam para a música eletroacústica na década de 1950. A música, mesmo a clássica, se resignifica através do cinema como acontece com Bethoven no filme *Laranja Mecânica*.

O artista Nelson Leirner é um artista que bem representa os conceitos aqui tratados como a reprodução, visitação e apropriação. Nelson teve a inspiração de trabalhar com a imagem da *Monalisa* ao receber inúmeras “*Monalisas*” modificadas no programa de computador Photoshop. Em sua exposição abrigada no ano de 2012, pela Galeria Silvia Cintra no Rio de Janeiro, intitulada de *Quadro a Quadro: Cem Monas*, o artista reproduziu a imagem do quadro de *Monalisa* cem vezes, em seda utilizando a técnica de *silkscreen* e as emoldurou com acrílico. A intervenção na imagem de *Monalisa* vem com objetos adquiridos em um centro de compras populares no Rio de Janeiro, o Saara.

¹³¹ AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009, p.59

Feitas uma a uma, as obras recuperam o trabalho artesanal do artista, mas ao mesmo tempo o uso da técnica de *silk screen* e do plástico simboliza a industrialização da arte. A aura fica por conta do uso da seda e da imagem de Monalisa, que são imediatamente banalizadas com a inserção dos objetos adquiridos no Saara.

A semelhança com a técnica de reprodução dos filmes é a intenção de que ao serem dispostas na instalação se parecem com *takes*, por isso Quadro a Quadro. Que fica evidente com a leitura do release da exposição.

‘Por meio do cinema, é necessário situar os problemas mais complexos do mundo moderno no nível dos grandes problemas que ao longo dos séculos, foram objetos da literatura, da música e da pintura. É preciso buscar, buscar sempre de novo, o caminho, o veio ao longo do qual deve mover-se a arte do cinema.’ ANDREI TARKOVSKI, *Esculpir o tempo*.

Foi relendo o livro “Esculpir o Tempo”, do cineasta Andrei Tarkovski e conversando com minha mulher Liliana sobre o livro, e tendo a nossa conversa ido além do seu conteúdo, falamos sobre nossas memórias, o tempo, dimensão que ele tão bem utiliza em seus filmes, que comecei a pensar na atual exposição – e dar uma forma sem conceituar o trabalho, apenas me questionando sobre o significado do tempo inserido nele. Não o tempo físico, de mais de 50 anos de carreira. Mas aquele que estava intrínseco na minha obra, o tempo da memória que a própria história da arte nos ensina.

Mas a linguagem por mim usada não se referia a Eisenstein, Begman, ou Fellini, e sim a Duchamp, Beuys ou Warhol, o mesmo tempo, mas meios diferentes. Este era meu desafio. Por que não fazer uma instalação que me remeteria ao cinema sem o uso da câmera? Já tinha feito no começo dos anos 70 meus curtas-metragens em Super 8mm, em que modificávamos as tomadas, os conceitos, apenas com uma faca agregada a uma moviola e fita adesiva transparente.

Costumo trabalhar sobre ícones, e mais uma vez escolhi para esta minha instalação uma das imagens mais usadas nos dias de hoje, a famosa “La Gioconda”, popularmente conhecida como Monalisa. O uso dos meios tecnológicos em cima da legendária figura extrapola qualquer artista iconográfico. Me agradava o fato de banalizar o banalizado. Trabalhando tridimensionalmente, e manualmente querendo me sentir o antigo artesão que faz frente a uma época altamente industrializada, em que a tecnologia nos engole, fui construindo meu filme. Monalisas padronizadas iam surgindo, e uma após outra fui trabalhando. Mas quantas faria? Quarenta? Oitenta? Dizentas? Mil?

Foi neste único ponto que tive que discordar de Tarkovski e Warhol, cujo tempo de seus filmes era determinado por seus desejos. Eu segui o estilo praticado em Hollywood, filmes de 130 minutos, e por isto dei a minha instalação o nome QUADRO a QUADRO – CEM MONAS.

Nelson Leirner¹³²

¹³² Release da exposição Quadro a Quadro: Cem Monas . Disponível em: <<http://c414189.r89.cf1.rackcdn.com/uploads/exhibition/release/51/Release.pdf>> .Acesso em:28 de outubro de 2013 as 23 horas e 36 minutos.

Figura 27 - Quadro a Quadro: Cem Monas

Fonte: Galeria Silvia Cintra¹³³

A descontinuidade, desconstrução e reconstrução apontada por Walter Benjamin, também o foi por Agambem. As visitas feitas no tempo atual a obras anteriores, não é uma característica apenas das artes, mas uma característica que permeia o tempo contemporâneo e fica evidente na fala de Agambem e Lipovétsky.

Tal desconstrução, reconstrução, visitas, inspirações, apropriações se dão de várias formas, dentre elas na preocupação com o cotidiano e aproximando ainda mais a lente, no instante (que em conjunto forma o cotidiano). Tais reproduções podem ainda vir em formato de cópia em sua quase negação como simulacros.

Segundo Delleuze¹³⁴ “a cópia poderia ser chamada de imitação na medida em que reproduz o modelo” “que se regula em função das relações e proporções constitutivas da

¹³³ Galeria Silvia Cintra . Disponível em: < <http://www.silviacintra.com.br/exhibitions/quadro-a-quadro-cem-monas> > .Acesso em:28 de outubro as 24 horas e 05 minutos.

essência” tal situação toma “um sentido pejorativo na medida em que não consegue passar de uma simulação, que não se aplica senão ao simulacro e designa o efeito de semelhança somente exterior e improdutivo, obtido por ardil ou subversão.”

1.4. O simulacro no contemporâneo

Embora a ideia de simulacros passe pelos estudos de diversos pensadores dentre eles Platão, Aristóteles e Nietzsche; foi em Deleuze que o termo ganhou atenção principalmente em sua obra *Lógica do Sentido*, sendo tratado também com notoriedade pelo estudioso Baudrillard.

Deleuze retorna aos pensamentos de Platão e coloca que a cópia é possuidora de semelhança em relação ao modelo original, enquanto os simulacros se constroem “a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão um desvio” para com a essência. Para que tal definição seja compreendida se faz necessário a divisão concreta entre a Ideia e a Imagem, uma vez que a cópia em sua plenitude busca ser uma Imagem interior e exteriormente semelhante a Ideia.¹³⁵

Pois, se as cópias ou ícones são boas imagens e bem fundadas, é porque são dotadas de semelhança. Mas a semelhança não deve ser entendida como uma relação exterior: ela vai menos de uma coisa a outra do que de uma coisa a uma Ideia, uma vez que é a ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna. Interior e espiritual, a semelhança é a medida de uma pretensão: a cópia não parece verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que parece a Idéia da coisa.¹³⁶

¹³⁴ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 263,264

¹³⁵ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 262

¹³⁶ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 262

O simulacro por sua vez é uma Imagem distorcida da Ideia, por sua dessemelhança, “graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão” “assim como um desequilíbrio interno”.¹³⁷

Não é suficiente dizer que o simulacro é um ícone degradado ou dessemelhante, é preciso perceber que tanto a cópia quanto o simulacro são duas partes de uma mesma Imagem. A cópia dotada de semelhança, o simulacro de dessemelhança, mas ambos partem de uma mesma Ideia. O simulacro é construído sobre diferença, em seu interior há dissimilitude com a Ideia, portanto não pode ser caracterizado como cópia de um modelo,¹³⁸ o simulacro não é uma cópia degradada do modelo, “nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”,¹³⁹ por não ser próximo nem de um modelo nem de outro.

O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-se com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética.¹⁴⁰

Ainda dissecando a visão de Platão, Delleuze coloca que o simulacro necessita de grandes dimensões, profundidades e distâncias que não são de domínio do observador, por este motivo experimenta “uma impressão de semelhança”. O simulacro é dependente da visão do expectador e se modifica dependendo de seu ponto de vista, portanto o “observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista.”¹⁴¹

Mas as semelhanças e diferenças não são estanques a cópia ou simulacros, Delleuze vê o mundo das cópias ou das representações como aquele que a partir de uma similitude gera dessemelhanças, “só o que se parece difere” e o mundo dos simulacros como aquele que a partir das disparidades gera semelhanças, “somente as diferenças se parecem”.¹⁴²

O simulacro não deve ser confundido com “aparências e ilusões” segundo Delleuze, mas como um efeito, uma máscara, uma Simulação, pois o mesmo precisa de um retorno para

¹³⁷ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 262,263

¹³⁸ Ibidem. p. 263

¹³⁹ Ibidem.. p. 267

¹⁴⁰ Ibidem.. p. 263

¹⁴¹ Ibidem.. p. 264

¹⁴² Ibidem.. p. 267

se estabelecer.¹⁴³ Uma cópia de uma cópia, chamado por Delleuze de factício, ao se modificar tantas vezes ao ponto de mudar de natureza, pode se reverter em simulacro, como o foi o momento Pop Art.¹⁴⁴

Para Baudrillard, assim como para Delleuze e Platão, o simulacro não diz respeito a imitação ou dobragem, e não está relacionado com a oposição entre simulação e realidade, entre o real e o signo, não diz respeito a irrealidade, mas a elementos da realidade que são utilizados para criar situações reais, transpondo a fronteira do real e tornando-se hiper-real, ou seja se apresentam mais reais do que a própria realidade, mas não possuem referência com a mesma.¹⁴⁵ Como exemplo tem-se a publicidade, que em seu início era uma ferramenta usada pelo comércio para se apresentar as mercadorias aos consumidores, atualmente (2013) tornou-se ela mesma uma mercadoria. “É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.”¹⁴⁶

Baudrillard diferencia simulação do simulacro, sendo o simulacro muitas vezes uma consequência de uma simulação e estabelece diferenças entre simular e dissimular, estando a simulação ligada a ausência e a dissimulação a presença do real.

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: ‘Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns respectivos sintomas’. Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o principio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’.¹⁴⁷

A imagem, segundo Baudrillard, passa por um caminho até se tornar simulacro: primeiro “ela é reflexo de uma realidade profunda”, em segundo momento “ela mascara e deforma uma realidade profunda”, em um terceiro instante “ela mascara a ausência de

¹⁴³ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 268, 269

¹⁴⁴ Ibidem.. p. 271

¹⁴⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editora. 1991.

¹⁴⁶ Ibidem..p.8.

¹⁴⁷ Ibidem..p.9.

realidade profunda”, para então tornar-se o seu próprio simulacro puro onde “ela não tem relação com qualquer realidade”.¹⁴⁸

A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.¹⁴⁹

Para Baudrillard o simulacro domina todas as esferas do sistema contemporâneo, “tudo se metamorfoseia no seu termo inverso para sobreviver na sua forma expurgada. Todos os poderes, todas as instituições falam de si próprios pela negativa, para tentar, por simulação de morte, escapar à sua agonia real.”¹⁵⁰

Pela ótica de Baudrillard a sociedade contemporânea está submersa em simulações e simulacros, que por sua vez destroem os sentidos e as significações esvaziando o conceito de realidade. Para o autor a mutação do real para o hiper-real, para o simulacro, é feita principalmente pelos media.

Há que se pensar antes nos media como se fossem, na órbita externa, uma espécie de código genético que comanda a mutação de rela em hiper-real, assim como o outro código, o micromolecular, comanda a passagem de uma esfera, representativa do sentido, para a esfera genética, do sinal programado.¹⁵¹

Portanto, tomando da visão de Baudrillard pode-se dizer que na sociedade contemporânea a realidade foi substituída por simulacros, onde quem exerce o poder são os media resultando em um mundo de simulações, onde não se sabe mais o que é real, já que a imagem torna tudo mais real do que o próprio real, pautada na falta de privacidade e no consumismo rotulado. A sociedade contemporânea está submersa em simulacros.

O conceito de simulacros tende a ser percebido pelo senso comum como uma segunda realidade, quando deve ser entendido como uma realidade que extrapola os limites do real. Segundo Baudrillard tal confusão foi feita na leitura de seu livro *Simulações e Simulacros*

¹⁴⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editora. 1991.p.13.

¹⁴⁹ *Ibidem*..p.13.

¹⁵⁰ *Ibidem*..p.29.

¹⁵¹ *Ibidem*..p.45.

pelos roteiristas e diretores do filme *Matrix Reloaded*. Para o autor o filme desvirtua suas ideias e o filme que mais se aproxima do conceito de simulacro é o *The Truman Show*.¹⁵²

The Truman Show é um filme norte americano que se enquadra na categoria drama, com duração de 1 hora e 42 minutos, com lançamento datado de 1998 pela Paramount Pictures, dirigido por Peter Weir, com roteiro de Andrew Niccol.¹⁵³

No filme *The Truman Show* a vida de Truman se passa em um cenário de simulacros onde tudo é controlado e registrado 24 horas por dia. A hiper-realidade citada por Baudrillard está no fato de tudo ser construído, desde a chuva, o mar, o sol, até os indivíduos/personagens presentes na vida de Truman. A aparência é próximo do real, mas a essência é fabricada.

O filme descreve um reality-show, cuja ideia inicial é a documentação/registro da vida de uma criança até que completasse um ano, mas como os anúncios publicitários do programa traziam bons resultados aos anunciantes foi resolvido que o programa duraria o tempo de vida de Truman. A criança foi adotada pela empresa OmniCam ainda no ventre da mãe e chamada de Truman (true traduzindo do inglês: verdadeiro) pela personagem criador do programa Christof. O nome da criança sinaliza ao espectador que a única coisa verdadeira do programa é Truman. O mundo que Truman vivia era hiper-real, sendo ele apenas real. O cenário do filme é construído de acordo com a narrativa que envolveria a vida de Truman.

Figura 28 - Truman

Fonte: *The Truman Show*¹⁵⁴

¹⁵² Entrevista feita com Baudrillard . Disponível em: <
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2305200324.htm>> .Acesso em:14/11/2013 as 22h35min.

¹⁵³ *The Truman Show*, ficha técnica disponível em <http://www.cineclick.com.br/o-show-de-truman-o-show-da-vida>> .Acesso em:14/11/2013 as 22h45min.

¹⁵⁴ *The Truman Show* . Disponível em: <
http://3.bp.blogspot.com/_YO8CezyesrM/TKKZduQo3GI/AAAAAAAAEZA/MtnYz7Tcwgw/s1600/truman5.JPG> .Acesso em:16/11/2013 as 16 horas e 02 minutos.

Os medos, como o medo de velejar, também são motivados pelo programa para que Truman não tenha vontade de mudar-se de Seahaven. Truman tem uma vida aparentemente normal, onde estuda, se apaixona, trabalha, tem amigos dentre outras atividades rotineiras. Embora o ambiente que Truman está inserido seja controlado e vigiado, a profissão de Truman é corretor de seguros, uma ironia ao contemporâneo.

Figura 29 - Seahaven

Fonte: The Truman Show¹⁵⁵

Quatro personagens além de Truman se destacam no roteiro do filme: Meryl, a mulher de Truman, que mesmo estando inserida no programa não tem consciência moral de seu papel no reality-show; Marlon, amigo de Truman, que o conduz a cumprir as ordens colocadas pelo roteirista; Sylvia que tenta impedir que o reality-show continue manipulando a vida de Truman; e por último Christof que tem plena consciência do que faz e o faz com convicção a fim de saciar a sede pelo privado dos espectadores. Com um olhar crítico pode-se reconhecer tais personagens apresentados no filme como grupos que alimentam o sistema de consumo contemporâneo.

A partir dos trinta anos Truman motivado pela personagem Sylvia começa a desconfiar de si e da veracidade dos acontecimentos principalmente diante de falhas da produção do reality-show. Através destas mesmas falhas, Truman consegue libertar-se do programa.

¹⁵⁵ The Truman Show . Disponível em: <
[http://3.bp.blogspot.com/_YO8CezyesrM/TKKZduQo3GI/AAAAAAAAEZA/MtnYz7Tcwgw/s1600/truman5.J](http://3.bp.blogspot.com/_YO8CezyesrM/TKKZduQo3GI/AAAAAAAAEZA/MtnYz7Tcwgw/s1600/truman5.JPG)
 PG> .Acesso em:16/11/2013 as 16 horas e 03 minutos.

Figura 30 - Truman libertando-se

Fonte: The Truman Show¹⁵⁶

Uma analogia pode ser feita da libertação de Truman do programa e do Mito da Caverna de Platão, onde sombras vistas de dentro da caverna tomam a realidade pelos prisioneiros que nasceram nela, a diferença é que os moradores da caverna de Platão não se libertaram e todos que estavam na Caverna não conheciam o exterior dela enquanto no filme

¹⁵⁶ The Truman Show . Disponível em: <
http://2.bp.blogspot.com/_YO8CezyesrM/TKKYWAG59EI/AAAAAAAAAEYg/aWfDogDb7QE/s1600/truman1.JPG> .Acesso em:16/11/2013 as 16 horas e 04 minutos

apenas Truman não conhecia o exterior. Os indivíduos contemporâneos ora estão no papel de espectadores do reality-show, portanto alimentadores do sistema, ora são o personagem principal (Truman) conduzido pelo sistema que alimenta. Saramago afirma que “as pessoas que estão na caverna somos todos nós, porque damos muito mais atenção às imagens do que àquilo que a realidade é. Estamos lá dentro olhando uma parede, vendo sombras e acreditando que elas são reais.”¹⁵⁷ Seja como espectador como ou alimentador do sistema o indivíduo contemporâneo acaba por se inundar em simulacros, uma vez que ao criá-los acaba-se por perder os parâmetros do que possa ser real, de acordo com Saramago “nós passamos por uma situação em que acabamos por confundir a realidade com a imagem dela.”¹⁵⁸

Através do filme *The Truman Show*, alguns aspectos além da hiper-realidade, tratada por Baudrillard e Lipovétsky, podem ser considerados em semelhança ao contemporâneo, dentre eles a falta de controle do que é público e do que é privado.

O culto ao privativo e o interesse pelo cotidiano, também é um aspecto evidente no filme e tratado como característica do contemporâneo por Lipovétsky.

Ao mesmo tempo em que Truman é vigiado, sua consciência embora manipulada não pode ser vigiada, ou seja há certa liberdade interna no indivíduo. Lipovétsky fala sobre a liberdade individual de romper com a rotina quando trata do cotidiano. Por outro lado há a manipulação das ações dos indivíduos e sua dificuldade em se libertar do sistema que tudo massifica e aprisiona.

O consumo de mercadorias e transformação do próprio indivíduo em mercadoria citado por Bauman fica evidente no filme *The Truman Show*.

Embora o consumo, a reprodução, a representação do cotidiano e os simulacros sejam características presentes em várias instâncias do contemporâneo, um recorte pode ser feito ao pensar em como se dá tais características na arte e na moda, e como a arte e a moda ora são espectadores, alimentadores do sistema e ora são apropriações do sistema que alimentaram.

¹⁵⁷ Saramago sai da caverna. Entrevista a Folha de São Paulo em 11 de novembro de 2000. Disponível em <http://biblioteca.folha.com.br/1/04/2000111101.html>. Acesso em 16/11/2013 as 14 horas e 58 minutos.

¹⁵⁸ Ibidem. Acesso em 16/11/2013 as 15 horas e 17 minutos.

2. A Arte e o Contemporâneo

A sociedade contemporânea se expressa rapidamente por que ela mesma é composta de velocidade. Com o apoio de descobertas científicas e da tecnologia, o contemporâneo se questiona quanto aos seus valores e seu futuro, mas, uma vez que a pauta está no presente acaba por gerar uma crise na tentativa de inventar e reinventar um cenário que se movimenta rapidamente. Esta crise é analisada por diferentes lentes, mas no caso das artes é de senso comum (mas não científico e com frágeis argumentações) a fala na negação dos processos criativos, de retrocesso dos mesmos e de perda do papel do artista e da arte.

Não é a intenção deste trabalho traçar uma linha histórica cronológica sobre a arte no tempo contemporâneo, mas relacionar alguns pontos que, alinhavados dão sustentação ao tema tratado: o cotidiano, o não transportável, o perecível, a potência da obra e a necessidade de interatividade com o objeto artístico para ativação da obra.

Atualmente (2013) a criação artística não é vista pela academia como um fato isolado, uma expressão pessoal vindo de uma única fonte sagrada, dispondo de uma ou duas mídias, com um fim em si mesmo. Ela vive, respira e se relaciona com o mundo em diversas instâncias.

O frágil conceito de “Obra de Arte” é revisto uma vez que a contemporaneidade não permite mais a exaltação hierárquica das expressões humanas, conceitualmente e praticamente; na sociedade contemporânea não há mais cânones artísticos, e muito menos um hiato entre a protegida alta cultura e a cultura popular. A exposição Grandes Mestres da Arte Popular Ibero Americana abrigada pelo Centro Cultural Fiesp Ruth Cardoso na Avenida Paulista em São Paulo, demonstra como a arte popular ganha espaço no tempo contemporâneo como Obra de Arte quando diz que “peças que são instituídas como autênticas obras de arte que possuem um aspecto técnico, um minucioso processo de elaboração e um conteúdo, mas que também são o reflexo da expressão e da sensibilidade artística.”¹⁵⁹

¹⁵⁹ Material impresso de divulgação da exposição Grandes mestres da arte popular Ibero-americana, colhido pela autora em visita feita em 26/11/2013.

Figura 31 - Arte Popular

Fonte: Exposição grandes mestres da arte popular¹⁶⁰

Os antigos conceitos do que vem a ser arte já não se estabelecem, uma vez que em certo momento se aplica em outros não. Até mesmo o termo artes plásticas é repensado no contemporâneo e muitas vezes trocado por práticas artísticas. O tempo contemporâneo é constituído de rupturas e transições, e a arte contemporânea representa o tempo que está inserida.

As obras de Picasso e De Chirico são modelos de transição de uma arte que olha o futuro, mas não se desligou totalmente do passado, o que se modificará com o amadurecimento da arte contemporânea, onde o interesse do artista estará no presente, no instante.

¹⁶⁰ Exposição grandes mestres da arte popular . Disponível em: < <http://www.sesisp.org.br/cultura/exposicao/grandes-mestres-da-arte-popular-ibero-americana.html>> .Acesso em:27/11/2013 as 17h28 min.

Figura 32 - O poeta – Picasso, 1911

Fonte: Museu Guggenheim¹⁶¹

Figura 33 - La Cohorte Invencible – De Chirico, 1928

Fonte: Museu Berardo¹⁶²

¹⁶¹ Museu Guggenheim . Disponível em: < http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=127&id_opera=273 > .Acesso em:01/12/2013 as 13h36min.

¹⁶² Museu Berardo . Disponível em: < <http://pt.museuberardo.pt/colecao/obras?combine=de+chirico> > .Acesso em:01/12/2013 as 13h47min.

A arte é uma necessidade humana e está diretamente ligada ao recorte feito pelo olhar e não mais a primazia da técnica que foi transportada aos domínios da tecnologia, embora faça uso da mesma a serviço de suas necessidades, a manipulação da técnica está a serviço da intenção do artista que tira proveito conceitual e expressivo da técnica.

Segundo Teixeira, antes o valor do artista estava em reproduzir os detalhes o que não se aplica nos tempos contemporâneos.

(...) durante largo período a arte foi, primeiro, a arte do detalhe, de reproduzir o detalhe ou criar detalhes imaginários. O sentido da arte estava não raro no detalhe, um dos indícios fortes do valor do artista. Seguiu-se um período em que o detalhe começa a dissolver-se, e com ele toda a pintura; e, depois, um terceiro tempo em que sai de cena ¹⁶³

O que se leva em conta na arte do contemporâneo é a potência que a mesma transmite ao receptor e não mais a capacidade de repetição do real pelo artista. Nietzsche em 1872 relacionou a educação do olhar à força artística e a necessidade humana pela arte.

Vivemos seguramente, graças ao caráter superficial de nosso intecto, numa ilusão perpétua: necessitamos, portanto, para viver da arte a cada instante. Nossa visão nos prende as formas. Mas se somos nós próprios aqueles que educamos essa visão, vemos também reinar em nós mesmos uma força artística. Vemos até mesmo na natureza mecanismos contrários ao saber absoluto: o filósofo reconhece a linguagem da natureza e diz: ‘Temos necessidade da arte’ e ‘só precisamos de uma parte do saber’. ¹⁶⁴

O gesto artístico, portanto, nasce do exercício do olhar do próprio indivíduo. Uma vez que o olhar não dá conta do todo, pois o todo é ‘multiplural’ e dinâmico, acaba por gerar recortes que servirão de base a forças estéticas (termo utilizado por Nietzsche). “Nesse caso, as experiências pessoais do indivíduo, desejos, necessidades e aspirações investem-se na forma artística do objeto.” ¹⁶⁵ Pode-se dizer então que a “Arte repousa na imprecisão da vista”. ¹⁶⁶

A arte, por nascer da imprecisão da vista de um sujeito pelo objeto, torna-se autoral porque o mesmo olhar não é replicado por outro sujeito da mesma forma, dizer o contrário

¹⁶³ TEIXEIRA, Exposição do Acervo Masp: O Triunfo do Detalhe (e depois, nada) . Disponível em: < http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=154&periodo_menu=> . Acesso em: 25/11/2013 as 13h16min.

¹⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala. S.d. p.25. §51

¹⁶⁵ VINHOSA, Luciano. Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri. 2011. p.28.

¹⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich. op. cit.. p.27. §54

seria dizer que é possível que diversos indivíduos tenham repertórios idênticos. Quando o sujeito percebe o objeto, não está percebendo o objeto em sua essência, mas lê o objeto que seu repertório lhe permite experimentar, portanto não é uma percepção absolutamente justa, pois a linguagem do objeto não é a mesma linguagem do sujeito. Para Nietzsche a percepção justa é um absurdo contraditório.

Mas me parece sobretudo que a ‘percepção justa’ – isto significaria: a expressão adequada de um objeto no sujeito – um absurdo contraditório: de fato, entre duas esferas absolutamente diferentes, como o sujeito e o objeto, não há causalidade, nem exatidão, nem expressão, mas quando muito uma relação estética, quero dizer, uma transposição insinuante, uma tradução balbuciente numa língua totalmente estranha.¹⁶⁷

A arte contemporânea não se sustenta apenas pelo que é considerado belo pela sociedade vigente, ela tende a provocar certa estranheza por parte do receptor. A arte contemporânea não tem interpretação imediata e compromisso com a beleza. Não está enclausurada ao inédito, mas a manifestações que provoquem o receptor, incitando-o a potência da arte e não a representação plena, a experimentação de um fazer artístico que não se completa na obra em si, não se encerra no objeto, mas perpassa pelo receptor que lhe conferirá ou não sentido dependendo de sua percepção e repertório do olhar, portanto “converge, então, as informações contidas no objeto com as experiências daquele que o experimenta”,¹⁶⁸ “um objeto artístico qualquer só funciona como obra caso satisfaça às exigências do receptor em relação à arte e ao mundo.”¹⁶⁹

A arte se constrói no objeto, no emissor, no receptor, no espaço e tempo onde se insere, a partir do momento que são tocados pela intenção estética acabam por se transformar, o que modifica a obra primeiramente vista. Há, portanto um curso de produtividade que procede de intencionalidade, o confronto com a arte “leva o receptor a redimensionar seu universo de referências e, por conseguinte, seu horizonte de expectativas”¹⁷⁰ que pode se dar no “uso da arte” ou no “uso na arte”. O uso da arte está ligado às regras e diz respeito à dimensão pública e coletiva da experiência artística. O uso na arte dirige-se ao individual, à

¹⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala. S.d. p.86,87.

¹⁶⁸ VINHOSA, Luciano. Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri. 2011. p.28.

¹⁶⁹ Ibidem.. p.27,28.

¹⁷⁰ Ibidem.. p.28.

experiência do sentido, a do indivíduo em face da obra. De acordo com Vinhosa esta intersecção tiraria o indivíduo da alienação.

Posto que uma experiência coletiva participa também da experiência pessoal, um elemento de coesão social aloja-se na experiência privada do sentido. Assim, mesmo que ela se constitua em uma dimensão do coletivo, a forma de vida abraça também nossas expectativas pessoais em relação à arte e ao mundo. Onde aspiramos a uma forma de vida comum, a experiência privada nos religa ao mundo e nos subtrai da alienação.¹⁷¹

Conceituar arte perde sua importância no tempo contemporâneo importando mais saber se um objeto funciona ou não como objeto artístico, tornando-se ele mesmo um símbolo. Este símbolo por outro lado não seria tão claro pois, “na arte, a opacidade do símbolo constituiria a singularidade de seu modo de funcionamento.”¹⁷² O fato do símbolo possuir certa opacidade não o isenta de ter “certos sintomas estéticos, como a densidade sintática e semântica, a saturação, a exemplificação e a referência múltipla e complexa que participam do modo simbólico da arte,”¹⁷³ mas não pode ser medido exclusivamente por esta régua, uma vez que a apreensão por parte do receptor devem ser levadas em conta junto ao espaço físico e temporal onde a representação artística está inserida. “Em suma, uma obra de arte só o ‘é’ na condição de ser proposta e, então, recebida como arte¹⁷⁴ em consideração às conjunturas de sua aparição.”

Para que um objeto seja reconhecido como obra de arte é necessário que o mesmo possua um caráter estético, porém a relação estética com a obra depende do reconhecimento do receptor e da apreciação de um grupo social. Para que objetos sejam apreciados, algumas estratégias de indução são utilizadas que corroboram na constituição de um evento estético do tipo artístico, “pode-se compreender o ‘artístico’ como um conjunto das operações convencionais aplicadas a um objeto particular tendo por finalidade implicar o outro (o receptor) em um modo singular de relação estética: a relação artística.”¹⁷⁵ O que acontece com A Fonte, mictório colocado por Duchamp a um museu. Ao estar em um ambiente que representava a instituição arte, passa a ser reconhecido como objeto artístico.

¹⁷¹ VINHOSA, Luciano. Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri. 2011. p.28.

¹⁷² Ibidem.. p.32.

¹⁷³ Ibidem.. p.31,32.

¹⁷⁴ Ibidem.. p.33.

¹⁷⁵ Ibidem.. p.34.

A arte (dentre diversas outras formas) constitui-se uma forma de organização simbólica, onde o mundo no qual o indivíduo habita e age é representado. “Para construirmos um mundo como nós o sabemos fazer, começamos sempre a partir de outros que já estão à nossa disposição, fazer é refazer” segundo Goodman¹⁷⁶.

Portanto para que o indivíduo construa um mundo artístico, se faz necessário primeiro que ele esteja em um mundo, o que significa a exposição do indivíduo as condições de existência consideradas reais (não no sentido físico, mas na esfera dos possíveis) e as circunstâncias que a mesma proporciona o que será substrato para organizar o real de acordo com a visão de mundo construída. Construir uma visão de mundo implica em desenvolver um sistema de representação onde os símbolos encontram seus lugares de correspondência. Tais símbolos participam não apenas do mundo singular desenvolvido pelo indivíduo, mas de outros mundos, interpenetrando e influenciando sem perder suas especificidades. Tal teoria é chamada de teoria dos mundos plurais por Goodman que descreve que ao construir um mundo este se faz e desfaz e torna-se a fazer servindo de insumo para criação de mundos individuais.

O mundo real é instável e lugar privilegiado das argumentações, contradições, desvios, acordos, mudanças e transformações, debates, por estas características serve de fenômeno de observação.

A obra de arte consumada no olhar de dois ou mais indivíduos tem por função materializar o mundo real (dos possíveis), portanto pode-se dizer que o ponto de contato entre a obra de arte e o mundo real é o momento que a intenção do artista se tangibiliza.

É nesta intenção que a arte contemporânea se apoia. Mais importante que o objeto é a tangibilização da intenção do artista por parte do receptor. Essa tangibilização vem na arte contemporânea em forma de potência e não de representação, de impacto e não de beleza, de incompletude e não de obviedade, muitas vezes travestida de estranheza. Victor Vasarely corrobora quando diz que “vivenciar a presença de uma obra de arte é mais importante do que compreende-la.”¹⁷⁷ Usando as lentes da filosofia, a arte contemporânea não se contenta em retratar o já existente, sua atenção não mora mais apenas no Ser, mas expande-se para o nível da criação, do Devir, e dos possíveis, do Não Ser.

¹⁷⁶ GODDMANN, Nelson. *Manières de faire des mondes*. Paris: J. Chambon, 1992. p. 15.

¹⁷⁷ DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas & Movimentos*, 2 ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010, p. 230.

A exposição intitulada: O Triunfo do detalhe e depois, nada; abrigada pelo Museu de Arte de São Paulo, evidencia a passagem da técnica, do detalhe ao eco, a potência e da intenção do artista.

Durante largo período, a arte foi, primeiro, a arte do detalhe, a arte de reproduzir o detalhe ou criar detalhes imaginários. O sentido da arte estava em boa parte em seus detalhes, um dos indícios fortes do valor do artista. Uma flor, um relógio sobre a mesa, um sorriso construíram a narrativa. Seguiu-se um período em que o detalhe começa a dissolver-se, e com ele toda a pintura; e depois, um terceiro tempo em que sai de cena.

(...) Toda obra tem seu sentido próprio, aquele de início buscado pelo artista, e adquire outros significados conforme seu lugar no cenário amplo da história e nas mostras de que participa. Aqui se propõe uma ocasião para o desfrute dessa dupla experiência – a obra em si e num conjunto – tal como ela se mostra no arco do tempo entre o século XVI e XXI. Obras icônicas, e outras em busca de novos caminhos, permitem agora um exercício essencial em arte: vê-la sempre desde outra perspectiva. Como ao mundo e à vida.

Teixeira Coelho e Denis Bruza Molino – curadores¹⁷⁸

Diversas são as obras que podem exemplificar a importância da reprodução do detalhe em determinada época da história da arte, dentre elas a obra de Diego Rodriguez de Silva y Velázquez. O retrato do Conde-Duque de Olivares data de 1624.

Figura 34. Conde-Duque de Olivares

Fonte: Museu de Arte de São Paulo¹⁷⁹

¹⁷⁸ Material impresso de divulgação da exposição O triunfo do detalhe e depois, nada, colhido pela autora em 26/11/2013.

¹⁷⁹ Acervo do Museu de São Paulo . Disponível em: <
http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=127> .Acesso em:27/11/2013 as 15h40 min.

Após o culto ao detalhe há na arte um momento em que a obra apresenta detalhes, mas não há relação de necessidade como na obra de Velázquez, o que pode ser percebido na obra *Postscript - The Secret War of Josephine Baker* do artista Ronald Brooks Kitaj.

Aqui, parece haver detalhes. Mas não compõem um todo. O todo da obra não resulta da soma de seus possíveis e aparentes “detalhes”. O todo e suas possíveis partes não guardam uma relação de necessidades, como no *Conde-Duque* de Velázquez. Toda arte é uma representação e um conhecimento do mundo, o mundo de Kitaj não pode mais ser representado nem conhecido de modo claro.¹⁸⁰

Figura 35 - *Postscript - The Secret War of Josephine Baker*

Fonte: Museu de Arte de São Paulo¹⁸¹

Na obra de Wega Nery intitulada *Rosa da Esperança*, datada de 1964, percebe-se a despreocupação com a representação absoluta do detalhe, um caminho aberto pela Gestalt e pelo Abstracionismo.

¹⁸⁰ Na abertura da sala onde estavam dispostas as obras, a chamada que segue elucida os olhares de quem apreciaria a exposição *O Triunfo do detalhe* e depois, nada. Chamada capturada pela autora em visita feita em 26/11/2013

¹⁸¹ Acervo do Museu de São Paulo . Disponível em: <
http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=677> .Acesso em:27/11/2013 as 15h57 min.

Figura 36 - Rosa da Esperança

Fonte: Museu de Arte de São Paulo¹⁸²

No início do século XX, o caminho central para a arte não mais se faz ao redor do detalhe. Com o abstracionismo geométrico e o informal, a proposta do impressionismo é magnificada; e, como o conceitualismo, a obra mostra-se como todo sem detalhes, sem partes. A obra é agora uma Gestalt, uma forma íntegra, com um sentido percebido “em bloco”. (Por certo, hoje as tendências são muitas sem que uma prevaleça sobre as demais – e o detalhe ressurgue...) ¹⁸³

Mesmo havendo uma despreocupação com o detalhe aproximando a arte da potência e distanciando da representação, nada impede que obras como do artista Ron Mueck se utilize justamente do detalhe e do hiper-realismo para aproximar o receptor à potência da obra.

Figura 37 - Hiper realismo de Ron Mueck

Fonte: Catraca Livre¹⁸⁴

¹⁸² Acervo do Museu de São Paulo . Disponível em: < http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=453> .Acesso em:27/11/2013 as 16h16 min.

¹⁸³ Na abertura da sala onde estavam dispostas as obras, a chamada que segue elucida os olhares de quem apreciaria a exposição O Triunfo do detalhe e depois, nada. . Chamada capturada pela autora em visita feita em 26/11/2013

¹⁸⁴ Hiper realismo de Ron Mueck . Disponível em: < <http://catracalivre.com.br/geral/dica-digital/indicacao/as-escultura-realistas-de-ron-mueck/>> .Acesso em:27/11/2013 as 16h57min.

Portanto pode-se dizer que dentre diversas mudanças que aconteceram na arte contemporânea é a liberdade da técnica e a exacerbação da potência, o não compromisso com o detalhe e a beleza e a elevação do que antes era considerado popular e útil para o nível do estético e da arte. A importância do olhar torna-se ainda mais importante na arte contemporânea, principalmente ao que antes era considerado trivial e cotidiano.

O cotidiano sempre foi pauta das artes, o que se modifica na arte contemporânea é o ponto de interesse, não mais de representação, mas de captura, captura esta que não necessita ser sigilosa, uma vez que o foco da arte contemporânea mora no olhar renovado e não de ineditismo. No contemporâneo é o tempo onde a arte não se desliga do cotidiano.

Assim como há dificuldade em se estabelecer limites de início do contemporâneo, também há dificuldades em se listar artistas que tinham um olhar contemporâneo sobre o cotidiano. Goya por exemplo já representava o cotidiano mesmo não fazendo teoricamente parte dos artistas considerados contemporâneos, mas o olhar sobre o cotidiano estava renovado.

No Brasil nas décadas de 60 e 70, momento de ditadura militar, artistas principalmente cariocas e paulistas trazem o cotidiano como crítica a política delatando a emergência de seu tempo. A obra *O Porco Empalhado*, abrigada atualmente (2013) pela Pinacoteca de São Paulo, datada de 1966 do artista Leirner é um exemplo de como o cotidiano pode ser usado como instrumento de crítica e provocação. Lerner ao ter sua obra, um porco empalhado num engradado com um presunto pendurado no pescoço, aceita no IV Salão de arte Moderna de Brasília, ao contrário das cenas de protesto que os artistas fazem ao não serem aceitos, interpelou publicamente o júri, questionando sobre os critérios utilizados para se aceitar um porco como arte.¹⁸⁵

envia seu *Porco Empalhado*, 1966, para o 4º Salão de Arte Moderna de Brasília. O júri aceita o trabalho. Leiner questiona o resultado e solicita uma manifestação explícita dos critérios de admissão da mostra, criando polêmica com críticos como Mário Pedrosa e Frederico Moraes, conhecida como “happening da crítica”.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Leirner . Disponível em: < http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=H90> .Acesso em:01/12/2013 as 14h21min.

¹⁸⁶ Nelson Leirner, disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbo=879&cd_idioma=28555> .Acesso em:01/12/2013 as 14h10 minutos.

Figura 38 - O Porco

Fonte: Itau Cultural¹⁸⁷

No trajeto entre São Paulo e Brasília, uma peça de presunto que ia pendurado no pescoço do porco desapareceu, mas “a suposta devoração do presunto não estava fora dos planos do artista, que dedicava sua criação à participação do público”.¹⁸⁸

Uma analogia pode ser feita com a obra e o tempo histórico onde ela estava inserida. Na ditadura o termo presunto era utilizado para descrever indivíduos mortos. No caso da obra de Leirner o presunto sai de uma determinada origem, mas não chega ao destino esperado, evento comum na ditadura brasileira.

Figura 39 - Desaparecidos políticos

Fonte: Cinema e Arquivo¹⁸⁹

¹⁸⁷ O Porco . Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=879&cd_obra=5980> .Acesso em:01/12/2013 as 13h12 minutos

¹⁸⁸ Entrevista de Nelson Leirner a Paula Alzugaray . Disponível em: < <http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2066/imprime141425.htm>> .Acesso em:01/12/2013 as 16h04min.

Na ocupação feita por Nelson Leirner no Itaú Cultural, uma nova crítica é feita. O presunto é substituído por um presunto de Parma, servindo como instrumento para provocação ao consumo. Leirner em entrevista à jornalista Paula Alzugaray diz que “O próprio “Porco”, se estivesse hoje na minha mão, seria o grande item de consumo. Se me devolvessem o “Porco” hoje, a sociedade compraria por uma fortuna.”¹⁹⁰ A interação também é rompida nas obras atuais do artista “há 50 anos, eu propunha o interativo: o trabalho tinha que ser mexido, tocado, violentado. Hoje eu dialogo com esses trabalhos dando-lhes a impossibilidade dessa interatividade.”¹⁹¹

Segundo Leirner a provocação sai do domínio do artista e passa a ser usado pelas instituições. “Porque a discussão era provocada pelos artistas e hoje ela é provocada pelas instituições, o artista não tem mais palavra.”¹⁹²

Pergunte-se se hoje um artista pensa antes de aceitar qualquer coisa. Se você rejeitar um convite de instituição ou de galeria, você morre. Duchamp já falava: trabalho sem interlocutor não existe. E a instituição virou nosso interlocutor. Hoje tudo é consumido. Faça um outdoor, um grafite, uma performance: se consome.¹⁹³

Quando se fala em provocação na arte contemporânea a interpretação não é imediata, as obras necessitam de tempo e repertório do receptor para ser compreendida o que pode ser percebida nas obras de Duchamp.

Duchamp provoca o receptor ao colocar uma roda de bicicleta sobre uma banqueta própria do uso do artista. A banqueta é antiga e a roda de bicicleta é nova, mas independente do seu tempo de vida, nenhuma das duas funcionam, os dois objetos forma desligados de seu uso. Uma crítica a própria arte, anti-arte, que acaba sendo apropriada pelo sistema.

Apresentada com a intenção de desconstruir a idéia de obra de arte como algo precioso e intocável, este conjunto tira um objeto comum de seu cenário

¹⁸⁹ Cinema e Arquivo . Disponível em: < <http://cinemaearquivo.blogspot.com.br/2010/11/documentario-memoria-para-uso-diario.html>> .Acesso em:01/12/2013 as 15h58min.

¹⁹⁰ Entrevista de Nelson Leirner a Paula Alzugaray . Disponível em: < <http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2066/imprime141425.htm>> .Acesso em:01/12/2013 as 16h01min

¹⁹¹ Ibidem..Acesso em:01/12/2013 as 16h04min

¹⁹² Ibidem..Acesso em:01/12/2013 as 16h04min

¹⁹³ Ibidem..Acesso em:01/12/2013 as 16h04min

habitual para colocá-lo num contexto novo e incomum, inaugurando o conceito de "ready-made"- que influenciou inúmeros artistas desde então.¹⁹⁴

Figura 40 - Roda de Bicicleta, 1913

Fonte: O Globo¹⁹⁵

A Roda de Bicicleta foi o primeiro ready-made de Duchamp. O termo ready-made foi criado por Duchamp para “designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).”¹⁹⁶ Ao enviar um mictório a um museu em 1917 Duchamp reforçava sua crítica do que vem a ser arte.

Seus ready makes fizeram uso da postura antiestética do Dadá para questionar a própria natureza do signo artístico. Assim, ainda antes do fim da guerra, no ano da Revolução Russa (1917), enviou um trabalho para um salão nos Estados Unidos que consistia somente em um vaso de banheiro masculino, o qual assinara com o pseudônimo de R.Mutt, numa clara alusão a um famoso personagem da história em quadrinhos. Os organizadores do evento, não sabendo como lidar com a situação, simplesmente expuseram o que Duchamp chamou “A Fonte” e, assim, mais um capítulo da história de escândalos da arte moderna se realiza.

A ideia do ready made tinha alguns pontos em comum com a noção de apropriação característica da colagem, mas ao mesmo tempo, buscava objetos que não pudessem despertar o menor interesse artístico.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Roda de Bicicleta . Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/03/05/escultura-roda-de-bicicleta-de-marcel-duchamp-92208.asp> > .Acesso em:01/12/2013 as 16h57min.

¹⁹⁵ Ibidem..Acesso em:01/12/2013 as 16h28min

¹⁹⁶ Duchamp . Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370 > .Acesso em:01/12/2013 as 17h03min.

¹⁹⁷ AGRA, Lúcio. História da Arte no século XX: ideias e movimentos. 2 ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004, p. 64.

Figura 41 - A Fonte, 1917 – Duchamp

Fonte: Arte Moderna¹⁹⁸

Embora o autor Lucio Agra coloque que o urinol, A Fonte, foi exposto, em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp afirma o contrário.

- Em Abril de 1916 participou numa exposição em Nova Iorque, chamada <<Quatro Mosqueteiros>>, os outros três eram Crotti, Metzinger e Gleizes. Estava também entre os fundadores da Sociedade dos Independentes e apresentou na primeira exposição um urinol intitulado Fontaine, assinado R. Mutt, que foi recusado.

- Não, recusado não. Não se podia recusar uma obra nos Independentes.

- Digamos que ela não foi admitida.

- Foi simplesmente suprimida. Eu estava no júri, mas não fui consultado, porque os jurados não sabiam que fora eu quem o tinha enviado, escrevi o nome de Mutt para evitar quaisquer relações com coisas pessoais. A Fontaine foi simplesmente colocada atrás de uma divisória e, durante toda a exposição, eu não sabia onde estava. Não podia dizer que eu próprio tinha enviado esse objeto, mas suponho que os organizadores o sabiam pelos boatos. Ninguém ousou comentar. Fiquei aborrecido com eles e retirei-me da organização. Depois da exposição, encontramos a Fontaine atrás da divisória e recuperei-a.

(...)

- No fundo, ficaria desapontado se a Fontaine fosse bem recebida...

- Quase. Na época gostei muito. E, depois, na verdade, não tinha muito a atitude tradicional do artista que apresenta o seu quadro, que quer ser aceite e depois louvado pelos críticos. Nunca houve uma crítica porque o urinol não aparecia no catalogo.

- Arensberg comprou-o mesmo assim...

- Sim e perdeu-o. Foi feita uma réplica em tamanho natural...¹⁹⁹

¹⁹⁸ Arte Moderna, disponível em <http://artemodernafavufg.blogspot.com.br/2009/05/marcel-duchamp.html>>. Acesso em: 01/12/2013 as 17h 36 min.

Os ready-mades são exemplos de como os objetos cotidianos passam a ter conotações artísticas quando colocados em espaços artísticos que lhes confirmam valor estético mesmo não sendo o propósito inicial do objeto ao ser criado, mas também demonstra que mesmo que a obra não tenha sido exposta, se representar a intenção de um artista consagrado, passa a ter um valor maior de mercado. A intenção do artista sobrepõe o objeto.

Na arte contemporânea, os objetos cotidianos passam a ter novo significado e por se aproximar da cultura popular, a arte acaba consumida pela propaganda, produtos de consumo em massa, moda e decoração de interiores, dentre diversas outras formas possíveis de reprodução e lucro. Para Andy Warhol “ganhar dinheiro é arte, trabalhar é arte, e um bom negócio é a melhor arte”²⁰⁰. Warhol além de usar suportes diferentes dos convencionas, usou de objetos cotidianos para construir suas obras.

Sua arte se baseava na cultura de popular de massa, em celebridades e em produtos de consumo. Suas imagens são banais (repetidas fileiras de garrafas de Coca-Cola), glamourosas (retratos de estrelas de Hollywood) ou macabras (colisões de carro e suicídio). Ele explorava a linguagem visual da propaganda moderna, usando cores espalhafatosas, imagens simplificadas e repetições.

Posicionando-se primeiro como um empresário e depois como artista, Warhol dedicou muito tempo e talento à publicidade de modo a valorizar seu perfil – assim como seus preços. Ao mesmo tempo, transformou sua “arte” numa empresa de sucesso, utilizando processos mecânicos de impressão, como a serigrafia, de modo a obter uma produção rápida de imagens (quase idênticas). Ele removia deliberadamente todos os traços do envolvimento do artista ao empregar assistentes para realizar suas ideias e ao não assinar suas obras.

(...) Ele também dedicou-se a carreiras paralelas, como as de cineasta, designer de moda, promotor de eventos e publicitário.²⁰¹

A Lata de sopa Campbell’s, datada de 1962, tornou-se ícone do consumismo ao ser utilizada por Warhol. “Warhol adotou técnicas da arte comercial, usando estêncil para aplicara a tinta e obter a aparência de um outdoor, com suas cores vivas e linhas simples.” Atualmente (2013) a obra encontra-se na galeria Saatchi, Londres, Reino Unido.²⁰²

¹⁹⁹ CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990, p. 84, 85.

²⁰⁰ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 543

²⁰¹ Ibidem., p. 543

²⁰² Ibidem., p. 543

Figura 42 - Lata de sopa Campbell's

Fonte: Galeria Saatchi²⁰³

A arte contemporânea busca o olhar renovado, deixando os suportes tradicionais e dificultando as classificações.

Oiticica surpreende no tratar as cores, as formas e a possibilidade de interação com a obra. "A obra nasce de um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita a minha obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, nada mais." ²⁰⁴ É a obra aberta, que se completa ao entrar em contato com o receptor.

O processo de criação da obra passa a ser tão ou mais importante do que a obra que será apresentada. Artistas como Vic Muniz e Cai Guo Qiang além de visitarem artistas que os precederam e acrescentarem uma nova linguagem a visita feita, expõe o processo de criação como sendo parte da obra e essencial para seu entendimento.

²⁰³ Galeria Saatchi, disponível em http://www.saatchigallery.com/aipe/andy_warhol.htm> .Acesso em:01/12/2013 as 21h37 min.

²⁰⁴ Experiências radicais . Disponível em: < <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT193382-15220-193382-3934,00.html>> .Acesso em:01/12/2013 as 22h33 min.

Figura 43 - Obra Tweet. Artista Vic Muniz produz obras com lixos

Fonte: Vic Muniz²⁰⁵

Cai Guo Qiang troca o pincel e a tinta por pólvora e fogo. O processo em si torna-se tão importante quanto a obra acabada. O Artista faz visitas a outros artistas como Pollock e Beys. Assim como Vick Muniz, Cai também trabalha com o lixo em parte de suas obras.

Figura 44 - Cai Guo Qiang processo de desenvolvimento da obra

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil²⁰⁶

²⁰⁵ Vic Muniz . Disponível em: < <http://vikmuniz.net/pt/news/tweet-childrens-museum-of-the-arts-new-york-ny-september-24-january-25>> .Acesso em:02/12/2013 as 01h06min.

²⁰⁶ Centro Cultural Banco do Brasil . Disponível em: < <http://www.bb.com.br/portalbb/page511,128,10177,1,0,1,1.bb?codigoMenu=9913&codigoEvento=5077&codigoRetranca=185>> .Acesso em:02/12/2013 as 01h01min.

Figura 45 - Obras de Cai Guo Qiang

Fonte: Exposição Cai Guo Qiang²⁰⁷

Outra característica da arte contemporânea é o não compromisso com sua durabilidade que aparece principalmente na Arte Conceitual Contemporânea, onde “a ideia, ou conceito que está por trás do trabalho é tão importante quanto a própria obra.”²⁰⁸

A efemeridade pode trazer uma potência maior do que a preservação, como o caso das obras do artista alemão Joseph Beuys, em feltro e gordura, restando à potência, mas sem intenções de preservação do objeto que a representava.

²⁰⁷ Fotos tiradas pela autora em visita a exposição que ocorreu de 20 de abril a 23 de junho de 2013 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo.

²⁰⁸ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 557

“O uso de materiais perecíveis nos objetos desafiou (e desafia) os museus, que precisam preservá-los no acervo, mas, diferentemente do que muitos podem pensar, o artista previa a decomposição das matérias-primas como parte do processo criativo.”²⁰⁹

A efemeridade se faz presente nas performances de Beuys (a própria performance é efêmera por si), tanto nos materiais usados: feltro e sebo, mel e folha de ouro, quanto no momento que pode ser guardado pelo receptor apenas como potência.

Nas performances de Beuys intitulada: Como explicar quadros a uma lebre, quanto na performance em que se envolve de feltro e sebo e convive com um coioote, se tem a presença de animais. A utilização e a representação de animais nas artes contemporâneas também se faz um ponto de ruptura para as artes anteriores.

Os animais podem ser vivos como no caso da obra *Bandeira Branca* do artista Nuno Ramos onde urubus vivos foram expostos na 29ª Bienal de Arte em São Paulo²¹⁰, não vivos como explora a artista Damien Hirst²¹¹, ou a obra em si toma lugar de animais como a obra de Lygia Clark, que “realiza proposições participacionais como a série *Bichos*, de 1960, construções metálicas geométricas que se articulam por meio de dobradiças e requerem a co-participação do espectador.”²¹²

A arte contemporânea é instrumento de questionamento nas mãos de artistas, questionamento este que não deixa escapar nem o papel do artista, nem o espectador, nem o antigo ambiente fechado e consagrado à arte como museus e galerias.

(...) questiona não apenas nossas suposições sobre o que qualifica uma obra de arte, mas também qual deve ser a função do artista e o que caracteriza nosso papel como espectadores.

(...) também questionava o papel das galerias e museus na exibição de obras de arte, particularmente a maneira como eles legitimam e santificam objetos tradicionalmente considerados arte.²¹³

²⁰⁹ Beuys, disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/joseph-beuys-lebres-gordura-cobertores-feltro#sthash.PHqWSP9L.dpuf>. Acesso em: 02/12/2013 às 00h05 min.

²¹⁰ *Bandeira Branca*. Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,urubus-sao-retirados-de-obra-da-bienal-de-sao-paulo,622362,0.htm> >. Acesso em: 02/12/2013 às 00h35min.

²¹¹ GRAHAN-Dixon, Andrew. *Arte: o guia visual definitivo*. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 582

²¹² Lygia Clark, disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbet=2566&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1 >. Acesso em: 02/12/2013 às 00h55 min.

²¹³ GRAHAN-Dixon, Andrew. op. cit., p. 557

2.1. Espaços Específicos / Site Specifics

No contemporâneo alguns espaços começam a ser pensados, onde conjugados com a obra, passa ela mesma a ser entendida naquele ambiente. As vantagens estão na possibilidade de abrigar macro obras, de possibilitar a ativação da obra por parte do receptor e/ou de gerar economia para onde estão instaladas requalificando sítios (espaços) urbanos ou criando ambiente artísticos distantes dos urbanos aproximando-se da natureza.

Land Art é o termo utilizado para descrever o gesto artístico praticado no contexto natural, muitas vezes fora das galerias e espaços públicos. Configura-se como uma obra de arte em grande escala que precisa do distanciamento e da altura para ser observada ou de obras em bosques, praias com a utilização de folhas, galhos, pedras e terra. A Land Art explora o efêmero, transformando-se com as leis naturais, preservando-se por vídeos e fotografias.²¹⁴

Richard Long é um dos artistas que se utilizam da Land Art para desenvolver seus trabalhos. Obras como Ireland-1967, Connemara Sculpture-1971, Stones in Iceland-1974, Camp-site Stones-1985, a seguir respectivamente representadas são formadas por materiais naturais em ambientes naturais.

Figura 46 - Obras de Richard Long

Fonte: Richard Long²¹⁵

Ian Hamilton Finlay é outro exemplo de artista que conjuga a obra em um espaço específico, ou seja, a obra tem sentido quando está inserida naquele meio, se for transportada não perde o sentido, mas passa a ter outro sentido que não o ligado ao ambiente inicial.

Finlay criou um espaço que serve como uma leitura de Esparta e chamou de Pequena Esparta. As obras ali contidas necessitam do ambiente que as abriga para serem lidas, um exemplo de espaço específico.

²¹⁴ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 551

²¹⁵ Richard Long . Disponível em: < <http://www.richardlong.org/Sculptures/sculptures11.html> > .Acesso em:02/12/2013 as 21h59min.

Figura 47 - Pequena Esparta

Fonte: Ian Hamilton Finlay²¹⁶

No Brasil, no interior do estado de Minas Gerais, encontra-se o Instituto Inhotim, museu a céu aberto concebido e mantido por Bernardo Paz desde 2006 (data que o espaço foi disponibilizado totalmente ao público). O Instituto Inhotim é um Espaço Específico que abriga obras de arte contemporânea em meio a um dos maiores jardins botânicos brasileiros. A construção do jardim botânico foi pensada junto com o paisagista Burle Marx.²¹⁷

Inhotim fica em Brumadinho, cidade no interior de Minas Gerais e possui 97 hectares com 500 obras, de 100 artistas de 30 nacionalidades. O Espaço é considerado um dos maiores jardim botânico e museu a céu aberto do mundo, possuindo mais de 1.400 espécies de palmeiras, um viveiro para pesquisas científicas, restaurantes, lojas, pavilhões e obras de arte conjugadas a paisagem.²¹⁸

O Instituto Inhotim abriga um complexo museológico com uma série de pavilhões e galerias com obras de arte e esculturas expostas ao ar livre. O surgimento do Inhotim no cenário das instituições culturais brasileiras tem como marca, desde o início, a missão de criar um acervo artístico e de definir estratégias museológicas que possibilitem o acesso da comunidade aos bens culturais. Nesse sentido, trata-se de aproximar o público de um relevante conjunto de obras, produzidas por artistas de diferentes partes do mundo, refletindo de forma atual sobre as questões da contemporaneidade.

Inhotim é a única instituição brasileira que exhibe continuamente um acervo de excelência internacional de arte contemporânea.

Graças a uma série de contextos específicos, Inhotim oferece um novo modelo distante daquele dos museus urbanos. A experiência do Inhotim está em

²¹⁶ Ian Hamilton Finlay . Disponível em: < http://www.ianhamiltonfinlay.com/ian_hamilton_finlay.html> .Acesso em:02/12/2013 as 22h34min.

²¹⁷ Revista Bravo, O nascimento de Inhotim. São Paulo: Editora Abril. outubro de 2012,p. 35.

²¹⁸ Revista Trip. O incendiário. São Paulo: Trip editora. Agosto de 2013, p. 14-24.

grande parte associada ao desenvolvimento de uma relação espacial entre arte e natureza, que possibilita aos artistas criarem e exibirem suas obras em condições únicas. O espectador é convidado a percorrer jardins, paisagens de florestas e ambientes rurais, perdendo-se entre lagos, trilhas, montanhas e vales, estabelecendo uma vivência ativa do espaço.

Novos projetos são inaugurados periodicamente, incluindo obras criadas site-specific para o local e recortes monográficos e temáticos do acervo, fazendo do Inhotim um lugar em contínua transformação.²¹⁹

Figura 48 - Espaço Específico - Inhotim

Fonte: Inhotim²²⁰

²¹⁹ Instituto Inhotim . Disponível em: < <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/>> .Acesso em:03/12/2013 as 02h11min.

O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Relaciona-se de perto à chamada land art [arte da terra], que inaugura uma relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o locus onde a arte se enraíza.

É possível afirmar ainda que as obras ou instalações site specific remetem à noção de arte pública, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias. A ideia que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário²²¹

Algumas obras são desenvolvidas por artistas de acordo com o espaço determinado, fazendo o espaço um ambiente de observação.

Há obras que dependem do espaço onde estão inseridas para serem apreciadas porém não necessariamente tem compromisso de permanecer neste espaço de apreciação, tendo como característica o efêmero, ainda mais evidente, diferente das Land Arts que a Natureza passa a interferir na obra modificando-a mas não necessariamente extinguindo-a do espaço. A obra estará naquele espaço por tempo determinado e será registrada por outros meios que não o objeto da obra em si, diferenciando-se dos Site Specifics/Espaços Específicos.

Outras obras são inseridas em meio urbano, mas não são necessariamente uma continuação do espaço, mas integram-se ao espaço onde foram inseridas, diferente dos Site Specifics/Espaços Específicos onde as obras são pensadas em sua maioria para ocupar o espaço. Por sua característica de difícil transporte apresenta-se como Não-Transportáveis, relacionando-se com o ambiente, em sua maioria urbano.

2.2. Artes não transportáveis

As obras dos artistas Christo e Claude são exemplos de obras que nascem e se encerram com data previamente marcada, planejada. Christo quando estudava medicina em Praga conheceu Jeanne-Claude em Paris em 1958. “A partir de 1961 os dois trabalharam em

²²⁰ Fotos tiradas pela autora em visita feita ao espaço Inhotim.

²²¹ Site Specif . Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419> .Acesso em:03/12/2013 as 15h58min.

grandes obras ambiciosas, que em geral envolveram anos de negociação, planejamento e a colaboração de muitos trabalhadores e organizações.”²²²

Christo e Claude costumam utilizar tecidos para interagir com ambientes já existentes e criar formas ao embrulha-los. As obras são sempre experiências estéticas interativas e efêmeras, que acontecem em ambientes urbanos tornando-se acessível e sem custo a um grande número de espectadores.²²³

Mesmo em intervenções públicas de caráter crítico como foi o protesto à construção do Muro de Berlim, os artistas se pretendem ser esteticamente alegres, como atesta Christo ao dizer: “só criamos alegria e beleza. Nunca criamos uma obra triste.”²²⁴ O protesto aconteceu na Rue Visconti em Paris, em 1962 e bloqueou o trânsito por oito horas. Se utilizaram de barris de petróleo para formar um muro de círculos coloridos obstruindo a passagem.²²⁵ Atualmente uma representação da instalação é abrigada pela Galerie J em Paris.²²⁶

Figura 49 - Christo parede de barris de petróleo: intervenção pública e representação em Galeria respectivamente

Fonte: Christo e Jeanne Claude²²⁷

²²² GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 552

²²³ Ibidem., p. 552

²²⁴ Ibidem., p. 552

²²⁵ Ibidem., p. 552

²²⁶ Christo e Jeanne Claude . Disponível em: <
<http://www.christojeanneclaude.net/projects/barrels#.Up43DcSkpOE>> .Acesso em:03/12/2013 as 17h51min.

²²⁷ Ibidem..Acesso em:03/12/2013 as 17h59min.

Diversos espaços urbanos passaram por empacotamentos feitos por Christo e Claude. Dentre eles o Reichstag em Berlim. O projeto iniciou em 1971 e foi realizado em 1995, cinco anos após a reunificação da Alemanha e cinco anos antes da reinauguração Do Reichstag como sede do Parlamento. Durante duas semanas, cerca de 5 milhões de visitantes presenciaram a abstração sólida de tecido drapeado criado por Christo e Claude.²²⁸

Figura 50 - Empacotamentos de Christo e Claude

Fonte: Christo e Claude²²⁹

²²⁸ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 552

²²⁹ Christo e Claude . Disponível em: < <http://www.christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects>> .Acesso em:03/12/2013 as 18h23min.

Obras consideradas não transportáveis não possuem necessariamente um caráter efêmero como as praticadas por Christo e Claude podendo pelo contrário ter características mais permanentes. Algumas são criadas com intenções de preservar a memória. Um memorial a fatos históricos e/ou personagens que são relevantes a determinadas sociedades.

A obra Monumento as Bandeiras do artista Victor Brecheret “representa a memória ao bandeirante português e ao guia índio. Há também a representação de outras raças como os negros e mamelucos, todos numa união de forças para carregar a canoa das monções.”²³⁰

Figura 51 - Monumento as Bandeiras

Fonte: Governo do Estado de São Paulo²³¹

Os memoriais que são abrigados pelas ruas possuem um valor simbólico percebido pelo espectador. O mesmo monumento as bandeiras que foi criado como celebração é usado como ferramenta de protesto. Ou seja, a obra pública, é lida, interpretada e usada como canal de comunicação pelo espectador.

Manifestantes jogaram tinta vermelha e picharam a frase "bandeirantes assassinos" com tinta branca no Monumento às Bandeiras, em frente ao Parque Ibirapuera, na Zona Sul de São Paulo, na noite desta quarta-feira. Os autores do vandalismo contra o monumento participavam do protesto dos índios, que começou por volta das 17h30 na Avenida Paulista. Às 21h, os manifestantes deram um abraço simbólico no monumento.

Monumento às Bandeiras é pichado com frase contra PEC 215. Após protesto, índios liberam a Rodovia dos Bandeirantes em SP.

²³⁰ Monumento as bandeiras . Disponível em: <
http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/turismo_monumentos_bandeiras> .Acesso em 03/12/2013 as 20h45min.

²³¹ Ibidem. Acesso em 03/12/2013 as 20h45min.

A obra do escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret já havia sido pichada em um protesto na noite desta terça-feira contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 215, mesmo motivo da manifestação desta quarta-feira. Na base da escultura já havia sido escrita a mesma frase: "bandeirantes assassinos", além de uma citação ao nome do projeto.

Centenas de índios protestaram nesta quarta contra projeto, que pode mudar a demarcação de terras indígenas no país.²³²

Algumas obras são Não Transportáveis pelo fato de perderem o sentido se deslocadas do ambiente onde estão, ou por marco histórico ou por sua característica crítica ou pela dificuldade de condução da obra a outro espaço diferente da que está inserida. Os espaços abertos não se restringem as ruas, podendo cemitérios abrigar obras de arte, como é o caso do Cemitério São Paulo, Cemitério do Araçá e Cemitério da Consolação.

Figura 52 - Obras de Arte em Cemitérios

Cemitérios de SP abrigam diversas obras de arte

Consolação, Araçá e São Paulo são os principais

Fonte: G1²³³

²³² G1. Disponível em: < <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/10/manifestantes-jogam-tinta-vermelha-no-monumento-bandeiras.html> > .Acesso em:03/12/2013 as 20h56min.

Obras como *Idílio/Beijo Eterno*, feita de bronze pelo artista Willian Zadig em 1966 pode ser visitada no Largo São Francisco em São Paulo.

Figura 53 - *Idílio/Beijo Eterno* - Willian Zadig, 1966

Fonte: Escultura em São Paulo²³⁴

²³³ G1 . Disponível em: < <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/11/obras-de-arte-podem-ser-visitadas-em-cemiterios-de-sp-neste-finados.html> > . Acesso em: 03/12/2013 as 19h56min.

²³⁴ Escultura em São Paulo . Disponível em: < <http://esculturasemsaopaulo.blogspot.com.br/2007/10/idlio-ou-beijo-eterno-william-zadig.html> > . Acesso em: 03/12/2013 as 20h10min.

Obra Amor Materno datada do século XIX, pode ser apreciada no Largo do Arouche em São Paulo.

Figura 54 - Amor Materno, Mármore, Século XIX

Fonte: G1²³⁵

Diversas obras podem ser apreciadas nas ruas urbanas, e algumas delas sofrem interferências dos espectadores que acabam por trazer possíveis novas leituras à obra. Na obra que se encontra na Praça Oswaldo Cruz na zona sul de São Paulo, do Francisco Leopoldo e Silva, intitulada Índio Pescador, uma roda de bicicleta toma o lugar de uma lança que era segurada pelas mãos do índio. Com intenção ou não do provocador da mudança na obra, uma analogia pode ser feita a obra de Duchamp que trazia uma roda de bicicleta sobre a banqueta do artista. Assim como na obra de Duchamp que nem a banqueta nem a roda de bicicleta funcionavam, na obra Índio Pescador, a água, o peixe, e a representação do índio tal como é,

²³⁵ G1 . Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL980749-5605,00-ESCULTURA+DE+ANIMAL+TEM+ORELHA+ARRANCADA+NO+CENTRO+DE+SP.html> > .Acesso em:03/12/2013 as 20h17min.

não estão presentes, a lança não funciona e é substituída por uma engrenagem mais atual. Pode ser lida como uma crítica dependendo do recorte do olhar do espectador, dependendo da imprecisão de sua vista.

Figura 55 - Índio Pescador de Francisco Leopoldo e Silva

Fonte: G1²³⁶

As artes não transportáveis com qualidades públicas, correm o risco de serem modificadas, sejam por pessoas, animais ou mesmo pelas intempéries. A arte de muro/painéis sofrem modificações constantes por estarem expostas.

²³⁶ G1 . Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1036767-5605,00-RODA+DE+BICICLETA+E+COLOCADA+NO+LUGAR+DE+LANCA+EM+ESCULTURA+NA+ZONA+SUL+DE+.html>> .Acesso em:03/12/2013 as 20h37min.

2.3. A arte de muro: painéis urbanos

A arte de muro pode ser considerada uma arte não transportável, uma arte fixa, uma vez que perdem o sentido se deslocadas do ambiente onde estão, possuem caráter crítica e são de difícil condução da obra a outro espaço diferente da que está inserida pela sua estrutura.

A arte de muro ganha status de movimento de arte moderna, principalmente com os muralistas mexicanos José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera. “Os muralistas procuraram criar uma arte popular e pública, social e politicamente engajada, baseada na fusão de estilos europeus e tradições nativas.” ²³⁷

Orozco em busca da verdade analisa a história e se valia dela em suas obras que tinham preocupações sociais universais como tecnologia, guerra e submissão dos povos. Acreditava que o artista era portador de mudança de esperança e salvação.

Figura 56 - Mural de Orozco

Fonte: Artdaily²³⁸

Siqueiros era um ativista social, participante de manifestações, greves, atos revolucionários e na primeira tentativa de assassinato de Trótski. Siqueiros além de ser um dos precursores do muralismo também foi um experimentador de materiais inusitados e

²³⁷ DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas & Movimentos, 2 ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010, p. 300

²³⁸ Art daily . Disponível em: < <http://artdaily.com/news/61399/Jose-Clemente-Orozco-mural-at-Dartmouth-one-of-13-new-National-Historic-Landmarks#.UqTNNvRDu-E> > .Acesso em:08/12/2013 as 17h54min.

técnicas. Se utilizou de aérografo para aplicação de tintas sintéticas, inclusive automotiva. Em 1930 dirigiu uma oficina experimental em Nova York que influenciou diversos artistas mericanos inclusive Pollock. Pode-se dizer então que há certa semelhança no trabalho de Siqueiros e dos grafiteiros atuais: a crítica social, o sarcasmo, o pintar sobre muro, a tinta sintética, o aerógrafo ou aplicação da tinta por pressão de ar.²³⁹

Na obra de Siqueiros que segue, provavelmente o artista quis demonstrar sua posição anticlerical, onde a criatura que irrompe ao teto evoca um demônio ou o anticristo.

Figura 57 - Mural de Siqueiros

Fonte: Arte: o guia visual definitivo²⁴⁰

²³⁹ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 498

²⁴⁰ Ibidem., p. 498

“Vestidos com elegância e usando emblemas militares e eclesiásticos, os aristocratas, ricos e poderosos se concentram no balcão. Numa citação satírica da Última Ceia de Da Vinci. Siqueiros dispôs um casal presidencial diante de uma janela em arco e um céu azul.”²⁴¹

Siqueiros produz escorços ao ar livre como é o caso do mural no Polyforum Cultural Siqueiros, construído entre 1964 e 1971 na cidade do México.

Figura 58 - Perspectivas

Fonte: Arte: o guia visual definitivo²⁴²

Rivera se utilizava de seus murais para retratar seu estilo de vida e o nacionalismo cultural. “Sua coleção de arte mesoamericana e seu ateliê de inspiração pré-colombiana, o Anahuacalli, foram doados a seu país por ocasião de sua morte.”²⁴³

²⁴¹ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 498

²⁴² Ibidem., p. 496

²⁴³ Ibidem., p. 497

Figura 59 - Murais de Rivera

Fonte: Diego Rivera²⁴⁴

O caráter crítico dos murais podem levar a sua destruição como objeto, como aconteceu com o mural O homem na Encruzilhada, que continha a imagem de Lênin, desenvolvido no Rockefeller Center em Nova York, pelo artista Rivera em 1933.²⁴⁵

Figura 60 - O homem na encruzilhada – Rivera

Fonte: Vermelho²⁴⁶

²⁴⁴ Diego Rivera. Disponível em <http://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp>. Acesso em: 08/12/2013 as 17h08min.

²⁴⁵ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 497

No Brasil Di Cavalcanti produziu murais inclusive para o Palácio do Congresso em Brasília.

Figura 61 - Alegoria de Brasília de Di Cavalcanti

Fonte: Palácio do Congresso²⁴⁷

Candido Portinari, diferente de Di Cavalcanti, trabalhou com murais e painéis que criticavam o sistema, assim como os muralistas mexicanos.

Em 1941, Portinari executou quatro grandes murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, com temas referentes à história latino-americana. De volta ao Brasil, realizou, em 1943, oito painéis conhecidos como “Série Bíblica”, fortemente influenciado pela visão picassiana de “Guernica” e sob o impacto da 2ª Guerra Mundial.

Em 1944, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, iniciou as obras de decoração do conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte (MG), destacando-se o mural “São Francisco” e a “Via Sacra”, na Igreja da Pampulha. A escalada do nazi-fascismo e os horrores da guerra reforçaram o caráter social e trágico de sua obra, levando-o à produção das séries “Retirantes” e “Meninos de Brodowski”, entre 1944 e 1946, e à militância política, filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro e candidatando-se a deputado, em 1945, e a senador, em 1947. Ainda em 1946, Portinari voltou a Paris para realizar sua primeira exposição em solo europeu, na Galerie Charpentier. A exposição teve grande repercussão, tendo sido Portinari agraciado, pelo governo francês, com a Légion d’Honneur.

O final da década de 40 assinalou o início da exploração dos temas históricos por meio da afirmação do muralismo. Em 1948, Portinari exilou-se no Uruguai, por motivos políticos, onde pintou o painel “A Primeira Missa no Brasil”, encomendado pelo banco Boavista do Brasil.

Em 1949, executou o grande painel “Tiradentes”, narrando episódios do julgamento e execução do herói brasileiro que lutou contra o domínio colonial português. Por este trabalho, Portinari recebeu, em 1950, a medalha de ouro concedida pelo Júri do Prêmio Internacional da Paz, reunido em Varsóvia (Polônia).

Em 1952, atendendo a encomenda do Banco da Bahia, realizou outro painel com temática histórica, “A Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia” e iniciou

²⁴⁶ Vermelho . Disponível em: < http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=170691 > .Acesso em:08/12/2013 as 17h40min.

²⁴⁷ Palácio do Congresso . Disponível em: < <http://www.camara.gov.br/internet/infdoc/historiapreservacao/Sedes/di.htm> > .Acesso em:12/12/2013 as 19h08min.

os estudos para os painéis “Guerra e Paz”, oferecidos pelo governo brasileiro à nova sede da Organização das Nações Unidas. Concluídos em 1956, os painéis, medindo cerca de 14m x10m cada – os maiores pintados por Portinari.²⁴⁸

Figura 62 - Mural de Portinari

Fonte: Museu Casa de Portinari²⁴⁹

Até os dias atuais (2013) os muros servem de suporte a expressões artísticas e instrumento de protesto em formato de grafite ou pichação.

2.4. Grafite: uma arte em mutação

Embora o grafite seja carregado de conceitos como jovialidade, rebeldia e crítica que denotam atualidade, expressar-se sobre muros não é uma atividade recente, e pode ser observada desde a pré-história, no império romano, nos murais mexicanos na década de 1930, na Segunda Grande Guerra na década de 1940 chegando ao Brasil com o hip hop na década de 1970, consolidando-se na década de 1980. “Subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero, o graffiti denuncia valores sociais, desburocratiza a arte, apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole.”²⁵⁰

²⁴⁸ Museu Casa de Portinari . Disponível em: < <http://museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/a-vida>> .Acesso em:12/12/2013 as 18h49min

²⁴⁹ Museu Casa de Portinari . Disponível em: < <http://museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/a-vida>> .Acesso em:12/12/2013 as 19h45min

²⁵⁰ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti:do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011. p.14

Segundo Celso Gitahy a palavra graffiti tem origem na língua italiana, neste trabalho o termo grafite será usado em substituição a palavra italiana graffiti, por ser uma palavra já compreendida pelos dicionários de língua portuguesa.

graffito – vêm do italiano, inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc. Graffiti é o plural de graffito. No singular, é usada para significar a técnica (pedaço de pintura no muro em claro e escuro). No plural, refere-se aos desenhos (os graffiti do Palácio de Pisa).²⁵¹

O grafite tem como suporte as cidades, apresentando-se em muros, postes, calçadas, viadutos e outros suportes urbanos.

Figura 63 - Arte urbana – Os gêmeos

Fonte: Arte na Rua²⁵²

O chão (em São Paulo) também é usado como suporte pelo grafite para evidenciar os buracos que se apresentam e não foram consertados pelo poder público.

²⁵¹ GITAHY, Celso. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense. 1999.p13

²⁵² Arte na Rua . Disponível em: <
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=566080403462688&set=a.521673671236695.1073741825.521582701245792&type=1>> .Acesso em:15/12/2013 as 14h52min.

Figura 64 - Projeto Buraqueira

Fonte: Hypeness²⁵³

A dupla de artistas alemães de codinome Zebrating, por exemplo, usam grades como suportes para sua arte, “as obras são desenhadas em partes nas barras e só é possível vê-las de determinado ângulo.”²⁵⁴

²⁵³ Hypeness . Disponível em: < <http://www.hypeness.com.br/2013/10/artistas-de-rua-grafitam-buracos-das-ruas-de-sao-paulo/>> .Acesso em:15/12/2013 as 21h05min.

Figura 65 - Grafite sobre grade

Fonte: Grafite sobre grade ²⁵⁵

Um dos grafiteiros com trabalhos mais facilmente reconhecidos e com altos valores pagos é conhecido pelo codinome Banksy. O grafiteiro não costuma dar entrevistas, nem

²⁵⁴ Grafite sobre grade . Disponível em: < <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/dos-muros-para-as-grades-o-graffiti-que-so-pode-ser-visto-de-determinado-angulo/>> . Acesso em: 13/12/2013 as 21h46min.

²⁵⁵ Grafite sobre grade . Disponível em: < <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/dos-muros-para-as-grades-o-graffiti-que-so-pode-ser-visto-de-determinado-angulo/>> . Acesso em: 13/12/2013 as 21h46min.

Figura 67 - Mac Donalds - Banksy

Fonte: Hypheness²⁵⁷

Em outra intervenção o grafiteiro britânico Banksy montou uma banca para vender pinturas a 60 dólares, preço muito inferior do que suas obras costumam ser vendidas (algumas delas já chegaram aos 150 mil dólares).

Figura 68 - Banksy – 60 dólares

Fonte: Hypheness²⁵⁸

Embora o grafite também tenha como suporte os trens e metros urbanos, no Brasil não é muito habitual pela vigilância que há sobre estes transportes, caracterizando o grafite brasileiro como uma expressão de suportes fixos. Alguns muros de estação de trens e metros são suportes para os grafites, porém com prévia autorização do órgão competente.

²⁵⁷ Hypheness, disponível em <http://www.hypeness.com.br/2013/10/banksy-regressa-com-novas-obras-e-agita-o-mundo-das-artes/>. Acesso em: 15/12/2013 às 22h01min.

²⁵⁸ Ibidem. Acesso em: 15/12/2013 às 22h02min.

O grafite se diferencia dos outdoors por seu caráter contestador e ativo, insentivando o receptor ao diálogo. O grafite não é uma pintura de muro, pois tende a não se enquadrar nos padrões considerados convencionais e sua produção tende a quantidade, mas o que não exclui o muro como suporte.

Alguns artistas como o alemão Johnny Robles usa a plástica do grafite aliado a técnica do cartoon para produzir sua arte de muro em Miami, o que não caracteriza necessariamente o trabalho como grafite.

Figura 69 - Cartoon e Grafite de Johnny Robles

Fonte: Johnny Robles²⁵⁹

Para Gitahy o grafite apresenta algumas peculiaridades em sua linguagem estética e conceitual ²⁶⁰, que podem ser confirmadas com fotos tiradas pelas cidades e disseminadas principalmente pelas redes sociais, uma vez que por seu caráter efêmero acaba por ser substituído por outro e registrado pelo receptor por fotos.

²⁵⁹ Johnny Robles, disponível em <http://www.unione.art.br/noticia/108/artista-mistura-tecnica-de-cartoon-com-graffiti-para-colorir-paredes>. Acesso em: 13/12/2013 às 22h28 min.

²⁶⁰ GITAHY, Celso. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense. 1999.p 17

Estéticas: expressão plástica figurativa e abstrata; - utilização do traço e/ou da massa para definição de formas; natureza gráfica e pictórica; utilização, basicamente, de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista; repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), característica herdada da pop art; repetição de um estilo quando feito à mão livre.²⁶¹

Conceituais: subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero; discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia; apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole; democratiza e desburocratiza a arte, aproximand-a do homem, sem distinção de raça ou de credo; produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis.²⁶²

Figura 70 - Expressão plástica figurativa e abstrata

Fonte: ProtestArte (Chile)²⁶³

²⁶¹ Ibidem..p 17

²⁶² Ibidem..p 18

²⁶³ ProtestArte (Chile). Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201097324988999&set=o.453177398062507&type=3&theater>>
.Acesso em:13/12/2013 as 21h11 min.

Figura 71 - Utilização do traço e/ou da massa para definição de formas

Fonte: Arte na Rua (Parque Augusta – São Paulo)²⁶⁴

Figura 72 - Natureza gráfica e pictórica

Fonte: ProtestArte (Ipanema-Rio de Janeiro)²⁶⁵

²⁶⁴ Arte na Rua (Parque Augusta – São Paulo) . Disponível em: <
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=565073496896712&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em: 13/12/2013 as 21h12min.

²⁶⁵ ProtestArte (Ipanema-Rio de Janeiro), disponível em
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201097234706742&set=o.453177398062507&type=3&theater>>
 .Acesso em: 13/12/2013 as 21h12min.

Figura 73 - Utilização, basicamente, de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista

Fonte: Arte na Rua²⁶⁶

Figura 74 - Repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), característica herdada da pop art

Fonte: Arte na Rua²⁶⁷

²⁶⁶ Arte na Rua, disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=564518276952234&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>. Acesso em: 13/12/2013 as 21h13min.

²⁶⁷ Arte na Rua . Disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=565073730230022&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater> > . Acesso em: 13/12/2013 as 21h14min.

Figura 75 - Repetição de um estilo quando feito à mão livre

Fonte: Arte na Rua²⁶⁸

Figura 76 - subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero

Fonte: ProtestArte (Paraíso – São Paulo)²⁶⁹

²⁶⁸ Arte na Rua disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=564514583619270&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>. Acesso em: 13/12/13 as 21h16min.

²⁶⁹ ProtestArte (Paraíso – São Paulo) . Disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4391441776915&set=o.453177398062507&type=3&theater> > . Acesso em: 13/12/2013 as 21h15min.

Figura 77 - Discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia

Fonte: Arte na Rua²⁷⁰

Figura 78 - Apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole

Fonte: Arte na Rua²⁷¹

²⁷⁰ Arte na Rua . Disponível em: <
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=564514483619280&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em: 13/12/2013 as 21h16min.

²⁷¹ Arte na Rua . Disponível em: <
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=562979077106154&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>, acesso me 13/12/2013 as 21h17min.

Figura 79 - Democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo

Fonte: Arte de Rua²⁷²

Figura 80 - Produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis

Fonte: Arte na Rua (São Paulo)²⁷³

²⁷² Arte de Rua . Disponível em: <
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=561350390602356&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em: 13/12/2013 as 21h18min.

²⁷³ Arte na Rua (São Paulo) . Disponível em: <
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=561349960602399&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em: 13/12/2013 as 21h18min

O Grafite valoriza a imagem mas não exclui o uso de palavras, mas as palavras apresentam-se em menor proporção em relação a imagem.

Figura 81 - Imagem e palavra

Fonte: NETO²⁷⁴

Quando apenas a palavra é usada mas faz de uso de uma técnica para ser reproduzida, na maioria das vezes de máscaras, stencil, é considerado também grafite.

Figura 82 - Stencil

Fonte: Neto²⁷⁵

²⁷⁴ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti: do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011.

²⁷⁵ Ibidem.. 2011.

O picho é o traço a mão de livre formando palavras. Assim como o grafite a pichação é efêmera, gratuita, subversiva e espontânea, mas diferente do grafite a pichação ou o “pixo”, neologismo utilizado nas ruas por aqueles que se utilizam deste tipo de expressão, valoriza mais a palavra, a escrita do que a imagem.

A pichação tem uma linguagem mais direta que o grafite pois “aparece como uma das formas mais suaves de dar vazão ao descontentamento e à falta de expectativas.”²⁷⁶ Além de denunciar o descontentamento social os pichadores denunciam sua própria existência. “Suas assinaturas precedem essa obra como se, autoassinando, o pichador queira dizer ‘Eu existo’”.²⁷⁷ E como consequência “o pichador não se prende ao artístico: para ele existe só o próprio valor da existência.”²⁷⁸ Neto corrobora com Gitahy quanto a necessidade de demonstrar existência e o descolamento com a preocupação estética dos pichadores.

Mensagens que podem significar um simples atestado de presença – “eu estive aqui” – uma declaração de amor ou ódio, um grito de protesto, um toque de ironia. Muitas podem ser as motivações e não há necessariamente uma preocupação estética.²⁷⁹

Figura 83 - Pichações

Fonte: Arte na Rua²⁸⁰

²⁷⁶ GITAHY, Celso. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense. 1999.p 24

²⁷⁷ Ibidem..p 26

²⁷⁸ Ibidem..p 26

²⁷⁹ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti:do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011. p.27

A pichação não é vista como arte de rua pela mídia brasileira, pois acreditam que a pichação é depreciativa enquanto o grafite seria uma evolução da pichação como demonstra a reportagem feita pelo jornalista Gilberto Dimenstein ao Jornal de grande circulação, Folha de São Paulo em 2000.

Um spray na mão e uma idéia na cabeça

Gilberto Dimenstein

Ícaro Vitola tem 20 anos, mora em Santo André, região metropolitana de São Paulo, e sua paixão é grafitar muros com um grupo de amigos.

A paixão transformou-o em professor de grafiteagem e exemplo bem-sucedido de como enfrentar a praga da pichação, epidemia urbana, sintoma de deterioração.

Apoiado pelo poder público, Ícaro faz parte da rede de grafiteiros de Santo André que embeleza os muros abandonados da cidade e tenta, por meio de oficinas, converter os pichadores.

Munidos de um spray na mão e de uma idéia na cabeça, eles chegaram a lançar um dia especialmente para a grafiteagem: saem todos, naquele dia, transformando espaços públicos em telas, do posto de saúde às escolas.

A experiência reduziu a poluição visual de Santo André, baseada num princípio testado e aprovado em outras cidades: a pichação não significa a vontade de destruir, sujar o espaço, mas de intervir, de ser reconhecido, de se identificar numa sociedade que só oferece anonimato aos marginalizados.

Quando essa possibilidade é oferecida por meio de grafiteagem, o adolescente sente-se recompensado porque deixou sua marca e produziu algo digno de ser admirado.

Em Nova York, artistas plásticas convidavam pichadores a sair de madrugada, justamente o horário em que atacavam.

Aproveitavam aqueles passeios para ensinar-lhes desenho, pintura, combinação de cores.

Daqueles encontros, viram a transformação de pichadores em grafiteiros, alguns deles talentosos, que passaram a ganhar a vida com arte.

O projeto de Nova York foi aplicado, nos mesmos moldes, em Ceilândia, na periferia de Brasília, num programa batizado de "Picasso não pichava".

Das 22h até as 2h, os pichadores, orientados por monitores, trocaram os garranchos pelos desenhos - o que os ajudou, depois, a progredir na escola, ajudados por psicólogos e educadores.

Apesar do pouco tempo, essa idéia mostra bons resultados na cidade de São Paulo, que, em várias regiões, está tomada pelos garranchos. A começar pelos monumentos históricos.

Nada revela mais a sensação de abandono em São Paulo do que as pichações. A Secretaria Estadual da Cultura e o Patrimônio Histórico do Município identificaram e atraíram as gangues de pichadores - eles têm pontos de encontros no centro da cidade.

Ex-pichador, Oswaldo Junior, Juneca, dá aulas em oficinas que estão recebendo 200 alunos. Ali, eles aprendem, além da grafiteagem, a respeitar monumentos históricos.

"Podem apostar que, atrás de um pichador, você encontra o artista", afirma Juneca, que, por oito anos, ganhou respeito entre as gangues pelas ousadas pichações.

Numa tentativa de mostrar que existe poder público em São Paulo, Celso Pitta chegou a anunciar que iria prender os pichadores, classificando o delito de

²⁸⁰ Arte na Rua . Disponível em: < <https://www.facebook.com/Artenaruasp> > . Acesso em: 13/12/2013 as 21h19min.

crime organizado, e multar os donos de lojas e casas que não as repintassem; diante da reação ao absurdo, voltou atrás.

O que acontece em Nova York, São Paulo, Santo André e Brasília, entre muitas outras cidades, ensina que a prevenção é melhor do que a repressão - e prevenção significa educação.

No caso, a educação pela arte.²⁸¹

Diferente da Pichação o grafite por se utilizar da imagem como linguagem tende a não ter fronteiras geográficas tão rígidas e ter a oportunidade de artistas de rua brasileiro transitarem com sua expressão. A galeria de arte Schirn Kunsthalle Frankfurt, por exemplo, convidou onze artistas e grupos do Brasil em outubro de 2013 para exporem sua arte pelas ruas da cidade alemã.²⁸²

Figura 84 - Alexandre Orion

Fonte: Catraca Livre²⁸³

²⁸¹ Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: <
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/oquedacerto/gd250800.htm>> .Acesso em:15/12/2013 as 21h23min.

²⁸² Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em:13/12/2013 as 23h06min.

²⁸³ Ibidem..Acesso em:13/12/2013 as 23h05min.

Figura 85 - Fefe Talavera

Fonte: Catraca Livre²⁸⁴

Figura 86 - Gais

Fonte: Catraca Livre²⁸⁵

²⁸⁴ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>. Acesso em: 13/12/2013 as 23h10min.

²⁸⁵ Ibidem.. Acesso em: 13/12/2013 as 23h11min.

Figura 87 - Herbert Baglione

Fonte: Catraca Livre²⁸⁶

Figura 88 - Jana Joana e Vitché

Fonte: Catraca Livre²⁸⁷

²⁸⁶ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>. Acesso em: 13/12/2013 as 23h12min.

²⁸⁷ Ibidem. Acesso em: 13/12/2013 as 23h06min.

Figura 89 - Nunca

Fonte: Catraca Livre²⁸⁸

Figura 90 - Onesto e Alex Horne

Fonte: Catraca Livre²⁸⁹

²⁸⁸ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>. Acesso em: 13/12/2013 as 23h30min.

²⁸⁹ Ibidem.. Acesso em: 13/12/2013 as 23h32min.

Figura 91 - Onesto e Tinho

Fonte: Catraca Livre²⁹⁰

Figura 912 - Rimon Guimarães

Fonte: Catraca Livre²⁹¹

²⁹⁰ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>. Acesso em: 13/12/2013 as 23h33min.

²⁹¹ Ibidem. .Acesso em: 13/12/2013 as 23h34min.

Figura 93 - Speto

Fonte: Catraca Livre²⁹²

Figura 94 - Tinho e Walter Nomura

Fonte: Catraca Livre²⁹³

²⁹² Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>. Acesso em: 13/12/2013 as 23h36min.

²⁹³ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>. Acesso em: 13/12/2013 as 23h37min.

Figura 925 - Zezão

Fonte: Catraca Livre²⁹⁴

No Brasil há diversos artistas que se utilizam do grafite como expressão artística, dentre eles os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo conhecido como Os Gêmeos. Com um traço próprio e seus personagens amarelos, são reconhecidos internacionalmente pelos cenários lúdicos com fundo crítico social, não apenas nas ruas mas também em galerias de arte.

²⁹⁴ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em: 13/12/2013 as 23h39min.

Figura 936 - Lovely day – Osgemeos

Fonte: Osgemeos²⁹⁵

Figura 947 - Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos²⁹⁶

Destas duas mentes transbordam todas as cores e sabores da imaginação. Lá tudo é possível e qualquer sonho se torna realidade. A inspiração para tantos desenhos e fábulas mágicas vem da forma com que a dupla Gustavo e Otávio Pandolfo, conhecidos como OSGEMEOS, refletem em seu interior a realidade e a

²⁹⁵ Osgemeos . Disponível em: < <http://www.osgemeos.com.br/93/>> .Acesso em:15/12/2013 as 15h29min.

²⁹⁶ Ibidem.. Acesso em: 15/12/2013 as 17hs

fantasia que lhes rodeiam. Cada pequeno detalhe, porque são através deles que suas obras assumem esta forma já tão reconhecível, são componentes importantes na criação do mundo fantástico, cheio de histórias cotidianas em forma de poesia. O mundo encantado em que vivem todos os seus personagens e que funciona como a janela da alma única dos irmãos gêmeos é repleto de uma mistura harmoniosa entre realismo e ficção. Suas histórias dançam entre dois importantes pilares. O olhar sonhador que possibilita a materialização de um mundo cheio de fantasias e suas críticas incisivas sobre as dificuldades enfrentadas por tantos cidadãos espalhados pelo mundo, vítimas de um modelo socioeconômico que se encontra em grande transformação. Dessa união nascem obras que invocam um universo lírico e criações que mesclam ambas projeções, como se os próprios personagens mágicos criticassem com olhos inocentes toda a discrepância que existe nesta sociedade.

Foi quando ainda viviam no mundo da fantasia ingênua e infantil, que tudo começou. Desde pequenos a maneira de brincar e construir os cenários onde seus personagens habitavam era minuciosa. Desmontado as peças originais de presentes que ganhavam, os irmãos refaziam com toda a delicadeza um outro universo. Com três anos de idade os lápis de cor e a imaginação já estavam presentes nos jogos e em todos os papeis espalhados pela casa. Desenhavam na mesma folha de papel e quando não, escolhiam os mesmo temas para ilustrar. O incentivo para mergulhar no mundo criativo que existia dentro deles sempre esteve presente na família, composta de outros artistas, como o irmão mais velho Arnaldo e a mãe Margarida. Também foram o pai e os avós que trouxeram a tona uma forma de apresentar ao mundo real toda a ânsia criativa que lhes transbordava.

O graffiti entrou na vida dos irmãos em 1986, quando ainda viviam na região central de São Paulo onde passaram sua infância e adolescência. A cultura hip hop chegava ao Brasil e os jovens do bairro começaram a colorir suas idéias nos muros da cidade. Naquela época, com apenas 12 anos, tudo era novidade e sem ter de onde tirar suas referências, Gustavo e Otavio improvisavam e inventavam sua própria linguagem, pintando com tintas de carro, látex, spray e usando bicos de desodorante e perfume para moldar seus traços; já que ainda não existiam acessórios e produtos próprios para a prática. O que a cidade proporcionou a eles foi essencial para o desenvolvimento de todas as habilidades que se transformaram depois no estilo próprio e imediatamente reconhecível dos artistas. Uma infância criativa, que rendeu duas vidas ao mundo da arte contemporânea.

O graffiti atuou sempre como uma válvula de escape para a dupla. Uma maneira que encontraram de criar um mundo onde só se pode penetrar através de suas mentes e onde tudo funciona pela lógica própria de Tiritiz, o universo habitado pelos personagens amarelos, onde brilha e reina a sintonia entre todos os seus elementos. Cada parte e cada detalhe esta mergulhada na magia que envolve a imaginação dos irmãos.

Novos ventos começaram a soprar em 1993 com a visita ao Brasil do artista plástico e grafiteiro Barry Mgee (Twist), de São Francisco. Mgee que chegou em São Paulo para realizar uma exposição de arte contemporânea mostrou aos irmãos a possibilidade de viver fazendo o que se gosta. Nesta época por diversão Gustavo e Otavio, que acabavam de completar 19 anos, já haviam começado a desenvolver um estilo próprio e a fazer trabalhos publicitários e decoração em lojas e escritórios com seus graffiti. Começavam desta forma a viver única e exclusivamente deste maravilhoso dom que ocupava quase 100% de seus seres.

Em 1995, como experimento, realizaram uma exposição conjunta sobre arte de rua no MIS – Museu da Imagem e do Som – de São Paulo e um ano depois uma

pequena mostra de algumas peças e instalações em uma casa na Vila Madalena.

Mas a vida como artistas plásticos com o estilo já quase completamente maduro aconteceu pouco tempo depois em Munique (Alemanha) a convite de Loomit, grande nome do mundo do street Art que descobriu a dupla brasileira em uma revista internacional sobre o tema. Com este convite, a dupla embarcou em uma viagem sem volta pelo mundo realizando projetos em parceria com outros artistas e finalmente em 2003 a primeira exposição solo na galeria Luggage Store , em São Francisco.

Um grande salto veio quando os artistas entraram para a galeria Deitch Projects de Nova York em 2005, onde suas obras tomaram forma dentro do mercado de arte contemporânea. No momento em que ingressaram para o universo das galerias, a dupla pode trazer suas criações para um mundo muito além das ruas. Com isso, suas idéias tomaram formas tridimensionais em esculturas e instalação feitas de maneira peculiar com todos os elementos e detalhes que se podem acrescentar quando um desenho pula do papel e chega ao mundo real. Apenas depois de um ano, já com um nome forte no exterior, OSGEMEOS fizeram sua primeira exposição no Brasil na Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo.

A pintura feita nas ruas e as criações feitas para obras e instalações em galerias partem do mesmo mundo onírico que existe dentro da mente da dupla, mas tomam rumos distintos. A primeira é o próprio dialogo dos artistas com as ruas, com cada pessoa que passa e de forma direta ou indireta interage com a pintura, isso é o graffiti. A segunda é a materialização de sonhos, ideais, críticas sociais e políticas que retratam o universo vivido dentro em contraste com que se apresenta fora no dia-a-dia dos próprios irmãos. No momento em que todas estas idéias entram dentro de uma galeria elas deixam de pertencer ao graffiti e passam a fazer parte do mundo que envolve a arte contemporânea.

A imaginação são as asas que osgemeos utilizam para ir aos mais divertidos e ilusórios lugares que habitam suas mentes. É a porta aberta e o convite para mergulhar no humor e nas delicias de poder criar um mundo da nossa própria maneira e com todas as cores e fantasias que se possa imaginar.

Osgemeos por Ana Carolina Ralston
(1974 – São Paulo, Brasil)²⁹⁷

A plástica dos trabalhos dos Gêmeos é aceito pela arte contemporânea ganhando cada vez mais espaços de exposições internacionais.

²⁹⁷ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br/biografia/> .Acesso em: 15/12/2013 as 15h23min.

Figura 958 - Exposição OsGemeos

Fonte: Osgemeos²⁹⁸

²⁹⁸ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br> .Acesso em: 15/12/2013 as 17h43min

Figura 969 - Graciosa Rodela de Alho e Inocencio Coitadinho – Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos²⁹⁹

Figura 100 - Do outro lado da Lua – Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos³⁰⁰

²⁹⁹ Ibidem. .Acesso em:15/12/2013 as 17h44min

³⁰⁰ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br>. .Acesso em:15/12/2013 as 17h45min

Figura 971 - Wall Paint – Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos³⁰¹

Figura 102 - Império Eukaryota – Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos³⁰²

³⁰¹ Ibidem..Acesso em:15/12/2013 as 17h46min

Figura 983 - Os Gêmeos e Arnaldo Pandolfo – Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos³⁰³

Figura 994 - Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos³⁰⁴

³⁰² Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br>. Acesso em: 15/12/2013 as 17h47min

³⁰³ Ibidem. Acesso em: 15/12/2013 as 17h48min

Figura 1005 - Depth of the Ocean it's Easier to Breathe - Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos³⁰⁵

Figura 1016 - Head Installation - Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos³⁰⁶

³⁰⁴ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br>> .Acesso em:15/12/2013 as 17h49min

³⁰⁵ Ibidem .Acesso em:15/12/2013 as 17h50min

³⁰⁶ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br>> .Acesso em:15/12/2013 as 17h51min

Figura 1027 - Viagem Ao Centro Da Terra - Prism Galeria em Los Angeles

Fonte: Osgemeos³⁰⁷

Figura 108 - Exposição em Paris

Fonte: Osgemeos³⁰⁸

³⁰⁷ Ibidem. Acesso em: 15/12/2013 as 17h53min

³⁰⁸ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br> . Acesso em: 15/12/2013 as 17h54min

Figura 1039- Exposição Fermata – Museu Vale

Fonte: Osgemeos³⁰⁹

Embora os artistas de rua / grafiteiros tenham reconhecimento internacional, no Brasil, principalmente em São Paulo seus desenhos são apagados seja por cobertura de tinta cinza pela prefeitura ou por demolição de construções sem a preocupação de preservação das expressões artísticas que se encontrem fixadas nas paredes.

Estamos fora do Brasil e recebemos hoje a notícia sobre a obra apagada no Vale do Anhangabaú. Essa pintura foi um projeto acordado entre o SESC/Prefeitura de São Paulo/Plasticien Volant e nós, realizado em 2009 como parte das comemorações do Ano da França no Brasil e que desde o início sabíamos que sua exibição seria temporária, pois o prédio seria demolido. É realmente triste ver que o “Estrangeiro” se foi... Mas, pelo amor que temos por São Paulo e pela arte, estamos pensando em uma nova obra permanente para a cidade. Agradecemos o carinho expressado pelas mensagens que recebemos.

Osgemeos³¹⁰

³⁰⁹ Ibidem .Acesso em:15/12/2013 as 17h56min

³¹⁰ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > .Acesso em:15/12/2013 as 18h01min

Figura 110 - O Estrangeiro

Fonte: Osgemeos³¹¹

O grafite tem como característica a crítica social, e por ser público acaba por ser visto por um grande número de pessoas. Este é um dos motivos aparentes da cobertura dos desenhos. O grafite sem permissão prévia dos órgãos competentes é considerado um delito, portanto é fiscalizado por policiais. Alguns grafites além além de fazer denúnciaa sociais, descreve a presença da policia como fiscalizadora.

³¹¹ Ibidem.Acesso em:15/12/2013 as 18h01min

Figura 111 - Crítica Social presente nos Grafites dos Gêmeos

Fonte: Osgêmeos³¹²

³¹² Osgêmeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > . Acesso em: 15/12/2013 as 18h01min

O graffiti é por natureza indefeso. Contrariamente as obras expostas nas galerias de arte, ele nasce exposto aos agentes atmosféricos, aos incidentes, às intervenções de outras pessoas. Proprietários de muros e administradores públicos podem, em poucos minutos, passar em cima uma densa mão de tinta. Reformas, demolições apagam imagens assim como a ação contínua de outros adeptos da street art.³¹³

Alguns desenhos tem apenas as frases apagadas pela prefeitura, porém são substituídas por outras como resposta dos grafiteiros. Em um grafite em São Paulo onde se lia: Vinagre é crime, lembrando momentos onde manifestantes foram detidos pela policia ao portarem vinagre que os protegeria das bombas de efeito moral, uma camada de tinta cinza foi colocada pela prefeitura. Os grafiteiros entenderam que era uma violação do artigo 5º da constituição brasileira e declararam em muro: “É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação independente de censura ou licença.”

Figura 10412 - Osgemeos

Fonte: Osgemeos³¹⁴

³¹³ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti: do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011. p.104

³¹⁴ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > .Acesso em:15/12/2013 as 18h01min

Outros são completamente sobrepostos por tinta cinza, tanto imagem quanto palavras.

Figura 113 - São Paulo – Osgemeos

Fonte: Osgemeos³¹⁵

Alguns espaços tornam-se espaços de debates entre prefeitura que pinta os grafites de cinza e grafiteiros que respondem com palavras e desenhos. Em um mesmo espaço sob um viaduto em São Paulo, a prefeitura cobriu de cinza palavras que diziam: “Sr. Prefeito, nesta cidade existem muitos problemas sérios que precisam de resultados! Não gaste tempo e \$ apagando graffiti nas ruas!”

Figura 114 - 105 São Paulo – Osgemeos

Fonte: Osgemeos³¹⁶

³¹⁵ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > .Acesso em:15/12/2013 as 18h03min

Os grafiteiros em resposta as palavras cobertas colocaram: “Sr. Prefeito, apagar arte é apagar cultura, apagar cultura é desrespeitar o povo.”

Figura 115 - São Paulo – Osgemeos

Fonte: Osgemeos³¹⁷

Como resposta da prefeitura tanto palavras como imagens foram cobertos de tinta cinza.

Figura 116 - São Paulo – Osgemeos

Fonte: Osgemeos³¹⁸

³¹⁶ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > .Acesso em:15/12/2013 as 18h04min

³¹⁷ Ibidem Acesso em:15/12/2013 as 18h06min

³¹⁸ Ibidem.Acesso em:15/12/2013 as 18h10min

Os grafiteiros respondem de forma bem humorada como se o próprio personagem saísse da parede.

Figura 117 - São Paulo – Osgemeos

Fonte: Osgemeos³¹⁹

Os muros pintados da cor cinza acabaram por render trocadilhos entre a cor cinza e as cinzas de poluição que se encontram no céu de São Paulo e um documentário chamado Cidade Cinza, dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo.

A censura a essa arte urbana piorou com a Lei Cidade Limpa, do ex-prefeito Kassab, mantida na gestão atual. Mas “Cidade Cinza” não é partidário. O filme se interessa apenas em mostrar a possibilidade de demagogia (no momento em que Kassab prestigia a inauguração de um mural) e a insistência no embelezamento dos muros da cidade. Os caras vão lá, pintam, fazem obras de arte (algumas ruins), e uma equipe da prefeitura vai e apaga. Uma equipe que funciona como a crítica (que julga as obras), mas também como censura (pois não permite que as obras sequer existam).³²⁰

Figura 118 - Cinza

Fonte: Osgemeos³²¹

³¹⁹ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > .Acesso em:15/12/2013 as 18h12min

³²⁰ Cidade Cinza . Disponível em: < <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/cidade-cinza-registra-o-trabalho-de-grafiteiros-1.758669> > .Acesso em:15/12/2013 as 21h38min.

³²¹ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > .Acesso em:15/12/2013 as 18h14min

Ter seus trabalhos cobertos de tinta cinza, não é uma exclusividade dos grafiteiros Osgemeos nem da cidade de São Paulo, nem do tempo atual (2012/2013). Rivera ao pintar Lenin em um mural, teve seu trabalho coberto de tinta pela família Rockefeller na década de 1930. Czapski neto de Wolfgang Pfeiffer, curador do MAC-USP nos anos 1970 e 1980, procura documentar os trabalhos cobertos na cidade de São Paulo através da fotografia, mesmo quando os autores não são identificados.

Figura 1069 - Elefantes pintados por Treco, na Av. Sumaré em São Paulo

Fonte: Jornal Folha de São Paulo³²²

Figura 120-Pessoas carregando casas de Mauro Neri, na Avenida Brigadeiro Luís Antonio em São Paulo

Fonte: Jornal Folha de São Paulo³²³

³²² Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/11/1367073-livro-sobre-grafite-em-sp-reune-imagens-que-foram-apagadas-nos-ultimos-8-anos.shtml>> .Acesso em:15/12/2013 as 20h34min.

³²³ Ibidem.Acesso em:15/12/2013 as 20h34min.

Figura 121 - Macaco pintado por Treco, na ponte da Cidade Universitária em São Paulo

Fonte: Jornal Folha de São Paulo³²⁴

Figura 122 - Índio pelo artista Crânio

Fonte: Jornal Folha de São Paulo³²⁵

³²⁴ Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/11/1367073-livro-sobre-grafite-em-sp-reune-imagens-que-foram-apagadas-nos-ultimos-8-anos.shtml>> .Acesso em:15/12/2013 as 20h35min.

³²⁵ Ibidem.Acesso em:15/12/2013 as 20h36min.

Figura 123 - Figura feminina pelo artista Paulo Ito

Fonte: Jornal Folha de São Paulo³²⁶

Figura 1074 - Grafite do artista Speto

Fonte: Jornal Folha de São Paulo³²⁷

³²⁶ Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/11/1367073-livro-sobre-grafite-em-sp-reune-imagens-que-foram-apagadas-nos-ultimos-8-anos.shtml>> .Acesso em:15/12/2013 as 20h37min.

³²⁷ Ibidem.Acesso em:15/12/2013 as 20h38min.

Figura 125 - Varal de roupas em Higienópolis, autor desconhecido

Fonte: Jornal Folha de São Paulo³²⁸

A cobertura com tinta cinza sobre as artes de rua, grafites, demonstram a fragilidade da obra, que além de estar a mercê das intempéries também pode ser modificada ou retirada pelo receptor. O grafite é efêmero e sobrevive da mudança contínua assim como a moda. A mudança contínua é uma característica do contemporâneo percebido por Lyotard e Giddens.

Outras características do contemporâneo, citadas por autores já colocados neste trabalho, vão de encontro a estética do grafite.

³²⁸ Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/11/1367073-livro-sobre-grafite-em-sp-reune-imagens-que-foram-apagadas-nos-ultimos-8-anos.shtml> > .Acesso em:15/12/2013 as 20h39min.

Figura 126 - Comparação entre o grafite e o contemporâneo

Autor	Característica contemporânea	Característica grafite
Giddens e Lyotard	Mudança contínua como padrão	O grafite fica exposto às intempéries e a ações do receptor, sendo modificada e retirada com frequência, necessitando ser refeita para que não se acabe.
Lyotard, Hall e Lipovétsky	Preocupação com o futuro	A preocupação com o futuro é pauta do grafite, principalmente em questões sociais.
Lyotard e Charles	Perda de credibilidade no sistema	A perda de credibilidade no sistema em resolver os problemas sociais é frequente em desenhos do grafite
Hall e Giddens	Crise de identidade	A afirmação da identidade leva muitas vezes a pichação como declaração de existência.
Giddens e Lipovétsky	Sentimento constante de risco	O sentimento de risco vem tanto do dia a dia do grafiteiro como indivíduo exposto aos problemas sociais, quanto como artista no ato da expressão, por se constituir um delito a pintura de muros com desenhos sem autorização prévia.
Charles e Lipovétsky	Liberdade vigiada	Embora os grafiteiros tenham certa liberdade de se expressar, sua expressão pode ser suprimida.
Lyotard	Imediatismo	O imediatismo aparece na emergência dos problemas sociais presentes.
Giddens	Local para o Global	O grafite se comunica preferencialmente por imagens, linguagem mais facilmente entendida por povos que não partilham a mesma língua.
Giddens	Indivíduo Ativo	O grafite demonstra ousadia e não passividade do sujeito.
Lipovétsky	Descolamento das instituições	A perda de credibilidade no sistema leva ao descolamento das instituições.
Lipovétsky	Pluralização	Embora seja praticado quase que individualmente, a informação transmitida democratiza o pensamento e traz ao debate temas críticos.
Lipovétsky	Interesse pelo cotidiano	É frequente temas do cotidiano bem como a captação do instante pelo grafite.
Lipovétsky	Excesso	A estética do grafite se apoia no excesso das formas, cores, linhas e proporção. Maneira mais fácil e rápida de ser percebida pelo receptor.

Além das particularidades citadas, o Grafite proporciona novas práticas de consumo (característica colocada por Lyotard, Giddens e Lipovétsky quando tratam do tema contemporâneo) seja pelo grupo que se expressa através do Grafite quanto por grupos distantes de tal realidade, porém desejam transmitir os conceitos que o Grafite carrega: espontaneidade, rebeldia, ousadia e juventude. E a moda é um dos veículos utilizados para esta transposição de valores.

3. A Moda e o contemporâneo

O lugar onde o que hoje é considerado moda aparece é controverso, mas é consenso entre autores de história da moda a data que se impõe, em primeiro lugar, essencialmente em razão do aparecimento de um tipo de vestuário radicalmente novo, nitidamente diferenciado segundo os gêneros: curto e ajustado para o homem, longo e justo para a mulher. Tais mudanças não aparecem antes da metade do século XIV. Se o lugar do aparecimento dessa importante revolução do vestuário é controvertido, sabe-se em compensação que muito depressa, entre 1340 e 1350, a inovação difundiu-se por toda a Europa ocidental, pois, a partir daí a mudança não é mais um fenômeno acidental, raro, fortuito; tornou-se uma regra permanente dos prazeres da alta sociedade.³²⁹

A partir do século XIX as vitrines voltadas à rua e a criação de manequins de papelão prensado, combinadas a técnicas de marketing já eram uma realidade na França e nos Estados Unidos, facilitando a disseminação das últimas tendências por todos os segmentos sociais³³⁰. Até então o consumo de moda estava voltado às roupas. Atualmente a lógica da moda não está mais exclusivamente ligada às roupas. Hoje, a mídia, a informação, os objetos são inseparáveis da lógica da moda, quer dizer, da renovação e da sedução, e então, é todo o ambiente cotidiano que é organizado pela lógica da moda.³³¹

A moda é uma estrutura social centrada sobre a temporaneidade do presente, já que na moda é preciso sempre mudar. O modelo legítimo na moda é o atual, diferente das ideologias (em que o tempo marcado é o futuro), ou da tradição (em que o tempo marcado é o passado).

³²⁹ LIPOVÉTSKY, O império do efêmero, p.31-32

³³⁰ BARBOSA. Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.27

³³¹ Entrevista concedida por Gilles Lipovétsky a Tarcísio d'Almeida em 1998 . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/gille/index2.htm>

³³². É certo que não há uma resposta única para uma pergunta única e que em qualquer fenômeno analisado há exceções, mas a intenção da sociologia é a análise de elementos que acontecem em maioria, admitindo que o estudo dos indivíduos isolados caiba a psicanálise o que não é o foco deste trabalho.

A construção da Moda é capacidade exclusivamente humana. A aparência humana pode ser alterada por satisfação estética, a historiadora Serafina Borges do Amaral exemplifica quando diz que “um tigre é um tigre e fica satisfeito com suas manchas e nunca tenta tirá-las ou mudar de feitio, o homem não. Se o cabelo é loiro, ele escurece, se é escuro ele clareia” ³³³.

Ao refletir estes comportamentos em objetos, os indivíduos iniciam a construção da sua identidade que uma vez modificada, alteram os objetos em construção e os já construídos. É um movimento cíclico.

Na moda esta transformação tem como suporte o corpo do transformador e aquele que se deixa ser transformado. A moda pode ser entendida como uma extensão do corpo. Não é apenas roupa, mas se mostra mais rapidamente através dela. Mesquita explica que a moda é mais fácil de ser entendida como roupa, pois é o objeto mais evidente e mais fácil de ser personalizado e trocado, “roupas são mais acessíveis do que um carro personalizado; mais visíveis do que a decoração de uma casa e podem ser trocados com mais frequência do que o modelo do telefone celular.” ³³⁴

É importante salientar que a moda é um discurso polissêmico, ou seja, um discurso de múltiplas vozes e que possuem vários sentidos em sua observação, o que dificulta estabelecer um conceito único. Observar a moda apenas por um de seus ângulos a empobrece, podendo causar uma falsa impressão de a mesma ser supérflua. Para que tal engano não ocorra à moda deve ser analisada em sua essência e não em sua aparência.

Etimologicamente a palavra “moda” é de origem latina, *modus*, e significa “modo”, “maneira”. Há uma proximidade semântica entre as palavras “moda” e “moral”, *mores*, “costume”, “hábito”. Enquanto que a moral é responsável pela orientação dos indivíduos

³³² Ibidem

³³³ MESQUITA, C. Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004

³³⁴ Ibidem, 2004

através de prescrições de conduta visando o estabelecimento da ordem social e do bem comum, a moda visa estabelecer padrões de estilo, regulando o uso de vestuários, consumo de bens e critérios de gosto desde sua remota história.

Alguns estudiosos têm uma visão crítica sobre a moda, mas reconhecem a importância de estudá-la, outros têm um olhar positivo, outros a negligenciam, talvez essa dinamicidade de opiniões seja justamente pela dificuldade de um conceito único como é o objeto de estudo de outras ciências.

A moda está centrada no atual, no presente, por isso muda sempre. O laço entre moda e contemporaneidade é quase de essência encontrando-se em quase todas as esferas, a lógica da moda é o que faz recuar cada vez mais a lógica da tradição, do respeito às formas do passado em proveito da invenção contínua de novo ambiente, novas formas, novas maneiras de pensar.³³⁵

O que não quer dizer que a moda destrói a cultura do passado, mas faz o passado perder sua força de imposição. A moda, essencialmente, é reciclagem das formas do antigo e o contemporâneo faz com que tudo o que chega do passado reencontre-se reciclado na perspectiva da lógica da individualidade, da liberdade individual.³³⁶

Esta liberdade individual vem com a ausência de grupos de referência que poderiam servir de inspiração para a base da pirâmide social, uma multiplicidade de grupos e tribos urbanas nasce e com eles indivíduos criando seu próprio modelo do que é de “bom gosto”. O critério para aquisição de objetos passa a ser aquele determinado individualmente. Desde que haja dinheiro suficiente para adquirir bens todos são consumidores e julgados pelo grupo, pelos bens que decide portar. Emprestando as falas de Stuart Ewen e Elizabeth Ewen, “hoje não existe moda: apenas modas”, “não existem regras apenas escolhas” e “todos podem ser qualquer um”.

A identidade e o estilo de vida podem ser compostos e descompostos. A fragilidade com que estes modelos são construídos diariamente pelos indivíduos acaba por trazer uma sensação de instabilidade e insaciabilidade. Com a popularização e imitação dos bens de luxo a questão está muito mais voltada à legitimidade e conhecimento sobre como usar o que “está

³³⁵ Entrevista concedida por Gilles Lipovétsky a Tarcísio d'Almeida em 1998. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/gille/index2.htm>

³³⁶ Ibidem

senso usado”. O que é considerado de bom ou mau gosto torna-se uma ferramenta de inclusão, diferenciação e exclusão social.

Para uma sociedade no formato capitalista importa mais do que tudo a imagem, a aparência, a exibição. A ostentação do consumo vale mais que o próprio consumo. A aparência se opõe à existência. Parecer é mais importante que ser.

O que define o que é bom e belo para uma determinada sociedade em um espaço de tempo está diretamente ligado à imagem que determinado bem irá causar para o grupo. Na sociedade pós-moderna a imagem que a aquisição de um bem passa é tão importante quanto o bem em si, Mesquita³³⁷ reforça esta ideia quando declara que a roupa e as imagens de Moda estimulam o sujeito a romper limites identitários, a se metamorfosear.

É como se a indústria dissesse todo o tempo: seja você mesmo, mas... se não conseguir ou não estiver gostando, estamos aqui, a postos, para ajudá-lo a se modificar, a ser mais parecido com seu ídolo, a ter a aparência diferente, a tentar ser outra pessoa, que talvez lhe agrade mais.³³⁸

Os indivíduos se comunicam através dos objetos que escolhem portar. Todo objeto por si só é classificatório para o portador e tem uma importância ainda maior em uma sociedade pautada na valorização da imagem, como são as sociedades ocidentais capitalistas contemporâneas. Lipovétsky³³⁹ corrobora com tal afirmação quando remete que o primeiro grande disposto a produzir social e regularmente a personalidade aparente, estetizou e individualizou a vaidade humana, conseguiu fazer do superficial um instrumento de salvação, uma finalidade da existência. A moda é geradora de significado para aqueles que a possuem em formato de objetos.

A moda ajuda o sujeito pós-moderno a elaborar e gerenciar uma autoimagem, a privilegiar discursos por meio da aparência e ao fazê-lo a moda representa, exterioriza a subjetividade do indivíduo tornando-se signo. Segundo definição de Pierce trazida por Lucy Niemeyer³⁴⁰ o signo tem o papel de mediador entre algo ausente e um intérprete presente, “signo é algo que representa alguma coisa para alguém em determinado contexto. Portanto é

³³⁷ MESQUITA, C. Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004

³³⁸ Ibidem

³³⁹ LIPOVÉTSKY, O império do efêmero, p.31-32

³⁴⁰ NIEMEYER, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. 4 ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

inerente à constituição do signo o seu caráter de representação, de se fazer presente, de estar em lugar de algo, de não ser o próprio algo.” A moda toma lugar de algo (subjetividade) para servir de comunicação verdadeira ou não, de intenções.

Sendo assim a moda ao ter intenção de comunicar algo para alguém perde sua ingenuidade, pois não há comunicação sem propósito, o ato da comunicação sempre busca um interpretador, portanto não há comunicação inocente.

Quanto a interpretação da mensagem, a mesma é sempre subjetiva, ou seja, está relacionada ao sujeito que percebe, seja ele o que se veste, ou o que vê. Isto é, um significado desejado pelo que veste, pode ser interpretado de forma distinta pelos que as vêem, de acordo com suas idiossincrasias. Quando o indivíduo se veste está comunicando para o outro o que realmente é, ou o que gostaria, desejaria ser. Ao mesmo tempo em que é levado em conta o aparentar também é o aparecer, o vestir implica na autoimagem e também na auto-estima. O indivíduo veste-se para si e para o outro.

Moda pode ser então considerada produto das transformações sócio culturais de uma sociedade, pois o modo de vestir reflete valores predominantes de um povo ou um grupo em um determinado momento. Além do mais, é incontestável que as roupas escolhidas e a forma pela qual cada um compõe seu indumento sinalizam aspectos psicológicos e filosóficos do caráter de seu usuário. Sob esse aspecto, a moda também poderia ser considerada uma espécie de linguagem simbólica, um código descrito, cuja significação seria, em parte, compartilhada por uma cultura.

Para não deixar escapar do consumo nenhum indivíduo desta cultura, o mercado se propõe a construir produtos que atendam não aos gêneros (feminino e masculino) somente, mas as necessidades individualizadas dentro de determinados grupos na velocidade de mudança que cada grupo anseia. Hoje, a concorrência se faz no estilo, no design e na moda, exigindo capacidade de organizar a produção de maneira flexível, no sentido de possibilitar respostas rápidas às mudanças de tendência e às demandas do consumidor.

As marcas de moda se apropriam do comportamento dos indivíduos tomando para si, como se fosse ela mesma um membro do grupo, e quanto mais os indivíduos se apoderam do comportamento das marcas, mas se faz parecer que estão inseridos no grupo a que a marca se destina e mais status passam a ter diante do grupo. O sociólogo Don Slater coloca que o status muitas vezes está ligado pela etiqueta de um designer para uma loja de departamentos: “as

peessoas comprem a versão mais cara de um produto não porque tem mais valor de uso do que a versão mais barata (embora possam usar essa racionalização), mas porque significa status e exclusividade”.³⁴¹

A moda pode servir como ferramenta de ostentação, de protocolo de poder seja ele social, econômico ou cultural. Sant’Anna³⁴² salienta que para alguém exercer poder de alguma forma deve ter outro indivíduo disposto a seguir. A Moda a todo instante está em busca de seguidores para determinadas tendências.

Esta relação de poder se dá sobre uma base tríplice: o mandante, o mandado e a área de domínio sobre o qual o poder busca ser exercido. Essa equação permite que seja pensada a relatividade dos poderes, pois não há mandante nem mandado absoluto. Ambos se submetem ao papel que assumem na proporção de um campo que lhes interessa. Nem as coisas, nem as ideias têm poder em si; elas podem tornar-se instrumentos nas mãos de quem procura. Para tal, é preciso encontrar sujeitos que apreciem suficientemente essas coisas, para aceitar obedecer as suas ordens, no caso da Moda as marcas têm papel fundamental nesta relação.

Quessada³⁴³ salienta que o indivíduo que aceita uma marca demonstra que aceita sofrer a tirania desta e ao aceitá-la não pode fazer outra coisa a não ser sustentar e transmitir sua escolha, propagando-a; ainda, para Quessada seria uma espécie de servidão voluntária.

Barros³⁴⁴ entende que a moda gera para o outro um significado, um símbolo de *status* social, cultural, econômico, político e religioso. A roupa manifesta pudor, atração; é expressão individual, não apenas por questões de elegância, mas de momento. Manifestação que, no mundo *fashion*, as imagens pavimentam o conhecimento, basta ver a clareza com que a moda tem sido compreendida como um fenômeno moderno e pós-moderno. Atualmente, vários *blogs* têm como objetivo ser um novo canal para veicular a moda e tudo que essa agrega. Barros compreende que compartilhar o conhecimento é agregar valor. Ao escolher um *blog*, a

³⁴¹ SLATER, Don. *Cultura do Consumo e Modernidade*. Trad. De Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 2002. P.156

³⁴² SANT’ANNA, M. R. *Teoria da moda: sociedade, imagem e consumo*. São Paulo: Estação das letras, 2007.

³⁴³ QUESSADA, Dominique. *O Poder da Publicidade na Sociedade Consumida Pelas Marcas: Como a Globalização Impõe Produtos, Sonhos e Ilusões*. Trad. de Joana Angélica d’Avila Melo. São Paulo: Futura, 2003

³⁴⁴ BARROS, Fernando de. *Elegância: como o homem deve se vestir*. São Paulo: Negócios, 1997.

divulgação será de fácil manuseio e mais prática para que os leitores opinem sobre as matérias, transmitindo moda, arte e comunicação.

Não há consenso entre os estudiosos sobre a modernidade e pós-modernidade, se existe realmente uma divisão ou se a pós-modernidade é uma continuidade da modernidade. Mas fica evidente que o tempo contemporâneo se difere dos tempos que o precederam. Sobre este tempo, com suas mudanças que a moda se encaixa com conforto e empresta dentre outras manifestações, a artística, energia para conquista cotidiana pelo novo. Em desfiles de moda, nota-se um cuidado especial com a relação das nuances na trilha com desenvolvimento do desfile. Mudanças bruscas de ambiência sonora dão substância para o surgimento de cores mais escuras numa coleção que começou pastel por exemplo.

Moda é um dos reflexos do pensamento contemporâneo e compreender a moda é entender o pensamento social, político, psicológico, histórico, geográfico e econômico.

3.1. A Moda de antes e a Moda de agora

Tornou-se lugar comum dizer que a moda serve como símbolo de status. Desde a indumentária, onde a mudança não ocorria com tanta velocidade, grupos sociais já se utilizavam da cor, da forma, textura, cheiros, para se diferenciarem e até os dias de hoje (2013) ocorre da mesma forma conforme observado por LURIE.

Frequentemente, usar uma única peça estrangeira, como dizer uma palavra ou frase estrangeira ao conversar, não tem a intenção de comunicar origem estrangeira ou vassalagem, mas sofisticação. Também pode ser uma maneira de comunicar riqueza. Quando vemos um relógio suíço elegante, sabemos que seu dono ou o comprou em seu país por três vezes o preço de um bom relógio nacional ou que gastou ainda mais dinheiro viajando para a Suíça.³⁴⁵

A moda serve como diferenciação e aproximação e para observação deste fenômeno, várias teorias foram desenvolvidas.

Edmond Goblot³⁴⁶ analisou a tentativa das classes sociais inferiores em se igualarem às camadas que lhes são superiores na mobilidade interna das sociedades. No entanto as classes superiores, sempre alertas para manterem a barreira pela diferenciação, buscam novas

³⁴⁵ LURIE, A. A linguagem das roupas. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

³⁴⁶ GOBLOT, Edmond. A Barreira e o Nível. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus. 1989, p. 30

formas e elementos, sejam tecnológicos, no campo da cultura ou nos mais variados bens de consumo, como diferenciadores e criadores de barreiras.

Trickle down é uma teoria descrita por Veblen³⁴⁷ em 1899, e posteriormente usado por Simmel³⁴⁸ em 1904 e Laver³⁴⁹ em 1969. Neste modelo, um estilo é oferecido pela primeira vez e adotado por pessoas nos estratos mais altos da sociedade e torna-se gradualmente aceita por aqueles que estão na base da pirâmide de consumo. Uma vez que o modelo é adotado por aqueles que estão na base, o topo da pirâmide o rejeita e cria um novo padrão a ser seguido. Para funcionar, este movimento de trickle-down depende de uma sociedade hierárquica e uma luta pela ascensão social entre os diversos estratos sociais.

Robinson³⁵⁰ em 1958 e KING³⁵¹ em 1963 refutam a teoria do Trickle down e defendem que o produto de moda transita dentro de uma mesma classe social e não entre classes. E dentro desta mesma classe tem aqueles indivíduos que são formadores de opinião e

³⁴⁷ VEBLEN, T. A Teoria da Classe Ociosa. New York: Macmillan, 1899

³⁴⁸ SIMMEL, G.. "Moda" International Quarterly 10 (1904): 130-155.

³⁴⁹ LAVER, J. A História Concisa do Traje e da Moda. New York: Harry N. Abrams, 1969

³⁵⁰ ROBINSON, D. As Regras de ciclos de moda. Harvard Business Review.1958

³⁵¹ KING, C. Adoção Moda: uma refutação ao Trickle Down Theory. Chicago: American Marketing Association, 1963.

aqueles que são seguidores. Neste modelo chamado de Trickle across, a moda se move horizontalmente.

O padrão bubble up ou trickle up é a mais recente das teorias do movimento da moda. Neste modelo a base da pirâmide, a rua como é chamado pelos representantes da moda, é quem passa a influenciar o topo da pirâmide, como um efeito de borbulhar.

De acordo com Lipovétsky³⁵² “a moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda.” Nas três teorias apresentadas pode-se dizer que há busca de diferenciação constante que leva a renovação prófuga. “Uma moda é adotada para fins de diferenciação, mas por isso mesmo se difunde e consegue o resultado oposto – a assimilação – e, portanto, queima a si mesma, condenando-se a reinvenção.”³⁵³

Porém as teorias até o momento apresentadas não dão conta de um espaço onde a livre circulação de informações do mundo moderno tende a minar, inexoravelmente, ao permitir o rompimento de bloqueios antes considerados insuperáveis.

³⁵² LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero : a moda e seu destino nas sociedades modernas. tradução o Maria Lucia machado. São Paulo: Companhia das Letras. 2009. P.33

³⁵³ BATTISTELLI, Piergiorgio. A psicologia e a Moda in SORCINELLI, Paolo. Estudar a Moda: corpos, vestuários, estratégias. 2 ed. São Paulo: Editora Senac.2010. p.78

As reflexões teóricas são tidas como linearmente cartesianas, imaginando-se estruturas homogêneas, quando, na verdade, o processo é híbrido, composto de elementos heterogêneos, sejam linguísticos, sejam visuais. As conexões, explícitas ou subliminares, não só ocorrem, como participam de todo plano de comunicação. As redes, através das mediações associativas, são estabelecidas e a mutação é uma de suas principais características.³⁵⁴

Parece mais adequada uma teoria por contiguidade, ou seja, onde as aproximações de repertórios acabam por gerar uma moda que se transformará ou findará após aproximar-se de outros repertórios. Do mesmo modo que a arte se modifica no tempo contemporâneo tornando o receptor um coautor da obra, a moda também passa a se construir enquanto transita. A arte quebrou a barreira entre alta cultura e baixa cultura, sendo a antiga baixa cultura por vezes apropriada pela alta cultura. Da mesma forma a Moda rompe as barreiras do que é alta cultura ou baixa cultura, sendo mais adequada a comunicação de acordo com a intenção do usuário e não exclusivamente pela intenção de quem produz o objeto (tangível ou intangível). De acordo com Held “a escolha eletiva é a afinidade, não importando a comunidade: religiosa, cultural, intelectual. O mais importante é observar que os eixos paradigmáticos mudaram.”³⁵⁵

A moda pode brotar dos desejos de um grupo que em sua base não teriam a intenção de lançar tendências de moda, ou seja, não é condição vital servir de status, podendo nascer com intenções de protesto. Em seu principio podem causar estranhamento e podem ser considerados subversivos ou transgressores. Estes são chamados de anti-moda.

O conceito de “anti-moda” é diferente da “não-moda”. A “anti-moda” é contestadora enquanto a “não-moda” submete-se a regras específicas de religiões ou culturas. Muitas das idéias de moda surgem baseando-se na “não-moda” ou na “anti-moda”. Ou seja, assim como a anti-arte nasce com intenções de provocação ao sistema vigente e acaba por ser apropriado por ele, o fim da anti-moda é ser aglutinada também pelo sistema, tornando-se um negócio.

Moda no sentido estático é o valor mais frequente em uma distribuição, não se resumindo a roupas. De acordo com Battistelli é comum a assimilação, porém errônea.

Quando se fala em moda, pensamos logo no vestuário, mas na realidade essa é uma simplificação muito arbitrária. A moda constitui uma infinidade de outros objetos e

³⁵⁴ Held, Maria Sílvia Barros De. A arte, o design, a moda, o processo de criação e o consumo na pós-modernidade. Trabalho apresentado no congresso científico Designa (2013)

³⁵⁵ HELD, Maria Sílvia Barros De. A arte, o design, a moda, o processo de criação e o consumo na pós-modernidade. Trabalho apresentado no congresso científico Designa (2013)

não objetos: os automóveis e os fornos de micro-ondas, os destinos de viagens e os atores, as comidas, as dietas, etc.³⁵⁶

A relação entre moda e roupa é evidente e a democratização das roupas foi possível graças à evolução da confecção que teve como principal ferramenta de apoio a máquina de costura. A máquina de costura foi inventada em 1829 e serviu de ferramenta para fabricar roupas masculinas e uniformes militares em seu início.³⁵⁷

Levi STRAUSS em 1850 nos Estados Unidos fabricou calças de brim para os mineradores, enviava os tecidos cortados e empacotados em lotes para a casa de costureiras a fim de serem montados. Após um tempo, para melhorar a qualidade, reduzir tempo e custo de transporte às costureiras foram reunidas em fábricas, da mesma forma que atuam as chamadas facções atualmente (2013).³⁵⁸

Em 1859, Isaac SINGER introduziu o pedal nas máquinas de costura o que dava maior agilidade as costureiras, pois as deixavam com os dois braços livres para manobrar os tecidos sob a agulha, visto que, antes a máquina funcionava a base de uma manivela fixada ao volante da máquina.³⁵⁹

A revolução industrial na Grã Bretanha e na Europa auxiliou a confecção desenvolvendo práticas de trabalho mais rápidas e eficientes. Os gerenciadores de fábricas perceberam que a funcionária ao aprender a fazer várias partes de uma peça tornava o próximo estágio de produção mais rápido e o sistema foi tão eficiente que até os dias atuais (2013) este sistema ainda é usado em algumas fábricas de produção do vestuário.³⁶⁰

³⁵⁶ BATTISTELLI, Piergiorgio. A psicologia e a Moda in SORCINELLI, Paolo. Estudar a Moda: corpos, vestuários, estratégias. 2 ed. São Paulo: Editora Senac.2010. p.80

³⁵⁷ TOLEDO, Natália. Moda Masculina: Tendências de Consumo. Monografia apresentada para obtenção do título de especialista em Gestão do Design pela Faculdade de Tecnologia SENAI Antoine Skaf.

³⁵⁸ TOLEDO, Natália. Moda Masculina: Tendências de Consumo. Monografia apresentada para obtenção do título de especialista em Gestão do Design pela Faculdade de Tecnologia SENAI Antoine Skaf.

³⁵⁹ Ibidem

³⁶⁰ Ibidem

A violação dos direitos autorais se inicia também na revolução Industrial quando cópias não autorizadas de máquinas têxteis passam a ser feitas pelos Estados Unidos, sem pagar os direitos sobre patentes aos inventores ingleses.³⁶¹

Em 1921 apareceram as primeiras máquinas de costura elétricas o que se fez possível aumentar a produção de roupas femininas e aumentar estoques nas lojas da época, mas a maior parte das roupas nos Estados Unidos era vendida por catálogos.³⁶²

Após a II Guerra Mundial as fábricas do Reino Unido fabricaram um grande número de roupas de qualidade média enquanto na França e na Itália pequenas unidades de negócios familiares se responsabilizavam pelas roupas com alta qualidade.³⁶³

A confecção continuou evoluindo, a modelagem, as grades de tamanhos e controle de produção e vendas sustentaram um processo produtivo mais rápido e que atendesse em uma velocidade ainda maior as demandas do mercado. Com o auxílio do computador pode-se implantar o monitoramento de vendas em tempo real com o código de barras e a reposição de mercadorias pode ser feita por parte dos fornecedores de um modo mais eficiente.³⁶⁴

No Brasil, a cadeia de valor têxtil e confecção é a segunda que mais emprega, com 1,6 milhão de empregos na área têxtil e 1,2 milhão na área de vestuário, ficando atrás apenas da construção civil. Segundo dados obtidos fornecidos pela Abit no Fórum da Rede Senai que aconteceu em dezembro de 2013, no Brasil o setor representa quase 5% do PIB da indústria de transformação e mais de 10% dos empregos nesta atividade econômica, está em 4º lugar em volume de salários pagos é o 5º maior produtor mundial em têxteis e o 4º maior produtor mundial em vestuário.

A injeção de criatividade empregada a um produto da cadeia de valor têxtil e confecção é proporcional à competitividade que a mesma proporciona. Tal fato pode ser percebido por dados obtidos na ABIT (2012):

³⁶¹ BRANDÃO, Ludmila. Ensaio sobre a cópia na era da reprodutibilidade técnica. In *Moda em zigue-zague: interfaces e expansões.org*. Cristiane Mesquita e Rosane Preciosa. São Paulo: estação das Letras, 2011. p. 202.

³⁶² TOLEDO. Natália. op. cit.

³⁶³ TOLEDO. Natália. op. cit.

³⁶⁴ TOLEDO, Natália. *Moda Masculina: Tendências de Consumo*. Monografia apresentada para obtenção do título de especialista em Gestão do Design pela Faculdade de Tecnologia SENAI Antoine Skaf.

- 1 kg de algodão – US\$ 1,60
- 1 kg de fio médio – US\$ 3,80
- 1 kg de tecido – US\$ 6,40
- 1 kg de roupa – US\$ 22,00
- 1 kg de moda – US\$ 70,00 a US\$ 80,00 ³⁶⁵

Segundo Held quanto mais inusitado forem às aproximações, mais interessantes tornam-se as criações ³⁶⁶. A moda está a todo instante em busca de conexões que lhe possam ser interessantes a fim de tornar seus produtos mais atraentes.

3.2. A produção de simulacros na moda

Segundo Held atualmente “constata-se que as linhas divisórias entre os múltiplos campos de atividade são cada vez mais sutis e a interdisciplinaridade indica um dos rumos melhores para se caminhar na pós-modernidade.” ³⁶⁷

A moda sempre se sentiu confortável com a mudança e adaptar-se a interdisciplinaridade do contemporâneo não é tarefa difícil a ela, pelo contrário, acaba por aumentar o valor dos produtos e compartilhar de conceitos e valores que imediatamente não possuiria.

Conexões entre arte e design passam a ser mais frequentes, mesmo que a intenção inicial da arte não seja de se comunicar com a reprodução seriada.

A arte, porém, entendida em seu sentido tradicional, como um produto sem nenhuma intenção de sua reprodução no sentido industrial, influencia o design, nesse caso, entendido pelo que se diferencia desta definição, isto é, o que é criado com a finalidade de ser produzido em série, embora esta não seja a única acepção da palavra design. ³⁶⁸

³⁶⁵ Ibidem

³⁶⁶ HELD, Maria Sílvia Barros De. A arte, o design, a moda, o processo de criação e o consumo na pós-modernidade. Trabalho apresentado no congresso científico Designa (2013)

³⁶⁷ HELD, Maria Sílvia Barros De. A arte, o design, a moda, o processo de criação e o consumo na pós-modernidade. Trabalho apresentado no congresso científico Designa (2013)

³⁶⁸ Ibidem

Para Held a intenção do designer passa a morar não mais no produto em si, mas no serviço prestado por este produto, segundo a autora “onde as interações entre pessoas, coisas e lugares passam a ocupar o centro e, nesse caso, os produtos (físicos) tornam-se evidências que testam o serviço existente.” ³⁶⁹

Com isso a moda passa a construir simulacros a fim de atender os anseios dos usuários, não no sentido de cópia, mas novas construções que se desviam da essência do “original”, onde não há intenção de semelhança, mas de perversão quanto à essência.

Como já tratado no início deste trabalho, Delleuze retorna aos pensamentos de Platão e coloca que a cópia é possuidora de semelhança em relação ao modelo original, enquanto os simulacros se constroem “a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão um desvio” para com a essência. Para que tal definição seja compreendida se faz necessário à divisão concreta entre a Ideia e a Imagem, uma vez que a cópia em sua plenitude busca ser uma Imagem interior e exteriormente semelhante à Ideia. ³⁷⁰

Pois, se as cópias ou ícones são boas imagens e bem fundadas, é porque são dotadas de semelhança. Mas a semelhança não deve ser entendida como uma relação exterior: ela vai menos de uma coisa a outra do que de uma coisa a uma Ideia, uma vez que é a ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna. Interior e espiritual, a semelhança é a medida de uma pretensão: a cópia não parece verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que parece a Idéia da coisa. ³⁷¹

O simulacro por sua vez é uma Imagem distorcida da Ideia, por sua dessemelhança, “graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão” “assim como um desequilíbrio interno”. ³⁷²

Os simulacros são vendidos como produtos e podem ser observados em diversos segmentos dentre eles o turismo, que pode ser compreendido como uma das faces da moda.

³⁶⁹ Ibidem

³⁷⁰ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 262

³⁷¹ Ibidem

³⁷² Ibidem. p. 262,263

(...) um hotel de luxo na África do Sul construiu uma favela de mentira para hóspedes ávidos por experimentarem como é ser pobre. A empresa Emoya Luxury Hotel and Spa oferece a experiência com o Shanty Town, com doze “barracos” que o turista pode escolher. No site diz: ‘Agora você pode experimentar ficar em uma favela num ambiente seguro de uma reserva privada de caça’, mas vendo as fotos percebemos que de nada se aproxima de uma favela real. Os aposentos são confortáveis, possuem Wi-fi e aquecimento. Custam em média US\$ 82 por noite, o que equivale a quase metade de um salário de um trabalhador médio na África do Sul.³⁷³

Figura 129 - Shanty Town

Fonte: Hypheness³⁷⁴

³⁷³ Hypheness . Disponível em: < <http://www.hypeness.com.br/2013/12/um-hotel-de-luxo-que-simula-ser-uma-favela-para-turistas-experimentarem-a-pobreza/>> . Acesso em: 16/12/2013 as 17h14min.

³⁷⁴ Hypheness . Disponível em: < <http://www.hypeness.com.br/2013/12/um-hotel-de-luxo-que-simula-ser-uma-favela-para-turistas-experimentarem-a-pobreza/>> . Acesso em: 16/12/2013 as 17h14min.

A imagem pode ser próxima de uma favela, porém a semelhança, a essência se difere da realidade vivida pelos moradores que costumam viver nestas áreas.

Diversos produtos de moda nascem da interdisciplinaridade com outras áreas, e acabam por ser próximo da imagem, mas se distancia da essência, o que segundo Delleuze torna-se um simulacro.

Alguns simulacros servem como eufemismo, no caso do bico de pato servir como uma focinheira e tornar menos agressivo o adaptador ao focinho do animal.

Figura 130 - Design japonês

Fonte: Japan Times³⁷⁵

Outros simulacros prestam-se a metáforas, como o suporte de papel que expressa que quanto mais papel o usuário utilizar, mais recursos do planeta serão dispensados. Outro exemplo está em sacolas que o usuário ao carregá-la passa a falsa impressão de transitar segurando um par de tênis por seus cadarços.

³⁷⁵ Japan Times . Disponível em: < http://www.japantimes.co.jp/life/2012/12/25/style/stuck-on-a-good-design-award-winner/#.Uq9vn_RDu-E> .Acesso em:18/12/2013 as 15h22min.

Figura 131 - Suporte para papel

Fonte: Obvious³⁷⁶

Figura 132 - Sacolas

Fonte: Kenia³⁷⁷

³⁷⁶ Obvious . Disponível em: < http://obviousmag.org/archives/2007/10/publicidade_cri_1.html> .Acesso em:18/12/2013 as 15h25min.

³⁷⁷ Kenia . Disponível em: < <http://www.keniacosta.com/embalagens-criativas/>> .Acesso em:18/12/2013 as 15h30 min.

O design está cada vez mais atento a possibilidades de interdisciplinaridades, a fim de agregar valor aos produtos. Lâmpadas podem ganhar o lúdico de balões, o que aparentemente não aparenta ter uma conexão direta.

Figura 133 - Design de lâmpadas

Fonte: Rafael Piffer³⁷⁸

Outros simulacros, como percebe Held, se aproximam do humor pois “é também uma das tônicas das propostas dos novos objetos, porém, só recentemente é que no design apresenta-se de modo efetivo.”³⁷⁹

Figura 134 - Capacetes

Fonte: Moda para Homens³⁸⁰

³⁷⁸Rafael Piffer . Disponível em: < <http://rafaelpiffer.spaceblog.com.br/r6086/Design/>> .Acesso em:18/12/2013 as 16h35min.

³⁷⁹ HELD, Maria Silvia Barros de. A pós-modernidade, o objeto de design e o humor. Trabalho apresentado no congresso científico Ciantec 2010.

Figura 135 - Maçaneta: Aperto de mão

Fonte: Plantabaixa³⁸¹

De acordo com Held “em relação às questões referentes à tridimensionalidade no design, traduzida em objetos, o humor é também uma das tônicas das propostas dos novos objetos, porém, só recentemente é que no design apresenta-se de modo efetivo”.³⁸²

Figura 136 - Produtos da Loja Formafina

Fonte: Formafina³⁸³

A publicidade tem sido forte aliada da moda na criação de simulacros, tornando ela mesma, a publicidade, muitas vezes um simulacro, pois não se contenta em apresentar um produto, mas gera conceitos que aparentemente não moram no objeto. A relação, portanto,

³⁸⁰ Moda para Homens . Disponível em: < <http://modaparahomens.com.br/2011/04/28/capacetes-criativos/>> .Acesso em:18/12/2013 as 16h07min.

³⁸¹ Plantabaixa . Disponível em: < <http://plantabaixa.wordpress.com/category/criatividade/page/2/>> .Acesso em:18/12/2013 às 16h29min.

³⁸² HELD, Maria Silvia Barros de. A pós-modernidade, o objeto de design e o humor. Trabalho apresentado no congresso científico Ciantec 2010.

³⁸³ Formafina . Disponível em: < <https://www.formafina.com.br/>> .Acesso em:18/12/2013 as 16h52min.

não acontece entre pessoas e objetos, mas entre as pessoas e o mundo, sendo o objeto o instrumento.

De acordo com Lipovétsky a Publicidade ao se aproximar da Moda modifica o modo de se comunicar. “Com a publicidade, a comunicação adota um perfil completamente original, é presa nas malhas da forma moda”.³⁸⁴

A moda acaba por interferir em outros campos da vida cotidiana, e pode ser caracterizada por sua efemeridade sem preocupação com a realidade, o mesmo acontece com a publicidade. “Hoje, a publicidade criativa se solta, dá prioridade a um imaginário quase puro, a sedução está livre para expandir por si mesma, exhibe-se em hiper-espetáculo, magia dos artifícios, palco indiferente ao princípio da realidade e a lógica da verossimilhança.”³⁸⁵

O compromisso que a moda tem com a mudança exige velocidade, o que faz com que a moda não seja produzida, mas constante reproduzida, apropriando-se da mídia como sua ferramenta, como explica Baudrillard.

A moda é tal como o mercado, uma forma universal. Todos os signos vêm trocar-se nela, assim como todos os produtos vêm interagir em termos de equivalência no mercado. Trata-se do único sistema de signos universalizável, e que reapreende, por conseguinte, todos os outros, da mesma maneira como o mercado elimina todos os outros meios de troca (...) existe moda a partir do momento em que uma forma deixa de ser produzida de acordo com suas determinações próprias e passa a sê-lo a partir do próprio modelo – isto é, ela nunca é produzida, mas sempre e imediatamente reproduzida. O único referencial se tornou o modelo mesmo.³⁸⁶

Tanto a Moda como o Contemporâneo, subsidiam-se através da imagem e da aparência, tornando-se premissa para compra e venda de produtos tangíveis ou intangíveis, pois segundo Chauí apoiar-se apenas na mercadoria em si não é o bastante para satisfazer o imaginário dos indivíduos, e este fenômeno se dá principalmente pela expansão do mercado, pela industrialização, pelo descarte rápido e consumo imediato³⁸⁷ presentes no contemporâneo.

A publicidade, a fim de atender a moda, vende visões de mundo e estilos de vida, gerando simulacros dos bens de consumo. Segundo Lipovétsky a publicidade dá ênfase ao

³⁸⁴ LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 186

³⁸⁵ Ibidem. p. 188

³⁸⁶ BAUDRILLARD, Jean. A troca simbólica e a morte. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 119

³⁸⁷ CHAUI, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ed. Ática, 2005.p. 294

“espetacular, a emoção, o sentido não literal, de todo modo significantes que ultrapassam a realidade objetiva dos produtos.”³⁸⁸ Chauí complementa quando diz que a publicidade gera simulacros quando “se apropria de atitudes, opiniões e posições críticas ou radicais existentes na sociedade, esvazia e banaliza seu conteúdo social ou político e as investe em um produto, transformando-o em moda consumível e passageira.”³⁸⁹

Segundo Borgoni o primeiro passo da publicidade na criação de um simulacro é a associação das mercadorias aos signos e imagens e a retirada da mercadoria em seguida, restando a imagem, porém distanciando o discurso da essência.

Um primeiro modo de criá-los é por meio da associação das mercadorias aos signos e imagens, ou seja, os publicitários associam a estas, sucesso, sensualidade, beleza, segurança, refinamento, poder, inteligência, virilidade, feminilidade, elegância, prestígio, bem-estar, entre outros. No limite, as propagandas comerciais vendem somente tais imagens e signos, sem fazer referências às características do que estão ofertando ao público.

Ao longo do tempo, o simulacro pôde ser fixado no imaginário dos consumidores. É o que os publicitários chamam de ‘imagem da marca’, ou seja, quando o senso comum social passa a acreditar que uma marca é portadora de certos signos e imagens.

Também contribuem para a geração de simulacros as opiniões de pessoas que frequentam os meios de comunicação de massa, em geral, artistas de televisão, atletas, cantoras e cantores, com os quais o público simpatiza. Elas constituem as “personalidades autorizadas” pelo senso comum social, na medida em que, para esse, elas são referências de modos de viver.

Contudo, seus depoimentos são simulacros porque elas, geralmente, sequer conhecem ou utilizam os produtos e serviços que vendem.

(...) as propagandas operam de acordo com o senso comum social, isto é, corroboram e reforçam as crenças, hábitos, costumes e comportamentos do grupo social que querem atingir, aumentando a possibilidade de haver uma identificação entre cliente e mercadoria. Exemplificando, se o senso comum social interpreta que alguém que possui um determinado automóvel é alguém de sucesso, a propaganda vai operar em cima desta opinião naturalizada, afirmando-a e reforçando-a.³⁹⁰

Chauí tem uma visão crítica sobre a aproximação da arte ao consumo e a moda, e não vê como uma democratização, pelo contrário, enxerga como uma massificação rápida, correndo o risco de tornar-se inexpressiva, objeto de consumo a serviço da moda.

³⁸⁸ LYPOVETSKY, G. A Felicidade Paradoxal. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007. p. 46.

³⁸⁹ CHAUI, Marilena. op. cit. .p. 295

³⁹⁰ Borgoni. Daniel. Disponível em <http://filosofia.uol.com.br/filosofia/ideologia-sabedoria/42/artigo290807-2.asp> .Acesso em:20/12/2013 as 23h59min

As obras de arte são mercadorias, como tudo o que existe no capitalismo.

Perdida a aura, a arte não se democratizou, massificou-se para consumo rápido no mercado da moda e nos meios de comunicação de massa, transformando-se em propaganda e publicidade, sinal de *status* social, prestígio político e controle cultural.

Sob os efeitos da massificação da indústria e consumo culturais, as artes correm o risco de perder três de suas principais características:

1. de expressivas, tornarem-se reprodutivas e repetitivas;
2. de trabalho da criação, tornarem-se eventos para consumo;
3. de experimentação do novo, tornarem-se consagração do consagrado pela moda e pelo consumo.³⁹¹

O grafite por trazer uma imagem de juventude e ousadia tem sua estética empregada pela moda, onde se associa as mercadorias produzidas aos signos e imagens e a retira-se a mercadoria em seguida, restando a imagem, porém distanciando o discurso da essência. A imagem é próxima, porém não há semelhança. Cria-se, portanto um simulacro, estendido a produtos e posturas, onde os novos usuários do conceito não tem proximidade com o original.

3.3. Grafite e Moda

O modo de vestir, o traço dos desenhos, as cores utilizadas, a preferência pelos materiais, o jeito de grafitar, o modo de pensar, a linguagem irrequieta do grafite se movimenta de cidade em cidade e permeia o mercado, a publicidade, a moda, a mídia e as instituições.

Na moda há produtos pensados para atender a postura do público que consome e vive o grafite: como camisetas, bermudas, calças, tênis, mochilas, acessórios, pôsteres, Cds, skates, bicicletas, entre outros produtos que de alguma forma podem se aproximar da estética da periferia, “Influências do grafite, (...) acabou transferindo dos muros às roupas.”³⁹²

Grifes de rua, a periferia fashion

As grifes de rua estão bem longe das passarelas da São Paulo Fashion Week, que começa terça-feira. Mas ganham cada vez mais espaço nos guarda-roupas da periferia e querem mais do que vender peças. Por trás de calças oversized, sobreposições, peças esportivas e correntes douradas ligadas ao movimento hip hop, têm também ideologia. A de valorizar um público que consome, mas não é prestigiado pelas grandes marcas, gerando empregos e renda em regiões esquecidas.

³⁹¹ CHAUI, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ed. Ática, 2000. p.422

³⁹² Grifes de rua, a periferia fashion . Disponível em: <

<http://www2.uol.com.br/aprendiz/guiadeempregos/primeiro/noticias/ge050705.htm#3>> .Acesso em:23/12/2013 as 17h40min.

"O moleque da periferia trabalha o mês inteiro para depois ir gastar nos shoppings", diz Ferréz, escritor e dono da grife 1 da Sul. "E faz isso em marcas que não o respeitam, que não devolvem nada para o bairro." Morador do Capão Redondo, uma das regiões mais carentes e violentas da zona sul paulistana, ele montou sua grife, cujo nome vem de "todos somos um" - em 1999, no próprio quarto.

Hoje, a marca de bonés, gorros, camisetas e moletons conta com escritório e loja no centro do Capão, onde divide espaço com CDs de rap, livros e revistas. "A 1 da Sul é feita por pessoas daqui para ser usada por gente daqui, do gueto ao gueto."

Por mês, a grife vende cerca de 150 bonés, de 100 a 120 camisetas, que custam em média R\$ 25,00, e 30 moletons, de R\$ 45,00 a R\$ 50,00. E emprega 21 pessoas do bairro, 5 na estamparia, 4 no corte-e-costura, 3 fazendo adesivos para carros e motos, 5 costurando bonés, 3 na loja e 1 no escritório. "Moda é importante para a gente se sentir bem vestido. Mas, se puder fazer aqui, com ideologia, melhor. É preciso que o povo da periferia se auto-sustente."

"Sempre achei uma contradição tremenda pegar o salário do mês e ir comprar em lojas que te discriminam, mas só resolvi montar a Arte Preto depois de trabalhar de estoquista numa grife do Shopping Ibirapuera", diz Edvaldo Quirino, de 34 anos.

Dono da grife, ele diz que cansou de ver gente de seu bairro indo lá comprar e, sem saber, ser ridicularizado. "A maioria dos vendedores trabalhava mais para passar o tempo do que por necessidade. E era só as meninas saírem para começar os comentários. Chamavam de baianinha, neguinha."

Há 13 anos, Quirino montou sua grife no quintal de casa, no Jardim das Rosas, também zona sul, depois de fazer curso de estamparia e pedir ao irmão, marceneiro, que reproduzisse em madeira as máquinas de metal, mesa de gravação de telas, estufa, máquina de berço, que via nas confecções. Como já sabia desenhar e fazer camisetas, tudo ficou mais fácil. As primeiras peças, que estampavam Zumbi dos Palmares e outros expoentes do movimento negro, foram compradas por colegas do hip hop. E foi expandindo a produção. "Entrava grana, sobrava um pouquinho, eu comprava camiseta e fazia."

As peças com mensagens são sua principal aposta, embora a grife já trate de outros temas, como jazz e desarmamento. A última linha saiu com o slogan "Armas e Homens: uma relação de morte". Mas tudo é muito artesanal. Quirino chegou a abrir loja na rua principal do bairro, mas não agüentou pagar o aluguel. E até hoje não conseguiu legalizar a empresa.

A 1 da Sul é uma das poucas grifes de rua com empresa aberta e nota fiscal. A maioria das outras ainda sobrevive no mercado informal. Como a 9370, se lê "nove três setenta", que foi criada há 5 anos, já tem linha infantil, a Baby 9370, coleção feminina, 9370 RED, e representações em outros Estados, mas ainda não existe oficialmente. Gejo, o criador, estilista e vendedor da grife, de 29 anos, diz que sonha em sair da informalidade, porque, assim, poderia dar mais empregos e se transformar numa "multinacional".

Mas, por enquanto, vende suas peças numa loja perto da estação de trem de Osasco e em bancas montadas em festas de rap e campeonatos de dança e orgulha-se ao dizer que já teve peças levadas para os Estados Unidos, Canadá, Alemanha. Fatura em média R\$ 800,00 por semana e está sempre de olho nas novidades.

"Vou sempre ao Brás, ao Bom Retiro, até ao interior ver as novidades." Não abre mão de transmitir mensagens. Num dos últimos lotes, usou códigos de barra. Para mostrar como hoje em dia as pessoas são simples números.

O nome da grife vem de um código criado a partir das iniciais de seu apelido: nove vem de G; três de E ao contrário, J remete a um sete de cabeça para baixo, O é o zero. Influências do grafite, que ele acabou transferindo dos muros às roupas. "Nossa produção é bem underground. Em Salvador, estamos não na parte turística, mas na favela. Em Brasília, em Taguatinga. Comunidade é comunidade em qualquer lugar."

O Estado de S. Paulo – 26/06/05³⁹³

Há marcas especializadas em atender o público que pratica ou simpatiza com a cultura hip hop (cultura imbricada ao grafite) e segundo Fochi não importa se tais marcas nascem por ideologia ou para atender fins mercadológicos “a lógica do mercado global atinge a tudo e a todos, até os que repudiam e tentam fugir dela”³⁹⁴

Podemos concluir que as marcas do hip hop tem estratégias – de comunicação, marketing, relacionamento com seus públicos de interesse – muito similares às de marcas globais. Todavia tem maior facilidade de encontrar um sentido para que seus públicos se identifiquem com elas, seja em função das bandeiras que levantam, ou pela carência destes públicos. A medida que usam como garoto propaganda pessoas da própria comunidade, djs e grupos de rap que ainda não são famosos; estampam frases de protesto ou imagens semelhantes às produzidas pelos grafiteiros; têm nas lojas vendedores com linguagem e costumes semelhantes aos do povo da periferia; trazem um sentido especial a este público, criando ligações emocionais, ligações sólidas, conquistam sua fidelidade. Este sentido, esta identidade faz parte de um comportamento intencional, objetivado por seus mentores.

Algumas marcas optaram por adaptar e oferecer seus produtos aos adeptos do hip hop, por visualizarem uma demanda de mercado. Estas parecem relacionar-se estrategicamente com este público, procuram a todo custo criar um sentido, uma identidade, o que é feito por meio de uma estrutura interna de marketing e comunicação, ou com o auxílio de uma consultoria/parceria. Outras voltaram-se a este público por uma questão ideológica e o processo de comunicação, de relacionamento com seus públicos, na maioria dos casos, é feito intuitivamente, baseado em experiências vivenciadas ou observadas pelos proprietários. Não há grandes estudos ou uma fundamentação de suas estratégias por um profissional qualificado para desenvolver esta função. Todavia suas ações são similares e talvez tão eficazes quanto as das que tem referências. Assim, a lógica do mercado global atinge a tudo e a todos, até os que repudiam e tentam fugir dela.³⁹⁵

³⁹³ Grifes de rua, a periferia fashion . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/aprendiz/guiadeempregos/primeiro/noticias/ge050705.htm#3>> .Acesso em:23/12/2013 as 17h40min.

³⁹⁴ FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Comunicação nas Grifes do Hip Hop: intuição X estratégia. Revista FACOOM número 18, Faculdade Armando Alvares Penteado, FAAP. 2º semestre de 2007, p. 68.

³⁹⁵ Ibidem, p. 68.

Figura 137 - Moda hip hop

Fonte: Marca Ice Blue ³⁹⁶

Segundo Neto a prática de se comunicar através de camisetas inicia por volta do fim da Segunda Guerra Mundial com os militares que provocavam se utilizando do contraste entre farda e o vestuário informal.

Camisetas, tênis, bolsas, mochilas e outros acessórios com logos e frases estampadas: o hábito teve popularidade durante a Segunda Guerra Mundial, em especial entre os militares que amavam expor o provocatório contraste entre a farda e o irreverente vestuário informal.

Músicos e atores deram impulso inicial à moda. Dezenas de anos depois o marketing – que fez de Che Guevara um dos ícones mais vendidos – apresenta ao mercado opções de vestuário com imagens que remetem ao hip hop e ao graffiti, efeito e causa da força numérica de um fenômeno globalizado. O looking good (bom visual) aparece em roupas, acessórios, carros, música, e atitude. ³⁹⁷

Em São Paulo a Galeria do Rock, embora leve o nome do rock, tem em seus primeiros andares e subsolo, produtos voltados ao segmento hip hop, incluindo materiais para a prática do grafite e um grande número de camisetas que comunicam a cultura hip hop.

³⁹⁶ Marca Ice Blue . Disponível em: < <http://iceblueonhipho.blogspot.com.br/>> .Acesso em:23/12/2013 as 18h11min.

³⁹⁷ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti: do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011

Figura 138 - Galeria do Rock em São Paulo

Fonte: Galeria do rock³⁹⁸

A interferência dos grafites na publicidade, no design, nas artes gráficas, na decoração, em ilustrações de livros, ambientações e cenografias, galerias de arte, é cada vez mais próxima, pois o grafite empresta juventude, vitalidade e ousadia, onde é empregado.

Grafitadores Finók, Chivitz e Minhau assinam nova estampa de Havaianas

A Havaianas Graffiti acaba de ganhar uma nova versão. Para celebrar este sucesso, os três artistas criaram uma quarta estampa com os característicos elementos de seus grafites: Finók, Chivitz e Minhau. A edição chega limitada e exclusiva para exportação, lojas franqueadas, Espaço Havaianas e fica a venda até o maio. O preço sugerido é R\$ 24,90.

Hoje, grafitadores renomados destacam-se por trabalhos autênticos como é o caso destes três paulistanos. Finók é um grafitador que busca influências do cartoon para compor suas artes que são marcadas por objetos verde-limão com contornos em azul escuro. A sandália assinada por ele tem desenhos de rostos humanos e interferências geométricas que remetem às arquiteturas das cidades. Como resultado, uma obra aberta para que cada um consiga interpretar de sua própria forma.

O grafitador Chivitz traz em sua bagagem obras da cena underground que retratam os estilos de vida dos adeptos do skate, hip-hop e tatuagem. Há mais de dez anos Chivitz grafita seus personagens, ricos em gestos e expressões – um trabalho com estética inconfundível pelas pinturas harmoniosas, que despertam sorrisos no público de todas as idades. Seus personagens criados especialmente para Havaianas brincam entre si e dão vida e alegria às sandálias em tons de roxo e rosa.

Amante de gatos, a autora de grafites Minhau se destaca por seus traços fortes e cores contrastantes. Sua inspiração vem dos murais paulistanos dos anos 90

³⁹⁸ Galeria do rock, disponível <http://galeriadorock.com.br/blog/> .Acesso em:23/12/2013 às 19h15min.

que são conhecidos pelo grande número de grafiteiros que ocupavam muros com suas letras. Para Havaianas, o resultado é um modelo que retrata sonhos e ideais em um visual colorido e caricato.³⁹⁹

Figura 139 - Interferência do grafite em objetos - Havaianas

Fonte:CLICRBS⁴⁰⁰

Downtown e uptown se encontram. A griffe Louis Vuitton, ícone do mundo do luxo, lançou em 2001, a disputadíssima série de bolsas de couro totalmente grafitada, repetindo o seu exclusivo monograma, numa criação de Stephen Sprouse, estilista de elite que amava frequentar “sujinhos, tatuados e criativos”, como ele mesmo assumia, e espaços culturais underground.

Figura 140 - Desfile da Louis Vuitton Primavera 2001 com o monograma da marca desenhado por Sprouse e uma foto de Stephen Sprouse, Philip Treacy e Marc Jacobs no backstage do mesmo desfile

Fonte:FFW⁴⁰¹

³⁹⁹ CLICRBS . Disponível em: < <http://wp.clicrbs.com.br/gfashion/tag/havaianas/> > .Acesso em:23/12/2013 as 20h37min.

⁴⁰⁰ CLICRBS . Disponível em: < <http://wp.clicrbs.com.br/gfashion/tag/havaianas/> > .Acesso em:23/12/2013 as 20h37min.

A fachada da loja da Louis Vuitton teve interferência do grafite no ano de 2009, como uma homenagem ao estilista falecido em 2004 Stephen Sprouse. Em Toronto o grafiteiro que participou da construção foi o Skam.

Figura 141 - Fachada de lojas

Fonte: Fashion de Luxe⁴⁰²

Na mesma data da homenagem o tema grafite foi retomado a coleção, sob a batuta de Marc Jacobs, tênis, bolsas e a própria imagem do corpo do estilista (Marc Jacobs) passaram pela estética do grafite e das letras de pichação.

Figura 142 - Marc Jacobs e bolsa Louis Vuitton

Fonte: Outubro grafitado⁴⁰³

⁴⁰¹ FFW . Disponível em: < <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/estampas/> > .Acesso em:23/12/2013 as 20h48min.

⁴⁰² Fashiondeluxe . Disponível em: < <http://fashiondeluxe.wordpress.com/2009/02/26/lv-graffiti/> > .Acesso em:23/12/2013 às 20h55min.

⁴⁰³ Outubro grafitado . Disponível em: < <http://www.namoral.com.br/blog/?p=1030> > .Acesso em:23/12/2013 as 21h03 min.

Figura 143 - Tênis Louis Vuitton

Fonte: Papelpop⁴⁰⁴

A marca Chanel em reinauguração de uma de suas lojas em 2010 possibilitou aos convidados a experiência do grafite. Os convidados grafitaram um espaço e seus grafites seriam posteriormente expostos nas lojas. O deslocamento do sentido se faz presente. Há aparência semelhante com o ato de grafitar, porém a essência é corrompida: nascia portanto mais um simulacro.

Figura 144 - Grafite virtual na loja da marca Chanel

Fonte: Outubro grafitado⁴⁰⁵

Em 2013, os grafiteiros brasileiros Osgemeos contribuem com a Louis Vuitton na linha de echarpes da marca e em São paulo pode ser adquirido por R\$ 1.090,00.

⁴⁰⁴ Papelpop . Disponível em: < <http://papelpop.com/2010/03/que-tal-um-tenis-supercolorido-da-louis-vuitton/>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h14min.

⁴⁰⁵ Outubro grafitado . Disponível em: < <http://www.namoral.com.br/blog/?p=1030>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h03 min.

Figura 145 - Osgemeos para Louis Vuitton

Fonte: FFW⁴⁰⁶

A arte de rua, caracteristicamente marginal e periférica é apropriada por marcas de alto valor agregado, onde a essência é comprometida mesmo que a aparência seja mantida.

O simulacro no caso da marca Louis Vuitton foi devolvido as ruas em formato de ironia pelo grafiteiro OZI. A marca ganha um codinome assim como os grafiteiros, onde Louis Vuitton passa a ser chamado de Luis Vitão.

Figura 146 - Porco fashion Luis Vitão - referência à marca Luis Vuitton – pelo artista OZI

Fonte: Babel das Artes⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ FFW . Disponível em: < <http://ffw.com.br/noticias/tag/louis-vuitton/page/2/>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h25min.

⁴⁰⁷ Babel das Artes . Disponível em: < <http://babeldasartes.wordpress.com/category/arte/page/2/>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h34min.

Figura 147 - Da série Glamour for All - referência à marca Luis Vuitton – pelo artista OZI

Fonte: Babel das Artes⁴⁰⁸

Outros nomes da moda ousaram excursões similares a arte de rua, como Viviane Westwood, Takashi Murakami, Malcolm McLaren e Richard Prince.

Figura 148 - Vivienne Westwood - Primavera de 2007

Fonte: The Little light⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Babel das Artes . Disponível em: < <http://babeldasartes.wordpress.com/category/arte/page/2/>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h34min.

⁴⁰⁹ The Little light, disponível em http://thelittlelighthousekeeper.blogspot.com.br/2010/10/she-aint-got-no-money-in-bank-sy_24.html> .Acesso em:23/12/2013 as 22h29min.

Marcas famosas de tênis como a Nike apresentaram novas coleções grafitadas ou pichadas, respondendo à positiva aceitação do mercado. Criadores famosos de lingerie, de produtos de cama e mesa, de sandálias, de pranchas de windsurf seguiram na mesma direção.

Tanta ousadia acaba por influenciar as artes de galeria, e nomes conhecidos remetem claramente o êxito de suas obras ao aporte da arte da rua: do sempre citado Andy Warhol à Basquiat.

Uma pintura sem título de Jean-Michel Basquiat, datada de 1982, retratando duas grandes figuras cercadas por traços em estilo de grafite, foi vendida por US\$ 29 milhões em um leilão organizado pela Christie's na noite desta terça-feira (25). O pastel sobre painel, que se esperava arrecadar entre US\$ 23 e US\$ 30 milhões, foi arrematado por um comprador não identificado via telefone.

O preço é alto – especialmente se comparado com o valor R\$1,6 milhão com a pintura leiloadada em 2002 quando era o maior valor de venda na obra de Phillips de Pury & Luxembourg – mas longe do recorde de R\$48,8 milhões alcançado no leilão organizado pela Christie's, em Nova York, para a obra "Dustheads", de Basquiat - uma tela de sete metros de altura também pintou em 1982.

As obras de Basquiat estão em primeiro lugar em vendas em Londres, em série de leilões de arte do pós-guerra e contemporânea.⁴¹⁰

Figura 149 - Basquiat

Fonte: Basquiat⁴¹¹

O sistema tudo aglutina, transformando tudo que dele se aproxime em objeto de consumo. O grafite que nasce nas ruas, construído por indivíduos em sua maioria de áreas urbanas periféricas, serve de subsidio criativo a moda e será consumido por ideal, pelos

⁴¹⁰ Basquiat . Disponível em: < <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/06/25/obra-de-basquiat-bate-recorde-e-e-leiloadada-por-r29-milhoes.htm#fotoNav=23>> . Acesso em: 24/12/2013 as 00h08 min.

⁴¹¹ Basquiat . Disponível em: < <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/06/25/obra-de-basquiat-bate-recorde-e-e-leiloadada-por-r29-milhoes.htm#fotoNav=23>> . Acesso em: 24/12/2013 as 00h10 min.

mesmos indivíduos que moram nas periferias ou por indivíduos distantes de tal realidade. De qualquer forma o que será consumido são simulacros, pois a semelhança está distante da imagem.

O suporte também se modifica, o que nas artes urbanas, dependia de um espaço específico, suporte fixo, tangível, ferramenta de protesto, passa através da moda a ser carregado pelo conceito, e portanto de forma intangível, em suportes móveis e precificado.

Conforme citado anteriormente neste trabalho, para Lefebvre a obsolescência do novo, o domínio das imagens, signos e sinais, o predomínio do espetáculo em detrimento da produção e a formulação de um novo sentido de tradição deslocada da experiência social e transformada em consumo,⁴¹² não é uma característica da moda ou da arte em particular, mas de uma sociedade contemporânea que demonstra reformulações a partir da segunda metade do século XX, demonstrando que a moda e a arte são alimentadores do sistema, mas também são alimentados por ele.

4. O contemporâneo: uma leitura através do grafite e da moda

A arte e a moda por estarem no tempo contemporâneo acabam por evidenciar suas características. Metodologicamente escolheu-se o consumo, o cotidiano, a reprodução e os simulacros como pontos de intersecção entre o contemporâneo, a moda e o grafite, por entender-se que entre os autores que debruçam-se em observar o tempo contemporâneo, essas sejam algumas das características citadas em concordância.

4.1. O Consumo, a Moda e o Grafite

Lipovétsky coloca que o consumo que aparece em meados dos anos 1950 se diferencia dos anteriores por não se restringir somente a uma classe privilegiada da sociedade, mas por se expandir às demais classes sociais. Tal expansão cria uma lógica de sedução concebida através de uma hedonização da vida cotidiana. O prazer pelo consumo sobrepuja o desejo pelo

⁴¹² LEFEBVRE, Henri. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Ática. pg. 56-62.

status, onde seguir o modelo prescrito pela elite não mais satisfaz os indivíduos dando lugar a emoção do consumo.⁴¹³

O consumo na moda e na arte não é diferente. Cada vez mais os indivíduos buscam a felicidade na aquisição de bens. Importante citar que a aquisição não se dá no bem tangível apenas, mas no intangível, na sensação, na emoção de adquirir tal bem. O status não é descartado, porém não é o suficiente, tornando-se não mais um objetivo final a ser alcançado a qualquer custo, mas alia-se a um caminho de satisfação até alcançar-se o objetivo final.

De acordo com Jean Baudrillard a sociedade de consumo é aquela que pode ser definida por um tipo específico de consumo, o consumo de signo ou *commodity sign* como coloca em seu livro A Sociedade de Consumo.

Consumir uma marca, uma peça de moda feita por um designer de prestígio ou uma peça de arte validada pelo meio artístico é tão importante quanto consumir a peça em si de forma tangível. Consumir o signo traz a felicidade momentânea e o prestígio que não cabe no objeto em si, fazendo com que os indivíduos consumam cada vez mais para que a sensação falsa de felicidade não se esgote.

De acordo com Bauman o consumo sempre existiu, o ponto de ruptura para a atual forma de consumir é a passagem do consumo para o consumismo, momento em que o ato de consumir se torna central a vida dos indivíduos, tomado como propósito de existência e passa a sustentar a economia e determinar o modo de convívio humano.⁴¹⁴ Enquanto o consumo é uma característica do indivíduo, para Bauman o consumismo somente se estabelece em grupo, em uma sociedade.⁴¹⁵

A sociedade de consumidores é reconhecida por Bauman como aquela que “promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumista, e rejeita todas as opções culturais alternativas”, uma sociedade pautada na compra e venda de

⁴¹³ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermodernos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 24-26

⁴¹⁴ BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 38,39.

⁴¹⁵ Ibidem. p. 41.

mercadorias ⁴¹⁶, onde todo indivíduo com ou sem recursos financeiros é motivado a ser um consumidor por vocação. ⁴¹⁷

A moda alia sua imagem com a beleza, estabelecendo atualmente (2013) o padrão de beleza como sendo a juventude. Tudo que se estabeleça como jovem interessa a moda, pois empresta sua vitalidade ao desenvolvimento de seus produtos. Assim como no contemporâneo, “a sociedade de consumidores desvaloriza a durabilidade, igualando “velho” a “defasado”, impróprio para continuar sendo utilizado e destinado à lata de lixo.” ⁴¹⁸ A ousadia do grafite se constrói como voz crítica de uma juventude insatisfeita, o que tende a ser um objeto de interesse da moda.

Como já colocado neste trabalho, para Bauman a primeira mercadoria que os indivíduos vendem são eles próprios, são encorajados a colocar no mercado a promoção de sua própria imagem, são, ao mesmo tempo os promotores das mercadorias e as mercadorias que promovem. São simultaneamente, o produto e os seus agentes de marketing, os bens e seus próprios vendedores e a fim de parecer um produto adequado ao mercado, remodelam-se tantas as vezes que forem necessárias para não serem descartados do sistema. “O teste em que precisam passar para obter os prêmios sociais que ambicionam exige que remodelem a si mesmos como mercadorias, ou seja, como produtos que são capazes de obter atenção e atrair demanda e fregueses.” ⁴¹⁹ Para que tais relações entre comprador e mercadoria ocorram é preciso que hajam constantes encontros endossados pelo Estado entre o Capital que fará a personagem do comprador e o Trabalho no papel de mercadoria. ⁴²⁰

Na visão de Bauman ninguém (na sociedade de consumidores) pode se manter seguro se não cumprir os requisitos de uma mercadoria vendável e ninguém “pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria.” ⁴²¹ (...) “Os membros da sociedade de consumidores são eles próprios mercadorias de consumo, e é a qualidade de ser mercadoria de consumo que os torna

⁴¹⁶ Ibidem. p. 71.

⁴¹⁷ Ibidem. p. 73.

⁴¹⁸ Ibidem. p. 31.

⁴¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS, Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 13.

⁴²⁰ Ibidem. p. 14.

⁴²¹ Ibidem. p. 20.

membros autênticos dessa sociedade”.⁴²² Para a sociedade de consumidores a maneira mais cômoda de se lidar com a insatisfação de uma mercadoria é descartá-la.

O grafite e a pichação são algumas das formas que indivíduos/mercadorias encontraram de se colocar como existentes e ativos. Uma vez existente e ativo, a juventude empregada nas cores e formas passa a ser foco de interesse da moda e são validadas por especialistas e legitimadores do uso e do gosto como um signo ideal a ser consumido.

Se por um lado os indivíduos são colocados como mercadoria pelo sistema do capital que rege o mercado, são estes mesmos indivíduos que sustentam o sistema que os condiciona ao descarte, o que pode ser percebido no emprego do grafite em produtos de moda de alto valor agregado.

De acordo com o pensamento de Bauman o sistema se perpetua uma vez que há liberdade de escolha e um compromisso com esta escolha, além de preenchimento do ócio com manifestações de convívio.⁴²³

Conforme Bauman há duas formas de se perpetuar a sociedade de consumo. A primeira é não satisfazer os seus membros e a segunda é satisfazê-los completamente de modo que tornam-se reféns de desejos e vontades mais novos.⁴²⁴ No caso dos artistas de periferias urbanas que se utilizam do grafite como forma de expressão e não são reconhecidos pelos meios artísticos, o consumo não é satisfeito por completo e no caso das classes mais altas da sociedade, que consomem produtos inspirados no grafite porém não conhecem a realidade da periferia urbana e os seus desejos são satisfeitos de forma que tornam-se reféns da sociedade de consumo, ou seja os dois campos alimentam e são alimentados pelo sistema.

De acordo com Baudrillard⁴²⁵ o consumo supõe a manipulação ativa de signos que por sua vez, ao se aproximarem da mercadoria, produzem a mercadoria-signo. Ou seja, a imagem associa-se a uma mercadoria apenas para usá-la como suporte, mas esta (a imagem/signo) por sua vez dissocia-se da mercadoria e se dispõe independente de objetos, deslocando-se da

⁴²² Ibidem. p. 76.

⁴²³ Ibidem. p. 97-99.

⁴²⁴ Ibidem. p. 64.

⁴²⁵ BAUDRILLARD. J. *La Société de Consommation*. Paris:Gallimard.1970

produção para a reprodução e multiplicação infinita por meio dos *media* confundindo o receptor sobre o que vem a ser imagem, simbolismo e o que é a realidade.

Tal superprodução de signos, segundo Baudrillard, resulta em uma perda do significado estável das coisas e estetiza a realidade, fazendo com que as massas tenham fascínio pelo fluxo infinito de justaposições não alcançáveis, criando uma cultura sem profundidade como coloca Jameson.⁴²⁶

Para o consumo o cotidiano tem um papel importante, pois é através dele que se validará continuamente.

4.2. O Cotidiano, a Moda e o Grafite

O cotidiano é dividido em pequenas partículas individuais que tomadas em conjunto, podem ser percebidas como acontecimentos ou simplesmente representações sociais. Desprezar o banal/efêmero em detrimento do importante/concreto é pensar separadamente algo intrinsecamente ligado. Tanto os instantes como o duradouro cabem no cotidiano, sendo o segundo uma consequência do primeiro.

A dinamicidade do tempo contemporâneo foi registrada por Giddens (2002), bem como a não passividade do indivíduo. Na captura do presente, está a emergência do imediatismo citado por Lyotard (1988) que se interessa principalmente pela dinamicidade do cotidiano. Interesse que vai da denuncia de um cotidiano desprezado até o desejo por um falso presente.

O cotidiano e o instante servem de material para os grafites. É sobre o cotidiano que as críticas sociais do grafite se pautam e alimentam a moda.

A moda por ser polissêmica está sempre atenta às nuances sociais a fim de atender a desejos e necessidades. O profissional que enxerga o cotidiano do seu público-alvo e atende de forma mais rápida seus anseios tem privilégios no mercado.

⁴²⁶ JAMESON. Frederic. Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism in *New Left Review*, 146, 1984.

4.3. A Reprodutibilidade, a Moda e o Grafite

Uma vez colocado por Bauman que objetos e pessoas tomam lugar de mercadoria e por Baudrillard que a superprodução do signo move a sociedade atual, pode-se dizer que a reprodução de modelos de comportamento, de consumo de conceitos e de objetos está cada vez mais imbricada ao escopo da sociedade contemporânea.

Neste sistema econômico, tudo que faz parte dele tende a ser transformado em consumo, até mesmo a arte, que por teoria seria autônoma e livre das pressões mercadológicas.

Mas, não é somente o capital que impulsiona a reprodução dos objetos. A necessidade humana pela apropriação do que é belo e a participação livre na construção do que considera bom leva os indivíduos a reproduzirem certos objetos de arte.

Tal desconstrução, reconstrução, visitas, inspirações, apropriações, se dão de várias formas, dentre elas na preocupação com o cotidiano e aproximando-se ainda mais a lente, no instante em que em conjunto forma este mesmo cotidiano. Tais reproduções podem ainda vir em formato de cópia em sua quase negação como simulacros.

Segundo Delleuze⁴²⁷ “a cópia poderia ser chamada de imitação na medida em que reproduz o modelo” (...) “que se regula em função das relações e proporções constitutivas da essência” tal situação toma “um sentido pejorativo na medida em que não consegue passar de uma simulação, que não se aplica senão ao simulacro e designa o efeito de semelhança somente exterior e improdutivo, obtido por ardil ou subversão.”

A moda se perpetua pela reprodução constante e não apenas de objetos, mas de comportamentos e de conceitos. A visitação feita por artistas a épocas anteriores ou artistas anteriores, também se confirma no movimento feito pela moda de resgatar conceitos a fim de produzir novas sensações nos indivíduos no presente.

⁴²⁷ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 263,264

4.4. O simulacro, a Moda e o Grafite

Delleuze (1974) retorna aos pensamentos de Platão e coloca que a cópia é possuidora de semelhança em relação ao modelo original, enquanto os simulacros se constroem a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão um desvio para com a essência.

A moda se utiliza da cópia trazendo problemas de originalidade de conceito aos produtos replicados, diferente dos simulacros. Ainda dissecando a visão de Platão, Delleuze coloca que o simulacro necessita de grandes dimensões, profundidades e distâncias que não são de domínio do observador, por este motivo experimenta “uma impressão de semelhança”. O simulacro é dependente da visão do espectador e se modifica dependendo de seu ponto de vista, portanto o “observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista.”⁴²⁸

A imagem, segundo Baudrillard, passa por um caminho até se tornar simulacro: primeiro “ela é reflexo de uma realidade profunda”, em segundo momento “ela mascara e deforma uma realidade profunda”, em um terceiro instante “ela mascara a ausência de realidade profunda”, para então tornar-se o seu próprio simulacro puro onde “ela não tem relação com qualquer realidade”.⁴²⁹

A aproximação da moda com o grafite tende a criar simulacros, pois em um primeiro momento tende a construir produtos que são reflexos da realidade de seus construtores, como exemplo tem-se as marcas que se colocam como representantes dos ideais do grafite e do hip hop. Em um segundo momento a moda mascara e deforma a realidade, fazendo com que aqueles que se expressam criticamente através do grafite também tenham desejo de consumir produtos que representem tal estética. Em um terceiro momento a estética do grafite é levada para indivíduos que não estão próximos das necessidades sociais que tiveram o grafite como voz crítica, ao contrário, cria outra realidade que não tem qualquer relação com a realidade que a criou, portanto um simulacro.

⁴²⁸ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 264

⁴²⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editora. 1991.p.13.

Tanto a moda como o grafite, que se inspira no cotidiano, alimenta ou é alimentado pelo sistema de consumo. A moda por sua vez acaba por sobreviver da reprodução dos simulacros que cria.

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi verificar como a arte e a moda representam o cotidiano na contemporaneidade, em especial no que se refere à crítica ao sistema vigente, a representação do instante formador do cotidiano e da apropriação da arte pelo consumo. Artes de Muro, também conhecidas como Grafites foram escolhidas como fenômeno de observação por ser pública e de fácil acesso daqueles que interagem com o espaço urbano. Embora a Arte de Muro seja uma arte fixa, sua plástica é transportada para suportes móveis através da Moda. O Grafite é uma crítica aos moldes impostos pelo sistema, porém acaba por ser aglutinado e transformado em bens de consumo de alto valor.

O modo de vestir, o traço dos desenhos, as cores utilizadas, a preferência pelos materiais, o jeito de grafitar, o modo de pensar, a linguagem irrequieta do grafite das cidades, também permeiam o mercado, a publicidade, a moda, a mídia e as instituições.

A arte de rua, marginal e periférica é apropriada por marcas de alto valor agregado, onde a essência é comprometida mesmo que a aparência seja mantida.

Na sociedade de consumo, esta aproximação gera “objetos de consumo”. O grafite que nasce no urbano, construído por pessoas, em geral da periferia, serve de subsídio criativo à moda e, será consumido por estes, por ideal, e, por outros distantes, física, social e cultural de tal realidade. Em ambos os casos, consome-se simulacros, pois a semelhança está distante da imagem.

O suporte se modifica, o que nas artes urbanas, depende de um espaço específico, suporte fixo, tangível, ferramenta de protesto, passa através da moda a ser carregado pelo conceito, e portanto, de forma intangível, em suportes móveis e precificado.

Para Lefebvre a obsolescência do novo, o domínio das imagens, signos e sinais, o predomínio do espetáculo em detrimento da produção e a formulação de um novo sentido de tradição deslocada da experiência social e transformada em consumo, não é uma característica da moda ou da arte em particular, mas de uma sociedade contemporânea que demonstra reformulações, a partir da segunda metade do século XX, demonstrando que a moda e a arte são alimentadores do sistema, mas também são alimentados por ele.

O consumo na moda e na arte não é diferente. As pessoas têm buscado a felicidade na obtenção de bens, não somente no aspecto tangível da aquisição, mas também na experiência,

na sensação, na emoção, no intangível. O *status* não é suficiente, tornando-se apenas um dos quesitos para a satisfação.

Consumir uma marca, uma peça de moda feita por um designer de prestígio ou uma peça de arte validada pelo meio artístico é tão importante quanto consumir a peça em si. Consumir o signo traz a felicidade momentânea e o prestígio que não cabe no objeto em si, fazendo com que os indivíduos consumam para que a felicidade não se esgote.

A moda alia sua imagem a beleza, que hoje (2013) tem como padrão a juventude, que empresta vitalidade aos produtos de moda. O contemporâneo, “a sociedade de consumidores desvaloriza a durabilidade, igualando “velho” a “defasado”, impróprio ao uso e destinado ao lixo” e, o grafite é uma voz crítica de uma juventude insatisfeita, portanto, de interesse da moda.

O grafite e a pichação são algumas das formas que indivíduos/mercadorias encontraram de se colocar como existentes e ativos. Uma vez existente e ativo, a juventude empregada nas cores e formas passa a ser foco de interesse da moda e são validadas por legitimadores do uso e do gosto como um signo a ser consumido.

Se por um lado os indivíduos são colocados como mercadoria pelo capital que rege o mercado, são estes mesmos indivíduos que sustentam o sistema que os condiciona ao descarte, o que pode ser percebido no emprego do grafite em produtos de moda de alto valor agregado. Ainda de acordo com Bauman, há a perpetuação do sistema, pela ilusão da liberdade de escolha e, o compromisso com esta escolha. Segundo o autor, existem duas formas de se perpetuar a sociedade de consumo. A primeira é não satisfazer os seus membros e a segunda é satisfazê-los completamente de modo a tornarem-se reféns de desejos e vontades mais novos.²³ No caso dos artistas de periferias urbanas que se utilizam do grafite como forma de expressão e não são reconhecidos pelos meios artísticos, o consumo não é satisfeito por completo e no caso das classes mais altas da sociedade, que consomem produtos inspirados no grafite, porém não conhecem a realidade da periferia urbana e o seus desejos são satisfeitos de forma que tornam-se reféns da sociedade de consumo, ou seja os dois campos alimentam e são alimentados pelo sistema.

A moda por ser polissêmica é atenta às nuances sociais a fim de atender a desejos e necessidades. O profissional que enxerga o cotidiano do seu público-alvo e atende de forma mais rápida seus anseios tem vantagens competitivas no mercado.

A moda usa a cópia, gerando implicando na falta de originalidade no conceito dos produtos replicados, diferente dos simulacros. Ainda, reportando-se à Platão, Delleuze diz que o simulacro necessita de grandes dimensões, profundidades e distâncias que não são de

domínio do observador, por este motivo experimenta “uma impressão de semelhança”. O simulacro é dependente da visão do espectador e se modifica dependendo de seu ponto de vista, portanto o “observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista.”

A imagem, para Baudrillard, segue uma trajetória até se tornar simulacro: primeiro “ela é reflexo de uma realidade profunda”, no momento “ela mascara e deforma uma realidade profunda”, no terceiro instante “ela mascara a ausência de realidade profunda”, para tornar-se o seu próprio simulacro puro onde “ela não tem relação com qualquer realidade”.

A aproximação da moda com o grafite tende a criar simulacros, já que primeiro constrói produtos que são reflexos da realidade de seus construtores, como certas marcas que se colocam como representantes dos ideais do grafite e do hip hop. Posteriormente, a moda mascara e deforma a realidade, fazendo com que aqueles que se expressam criticamente através do grafite também tenham desejo de consumir produtos que representem tal estética. Em um terceiro momento, a estética do grafite é levada para indivíduos que não estão próximos das necessidades sociais que tiveram o grafite como voz crítica, ao contrário, cria outra realidade que não tem qualquer relação com a realidade que a criou, portanto um simulacro.

Tanto a Moda como o Grafite servem de termômetro para o contemporâneo por responder rapidamente às mudanças do cenário onde se inserem.

A Moda apropria-se do Grafite, assim como faz (a Moda) com diversos outros elementos contemporâneos, a fim de se alimentar da juventude empregada nos mesmo (do Grafite), uma vez que juventude e ousadia são conceitos de atualidade para Moda.

A Moda por distanciar a estética do Grafite com a essência que o gerou produz e reproduz simulacros.

Pela velocidade e atualização constante tanto da moda como do grafite, pode-se ter uma leitura do contemporâneo.

REFERENCIAS

1. Contemporaneidade

- ¹ AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009, p. 21-22.
- ² Ibidem, p.59
- ³ Ibidem, p.58
- ⁴ Ibidem, p. 70
- ⁵ AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009, p. 71
- ⁶ SANTOS, Jair Ferreira dos. O que é Pós-moderno. São Paulo: Brasiliense, 2004. 22ª reimpressão da 1ª edição de 1986, p.08
- ⁷ LYOTARD, Jean –François. O Pós-Moderno. Trad. Ricardo Correia BARBOSA. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. xv.
- ⁸ Ibidem, p. 3.
- ⁹ LYOTARD, Jean –François. O Pós-Moderno. Trad. Ricardo Correia BARBOSA. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 4.
- ¹⁰ Ibidem, p. viii.
- ¹¹ Ibidem, p. ix.
- ¹² LYOTARD, Jean –François. O Pós-Moderno. Trad. Ricardo Correia BARBOSA. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 3
- ¹³ Ibidem, p. xii.
- ¹⁴ Ibidem, p. 5.
- ¹⁵ Ibidem, p. 6.
- ¹⁶ Ibidem, p. 27.
- ¹⁷ Ibidem, p. 5.
- ¹⁸ LYOTARD, Jean –François. O Pós-Moderno. Trad. Ricardo Correia BARBOSA. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 06.
- ¹⁹ Ibidem, p. 27.
- ²⁰ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2006, p.06
- ²¹ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Trad. Plínio DENTZIEN. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 10, 11.
- ²² Ibidem. p. 09.
- ²³ BARBOSA. Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.19
- ²⁴ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Trad. Plínio DENTZIEN. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p.23
- ²⁵ Ibidem. p.23
- ²⁶ Ibidem. p.24
- ²⁷ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Trad. Plínio DENTZIEN. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p.10-11
- ²⁸ Ibidem. p.11
- ²⁹ Ibidem. p.12
- ³⁰ Ibidem. p.11

- ³¹ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Trad. Plínio DENTZIEN. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p.22
- ³² Ibidem. p.16
- ³³ Ibidem. p.13-14
- ³⁴ CHARLES Sébastien. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 14.
- ³⁵ CHARLES Sébastien. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 17.
- ³⁶ Ibidem. p. 21.
- ³⁷ Ibidem. p. 21.
- ³⁸ CHARLES Sébastien. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 21.
- ³⁹ Ibidem. p. 23.
- ⁴⁰ Ibidem. p. 23,24
- ⁴¹ ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Trad. Alfredo BOSSI. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.679
- ⁴² Entrevista de Gilles Lipovetsky concedida a Marcelo Galli para Revista Filosofia:ciência e vida – ed.49/2010
- ⁴³ Entrevista concedida por Gilles Lipovetsky a Tarcísio d'Almeida em 1998 . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/gille/index2.htm>
- ⁴⁴ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 51
- ⁴⁵ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 53-57 e 67
- ⁴⁶ Ibidem. p. 57
- ⁴⁷ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 57
- ⁴⁸ Entrevista concedida por Gilles Lipovetsky a Tarcísio d'Almeida em 1998 . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/gille/index2.htm>
- ⁴⁹ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 58-68
- ⁵⁰ LIPOVÉTSKY, Gilles. op. cit., p. 70
- ⁵¹ LIPOVÉTSKY, Gilles. op.cit., p. 85
- ⁵² LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 63-64, 98
- ⁵³ LEFEBVRE, Henri. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Ática. pg. 56-62.
- ⁵⁴ BARBOSA. Lúvia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.10-11

1.1. Sociedade Contemporânea: sociedade de consumo

- ⁵⁵ BARBOSA. Lúvia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.20
- ⁵⁶ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 24-26
- ⁵⁷ Ibidem. p. 26
- ⁵⁸ Revista O Cruzeiro . Disponível em: < <http://fchicoferreira.blogspot.com.br/2011/10/revista-o-cruzeiro.html>> .Acesso em:30/09/2013 as 21h17min.
- ⁵⁹ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 60.

- ⁶⁰ Ibidem. p. 61.
- ⁶¹ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 62,63.
- ⁶² FILHO. Gino Giacomini. Meio ambiente & Consumismo. São Paulo: Editora SENAC, 2008. p. 29 a 73.
- ⁶³ WELLAUSEN. Araré. Consumismo. Porto Alegre: Tchê, 1988. P.24
- ⁶⁴ RADA. Vidal. A single consume ror diferente types of consumer: na analysis of social types according to their consumer habits, in British Food Journal, 100-7, Bradford, 1998. P. 326-338
- ⁶⁵ CAMPBELL. Collin. A ética romântica e o espírito do consumerismo moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 88.
- ⁶⁶ WILKINSON, Richard. Pobreza e progresso: modelo ecológico de desenvolvimento econômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1974, p.193.
- ⁶⁷ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 38,39.
- ⁶⁸ Ibidem. p. 40.
- ⁶⁹ Ibidem. p. 41.
- ⁷⁰ WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ⁷¹ BARBOSA. Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 07.
- ⁷² Ibidem. p.9
- ⁷³ Ibidem. p.57
- ⁷⁴ BARBOSA. Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.08
- ⁷⁴ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 71.
- ⁷⁶ Ibidem. p. 73.
- ⁷⁷ Ibidem. p. 13.
- ⁷⁸ Ibidem. p. 14.
- ⁷⁹ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 20.
- ⁸⁰ Ibidem. p. 76.
- ⁸¹ Ibidem. p. 31.
- ⁸² FROMM. E. Análise do Homem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983. p.72.
- ⁸³ VIEIRA. Willian. A engenharia da subcelebridade in Revista Carta Capital. São Paulo: Editora Confiança. Outubro, 2013. p. 22-29.
- ⁸⁴ BAUMAN. Zygmunt. op. cit.,. p. 97-99.
- ⁸⁵ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 51.
- ⁸⁶ Ibidem. p. 111.
- ⁸⁷ Ibidem. p. 50.
- ⁸⁸ Ibidem. p. 64.
- ⁸⁹ Ibidem. p. 65.
- ⁹⁰ BAUDRILLARD. J. La Société de Consomattion. Paris:Gallimard.1970
- ⁹¹ LEISS. W. The Limits to Satisfaction. Londres: Marion Boyars. 1978. p19
- ⁹² JAMESON. Frederic. Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism in New Left Review, 146, 1984.
- ⁹³ FEATHERSTONE. Mike. Cultura de Consumo e Pós-Modernismo. São Paulo: Studio Nobel. 1995. p. 36.
- ⁹⁴ Ibidem. p. 36.

⁹⁵ Antonio Gonçalves Filho e Jotabê Medeiros – Jornal O Estado de S.Paulo, 31 de outubro de 2013 | 3h 28 . Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,o-estado-da-arte-,1091691,0.htm>> .Acesso em:02/11/2013 às 2 horas e 48 minutos.

⁹⁶ FEATHERSTONE. Mike. Cultura de Consumo e Pós-Modernismo. São Paulo: Studio Nobel. 1995.

1. 2. O cotidiano e o instante

⁹⁷ GOFFMANN, Irving. La presentacion de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires: Amorrurtu, 1959.

⁹⁸ SCHUTZ, Alfred. Le Chercheur et le quotidien, Ch. IV: Sur les réalités multiples. Paris: Méridien Klincksieck, 1987, p.13-29.

⁹⁹ LEVEBVRE, H. Critique de la vie quotidienne. I. Introduction. Paris: L Arché, 1958.

¹⁰⁰ CERTEAU, Michel. L'invention du quotidien. 1. arts de faire. Paris: Gallimard, 1980.

¹⁰¹ HELLER, Agnez. Sociologia de la vida cotidiana. Barcelona: Ed. 62, 1977.

¹⁰² JAVEAU, Cl. La société au jour le jour: Écrits sur la vie quotidienne. Bruxelles: De Boeck-Wesmael. 1991. p.82

¹⁰³ SISSA; DETIENNE. Os deuses gregos. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.17

¹⁰⁴ MAFFESOLI. Michel. L'instant éternel: Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes. Paris: La Table Ronde. 2003, p.56

¹⁰⁵ Jaque Barbosa . Disponível em: < <http://www.hypeness.com.br/2013/10/fotografo-sai-pelas-ruas-clicando-coincidencias-improvaveis/>> .Acesso em:03/11/2013 as 20horas 45 minutos

¹⁰⁶ Museo Del Prado <http://www.museodelprado.es/en/research/estudios/estudio-de-la-gioconda-del-museo-nacional-del-prado/conclusiones-y-nuevas-vias-de-investigacion/> Acesso em 13/10/2013 as 16 horas e 50 minutos

¹⁰⁷ Obras do Renascimento no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo . Disponível em: < <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/renascimento.pdf>

¹⁰⁸ Museu de Artes de São Paulo . Disponível em: < http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalleobra.php?id=259> .Acesso em:13/10/2013 as 17 horas e 09 minutos.

¹⁰⁹ Museu de Artes de São Paulo . Disponível em: < <http://masp.art.br/exposicoes/2006/degasouniversodeumartista/>> .Acesso em:13/10/2013 as 17 horas e 03 minutos

¹¹⁰ Itaú Cultural, Frans Post . Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=1835> .Acesso em:11/11/2013 as 13horas e 04 minutos.

¹¹¹ Itau Cultural, Debret. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=670> .Acesso em:11/11/2013 as 13 horas e 27 minutos

¹¹² Rodolfo Mesquita . Disponível em: < <http://www.old.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20120502151754>> .Acesso em:11/11/2013 as 12horas e 01 minuto.

¹¹³ Rodolfo Mesquita . Disponível em: < <http://www.old.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20120502151754>> .Acesso em:11/11/2013 as 12horas e 01 minuto.

¹¹⁴ Ibidem .Acesso em:11/11/2013 as 12horas e 42 minuto.

1. 3. A reprodução

¹¹⁵ KATO, Gisele. O Homem de 100 mulheres in Revista BRAVO. Outubro de 2012, ano 15, nº 182, edição de aniversário. São Paulo: Editora Abril, 2012, p.44 a 49.

¹¹⁶ Walter Benjamim. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica . Disponível em: < http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf.

¹¹⁷ OBVIUS, disponível em http://lounge.obviousmag.org/o_atirador_de_palavras/2013/01/a-imagem-perdida-de-santa-fabiola.html> .Acesso em:10 de junho de 2013

¹¹⁸ Pinacoteca de são Paulo . Disponível em: < <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1179&mn=537&friendly=Exposicao-Francis-AI%FFs>> .Acesso em:10 de junho de 2013

¹¹⁹ Pinacoteca de são Paulo . Disponível em: < <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1179&mn=537&friendly=Exposicao-Francis-AI%FFs>> .Acesso em:10 de junho de 2013

¹²⁰ La Gioconda. Disponível em <http://www.museodelprado.es/en/research/estudios/estudio-de-la-gioconda-del-museo-nacional-del-prado/conclusiones-y-nuevas-vias-de-investigacion/>> .Acesso em:13/10/2013 as 16horas e 46 minutos.

¹²¹ O Estado de São Paulo. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,giocondas-gemeas-serao-reunidas-em-exposicao-no-louvre-,830709,0.htm>> .Acesso em:12/10/2013 as 17horas e 52 minutos.

¹²² The Andy Warhol Museum. Disponível em <http://www.warhol.org/collection/art/>> .Acesso em:13/10/2013 as 13horas e 33 minutos.

¹²³ Obras do Renascimento no Centro Cultural banco do Brasil em São Paulo . Disponível em: < <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/renascimento.pdf>> .Acesso em:12/10/2013 às 19 horas e 7 minutos.

¹²⁴ Obras do Renascimento no Centro Cultural banco do Brasil em São Paulo . Disponível em: < <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/renascimento.pdf>

¹²⁵ As Meninas de Velázquez . Disponível em: < <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/2/obra/the-family-of-felipe-iv-or-las-meninas/oimg/0/>> .Acesso em:12/10/2013 as 18horas e 37 minutos.

¹²⁶ As Meninas de Picasso . Disponível em: < <http://www.bcn.cat/museupicasso/en/collection/mpb70-433.html>> .Acesso em:12/10/2013 as 18 horas e 53 minutos.

¹²⁷ O ateliê do pintor de Coubert. Disponível em http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000927&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9> .Acesso em:12/10/2013 as 19 horas e 19 minutos.

¹²⁸ The Innocent Eye Test de Tansey . Disponível em: < <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/484972>> .Acesso em:12/10/2013 as 19 horas e 28 minutos.

¹²⁹ COSTELLA, Antonio C. Para apreciar a arte. 3ª ed. São Paulo: Editora SENAC. 2002.

¹³⁰ The British Museum . Disponível em: < http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/a/albrecht_d%C3%BCrer_four_horsemen.aspx> .Acesso em:13/10/2013 as 14horas e 30 minutos.

¹³¹ AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009, p.59

¹³² Release da exposição Quadro a Quadro: Cem Monas . Disponível em: <
<http://c414189.r89.cf1.rackcdn.com/uploads/exhibition/release/51/Release.pdf>> .Acesso em:28 de outubro de 2013 as 23 horas e 36 minutos.

¹³³ Galeria Silvia Cintra . Disponível em: <
<http://www.silviacintra.com.br/exhibitions/quadro-a-quadro-cem-monas>> .Acesso em:28 de outubro as 24 horas e 05 minutos.

¹³⁴ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in Lógica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 263,264

1. 4. O simulacro no contemporâneo

¹³⁵ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in Lógica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 262

¹³⁶ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in Lógica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 262

¹³⁷ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in Lógica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 262,263

¹³⁹ Ibidem. p. 263

¹³⁹ Ibidem.. p. 267

¹⁴⁰ Ibidem.. p. 263

¹⁴¹ Ibidem.. p. 264

¹⁴² Ibidem.. p. 267

¹⁴³ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in Lógica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 268, 269

¹⁴⁴ Ibidem.. p. 271

¹⁴⁵ BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulação. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editora. 1991.

¹⁴⁶ Ibidem..p.8.

¹⁴⁷ Ibidem..p.9.

¹⁴⁸ BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulação. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editora. 1991.p.13.

¹⁴⁹ Ibidem..p.13.

¹⁵⁰ Ibidem..p.29.

¹⁵¹ Ibidem..p.45.

¹⁵² Entrevista feita com Baudrillard . Disponível em: <

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2305200324.htm>> .Acesso em:14/11/2013 as 22h35min.

¹⁵³ The Truman Show, ficha técnica disponível em <http://www.cineclick.com.br/o-show-de-truman-o-show-da-vida>> .Acesso em:14/11/2013 as 22h45min.

¹⁵⁴ The Truman Show . Disponível em: <

http://3.bp.blogspot.com/_YO8CezyesrM/TKKZduQo3GI/AAAAAAAAEZA/MtnYz7Tcwgw/s1600/truman5.JPG> .Acesso em:16/11/2013 as 16 horas e 02 minutos.

¹⁵⁵ The Truman Show . Disponível em: <

http://3.bp.blogspot.com/_YO8CezyesrM/TKKZduQo3GI/AAAAAAAAEZA/MtnYz7Tcwgw/s1600/truman5.JPG> .Acesso em:16/11/2013 as 16 horas e 03 minutos.

¹⁵⁶ The Truman Show . Disponível em: <
http://2.bp.blogspot.com/_YO8CezyesrM/TKKYWAG59EI/AAAAAAAAAEYg/aWfDogDb7QE/s1600/truman1.JPG> .Acesso em:16/11/2013 as 16 horas e 04 minutos

2. A Arte e o Contemporâneo

¹⁵⁷ Saramago sai da caverna. Entrevista a Folha de São Paulo em 11 de novembro de 2000. Disponível em <http://biblioteca.folha.com.br/1/04/2000111101.html>. Acesso em 16/11/2013 as 14 horas e 58 minutos.

¹⁵⁸ Ibidem. Acesso em 16/11/2013 as 15 horas e 17 minutos.

¹⁵⁹ Material impresso de divulgação da exposição Grandes mestres da arte popular Ibero-americana, colhido pela autora em visita feita em 26/11/2013.

¹⁶⁰ Exposição grandes mestres da arte popular . Disponível em: <
<http://www.sesisp.org.br/cultura/exposicao/grandes-mestres-da-arte-popular-ibero-americana.html>> .Acesso em:27/11/2013 as 17h28 min.

¹⁶¹ Museu Guggenheim . Disponível em: < http://www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=127&id_opera=273> .Acesso em:01/12/2013 as 13h36min.

¹⁶² Museu Berardo . Disponível em: <
<http://pt.museuberardo.pt/colecao/obras?combine=de+chirico>> .Acesso em:01/12/2013 as 13h47min.

¹⁶³ TEIXEIRA, Exposição do Acervo Masp: O Triunfo do Detalhe (e depois, nada) . Disponível em: <

http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=154&periodo_menu=> .Acesso em:25/11/2013 as 13h16min.

¹⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala. S.d. p.25. §51

¹⁶⁵ VINHOSA, Luciano. Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri. 2011. p.28.

¹⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich. op. cit.. p.27. §54

¹⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. O livro do filósofo. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala. S.d. p.86,87.

¹⁶⁸ VINHOSA, Luciano. Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri. 2011. p.28.

¹⁶⁹ Ibidem.. p.27,28.

¹⁷⁰ Ibidem.. p.28.

¹⁷¹ VINHOSA, Luciano. Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri. 2011. p.28.

¹⁷² Ibidem.. p.32.

¹⁷³ Ibidem.. p.31,32.

¹⁷⁴ Ibidem.. p.33.

¹⁷⁵ Ibidem.. p.34.

¹⁷⁶ GODDMANN. Nelson. Manières de faire des mondes. Paris: J. Chambon, 1992. p. 15.

¹⁷⁷ DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas & Movimentos, 2 ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010, p. 230.

¹⁷⁸ Material impresso de divulgação da exposição O triunfo do detalhe e depois, nada, colhido pela autora em 26/11/2013.

¹⁷⁹ Acervo do Museu de São Paulo . Disponível em: <
http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=127> .Acesso em:27/11/2013
 as 15h40 min.

¹⁸⁰ Na abertura da sala onde estavam dispostas as obras, a chamada que segue elucida os olhares de quem apreciaria a exposição O Triunfo do detalhe e depois, nada. Chamada capturada pela autora em visita feita em 26/11/2013

¹⁸¹ Acervo do Museu de São Paulo . Disponível em: <
http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=677> .Acesso em:27/11/2013
 as 15h57 min.

¹⁸² Acervo do Museu de São Paulo . Disponível em: <
http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=453> .Acesso em:27/11/2013
 as 16h16 min.

¹⁸³ Na abertura da sala onde estavam dispostas as obras, a chamada que segue elucida os olhares de quem apreciaria a exposição O Triunfo do detalhe e depois, nada. . Chamada capturada pela autora em visita feita em 26/11/2013

¹⁸⁴ Hiper realismo de Ron Mueck . Disponível em: < <http://catracalivre.com.br/geral/dica-digital/indicacao/as-escultura-realistas-de-ron-mueck/>> .Acesso em:27/11/2013 as 16h57min.

¹⁸⁵ Leiner . Disponível em: <
http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=H90> .Acesso em:01/12/2013 as 14h21min.

¹⁸⁶ Nelson Leiner, disponível em
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=879&cd_idioma=28555> .Acesso em:01/12/2013 as 14h10 minutos.

¹⁸⁷ O Porco . Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=879&cd_obra=5980> .Acesso em:01/12/2013 as 13h12 minutos

¹⁸⁸ Entrevista de Nelson Leirner a Paula Alzugaray . Disponível em: <
<http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2066/imprime141425.htm>> .Acesso em:01/12/2013 as 16h04min.

¹⁸⁹ Cinema e Arquivo . Disponível em: <
<http://cinemaequivo.blogspot.com.br/2010/11/documentario-memoria-para-uso-diario.html>> .Acesso em:01/12/2013 as 15h58min.

¹⁹⁰ Entrevista de Nelson Leirner a Paula Alzugaray . Disponível em: <
<http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2066/imprime141425.htm>> .Acesso em:01/12/2013 as 16h01min

¹⁹¹ Ibidem..Acesso em:01/12/2013 as 16h04min

¹⁹² Ibidem..Acesso em:01/12/2013 as 16h04min

¹⁹³ Ibidem..Acesso em:01/12/2013 as 16h04min

¹⁹⁴ Roda de Bicicleta . Disponível em: <
<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/03/05/escultura-roda-de-bicicleta-de-marcel-duchamp-92208.asp>> .Acesso em:01/12/2013 as 16h57min.

¹⁹⁵ Ibidem..Acesso em:01/12/2013 as 16h28min

¹⁹⁶ Duchamp . Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370> .Acesso em:01/12/2013 as 17h03min.

¹⁹⁷ AGRA, Lúcio. História da Arte no século XX: ideias e movimentos. 2 ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004, p. 64.

- ¹⁹⁸ Arte Moderna, disponível em <http://artemodernafavufg.blogspot.com.br/2009/05/marcel-duchamp.html> . Acesso em: 01/12/2013 as 17h 36 min.
- ¹⁹⁹ CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990, p. 84, 85.
- ²⁰⁰ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 543
- ²⁰¹ Ibidem., p. 543
- ²⁰² Ibidem., p. 543
- ²⁰³ Galeria Saatchi, disponível em http://www.saatchigallery.com/aipe/andy_warhol.htm . Acesso em: 01/12/2013 as 21h37 min.
- ²⁰⁴ Experiências radicais . Disponível em: < <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT193382-15220-193382-3934,00.html> > . Acesso em: 01/12/2013 as 22h33 min.
- ²⁰⁵ Vic Muniz . Disponível em: < <http://vikmuniz.net/pt/news/tweet-childrens-museum-of-the-arts-new-york-ny-september-24-january-25> > . Acesso em: 02/12/2013 as 01h06min.
- ²⁰⁶ Centro Cultural Banco do Brasil . Disponível em: < <http://www.bb.com.br/portalbb/page511,128,10177,1,0,1,1.bb?codigoMenu=9913&codigoEvento=5077&codigoRetranca=185> > . Acesso em: 02/12/2013 as 01h01min.
- ²⁰⁷ Fotos tiradas pela autora em visita a exposição que ocorreu de 20 de abril a 23 de junho de 2013 no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo.
- ²⁰⁸ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 557
- ²⁰⁹ Beuys, disponível em <http://bravonline.abril.com.br/materia/joseph-beuys-lebres-gordura-cobertores-feltro#sthash.PHqWSP9L.dpuf> . Acesso em: 02/12/2013 as 00h05 min.
- ²¹⁰ Bandeira Branca . Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,urubus-sao-retirados-de-obra-da-bienal-de-sao-paulo,622362,0.htm> > . Acesso em: 02/12/2013 as 00h35min.
- ²¹¹ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 582
- ²¹² Lygia Clark, disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2566&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1 > . Acesso em: 02/12/2013 as 00h55 min.
- ²¹³ GRAHAN-Dixon, Andrew. op. cit., p. 557

2.1. Espaços específicos / Sites Specifics

- ²¹⁴ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 551
- ²¹⁵ Richard Long . Disponível em: < <http://www.richardlong.org/Sculptures/sculptures11.html> > . Acesso em: 02/12/2013 as 21h59min.
- ²¹⁶ Ian Hamilton Finlay . Disponível em: < http://www.ianhamiltonfinlay.com/ian_hamilton_finlay.html > . Acesso em: 02/12/2013 as 22h34min.
- ²¹⁷ Revista Bravo, O nascimento de Inhotim. São Paulo: Editora Abril. outubro de 2012.p. 35.
- ²¹⁸ Revista Trip. O incendiário. São Paulo: Trip editora. Agosto de 2013, p. 14-24.

²¹⁹ Instituto Inhotim . Disponível em: < <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/>> .Acesso em:03/12/2013 as 02h11min.

²²⁰ Fotos tiradas pela autora em visitao feita ao espao Inhotim.

²²¹ Site Specif . Disponível em: <

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419> .Acesso em:03/12/2013 as 15h58min.

2.2. Artes no transportveis

²²² GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. So Paulo: Publifolha, 2012, p. 552

²²³ Ibidem., p. 552

²²⁴ Ibidem., p. 552

²²⁵ Ibidem., p. 552

²²⁶ Christo e Jeanne Claude . Disponível em: <

<http://www.christojeanneclaude.net/projects/barrels#.Up43DcSkpOE>> .Acesso em:03/12/2013 as 17h51min.

²²⁷ Ibidem..Acesso em:03/12/2013 as 17h59min.

²²⁸ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. So Paulo: Publifolha, 2012, p. 552

²²⁹ Christo e Claude . Disponível em: < <http://www.christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects>> .Acesso em:03/12/2013 as 18h23min.

²³⁰ Monumento as bandeiras . Disponível em: <

http://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/turismo_monumentos_bandeiras> .Acesso em 03/12/2013 as 20h45min.

²³¹ Ibidem. Acesso em 03/12/2013 as 20h45min.

²³² G1 . Disponível em: < <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/10/manifestantes-jogam-tinta-vermelha-no-monumento-bandeiras.html>> .Acesso em:03/12/2013 as 20h56min.

²³³ G1 . Disponível em: < <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/11/obras-de-arte-podem-ser-visitadas-em-cemiterios-de-sp-neste-finados.html>> .Acesso em:03/12/2013 as 19h56min.

²³⁴ Escultura em So Paulo . Disponível em: <

<http://esculturasensaopaulo.blogspot.com.br/2007/10/idlio-ou-beijo-eterno-william-zadig.html>> .Acesso em:03/12/2013 as 20h10min.

²³⁵ G1 . Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL980749-5605,00-ESCULTURA+DE+ANIMAL+TEM+ORELHA+ARRANCADA+NO+CENTRO+DE+SP.html>> .Acesso em:03/12/2013 as 20h17min.

²³⁶ G1 . Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1036767-5605,00-RODA+DE+BICICLETA+E+COLOCADA+NO+LUGAR+DE+LANCA+EM+ESCULTURA+NA+ZONA+SUL+DE+.html>> .Acesso em:03/12/2013 as 20h37min.

2.3. A arte de muro: painis urbanos

²³⁷ DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas & Movimentos, 2 ed. So Paulo: Editora Cosac Naify, 2010, p. 300

²³⁸ Art daily . Disponível em: < <http://artdaily.com/news/61399/Jose-Clemente-Orozco-mural-at-Dartmouth-one-of-13-new-National-Historic-Landmarks#.UqTNNvRDu-E>> .Acesso em:08/12/2013 as 17h54min.

²³⁹ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 498

²⁴⁰ Ibidem., p. 498

²⁴¹ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 498

²⁴² Ibidem., p. 496

²⁴³ Ibidem., p. 497

²⁴⁴ Diego Rivera. Disponível em <http://www.diegorivera.org/diego-rivera-murals.jsp>> .Acesso em:08/12/2013 as 17h08min.

²⁴⁵ GRAHAN-Dixon, Andrew. Arte: o guia visual definitivo. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 497

²⁴⁶ Vermelho . Disponível em: < http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_secao=11&id_noticia=170691> .Acesso em:08/12/2013 as 17h40min.

²⁴⁷ Palácio do Congresso . Disponível em: < <http://www.camara.gov.br/internet/infdoc/historiapreservacao/Sedes/di.htm>> .Acesso em:12/12/2013 as 19h08min.

²⁴⁸ Museu Casa de Portinari . Disponível em: < <http://museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/a-vida>> .Acesso em:12/12/2013 as 18h49min

²⁴⁹ Museu Casa de Portinari . Disponível em: < <http://museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/a-vida>> .Acesso em:12/12/2013 as 19h45min

2.4. Grafite: uma arte em mutação

²⁵⁰ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti:do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011. p.14

²⁵¹ GITAHY, Celso. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense. 1999.p13

²⁵² Arte na Rua . Disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=566080403462688&set=a.521673671236695.1073741825.521582701245792&type=1>> .Acesso em:15/12/2013 as 14h52min.

²⁵³ Hypheness . Disponível em: < <http://www.hypenness.com.br/2013/10/artistas-de-rua-grafitam-buracos-das-ruas-de-sao-paulo/>> .Acesso em:15/12/2013 as 21h05min.

²⁵⁴ Grafite sobre grade . Disponível em: < <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/dos-muros-para-as-grades-o-graffiti-que-so-pode-ser-visto-de-determinado-angulo/>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h46min.

²⁵⁵ Grafite sobre grade . Disponível em: < <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/dos-muros-para-as-grades-o-graffiti-que-so-pode-ser-visto-de-determinado-angulo/>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h46min.

²⁵⁶ Banksy. Disponível em: <<http://instagram.com/banksynny>> .Acesso em:15/12/2013 as 21h59min.

²⁵⁷ Hypheness, disponível em <http://www.hypenness.com.br/2013/10/banksy-regressa-com-novas-obras-e-agita-o-mundo-das-artes/>> .Acesso em:15/12/2013 as 22h01min.

²⁵⁸ Ibidem.Acesso em:15/12/2013 as 22h02min.

²⁵⁹ Johnny Robles, disponível em <http://www.unione.art.br/noticia/108/artista-mistura-tecnica-de-cartoon-com-graffiti-para-colorir-paredes>> .Acesso em:13/12/2013 as 22h28 min.

²⁶⁰ GITAHY, Celso. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense. 1999.p 17

²⁶¹ Ibidem..p 17

²⁶² Ibidem..p 18

²⁶³ ProtestArte (Chile). Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201097324988999&set=o.453177398062507&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h11 min.

²⁶⁴ Arte na Rua (Parque Augusta – São Paulo) . Disponível em: <

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=565073496896712&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h12min.

²⁶⁵ ProtestArte (Ipanema-Rio de Janeiro), disponível em

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201097234706742&set=o.453177398062507&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h12min.

²⁶⁶ Arte na Rua, disponível em

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=564518276952234&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h13min.

²⁶⁷ Arte na Rua . Disponível em: <

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=565073730230022&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h14min.

²⁶⁸ Arte na Rua disponível em

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=564514583619270&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/13 as 21h16min.

²⁶⁹ ProtestArte (Paraíso – São Paulo) . Disponível em: <

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4391441776915&set=o.453177398062507&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h15min.

²⁷⁰ Arte na Rua . Disponível em: <

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=564514483619280&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h16min.

²⁷¹ Arte na Rua . Disponível em: <

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=562979077106154&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>, acesso me 13/12/2013 as 21h17min.

²⁷² Arte de Rua . Disponível em: <

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=561350390602356&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h18min.

²⁷³ Arte na Rua (São Paulo) . Disponível em: <

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=561349960602399&set=pb.521582701245792.-2207520000.1386960047.&type=3&theater>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h18min

²⁷⁴ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti:do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011.

²⁷⁵ Ibidem.. 2011.

²⁷⁶ GITAHY, Celso. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense. 1999.p 24

²⁷⁷ Ibidem..p 26

²⁷⁸ Ibidem..p 26

²⁷⁹ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti:do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011. p.27

²⁸⁰ Arte na Rua . Disponível em: < <https://www.facebook.com/Artenaruasp>> .Acesso em:13/12/2013 as 21h19min.

²⁸¹ Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: <

<http://www1.folha.uol.com.br/foha/dimenstein/oquedacerto/gd250800.htm>> .Acesso em:15/12/2013 as 21h23min.

- ²⁸² Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em:13/12/2013 as 23h06min.
- ²⁸³ Ibidem..Acesso em:13/12/2013 as 23h05min.
- ²⁸⁴ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em:13/12/2013 as 23h10min.
- ²⁸⁵ Ibidem..Acesso em:13/12/2013 as 23h11min.
- ²⁸⁶ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em:13/12/2013 as 23h12min.
- ²⁸⁷ Ibidem. Acesso em:13/12/2013 as 23h06min.
- ²⁸⁸ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em:13/12/2013 as 23h30min.
- ²⁸⁹ Ibidem..Acesso em:13/12/2013 as 23h32min.
- ²⁹⁰ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em:13/12/2013 as 23h33min.
- ²⁹¹ Ibidem. .Acesso em:13/12/2013 as 23h34min.
- ²⁹² Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em:13/12/2013 as 23h36min.
- ²⁹³ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em:13/12/2013 as 23h37min.
- ²⁹⁴ Catraca Livre disponível em <http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/grafiteiros-brasileiros-espalham-cores-pelas-ruas-de-frankfurt-na-alemanha/>> .Acesso em:13/12/2013 as 23h39min.
- ²⁹⁵ Osgemeos . Disponível em: < <http://www.osgemeos.com.br/93/>> .Acesso em:15/12/2013 as 15h29min.
- ²⁹⁶ Ibidem.. Acesso em: 15/12/2013 as 17hs
- ²⁹⁷ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br/biografia/>> .Acesso em:15/12/2013 as 15h23min.
- ²⁹⁸ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br/>> .Acesso em:15/12/2013 as 17h43min
- ²⁹⁹ Ibidem. .Acesso em:15/12/2013 as 17h44min
- ³⁰⁰ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br/>> .Acesso em:15/12/2013 as 17h45min
- ³⁰¹ Ibidem..Acesso em:15/12/2013 as 17h46min
- ³⁰² Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br/>> .Acesso em:15/12/2013 as 17h47min
- ³⁰³ Ibidem.Acesso em:15/12/2013 as 17h48min
- ³⁰⁴ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br/>> .Acesso em:15/12/2013 as 17h49min
- ³⁰⁵ Ibidem .Acesso em:15/12/2013 as 17h50min
- ³⁰⁶ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br/>> .Acesso em:15/12/2013 as 17h51min
- ³⁰⁷ Ibidem.Acesso em:15/12/2013 as 17h53min

- ³⁰⁸ Osgemeos, disponível em <http://www.osgemeos.com.br> . Acesso em: 15/12/2013 as 17h54min
- ³⁰⁹ Ibidem . Acesso em: 15/12/2013 as 17h56min
- ³¹⁰ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > . Acesso em: 15/12/2013 as 18h01min
- ³¹¹ Ibidem. Acesso em: 15/12/2013 as 18h01min
- ³¹² Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > . Acesso em: 15/12/2013 as 18h01min
- ³¹³ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti: do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011. p.104
- ³¹⁴ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > . Acesso em: 15/12/2013 as 18h01min
- ³¹⁵ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > . Acesso em: 15/12/2013 as 18h03min
- ³¹⁶ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > . Acesso em: 15/12/2013 as 18h04min
- ³¹⁷ Ibidem Acesso em: 15/12/2013 as 18h06min
- ³¹⁸ Ibidem. Acesso em: 15/12/2013 as 18h10min
- ³¹⁹ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > . Acesso em: 15/12/2013 as 18h12min
- ³²⁰ Cidade Cinza . Disponível em: < <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/cidade-cinza-registra-o-trabalho-de-grafiteiros-1.758669> > . Acesso em: 15/12/2013 as 21h38min.
- ³²¹ Osgemeos . Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Os-Gemeos> > . Acesso em: 15/12/2013 as 18h14min
- ³²² Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/11/1367073-livro-sobre-grafite-em-sp-reune-imagens-que-foram-apagadas-nos-ultimos-8-anos.shtml> > . Acesso em: 15/12/2013 as 20h34min.
- ³²³ Ibidem. Acesso em: 15/12/2013 as 20h34min.
- ³²⁴ Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/11/1367073-livro-sobre-grafite-em-sp-reune-imagens-que-foram-apagadas-nos-ultimos-8-anos.shtml> > . Acesso em: 15/12/2013 as 20h35min.
- ³²⁵ Ibidem. Acesso em: 15/12/2013 as 20h36min.
- ³²⁶ Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/11/1367073-livro-sobre-grafite-em-sp-reune-imagens-que-foram-apagadas-nos-ultimos-8-anos.shtml> > . Acesso em: 15/12/2013 as 20h37min.
- ³²⁷ Ibidem. Acesso em: 15/12/2013 as 20h38min.
- ³²⁸ Jornal Folha de São Paulo . Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/11/1367073-livro-sobre-grafite-em-sp-reune-imagens-que-foram-apagadas-nos-ultimos-8-anos.shtml> > . Acesso em: 15/12/2013 as 20h39min.

3. A Moda e o contemporâneo

- ³²⁹ LIPOVÉTSKY, O império do efêmero, p.31-32

- ³³⁰ BARBOSA, Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.27
- ³³¹ Entrevista concedida por Gilles Lipovétsky a Tarcísio d'Almeida em 1998 . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/gille/index2.htm>
- ³³² Ibidem
- ³³³ MESQUITA, C. Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004
- ³³⁴ Ibidem, 2004
- ³³⁵ Entrevista concedida por Gilles Lipovétsky a Tarcísio d'Almeida em 1998 . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/gille/index2.htm>
- ³³⁶ Ibidem
- ³³⁷ MESQUITA, C. Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004
- ³³⁸ Ibidem
- ³³⁹ LIPOVÉTSKY, O império do efêmero, p.31-32
- ³⁴⁰ NIEMEYER, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. 4 ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.
- ³⁴¹ SLATER. Don. Cultura do Consumo e Modernidade. Trad. De Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 2002. P.156
- ³⁴² SANT'ANNA, M. R. Teoria da moda: sociedade, imagem e consumo. São Paulo: Estação das letras, 2007.
- ³⁴³ QUESSADA, Dominique. O Poder da Publicidade na Sociedade Consumida Pelas Marcas: Como a Globalização Impõe Produtos, Sonhos e Ilusões. Trad. de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Futura, 2003
- ³⁴⁴ BARROS, Fernando de. Elegância: como o homem deve se vestir. São Paulo: Negócios, 1997.

3.1. A moda de antes e a moda de agora

- ³⁴⁵ LURIE, A. A linguagem das roupas. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- ³⁴⁶ GOBLOT, Edmond. A Barreira e o Nível. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus. 1989, p. 30
- ³⁴⁷ VEBLEN, T. A Teoria da Classe Ociosa. New York: Macmillan, 1899
- ³⁴⁸ SIMMEL, G.. "Moda" International Quarterly 10 (1904): 130-155.
- ³⁴⁹ LAVER, J. A História Concisa do Traje e da Moda. New York: Harry N. Abrams, 1969
- ³⁵⁰ ROBINSON, D. As Regras de ciclos de moda. Harvard Business Review.1958
- ³⁵¹ KING, C. Adoção Moda: uma refutação ao Trickle Down Theory. Chicago: American Marketing Association, 1963.
- ³⁵² LIPOVÉTSKY, Gilles. O império do efêmero : a moda e seu destino nas sociedades modernas.tradução o Maria Lucia machado. São Paulo: Companhia das Letras. 2009. P.33
- ³⁵³ BATTISTELLI. Piergiorgio. A psicologia e a Moda in SORCINELLI, Paolo. Estudar a Moda: corpos, vestuários, estratégias. 2 ed. São Paulo: Editora Senac.2010. p.78
- ³⁵⁴ Held, Maria Sílvia Barros De. A arte, o design, a moda, o processo de criação e o consumo na pós-modernidade. Trabalho apresentado no congresso científico Designa (2013)

³⁵⁵ HELD, Maria Sílvia Barros De. A arte, o design, a moda, o processo de criação e o consumo na pós-modernidade. Trabalho apresentado no congresso científico Designa (2013)

³⁵⁶ BATTISTELLI. Piergiorgio. A psicologia e a Moda in SORCINELLI, Paolo. Estudar a Moda: corpos, vestuários, estratégias. 2 ed. São Paulo: Editora Senac.2010. p.80

³⁵⁷ TOLEDO. Natália. Moda Masculina: Tendências de Consumo. Monografia apresentada para obtenção do título de especialista em Gestão do Design pela Faculdade de Tecnologia SENAI Antoine Skaf.

³⁵⁸ TOLEDO. Natália. Moda Masculina: Tendências de Consumo. Monografia apresentada para obtenção do título de especialista em Gestão do Design pela Faculdade de Tecnologia SENAI Antoine Skaf.

³⁵⁹ Ibidem

³⁶⁰ Ibidem

³⁶¹ BRANDÃO, Ludmila. Ensaio sobre a cópia na era da reprodutibilidade técnica. In Moda em zigue-zague: interfaces e expansões.org. Cristiane Mesquita e Rosane Preciosa. São Paulo: estação das Letras, 2011. p. 202.

³⁶² TOLEDO. Natália. op. cit.

³⁶³ TOLEDO. Natália. op. cit.

³⁶⁴ TOLEDO, Natália. Moda Masculina: Tendências de Consumo. Monografia apresentada para obtenção do título de especialista em Gestão do Design pela Faculdade de Tecnologia SENAI Antoine Skaf.

³⁶⁵ Ibidem

³⁶⁶ HELD, Maria Sílvia Barros De. A arte, o design, a moda, o processo de criação e o consumo na pós-modernidade. Trabalho apresentado no congresso científico Designa (2013)

3.2. A produção de simulacros na moda

³⁶⁷ HELD, Maria Sílvia Barros De. A arte, o design, a moda, o processo de criação e o consumo na pós-modernidade. Trabalho apresentado no congresso científico Designa (2013)

³⁶⁸ Ibidem

³⁶⁹ Ibidem

³⁷⁰ DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro in Lógica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva. 1974. p. 262

³⁷¹ Ibidem

³⁷² Ibidem. p. 262,263

³⁷³ Hypeness . Disponível em: < <http://www.hypeness.com.br/2013/12/um-hotel-de-luxo-que-simula-ser-uma-favela-para-turistas-experimentarem-a-pobreza/>> .Acesso em:16/12/2013 as 17h14min.

³⁷⁴ Hypeness . Disponível em: < <http://www.hypeness.com.br/2013/12/um-hotel-de-luxo-que-simula-ser-uma-favela-para-turistas-experimentarem-a-pobreza/>> .Acesso em:16/12/2013 as 17h14min.

³⁷⁵ Japan Times . Disponível em: < http://www.japantimes.co.jp/life/2012/12/25/style/stuck-on-a-good-design-award-winner/#.Uq9vn_RDu-E> .Acesso em:18/12/2013 as 15h22min.

³⁷⁶ Obvious . Disponível em: < http://obviousmag.org/archives/2007/10/publicidade_cri_1.html> .Acesso em:18/12/2013 as 15h25min.

³⁷⁷ Kenia . Disponível em: < <http://www.keniacosta.com/embalagens-criativas/>> .Acesso em:18/12/2013 as 15h30 min.

³⁷⁸ Rafael Piffer . Disponível em: < <http://rafaelpiffer.spaceblog.com.br/r6086/Design/>> .Acesso em:18/12/2013 as 16h35min.

³⁷⁹ HELD, Maria Silvia Barros de. A pós-modernidade, o objeto de design e o humor. Trabalho apresentado no congresso científico Ciantec 2010.

³⁸⁰ Moda para Homens . Disponível em: < <http://modaparahomens.com.br/2011/04/28/capacetes-criativos/>> .Acesso em:18/12/2013 as 16h07min.

³⁸¹ Plantabaixa . Disponível em: < <http://plantabaixa.wordpress.com/category/criatividade/page/2/>> .Acesso em:18/12/2013 às 16h29min.

³⁸² HELD, Maria Silvia Barros de. A pós-modernidade, o objeto de design e o humor. Trabalho apresentado no congresso científico Ciantec 2010.

³⁸³ Formafina . Disponível em: < <https://www.formafina.com.br/>> .Acesso em:18/12/2013 as 16h52min.

³⁸⁴ LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 186

³⁸⁵ Ibidem. p. 188

³⁸⁶ BAUDRILLARD, Jean. A troca simbólica e a morte. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 119

³⁸⁷ CHAUI, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ed. Ática, 2005.p. 294

³⁸⁸ LYPOVETSKY, G. A Felicidade Paradoxal. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007. p. 46.

³⁸⁹ CHAUI, Marilena. op. cit. .p. 295

³⁹⁰ Borgoni. Daniel. Disponível em <http://filosofia.uol.com.br/filosofia/ideologia-sabedoria/42/artigo290807-2.asp>> .Acesso em:20/12/2013 as 23h59min

391 CHAUI, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ed. Ática, 2000. p.422

3.3. Grafite e Moda

³⁹² Grifes de rua, a periferia fashion . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/aprendiz/guiadeempregos/primeiro/noticias/ge050705.htm#3>> .Acesso em:23/12/2013 as 17h40min.

³⁹³ Grifes de rua, a periferia fashion . Disponível em: < <http://www2.uol.com.br/aprendiz/guiadeempregos/primeiro/noticias/ge050705.htm#3>> .Acesso em:23/12/2013 as 17h40min.

³⁹⁴ FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Comunicação nas Grifes do Hip Hop: intuição X estratégia. Revista FACOOM número 18, Faculdade Armando Alvares Penteado, FAAP. 2º semestre de 2007, p. 68.

³⁹⁵ Ibidem, p. 68.

³⁹⁶ Marca Ice Blue . Disponível em: < <http://iceblueonhipho.blogspot.com.br/>> .Acesso em:23/12/2013 as 18h11min.

³⁹⁷ NETO, Bruno Pedro Giovannetti. Graffiti: do subversivo ao consagrado. Tese ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2011

³⁹⁸ Galeria do rock, disponível <http://galeriadorock.com.br/blog/>> .Acesso em:23/12/2013 às 19h15min.

³⁹⁹ CLICRBS . Disponível em: < <http://wp.clicrbs.com.br/gfashion/tag/havaianas/>> .Acesso em:23/12/2013 as 20h37min.

⁴⁰⁰ CLICRBS . Disponível em: < <http://wp.clicrbs.com.br/gfashion/tag/havaianas/>> .Acesso em:23/12/2013 as 20h37min.

⁴⁰¹ FFW . Disponível em: < <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/estampas/>> .Acesso em:23/12/2013 as 20h48min.

⁴⁰² Fashiondeluxe . Disponível em: < <http://fashiondeluxe.wordpress.com/2009/02/26/lv-grafitti/>> .Acesso em:23/12/2013 às 20h55min.

⁴⁰³ Outubro grafitado . Disponível em: < <http://www.namoral.com.br/blog/?p=1030>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h03 min.

⁴⁰⁴ Papelpop . Disponível em: < <http://papelpop.com/2010/03/que-tal-um-tenis-supercolorido-da-louis-vuitton/>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h14min.

⁴⁰⁵ Outubro grafitado . Disponível em: < <http://www.namoral.com.br/blog/?p=1030>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h03 min.

⁴⁰⁶ FFW . Disponível em: < <http://ffw.com.br/noticias/tag/louis-vuitton/page/2/>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h25min.

⁴⁰⁷ Babel das Artes . Disponível em: < <http://babeldasartes.wordpress.com/category/arte/page/2/>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h34min.

⁴⁰⁸ Babel das Artes . Disponível em: < <http://babeldasartes.wordpress.com/category/arte/page/2/>> .Acesso em:23/12/2013 as 21h34min.

⁴⁰⁹ The Little light, disponível em http://thelittlelighthousekeeper.blogspot.com.br/2010/10/she-aint-got-no-money-in-bank-sy_24.html> .Acesso em:23/12/2013 as 22h29min.

⁴¹⁰ Basquiat . Disponível em: < <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/06/25/obra-de-basquiat-bate-recorde-e-e-leiloadada-por-r29-milhoes.htm#fotoNav=23>> .Acesso em:24/12/2013 as 00h08 min.

⁴¹¹ Basquiat . Disponível em: < <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/06/25/obra-de-basquiat-bate-recorde-e-e-leiloadada-por-r29-milhoes.htm#fotoNav=23>> .Acesso em:24/12/2013 as 00h10 min.

⁴¹² LEFEBVRE, Henri. A vida cotidiana no mundo moderno. São Paulo: Ática. pg. 56-62.

4. O contemporâneo: uma leitura através do grafite e da moda

4.1. O consumo: a moda e o grafite

⁴¹³ LIPOVÉTSKY, Gilles. In Os tempos Hipermódnos. Gilles Lipóvetsky com Sébastien Charles. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. p. 24-26

⁴¹⁴ BAUMAN. Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS. Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 38,39.

⁴¹⁵ Ibidem. p. 41.

⁴¹⁶ Ibidem. p. 71.

⁴¹⁷ Ibidem. p. 73.

⁴¹⁸ Ibidem. p. 31.

⁴¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Trad. MEDEIROS, Carlos Alberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 13.

⁴²⁰ Ibidem. p. 14.

⁴²¹ Ibidem. p. 20.

⁴²² Ibidem. p. 76.

⁴²³ Ibidem. p. 97-99.

⁴²⁴ Ibidem. p. 64.

⁴²⁵ BAUDRILLARD, J. La Socit de Consommation. Paris: Gallimard, 1970

⁴²⁶ JAMESON, Frederic. Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism in New Left Review, 146, 1984.

4.2. O cotidiano, a moda e o grafite

4.3. A reprodutibilidade, a moda e o grafite

⁴²⁷ DELEUZE, Gilles. Plato e o Simulacro in Lgica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas. So Paulo: Perspectiva. 1974. p. 263,264

4.4. O simulacro, a moda e o grafite

⁴²⁸ DELEUZE, Gilles. Plato e o Simulacro in Lgica do Sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas. So Paulo: Perspectiva. 1974. p. 264

⁴²⁹ BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulao. Trad. Maria Joo da Costa Pereira. Lisboa: Relgio D'gua Editora. 1991.p.13.