Christiane Wagner

Estética: imagem contemporânea
Análise do conceito inovação

São Paulo
2013

Christiane Wagner

Estética: imagem contemporânea
Análise do conceito inovação

Tese apresentada à Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo
como requisito parcial
à obtenção do título de Doutor

Orientadores:

Prof. Dr. Issao Minami
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Design e Arquitetura

Prof. Dr. Marc Jimenez
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Esthétique Théorique et Appliquée

São Paulo
2013

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.

Catálogo da Publicação da Universidade de São Paulo

W132e Wagner, Christiane
Estética : imagem contemporânea : análise do
conceito inovação / Christiane Wagner. – São Paulo, 2013.
300 p.

Tese (Doutorado - Área de Concentração:
(Design e Arquitetura) - FAUUSP.

Orientadores: Issao Minami; Marc Jimenez

1. Estética (Arquitetura e Design) 2. Criatividade
(Arquitetura e Design) 3. Inovação 4. Imagem
5. Cultura e Mercado I.Título

CDU 7.01:72:7.05

Os exemplares solicitados para depósito desta tese
foram impressos em papel 100% reciclado,
pelo compromisso com o desenvolvimento sustentável
e apoio ao manejo florestal no Brasil e no mundo.

Suzano Report-Reciclato A4 – 75g/m²
foi produzido a partir de aparas pré e pós-consumo,
colaborando com a redução dos resíduos urbanos
e com a preservação dos recursos naturais.

Christiane Wagner

Estética: imagem contemporânea

Análise do conceito inovação

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo, como requisito parcial
à obtenção do título de Doutor

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

*Für Nikolas,
mein lieber Sohn,*

*auf eine Art und Weise
in der Welt zu sein.*

Meus agradecimentos

Ao Prof. Dr. Marc Jimenez, germanista e filósofo, quem me orientou na Sorbonne, para obtenção do título de doutor em Ciências da Arte, aproximando as escolas francesa e alemã no tocante à importância e ao valor científico da estética contemporânea. O resultado deste aprendizado é esta tese apresentada na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Ao Prof. Dr. Issao Minami, pela forma dedicada e sempre atenta com que me fez conduzir a pesquisa ao longo de todo este trabalho. Sua orientação me deu a tranquilidade necessária para enfrentar as dificuldades naturais em um trabalho dessa natureza.

Ao Prof. Dr. Adnei Melges de Andrade pelo indispensável apoio e atenção à realização desta tese entre a Universidade de São Paulo e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

À Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Refinetti Martins pela colaboração e apoio na organização entre as universidades acima citadas.

À Madame Danielle Goldstein, quem constantemente participou do processo de elaboração desta pesquisa, se empenhando na revisão do idioma francês, da versão francesa desta tese.

À Vânia Cavalcanti, parceira na finalização, colaborando com a revisão do texto em português com dedicação e prioridade ao tempo planejado.

Em especial atenção ao amigo Claudio Tozzi, quem pela arte das cores, com sua obra me sensibiliza.

Ao apoio de todos meus familiares, em Berlim e São Paulo.

*“Você talvez não saiba,
que eu também pinto. [...]
Quando a fantasia apenas
nos suscita a figuração, então,
isso é o que me importa.[...]”*

*Frases de uma carta de
Arnold Schönberg para
Wassily Kandinsky
de 24/01/1911.*

Arnold Schönberg
Vision, 1910
Washington, The Library of Congress

Resumo

A estética, como fenômeno abstrato, atua sempre entre a forma e a percepção. Sua importância é percebida, ainda que subjetivamente, nas relações econômicas e políticas e na dinâmica das relações sociais. Com efeito, ela pode ainda ser a orientação de um “primeiro conhecimento”, configurando imagens que estabelecem aproximações ou mesmo distanciamentos entre os homens em diferentes culturas. Ela idealiza a beleza das formas e objetiva superar o que se entende por imperfeições. Contudo, a estética direciona-se ainda a diferentes concepções e a novas formas, procurando inovação conforme o contexto da criação. Notam-se as diferentes tendências e concepções estéticas na trajetória da história da arte. Na arquitetura, nas artes visuais e aplicadas observa-se o exemplo de como a forma perfeita é configurada. Novas formas e conteúdos surgem como processo de transformações que implicam valores da ordem e das regras de cada cultura na construção do imaginário coletivo. Com o advento da sociedade de classes, novos padrões e concepções passaram a obedecer à estratificação do consumo, condicionando a evolução tecnológica e princípios estéticos estabelecidos no universo da arquitetura e do design. Seguida pelo sentido de uma estética da inovação e imagens configuradas que definiriam o estatuto do indivíduo contemporâneo. No entanto, somente ao analisar os aspectos da criatividade em novas formas, diferenciando a imaginação da fantasia, é que seria possível a realização inovadora pela qual o arquiteto e o designer se orientariam, com razões práticas, para atender às expectativas da sociedade. Seja a ilusão por meio do imaginário coletivo, ou não, para entender o processo de reconhecimento dos novos paradigmas, o que resultaria na inovação.

Palavras-chave: inovação, criatividade, imagem, cultura e mercado.

Résumé

Esthétique : l'image contemporaine

L'analyse du concept l'innovation

L'esthétique, est-elle un phénomène abstrait ? Celle-ci est toujours entre la forme et la perception. L'importance qu'elle peut avoir est perçue, malgré que, subjectivement, on puisse la retrouver dans les relations économiques, politiques et dans la dynamique des relations sociales. En effet, elle peut encore être l'orientation d'une «première connaissance», configurant les images, qui établissent des rapprochements ou même des éloignements entre les hommes de différentes cultures. Elle idéalise la beauté des formes et objective de dépasser ce que l'on peut comprendre comme des imperfections. Néanmoins, l'étude de l'esthétique s'adresse aussi bien à de différentes conceptions qu'à de nouvelles formes, cherchant une compréhension, selon un contexte de création.

Nous pouvons remarquer les différentes tendances et les conceptions esthétiques dans la trajectoire de l'histoire de l'art. Dans les arts visuels et appliqués nous observons comment la forme parfaite est configurée. De nouvelles formes et contenus apparaissent comme processus de transformations qui impliquent les valeurs de l'ordre et les règles de chaque culture dans la construction de l'imaginaire collectif. Avec l'avènement de la société de classes, de nouvelles normes et de nouvelles conceptions, nous pouvons percevoir la stratification de la consommation, conditionnée à l'évolution technologique et aux principes esthétiques établis dans l'univers de la communication et du design. Suivie par le sens d'une innovation dans la configuration d'images qui définiraient le statut de l'individu contemporain. Néanmoins, seulement analyser les aspects de la créativité dans de nouvelles formes, en distinguant l'imagination de la fantaisie, la réalisation innovatrice, par laquelle la configuration des images se guiderait, avec des raisons pratiques, pour lesquelles on fera attention aux attentes de la société serait-elle possible ? Il faudrait que l'illusion existe au moyen de l'imaginaire collectif, ainsi que la compréhension du processus de reconnaissance dans les cultures imaginées pour qu'il y ait de nouveaux paradigmes des formes, pour lesquelles résulteraient des innovations.

Mots-clés : innovation, créativité, image, culture et marché

Abstract

Aesthetics : contemporary image Analysis of the concept innovation

Aesthetics, as an abstract phenomenon, always acts between form and perception. Its importance is noticeable yet subjectively in economic and political relations and in the dynamics of social relationships. In fact, configuring images that establish proximities or even distances between human beings in different cultures. It idealizes beauty of forms, and aims at overcoming what is understood by imperfections. However, aesthetics study focuses on different conceptions and new forms, aiming at understanding according to the creation context. Different aesthetics trends and conceptions are observed along art history. In visual and applied arts it is observed the example of how the perfect form is configured. New forms and contents appear as transformation processes, which imply order values and rules of each culture in building social imaginary. With the advent of class society new standards and conceptions began to obey consumption stratification, conditioning technological evolution and aesthetical principles established in the universe of communication and art, followed by a sense of innovation in configuring images that would define contemporaneous individual's statute. However, only when one analyzes the aspects of creativity in new forms, differentiating imagination and fantasy, it would be possible to reach innovative realization, through which the image configuration guides itself, based on practical reasons to meet the social expectations. Whether it is the illusion by social imaginary or not to understand the recognition processes of new paradigms, the result is innovation.

Keywords: innovation, creativity, image, culture and market

Lista de figuras

Figura 1:	Catedral de Chartres_____	62
Figura 2:	Vitrais na Catedral de Chartres_____	63
Figura 3:	Cenas do testamento na Catedral de Chartres_____	64
Figura 4:	Cenas do testamento na Catedral de Chartres _____	64
Figura 5:	<i>Die fertige Glocke</i> (o sino pronto) ilustração de Liezen-Mayer_____	65
Figura 7:	Atuação de Mei Lan Fang no teatro chinês Cenas disponíveis no filme <i>Brecht – Die Kunst zu leben</i> de Joachim Lang, Alemanha 2006 _____	70
Figura 8:	<i>Chogqing Sichuan Opera Theatre</i> encenação da peça: <i>Der kaukasische Kreidekreis</i> _____	70
Figura 9:	<i>The Great Dictator</i> (USA, 1940, Charlie Chaplin)_____	75
Figura 10:	<i>A mãe coragem e seus filhos (Mutter Courage und ihre Kinder)</i> Cenas disponíveis no filme <i>Brecht – Die Kunst zu leben</i> , de Joachim Lang, Alemanha 2006 _____	77
Figura 11:	Cenas de <i>A mãe coragem e seus filhos</i> (<i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>) de Berthold Brecht_____	77
Figura 12:	Avião com peças de Lego_____	101
Figura 13:	LEGO MINDSTORMS NXT 2.0_____	102
Figura 14:	<i>La Fontaine Stravinski</i> , ou <i>Fontaine des Automates</i> , obra de Jean Tinguely e Niki de Saint Phalle _____	103
Figura 15:	Croqui apresentado por Lúcio Costa no concurso para Escolha do Plano Piloto de Brasília_____	115
Figura 16:	Congresso Nacional em Brasília, construção no ano de 1958, projeto de Oscar Niemeyer_____	115
Figura 17:	Congresso Nacional, Brasília, 1958_____	117
Figura 18:	Reichstag, Königsplatz, Berlin, 1932 _____	119
Figura 19 :	Trabalhadores da empresa S.A. Loevy colocando a dedicatória: O Povo Alemão_____	119
Figura 20:	Detalhe do frontispício e fachada do Reichstag _____	120

Figura 21:	A altura da cúpula antiga apresenta cerca de 20 metros de diferença comparada com a cúpula atual_____	121
Figura 22:	Esboço de Norman Foster e ilustração da cúpula atual_____	121
Figura 23:	Águia Imperial da Federação Alemã na sala do plenário A atual águia foi criada em 1953 pelo escultor Ludwig Gies_____	122
Figura 24:	Norman Foster propôs um novo desenho para a Águia. A Federação Alemã preferiu permanecer com a tradicional_____	123
Figura 25:	Detalhe ilustrado do Reichstag_____	123
Figura 26:	1920, fim da I Guerra Mundial, a indústria automobilística_____	125
Figura 27:	Sistema de bicicletas públicas em Paris e Berlim_____	126
Figura 28:	Publicidade fornecedor Norueguês de energia à Alemanha_____	130
Figura 29:	Publicidade da <i>Rheinisch-Westfälische Elektrizitätswerk AG (RWE)</i> _____	131
Figura 30:	Panteão, Paris _____	134
Figura 31:	Château de Versailles _____	135
Figura 32:	Obra de Decio Tozzi, orquidário e parque Villa Lobos_____	137
Figura 33:	A forma esférica da obra de Decio Tozzi _____	137
Figura 34:	Obras de Claudio Tozzi_____	138
Figura 35:	Obra de Bernar Venet, 85.8° Arc x 1 – Place d’Armes_____	139
Figura 36:	Obra de Bernar Venet, 219.5° Arc x 28 – Parterre d’Eau_____	140
Figura 37:	Takashi Murakami - Tongari-Kun 2003 - 2004, Salon d’Hercule, <i>Flower Matango</i> , Galerie des Glaces / Château de Versailles_____	141
Figura 38:	Jeef Koons - Château de Versailles, 2008 – 2009_____	142
Figura 39:	Embalando o Reichstag_____	142
Figura 40:	Reichstag embalado pelos artistas Christo e Jeanne-Claude _____	143
Figura 41:	Reichstag em 2012_____	143
Figura 42:	Teto da Capela Sistina_____	159
Figura 43:	Capela Sistina, erguida em homenagem ao papa Sisto V_____	159

Figura 44:	Painéis <i>Guerra e Paz</i> de Cândido Portinari _____	160
Figura 45:	Boutique rue de Sèvres, 63 _____	170
Figura 46:	Colonne Moris : Place St. Sulpice _____	170
Figura 47:	Nos anos de 1920, os surrealistas encontram motivos de criação de vanguarda nos reflexos das vitrines parisienses _____	172
Figura 48:	Entrada da Galerie Vivienne _____	174
Figura 49:	Pintura de Van Gogh, <i>Iris</i> , 1889. Imaginação da Flor Azul por Van Gogh _____	184
Figura 50:	Francesco Hayez, <i>Itália</i> , 1812 _____	188
Figura 51:	Frauenkirche, Dresden, Alemanha _____	189
Figura 52:	Altar com o órgão e cúpula na Frauenkirche, Dresden, Alemanha _____	190
Figura 53:	Coluna Vandôme, em Paris _____	191
Figura 54:	Imagens esculpidas em espiral na Coluna de Trajano _____	191
Figura 55:	O edifício à esquerda apresenta uma fachada que não é real _____	193
Figura 56:	Potsdamer Platz, Berlim _____	195
Figura 57:	<i>Blanche-Neige, Le Banquet</i> de Catherine Bay _____	197
Figura 58:	<i>La vie en rose avec Ben</i> . Saint-Germain-des-Prés, Paris _____	202
Figura 59:	29º Bienal de São Paulo, 2010 _____	210
Figura 60:	Imagem para capa, representando os resultados de uma economia verde _____	212
Figura 61:	<i>Towards a Green Economy: Pathways to Sustainable Development and Poverty Eradication, 2011</i> _____	214
Figura 62:	Ação pública contra o novo Código Florestal _____	217
Figura 63:	Obra de Frans Krajcberg. <i>Flor do Mangue</i> , 1965. Madeira _____	218
Figura 64:	Fotos de Frans Krajcberg _____	219
Figura 65:	Fotos de Frans Krajcberg _____	219

Figura 66:	Parte da partitura para piano: <i>Aquarela do Brasil</i> , de Ary Barroso. Arranjo de Luiz Marchetti _____	231
Figura 67:	Parte da partitura para piano: Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, <i>Garota de Ipanema</i> Arranjo de Paulo Jobim _____	232
Figura 67:	<i>Christus und die Ehebrecherin</i> , obra de Vermeer, falsificada por Han van Meegeren _____	240
Figura 68:	Recentemente foi descoberta outra obra, também falsificada por Meegeren, de Dirck van Baburen _____	240
Figura 69:	Plakataktion Nürnberg, 1971. Fonte: Klaus Steak _____	243
Figura 70:	<i>David et Goliath</i> , Nápolis, 1988. <i>La mort de la Vierge</i> , Napoli, 1990. Desenhos em carvão inspirados nas obras de Caravaggio de Ernest Pignon-Ernest _____	243
Figura 71:	Cabine 7, de pinturas de uma serie de 10 cabines, representando o espaço noturno de 1997 a 1999. Esboço para <i>Pieta sud-africaine</i> . Soweto – Warwick, 2002. de Ernest Pignon-Ernest _____	244
Figura 72:	Soweto – Warwick, 2002. Fonte: Ernest Pignon-Ernest _____	244
Figura 73:	<i>Laocoonte</i> , século I a.C. Roma, <i>Musei Vaticani</i> . <i>Obra realizada pelos artistas da antiguidade grega:</i> <i>Agasandros, Polydoros et Athénodoros de Rhodes</i> . _____	247
Figura 74:	Imagens das cenas de <i>Mãe coragem</i> , com Helena Weigel, cena 3: ano 1628/29, durante a Guerra dos 30 anos Mãe Coragem [com um grito] e uma “expressão de cadáver” voltou a negar seu filho, para salvar a si e seus outros filhos. (<i>Mutter Courage angesichts einer Leiche</i> <i>ihrem Sohn nochmals verleugnet,</i> <i>um sich und ihre Kinder zu retten</i>) _____	249
Figura 75:	Nessa sequência de <i>Mutter Courage</i> , cena 3: ano 1628/29, durante a Guerra dos 30 anos, que no original era representada pelo grito e “expressão de cadáver”. _____	249

Lista de Tabelas:

Tabela 1:	Crescimento da população, do PIB, do comércio e das emissões de CO ₂ , 1990-2008 _____	214
-----------	--	-----

Sumário

Introdução	30
1. Criatividade e inovação	47
1.1. O renascimento das ideias e novas imagens	53
1.2. Simulacro <i>made in China</i> Relatos e origem da imagem em transformação	71
1.3. A arte e a técnica para realizações	84
1.4. Expectativas das imagens	104
2. Transformações da imagem urbana	102
2.1. Espaço, ideologias e realizações	102
2.2. Indústria e comunicação	124
2.3. Tradição e ideias contemporâneas	132
2.4. Reconfigurações urbanas “ <i>Polis-ideologia</i> ”	150
3. <i>Trompe-l’œil</i> cotidiano	179
3.1. Cidade sob a ilusão do real	179
3.2. Parâmetro <i>default</i> para configurar <i>Standard & Export</i>	199
3.3. Metrôpoles globais: presença e influência	220
Considerações finais	238
Referências	270
Apêndices	279
Anexos	288
Índice de nomes	291

INTRODUÇÃO

Novas formas e conteúdos surgem como processos de transformações que implicam valores da ordem e das regras de cada cultura na construção do imaginário coletivo e na percepção do indivíduo. A imagem contemporânea é formada pelos novos princípios da tecnologia digital, simulando cenários e ambientes pelo sentido de inovação na configuração dos espaços urbanos. No entanto, somente ao analisar os aspectos da criatividade pelos novos meios de realização, diferenciando a imaginação da fantasia, é que seria possível aos indivíduos uma orientação, com razões práticas, para atender às expectativas da sociedade?

Contudo, o estudo da imagem direciona-se a diferentes concepções e a novas formas no contexto da criação e da estética predominantes nos dias de hoje, para compreender o processo dos novos paradigmas. Com a mesma importância, espera-se o resultado do procedimento técnico na programação visual como soluções ao risco de ilusão nos sistemas comunicativos e de sinalização das grandes metrópoles. Sendo assim, interessa saber o que designaria e condicionaria as artes às mudanças – em contraste com as próprias definições de seus observadores – pela inovação na imagem contemporânea.

A ideia é que essas disciplinas, ao se diferenciarem por meio de uma codificação específica à dinâmica de suas comunicações, estariam condicionando as inovações de ordem cultural. Comum a essa condição, ressalta-se o estudo da produção urbana, representando algo de distinto como produto da imaginação com uma discussão interdisciplinar em ciências da arte e comunicação.

Em princípio, deve-se para a análise da imagem contemporânea nos centros urbanos reconsiderar as obras importantes sob as estruturas ideológicas. A realidade é, ao mesmo tempo que a ideologia, as significações em torno das relações sociais, nas quais o sujeito social pode se apoiar para se realizar.

A orientação que a análise clássica de Louis Althusser nos oferece em sua obra intitulada *Sur la reproduction*¹, após importante interpretação da teoria de Marx sobre o *Capital*, nos permite compreender a constituição moderna das formas institucionais que orientam as relações, no sentido do ser social, para a configuração da imagem como expressão e referência do discurso ideológico. Configuração esta que, de um ponto de vista teórico, implica o valor do ideal referente à cidadania mundial e ao direito cosmo-político. Trata-se também das diversas formas históricas de interpelação e existenciais no geral, constitutivas da humanidade pelos seus aspectos subjetivos.

Referindo-se ao sistema de comunicação mundial, pela configuração da imagem contemporânea, abordamos a diversidade cultural das sociedades que são importantes para os centros urbanos. Como um conceito de formação social, isto é, um conceito científico, um sistema onde encontramos diversas teorias para designar sociedades situadas em seu tempo histórico. Conforme Althusser, o sistema das noções ideológicas, ao qual se reporta a noção idealista de sociedade, encontra-se nas relações de produções. Essa dinâmica das relações de produção se mantém sempre em desenvolvimento. A partir dessa relação, podemos destacar os modos produtivos dominantes para descrever a contemporaneidade nos centros urbanos definindo a imagem para conceituar a sociedade de hoje.

¹ Trad. do título: *Sobre a reprodução* (leitura da obra no original em francês, interpretada por Christiane Wagner). ALTHUSSER, Louis. *Sur la reproduction*. Paris: PUF, 1995.

Na sociedade de consumo, a produção das imagens está estreitamente ligada ao sistema do mercado mundial, isto é, ao capitalismo. O qual, por outro lado, integra-se a esse processo não só por meio dos valores de uso e de troca, segundo análise das relações de produções e forças produtivas de Louis Althusser, mas também pelos valores simbólicos para dar às imagens criadas uma significação no universo da indústria cultural. É o que nos mostram os estudos de Jürgen Habermas e a análise estética de Theodor Adorno, em seu trabalho sobre a sociedade de massa (1947) e Walter Benjamin com seus ensaios, entre eles, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935)². Tais estudos foram muito importantes para a análise das imagens a partir da segunda metade do século XX. Quando elas passaram a ser configuradas e emitidas ilimitadamente, com facilidade, continuamente e a cada nova tecnologia. Até que, atualmente, diante da convergência tecnológica e das imagens configuradas, uma possível hipótese é encontrada: se o mundo é dependente da produção de imagens estimulando o consumo, supõe-se, então, que existe um mundo imaginado de consumismo e, portanto, que teríamos uma vida urbana que se apoia em nada de real. Face à importância das imagens na sociedade contemporânea, é importante a reflexão sobre a participação social do homem por meio de suas representações tradicionais e/ou de inovações. Isso possibilitaria que entendesse e conservasse o que representa o real, sem detrimento do elemento simbólico. Nesse sentido, as imagens do mundo atual estimulam o desejo de consumir tudo o que se apresenta como realidade. Isso só é possível por meio das condições técnicas atuais, pelas inovações,

2. Existem quatro versões da *Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. A primeira foi escrita em 1935. Em 1936, Benjamin introduziu mudanças significativas para a sua publicação. Este artigo, com as significativas mudanças, foi apenas postumamente, em 1955, publicado. Em 1936, ele também escreveu, com a ajuda de Pierre Klossowski, uma versão francesa do seu texto que foi publicada na *Zeitschrift für Sozialforschung*. Versão esta que foi publicada nos escritos de Walter Benjamin em francês (Gallimard, 1991). A quarta e última versão, entretanto, remonta a 1939. Foi traduzida em 1959 por Maurice de Gandillac em trabalhos selecionados de Benjamin (Julliard), a tradução publicada em primeiro lugar em *Œuvres II. Poésie et révolution* (Denoël, coll. Les Lettres Nouvelles, 1971) e *L'Homme, le langage et la culture* (Denoël-Gonthier, coll. Mediations, 1983). Finalmente, revisada por Rainer Rochlitz, em *Œuvres III* (Gallimard, 2000). Uma outra tradução de Christophe Jouanlanne e Marc B. de Launay se encontra no volume *Sur l'art et la photographie* (Ed. carrée, coll. Arts et Esthétique, 1997). Éditions Allia, Paris, 2009.

invenções e criações para que se possa prever as consequências eventualmente imaginadas. Nessa condição, a imagem se torna o produto principal da técnica, isto é, do desenvolvimento e da transformação dos processos, dos meios tornando-se os fins e vice-versa. Assim, a produção e fascínio das imagens não cessam de indicar condicionalmente que a realidade é, por ela mesma, a imaginação. Isso significa dizer que tudo pode ser representado ou produzido em um processo provável pela evolução tecnológica.

As imagens são transmitidas de contextos e tempos diferentes e manifestam-se por meio de diversas interpretações em concepções estéticas. No decorrer do tempo, o termo estética adquiriu dimensões e significados tão amplos e imprecisos, que hoje é necessária atenção ao usá-lo. Caso contrário, corre-se risco de estimular ainda mais sua banalização. Em 1750, o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) introduziu essa expressão em seu livro intitulado justamente *Aesthetik*. Ele defendia a tese de que são objetos da arte as representações sensíveis como “primeiro conhecimento”. De outra parte, o conhecimento racional são as representações “diferentes”, a saber, os conceitos. Em outras palavras, para esse pensador, o que significa no sentido *stricto* estética é a “doutrina do conhecimento sensível”.

Convém registrar que os escritos de Baumgarten sobre estética tiveram significativa influência no trabalho de seu contemporâneo Immanuel Kant (1724-1804). Tanto é assim que, em um dos seus trabalhos mais conhecidos, *Crítica da razão pura*, Kant fala de um espaço externo a nós, que representamos pelas nossas relações imaginando-os de forma determinante e concreta. É na realização de uma certa forma do espaço, isto é, o que se forma, segundo Kant, um conceito *a priori* constituído da representação do espaço, como experiência do que temos como intuição exterior antes mesmo que possamos pensar, ou imaginar algum conteúdo. É a representação, a possibilidade de compreender a exterioridade pelos meios dos objetos configurados.

A estética transcendental é um juízo estético que deve ser entendido como o juízo sobre a arte e sobre o belo. Para esclarecer melhor, ele prefere chamar de “estética transcendental”, isto é, a doutrina que se ocupa das formas *a priori* do conhecimento sensível. Os escritos de Kant alusivos à arte e ao belo, porém, já não mais se restringiam à doutrina de Baumgarten. Eles vão bem mais além. Nota-se aqui, o caráter construtivo da arte, especialmente no tocante à forma e ao conteúdo. A partir desse momento, Kant passou a conceber a atividade estética como uma forma de juízo reflexivo. Assim, o caráter construtivo kantiano passa, necessariamente, pela análise e observância meticulosa do objeto artístico, sem que isso signifique lançar mão de uma lógica racional preestabelecida. O melhor exemplo contemporâneo do caráter construtivo da arte é justamente a atividade criativa. Apenas para enumerar algumas, citamos aqui as exposições mundiais, com propostas inovadoras sobre os centros urbanos. No que diz respeito às exterioridades e seus conteúdos. Partindo da filosofia kantiana, encontram-se no pensamento de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) outras reflexões não menos fecundas acerca da estética e da arte. São análises e elementos conceituais que certamente ajudarão no substrato teórico desta pesquisa no campo da imagem contemporânea. À parte sua tese sobre a originalidade absoluta da arte, encontra-se, em *Curso de estética*³, não uma obra no sentido específico da palavra, mas uma organização realizada pelos seus alunos dos escritos e notas que Hegel desenvolvia ao preparar suas aulas. Essa publicação tornou-se indispensável, atravessou o tempo, influenciou o pensamento do final do século XIX, todo o século XX e permanece ativa em nossos dias. No tocante à filosofia política, por exemplo, foi inegável a importância da obra de Hegel para que Karl Marx construísse toda sua teoria sobre o capital e o trabalho, ou seja, sobre as relações de produção. Mas é mesmo em seu trabalho anteriormente citado que se encontram as melhores lições de uma confluência harmoniosa entre a arte e a filosofia.

3. HEGEL, G.W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke 13,14 und 15. Auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845 neue editierte Ausgabe* Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt : Suhrkamp, 1986.
Id. Hegel esthétique. Textes choisis par Claude Khodoss. Paris : PUF, 2010.

Não por acaso, Hegel acrescenta que podemos imaginar que o artista seleciona no mundo exterior as melhores formas e as configura, por meio de sua escolha de composição, para encontrar aquelas mais adequadas ao seu conteúdo. Mas quando assim, ainda não fez nada, pois o artista deve ser “criador” e, em sua fantasia, com o reconhecimento das formas verdadeiras, com o sentido profundo e a sensibilidade que dariam força para ele exprimir o significado de modo espontâneo com força.

Na mesma linha do pensamento hegeliano, encontram-se as ideias do filósofo húngaro György Lukács (1885-1971), para quem a arte é o “reflexo da realidade”. Ela resulta da interação entre o homem e a natureza, tendo o trabalho e a sociedade como elementos essenciais para o ato de criação. Assim, o momento histórico teria importância capital não só no momento de criação do artista, mas na própria concepção estética da sua obra. Assim, Lukács concebe a arte como a forma de expressão mais apropriada e uma autoconsciência maior da humanidade, “consciência própria do gênero humano”⁴.

Do mesmo modo, são imprescindíveis obras de pensadores contemporâneos, para melhor entendermos o estudo da inovação em estética e das imagens⁵ em configuração. Para tanto, a obra do Professor Marc Jimenez⁶, da Universidade *Paris 1 Panthéon-Sorbonne* é importante como orientação. Não menos são as reflexões dos principais teóricos da Escola de Frankfurt. A noção da indústria cultural, desenvolvida por Theodor Adorno e Max Horkheim no cenário da teoria crítica da cultura, particularmente uma referência para esta pesquisa. Principalmente porque a configuração da imagem em termo de transformação estética no ambiente da indústria cultural é objeto de estudo e entendida

4 Dictionnaire des philosophes. Sous la direction de Denis Huisman. LUKÁCS, G., Paris: PUF, 2009. p. 1195.

5 Há de se tratar de duas imagens. A primeira entendida objetivamente são representações gráficas, fotográficas, plásticas e dinâmicas, como a imagem em uma fotografia, impressa em uma revista ou em um jornal, transmitida pela televisão, em uma tela de pintura, de um artefato. A segunda imagem é subjetiva, a palavra imagem é compreendida como uma lembrança, uma impressão que se tem de algo, como por exemplo, a imagem que se tem dos ídolos, a que se tem dos artistas. As imagens objetivas ultrapassam as fronteiras, criam e fornecem acesso livre à imaginação e, portanto, têm lugar para além do ambiente social imediato.

6 JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Gallimard/Folio Essais, 1997.
Id. L'esthétique contemporaine. Paris: Klincksieck, 2004.

aqui como a concepção da imagem de um ambiente, de sua apresentação estética no espaço, forma e funcionalidade. Concepção e realização estão estreitamente ligadas à profissão criativa. Aliás, esclarecendo melhor, estas são verdadeiramente os responsáveis pelo resultado de um projeto de comunicação visual. Nesse contexto, porém, deve-se pensar no surgimento de uma estética da contemporaneidade. No aspecto visual, por exemplo, algo que vá ao encontro dos mais diversos segmentos da sociedade, independentemente da classe social. Outro aspecto diz respeito à difícil representação democrática do belo quando esse conceito é pensado em termos de gosto. Seja como for, o criativo e seus congêneres, todos eles terão, por dever de ofício, de se comunicar com a sociedade da melhor forma, apresentando seu projeto estética e simbolicamente atualizado. A partir desses clássicos e de uma breve apreensão das principais noções sobre arte, percepção e estética em que se fundam a análise da estética contemporânea e o estudo da percepção, como os estudos da *Gestalt*, da psicologia da forma.

O estudo da percepção é essencial por toda teoria do conhecimento – considerando os parâmetros e todas suas estruturas. Sobre esse ponto, muitas experiências de representações figurativas foram apresentadas, não somente pela combinação de elementos, mas também pela composição de uma imagem. Os estudos sobre percepção e imagem desenvolvidos pelos teóricos da *Gestalt*, como a obra do professor alemão Rudolf Arnheim⁷, do Departamento de Estudos Visuais e Ambientais da Universidade de Havard, são importantes para entender a dinâmica das composições no universo dos objetos.

⁷ Teórico das Artes, Rudolf Arnheim desenvolveu o conceito do cinema como arte, focando nas qualidades próprias de um meio de representação pela tela. Fortemente inspirado pela psicologia da forma, a teoria da *Gestalt*, e de suas descobertas no domínio da percepção – o visível, como percebido pelos nossos olhos e distorcido pelo prisma dos nossos processos mentais –, Arnheim, em sua única obra consagrada ao cinema (*Film als Kunst*), parte da ideia que um tema idêntico captado por outro meio como o cinema – fotografia, pintura, literatura, etc. – resultaria em uma representação diferente – sendo assim, a teoria do material. Diplomado em psicologia experimental na Universidade de Berlin (1928), Rudolf Arnheim começou a escrever sobre o cinema em 1925 em um jornal satírico, *Das Stachelschwein*. Em seguida, contribuindo para o jornal semanal intelectualizado *Die Weltbühne*, escreveu críticas sobre os filmes (1928-1933). Fugindo da ascensão do nazismo na Alemanha, Arnheim emigrou primeiramente para Roma, onde escreveu sua obra *Enciclopedia del cinema* (1933-1938), depois em Londres. Por fim, foi para os Estados Unidos em 1940, tornando-se cidadão americano (1946). Depois de ter lecionado no *Sarah Lawrence College* e na *New School for Social Research de New York* (1946-1968), foi professor de psicologia da arte na Universidade de Harvard (1968-1974); depois, na Universidade de Michigan (1974-1984) – universidades onde se tornou professor emérito.

Com a mesma grande importância, há o trabalho do teórico professor Ernst Hans Gombrich⁸, da Universidade de Londres, que escreveu algumas obras sobre a psicologia das imagens. Já no ano de 2000, Gombrich escreveu que todas as imagens são sinais. Para quem a disciplina que deve estudá-las não é a psicologia da percepção – como ele próprio acreditava –, mas a semiótica. Muitos estudiosos já discutiram as consequências psicológicas e sociais das imagens e sua relação com a crítica da cultura. Nesse aspecto, portanto, deseja-se uma atualização do conhecimento sobre imagens. Interessa pensar no estatuto da imagem, cuja teoria, técnica e elemento empírico sejam igualmente importantes como nas ciências sociais aplicadas. O conhecimento teórico possibilitou um trabalho consistente. A técnica, por se tratar de uma pesquisa sobre comunicação visual nos centros urbanos, tornou-se imprescindível. Há toda uma tecnicidade, especialmente com a constante evolução desse segmento. Ela contribuiu sensivelmente para os projetos no aprimoramento técnico em comunicação visual, nos grandes centros, na busca de soluções para a sociedade do século XXI. A literatura sobre a comunicação visual abre um espaço significativo para os pesquisadores interessados em seus efeitos sociais. Ao mesmo tempo, em face do seu largo alcance, algumas de suas especialidades, sem prejuízo das outras, têm sido priorizadas no que diz respeito à pesquisa acadêmica.

O objeto de estudo justifica-se pela necessidade de pesquisa, estudo, análise e de uma melhor compreensão da inovação na configuração da imagem contemporânea. Entende-se que não basta apenas atribuir o fascínio que a “beleza” estética exerce sobre o indivíduo. Nem mesmo a funcionalidade, sua serventia eficaz, cômoda, prática ou utilitária, explica essa polissemia da obra do criativo. Do mesmo modo que a obra de arte consagrada na arquitetura ou nas artes visuais, o “belo” tem sempre uma multiplicidade do seu significado, o trabalho do desenhista na configuração do seu projeto também a tem.

⁸ Foi um dos maiores e mais influentes personagens de sua época (Viena, 1909 – Londres, 2001). Ele era autoridade sobre o Renascimento, teórico da percepção, escritor sobre a psicologia das imagens, historiador cultural amplo, provocador da arte moderna, um estudioso amante da música clássica e professor de gerações de estudiosos britânicos em Oxford, na Universidade de Londres e no Instituto Warburg em Londres, onde foi diretor até sua aposentadoria, em 1976. Disponível em <<http://www.gombrich.co.uk>>. Acesso em maio de 2011.

Nesse caso, porém, há um aspecto que precisa ser pensado. Diferentemente de outras manifestações artísticas, a “arte” do designer, muitas vezes, passa a ter uma convivência contígua entre o objeto e seu usuário. É como se houvesse mesmo uma interação, um diálogo entre ambos. É esta espécie de “apropriação recíproca” entre pessoas e coisas que diferencia o trabalho de criatividade. Mas o que chamamos anteriormente de “apropriação recíproca” é apenas uma das qualidades distintivas inerentes ao trabalho do criativo. À parte esse aspecto, outros segmentos da profissão apresentam múltiplas atividades produtivas, que, ao contrário do que foi registrado anteriormente, são obras contempladas pelo grande público, presentes no cotidiano criativo dos centros urbanos. E aqui convém registrar um aspecto bastante importante: a confluência entre o trabalho do designer, do arquiteto e do artista, justamente pela estreita relação que sempre existiu e existe entre essas atividades. Estas que sempre objetivaram a inovação.

Um dos trabalhos que conduzirá o pensamento acerca da inovação na sociedade contemporânea é o livro *Où va le monde?*⁹, de autoria do sociólogo francês Edgar Morin. Segundo ele, o futuro é elaborado pela ação do presente abstrato, que estaria vinculado ao conhecimento do passado. Nessa ótica, Edgar Morin se opõe à concepção simplista de que passado e presente são conhecidos e que a ação do desenvolvimento é linear. Argumentos não faltam para explicar que o passado contribui para o conhecimento do presente. As experiências do presente contribuem para o conhecimento do passado em transformação, ou seja, o presente se modifica, as experiências se sucedem a cada novo presente. Assim, as ideias de Morin nos levam a interpretar que o conhecimento do presente torna-se essencial para a formação de um eventual conhecimento do futuro. Isso seria, segundo ele, primordial para o conhecimento do presente. A exposição de suas ideias, nessa lógica de raciocínio, nos leva a admitir que, a condição das criações e invenções contemporâneas pode ser imaginada.

⁹ MORIN, Edgar. *Où va le monde ?* Paris : Éditions de L’Herne, 2007. p. 16. (Para onde vai o mundo?). (Título trad. por Christiane Wagner)

As teorias mostram que o processo de criatividade objetiva a relação entre arte e indústria em seus aspectos estéticos e sociais. No tocante aos estudos da indústria cultural, são necessários para se estabelecer o estatuto da imagem contemporânea o apoio bibliográfico dos clássicos da Escola de Frankfurt e os escritos contemporâneos da Escola Francesa sobre sociedade de massa. O estatuto da imagem contemporânea é analisado em seu caráter polissêmico, ou seja, sua forma, a multiplicidade do seu significado na sociedade contemporânea, conteúdo, utilidade e transformações tecnológicas na configuração. Com base nas leituras das obras de Baudrillard, observa-se que toda a semiologia em torno do simulacro e simulação, ou mesmo da ilusão, desilusão estética¹⁰, oferecem um sentido ao objeto desta pesquisa.

A partir das teorias estruturalistas de Roland Barthes¹¹, Jean Baudrillard analisou os problemas tradicionais da imagem em função das repercussões no domínio das novas formas de comunicação e informação. Ele trouxe importantes contribuições ao estatuto da imagem na contemporaneidade. Porém, por meio de uma análise crítica de sua obra em relação aos demais teóricos relacionados na bibliografia, procura-se entender os limites da originalidade do pensamento de Baudrillard.

É com base nos princípios de produção e do mercado mundial, que desenvolvemos a pesquisa de inovação conforme evidências das análises econômicas e sociológicas do mercado contemporâneo. Este que faz parte do desenvolvimento ilimitado, seguido do aumento da atividade econômica, ao valor líquido dos bens produzidos e tendo por finalidade a melhor qualidade como resultado da inovação. Por consequência, contribuindo para as transformações culturais pelos novos recursos e tecnologias.

As correspondências em torno das imagens contemporâneas estão ancoradas nos modelos dos bons costumes, do bem-estar, da satisfação do consumidor, dos produtos e serviços, sob o modelo exemplar da família, do trabalho, de todos os desejos que os

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Illusion, désillusion esthétiques*. France : Sens & Tonka, 1997.

¹¹ BARTHES, Roland. *Textes choisis et présentés par Claude Coste*. France : Éditions Points, 2010.

burgueses desejam realizar. Em seguida, à medida que os valores de troca e de uso se correspondem, nós encontramos os efeitos das transformações culturais, como já comentado, estas que constituem o ritmo de uma renovação, de uma dinâmica materializada sendo apenas a diferenciação como os meios de inovação. Processo pelo qual os indivíduos possam ideologizar, imaginar no sentido próprio do termo: criar imagens.

Ao mesmo tempo que se espera a necessidade dos indivíduos pelas realizações produtivas, espera-se existir novas formas para que o sistema possa produzir seus bens. É a condição do próprio sistema, de produzir “a diferença” para obter novas demandas, isto é, a continuidade da produção pelas necessidades na medida das correspondências sociais pelos meios de significações.

O ritmo das correspondências sociais gira em torno da produção da ideologia capitalista, pelas imagens que traduzem as ideias essenciais para assegurar o sistema de consumo. As imagens são, para a maioria, o produto de consumo. É o consumo o principal meio onde a concorrência exerce sua força com as estratégias publicitárias produzindo imagens, pelas quais se atribui todo o universo social urbano, pela aculturação de comunidades tradicionais, rurais ou marginais. Todos os cidadãos são integrados neste processo, isto é, o ritmo das correspondências ideológicas do capitalismo. Não há uma única condição em que a indústria cultural possa ter seu próprio desejo sem que esteja no processo de diferenciação.

É a lógica da diferenciação que acompanha toda a análise desta tese sobre a configuração da imagem contemporânea, porque o desenvolvimento econômico da sociedade se caracteriza pela diferenciação. A ideia de uma maioria, de uma padronização do gosto, remeteria à ideia de estarmos sujeitos a uma democratização do gosto. O que seria impossível, por se tratar de uma subjetividade da essência humana, esta que é única a cada existência. Além disso, sabemos há muito tempo pelos economistas que é o crescimento o responsável pela discriminação.

Dessa forma, além da bibliografia fundamental, justifica-se ainda o estudo das teorias de Jürgen Habermas, um dos últimos representantes da Escola de Frankfurt em plena atividade. Em sua obra *Teoria da ação comunicativa*¹², ele analisa duas dimensões que coexistem na sociedade: o sistema e o mundo da vida. O sistema trata da reprodução material, a lógica da tecnologia em processo de adaptação de acordo com os objetivos, mantendo relações político-sociais, culturais e econômicas. Para a dimensão do mundo da vida, ele discute a reprodução simbólica, a linguagem, ao analisar as composições de redes de significados referentes aos fatos objetivos, às normas sociais ou aos conteúdos subjetivos. A expressividade é a representação da experiência, conforme análises de Habermas referentes ao mundo subjetivo próprio do indivíduo e sua correspondência com a sociedade, em nome da verdade, que se pode adquirir em acesso privilegiado de uma experiência com o mundo exterior. As expressividades também são racionais e todas as imaginações representadas, isto é, no sentido de Althusser, a ideologização pode ser aceita pela comunidade desde que compreensível. Tal ideologização se encontra em um estado de avaliação e em nome das mesmas razões pelas quais a sociedade de consumo se orienta, face ao julgamentos de valores.

A partir de uma comunicação racional pela análise fenomenológica, Habermas desenvolve um conceito da prática racional de comunicação, que significa a resolução, a avaliação discursiva de cada expressão pretendida (*Geltungsansprüche*). O discurso ou a argumentação são decisivos na instância de um comportamento racional. Habermas distingue o discurso teórico, o discurso prático, a crítica estética, as críticas terapêuticas e os discursos explicativos que os *media* refletem para que o objetivo da comunicação – que repousa sobre uma razão que consiste em melhorar o discurso – possa ser acessível e pertinente pelos procedimentos de aprendizagem.

¹² HABERMAS, Jürgen. *Kommunikatives Handeln und detranszendentalisierte Vernunft*. Reclam Verlag, Stuttgart, 2001. *Theorie des kommunikativen Handelns*, 1981 (*Théorie de l'agir communicationnel*, 1987).

Considera-se a obra de Jürgen Habermas e de Edgar Morin o eixo teórico que orienta a tese. Estes pensadores adquiriram um grande conhecimento do que representou a passagem do século XX para o XXI. Eles contribuíram para uma visão do mundo sob nova perspectiva, onde o indivíduo é capaz de criar novas realidades, determinando o surgimento de novas formas de representação de seus ideais por meio da tecnologia e da convergência dos meios de comunicação, da hipermídia e dos *media* como objetos de novas teorias em estética e, sobretudo, para auxiliar a conceituar o estatuto da imagem contemporânea e do cotidiano de uma metrópole.

Em um dos últimos livros de Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*¹³, que se traduz em *A realidade da mídia de massa*, ele fornece uma análise do sistema dos meios de comunicação de massa. Considera o teórico que a realidade é resultado do sistema interno de funcionamento da mídia de massa. Luhmann também descreve a mídia de massa como um código especial que funciona como sistema autônomo: a novidade da informação. Se a informação é nova ou velha, o que determina a forma é como o fornecimento de meios de comunicação se desenvolve, sendo, ao mesmo tempo, o produto dele. A realidade é dessa forma, segundo Luhmann, produzida e avaliada de maneira diferente. A manipulação é orientada por outro sentido para determinados fins. Para esse teórico, a construção da realidade segue as leis internas do estabelecimento dos meios de comunicação. Para ele, a função principal dos *media* seria, então, um reforço da memória social. A partir dessa comparação, procura-se uma análise para entendimento da inovação pelas teorias atuais, ao refletir sobre a questão tradicional das artes na configuração da imagem, como essência, o estudo nas relações sociais. Levando-nos à questão referencial: o que designaria e condicionaria as mudanças na arte, na arquitetura e na configuração da imagem? A ideia é que a arte, a arquitetura e a configuração da imagem nas relações

¹³ LUHMANN, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. Deutschland: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

econômicas, políticas e sociais, se diferenciam por meio de uma codificação específica da dinâmica de suas comunicações. Ressalta-se, portanto, uma discussão interdisciplinar da configuração de imagem, em estética e ciências da comunicação para o estudo da percepção, como problemática e formulação de hipóteses.

As teorias da percepção constituem hipóteses. Em algumas situações, são confirmadas, desconsideradas ou modificadas. Em geral, na percepção, as ações dos indivíduos são estabelecidas há muito tempo, por uma atividade perceptiva adquirida antes do início da nova ação, em determinada situação. O indivíduo escolhe, organiza e transforma as informações que lhe chegam do ambiente. Essas informações são indícios ou sinalizações que servem para evocar a hipótese, para confirmá-la ou não. A percepção é uma interpretação, não implica nenhuma garantia de validade, de certeza, mantendo-se na esfera do provável. Dessa forma, como em qualquer conhecimento provável, para ser validada, a percepção precisa ser submetida à prova, para ser confirmada ou não. Entende-se que, a configuração da imagem, consiste na problemática da percepção. Ao mesmo tempo, esse é o processo por meio do qual os fatos são traduzidos em conhecimento para a realização, configuração e formação de imagens, baseando-se principalmente nas relações das imagens mentais e na realidade externa, expondo-se às probabilidades de ilusão.

A dimensão mais clara sobre a presença e a participação de novos projetos visuais ou artísticos na sociedade contemporânea inicia-se com as mudanças sociais, econômicas, culturais e com as transformações tecnológicas que intervêm em uma concepção de mundo com características e necessidades próprias, mas que pode variar segundo a cultura, a sociedade e a economia. O Estado cria políticas e propostas sociais para a sociedade. Essenciais, nos dias de hoje, como etapas da vida do indivíduo e como processo que faz parte da realidade social. Desse modo, a criatividade e a estética contemporânea buscam uma inovação nos aspectos da interatividade do indivíduo com a “realidade social”.

Assim, a hipótese principal de uma perfeição realista da imagem, sem espaço para uma ilusão estética, seria variável porque a ilusão não dependeria especificamente da perfeição de uma imagem. Condicionando-se à existência de uma realidade da imagem com o objetivo da ilusão. Logo, seria possível imaginar a realidade conforme interpretação a partir da abstração, ou dos processos de criação, à medida que cada imagem apresentasse uma nova circunstância. Esta, configurada aos padrões contemporâneos da estética, com objetivos pragmáticos em mensagens transmitidas, sugerindo a inovação. Mensagens estas que seriam, ainda, responsáveis por relacionar os elementos de uma associação simbólica ao imaginário coletivo. Por essa razão, vemos a importância da hipótese secundária, se existiria uma ilusão por meio do imaginário coletivo capaz de reconhecimento dos novos paradigmas para discernir a ilusão da realidade. Dessa forma, baseando-se na hipótese primária e secundária, fica condicionada a existência do que seria inovação para a realidade social a partir de uma problematização no sentido de esclarecer a influência da produção cultural na configuração da imagem contemporânea nas grandes metrópoles. Consequentemente, procurando hábitos do cotidiano urbano em meio à configuração das imagens que traduzam a realidade.

Segundo Baudrillard, a imagem contemporânea constrói simulacros, o que representa o sentido ilusório da conduta social. Ao se considerar que existe uma participação da comunicação contribuindo para o desenvolvimento e urbanização das próximas gerações, supõem-se que investimentos imediatos devem ser assegurados. Ou melhor, um planejamento de comunicação visual para garantir o futuro público com as produções nos dias de hoje. Finalizando, a problematização desta pesquisa para as hipóteses formuladas encontra-se nesse universo midiático em constante transformação. Ou seja, onde quase sempre a imagem é distorcida de seu sentido com certa facilidade.

Descobrir os artifícios das imagens em configuração, que idealizam a estética contemporânea e a inovação como tema universal da criatividade, é fundamental por meio das supostas ilusões, baseadas nas realizações de maior significado social como realidade.

A pesquisa condiciona-se ao problema do “verdadeiro” sentido da imagem. Seja no plano estético ou de inovação. O fato é que, nessa imagem, encontramos razões da realidade contemporânea, de acordo com o pensamento kantiano quando fala da razão. Com definições objetivas de organização dos elementos pertencentes ao processo de criatividade para realização, se esclarece a abstração da configuração das imagens, procurando melhores razões para entender a relação entre o indivíduo e o seu ambiente. Ao mesmo tempo, há que se considerar o caráter de manifestação da imagem por meio das produções imagéticas de toda ordem, em constante busca de reconhecimento. O teórico, Baudrillard, diz em seu ensaio *Ilusão, desilusão estéticas*, ao afirmar que, “nos dias de hoje todas as coisas querem se manifestar. Os objetos técnicos, industriais, midiáticos, os artefatos de todo tipo querem significar, serem vistos, lidos, registrados e fotografados.”¹⁴

Sob essa ótica e para melhor enfatizar o problema da pesquisa, visa-se empregar secundariamente, como fundamento, o imaginário da realização social. Pois, como afirma ainda o autor, se um indivíduo pensa por prazer querer fotografar um objeto, na verdade, o objeto é que quer ser fotografado. As tecnologias de informação e comunicação seriam vistas como responsáveis pela formação do ambiente e como meios de expressão, ou ainda como fonte de inovação e criatividade ao influenciar o indivíduo desde sua infância, das imagens lúdicas às imagens em geral.

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Illusion, désillusion esthétiques*. France : Sens & Tonka, 1997. p. 31.
(Cit. trad. do francês por Christiane Wagner)

O mesmo ocorreria no tocante à coerência e à continuidade de uma obra de arte em comparação com o ambiente nos seus aspectos estéticos e culturais. Restaria, finalmente, entender a indústria cultural nos seus aspectos criativos, com o objetivo de fazer coincidir a estética contemporânea, na inovação da imagem urbana, com uma economia do mercado local e global, no sentido pragmático. O elemento empírico resulta da observação direta do fenômeno inovação, com profissionais do mercado de criação, professores e pesquisadores, eventos culturais como exposições, instalações, entre outros. A confluência entre teoria, técnica e observação empírica possibilita a compreensão do estatuto da imagem contemporânea em seus valores de percepção por meio das principais transformações na estética contemporânea.

1. Criatividade e inovação

O binômio criatividade e inovação tem uma interdependência quase que instantânea. A criatividade estabelece novas formas, conteúdos, estruturas, planejamento e diversidade. Todas essas possibilidades podem resultar em inovação ou, como destacado, quase. Considerar que exceções são possíveis torna-se evidente, quando observamos, de um lado, deduzindo que os mesmos elementos, configurados a cada vez de uma forma, estabelecem a prática criativa. Por outro lado, essa prática criativa, pela diversidade de composição, é massiva e dificilmente se iguala às outras realizações de domínios semelhantes. Sejam elas em arquitetura ou em artes aplicadas.

Porém, quando se encontra uma igualdade, evidentemente, pelas probabilidades existentes de configuração, deduzimos não haver criatividade. Quando não, ainda, entender que tratar de uma semelhança nos induziria a uma análise das possibilidades e contexto da realização. Mas, também, desse mesmo modo, em casos considerados extremamente criativos. Sem nenhuma dificuldade, os especialistas podem classificar, investigar todo o universo dos elementos. Existe uma sistematização de características em relação ao tempo, à cultura, aos materiais, às cores, às formas, enfim, à materialização de cada elemento ou à síntese de sua configuração. Inúmeros são os meios para uma análise pelos quais uma compreensão possa ser induzida. A experiência do especialista, aquele dotado de um conhecimento *stricto*, é que estabelece os limites para um esclarecimento. Enquanto que, do mesmo modo, o criativo também se encontra nos limites do conhecimento de sua experiência para realização. Os limites são as fronteiras da realidade.

Enquanto que, nem sempre uma inovação é considerada como o resultado de novas configurações criativas, quase sempre por não ser identificada no universo da realidade, que é o mundo cognitivo distante do nosso domínio para reconhecimento das formas e dos procedimentos característicos e diferenciadores. Um mundo real distinto e desprovido de qualquer reconhecimento, até encontrar alguma orientação por meio de seu “criador”. Essa orientação pode ser tanto de ordem teórica para esclarecimento como de ordem técnica para utilização ou aprendizado. Mas, como entender o princípio e origem de tal inovação? Ou seja, se ela assim for reconhecida, para tanto, partir-se-ia de uma concepção de que estaria fora do universo de reconhecimento empírico? Pode ser. Até que se constatem indícios de uma verdade real. Mas, então seriam elementos já existentes? Como definir inovação na imagem, que é objeto de muitos sentidos? Enquanto isso, não faltam exemplos de criatividade e inovação, do ponto de vista de estarem já definidos como tais, para verificarmos que teorias no âmbito de uma análise dedutiva especulam além das fronteiras da realidade cognitiva, e que teorias de uma análise indutiva permitem-nos uma orientação pragmática em meio às diversidades do cotidiano no qual nos relacionamos.

Encontramos na teoria de Kant uma forma de entender o mundo dividido entre o racionalismo e o empirismo. Um encontro do pensamento empírico com origem em Francis Bacon e do racionalismo que tem suas origens na antiguidade grega. Ao objeto de estudo proposto, à configuração da imagem, orientamo-nos a encontrar um sentido em meio às especulações teóricas sobre o assunto percepção. Na obra *Crítica da razão pura*, em *Estética transcendental*, buscamos no sentido kantiano dos termos “crítica”, “estética” e “transcendental” concepções que representem, em sua totalidade, um raciocínio clássico do pensamento ocidental europeu. Esse raciocínio conduz, ainda hoje, muitas teorias contemporâneas a situarem-se na complexa relação dos fenômenos da existência humana (*Sein*) e do que existe no mundo (*Seiendes*).

A percepção estaria, assim, pelo pensamento kantiano, como meios de entendimento deste mundo pelos sentidos do homem em perceber seu universo, contemplando-o, observando-o, admirando-o, pelo olhar ou pelo som. Podendo ou não estar em relação ao tato: a sensação da textura, do peso, do volume, da grandeza. Ou ainda, ao sabor amargo, azedo, picante, doce ou salgado. Associando ou não ao perfume ou, ao mau odor que se possa sentir. Tudo isso para Kant resume-se em: *Sinnlichkeit*¹⁵. Mas, para um entendimento, precisamos muito mais que *Sinnlichkeit*, afirma Kant: uma compreensão (*Verstand*). Para um entendimento, a compreensão precisa dos sentidos. Apenas para esclarecer mais o sentido kantiano em sua estética transcendental, Ralf Ludwig mostra que no sentido etimológico do termo, a palavra estética (*Ästhetik* no alemão) tem sua origem na palavra grega *aisthesis* e, na obra de Kant, encontramos um derivado do idioma alemão, o adjetivo *ästhetisch*. Porém, o pensamento de Kant para esse termo vai ao encontro da palavra *perzeption* no latim. Em português, percepção, também com significado de intuição. Diferenciando-se da definição da estética de Baumgarten, que em sua obra *AEsthetica* (1750) tem uma concepção baseada em Leibniz, *aistetha*, para os conhecimentos verdadeiros, mas sensíveis, e que, englobando o universo da arte, as imagens da arte são concretas e sensíveis, ou seja, para Baumgarten é um conhecimento sensível que se torna ciência. Assim, surge a arte como objeto de filosofia, em que o sentimento do belo é a reflexão sobre a arte, um objeto concreto. A estética, porém, em sua evolução, se define como um fato *sui generis* que se preocupa de modo atemporal com a realização artística. Ela busca um sentido do ideal e suas transformações nos séculos XVIII e XIX. No século XX, é dada mais importância às suas categorias e formas de existência de uma sensibilidade. Porém, no século XXI, a estética se encontrava em meio a um

¹⁵ Conceito kantiano para expressar que “para existir um entendimento é primeiramente necessário a percepção por meio dos cinco sentidos”.

contexto social definido como racional e por meio dos conceitos kantianos foi definida, como afirma o vocabulário de estética de Étienne Sourieu¹⁶, abrindo novas vias nos estudos em estética. Porém, não se restringe aqui a uma definição do termo atribuído “estética”, em seu amplo conhecimento filosófico. Apenas para entendermos o sentido com que Kant emprega o termo “estética”, torna-se necessário para o sentido desta pesquisa, ou seja, a estética transcendental, pela qual Kant reflete sobre todas as ofertas de possibilidades de percepção ou intuição. Um conhecido ditado alemão, que surgiu da obra de Kant diz: „*Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.*“¹⁷

A capacidade de o objeto fazer efeito pelos sentidos é que encaminha o indivíduo a uma percepção. Em seguida, pensando, o indivíduo compreende e forma um conceito (*Begriffe*). Essa relação dos conceitos e visão, sensação (*Empfindung*), trata-se da influência dos objetos sobre nossos sentidos. O objeto dessa visão, ou seja, uma percepção, ou mesmo um instinto ou, enfim, um desejo (*Erscheinung*) é em Kant conceitualmente argumentos iniciais para orientar seu raciocínio de um momento em que o objeto em si, diante de nossa presença, se mostra atraente; em seguida, seduzindo-nos pelos nossos sentidos (*Sinnlichkeit*) e, enfim, nos impressionando e despertando o desejo (*Erscheinung*).

Consideremos, a seguir, o universo dos objetos, por meio da experiência diante das relações sociais. Um universo empírico e, que pela sua complexidade, permite aos interessados uma grande tarefa nas análises de sua diversidade configuradora. Observa-se que, o termo “imagem” refere-se à ideia antecedendo o objeto ou de um objeto já concebido. Para a ideia, abordaremos o modo de entendimento do objeto e, o quanto mais distante possível se mantiver de qualquer experiência. Quanto ao objeto já concebido,

¹⁶ SOURIEU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 2010.

¹⁷ "Pensamentos sem conteúdo são vazios, visões sem conceitos são cegas." (Cit. trad. por Christiane Wagner) LUDWIG, Ralf. *Die Kritik der reinen Vernunft. Eine Lese-Einführung*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011. p. 58.

colocamo-nos diante de seu poder de sedução. Essas duas condições do objeto referem-se à “imagem” como termo empregado ao desenvolvimento deste atual estudo, diferenciando-se em alguns pontos do sistema dos princípios de uma razão pura, elaborado por Kant, ao tratar a estética transcendental. Essa diferença consiste em situar a imagem em uma configuração com inovação. Termo este que, conforme o raciocínio de Kant, poderia ser considerado, sim, neste estudo, um conceito (*Begriffe*). E, portanto, não estando na mesma dimensão do espaço ou do tempo. Mas, também, nem mesmo no universo dos objetos. Seria possível compreender a natureza das correspondências imaginárias para situar a imagem em uma configuração com inovação como meio de idealização pelos indivíduos?

A teoria do Belo é o ponto de partida para que possamos nos situar no sistema dos ideais, referindo-nos à vida em sociedade, ao mundo das imagens, pelo olhar estético. Em princípio, a questão, anteriormente introduzida, se a representação que os indivíduos fazem pelas correspondências sociais está vinculada às suas experiências imaginárias e reais, poderíamos considerar a arte como um dos meios representativos, para que eles possam realizar suas fantasias.

As atividades, responsáveis pelas realizações artísticas, pela intelectualidade do criador, fazem parte das análises em ciências da arte desde que a estética teve sua autonomia. Podemos ainda nos basear nas reflexões filosóficas em estética por meio do olhar contemporâneo da configuração da imagem para compreender, nos dias atuais, a sensibilidade. Frequentemente, discute-se esse fenômeno que é contrário ao mundo racional e sempre ligado ao mundo das ideias – para realizar de diferentes formas as imagens. As transformações sociais, depois da antiguidade, permitiram às cidades o seu desenvolvimento, a medida de seus novos modos de vida, de acordo com as mudanças dos sistemas econômicos e políticos.

Progressivamente, as cidades cresceram em consequência do êxodo rural nos centros urbanos. Com desenvolvimento dos centros urbanos, as grandes metrópoles formam novos e complexos processos estruturais, envolvendo meio-ambiente, comunicação visual e cidadão. Assim, torna-se cada vez mais necessário o estudo, especialmente no que diz respeito aos meios de comunicação de massa no espaço público. O que apresenta o interesse de pesquisa do Professor Issao Minami da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP, nos orientando que:

“A publicidade pode ter uma destacada importância dentro deste contexto no enfrentamento de alguns problemas deste cenário (contextualizados nos termos "poluição e/ou conflito visual") que decorrem da falta de sintonia no oferecimento de serviços e atividades cotidianas que sustentem uma dinâmica positiva de animação e valorização dos espaços da cidade para os seus moradores”.¹⁸

Estas considerações estão associadas ao *status quo* da sociedade, às concepções reais de sua existência na sociedade e sua possibilidade de realizações. Trata-se do espaço como imagem única, composta de muitas outras imagens. A totalidade que representa a imagem de uma cidade é, na sua fragmentação, uma dinâmica da criatividade em todo o domínio da produção.

¹⁸ MINAMI, Issao. *Paisagem urbana de São Paulo, publicidade externa e poluição visual*, 2010.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>> Acesso em maio de 2010.

1.1. O renascimento das ideias e novas imagens

No que diz respeito às análises sobre o presente para conhecimento do passado e reflexão sobre o futuro, consideremos a observação de Marc Jimenez sobre o Renascimento¹⁹, principalmente na Itália e na França, aparentemente uma época superestimada. Os historiadores do século XIX, preocupados em destacar a importância sobre a renovação que essa época representa em todos os domínios, tanto artístico como científico, idealizaram de certa forma o período. O Renascimento é ainda hoje presente e alimenta-se da ilusão em torno das imagens de inovação e descoberta. Em princípio, para sermos justos, diremos redescoberta. Nesse caso, não podemos considerar redescoberta por inovação. Pois, o que comporta esse momento da história é o que diz respeito ao fim das sujeições de um povo às regras da Idade Média. Era um momento de ruptura. A inovação era, na época, a consequência de toda a capacidade do homem para o propósito de sua liberdade de pensar, de se engajar, pela curiosidade. A ideia de genialidade foi também outra ilusão porque esses homens não tinham o conhecimento, mas uma grande vontade de conhecer as ideias da Antiguidade e de aplicá-las, adicionando sua curiosidade intelectual. Os florentinos, no início do *Quattrocento*, seguiram os critérios de beleza da civilização grega e romana. Mas, o interesse consistia na descoberta da beleza a partir da natureza sem qualquer ideia preconcebida e ir até o limite da perfeição humana, isto é, ser perfeito e com um espírito livre por conquistar a excelência em arte e, sobretudo, pela renovação. Vê-se como necessária uma revisão do desenvolvimento da arte para se saber do que se trata, na história da civilização, o emprego de uma perfeição em relação à arte grega e sua imitação pelas épocas posteriores. A representação do mundo visível pelos gregos conduziria à

¹⁹ JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Gallimard/Folio Essais, 1997. p. 40.

perfeição pela configuração da imagem com modificações. Alterações estas calculadas pela diferença entre o que era real e a melhor forma de mantê-las. Com efeito, a arquitetura, a escultura e a pintura gregas portavam a descoberta dos efeitos da perspectiva, a contemplação do espaço e o emprego da luz. Desde o século V a.C., a arte se desenvolve na representação de uma constante melhora das formas da natureza, que fascinam o olhar. Gombrich²⁰ nos conta que seu mestre Emmanuel Loewy orientava teorias sobre as artes gregas, sublinhando que a criatividade sempre foi, *a priori*, precedente a todas as analogias com relação à natureza. Mas, o desenvolvimento seguiu um período progressivo de correções orientadas pela observação da natureza, como realidade, até a Antiguidade tardia. Esse crescimento do emprego técnico em arquitetura, em escultura e em pintura é extensamente promovido pelos romanos.

Mas, somente no período do Renascimento, por meio de um novo olhar e das ideias inovadoras de Leonardo da Vinci, é que conhecemos, em meio às obras de outros pintores desta época, ele mesmo, como o grande gênio até os dias de hoje. Leonardo da Vinci, em particular, foi o exemplo do gênio, tanto como criatura de Deus, que representa toda ilusão que temos hoje, de um conhecimento científico para o *status* da arte. O artista, como grande mestre, interpretou o mundo visível pelo domínio das técnicas de representações, de acordo com a divindade que a ele concedia o caminho a essa natureza e conhecimento. Tal faculdade de interpretação do mundo visível foi a condição da concepção da obra de arte com o domínio da reprodução e dos efeitos visuais no procedimento técnico da pintura e da escultura. Essas são as técnicas para regular, no espaço, a imagem em seu campo de visão. Dessa forma, a perspectiva teve grande importância, por meio de uma pintura ilusionista da composição. Os artistas teóricos de Florença, em particular Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, debatiam os temas da arte, sobretudo a geometria. O que foi

²⁰ GOMBRICH, E.H. *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Paris : Phaidon, 2002

muito importante. Conforme Apeles, pintor geométrico no fim da Antiguidade muito reputado durante a Idade Média e até o Renascimento pelas somatórias dos conhecimentos atribuídos à geometria. Com efeito, as três principais figuras planas – o círculo, o triângulo e o quadrado – simbolizaram a geometria de Apeles. Associamos a Pitágoras os cinco sólidos: a pirâmide, o cubo, o octaedro e os poliedros de vinte e de doze faces (icosaedro e dodecaedro) e a estrutura dos elementos estáveis por Platão de quatro sólidos geométricos. Desde a Antiguidade, os elementos geométricos, ao serem empregados, não estavam ligados às cores, exceto por Antíoco, um astrólogo ateniense. Esses elementos foram atribuídos como característica secundária da matéria durante a Idade Média. Temos a referência de uma relação de cores²¹ estabelecida por Theon de Esmirna, em que o preto representa a terra; para o ar, o vermelho; o branco para dar a impressão da água; e no amarelo podemos ver o fogo.

Durante o período do *Quattrocento*, Alberti religou as cores aos elementos empregando o vermelho para representar o fogo; para o ar, ele empregou o azul; o verde representando a água; e para a terra, o cedro. Mas, quais são as razões pelas quais são atribuídas tais cores a tais elementos desde a Antiguidade? Considera-se a importância da estética em relação aos critérios de beleza dessas épocas e os aspectos que conduziram a pintura às ilusões. Existe uma imagem que foi o primeiro quadro que representa Apeles contemplando as figuras geométricas. Essa pintura foi feita por Niccolò Roselli, gravurista do norte da Itália, no início do século XVI. Os aspectos simbólicos da Antiguidade em relação aos elementos geométricos de Apeles, de Pitágoras e de Platão, atravessaram épocas e fizeram parte dos temas de debates dos artistas teóricos do Renascimento. Esse período foi marcado sobretudo por uma diversidade de opiniões entre os artistas sábios com relação ao emprego das cores e dos elementos na pintura. O que já mostrava a razão pela qual eles procuravam critérios para a configuração da imagem no Renascimento –

²¹ GAGE, John. *Couleur et culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*. Thames & Hudson SARL, 2008.

eram os tratados sobre a pintura. Mas, as qualidades supostas de Apeles foram perpetuadas durante o *Quattrocento*. O modo de representação, constituído *a priori* no período do Renascimento, foi a estética grega na concepção de Platão, isto é, a da *mimèsis*. De toda forma, a arte do Renascimento não foi uma cópia da arte grega, mas uma transformação. Esse processo frente ao olhar dos pintores e dos teóricos estava vinculado à importância que a eles tinham, quando também, para toda a civilização ocidental, *a contrario*, de uma cultura primitiva, esta era uma cultura do conhecimento, da ciência, do amor pela sabedoria – a Filosofia. Em face da qual, o homem, no auge de sua inteligência se questionava e afirmava o mundo visível e pensava nas condições que poderiam nos ser inteligíveis, do ponto de vista da formação de uma imagem para formular as questões ontológicas, como a influência que elas exercem sobre nós.

Platão formulou a problematização do processo de transformação em relação às condições do Ser no mundo ilusório. Para ele, o artista não produziria que não em um mundo de ilusão, induzindo o olhar. No entanto, sua teoria da *mimèsis* evoluiu ao longo da História, fazendo alusão ao seu termo mesmo, significativo no grego, que quer dizer imitação. Mas, Platão o empregava para designar a representação do real pelas diferentes formas poéticas. Essa teoria faz parte de sua obra *A República*, mais tarde revista por Aristóteles de outra forma, com sentido positivo para a concepção da arte. De todo modo, na *Tragédia* de Aristóteles, a imitação é um meio de se chegar a uma verdade, a uma compreensão. A obra de Aristóteles torna-se, ao longo de todo o progresso do conhecimento, um marco para a reflexão dos conceitos abordados pelos principais pensadores ocidentais. No que diz respeito ao método que orienta a poética, entenderemos melhor o princípio do que representariam, nos nossos dias, as análises estéticas ao pensarmos nos conceitos *mimèses* e *catharsis*, além, claro, dos processos de imaginação e formas de representação. Ao considerarmos a distinção que Aristóteles atribui às técnicas poética e retórica pelas suas formas de ação, entendemos que, pelo procedimento da retórica, a função é o argumento persuasivo com resultados diante de um público e de uma audiência. Agora, com a poética, temos tanto a preocupação de efeito com um público,

como também, principalmente, seus aspectos particulares de efeito pelo discurso como invenção no sentido de uma imitação (*mime*) pela obra artística. Visto que, ao longo da história, os principais fatos ligados aos aspectos da imagem na narrativa representaram momentos de transformações. O provável, imagens de possibilidades como realidade são, pela técnica ou pela ciência da arte, o efeito da poética. Uma finalidade de realizações oferecendo o prazer como resultado dos efeitos esperados no espaço público. Embora o desenvolvimento tecnológico represente uma importância nas formas representativas, observa-se aqui apenas a estrutura, o sentido da construção de uma narrativa pela imagem, como discurso poético ao esperar um efeito diante de seu público seguindo uma lógica para uma verdade. Tanto a retórica como a poética seguem a lógica e configuram uma probabilidade, portanto, a necessidade de um raciocínio para analisar os efeitos de cada configuração em seus resultados práticos no espaço público, estrito à política. Reportamo-nos à dialética e à ética na formação de um juízo, seja pela moral, seja pela razão.

No decorrer dos séculos, as teorias também se transformaram, no sentido de uma progressão. Todas as teorias, considerando as regressivas, à medida que essas se fortificam, em oposição às progressistas, tornam-se a razão pela qual são asseguradas as possibilidades de um futuro e da evolução da civilização. Não é um paradoxo a razão de uma sensibilidade pela qual o artista intelectual do Renascimento poderia estar profundamente vinculado à satisfação de criar e de ter a felicidade. Satisfação que pela sua força tanto quanto divina por fazer acreditar que o homem poderia ser capaz de tal arte, ele mesmo, de fazê-la. Então, um artista, também criatura capaz de produzir com perfeição.

A experiência já nos mostrou como melhor encontrar a forma perfeita: pela observação da repetição até encontrar as formas expressivas que convêm expressar as ideias aos expectadores. Segundo Jacques Derrida, não é uma questão de imitação, da reprodução do real, mas a arte de exprimir o que os outros não podem ver, isto é, pelo olhar dos artistas nós teremos outra forma de ver além da que conhecemos.

Entre as razões da existência da arte em nossas vidas, ou mesmo de tudo o que designaria a arte na existência humana está vinculado a um momento da História, se encontram a experiência e o conhecimento para o desenvolvimento ou estabelecimento do *status* sociocultural. No presente, temos consciência de nossa evolução quando observamos o passado, sobretudo nos centros urbanos. Podemos ainda ter a experiência de viver como antes. Há muitas cidades que transmitem uma imagem ou aparentam o que podemos imaginar da Idade Média ou do Renascimento e de lugares de outros tempos. Nós podemos nos imaginar em épocas primitivas se nos encontrássemos de súbito no meio da Amazônia ou da África em uma experiência tribal, para efeito de compartilhar nos dias atuais as culturas constituídas como uma comunidade histórica, pelas quais as condições geográficas são fundamentais. É o caso das etnias ou das minoridades étnicas.

Mas era em Florença²² que os burgueses, homens do comércio, e também os artesãos, viviam com maior força a turbulência das grandes cidades italianas entre as grandes corporações e sob o poder da igreja durante o *Quattrocento*. Hoje, a ilusão que temos dessa época consiste na construção do imaginário em torno dos grandes nomes do Renascimento. Nomes que nos dão a impressão que a genialidade era o grande fator das transformações culturais na arte e na ciência. De todo modo, há um peso sobre essas celebridades. Mas elas faziam parte de um momento histórico que lhes permitia adquirir condições socioculturais para muitas mudanças. Sobretudo no que consiste a ruptura com a Idade Média. No século XV, na História da civilização europeia, países como a Itália, a França e a Alemanha, principalmente este último, não tinham mais o poder de seu império, nem o controle dos cavaleiros sobre a Europa. O último cavaleiro, Maximilien, imperador alemão, descendente de Habsbourg, encomendou a Albrecht Dürer pinturas e gravuras com temas sobre sua glória. Para se lembrar dos tempos onde havia, ainda, o poder dos

²² Gombrich, E.H. *Brève Histoire du monde*. (Traduit de l'allemand par Anne Georges). Paris : Éditions Hazan, 2007.

cavaleiros para as estratégias de guerra, controle e conquistas. De um lado, temos uma imagem de glorificação antes da descoberta do canhão à pólvora, razão pela qual seu poder foi enfraquecido. De outro lado, a glorificação a Deus, que não era somente vinculada à devoção, mas às encomendas dos ricos eclesiásticos da família dos Médicis e à corte do Papa que era em Roma, para onde acorriam os artistas de toda parte da Itália para pintar os temas da igreja. Além disso, por volta de 1400, os burgueses e os artistas eram considerados pagãos e diferentes dos homens da Idade Média porque havia uma ruptura de valores, em consequência de outros interesses, sobretudo a respeito da definição dos critérios de beleza e uma grande vontade de descobrir e conhecer.

Com relação a uma concepção estética do Renascimento, o que designava o *status* era o humanismo, o homem segundo sua escolha, sobretudo sem ideias preconcebidas e mesmo sem uma ideia clara entre a razão e a sensibilidade. Contudo, ainda foi preciso esperar muito tempo para que as criações pudessem ser desvinculadas de uma celebração divina. Leonardo da Vinci (1452 a 1519) foi o principal pintor que desejava ter um conhecimento perfeito para executar não somente as pinturas, mas todo um grande conhecimento. A intelectualidade adquirida pelos artistas do *Quattrocento* possibilitava-os uma ascendência ao *status* de humanista. A pintura dava-lhes a liberdade de produzir, não lhes permitindo ainda adquirir um reconhecimento da autonomia de artista tanto como de criador. De uma forma artesanal, visando uma rentabilidade pelas encomendas dos clientes, o artista detinha os meios de produção, a condição que o caracterizava pela liberdade de exercer uma atividade em respostas às demandas da sociedade daquele período. A sociedade influenciava de forma decisiva no *status* do artista, dando-lhe meios de adquirir o conhecimento de um significado do valor de uso. Conforme as lições de Jimenez, somente no século XV é que haveria uma transformação dos meios produtivos; com uma liberação no decorrer do tempo, pintores e escultores de corporações e do sistema

feudal passavam de uma produção artesanal para um modo de produção capitalista. Recordamos também a invenção da imprensa pelo alemão Gutenberg, que permitiu o acesso a obras em latim, sobretudo para os burgueses. Eles desejavam adquirir um conhecimento que os conduziria a uma mudança e à compreensão de ser e estar no mundo, o que é muito importante no que diz respeito à inovação do pensamento e das formas.

O humanismo favoreceu as pessoas, que eram livres dos valores da Idade Média. Desde então, elas poderiam agir livremente. Referentemente ao tema: agindo livremente, em princípio, temos o conceito de liberdade, anterior ao da ação. A liberdade, sobretudo de pensar e de refletir, sempre foi a única condição do indivíduo adquirida realmente em sociedade. Porque, as teorias, de um ponto de vista *lato senso*, estão submetidas às leis e às regras na sociedade. Relativamente à ação, que é uma condição de vínculo ao contexto sócio histórico e à dinâmica de cada cultura. Abordaremos a imagem contemporânea conforme as teorias de Jürgen Habermas²³ sobre a ação comunicativa. Mas é necessário fazer algumas observações históricas para compreender a evolução do homem como imagem de vida, do cidadão da passagem do século XX para o século XXI, isto é, o sentido de inovação pela poética, *mimèsis* e *catharsis*.

Pela interpretação de Philippe Beck²⁴, no prefácio de *Poétique*, observa-se a técnica da retórica na poética, mas sem que a poética seja dependente do espaço público como a retórica. Por um lado, a poética representa a produção e, por outro, retórica representa a ação. A poética é a ciência da produção de um objeto – a obra de arte considerando tudo do que se refere à criação de obras. A palavra poética é um termo, tratado nesta reflexão estética, no contexto da criação, cujos aspectos implicam uma categoria, o poético (*le poétique*), como também um estudo pela *poiétique* como uma dimensão de possibilidade a

²³ HABERMAS, Jürgen. *Kommunikatives Handeln und detranszendentalisierte Vernunft*. Reclam Verlag, Stuttgart, 2001.

²⁴ ARISTOTE. *Poétique*. Texte traduit para J. Hardy. Paris : Gallimard, 1996.

partir da sensibilidade, da percepção ou inspiração que são sensíveis às imagens como definição de uma configuração. Em estética, poética trata-se de uma área que estuda as possibilidades de criação de obras artísticas. A *poiétique* tem como objeto tudo que tem interesse em dar existência por meio das extensões tecnológicas, até as mais avançadas. Sempre procura verificar o emprego e os traços da criação nas realizações, muitas vezes obscuros em relação às produções, configurações, instaurações, elaborações, obras mecânicas e artísticas. A palavra *poiétique* foi criada por Paul Valéry em 1937, que, partindo do sentido tradicional da poética, passou a não se restringir apenas à elaboração do poema, mas à capacidade de uma força pela qual tudo se concentra no Ser e se exprime para o mundo. Nesse sentido, referindo-se a uma *poiësis* (nome grego que significa produção de obras de arte) de uma força de ordem ontológica implicando a metafísica. Consideramos sobretudo a reflexão do fazer arte, dos meios que conduzem à criação. Nesse espaço de produção, os artistas e artesãos são os técnicos e especialistas em produzir objetos. Objetos não necessariamente úteis ou “mimes” objetivando formas de ações como na poesia, a tragédia, com a necessidade da *catharsis* e de sínteses miméticas – ficções (*synthèses mimétiques*) de onde a vida na cidade possa tirar o seu prazer.

Na *polis*, no espaço público das utilidades e do prazer, por meio da técnica no sentido grego significando arte, tem na Idade Média uma mudança, diferenciando o que de fato seja arte produtiva, a arquitetura, que, nas configurações das cidades medievais tem força centralizada na construção das catedrais demonstrando sua “liberação” das artes mecânicas. A *cathedra* (sede) representa uma promoção extrema da arquitetura, conferindo às cidades medievais o papel de capitais, mostrando-se como símbolo de superioridade e autoridade não só pela harmonia de suas construções bem calculadas, mas pelas alturas de suas abóbodas, elevando o sentimento acima da matéria, como por exemplo na França, em Chartres.

Figura 1: Catedral de Chartres
Fonte: fotografada por Christiane Wagner, em 21/05/2012.

Este símbolo não se restringe ao poder que exercia a catedral, mas também ao valor que ainda hoje prevalece pela perfeição e grandiosidade arquitetônica que desde os séculos XII têm força na França, sendo, portanto, um valor estético por meio dos maiores e belos exemplos de obras primas nas artes. Esta obra tem em sua abrangência e coletividade do espaço arquitetônico a capacidade de oferecer, pela ornamentação imaginada, dogmas ao universo dos iletrados, aos moldes de uma iconolatria de forte persuasão pública. Porém, quanto aos aspectos de realização, de construção, em que todo tipo de técnicos, clérigos ou leigos e até mesmo o povo da cidade trabalhavam sob orientação anônima de um mestre de obra, alguns registros de assinaturas sobre as pedras como em Chartres nos mostram a

preocupação com uma identidade e autoria. Ainda hoje, como verificado *in loco*, a cidade de Chartres mantém como tradição a suntuosidade de sua Catedral como universo estético para o que essa obra de arte possa oferecer de mais transcendente. De todos os fatores que colocam a arquitetura como obra de arte, produção técnica e princípio da realização artística, especificamente em Chartres, temos os vitrais oferecendo a nobreza da iluminação no seu interior e principalmente uma iconografia, especialmente como “a rosa”²⁵, como também toda uma ornamentação figurativa para uma narrativa com mais de setecentas estátuas dos temas ideologizados das cenas do Velho e do Novo Testamento.

Figura 2: Virais na Catedral de Chartres
Fonte: fotografada por Christiane Wagner, em 21/05/2012.

²⁵ Em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, no Canto XXXIII, no Empíreo, Dante se torna apto à nova visão em uma dimensão imaterial de pura luz, e tem a visão da Rosa Mística. A Rosa dos beatos, “imagem espetacular” pela qual os beatos eram adejados de anjos. Confira em apêndice A desta tese, Dante Alighieri, *A Divina Comédia*.

Figura 3: cenas do testamento na Catedral de Chartres
Fonte: fotografada por Christiane Wagner, em 21/05/2012.

Figura 4: cenas do testamento na Catedral de Chartres e janela com luz do dia.
Fonte: fotografada por Christiane Wagner, em 21/05/2012.

A vida pública, *a polis* é o espaço do espírito coletivo por meio de seus símbolos, em que a inspiração oferece continuidade às realizações artísticas, resultando em obras de artes, seja pela música e também pelos seus temas a exemplo *La Cathédrale Englouti*, prelúdio de Claude Debussy, ou pela escultura, como Rodin representou com o gesto de duas mãos se envolvendo, ou ainda, pelas pinturas e poesia. Na Alemanha, em Colônia, temos a catedral gótica como importante símbolo e, também, outros elementos significativos para a vida pública e parte vital de uma catedral e da *polis* – o sino, representado em um dos mais significativos poemas líricos da literatura alemã com autoria de Friedrich Schiller, *A canção do sino*²⁶ (*Das Lied von der Glocke*).

²⁶ Confira o poema em Anexo B – Friedrich Schiller, *Das Lied von der Glocke*.

Figura 5: Die fertige Glocke (o sino pronto) ilustração de Liezen-Mayer.
Fonte: disponível em < www.slideshine.de/5897>. Acesso em 14/02/2012.

A catarse (*catharsis*, em latim e, em grego, κάθαρση que significa purificação), em *A poética* de Aristóteles, permanece indefinida, como também o papel da *mimêsis* na *catharsis* porque parte de sua obra foi perdida. O que sabemos é que em sua obra *A política*, Aristóteles entende que a música pode suscitar um encontro de tranquilidade do espírito, podendo ajudar nos estados de confusão e inquietude mental. A obra musical ou teatral é vista por Aristóteles não como expressão de sentimentos, mas como imitação dos estados afetivos produzidos por ela mesma.

Vejamos que ao tratarmos de poética, a produção dos elementos configuradores a condicionam a um modo de criação sem garantia de um resultado específico de sentimento, pois não se estaria criando uma obra para expressar estados emotivos, mas uma obra que, pela sua configuração própria, pode estar em afinidade com o estado afetivo, dando origem a um estado de sentimento por analogia.

A importância dos aspectos sensíveis do termo *catharsis*, pelo pensamento de Aristóteles, nos orienta a entender os efeitos da imagem sobre os valores estéticos. O indivíduo, ao contemplar uma imagem, não está desprovido de sentimentos. Pelo contrário, não só está repleto de sensações, ruins ou boas, como também diferenciando-se dos estados sensíveis de outros indivíduos. Portanto, essa relação por semelhança dos aspectos sensíveis é entendida por *catharsis*. Para Aristóteles esse efeito se produz mais pelos sentidos auditivos do que pela visão. Vejamos, então, que, ao nos reportarmos à narrativa visual em relação evolução tecnológica, as configurações das imagens ganham o som, oferecendo mais sentido ao espectador. Consideremos, sobretudo, a linguagem cinematográfica ao se “liberar” como arte. Quando um novo estado sensível surge a partir de uma obra, leva à tendência sutil de um espírito ao prazer simples e inocente. Uma parte desse prazer é devida ao que o indivíduo encontra na obra, conforme a característica de sua configuração. A outra parte é do bem-estar que a *catharsis*, ela própria, procura como um reconforto ou consolo.

Conforme estudos sobre a *catharsis* e a *mimèsis* de Philippe Beck, para nos situarmos nas configurações da imagem de forma ideal ou figurativa, consideremos o sentido do prazer do espectador pela identificação. Quando pela obra trágica, não pelos efeitos patéticos sobre o espectador, mas pelos efeitos de uma *mimèsis* suscitando o terror e a piedade do espectador, ao expressar uma distância da realidade e também uma distância com o prazer de uma identificação. Na condição de um filtro da realidade, a *catharsis* é compreendida como um estado de distanciamento. Este como processo de discernimento, oferecendo uma abstração no entendimento pela exposição da imagem. De modo que, nesse processo, o que, de um modo é, por exemplo, desagradável, possa ser recebido como prazeroso. A passagem de uma sensação a outra, sendo oposta ou não, é viabilizada pela obra. Ao longo do progresso do conhecimento, os estudos tomaram uma dimensão muito vasta na interpretação da *catharsis*, levando a uma divisão do seu sentido.

Pelo sentido clássico, como já vimos, temos a teoria de Aristóteles, mas as reflexões posteriores se concentram no modo de como a *catharsis* funciona e na dificuldade do entendimento do paradoxo aristotélico sobre a forma de um restabelecimento de um desvio intencionado do equilíbrio ou de um desequilíbrio natural.

Com esse raciocínio, a *catharsis* estética é entendida na medida em que o indivíduo, ao dispor de experiências de certos sentimentos excessivos que possam desequilibrá-lo, a obra de arte pode, por meio de uma realidade fictícia, oferecer uma segurança. De certa forma que, o indivíduo ao confrontar os sentimentos ou emoções com intensidade, depositando-os sobre a obra fictícia, faz disso um recurso para retornar à realidade de forma equilibrada. Esta forma de entendimento da *catharsis* é de um sentido quantitativo, ou seja, do que existe de excedente, provocando o desequilíbrio. A outra forma consiste na qualidade, quando, por meio de uma experiência com a obra de arte, pelo imaginário, depositamos as emoções e sentimentos que julgamos ruins e que não desejamos experimentar na vida real. Mas, por outro lado, no século XVII, tal entendimento foi motivo de grandes controvérsias em seus aspectos morais no que possibilitaria uma prorrogação, sem intenção de se livrar, pela autossatisfação ou por uma indulgência com relação às imagens e às representações que são reprovadas ou condenadas pela razão moral de uma determinada época e cultura. Para essas formas de entendimento, a *catharsis* se consolida pela identificação do espectador com a obra, pelos seus personagens ou pela imagem. Mas ainda, nesse período clássico, em oposição a essa identificação, outra interpretação se manifestou – que é a do papel da obra como reflexo da realidade, permitindo ao espectador, ao público, ter uma imagem objetiva de si próprio. Desse modo, podendo julgar seus sentimentos sem estar envolvido. Essa forma de interpretação vai ao encontro da tese de uma teoria moderna de Bertolt Brecht (1898-1956), o *distanciamento* (*Distanz und Verfremdung*). O distanciamento é, sem dúvida, uma

característica na dramaturgia de Bertolt Brecht, fazendo alusão a um estilo e técnicas específicas na concepção do teatro épico que se define pela necessidade não de se identificar com o personagem, mas de ter uma posição crítica, levando o espectador a uma conscientização. Com interrupções na continuidade do espetáculo introduzindo reflexões, visando uma oposição à ilusão de modo a provocar interrogações de interesse do indivíduo na sociedade. A importância da imagem representativa ou ideal na concepção de uma narrativa visual sempre influenciou o indivíduo. As interpretações sobre *catharsis* do ponto de vista clássico, em artes, são ainda somadas às interpretações modernas que nos levam a entender as imagens representadas como meios de condicionamento, pela exposição fracionada a uma experiência sensível de uma ficção da realidade. O espírito encontra um estado de melhor resistência frente às circunstâncias reais. Essa interpretação faz referência à sua concepção medicinal de uma purificação. Assim, ao considerarmos uma oposição à identificação com a imagem, temos, na concepção moderna, o emprego pela psicanálise, principalmente por Freud, para a *catharsis* aristotélica, em que a arte, em suas formas diversificadas de representação fantasiosas e analógicas, evocaria lembranças pessoais reprimidas, permitindo-lhes, dessa forma, chegar à consciência. A *catharsis* é entendida pela psicanálise, também aqui, em sua forma medicinal, oferecendo um melhor equilíbrio ao indivíduo. Agora, o sentido mais interessante é o que se vê pela *catharsis* como meio de eliminar a contemplação estética de todos os elementos não estéticos, ou *anaisthesis* (*anesthésiques*)²⁷, procurando apenas a verdade pela arte. Os valores *anaisthesis* se diferenciam dos valores estéticos (*aisthesis*), mas são igualmente considerados pela ciência da arte. Os diversos tipos de sentimentos encontrados em uma obra de arte podem diminuir o seu caráter artístico, devido aos valores hierárquicos que são diferentes entre a realidade

²⁷ *Esthétique, Ethique, Logique et Linguistique comparées., L'année psychologique*, 1928, vol. 29, n° 1, pp. 514-529.
< http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_0003-5033_1928_num_29_1_4853>.
Acesso em 01/02/2012.

humana e a artística. A arte tem seus valores em si mesma, que são estéticos (*aisthesis*) ou técnicos, e avalia outros valores apenas em função de si própria. A desproporção dos valores estéticos (*aisthesis*) e “não estéticos” (*anaisthesis*) está frequentemente associada às disparidades sociais. Em todas as épocas, os artistas ou amadores formam classes distintas na sociedade, levando a uma diferença de valores estéticos ou não estéticos e a uma visão hostil pela realização de algumas obras, independentemente do grau de civilidade e de culturas. Veem-se, por exemplo, realizações com propósitos nacionalistas. Contudo, sempre a mesma obra é julgada de diferentes formas por diferentes indivíduos e, sobretudo, em diferentes épocas. Como identificar evolução da arte diante desse fato? Diferente de outras grandes evoluções humanas, nem mesmo uma mudança se constata.

Porém, retornando às formas de representação, especialmente considerando a *catharsis*, a partir da modernidade, devemos observar que as técnicas do “distanciamento” empregadas por Bertolt Brecht sempre existiram. Justamente, pelo teatro chinês e os gêneros de espetáculos não lineares, como o circo, é que eram empregadas as técnicas do distanciamento. Assim, Brecht em maio de 1941, em viagem por Moscou, se impressionou com o desfile de 1º de maio e comemorou a inauguração do metrô com um poema. Como também contemplou com grande interesse uma apresentação do ator de teatro chinês Mei Lan Fang, que atuava também como mulher. Nesse momento, podemos entender quando Brecht teve uma experiência estética e na qual, possivelmente, por meio de “alusão e ilusão” (adiante, comentaremos as observações de Baudrillard em relação ao teatro chinês, a Ópera de Pequim), ele encontra outras formas criativas para o seu teatro, escrevendo que, ao assistir a Mei Lan Fang, percebeu o efeito de “estranhamento” (*Verfremdung*) na arte chinesa, declarando que esse estranhamento consistia em criar um deslumbramento. Percebe-se com esse relato a sua experiência estética frente àquela obra.

Figura 7: atuação de Mei Lan Fang no teatro chinês.

Fonte: Cenas disponíveis no filme *Brecht – Die Kunst zu leben* de Joachim Lang, Alemanha 2006.

Experimentou um momento em que o conhecimento ocidental se encontrava com o oriental por meio das técnicas chinesas de espetáculos, configurando a imagem. Brecht produz a peça de teatro *Der kaukasische Kreidekreis* (O círculo de giz caucasiano), escrita em 1944/45 nos Estados Unidos e, em 1954, apresentada em Berlim. Nos dias de hoje, podemos experimentar relações culturais com uma narrativa visual, por exemplo, em Wiesbaden quando, nos dias 22 e 23 de maio de 2012, foi reapresentada no *Hessisches Staatstheater*, em cooperação com *Chongqing Sichuan Opera Theatre*, esta peça de teatro devido a 2012, o ano da cultura chinesa na Alemanha.

Figura 8: Chongqing Sichuan Opera Theatre, encenação da peça: *Der kaukasische Kreidekreis*

Fonte: © Kulturministerium der Volksrepublik China. Design by : 北京和山咏木文化艺术传播有限公司
Disponível em < <http://www.cn2012de.com/deactivityall.aspx?type=add&tid=12>>. Acesso em 24/5/2012.

1.2. Simulacro *made in China*

Relatos e origem da imagem em transformação

Ideias, linguagem e suas formas de expressão representam culturas pela configuração da narrativa do homem em suas conquistas. O conhecimento orienta a capacidade técnica e prática para as relações sociais, todavia, para domínio de todas as faculdades do conhecimento que tem sentido do ocidente ao oriente. Sobretudo, considerando que importantes descobertas da história da civilização também surgiram do oriente. Nas artes e literatura, a China contribuiu de forma muito significativa, não só para o ocidente, mas para o patrimônio artístico da humanidade.

Principalmente pelo fato de que o resultado de uma inovação tecnológica ou a difusão de ideias tem grande importância com a presença da China nos dias atuais. Mas o acesso dos ocidentais a esse país foi, por muito tempo, dificultado pela distância geográfica, além de a China ser marcada por períodos de grandes diferenças em relação ao mundo ocidental, pela indústria e sua cultura que se mantiveram fechadas para o resto do mundo e autofocadas. Hoje, com os museus, a internet e os meios de comunicação, conhecemos melhor a cultura chinesa e seu universo artístico. Assim, representada no ocidente, é em seus aspectos culturais importante na influência da imagem e principal elemento de sustentação da produção em massa e da globalização. Porém, no século XVIII, surge também no ocidente, com o conceito de estética, a expressão “estética chinesa” com referência aos produtos que chegavam do país. Os chineses, percebendo que seus produtos, principalmente em artes decorativas, pelas características diferentes e como objetos exóticos, eram de grande interesse para o mercado Europeu, fortaleceram a respectiva imagem que o próprio ocidente idealizou.

Com essa imagem ainda mais forte, eles mantinham suas vendas, exportando, pois a Europa esperava que eles correspondessem a esta imagem. Mas a sensibilidade estética e criatividade do ocidente encontraram formas de diferenciar a realização pela novidade que encontravam na cultura chinesa. A arte chinesa tem suas formas próprias tanto na arquitetura, na pintura, na música como no teatro. Mas também no sentido próprio do termo, a estética chinesa é a reflexão dos chineses sobre as artes e sua filosofia da arte e do belo. Também como disciplina na tradição chinesa. No vocabulário de estética, encontramos registros de *A introdução à pintura de paisagens*, de Tsong Ping no século V, sem nos aprofundar na vasta história da China, mas apenas com o propósito de indicar a importância das artes na formação da personalidade do chinês, da sua relação com o mundo tanto na experiência da estrutura do universo, como influência mágica sobre o mundo. Sobretudo o valor da arte na relação com as estruturas sociais e uma concepção mais recente com princípios marxistas. A conjuntura atual do mundo vem tomando, nas últimas décadas, uma dimensão diferente. Desde um período em que a Europa imperialista dominava países asiáticos ao século XIX, com a Revolução Industrial e, principalmente, com o avanço do capitalismo possibilitando aos países hegemônicos vantagens cada vez maiores sobre os demais países ainda em desenvolvimento. Vantagens mercantis, ou melhor, pelo controle econômico, sem caracterizar uma colonização ou ocupação, como na China. Até então, há pouco tempo, em consequência dos ideais político-sociais.

Noções elementares de uma dinastia, que antecede em séculos a idade de Cristo, para o avanço tecnológico e desenvolvimento de uma economia que tomou, cada vez mais, uma dimensão de poder para o ocidente. Um dragão, que além de um ideal, tornou-se referência real aos olhos do mercado mundial. Um espetáculo que ultrapassa os objetivos mercantis e, “à sua imagem”, configura o simulacro *made in China*.

A dimensão das artes chinesas como simulacro na tradição ocidental e imagem configurada tem, a partir das primeiras décadas do século passado, notoriedade pela dramaturgia de Bertolt Brecht, com a técnica do distanciamento, mas esta sendo apenas original em integrar aquelas em suas obras. Por um lado, a imagem se configura, prevalecendo o momento (tempo) e a oportunidade (espaço) para caracterizar a realização e domínio público do que possa ser diferente e, talvez, inovador. A novidade como qualidade abre outra discussão, mas a ideia de inovação é sempre associada a de uma ação de inovação pelo que se propõe nesta reflexão.

Por outro lado, constata-se que no passado, durante o período clássico, tanto na tragédia como na comédia, todas as técnicas que comportavam essas mesmas características, pela tradição, para com as convenções, tinham um sentido de distanciamento; método do teatro épico em oposição ao teatro dramático, que envolvia o espectador na ilusão.

Duas teorias centrais na análise das imagens, ambas versam sobre a polêmica dicotomia ilusão e real, desde sempre. Porém, mesmo que nos reportemos às origens, ainda de forma generalizada a nos situarmos na busca do “verdadeiro” sentido, isto é, encontrar uma lógica para a configuração da imagem na contemporaneidade. Visto que, pelos estudos de Walter Benjamin (1892-1940) sobre a percepção, o papel da aura em relação à reprodutibilidade técnica e, também, pelas análises sociológicas de Jean Baudrillard, notamos uma grande influência das obras de Bertolt Brecht no pensamento desses teóricos. Mas, com grande importância, deve-se considerar que Brecht não era comunista. Mas, pelas influências das obras de Marx e Hegel em suas obras na década de 1930, ele tinha ideais que podiam ser entendidos como “marxistas”, sem que tivesse nenhuma militância política no comunismo ou partidária. Porém, aqui, o importante é salientar a importância das obras de Marx e Hegel na concepção de suas obras.

Assim sendo, nessa época, Walter Benjamin frequentava os mesmos ambientes que Brecht, principalmente em Berlim e, como colegas, participavam das discussões sobre política, sociedade, desenvolvimento industrial, o papel da cultura e principalmente, a produção cultural: o teatro, a fotografia, o rádio, o cinema, a publicidade e os meios de comunicação. Enquanto que, de outra forma, pela pesquisa e interesse sociocultural, o teórico francês Jean Baudrillard, também germanista, se interessa pela obra de Brecht e as traduz do alemão para o francês. A coincidência de muitas das abordagens sobre os aspectos relacionados à percepção do indivíduo, na sociedade de consumo em face à semiologia e todos os aspectos sedutores da “cultura industrial”, remete não só a um mesmo método de análise crítica semiológica como também permite, pela teoria, identificar, antes mesmo do “distanciamento” de Brecht, a importância que a obra *O capital*, de Marx, teve ao constataremos reflexões sobre a “mais-valia” e valores de uso e troca. Reflexões específicas, delimitando-se ao entendimento da distância entre a realidade sócio-histórica, por meio do distanciamento em relação à arbitrariedade do signo, como distância que deve existir entre o significado e significante.

Como representação cênica, Étienne Souriau²⁸ apresenta um esclarecimento como modelo da técnica do distanciamento que é a transposição da História de Hitler e do Terceiro Reich para o universo do circo, procurando distância nas passagens das cenas com humor, principalmente, como fez Chaplin.

²⁸ SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. p. 627.

Figura 9: *The Great Dictator* (USA, 1940, Charlie Chaplin)

Fonte: disponível em <<http://djardine.blogspot.com/2010/07/great-dictator-usa-1940-charlie-chaplin.html>>.
Acesso em 10/03/2012.

O distanciamento revela sempre uma crítica. Segue-se o modelo da dialética materialista. Os elementos se distinguem em uma relação de oposição, mas se apresentam juntos e significam a estrutura da representação. Com formas de interrupção na continuidade, dando a impressão de montagens oferecendo uma distância entre as cenas. A obra tem um modo específico de identificar o real, eliminando a ilusão e o espectador precisa também decifrar e entender esse modo de leitura. Porém, em relação à ilusão como teoria, de forma sistemática e contrária à teoria do distanciamento, observa-se a ambiguidade da relação do espectador com o espetáculo, conforme enunciado por Étienne Souriau, ao mostrar que o espectador pode acreditar e não acreditar no que está vendo:

*“l’illusion est également une convention,
une règle de jeu que le spectateur veut bien accepter.”*²⁹

No ensaio de Jean Baudrillard, intitulado *L’illusion cinématographique perdue*, ele questiona a possibilidade da ausência de ilusão pela linguagem cinematográfica em sua evolução e progresso técnico. Na proporção de um avanço tecnológico, passando do cinema mudo ao falado, do preto e branco e em cores até a alta tecnologia.

²⁹ “A ilusão é igualmente uma convenção, uma regra de jogo que o espectador bem quer aceitar.”
(Trad. por Christiane Wagner.) *Ibid.* p. 627.

Para esse pensador, é nessa alta definição cinematográfica que a ilusão se torna ausente. Afirmar ele que o cinema atual não conhece mais nem a alusão nem a ilusão. O espectador se encontra em um estado hipertécnico, hipereficaz, hipervisível sem deixar espaço, silêncio, perdendo a especificidade das imagens em direção a uma tecnologia de alta definição no sentido de uma perfeição inútil da imagem. Esclarecendo melhor, o autor diz:

*“Plus on approche de la définition absolue de la perfection realiste
de l’image, plus se perd sa puissance d’illusion.”³⁰*

Quando Baudrillard na conclusão de seu ensaio afirma que nós esquecemos o que a modernidade nos ensinou, a probabilidade de que ele faz alusão ao distanciamento é grande, pelos motivos anteriormente citados, sobre seu interesse pela obra de Brecht e naturalmente, pela sua própria obra, indicando que é a subtração que oferece a força e que da ausência nasce a energia. Do ponto de vista dos valores da modernidade, podemos perceber na obra de Brecht, “depois de conhecer a atuação do artista chinês Mei Lan Fang e quando trabalha o efeito de ‘estranhamento’ (*Verfremdung*) da arte chinesa, que consistia em criar um deslumbramento”³¹, segundo Brecht. Vejamos também *A mãe coragem e seus filhos* (*Mutter Courage und ihre Kinder*), em seu pranto ensurdecido, porém, representado (pela atriz e esposa de Brecht, Helene Weigel) pela ausência do som.

³⁰ “Quanto mais nos aproximamos da definição absoluta, da perfeição realista da imagem, mais se perde o poder de ilusão.” (Cit. trad. de Christiane Wagner)
BAUDRILLARD, Jean. *Illusion, désillusion esthétiques. L’illusion cinématographique perdue*. France : Sens & Tonka, 1997, p. 11.

³¹ (Informação verbal) Depoimentos de amigos e família no filme *Brecht – Die kunst zu leben*, de Joachim Lang, Alemanha 2006.

Figura 10: *A mãe coragem e seus filhos (Mutter Courage und ihre Kinder)*
 Fonte: Cenas disponíveis no filme *Brecht – Die Kunst zu leben*, de Joachim Lang, Alemanha 2006.

Por outro lado, como já sabemos, as representações chinesas foram modelos para a obra de Brecht. Justamente nesse ensaio³² de Baudrillard, este pensador nos convence de que o poder da ilusão está na Ópera de Pequim, relatando que com o simples movimento do corpo dois atores são capazes de imitar com vivacidade toda a superfície do rio. Diferentemente da alta definição atual que ofereceria uma imagem real dessa superfície do rio.

Figura 11: cenas de *A mãe coragem e seus filhos (Mutter Courage und ihre Kinder)* de Bertolt Brecht.

Fonte: disponível em
<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article10958445/Wie-Brecht-sich-sein-Berliner-Ensemble-ertrotzte.html>. Acesso em 14/02/2012

³² *Ibid.* 1997, p. 11.

O sentido do distanciamento (*Distanz*) ou pelo “estranhamento” (*Verfremdung*) era mesmo romper com qualquer ilusão. Porém, a realidade nunca esteve na representação, mas na capacidade do discernimento do espectador, encontrando a realidade, em estado consciente, pela dialética entre o que é representado e o que de fato vive. O contexto da criatividade de Brecht era, sem qualquer outra referência, aquele das transformações das formas de realização, das técnicas empregadas e da forma como a sociedade era percebida no início do século XX. Em plena Guerra Fria, ano de 1948, os ensaios de *Mutter Courage und ihre Kinder* já se realizavam no setor soviético em Berlim, no teatro alemão de Berlim (*Deutschen Theater Berlin*). A imprensa anunciou a primeira apresentação em Berlim, em 11 de janeiro de 1949, como uma “sensação artística”. A obra de Brecht se apresentava em Berlim, que, mesmo dividida ideologicamente, contava com ambos os lados, oriental e ocidental, como tema dos *media*. Podemos ter ideia pelo que diz um trecho do artigo publicado em 13 de janeiro de 1949, de Paul Rillas, no *Berliner Zeitung*:

“Ein Triumph der Dichtung. Ein Triumph der Aufführung in ihren wesentlichen Absichten. Bert Brecht mit seiner Gattin Helene Weigel, Erich Engel und das Ensemble müssen sich immer wieder dem Tumult des Beifalls stellen. Brechts Arbeit in Berlin und auf der führenden Berliner Bühne darf keine Episode bleiben.”³³

³³ “Um triunfo da poesia. Um triunfo da performance no seu propósito essencial. Bertolt Brecht e Helene Weigel, sua esposa, Erich Engel e a sua companhia de teatro (*Ensemble Theater*) se encontram continuamente na multidão de aplausos. Trabalho de Brecht em Berlim e no *Berliner Bühne* não deve ser apenas um episódio.”

Trad. de Christiane Wagner

in: SCHALLENBERGER, Stefan. *Bertolt Brecht, Mutter Courage*. Stuttgart: Reclam, 2008. p. 75–79.

Nota: *Berliner Bühne*: Teatro Alemão de Berlim/*Deutsches Theater Berlin*. Nos anos de 1920, encenavam-se nesse teatro apenas obras clássicas e seu público era conservador. De 1945 até a reunificação alemã, o *Deutsches Theater Berlin* pertencia aos comunistas e à aristocracia.

Nesse período, Berlim vivia também a repercussão dos debates sobre o realismo e, portanto, um redator chefe, Fritz Erpenbeck, da revista sobre o teatro atual (*Zeitschrift Theater der Zeit*) publicou um comentário citando uma afirmação de György Lukács :

“trotz fortschrittlichen Wollens und höchsten formalen Könnens
eine volksfremde Dekadenz ausmacht”³⁴

Lukács estudou em Berlim e tem a maioria de suas obras em alemão e dedicou-se à teoria da literatura alemã. Esse filósofo, nascido em Budapest, tem grande importância na renovação das ideias marxistas durante o século XX e tem uma obra³⁵ bastante complexa desenvolvendo a sua crítica literária pelas análises sociohistóricas sobre realismo, como também mais tarde, uma de suas últimas obras, *Estética*, publicada em 1963. Com grande influência na crítica literária alemã, ainda mais em época de discussões sob o tema *Realismus*, o crítico de teatro Fritz Erpenbeck e assistente recente de Lukács posicionou-se no universo do palco (*Weltbühne*) de um ponto de vista onde o teatro épico seria um caminho formalista equivocado, mas essas poucas palavras de Lukács fazem parte de uma abordagem teórica e geral sobre toda a literatura *avantgarde*. Logo em seguida, no mesmo universo do palco, Wolfgang Harich respondeu à crítica de Erpenbeck posicionando-o como um conservador formalista. Enfim, esta discussão em princípio deu a entender que Brecht estaria em oposição a Lukács, mas ele estava era buscando espaço para a sua obra realista, o seu teatro épico.

Mas antes mesmo da estréia de *Mutter Courage und ihre Kinder*, o ensaio de Walter Benjamin sobre o teatro épico em 1931 fala da realização naquela época, em Berlim, da parábola *Homem por homem* (*Mann ist Mann*) em relação ao não reconhecimento da crítica e até em que medida o teatro épico seria poético (*poétique*) no

³⁴ “Apesar de uma grande vontade progressiva e habilidade formal constata-se um efeito de decadência ignorada pelo povo.” Trad. de Christiane Wagner. *Ibid.*, p. 75-79.

³⁵ *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Aufbau, Berlin 1949. 293p.
L’humanisme dans l’art et la décadence de l’idéologie bourgeoise. Nouvelle Critique, no.3(feb.), p.59-65.
Breve histoire de la littérature allemande. Du 18 siècle à nos jours. Trad. par L. Goldmann, M. Butor. Nagel, Paris 1949. 259p. Collection «Pensées» Preface pour l’édition française.

sentido tradicional. Explica Benjamin que não consistia tanto no desenrolar das ações, mas em apresentar as situações. Somando, ainda, que estaria longe de ser uma reprise do teatro naturalista com objetivo da cena ilusionista. Um objetivo fixo à sua principal finalidade, sem mesmo se destacar como teatro, seguindo sua narrativa, reprimindo até a configuração, a representação do real. Ao contrário, o teatro épico mantém conscientemente a noção de que é teatro. Por meio dessa leitura, esse pensador nos mostra que, ao tratarmos dos elementos do real, conscientes na configuração experimental é que compreendemos os estados das coisas. Ainda mais que, ao analisar os ensaios de Brecht, percebeu a intenção de inovar que existia, além de constatar o quão longe remonta sua origem histórica. Benjamin mostra que, desde os Gregos, a procura do herói não trágico nunca teve fim na cena europeia. Mesmo que sempre com o renascimento da Antiguidade, os grandes autores dramáticos mantiveram a maior distância da forma autêntica da tragédia grega. Sem se aprofundar nos motivos pelos quais durante a Idade Média ou mais tarde ainda, por exemplo, com a obra de Goethe no segundo Fausto (*Faust*).

Enfim, Benjamin nos encaminha a perceber um sentido alemão nestas formas, mas fazendo também alusão a um caminho sinuoso e discreto por meio de uma forma sólida e sublime do infecundo classicismo, que se configurou como herança do drama medieval e barroco. Assim sendo, nesse mesmo caminho sinuoso, estariam também os dramas de Brecht que não excluem o herói não trágico como elemento da tradição alemã. É esse o sentido da compreensão, da configuração da imagem como cena paradoxal, que Walter Benjamin destaca e afirma em 1931:

*« Que sa paradoxale existence scénique demande à être réalisée par notre existence à nous, voilà que fut compris très tôt, non par la critique certes, mais par les meilleurs esprits du présent – des penseurs comme Georg Lukács et Franz Rosenzweig. »*³⁶

³⁶ “Que sua paradoxal existência cênica seja necessária pela nossa existência para nós, o que tão cedo já foi reconhecido, não pela crítica, mas certamente pelas melhores cabeças – de pensadores como Georg Lukács e Franz Rosenzweig.” (Cit. trad. por Christiane Wagner). BENJAMIN, Walter. *Essais sur Brecht*. France : La Fabrique editions, 2011, p.18.

As discussões apenas sustentaram os *media* e davam ainda mais notoriedade a *Mutter Courage und ihre Kinder*, que ficou em cartaz até 1966. Bastante significativa a obra para o povo de uma Berlim destruída pela II Guerra Mundial. Quantas mães “coragens” e seus filhos existiram e que não tiveram outra escolha, apenas viver ou morrer. Dessa forma, a sobrevivência em todas as suas formas é que caracterizava o ser humano na figura de “mãe coragem” (*Mutter Courage*). Essas mães que ainda deixaram suas pátrias para sobreviver durante e após a guerra, aventurando-se em nações distantes. Como exemplo, grande parte da cidade de São Paulo recebeu depois da II Guerra Mundial imigrantes alemães, entre eles berlinenses que relatam (informação verbal)³⁷ suas experiências em relação a Berlim e São Paulo desde o período de guerra aos dias atuais. Sem a ilusão, a realidade da obra estaria, pela estética de Brecht, no sentido de um realismo socialista, que se origina na observação da realidade em oposição ao imaginário idealizado ou, sobretudo, convencional, apresentando um lado modernista e testemunha de seu tempo, fixando-se a reproduzir as cenas do cotidiano da realidade social do momento, como os pintores realistas que fizeram do efêmero uma categoria estética ou, de outra parte, ainda a configuração da imagem da primeira metade do século XX. A obra de Brecht se aproxima do realismo de maneira a apresentar uma intensa impressão de realidade.

Ainda antes mesmo do ensaio de grande importância, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*³⁸, escrito em 1935 por Walter Benjamin, podemos constatar observações e análises do que estava em transformação na sociedade em relação à cultura (*Bildung*), na configuração da imagem.

³⁷ Inf. fornecida por Reinhard Rudolf Wagner e Elfriede Wagner, berlinenses, imigrantes em São Paulo desde 1949.

³⁸ Cf. cit. 2 neste texto, p. 6.

Entre muitas afinidades, Bert Brecht ou Bertolt Brecht (1898 – 1956), foi estudado no início dos anos 1930 (1930-1936) por Benjamin. Quando escreveu, em 1931, a primeira versão sobre o seu teatro épico, ao comparar ao drama dizendo:

*“devant cet état de choses comme devant beaucoup d’autres, la routine, loin de prendre en compte la réalité, s’est donné pour tâche de la dissimuler. C’est ainsi que continuant toujours à s’écrire des tragédies et des opéras qui en apparence disposent d’un appareil scénique éprouvé depuis longtemps, alors qu’ils se bornent en fait à en approvisionner un menacé de ruine.”*³⁹

Com essa afirmação, Benjamin apresenta o motivo pelo qual Brecht se opõe à ilusão que o teatro naquela época representava, seguindo a literatura dramática da burguesia. Assim sendo, para Brecht, o drama teria ausência de clareza da situação de seus próprios realizadores e grandes consequências para o povo, pouco percebidas. Pois, enquanto pensavam possuir o aparelho, na realidade, era este que os possuía. Sem nenhum controle, esse aparelho não serviria mais de meio para seus realizadores, como ainda acreditavam, mas um meio contrário. Se de um lado mantinha-se a rotina; por outro, Brecht queria transformá-la com o teatro épico, pelas técnicas de “distância e estranhamento” (*Distanz und Verfremdung*), ele configurava uma relação entre espectador e palco com tendência didática e de contexto político em que se desenvolvia uma crítica pelo seu público, que era o proletariado. Dessa forma, o teatro épico inverte a função do teatro dramático, chegando mesmo a propor encenações entre espectadores e atores no palco. Essa forma de atuação é importante para entendermos a diferença que existe nas formas de configuração de imagens que orientam o indivíduo para ilusão ou não. O teatro dramático, ao oferecer a ilusão como principal função, tem, na configuração das representações de personagens, uma enorme separação da realidade dos espectadores, aproximando o ator da figura representada, tornando-se idêntico ao objeto representado.

³⁹ “Frente a este estado de coisas, como de muitas outras, a rotina, longe de perceber a realidade, se encarregou de dissimulá-la. É, dessa forma, ainda que se continue a escrever tragédias e óperas que na aparência dispõem de um aparelho cênico há muito tempo aprovado, e então, que eles se contentem de fato a investir em uma ameaça da ruína.” (Cit. trad. Christiane Wagner). *Ibid.*, p.18.

Consequentemente, não conduz o espectador a uma reflexão crítica e, sem semelhança alguma, apresenta-se como uma norma. A narrativa na configuração da imagem tem seus códigos de dominação por meio dos quais a ideologia é, por fim, de forma geral, entendida como uma norma válida. Assim sendo, a sociedade se torna alienada pelo *tabus* que a conduz aos mitos morais ou éticos. Enfim, o indivíduo não se encontra em estado para desenvolver uma reflexão crítica e recebe a configuração da imagem como importante ou imprescindível.

Na arte contemporânea, diversos movimentos como o novo realismo, o hiper-realismo ou uma nova objetividade fornecem uma grande importância aos objetos do nosso novo ambiente industrializado. Mas, a preocupação de traduzir o real na arte, de ser verdadeiro, não falso ou convencional sempre existiu na condição de “natureza”, do “natural” e nela está contido também tudo o que o homem “real-iza”, tudo que é configurado: sociedade, cultura, arquitetura, escultura, pintura, música, poesia, dança, mímica, teatro, circo, cinema, rádio, televisão, fotografia, história em quadrinhos, arte digital, culinária ou arte gráfica etc.

Agora, se por um lado compararmos a tecnologia de épocas antecessoras às atuais, verificamos que todos os nossos sentidos se adaptaram à outra tecnologia, a percepção também se modificou. Mas, de todo modo, na medida da evolução e do progresso técnico, sempre o indivíduo buscou, por meio de realizações pela imitação, no sentido das artes, uma poética em que a *mimèsis* é a técnica predominante. Se temos a capacidade de discernimento do que é representado ou não, então, resta apenas avaliar o grau da capacidade da imitação pela imagem em sua arte e técnica. Hoje, no mundo do consumo, a produção de imagens está muito ligada ao mercado mundial – o capitalismo. Esse mercado está ligado pelos valores de troca econômica, mas também, pelos valores simbólicos, sobretudo, em consequência das emissões de imagens provenientes da indústria cultural.

1.3. A arte e a técnica para realizações

Em face do fenômeno do poder das imagens na sociedade contemporânea, torna-se necessário refletir sobre a participação do homem, pelas suas representações tradicionais e de inovação, quanto ao propósito de uma percepção e concepção do que seja real. Além disso, as imagens do mundo presente agem poderosamente sobre o desejo de consumir tudo o que existe como realidade. A possibilidade do que seja recebido como real está condicionada à técnica do presente por meio das inovações, das invenções, das criações para uma capacidade de prever consequências que possam ser eventualmente imaginadas. Nessa condição, a imagem se tornou o produto principal da técnica, isto é, do desenvolvimento e das transformações dos processos. Assim, a produção e idolatria das imagens não cessam de indicar condicionalmente que a realidade é, por ela mesma, a imaginação de tudo que pode ser representado ou produzido em um processo provável pela evolução tecnológica. Por todos os argumentos mencionados acima, a evolução, segundo Edgar Morin, não segue o processo que parece provável a um dado presente. Para ele, de fato, o passado não cessa de nos indicar que a evolução é a evolução somente quando ela não segue o processo provável. De uma parte, a imprevisibilidade pode ser também uma situação do presente distorcido pela imaginação como processo que alimenta a crença. Esse processo é a realidade de um mundo que entrou em uma crise econômica e cultural.

De outra parte, a avaliação do processo de produção de imagens, estas que, por meio da pesquisa em *inovação na configuração da imagem contemporânea*, interrogam, em princípio, sobre o modo de funcionamento e sobre a influência que a imagem exerce sobre nós mesmos, no presente. O que conduz o pensamento face ao fenômeno de inovação na nossa sociedade contemporânea, trecho do livro *Para onde vai o mundo?*, obra de Edgar Morin. A tese expõe, na lógica do pensamento de Morin, a condição de criações e de invenções contemporâneas, conforme os trechos a seguir:

« peuvent être éventuellement imaginées »⁴⁰.

« (...) *La plus grande illusion est de croire connaître le présent parce que nous y sommes. (...) Or, le futur est la difficulté de penser le présent. L'aveuglement sur le présent nous rend ipso facto aveugles au futur* ».⁴¹

Compreender o sentido da técnica é compreender a história da evolução do homem. O pensamento ocidental, desde a filosofia antiga, sempre deu atenção ao conceito tecnologia, sendo ela a formadora de culturas. O impulso para a humanidade produzir, seja arte ou artefatos, é, em primeira instância, uma necessidade. O fato é que tanto na história da arte como da própria civilização, o homem em sua evolução sempre almejou mais do que lhe fora, em princípio, oferecido pela natureza. Não apenas melhores recursos de sobrevivência, mas também, melhores ideais para aceitar o mundo a ele oferecido. Essas são reflexões feitas a partir de uma perspectiva filosófica, conforme estudos de Ursula Meyer⁴², a considerar o aspecto da técnica, sob uma visão filosófica, o meio que enseja a capacidade do homem imaginar e representar. O indivíduo se condiciona aos meios pragmáticos para materializar seus objetivos. Convém, assim, nessa abordagem, analisar a origem do conceito tecnologia. Em sua origem, o sentido era dado ao termo *téchne*, na Grécia antiga. Ele atingia, nessa época, um espectro muito maior do que nos dias atuais. Naquela época, o sentido não era empregado apenas para máquinas ou produção de objetos. Esta palavra, *téchne*, antigamente, não tinha nenhuma importante ligação com as atividades, seu sentido era o mesmo tanto para o trabalho manual como para a arte ou para estratégias militares. Por esse motivo, manifestou-se como técnica não apenas para obras manuais, mas também mentais, como retórica, poética e aritmética. Também hoje, o conceito técnica tem a ideia de um procedimento do conhecimento.

⁴⁰ MORIN, Edgar. *Où va le monde ?* Paris : Éditions de L'Herne, 2007. p. 16.
(*Para onde vai o mundo?* Título trad. por Christiane Wagner) “podem ser eventualmente imaginadas”.

⁴¹ *Ibid.* p. 14, 15. (Cit. trad. do francês por Christiane Wagner) “ (...) a maior ilusão é acreditar conhecer o presente em que estarmos. (...) Ora, o futuro nasce do presente. Isso quer dizer que a primeira dificuldade de pensar o futuro é a dificuldade de pensar o presente. Não enxergar o presente nos coloca *ipso facto* cegos diante do futuro.”

⁴² MEYER, Ursula. *Der philosophische Blick auf die Technik*. Aachen : Ein-Fach-Verlag, 2006.

Como fenômeno, a técnica também é objeto para a filosofia, tema de estudo [da autora como docente e pesquisadora]⁴³ e para a sociologia e subáreas aplicadas como o design. Somando-se ao conhecimento, sem ainda poder entender sua complexidade para definir a lógica. Muitas são as hipóteses para estudos da técnica, uma vez que a problematização é a sua complexa lógica. Por sua vez, impossibilitada de ser contida, na evolução da técnica, uma delimitação lógica por si mesma, para que ela tenha inovação tecnológica. As soluções para as problematizações em muitos projetos buscam, por meio da criatividade, um futuro ou reparam o passado para justificar sua importância para a sociedade. Consequentemente, apenas pelo seu resultado é que seria percebida uma eventual adequação ou mesmo um ajuste técnico para uma nova lógica. A técnica tem em sua própria existência uma concepção de realidade, mas sempre atuou em resposta à capacidade extraordinária que o homem tem de imaginar.

Todas as questões em relação ao passado e à inovação se dividem em duas perspectivas: a primeira é a imagem de uma ilusão perfeita, que levaria a realidade imaginada a perder seu encanto com a alta e fácil produção de imagens. A segunda é uma discussão sobre a capacidade que o homem tem de produzir imagens como abstração do mundo. Ao termo dessa dimensão de mundo real, a realização é o resultado da evolução tecnológica em sua origem pela ilusão em potencial. Além disso, a criatividade é absolutamente essencial por meio da técnica, e em seguida para a evolução tecnológica e o futuro da humanidade. Além disso, é fato que essa ideia de criação se impõe no processo de desenvolvimento do mercado no século XXI, em que se constituiu a sociedade de consumo. Dessa forma, ela configura o espaço onde se expõem e se relacionam as diversas ideologias. Assim, pode-se dizer que a realidade consiste nesse espaço no qual encontramos todas as condições pelas quais essa evolução tecnológica e as imagens configuradas são exercidas de forma privilegiada e submetidas à estética da ideologia dominante, isto é, aquela que tem o poder e força econômica.

⁴³ WAGNER, Christiane. *Lógica, Tecnologia e Criatividade*. (artigo) *Revista Belas Artes*, 2011. 02-22 p.

Arte e a cultura são fundamentais para a sociedade em constante transformação. Durante o século XX, muitos pesquisadores estudaram as consequências das inovações como importantes e necessárias nas áreas de culturas técnicas, políticas e materiais da vida cotidiana. Assim, no que diz respeito ao imaginário, entende-se como uma crença de ver o mundo no século XXI para que se possa desenvolver, de forma incisiva, e atender aos ideais propostos da realidade tecnológica propostos pela criatividade à procura de inovação. Em princípio, podemos empregar a noção de técnica e ciência como ideologia conforme Jürgen Habermas⁴⁴ e, como referência geral, o ponto de vista filosófico sobre a tecnologia, conforme obra de Ursula Meyer, para refletir sobre o sistema de hoje.

Em torno de tantas definições para o conceito *técnica*, a definição em inglês, *technology*, ficou conhecida como a ciência da produção e seu processo. No latim, a palavra *technologia* havia assumido o ensinamento das artes, de sistemas e métodos das *Artes Liberales* (as sete artes livres: gramática, astronomia, música, retórica, dialética, aritmética e geometria). Ela abrangia as mais importantes disciplinas na antiguidade e na Idade Média. Mais tarde, pelo Iluminismo, *technologie* passou a ser empregada como ciência do conhecimento, o que hoje é denominado terminologia. A técnica como grande aliada do conhecimento e da ciência, em diferentes domínios da atividade humana, foi durante toda a história o principal objeto de análise das transformações da sociedade. O desenvolvimento do maquinismo e a industrialização, de uma parte, o progresso da ciência, de outra, levaram a uma transformação completa do universo. As novas relações estabelecidas no cotidiano urbano na sociedade contemporânea na arte e na comunicação visual pela atividade técnica do homem têm, sob os aspectos tempo/espço, uma importante contribuição aos fatores de percepção do indivíduo e à evolução de sua capacidade de raciocínio e cognição.

⁴⁴ HABERMAS, Jürgen. *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*. Frankfurt : Suhrkamp, 1968.

Uma das grandes causas das transformações no desenvolvimento e evolução na história do ocidente foi a influência do cartesianismo. René Descartes (1596 -1650), certo de sua conclusão em sua obra *Discurso do Método: cogito, ergo sum*, que significa “penso, logo existo”, constitui o pensamento predominante dos iluministas e filósofos no século XVIII como o período da razão esclarecida, em que o conhecimento só seria alcançado sem nenhuma dúvida e, assim sendo, o que se aceitaria como verdade. Segundo Descartes, existem, na realidade, apenas dois caminhos para se chegar à verdade: a intuição e a dedução. A intuição é um ato do entendimento e a dedução, uma nova intuição, a partir de duas intuições anteriores. Se considerarmos somente a percepção como referência para um estudo em comunicação visual, sem as bases metodológicas do conhecimento, o resultado seria deficiente e levaria a enganos. Considere-se, como exemplo, a percepção que se tem de uma enorme escultura em um ponto alto da cidade, onde toda sua grandeza aos olhos parece apenas miniatura por causa da distância entre a escultura e olhar. Por esse motivo, para a busca da certeza é que se evidencia a dúvida como principal meio na busca do conhecimento, caracterizando o método cartesiano.

Desde os primórdios da natureza humana e da consciência do mundo exterior, o homem sempre procurou formas de adquirir mais conhecimentos e procurou meios de como saber, ou seja, poder adquirir o conhecimento, como descobrir os caminhos que o levaria a esse objetivo. A capacidade de organização, de classificação, seleção e análise, com base no raciocínio matemático como técnica de uma pesquisa metodológica dedutiva, adquire um sentido de veracidade e de descoberta que não se limita à demonstração organizada, mas a um todo pela inovação, para além da racionalidade. Sem referências precisas aos aspectos visuais, às transformações e à evolução da indústria cultural e das diversas formas de representação e reprodução visuais, não se encontra orientação de forma racional, a não ser no plano linear de uma história.

Em primeira análise, ausenta-se a razão, ao considerar que a percepção, ou a primeira fase do conhecimento, ainda em seus aspectos sensíveis, escaparia de qualquer relação ao método cartesiano. Para Descartes, era uma relação de julgamento do gosto, sempre individual, que depende sempre da fantasia de cada um ligada à sua memória, à sua experiência passada e variável no presente. E, principalmente, ao que se diz belo, não podendo ser mensurável e submetido ao cálculo matemático e científico, muito menos a um resultado universal. Para conquistar estatuto científico, o reconhecimento deve ser universal e o belo é de ordem do sentimento individual. O pensamento sobre o julgamento do gosto, a partir das reflexões de Descartes, é, após um século e meio, base da obra de Immanuel Kant (1724-1804) sobre a *Crítica do Julgamento*.

Mas no auge do racionalismo cartesiano, na abordagem de conceitos relativos ao Belo, ao gosto e à sensibilidade, não havia espaço para reflexões, pois o sujeito cartesiano não era um sujeito com reflexões estéticas, pelo ponto de vista de ser subjetivo. Mas, reconhecendo o papel da subjetividade para determinar o que é bom ou agradável, o cartesianismo pretende, com a pesquisa, definir as condições aos objetivos da beleza ideal. Contradições entre subjetividade e julgamento de gosto, a partir das reflexões cartesianas, serão mais tarde resolvidas pela reflexão de Kant ao propósito do julgamento sobre o belo, condicionando tal julgamento às vezes pessoal e universal, ou seja, a universalidade é subjetiva. O cartesianismo tem uma grande influência na evolução técnica. As suas conseqüências, devido à doutrina da razão, trouxeram controvérsias em torno das noções de percepção, do belo e da imaginação que influenciaram a maior parte das criações nos séculos seguintes. Se considerarmos as questões do tempo e espaço em relação às criações, sob os aspectos das influências dos pensamentos predominantes na história do conhecimento ocidental, daríamos uma cronologia ao tempo, conforme o espaço que este ocuparia na evolução da civilização.

O espaço, em um sentido abstrato no qual se encontra a evolução. Mas a evolução, segundo Edgar Morin, não obedece nunca uma lei nem mesmo um determinismo preponderante. A evolução não é nem mecânica nem linear. Não há nenhum fator dominante para controlá-la. Para Morin, o futuro seria efetivamente muito simples se a evolução dependesse de um fator predominante e de uma causalidade linear. Portanto, ainda mais sem sentido, se partirmos de uma previsão fundada na concepção simplista de evolução. A realidade social é multidimensional. Nela, estão contidos os fatores demográficos, econômicos, técnicos, políticos e ideológicos. Para Morin, cada um desses fatores pode ser dominante em certos momentos e, mesmo em seus processos autônomos, exercem uma causalidade própria e submetem-se às determinações exteriores.

Enfim, as invenções, as inovações, criações, técnicas, culturas, ideologias, surgem e modificam a evolução, às vezes revolucionam, a partir de seus princípios de evolução. As inovações e criações constituem as exceções às regras, pelas quais podem desenvolver e fortalecer as tendências, e serem introduzidas na tendência dominante, modificando a orientação, ou mesmo, substituindo-a. A história não segue como um rio, segundo Morin, ela se desenvolve contornando as normas para uma nova norma. A evolução é mudança. O desenvolvimento da indústria se faz não pela civilização anterior, mas pela persuasão na sociedade tradicional.

Assim, a evolução, o tempo e o espaço, no século XX e sua passagem para o século XXI, representaram um progresso importante no desenvolvimento científico técnico, econômico, industrial, consumista, sociocultural e tecno-burocrático. Mas, sobretudo, o século XX, marcado por duas grandes guerras mundiais, as maiores de toda a história da humanidade. Por um lado, um século de progresso e desenvolvimento, de uma aparência racional e, de outro, marcado pelo horror das guerras e conflitos.

A partir da segunda metade do século XX começa o novo *boom* econômico, um processo de urbanização e de industrialização na Europa, no Japão e nos Estados Unidos. Um período marcado pela crise e que, do ponto de vista de Morin, nós não estamos apenas em uma sociedade na qual surgiram a crise cultural, em 1968, e uma nova crise econômica sob os efeitos do enriquecimento com o petróleo que predominam até hoje. Vivemos o modo de ser desta sociedade, ou seja, uma sociedade em crise, no início do século XXI.

“La crise n’est pas le contraire du développement, mais sa forme même”⁴⁵.

A ideia de que a crise se tornou o modo de ser de nossa sociedade é de que o desenvolvimento comporta em si mesmo um caráter de crise como o seu próprio processo. O movimento transformador e acelerador que o desenvolvimento tem é: desestruturação e desorganização econômica, social e cultural. O desenvolvimento é inseparável da destruição e transformação com base no processo desorganizador e reorganizador, característico da crise. As reflexões do sociólogo Edgar Morin se concentram no indivíduo como ser social, em todas as contradições das representações que o fragmentam, principalmente na sociedade do século XXI. Sua teoria possibilita uma nova visão da sociedade de consumo, da vida urbana, na qual a identidade humana está em jogo no curso da crise planetária. Sua obra defende a ideia da relação entre passado, presente e futuro, discutindo aonde esse caminho nos levará, o que significa a crise e do que valem as velhas ideologias em face dos interesses do século XXI: invenções, inovações, criações, técnicas, culturas, ideologias, que modificam ou revolucionam os princípios de evolução. Inicialmente, uma das consequências da inovação técnica é o desenvolvimento industrial. A produção de bens culturais, nesse contexto, circula no mundo obedecendo a lógica do

⁴⁵ “A crise não é o contrário do desenvolvimento, mas a sua forma mesma.”
(Cit. trad. por Christiane Wagner) MORIN, Edgar. *Où va Le monde ?* Paris : L’Herne, 207 p.32

mercado global. A dinâmica do mercado mundial será analisada neste capítulo por uma produção cultural. O que compreende essa produção são os conhecimentos, as crenças, as artes, as leis, a moral, o costume, e a somatória das conquistas sociais. É a vida em sociedade que conduz a cultura, o sentido de ser do indivíduo para construir sua identidade, conforme a característica cultural, por ela mesma.

Entre outros, em um ambiente urbano contemporâneo, por exemplo, Paris ou Berlin, no início do século XXI, o poder dos *media* ficou marcado pelas inovações em torno da configuração das imagens que propõem as ideias para o *avant-garde* do progresso. Ainda, no domínio do conhecimento, da ação ou da criação de projetos e de planos, as culturas representam o real para chegar a concretizações, notadamente, resultando em opiniões. Assim, a somatória das opiniões orienta a sociedade, por consequência, o mundo. Depois, a realização cultural das grandes metrópoles econômicas. O modo de vida contemporâneo com o suporte dos *media* permitem a difusão das ideias.

A existência da forte produção da indústria da imagem pode ser possível em um contexto favorável, a tal ponto que o conduziria ao consumo de imagens. Porque as metrópoles contemporâneas e a sociedade contam e representam suas histórias e suas experiências, enfim, seu cotidiano, através das imagens, propõem uma projeção da identidade do ator social, isto é, a conduta do indivíduo na sociedade. Uma projeção que transmite, para a maioria das pessoas, o imaginário coletivo. Além da diversidade dos programas de televisão, os audiovisuais, a produção cinematográfica e a publicidade são os meios pelos quais as imagens podem construir as identidades culturais. Nesse contexto de valores intrínsecos à nação, isto é, o idioma, a tradição, a arte, a história etc., as imagens são expostas no espaço público com suas ideologias, no mercado local e em seguida no mercado mundial. Este último é uma produção na cultura mundializada que é o mundo de trocas de fragmentos de identidade.

É o caráter da mundialização cultural que incita a hipótese se haveria uma estética pelas reapropriações e as mediações diversas, pelas configurações das imagens, procurando, antes de tudo, o *status*, que poderia convidar para uma complexidade do olhar e a participação em meio às particularidades da diferença cultural. Seguindo o principal ponto sobre o papel da produção cultural como meio de transmissão da tradição, encontramos-nos em um raciocínio segundo o qual as opiniões servem de apoio pelos elementos bem representativos das novas teorias de inovação. É uma opinião suplementar, pela qual o artigo de Monique Dagnaud sobre as indústrias da imagem, publicado na França, pela *La vie des idées*, em 15 de maio de 2009⁴⁶, analisa a diversidade da produção da imagem atual. O que não esgota o debate sobre a globalização em nossos dias.

Dagnaud considerou, entre as nações, três países para exemplificar os modelos criativos e suas economias mais diferentes umas das outras: a Índia, os Estados Unidos e a França. São as nações onde podemos analisar o sucesso e a diferença da sua indústria de imagens no mercado mundial.

Após citar os países, no que diz respeito à hegemonia econômica sobre o mundo da indústria das imagens, podemos analisar que ela está longe de estar na mesma condição de uma hegemonia cultural. O gosto pelas produções nacionais é o mais diverso e convida à uma complexidade do olhar e à percepção. A Índia propõe um imaginário distante de Hollywood. Os dois primeiros, cada um com seu método, criaram as indústrias das imagens com satisfação: a Índia, com o principal fundamento que é o de manter a tradição, exaltando sua identidade. Para a França, a atividade artística é destinada a estimular o imaginário nacional e as relações sociais, antes de visar o mercado mundial pela transmissão de imagens por questões bem vagas.

⁴⁶ DAGNAUD, Monique. *Les industries de l'image*. La vie des idées. Disponível em <<http://www.laviedesidees.fr>>. Publicado em 15.05.2009, França. Acesso em : 04/2011.

Por esses aspectos, poderíamos nomear de vontade cultural, isto é, o total de produções de imagens, por exemplo, os filmes como importância para o olhar cultural, mais os aspectos intelectuais e de expressões artísticas do que o aspecto econômico.

Os Estados Unidos têm, de toda forma, uma cultura em torno da indústria de massa e, por consequência, uma força criativa e comercial para provar seu poder por meio dos efeitos especiais na produção cinematográfica no mundo inteiro. No mais, esses países têm, em sua origem, seus interesses nacionais das identidades para desenvolver uma indústria do entretenimento, na qual todos os habitantes se reconhecem culturalmente. Esses países vivem de uma economia fechada em torno de sua indústria de imagem, mas graças aos mercados nacionais e a diáspora no mundo. O que torna uma conjuntura a facilitar os investimentos. Com efeito, a hegemonia cultural no mundo é uma vantagem dos países que são capazes de investir e de absorver os custos de produção da indústria da imagem. Eles se beneficiam de um público local, da indústria de massa e da eficácia econômica. Obedecem a uma lógica de saturação dos mercados domésticos e externos em face das megaproduções e de uma diversidade.

Certos países dispuseram de uma atividade econômica que recorreu aos capitais de diversas origens para o mesmo empreendimento, o da indústria da imagem. A política monetária sempre traz a melhor contribuição à estabilização da produção, isto é, a melhor adaptação do emprego e da produção ao gosto do mercado de Estado. Os aspectos aqui parcialmente abordados serão analisados nos capítulos a seguir sobre as culturas industriais e criativas, segundo a conjuntura dos Estados para a configuração das imagens contemporâneas no mundo afora. Portanto, quando falamos de mundialização, referimo-nos para além das fronteiras do Estado, uma política do mercado de unificação do gosto entre culturas diversas. Dito de outra forma, encontramos-nos em um expansionismo do gosto da cultura do mundo, que é heterogêneo. Foi nesse domínio que o mercado conheceu o seu mais forte impacto e também a maior mudança depois da globalização.

Assim, na dimensão mundial, em que se encontram as diferenças entre as culturas, temos notadamente a hegemonia cultural do cinema americano. No entanto, existe a visibilidade do cinema francês para os aspectos da arte, como também o cinema indiano para a fascinação da imagem tradicional. Além disso, algumas produções da indústria da imagem, como atualmente da Alemanha, a preferência é investimento na produção dos telefilmes ou das séries, com escolha pela televisão em detrimento do cinema, para consolidar a relação social.

Dados os repertórios de ação e de representações no quadro da mundialização da cultura, em função do contexto da tradição, podemos dizer que, a produção das imagens é a orientação ou as relações significativas da cultura. A característica singular de uma cultura se assume na medida do contexto social, dos meios de expressão, ou de uma língua adotada em relação ao seu ambiente – as relações entre os indivíduos no que se referem às instituições ou aos eventos. Então, a fim de assegurar a função de orientação, a tradição deve ser transmitida, integrando a mudança. As tradições podem ser também reformuladas em função do contexto histórico.

Nos aspectos da transformação estética, no cenário da indústria cultural, entende-se que a concepção de um produto ou ambiente (aparelhos, brinquedos, mobiliário urbano, parques temáticos etc.) relativamente à sua apresentação estética, à sua forma e à sua funcionalidade, está estreitamente ligada à profissão do designer. Nesse contexto, porém, deve-se pensar na estética contemporânea. Em um aspecto visual, que vá ao encontro dos mais diversos segmentos da sociedade, independentemente da classe social. E diante da difícil representação democrática do belo, quando esse conceito é pensado em termos de gosto. Seja como for, o designer e seus congêneres, todos eles terão, por dever de ofício, de se comunicar com a sociedade da melhor forma, apresentando seu produto estética e simbolicamente ao contexto da época.

No entanto, é preciso registrar o seguinte: essa não é uma exigência apenas ocasional de momento. Ela é naturalmente parte integrante da sociedade do capital, vale dizer, uma imposição de mercado em face da alta competitividade. É essa a alusão que faz o sociólogo americano Richard Sennet⁴⁷ em seus livros, *A cultura do novo capitalismo* e *O artífice*, ao mencionar a “guerra de imagens”, formas e apelos visuais na sociedade contemporânea. Nesse aspecto, o trabalho do designer busca sua importância social. Não apenas pelo sentido das formas que cria, mas também pela incessante reprodução imagética do seu trabalho por meio das mídias contemporâneas. Que se pense, por exemplo, no cinema, na televisão, na internet e na comunicação visual de logradouros públicos. E aqui as observações de Bürdek⁴⁸ são bastante esclarecedoras, especialmente quando ele discute as diversas definições e descrições de autores ditos pós-modernos acerca do design. Sugeriu o autor, na passagem do século XX para o XXI, o seguinte:

“em vez de uma nova definição ou descrição do design, que fossem nomeados alguns problemas que o design deverá sempre atender. Como por exemplo: visualizar progressos tecnológicos; priorizar a utilização e o fácil manejo de produtos (não importa se ‘hardware’ ou ‘software’); tornar transparente o contexto da produção, do consumo e da reutilização; promover serviços e a comunicação, mas também, quando necessário, exercer com energia para evitar produtos sem sentido.”⁴⁹

Importantes as palavras de Bürdek, especialmente no tocante aos aspectos técnicos do design. De certo modo, elas vão ao encontro dos conceitos elaborados em 1979, pelo *International Design Center* de Berlim. São eles:

“bom design não se limita a uma técnica de empacotamento. Ele precisa expressar as particularidades de cada produto por meio de uma configuração própria; ele deve tornar visível a função do produto, seu manejo, para ensejar uma clara leitura do usuário; bom design deve se ater apenas ao produto em si, mas deve responder às questões do meio ambiente, da economia da energia, da reutilização, declaração e de ergonomia; o bom design deve fazer da relação de homem e do objeto o ponto de partida da configuração da medicina do trabalho e da percepção.”⁵⁰

⁴⁷ SENNET, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Id. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

⁴⁸ BÜRDEK, Bernhard. *História, teoria e prática do design de produtos*. São Paulo: Editora Blücher, 2006.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p.15.

A literatura sobre o design⁵¹ abre um espaço significativo para os pesquisadores interessados em seus efeitos estéticos. Ao mesmo tempo, em face do seu largo alcance, algumas de suas especialidades, sem prejuízo das outras, têm sido priorizadas no que diz respeito à pesquisa acadêmica. O design de produto, design gráfico, por exemplo, ganharam força e até mesmo prestígio profissional. Certamente a crescente demanda por esses profissionais que se opera nos setores da produção econômica tem estimulado esse *status quo* para o designer.

Do mesmo modo que a obra de arte consagrada na arquitetura ou nas artes plásticas, por exemplo, tem sempre uma multiplicidade do seu significado, o trabalho do designer na configuração do seu projeto também o tem. Vê-se a partir das teorias descritas anteriormente, em sua trajetória histórica até as teorias mais recentes ao se considerar, principalmente, os movimentos *Arts and Crafts* e *Jugendstil*, destacando Johannes Itten, Paul Klee e Oscar Schlemmer; *De Stijl* com Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Gerrit T. Rietveld, que transformaram a indústria com as propostas inovadoras da Bauhaus. Seguidamente com o *The International Styles* (estilo internacional), de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, ao propor uma tendência mundial da criação e realização funcionalista da cultura de massa. Do ponto de vista americano, uma forma pragmática de desenvolvimento social. Segundo teorias do design ao analisar a organização dos elementos, em que o processo de criatividade objetiva a relação entre arte e indústria em seus aspectos estéticos e sociais. Destacam-se esses profissionais porque no decorrer do tempo tornaram-se referência em suas respectivas áreas, muito embora não sejam exceções.

⁵¹ A origem do nome *design* vem do italiano *disegno*, um conceito que foi utilizado a partir da Renascença com significado de projetar, desenhar e representar as ideias. A partir do século XVI, na Inglaterra, o conceito *design* passou a ser empregado como planejamento de algo com finalidade de objeto de arte. Durante toda a história do design, muitas definições foram dadas a ele: qual conceito teria de início e, a seguir, qual função ele teria, qual o domínio de sua existência e quais os pontos principais. O que nos dias de hoje, porém, ainda não é diferente. No idioma alemão, até o ano de 1945, não se usava a palavra *design*, mas *Produktgestaltung* (composição do produto) ou *industrielle Formgebung* (concepção da forma industrial). (Traduzido do original em alemão por Christiane Wagner, do livro: HAUFFE, Thomas. *Design: ein schnellkurs*. Köln: DuMond Buchverlag, 2008, p. 8–9.).

Os processos de desenvolvimento de projetos, concepção e configuração nas relações entre objeto-produto, ambiente e usuário são o principal meio para a inovação tecnológica. Existem boas citações exploratórias sobre metodologias para projetos de design, mas que não dão conta desse tema em questão, embora se aprofundem em outros aspectos igualmente importantes. Elas se prendem mais às questões estéticas ou técnicas do design. Nessas áreas há trabalhos de referência como, por exemplo, o livro de Bernhard E. Bürdek, *História, teoria e prática de design de produtos*⁵² e de Gui Bonsiepe, *Design: do material ao digital*⁵³. O que interessa aqui são a lógica da inovação tecnológica e a criatividade. No que representam socialmente para o usuário quando configurados, por exemplo, um novo *software*, um brinquedo ou qualquer outro objeto fora da linha de produção ou recentemente lançado, têm algumas significações a serem pensadas. A primeira é notória, quase pueril, mas de grande significado social. Ela determina o desnível não só entre os modelos e o próprio design, mas também, e especialmente, a diferença de classe social. As sutilezas no tocante à estilização, ao *redesign* em relação à tecnologia atual e cores adequando-se a um conceito de inovação, tudo isso e mais outros elementos envolvem o trabalho do designer. Mas envolve também um jogo de poder que passa, necessariamente, pela diferença de classes sociais. Nesse momento, o repertório criativo do designer se depara com a sua própria sobrevivência profissional, é a lógica interna do capitalismo, isto é, o lucro.

À parte questões de fundo político-ideológico, mas integrantes incondicional do sistema capitalista mesmo, seria provável que esse profissional, com seu poder criativo, pudesse projetar objetos⁵⁴ em série sem que a redundância de seus caracteres, da sua estética e da qualidade mesma ficasse diferenciada. Mas a força da estratificação do consumo e a lógica interna das relações de troca pesam mais. Pesa o poder aquisitivo que diferencia as classes sociais para manter o equilíbrio do consumo. Não é só sua representação pela forma. O objeto é em seu conjunto uma síntese de ações, representada

⁵² BÜRDEK, Bernhard. *História, teoria e prática do design de produtos*. São Paulo: Editora Blücher, 2006.

⁵³ BONSIEPE, Gui. *Design: do material ao digital*. Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.

⁵⁴ Cf. os Apêndices B - design tem sua significação prática; C – design/sociedade por Vilém Flusser.

pelas diferentes classes sociais e seus respectivos segmentos, que atribuem valores a ele. Todo discurso social se encontra em um espaço de dissuasão articulada pela ideologia de visibilidade, de transparência, de polivalência e de consenso para exposição dos objetos em uma relação que transforma bens culturais em bens de consumo. A arte pelo objeto ou o objeto pela arte se expõem em espaços sem sentido estético. Mas esperam algo, o novo olhar ou qualquer sentido de inovação, com as antigas formas em novas reapresentações. Marc Jimenez nos relembra em *a Discussão da arte contemporânea*⁵⁵, as celebres contradições desde a Antiguidade, sobre estar pela ou contra a imitação (*mimèsis*) e o *trompe-l'oeil* –, a contrarreforma em relação à iconoclastia, e mais recentemente a oposição dos antigos contra os modernos sob um cenário político. Assim sendo, as modificações que a modernidade trouxe aos sentidos deixaram a tradição cada vez mais sem espaço em relação às novas artes. A experiência do novo tomou conta de todos os aspectos da vida cotidiana, transformando a representação da vida moderna antes mesmo que essa vida pudesse percebê-la pelas realizações concretas. Com isso, entendemos a transformação no percurso das artes no século XX. Nas últimas décadas, experimentamos as artes em seu contexto sem sentidos, no qual o objeto arte ou a arte objeto tornam-se a realidade em uma dimensão potencializada. Um dos melhores exemplos dessa situação encontra-se nos estudos do sociólogo Jean Baudrillard, sobre a hipercultura analisando o *Efeito Beaubourg, implosão e dissuasão*⁵⁶, ao nos dizer o seguinte:

*“Ici s’élabore la masse critique au-delà de laquelle la marchandise devient hypermarchandise, et la culture hyperculture – c’est-à-dire non plus liée à des échanges distincts ou à des besoins déterminés, mais à une sorte d’univers signalétique total, ou de circuit intégré qu’une impulsion parcourt de part en part, transit incessant de choix, de lectures, de références, de marques, de décodage. Ici les objets culturels, comme ailleurs les objets de consommation, n’ont d’autre fin que de vous maintenir en état de massa intégrée, (...)”*⁵⁷

⁵⁵ JIMENEZ, Marc. *La querelle de l’art contemporain*. Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005, p. 16-17.

⁵⁶ BAUDRILLARD, Jean. *L’effet Beaubourg: implosion et dissuasion*. Paris : éditions Galilée, 1977.

⁵⁷ “Aqui é desenvolvido desenvolvida a massa crítica para além do qual a mercadoria se torna hipermercadoria, e a cultura é hipercultura – isto é, deixaram de estar ligados ligadas às trocas distintas e às necessidades determinadas, mas à a uma espécie de universo de signos, ou de circuito integrado ou de uma impulsão que percorre de parte em parte, um transit trânsito incessante de escolhas, de leituras, de referências, de marcas, de codificação. Os bens culturais aqui, como alhures, bens de consumo, não tem têm outro propósito além de mantê-lo em um estado de massa integrado, (...)”. *Ibid.*, p. 30. (Cit. trad. do francês por Christiane Wagner).

O processo de inovação e renovação estética dos objetos implica diretamente no trabalho do designer e outros profissionais, mas também na grande rotatividade do consumo. As inovações tecnológicas e o desejo de possuir objetos novos com design atual estimulam o consumidor a integrar-se cada vez mais na lógica da sociedade de massa, justamente à procura de identificação. Nesse sentido é que a indústria da produção e reprodução em série exige certa ousadia do designer em seu processo de criação. Inovar, criar novos modelos para o mesmo objeto, torná-lo funcional e bonito ao mesmo tempo é o que se espera do designer. A expectativa é de que ele transforme um produto de massa em algo que se pareça consumo exclusivo. É como se a todo o momento o designer estivesse criando o que se chama aqui de inovação. Seja como for, uma coisa é certa: retoma-se aqui a estratificação do consumo, a qual implica na forma do objeto, estilo, estética, design, materiais e, evidentemente, seu valor de mercado depois de pronto e disponível para compra. Este objeto, apenas recém-criado já se aproxima da obsolescência, não em face do desgaste causado pelo uso, mas pelo surgimento de produtos novos, por eventuais inovações tecnológicas, a criação de novo design ou, simplesmente, por uma modificação superficial apenas para transformá-lo em “novo” uma vez mais.

Em outros termos, maquilar o que já existia para dar novo aspecto e estímulo ao produto e ao consumidor. Nesse processo, o trabalho do designer se destaca justamente por causa do aspecto visual. São muitos os produtos relançados no mercado com nova forma⁵⁸ externa, nova configuração estética. É inegável que, algumas vezes e dependendo do objeto, ocorre efetivamente uma inovação tecnológica aliada à sua atualização visual. Nesse caso, o designer certamente deverá incluir em seu novo trabalho algum sinal indicativo, um signo, um indício de produto inovador. O surgimento do novo produto algumas vezes pode significar um avanço, uma inovação tecnológica. Outras vezes, não. Apenas a estética de sua apresentação no que diz respeito ao estilo, ao design e à forma é que muda. Precisamente, a compreensão do processo de criatividade de arquitetos e designers envolvidos em um imaginário diferente de seus próprios contextos, intercalando

⁵⁸ As influências do pensamento ocidental contemporâneo nas artes – design e arquitetura –, resultou na tese de livre docência do Prof. Dr. Carlos Zibel Costa no ano de 2008, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). *Além das formas*. Annablume, 2010. O autor discute a inovação das formas.

fantasia e realidade. De outra forma, podemos também pensar a invenção dos simulacros para alimentar o imaginário infanto-juvenil pela criatividade adulta. Como por exemplo, a Legolândia, parque temático com as peças Lego (peças de encaixar de plástico injetável, inventadas pelo dinamarquês Ole Kirk Christiansen, em 1949), ou mesmo jogos no ambiente digital. Dentro do universo de formas, a criatividade desses simulacros são reproduções do imaginário. Ou, ainda interpretações com efeitos fantasiosos. A exemplo dessa experiência, segundo dois críticos de arte e design de Berlim, Christine Sievers e Nicolaus Schröder, afirmaram “as peças de construção, lembranças da infância e metáforas: os Legos são um reflexo do mundo”⁵⁹.

Figura12: avião com peças de Lego, desenvolvido em 2007, por Nikolas Wagner Bozzolo, de 9 anos.
1º lugar, categoria experiente, no concurso para crianças promovido pela Lego.
Fonte: arquivo pessoal.

Considerando sua abstração e sua capacidade de modulação, o Lego pode ser entendido como um império de sentidos para uma percepção que confirma uma forma de “construir o mundo”, por meio de um projeto lúdico a ser realizado com as bases do imaginário da sociedade, o que resultaria nos ideais de futuras gerações. Como apresentado na introdução, o fato de os *media* serem responsáveis pela formação do ambiente e como meios de expressão ou como fonte de inovação e criatividade influencia o indivíduo desde sua infância. Essa análise foi baseada nas reflexões de Walter Benjamin sobre imagens lúdicas e imagens em geral.

⁵⁹ SCHRÖDER, Nikolaus. SIEVERS, Christine. *Les objets cultes Du XX^e siècle*. France : Éditions de La Mertinière, 2007. (Trad. Didier Debord do alemão para o francês), p. 96.

Figura 13: LEGO MINDSTORMS NXT 2.0, consiste em um sistema de montagem com peças Lego combinadas com sistemas de *hardware* e *software* para crianças a partir de 10 anos construírem conforme modelo ou configurar novas possibilidades. Fonte: disponível em <<http://www.lego.com/de>>. Acesso em 14/02/2012.

A ideologia de produção cultural, segundo Baudrillard, é não estética (*antithétique*) de toda cultura, da visibilidade e do espaço polivalente em utilidade permanente e inalterada, resultando em nada. Nada mais significa uma cultura com sentido e sentimento estético. Nas análises do espaço de dissuasão de cultura, em relação ao Centre Pompidou, como exemplo, esse autor fala do que representa a cultura de massa nos espaços culturais em relação aos materiais das obras, dos objetos, dos livros, das pessoas e seus

comportamentos “*très design, adapté à la ‘structure’ d’un espace ‘moderne’*. Assis dans leur coin, qui n’en est justement pas un, ils s’épuisent à sécréter une solitude artificielle [...]”⁶⁰ No qual o espaço em questão apresenta uma proposta moderna pelas aparências em coexistência com a contradição dos valores conservadores. E que ainda assim, como uma carcaça que poderia servir de mausoléu com uma inútil funcionalidade dos signos. Somando-se à exposição das máquinas efêmeras e autodestrutivas de Jean Tinguely como o signo de eternidade da cultura. O trabalho realizado em 1983 em conjunto com Niki de Saint Phalle evoca a obra musical do compositor russo Stravinski – símbolo de ecletismo e de internacionalização artística –, como parte do projeto cultural de construção do Centre Georges-Pompidou. Dessa forma, neutralizando os efeitos, como diz Baudrillard: “*Tinguely est embaumé dans l’institution muséale, Beaubourg est rabattu sur ses prétendus contenus artistiques.*”⁶¹

Figura 14: *La Fontaine Stravinski*, ou *Fontaine des Automates*, obra de Jean Tinguely e Niki de Saint Phalle.

Realizada em 1983, trata-se de uma encomenda pública da cidade de Paris, ministério da cultura e do Centre Pompidou. Fotos de Christiane Wagner, agosto de 2010.

⁶⁰ “*très design*, adaptado à estrutura de um espaço moderno. Sentados em seu canto, que não é justamente apenas um, eles se esgotam destilando uma solidão artificial” *Ibid.*, p. 13. (Cit. trad. do francês por Christiane Wagner).

⁶¹ “Tinguely é embalsamado na instituição museu, Beaubourg é rebaixado pelos seus pretendidos conteúdos artísticos.” *Ibid.*, p. 17. (Cit. trad. do francês por Christiane Wagner).

1.4. Expectativas das imagens

Design: formas, funções e sentidos não se esgotam e, de acordo com os mais diversos contextos, não poderiam ser independentes, pois estariam sempre condicionados às incessantes mudanças e perspectivas do objeto no universo que o envolve. Como regra geral, uma proposta inevitavelmente efêmera. Para mais, difícil saber o que não seria design no mundo contemporâneo com a hegemonia do anglicismo, aplicando deliberadamente um vocábulo, se beneficiando de um estatuto na indústria de massa e do simulacro da imagem, ilusória e cometendo equívocos ao absorver tudo em que se emprega D-E-S-I-G-N.

Assim, o design comanda o desenvolvimento de um projeto, a construção de uma metodologia, o cálculo de dimensões experimentais, processos de fabricação, com um único objetivo: a realização. Esta, com ênfase nos imperativos ambientais, que não poderiam perder lugar para ideologias ou razões estéticas, mas funcionais e objetivas. São os modos de representação de uma cultura, de um imaginário infinitamente rico em conteúdos e valores simbólicos. É, sobretudo, a história social da criatividade, do desenho, da matéria e do gestual, possibilitando a materialização de uma cultura que produz e consome a imagem do design. A evolução de uma imagem, não se limita a uma marca, considera-se também o sentido da formação do indivíduo em sua cultura, não como a imagem sendo uma simples reprodução da realidade, mas o que ela produz e descreve em função das regras sociais. A definição de uma imagem, seus meios de análises, a leitura publicitária, o complemento texto/imagem abordados nos exemplos da criação têm o objetivo de mostrar que a imagem é um meio de comunicação e de expressão enraizado no patrimônio cultural. Vê-se, assim, ao finalizar esta abordagem, a complexidade da imagem, em seus aspectos semiológicos ao descrever os múltiplos suportes e suas funções icônicas

para o propósito de análises detalhadas. Com frequência, a semiologia realizada em obras consagradas ou mesmo em marcas, conforme exemplo deste capítulo⁶², é o estudo que concentra análises sobre uma imagem já construída. Mas, de forma mais complexa, pelo mesmo estudo, ao se aprofundar nas mensagens icônicas em torno da qual se concentram todas as expectativas individuais e em soma o universo cultural de todas as sociedades, entendemos que a imagem em seu processo, antes mesmo de ela existir, de se materializar, consiste em: C-R-I-A-T-I-V-I-D-A-D-E, para uma formação da unidade – criatividade, a identificar alguns significados. Mas, também alguns sentidos. E ainda de forma mais abrangente, poder aludir às mais diversas experiências do pensamento humano. Processos espontâneos ou *a priori* de qualquer experiência buscando um entendimento, solução e inovação como precursoras de uma nova forma de pensar, não imbuídas de métodos, cálculos ou qualquer programação anterior. Mas por “razões, sejam elas quais forem” – não como forma de expressão, mas principalmente pela complexidade das razões em que Immanuel Kant desenvolve sua crítica, ao exemplificar com a descoberta de Copérnico. Não pela razão de a Terra girar em torno do sol como novo paradigma. Mas, pela razão que o levou a tal descoberta. Ou ainda melhor, como referência em arquitetura, tomemos como exemplo as pirâmides egípcias, em Gizé, às margens do rio Nilo, que foram construídas aproximadamente em 4560 a.C. e hoje são consideradas uma das sete maravilhas do mundo antigo. Quéops, Quéfren e Miquerinos têm, respectivamente, cerca de 145m, 130m e 65m de altura. Sabe-se que o matemático Tales de Mileto (c.624 a.C. – 548 a.C.) calculou a altura de uma das pirâmides pelo comprimento de sua sombra. Esse raciocínio serve de referência na teoria kantiana.

⁶² WAGNER, Christiane. *Perspectiva da imagem*. Revista H&C - Vol - nº 58 - Nov/Dez. São Paulo, p.55 -, 2009.

Para entender a mudança do pensamento como processo de inovação (em princípio, do modo de pensar), usando como referência a resolução de Tales a partir das descobertas da Escola Pitagórica, ao estabelecer uma relação entre as medidas dos lados de um triângulo retângulo que consolidou um conhecimento com origem nessa escola que ficava em Crotona, Grécia. Kant afirma que, ao se saber a fórmula do Teorema de Pitágoras como conhecimento universal, possibilitou-se o desenvolvimento de novas descobertas. Conhecido como Teorema de Pitágoras, consiste em saber que, em qualquer triângulo retângulo, a soma dos quadrados das medidas dos catetos é igual ao quadrado da medida da hipotenusa:

$$a^2 + b^2 = c^2$$

Em qualquer triângulo retângulo, o maior lado chama-se hipotenusa (no grego *hypoteínousa* significa “contrário a”) e os lados que formam o ângulo reto são denominados catetos (no grego *kathetos* significa “que cai perpendicularmente”).

Tales, viajava pelo Egito (600 a.C.), quando, por curiosidade do faraó, precisou calcular a altura da pirâmide Quéops. Ao lado da pirâmide, por meio de um bastão fincado no chão, formando um ângulo reto e, sabendo a medida do bastão, pois ele esperou o momento em que a o bastão e a sombra deste tivessem a mesma medida. No mesmo momento, foi medida a sombra do comprimento da pirâmide. O raciocínio que Tales usou foi devido ao seu conhecimento sobre triângulos. Portanto, a razão entre a altura (do bastão) e o comprimento de sua sombra era igual à razão entre a altura da pirâmide e o comprimento de sua sombra mais a metade da medida do seu lado, considerando os raios solares paralelos. Porém, o que Kant esclarece com esses exemplos é o fato de que, necessária é, para uma “revolução na forma de pensar” (*Revolution der Denkart*), uma mudança do pensamento. Assim foi a Escola Pitagórica, naquela época, quando

representava uma forma de pensar revolucionária pela formação dos primeiros grandes pensadores. Mas, quando Tales apresenta seu teorema, no sentido kantiano *a priori* de uma concepção própria e representativa (*Konstruktion*), ele apenas representa um progresso, que deve avançar, sem dúvidas, pelos princípios do conhecimento, então estabelecidos como apresentado no exemplo com os triângulos retângulos. Para Kant, essa expressão *a priori* (*lat.: prior*) tem um significado muito importante em sua teoria. Ele a emprega no sentido de um conhecimento independente de qualquer experiência. Quando afirma que nem todo conhecimento vem da experiência, em relação ao empirismo. Para Kant, o sentido está na razão “pura” (*reinen*) e se entendermos *a priori*, como usualmente é utilizada no sentido de uma ideia preconcebida, baseada em um fundamento, esse “saber” (*Wissen*) estaria condicionado a uma experiência qualquer e, portanto, não seria puro. Com esses exemplos, Kant nos encaminha para o sentido do conhecimento empírico, até entendermos o empirismo como ciência, desde o pensamento do filósofo britânico, Francis Bacon (1561-1626). A partir dessas teorias, o pensamento empirista é construído considerando que o conhecimento é adquirido em forma de objetos da natureza, mas sob nossas interpretações. Assim sendo, dependendo exclusivamente do método de observação e condicionado pelas hipóteses. O que contraria os princípios aristotélicos da interpretação da natureza, método dedutivo, considerando os casos particulares ou o pensamento ocidental clássico desde a antiguidade grega.

Em suma, a experiência leva ao conhecimento real, pelas causas. Os seguidores do empirismo, por meio de suas teorias e história social da influência do anglicismo para o universo presente de uma globalização, a exemplo do design, nos encaminham, sobretudo ao que se refere inovação, como mudança estética ou funcional de qualquer produto, considerando o resultado da diferença como proposta do novo em resposta à demanda do mercado como fato empírico. A capacidade criativa de uma imagem no mercado é

estritamente dependente dos meios de realização, em consequência dos aspectos econômicos. O desenvolvimento do design limita-se a uma otimização dos meios ao que se concerne comercialização, considerando a criatividade um caso inteiramente sem garantia de sucesso ou rentabilidade. Ela surge, muitas vezes, sem a intenção mesmo de ser uma criação. Muito menos se seria adotada ou rentabilizada. Com ênfase: ela é sem intenção. Sem objetivos. O que pelo pensamento kantiano podemos considerar como um entendimento transcendental, que se ocupa, sobretudo, não com o objeto em si, mas com o nosso modo de entendimento do objeto e, o quanto mais distante *a priori* possível, assim se mantiver. A distância de uma forma ou formato, de onde concentraríamos as análises necessárias, mantém-se longe de uma intenção. Mas que estaria também *a priori* em princípio de síntese (*die Prinzipien der Synthesis*) o que tal coisa seria por tal forma ou formato. Um modo de preparação, de realização, onde for possível, por meio de uma lógica para encontrar um reconhecimento da realidade, *de um Organon*⁶³.

Ao contrário, o design, já objeto, objetivo em sua natureza, dispõe de invenção e artifício⁶⁴ em busca constante de novas mensagens em meio às transformações culturais para “re-criar” por meio de linguagens (empirismo) a inovação. A partir do contexto favorável à criatividade com a produção e consumo de imagens, a indústria cultural seguiu a lógica do mercado capitalista e formou as bases de referência em moda e estilo de vida nas sociedades hegemônicas. De tal modo, os indivíduos mantiveram suas formas de relacionamento pela percepção e interpretação de imagens, projetando uma identidade, pelo seu significado. As imagens transmitem, para a maioria das pessoas, um modo de entender o universo em que vivem e servem como modelo de comportamento na sociedade, tornando-se um ideal coletivo, construindo a moda da estética contemporânea.

⁶³ Aristóteles classifica a ciência em três partes: a teórica, a prática e a poética. Na teórica ele integra a metafísica no sentido teológico, juntamente com a matemática e a física. Sem utilizar propriamente a palavra lógica, Aristóteles atribui o seu sentido, e em retórica, ao citar a ciência analítica, presume-se o sentido da lógica. Quanto ao *Organon*, define-se como o instrumento de toda ciência. Cf. Philippe Beck in Aristote, *Poétique*, Paris : Gallimard, 2011.

⁶⁴ WAGNER, Christiane. *In Art: invenção e artifício. Design e Comunicação*. Blücher, 2009.

Mas, que valores são responsáveis por essa construção?

Vivemos reportando e representando histórias e experiências com diversos sentidos e significações. Nesse universo social, a relação entre as pessoas forma valores abstratos que definem o que se entende por estética – um termo, originalmente *Aesthetik*, do teórico alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) –, que designava a reflexão filosófica sobre as artes. A trajetória dessa palavra teve, ao longo de dois séculos, por outros estudiosos, diversas interpretações e sentidos para designar os aspectos da percepção do que seria o sublime e o belo na obra de arte. Com importância, ainda, na elaboração de regras e leis para a obra de arte.

Mas, nos dias de hoje, a estética é, ainda, um ideal da beleza. Porém, não como se propunha antes, sob o olhar dos críticos e teóricos do universo das artes. Mas, como um ideal contemporâneo da moda como “arte de beleza” e, principalmente, sem a necessidade de grandes reflexões filosóficas e conhecimento teórico em arte.

A partir do seu ofício original – o universo das pinturas –, a estética passou por uma transformação dos valores e, também, da prática artística. Ela se torna, assim – e de acordo com a ética de cada cultura –, uma grande aliada na configuração de materiais, processos e produtos como realizações que oferecem sentido ao cotidiano atual. Contudo, é fundamental para a criatividade e o design. Como também, tornando-se a responsável por estabelecer critérios subjetivos que definem o gosto.

Há, sem dúvida, um gosto estético como referência entre as classes sociais e entre as nações hegemônicas da indústria da beleza. Um país que podemos citar como exemplo do modelo criativo e econômico para uma moda da estética contemporânea é a França. Podemos analisar seu sucesso no mercado mundial no segmento de cosméticos e perfumaria nos aspectos de uma imagem da tradição e do culto à bela forma. A etiqueta legítima: *Paris, made in France*. Os cremes oferecem a jovialidade da pele e todos os

antídotos para o tempo que nos envelhece. A maquiagem busca a perfeição dos traços em harmonia com as especialidades de tratamentos para os cabelos. Uma composição perfeita para pintar a imagem da moda da estética e identidade com os ícones da beleza e da elegância contemporâneas. Elementos essenciais para o equilíbrio dos tons, oferecendo o contraste e o brilho da fórmula perfeita para impor seu valor estético ao mercado.

Os cânones da beleza contemporânea dependem, sobretudo, de pesquisas, desenvolvimento de novas tecnologias, processos produtivos e planejamento de mercado para o resultado de uma imagem “naturalmente bela”. Com efeito, a hegemonia econômica da França no segmento de cosméticos e perfumaria é uma vantagem para os novos investimentos e, conseqüentemente, para a absorção dos custos de produção nacional, se beneficiando de um público mundial, da indústria de massa e de uma economia global eficaz. A França tem sua lógica na exploração do mercado⁶⁵ interno e externo pela mega produção e diversidade em cosméticos e perfumaria, aliadas ao reconhecimento mundial de uma tradição estética do gosto sofisticado. Diante do mundo da imagem da beleza, entre diversas nações, na *moda da estética contemporânea*⁶⁶, até onde observamos, encontramos um contexto de produções que oferecem uma variedade muito complexa em opções para todos os gostos. Enfim, concluímos sem encontrar o que designaria o padrão estético da moda contemporânea de uma hegemonia cultural.

Quais são as implicações políticas, sociais e econômicas do design? O design é de fato uma atividade que poderia transformar o indivíduo e a sociedade? O design em Paris é empregado em sentido amplo, a todos os aspectos da nossa existência, segundo pensadores e profissionais que contribuem com pesquisas ao *Centre Pompidou – Institut de recherche et d’innovation*, sob direção de Bernard Stiegler. As pesquisas têm como objetivo analisar

⁶⁵ Missões econômicas da França no Brasil em 2009, ano da França no Brasil.
Disponível em < www.ubifrancebrasil.com.br>. Acesso em 12/2009.

⁶⁶ WAGNER, Christiane. *A moda da estética contemporânea*. Revista H&C – Vol - nº 59 - Jan/Fev. São Paulo, p.53, 2010

as tendências de transformação características de nossa sociedade industrial. Os primeiros resultados ganharam uma publicação com o título *O design de nossas existências em época de inovação ascendente*⁶⁷. O design da nova existência é a relação com a concepção industrial e as práticas cotidianas contemporâneas na configuração e estética para inovar. Sobretudo, ainda, considerando o estímulo ao consumo como lógica da sociedade de massa, exigindo do design inovações com a expectativa de transformar o indivíduo e a sociedade. Se, por um lado, o design atende às necessidades e desejos de um determinado público; de outro, cria-se a necessidade por meio da imagem com técnicas de persuasão para despertar o desejo. É verdade, que as novas necessidades surgem à medida que se transformam as condições sociais e que o progresso técnico possa permitir que elas sejam satisfeitas. Além, claro, do respeito aos direitos do homem como base essencial para novas ideias atenderem ao bem comum social. Veja-se como exemplo o evento de 9 de novembro de 2010 a 13 de março de 2011 em Paris, *Observateur du design 11, Cité des sciences et de l'industrie*, uma exposição de grande público para melhor compreender o design, seus campos de aplicação e analisar o seu papel em face das exigências da sociedade, apresentando com grande importância soluções para o desenvolvimento sustentável, não apenas na França mas no mundo.

⁶⁷ STIEGLER, Bernard. (dirigé) *Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante*. Institut de recherche et d'innovation, 2007. Centre Pompidou. Paris: Fayard, 2008.

2. Transformações da imagem urbana

2.1. Espaço, ideologias e realizações

O processo de evolução atende aos objetivos do indivíduo em seu desenvolvimento nas grandes cidades ao apresentar um percurso pleno de significados na história da civilização e na vida social, em relação às mudanças tecnológicas. Consideram-se as transformações a principal característica de uma cultura visual urbana como representações de uma concepção de mundo de características e necessidades próprias, que variam segundo a cultura, a sociedade e a economia. Entre muitas realizações, será apresentada neste capítulo a análise histórica e reflexiva do tempo e espaço de alguns períodos essenciais, comparando as possibilidades técnicas, como etapas da vida do indivíduo e um dos diversos processos da realidade social.

A criatividade é apresentada em seus processos de realização como sentido da imagem urbana em seu processo de transformação contemporânea e realidade da sociedade de consumo. Desse modo, encontra-se o sentido no pensamento de Morin o desenvolvimento deste estudo em inovação e criação como configuradores de imagens, sendo estas, exceção à regra comum, uma característica que se fortalece como tendência nos projetos de comunicação visual e arquitetura. Assim, a ação do presente se desenvolve em torno da economia, da técnica, da ciência, das ideologias, da vontade política etc. Essas ações transformam a evolução e, em tal perspectiva, pode-se refletir sobre as condições que permitem a inovação e as criações dos fatos cotidianos. É possível mencionar, entre elas, a configuração das imagens que caracteriza a exceção em regra geral, transformando o previsível e tudo o que é visto como convencional ou tradicional.

Nesse sentido, uma das consequências da inovação técnica é o desenvolvimento industrial. A produção dos bens culturais circula em torno do mundo obedecendo à lógica do mercado global. A lógica da dinâmica cultural, por ela mesma, compreende o conhecimento, a crença, a arte, as leis, a moral, os costumes e todas as conquistas sociais.

É a vida em sociedade que conduz a cultura, bem como a orientação de um indivíduo para construir sua identidade e manter o equilíbrio do próprio *ethos* cultural. Além disso, uma cultura se caracteriza, de todo modo, pela sua forma de transmissão, que pode ser compreendida como uma tradição. Essa é a condição para manter, através do tempo, a sabedoria das gerações, suas conquistas e história, ou melhor, aceitar o passado no presente conservando-o para transmiti-lo ao futuro. Entre outros aspectos, no contexto urbano contemporâneo no início do século XXI. Da mesma forma, o poder da mídia é marcado pelas inovações em torno da configuração das imagens que propõem ideias de vanguarda e de progresso. Ainda, na área do conhecimento, da ação ou da criação de projetos e de planejamentos, as culturas representam o *ethos* social para atender às concretizações, notadamente, resultando em opiniões. No entanto, as opiniões conduzem a sociedade e, como decorrência, o mundo.

Então, a realização cultural das grandes metrópoles representa o modo de vida da sociedade urbana. Esse estilo de vida contemporâneo tem por base os *media* difundindo as ideias da sociedade de massas. A larga produção de imagens é possível em um contexto que seja favorecido pela própria dinâmica do mercado, conduzindo-as ao consumo. Isso porque as metrópoles contemporâneas e a sociedade reportam e representam suas histórias, experiências, esperanças, enfim, seu cotidiano, pelas imagens que propõem uma projeção como identidade do ator social, isto é, o indivíduo agindo em sociedade. Projeção essa que transmite, pela maioria das pessoas, o imaginário coletivo.

A evolução nos conduz, sobretudo, ao desenvolvimento urbano, ao aumento da população urbana e à evolução na arquitetura. Ao tratar-se de tempo e espaço no momento, à parte reflexões metafísicas, o que há em arquitetura e comunicação visual para análise do tempo e espaço é o que diz respeito à disposição dos volumes no espaço e a relação em termos de exploração urbana. O crescimento das cidades exige projetos que possam solucionar problemas de aglomeração, comunicação visual e sinalização. Propostas de criação com diferentes técnicas para o desenvolvimento urbano são resultados do final do século XX. O crescimento da cidade é um fenômeno desde o surgimento da civilização. O tempo, portanto, está mais relacionado à capacidade de relacionar o desenvolvimento da técnica para solução de projetos que possam ser resolvidos de acordo com o crescimento dos centros urbanos. A relação do espaço com a transformação da cidade. Esse é o grande desafio. À medida que o tempo passa, o processo de mudança na forma da cidade implica medidas de controle tanto do crescimento populacional como da descentralização dos centros metropolitanos. Como, por exemplo, as soluções encontradas por algumas cidades que seguiram ideias ainda da Idade Média, mas sob uma nova forma adequada à contemporaneidade. Seguindo o modelo das cidades muradas medievais.

Como, por exemplo, a cidade de Brasília com o centro governamental – a Praça dos Três Poderes (Legislativo, Executivo e Judiciário) – com seu planejamento urbano desenvolvido por Lúcio Costa e com grande parte, projetada por Oscar Niemeyer e inaugurada em 21 de abril de 1960 durante a presidência de Juscelino Kubitschek, tem seu planejamento, o plano piloto em forma de avião. Mas Brasília foi projetada e só depois passou a ser povoada. A transformação da cidade está mais caracterizada com relação ao tempo e desenvolvimento da sociedade. Ideias aliadas somente ao espaço não correspondem aos resultados esperados para uma cidade em constante crescimento, transformação e evolução.

Figura 15: Croqui apresentado por Lúcio Costa no concurso para escolha do Plano Piloto de Brasília.
 Fonte: disponível em: <<http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/plano-Lucio-Costa.shtml>>. Acesso em 12/08/2011.

Figura 16: Congresso Nacional em Brasília, construção no ano de 1958, projeto de Oscar Niemeyer.
 Fonte: disponível em <<http://www.niemeyer.org.br>> ,
 <<http://www.nytimes.com/slideshow>>, foto de Richard Davis. Acesso em 12/08/2011.

Sigfried Giedion apresentou, em seu estudo publicado no livro *Espaço, Tempo e Arquitetura – o desenvolvimento de uma nova tradição*, a forma das cidades em constante mudança. Pode-se compreender a partir dessa obra ideias impossíveis para resolver problemas de organização de uma cidade em constante mudança, como aquelas sem sentido de destruição total da cidade para construir uma nova, como desejava Frank Lloyd Wright. Uma destruição total da cidade só seria possível mediante uma catástrofe natural. Segundo Sigfried Giedion, a concepção do espaço não se dá de forma independente e autônoma, mas pela organização das formas no espaço. Em qualquer período da história da civilização, a condição para projeção é a percepção de espaço/tempo ao relacionar os volumes dispostos em espaços interno e externo, ou da inter-relação entre eles. Com os espaços próprios das grandes civilizações – como no Egito, as pirâmides em Giza; ou na Grécia, os templos em Atenas. O que mais caracterizava esta relação de volume no espaço era a amplitude ilimitada que moldou o espaço. O significado na forma arquitetônica e na relação entre espaço interno e externo tem uma grande importância em relação ao espaço/tempo, quando observamos o sentido da tradição pelas obras em grandes espaços com projetos de coberturas pelas abobadas.

Contudo, podemos exemplificar características predominantes de criatividade, utilizando os mesmos elementos fundamentais, em relação ao espaço, mantendo em seu tempo os aspectos simbólicos que representam a tradição, porém de forma inovadora. Como a criatividade de Oscar Niemeyer na realização do Congresso Nacional. Vejamos as palavras do arquiteto: “E o mesmo ao adotar a cúpula – a abóbada que os egípcios usavam e os romanos multiplicavam – no edifício do Congresso Nacional.” Para Niemeyer, a criatividade estava na intervenção plástica, na modificação procurando, como diz o arquiteto, “fazê-la mais leve”. A arquitetura do Congresso Nacional foi realizada com os elementos fundamentais que são os dois plenários onde são tomadas as decisões do governo brasileiro. Portanto, esse foi o critério para a sua realização, como confirma Niemeyer: “dar-lhes maior ênfase foi o nosso objetivo plástico, situando-os em monumental esplanada onde suas formas se destacam como verdadeiros símbolos do poder legislativo.”

Figura 17: Congresso Nacional, Brasília, 1958.

Fonte: disponível em <<http://www.niemeyer.org.br>>. Acesso em 12/08/2011.

Projetos que possibilitam as abóbadas no centro mais alto e também nos pontos mais baixos, sejam elas, côncavas ou convexas, são, na percepção do indivíduo, uma imagem que oferece a exuberância do poder, como foi o período Barroco conferindo um aspecto imponente pela simetria da arquitetura, oferecendo ilusões de ótica e, sobretudo, a perspectiva pelas pinturas e afrescos ilusionistas dos tetos. Mas, ao longo do tempo, a percepção transforma os mesmos elementos fundamentais em novas configurações, expressando seus valores, que sejam também “absolutos” em seu tempo e espaço. Como pela modernidade de Oscar Niemeyer ou pela alta tecnologia de Norman Foster ao traduzir os valores que uma nação idealiza.

Como percebido pelos estudos de Giedion, hoje, as formas, as superfícies e os planos não apenas configuram o espaço interno, mas também os limites de suas próprias dimensões, configurando volumes distintos no espaço aberto e realizando um sentido para a concepção do espaço arquitetônico contemporâneo. A exemplo, nos dias atuais, encontramos em Berlim o Reichstag, sede do Parlamento alemão, com grande importância na história política do país e um símbolo arquitetônico pela sua imponência e imagem de poder para o mundo. Um projeto concebido pelo arquiteto Paul Wallot, que concorreu com 190 outros projetos no concurso instituído em 1882 para a construção do Parlamento. Após inúmeras mudanças no projeto, as obras iniciaram-se em 9 de junho de 1884. simbólico foi registrado quando Guilherme I (Keiser Wilhelm I) detinha o poder. Em 5 de dezembro de 1894, Paul Wallot conclui sua obra. O que mais caracterizou o projeto como símbolo é a

cúpula. Tanto no projeto inicial, quando desenvolvida por Paul Wallot e aperfeiçoada por Hermann Zimmermann pelas técnicas avançadas de engenharia naquela época, utilizando aço e vidro na construção da cúpula que media 75m de altura, sobre a sala do plenário, oferecendo uma iluminação natural ao ambiente interno. Quanto ao ambiente externo, uma referência para simbolizar o Parlamento, e contra a vontade de Guilherme II (Keiser Wilhelms II) que, obviamente, não queria o Parlamento, chegando mesmo a descrevê-lo, em 1892, como “reino dos macacos (*Reichsaffenhaus*)”, “completa e infeliz criação (*völlig verunglückte Schöpfung*)” e “altura do mau gosto (*Gipfel der Geschmacklosigkeit*)”. Expressões que para o idioma de origem latina como o português, soam como palavras fortes e pesados, imaginando-se até mesmo, o imperador em seu porte germânico contestando o edifício para o Parlamento. Com o Reichstag, concluído e em meio a Primeira Guerra Mundial em 1916, a monarquia, já enfraquecida, deixa de exercer o poder sobre o povo. E, em princípio, pelo ideal de um Parlamento alemão, estava programada uma faixa no pórtico frontal do Reichstag com a frase: O POVO ALEMÃO, colocada no momento da queda da monarquia e consolidação da República Federal da Alemanha. As letras que formam esta frase em alemão são: D, E, M, D, E, U, T, S, C, H, E, N, V, O, L, K, E (*Dem deutschen Volke*). A história detalhada do significado desta frase está nos arquivos do *Bundestag* e em uma publicação especial de 2010 pelo *Bundestag*, relatando que a empresa contratada em 1915 para colocar as letras, em bronze, era uma empresa de artesãos judeus, o fundador era Samuel Abraham Loewy. O significado desta frase, para a União dos Estados Alemães, para uma República e democracia, também passou a ter significados mais únicos para os judeus alemães que constituíram, por escolha, famílias alemãs, como a exemplo de Loewy. 27 de fevereiro de 1933: quatro semanas depois de o Partido Nacional Socialista assumir o poder, o Reichstag é incendiado. Com teorias “configuradas”⁶⁸ pelo poder do Partido nacional Socialista contra o comunismo, os nazistas adquiriam força e estratégias para destruir a democracia e transformar o Reichstag

⁶⁸ Sven Felix Kellerhoff, em entrevista concedida para a publicação especial da revista *Spezial Blickpunkt Bundestag* em 2010, revelou, que apesar de todas as provas indicadas, o único autor do incêndio do Reichstag foi Marinus van der Lubbe, comunista dos países baixos, como um ato de protesto. Pelas suas pesquisas, tudo o que se encontra são evidências de provas concentradas nesta acusação e nada mais. Sem provas até então para uma outra “verdade”. Mas, ainda nesta entrevista, Kellerhoff concluiu o fato de todas as ideias em torno de uma suposta possibilidade de der sido uma articulação do Partido Nacional Socialista estarem, sobretudo, associadas às atrocidades cometidas contra os direitos e patrimônio da humanidade.

em um símbolo para a Ditadura Nazista. O Reichstag, de 1894 à contemporaneidade, sempre foi monumento de grande valor simbólico para as transformações que ocorreram no mundo. Uma referência da evolução política, social e ideológica para o povo alemão e também para o mundo todo, ensejada pelas ocorrências, fatos e realizações que configuram a imagem coletiva do espaço urbano pela técnica em seu amplo emprego e pelas formas de transmissão dos valores ideologizados, que nelas estão e se materializam pela própria humanidade, seja arte ou não, à primeira intenção ou à medida do tempo como narrativa, pela diversidade e polissemia dos sentidos. Em 1999, a sede do Bundestag em Berlim no Reichstag o confirma monumento simbólico para todo o mundo.

Figura 18: Reichstag, Königsplatz, Berlin, 1932 e protesto de massa em frente ao Reichstag, em setembro de 1948.
Fonte: foto de Bundesarchiv/Klinke & Co. In. Blickpunkt Bundestag Spezial, 2010.

Figura 19 : trabalhadores da empresa S.A. Loevy colocando a dedicatória: O Povo Alemão.
Fonte: foto Ullstein Bild/AKG Pressebild. In. Blickpunkt Bundestag Spezial, 2010.

Em seus aspectos técnicos nos processos de criatividade e realização, Paul Wallot intencionava naquela época desenvolver um novo estilo nacional, uma referência pela arquitetura para a unificação dos estados alemães e regiões culturais do império alemão. Para a forma externa, Wallot usou principalmente as formas da alta Renascença italiana e os combinou com elementos do Renascimento alemão, em estilo neobarroco. Para a Cúpula, como já abordado, utilizou aço e vidro na construção, o que, para a época, era ultramoderno. O resultado não foi bem visto por muitos críticos como uma síntese bem-sucedida, mas como uma obra confusa. Os tradicionalistas rejeitaram a tecnologia moderna da cúpula e os jovens críticos, não se acostumam com o estilo da Renascença. No frontispício encontra-se o brasão da unificação dos impérios alemães: Estado Federal e o Imperador. Outros relevos encontram-se à direita e à esquerda. Eles apresentam os brasões de cada Estado, País e Cidade que em 1871 se unificaram.

Figura 20: detalhe do frontispício e fachada do Reichstag

Fonte: Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit.
KircherBurkhardt GmbH. Büro Uebele, Stuttgart. Bundespressamt. In. Blickpunkt Bundestag Spezial, 2010.

Pelo seu significado simbólico, Guilherme II não queria a cúpula sobre a sala do plenário. Paul Wallot viabilizou uma construção de vidro e aço, técnicas e materiais resultantes da revolução industrial e ultramodernos naquela época. Ultrapassava em 20 metros a atual cúpula, que também é considerada uma obra *high tech*, desenvolvida pelo arquiteto e designer Norman Foster, que ganhou concurso realizado para reforma do Reichstag.

Figura 21: a altura da cúpula antiga apresenta cerca de 20 metros de diferença comparada com a cúpula atual.
Fonte: Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit.
KircherBurkhardt GmbH. Büro Uebele, Stuttgart. Bundespressamt.

Hoje, porém, encontramos um outro aspecto após a queda do muro, quando o Parlamento Federal da Alemanha decide, em 1991, fixar sua sede em Berlim. Norman Foster apresentou um projeto com avanço tecnológico mantendo a característica histórica do edifício. 45.000 toneladas de material foram extraídas do edifício. Somente a partir de 1997, com a parte interna inteiramente vazia, é que as obras se iniciaram. Em 1999, o Reichstag se consolida como símbolo de uma nova época do Parlamento Alemão.

Figura 22: esboço de Norman Foster e ilustração da cúpula atual.
Fonte: Norman Foster. *Rebuilding the Reichstag*, United Kingdom: Weidenfeld and Nicolson, 2000.
Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit. KircherBurkhardt GmbH. Büro Uebele, Stuttgart. Bundespressamt.

Figura 23: Águia Imperial da Federação Alemã na sala do plenário

A atual águia foi criada em 1953 pelo escultor Ludwig Gies. Com quatro placas de alumínio, cada uma com 12 mm de espessura, e pesa 2,5 toneladas. Apresenta uma área de 58 m², três vezes maior do que a anterior em Bonn.

Fonte: Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit. KircherBurkhardt GmbH. Büro Uebele, Stuttgart. Bundespressamt.

Figura 24: Norman Foster propôs um novo desenho para a Águia. A Federação Alemã preferiu permanecer com a tradicional. Mesmo assim, a proposta de Norman Foster é realizada na parte posterior, pois em Berlim, no Reichstag, na sala do plenário, a águia se encontra em uma parede de vidro.

Fonte: *Norman Foster. Rebuilding the Reichstag*, United Kingdom: Weidenfeld and Nicolson, 2000.

Figura 25: detalhe ilustrado do Reichstag.
Fonte: Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit.
KircherBurkhardt GmbH. Büro Uebele, Stuttgart. Bundespressamt.

2.2. Indústria e comunicação

As formas, no espaço urbano, são realizações e expressões na história da arte e da arquitetura já desde muito observadas e estudadas. Porém, o crescimento econômico e a industrialização são fatores incisivos nas articulações das expansões urbanas, no que consistem o crescimento das cidades e a urbanização. A industrialização tem como principal fator, em sua evolução, a modernização de seus equipamentos. No caso das indústrias de base, o foco está na energia e na siderurgia. Consequentemente, pelas políticas de mercado, vejam-se por exemplo, os projetos para novas fontes de energia, substituindo o petróleo ou energia nuclear, com força política e de grande investimento atual. A exemplo, a Alemanha, que iniciou o encerramento do uso de recursos de energia nuclear em 2011. As transformações incidem sobre os espaços e o *habitat* da população. As causas são variadas e distintas em cada cidade e cultura. O desenvolvimento é sempre constante, em seus inúmeros níveis, e, do contrário, não poderia existir qualquer expectativa de civilização. As relações entre indústria e cidade são transformadas, evidentemente, pela inovação tecnológica. Mas essas mudanças são sempre condicionadas às opções. Portanto, para saber os motivos dos investimentos para determinadas escolhas, consultamos o ensaio de Marcel Roncayolo⁶⁹, *Nouveau cycle ou fin de l'urbanisation ?* (Novo ciclo ou fim da urbanização?), no qual, do ponto de vista desse autor, trata-se, sobretudo, nos melhores exemplos, de uma estratégia e raramente de um determinismo evidente, ao mostrar quando as indústrias em sua origem se situavam mesmo na capital, onde encontravam um artesanato de alta qualidade, como em Paris, nos melhores bairros (Puteaux, Levallois e Neuilly). Depois, em busca de reservas de mão de obra ou lugares mais espaçosos e com melhores condições e também para favorecer a exportação com suas

⁶⁹ RONCAYOLO, Marcel (dir.). Jacques BRUN, Guy BURGEL, Jean-Claude CAHMBOREDON, Françoise CHOAY, Michel COSTE, Jacques JULLIARD. *La ville aujourd'hui. Mutations urbaines, décentralisation et crise du citoyen. Histoire de la France urbaine*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.

linhas de montagem em regiões portuárias. A urbanização não é apenas de um efeito, mas uma causa do crescimento econômico e diz respeito, sobretudo, às transformações do modo de vida, não apenas pelas relações com os objetos utilitários do cotidiano, mas, especialmente, pelo que o crescimento econômico proporciona em relação às mudanças das condições de existência coletiva. Para ter-se um parâmetro desse crescimento, a referência fornecida por Roncayolo na França, a respeito da importância da indústria automobilística, considerando os investimentos em equipamentos de comunicação, infraestrutura, educação e de habitação a longo prazo, é que nos, anos de 1949, houve um crescimento de 36%; em 1954, de 63%; e em 1966, de 68%. O automóvel é o elemento central das transformações do espaço público e da vida coletiva e, enfim, das consequências da urbanização. Com o crescimento do poder de compra, as capitais, e mesmo as demais cidades em seu processo de urbanização, não tiveram um modo de vida modificado pela urbanização.

Figura 26: anos de 1920, fim da I Guerra Mundial, a indústria automobilística se intensifica, porém, o automóvel, como um objeto de luxo e símbolo da modernidade, torna-se o grande interesse da arquitetura parisiense na construção de edifícios modernos para garagens.

Fonte: *L'architecture publicitaire du garage Marbeuf* (Laprade & Bazin, 1928-1929).

Centre historique des archives nationales - Atelier de photographie

Mas sim pelas relações com o espaço, infraestrutura pública e de todos os objetos significativos e de utilidade que são produzidos para atender às necessidades cotidianas. Portanto, como já discutido anteriormente no papel do design, um processo de objetividade de planejamento, de estratégias, que é também função por parte da urbanização. Por exemplo, a busca por transportes alternativos e não poluentes, por meio dos sistemas de bicicletas públicas, projetos em parcerias com designers, arquitetos e indústria na reurbanização de cidades de grande área plana, como em Paris, Lyon na França⁷⁰ ou em Berlim, na Alemanha⁷¹ e em todo mundo, como podemos verificar pelo *The Bike-sharing World Map*⁷² (mapa mundial de compartilhamento de bicicleta).

Figura 27: sistema de bicicletas públicas em Paris e Berlim.
Fonte: fotografado por Christiane Wagner em 5/2011 e 4/2012.

A utopia de muitos urbanistas e arquitetos de que seus conceitos mudariam os modos de vida é encontrada em muitos projetos criativos. Porém, a realidade consiste nos fatos concretos e plausíveis de que a urbanização não cria modos de vida, mas oferece apoio para possibilidades de alguns modelos que atendam às expectativas da vida pública. Os projetos de urbanização, design e arquitetura que atendem à realidade social se concentram nos problemas gerados por ela. A exemplo, a implantação do sistema de bicicletas públicas em 2007 na cidade de Paris, pelo acordo entre a Prefeitura e a empresa

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.velib.paris.fr/>> . Acesso em: 11/03/2012.

⁷¹ Disponível em: <<http://www.nextbike.de/>> e também em: <<http://www.callabike-interaktiv.de/>>. Acesso em: 11/03/2012.

⁷² Disponível em: <<http://bike-sharing.blogspot.com>> e também em : <<http://www.metrobike.net/>>. Acesso em: 11/03/2012.

JCDecaux (la Mairie de Paris et JCDecaux) e que, em 2009, foi revisto diante dos problemas não previstos no orçamento inicial para manutenção e viabilidade da continuidade do serviço⁷³. A complexidade desses problemas compreende a produção, o consumo, a cidade, os hábitos dos cidadãos no seu ritmo de vida em meio aos seus valores, os mais diversificados. Entre tantos critérios que classifica o cidadão mediante sua formação cultural e educação (*Bildung*), consequentemente, suas escolhas, hábitos e gosto, ao considerarmos a bicicleta em sua configuração técnica e estética como resultado do projeto de Patrick Jouin⁷⁴. Essa complexa relação, analisada por Edgar Morin significa que devemos considerar sempre alguns dados particulares em relação à totalidade da qual fazem parte, como também, a totalidade em relação às partes. Ainda, esclarecendo-nos que é preciso unificar a avaliação e situar o objeto de estudo em seu contexto e sua complexidade. Os problemas de nossa civilização são consequências dessa complexidade, que consiste em um desenvolvimento técnico, econômico e industrial. Fatores estes que implicam no aumento das necessidades, da produção e consumo, sobretudo, na contemporaneidade, à saturação dos recursos de energia, devido ao constante consumo. De um crescimento econômico chegamos à ecologia. Um tema em voga, que conduz o mundo do final do século XX a nossos dias, em projetos e emprego de novas formas de energia como um novo caminho da sociedade para uma civilização a partir do século XXI, sob um contexto político. A *polis* e a diversidade cultural se fazem notar desde grandes conferências mundiais, com objetivos de conduzir o mundo a outro caminho, configurando a imagem com elementos que caracterizam essa complexa realidade de consumo, implicando a poluição, o aquecimento global e de todas as ameaças à espécie humana, acusada de grande vilã pelo seu consumo e desperdício.

⁷³ *Des usagers du Vélib' portent plainte contre JC Decaux.*

Artigo publicado em : <<http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2010/12/20>>. Acesso em 11/03/2012.

⁷⁴ Para a cidade de Paris, JCDecaux propôs uma bicicleta projetada em torno de uma especificação definida pelo gabinete de estudos condizentes ao delicado equilíbrio entre estética e durabilidade, ergonomia e conforto, segurança perfeita e um serviço impecável. O projeto permite uma aparente ausência de cabos e um quadro 100% aberto de extensão mínima. A cor cinza pérola mouse, proposta por Patrick Jouin e escolhida por Bertrand Delanoë, permite combinar a elegância e uma integração harmoniosa ao ambiente urbano. As curvas que fluem da bicicleta são convenientes ao usuário e oferecem uma sensação de confiança e segurança. A bicicleta combina talento artístico e segurança, técnica e serviço. (Artigo trad. por Christiane Wagner.) Fonte: *Observateur du Design 2008 / Velib'*, JCDecaux SA, designer : Patrick Jouin. Disponível em: <<http://www.designaparis.com>>, acesso em 11/03/2011.

Em 1992, chefes de Estado e de Governo do mundo inteiro, reunidos no Rio de Janeiro, aprovaram por ‘consenso’ [vejamos aqui a palavra consenso, para analisarmos a teoria de Jürgen Habermas sobre a prática racional de comunicação na avaliação discursiva – *Geltungsansprüche*] um conjunto de princípios que objetivava lançar novas bases para a produção e distribuição das riquezas geradas pelo trabalho humano, que contemplassem a utilização adequada dos recursos oferecidos pelo planeta e assegurassem a todos o direito de viver com dignidade, tanto no presente, como no futuro. O documento, conhecido como Agenda 21, aponta caminhos e define as responsabilidades de cada agente social na busca do desenvolvimento sustentável, ao longo de seus 40 capítulos. Um deles, em particular, trata diretamente do papel da indústria nesse processo. Parte do reconhecimento de sua importância decisiva na promoção do desenvolvimento econômico e social de cada país. Dez anos depois, uma nova Cúpula Mundial sobre Desenvolvimento Sustentável, em Joanesburgo, teve a oportunidade de avaliar o quanto se avançou no período. Para a indústria brasileira⁷⁵, é o momento de refletir sobre sua atuação na busca da sustentabilidade socioeconômica e ambiental, bem como no combate à pobreza e às desigualdades que fragilizam a sociedade brasileira. A discussão em pauta, em respostas às supostas ameaças ecológicas, toma conta do cenário mundial desde os anos de 1980; passando por diversas conferências no Canadá e na Suécia sobre as mudanças climáticas até as principais, acima comentadas, na representação internacional de um compromisso com a responsabilidade global, de cada país, com a redução de poluentes, ou seja, de gases que produzem os efeitos estufa. Essas discussões foram negociadas apenas em 1997 no Japão, em Quioto. Neste mesmo ano e local, em 11 de dezembro, foi constituído um documento, a abertura do protocolo de Quioto, para ser assinado pelos países que

⁷⁵ *Indústria sustentável no Brasil, Agenda 21, cenários e perspectivas*. Brasília: Confederação Nacional da Indústria - CNI, 2002 (Livro sobre *Forum Mundial - Desenvolvimento Sustentável - Joanesburgo* - ISBN 8588566281). Desenvolvido por Christiane Wagner para Art Style Comunicação e Design em parceria com a Confederação Nacional da Indústria - CNI, ECOM Ecologia e Comunicação, UPET/Núcleo de Informação, ASCOM/Assessoria de Comunicação Social e em Joanesburgo, África do Sul com The Bureau Printing. *Palavras-chave*: Sustentabilidade, indústria, economia e ambiente. *Referências adicionais*: África do Sul/Inglês; *Meio de divulgação*: Vários; ISSN/ISBN: 85-88566-28-1.

concordam com o tratado internacional de compromissos para redução de emissão dos gases de efeito estufa, comprovado cientificamente. O protocolo foi ratificado em 15 de março de 1999, o que implica uma reforma nas atividades econômicas envolvendo uma dinâmica de cooperação internacional. Mas, sem nos aprofundarmos nas implicações políticas nesta relação internacional, podemos acompanhar não só os efeitos dos poluentes, esgotamento de energia, desperdício, e todas as consequências de uma degradação da vida urbana, mas também, as utopias que configuram ficções de um futuro.

O protocolo de Quioto é estabelecido pela Convenção⁷⁶ das Nações Unidas sobre as mudanças Climáticas. É composto de 28 artigos e de um anexo, listando os gases de efeito estufa, os setores e categorias de recursos como energia, procedimentos industriais, utilização de solventes e outros produtos para agricultura e resíduos. Também, uma lista dos países e suas metas de limite ou de redução de emissão. A principal meta, em vista de suas reduções totais de suas emissões de gás, foi inferior a 5% em relação ao ano de 1990 e no curso de um período de comprometimento de 2008 a 2012. E, assim sendo, entendido pela Convenção das Nações Unidas sobre as mudanças climáticas, adotada em Nova York, em 9 de maio de 1992, e orientada pelo artigo 3 da Convenção, tratada a partir da aplicação do Mandato de Berlim, adotado pela Conferência dos Partidos na Convenção em sua primeira sessão.

Em suma, com resultados discutidos em Durban em 2011, outras convenções foram estabelecidas, até então as mais recentes convenções com metas a longo prazo até 2050: “*Outcome of the work of the Ad Hoc Working Group on Long-term Cooperative Action under the Convention*”⁷⁷, seguidos principalmente pelo: “*Establishment of an Ad Hoc Working Group on the Durban Platform for Enhanced Action*”⁷⁸ conforme nota 5:

⁷⁶ *Protocole de Kyoto à la Convention-cadre des Nations Unies sur les changements climatiques.*
Disponível em: <<http://unfccc.int>>. Acesso em: 07/03/2012.

⁷⁷ *Resultado do trabalho do trabalho do Ad Hoc Grupo de Trabalho a long term de Cooperação em Ações sob a Convenção.*
(Trecho trad. por Christiane Wagner). Disponível em: <<http://unfccc.int>>. Acesso em: 07/03/2012.

⁷⁸ *Estabelecimento de um Grupo de Trabalho Ad Hoc sobre a Plataforma de Ação de Durban melhorada.*
(Trecho trad. por Christiane Wagner). Disponível em: <<http://unfccc.int>>, Acesso em: 07/03/2012.

“Also decides that the Ad Hoc Working Group on the Durban Platform for Enhanced Action shall plan its work in the first half of 2012, including, inter alia, on mitigation, adaptation, finance, technology development [inovação] and transfer, transparency of action, and support and capacity-building, drawing [configurações] upon submissions from Parties [consenso] and relevant technical, social and economic information and expertise;”⁷⁹

No entanto, as questões da vida e suas novas diretrizes se concentram nos problemas da urbanização no que dizem respeito às metrópoles, em suas superpopulações, costumes, transportes e habitação. Aspectos importantes ao longo do desenvolvimento já foram muito discutidos e fizeram parte de narrativas do cotidiano urbano à medida de suas realizações nos centros urbanos. Tais realizações inscritas na dinâmica urbana, decisivas para as transformações, centralizam todo o poder. Seja o da religião ou o da política, da ciência ou da técnica, orientados pelo capital e narrados pelas criações artísticas e transmitidos pela comunicação em todo o processo de urbanização. Em abril de 2011, em Berlim, o espaço público estava repleto de publicidade dos principais fornecedores noruegueses de energia do petróleo à Alemanha. Porém, diante das novas exigências e medidas de segurança adotadas pela Alemanha, em 1º de novembro de 2011 foi divulgado pelo site⁸⁰ oficial da Noruega o rompimento da parceria Alemanha-Noruega.

Figura 28: publicidade fornecedor Norueguês de energia à Alemanha.
Fonte: fotografado por Christiane Wagner Potsdamer Platz, Berlim, abril de 2011.

⁷⁹ Também decide que o Ad Hoc Grupo de Trabalho sobre a Plataforma de Ação de Durban para reforçar as ações no planejamento do seu trabalho no primeiro semestre de 2012, incluindo, inter alia, a mitigação, adaptação, finanças, desenvolvimento tecnológico e transferências de tecnologia [inovação], transparência de ação, apoio e capacitação, elaboração [configurações] mediante submissões das partes [consenso] e relevante informação técnica, econômica, social e conhecimento. (Trad. do trecho do idioma inglês para o português por Christiane Wagner). Disponível em: <<http://unfccc.int>>. Acesso em: 07/03/2012.

⁸⁰ Namensartikel von Bundesminister für Wirtschaft und Technologie, Dr. Philipp Rösler, und Norwegens Öl- und Energieminister Ola Borten Moe. Disponível em: <http://www.norwegen.no/News_and_events/germany/business/Deutsch-norwegische-Energiepartnerschaft-wird-ausgebaut/>. Acesso em: 01/11/2011.

A Alemanha busca atingir as metas estabelecidas para 2050, como também os demais países que se comprometem com o protocolo de Quioto e com as convenções a longo prazo revistas e estabelecidas, também, em novembro de 2011 em Durban. Por outro lado, podemos verificar, também neste mesmo período, as publicidades da RWE no processo de urbanização em Berlim. Nos principais pontos de reforma da cidade, associando as medidas de uma nova política internacional nos processos de reurbanização.

Figura 29: publicidade da *Rheinisch-Westfälische Elektrizitätswerk AG (RWE)*, uma das melhores fornecedoras Alemã de energia para a Europa.

Fonte: *ibid.*, Unter den Linden, Berlim, abril de 2011.

Portanto, para o sentido observado aqui, da configuração da imagem urbana na contemporaneidade, designando o tempo e a sua relação com o espaço, é permitido estudarmos o sentido da evolução e percepção do indivíduo em relação às novas intervenções relacionadas com tecnologias de comunicação em sincronia com o ritmo urbano que possibilitam imagens e novas dimensões de espaços para um futuro ecológico com base na indústria sustentável e no comércio justo.

2.3. Tradição e ideias contemporâneas

As transformações políticas e sociais são registradas principalmente com as obras de arte nos espaços públicos. Os artistas contemporâneos possibilitaram um novo olhar e uma nova forma de percepção. Na cultura visual, o sentido da arte e suas intervenções são importantes para a sociedade e sua evolução. Este fenômeno apresenta um percurso pleno de significados na história da civilização, na vida social, em relação às mudanças tecnológicas e aos objetivos do indivíduo em seu desenvolvimento nas grandes cidades. Em Berlin, vimos a importância do Reichstag na passagem da Monarquia para a República, de Guilherme II, Bismark até nossos dias, com Angela Merkel. Em São Paulo, as principais características do que representa uma cidade do novo mundo em relação à sua verticalização e urbanização. Por outro lado, no velho mundo, na França, em Paris, muitas realizações e manifestações artísticas marcaram toda a existência dessa cidade. Principalmente, em relação ao tempo e ao espaço de alguns períodos importantes para a transformação cultural francesa, como a sua Revolução (1789-1799), a queda da Monarquia e o advento da República. Assim sendo, verificam-se as possibilidades da arte contemporânea ganhar notoriedade pelos seus aspectos polêmicos, com pretextos revolucionários de ordem cultural e estética na construção do imaginário social. Da França pela França, e dela para o mundo. Os espaços arquitetônicos do Château de Versailles são, desse modo, não só parte de um momento histórico, mas um meio de contrapor valores culturais no desenvolvimento de novas formas de explorar o espaço. Consequentemente, apenas por um resultado transformador é que a arte contemporânea seria percebida como realidade cultural. Todas as questões do mundo fazem parte das culturas, em relação ao passado e à inovação. De modo que, na dimensão do mundo real, a realização e o espaço, em relação às suas marcas históricas, são o resultado da evolução tecnológica e social.

Durante o século XX, muitos pesquisadores estudaram as consequências das inovações como importantes e necessárias nas áreas de culturas técnicas, políticas e materiais da vida cotidiana. Hoje, porém, a sociedade de consumo, a vida urbana, do ponto de vista do sociólogo Edgar Morin, se define pela ideia da relação entre passado, presente e futuro. Mas de tal modo que condiciona a sociedade a questionar aonde este caminho nos levará, o que significa a atual crise e do que valem as velhas ideologias em face dos interesses do século XXI: invenções, inovações, criações, técnicas, culturas, ideologias que modificam a evolução ou revolucionam os princípios de evolução. Desse modo, encontra-se sentido no pensamento de Morin, uma análise deste assunto em inovação e criação como configuradoras de imagens, sendo estas, exceção à regra comum, de certa forma, a arte contemporânea. Uma característica que se fortalece como tendência em artes visuais e que, na sua relação com o cotidiano, pelas exposições, interfere também na urbanização dos grandes centros.

Retomemos um pouco o renascimento das imagens, discutido na primeira parte, ao enfatizar o valor do período renascentista, no qual se configura a imagem de cidadão reformador e que transforma o tempo. No livro de Wilfried Koch, *Kleine Stilkunde der Baukunst*, é atestada a consciência do burguês de formação humanista, na construção de residências e prédios municipais substituindo as obras eclesiásticas como fonte de cultura. A ordem clássica é valorizada, com o emprego da abóbada de nervuras, com imponentes arcos de abóbadas, o arco ogival do período gótico cede lugar ao de volta inteira, e os pórticos e o frontão reconfiguram as fachadas. Ao compararmos com as obras do Reichstag, e pela crítica apresentada, observamos, pela obra teórica de Wilfried Koch⁸¹, que a crítica ao estilo empregado por Paul Wallot está, sobretudo, condicionada ao desconhecimento dos arquitetos alemães em projetos de renovação como os italianos; muitos nem viram a Itália, nem as construções de estilo clássico antigo ou renascentista.

⁸¹ KOCH, Wilfried. *Kleine Stilkunde der Baukunst*. München : Mosaik, 1985.

Com o Barroco, a reforma foi favorecida na Alemanha e tornar-se-ia, por 150 anos, um modelo de vida que tomou conta da Europa, todos os elementos do Renascimento reaparecem em extrema representação, em que as cúpulas alcançam grande imponência e as fachadas tornam-se mais importantes. O estilo Barroco entusiasmava muito os monarcas absolutos, sobretudo nos palácios, castelos e parques de dimensões gigantescas. Esse estilo se integra em toda a arquitetura com a escultura, a pintura, a música, o mobiliário, o vestuário, a literatura, os penteados e o modo de se expressar. Mas, por conta das reações reacionárias ao esplendor da nobreza, os desprovidos de tal luxo e riqueza se tornam revolucionários buscando os ideais dos iluministas, na teorias críticas com a sociedade e, a exemplo da França, colocando um ponto final no Barroco com a Revolução. Paris, ainda durante o Barroco tardio, já apresentava um contexto de uma monarquia decadente, de Luís XV e Luís XVI. Com a predominância do racionalismo, o iluminismo fortalecia as ações políticas e econômicas para a Revolução de 1789. A objetividade e intelectualidade dos iluministas têm mais aceitação pelas obras neoclássicas, caracterizando a *mimêsis* pela imitação da Antiguidade. Temos, como exemplo, o Panteão em Paris, dos arquitetos Jacques-Germain Soufflot e Jean-Baptiste Rondelet. Com a construção no período de 1758 a 1790: edifício centralizado de Cruz grega com pórtico de colunas coríntias, cúpula de cruzeiro e colunas ao redor do tambor, barcos da cruz com abóbada de berço, coroados com quatro cúpulas menores.

Figura 30: Panteão, Paris. Foto de Christiane Wagner.
Fonte do desenho: KOCH, Wilfried. *Kleine Stilkunde der Baukunst*. München : Mosaik, 1985.

O que mais caracteriza o Barroco Francês é o emprego das formas arquitetônicas do classicismo, no espírito do Renascimento, em sua destacada grandeza, com o Château de Versailles, caracterizando-se mais na construção de castelos do que de igrejas.

Figura 31: Château de Versailles

Fonte: disponível em: <www.chateauversailles.fr>. Acesso em 12/02/2011.

Hoje, porém, os espaços consagrados como monumentos históricos e preservados pela UNESCO permanecem no tempo conferindo o patrimônio de uma tradição aos conservadores. E àqueles que buscam inovação, pela modernidade, a começar pelo estilo Liberty, na Inglaterra (1834-1896) pela humanização do espaço urbano pela arte, com William Morris, ao buscar unidade entre arquitetura, pintura, escultura e artes decorativas como obra global. A arquitetura moderna, por meio de novos materiais, devido às novas tecnologias em consequência da Revolução Industrial, empregava o concreto, o vidro e armações de ferro. Inovação surge, e o século XX configura uma nova imagem e teorias sobre a estética e busca a funcionalidade aliando a indústria ao cotidiano da metrópole com a desde então presente frase: a forma segue a função. Então, aliando espaço público e poder, para a palavra “forma”, podemos entender por “configuração” a função, sendo a

imagem de inovação a estratégia. Portanto, todos os valores contemporâneos que buscam em suas configurações a imagem que possa caracterizar valores. Resta saber o que existe de “verdade” ou ilusão em cada uma destas realizações em sua época e realidade social. Relativamente ao contraste de muitas realizações que coexistem com obras de épocas anteriores, é muito mais complexa a análise, ou mesmo, quando se trata de um planejamento urbano. A exemplo, a solução mais simples e absurda é a da destruição de cidades para a concepção de novos espaços, como desejou Frank Lloyd Wright. Mas, para realização inovadora, outros tiveram a chance de encontrar quase que uma destruição, mas uma evacuação de área, para a construção de uma cidade planejada, como aconteceu com Brasília, por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que uma realização possível e favorecida pelo momento político-social em que o Brasil vivia. Além, claro, da extensa área. Outros motivos favorecem obras inovadoras no atual espaço em relação ao tempo — a contemporaneidade. Como o exemplo inicialmente citado, o fato de catástrofes que resultam em destruição transformarem algo passado em projetos inovadores, como a cúpula do Reichstag, que foi incendiada e, por consenso, reconstruída, porém com novas características. O que dificilmente acontece quando a maioria defende o antigo. Como com muitas cidades e monumentos, reconstruídos depois das guerras e mantendo seus valores tradicionais sem mudança.

Por outro lado, um espaço novo, com muita área, sem contrastes com a civilização e convivendo com o povo primitivo, encontra um pleno e rico desenvolvimento, apresentando, de forma livre e descomprometida com os cânones da antiguidade, as novas criações. Inovação que depende de um consenso, dos que têm o poder para decidir e aprovar as novas propostas. Atualmente, em São Paulo, observamos os projetos de Decio Tozzi, um arquiteto que se destaca pelos seus projetos, elogiados por Oscar Niemeyer quando este disse que apresentam qualidade pela “coragem de adotar a solução nova que a tantos intimida”, e, ainda pelas palavras de Niemeyer, “que a tantos intimida e sem dúvida

mais difícil de conceber e elaborar”⁸². Veja-se, por exemplo, a importância dos projetos, principalmente para a cidade de São Paulo, dos parques públicos. O Villa Lobos, idealizado no final da década de 1980 por Decio Tozzi, apresenta em sua extensa área as características por Niemeyer confirmadas, e que continuam a evidenciar em seu processo de implantação. Principalmente, pela mais recente obra, pela qual presta homenagem à ex-primeira dama do Brasil, Ruth Cardoso, esposa do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, com um orquidário. Segundo o arquiteto, que também trabalhou com as formas da abóbada, com o emprego da alta tecnologia, utilizando o aço e o vidro, mostra um desenho que remete às moradias das culturas africanas, indígenas e pré-colombianas, que buscavam tanto proteção, como também iluminação e ventilação constantes. Denominada pelo arquiteto “oca diáfana”.

Figura 32: obra de Decio Tozzi, orquidário e parque Villa Lobos
Fonte: publicada em Projeto Design, edição 375, maio de 2011

Figura 33: a forma esférica da obra de Decio Tozzi mostrando o centro do espaço
Fonte: publicada em Projeto Design, edição 375, maio de 2011.

⁸² Disponível em: <<http://www.deciotozzi.com.br/>>. Acesso em 12/03/2012.

Decio valoriza sua obra integrando as artes e o espaço urbano. Veja-se aqui um exemplo da unificação das artes com os painéis do artista Claudio Tozzi, ilustrando as passagens características dos edifícios e avenidas da cidade de São Paulo. O espaço urbano, sobretudo público, torna-se uma galeria ao exibir as obras dos irmãos artistas, especialmente com as obras de Claudio Tozzi, oferecendo a imagem de uma configuração em cores, contrastando com os arranha-céus da metrópole, destacando-se dos demais artistas no cenário paulistano para o mundo, como confirma o sociólogo Caldas:

“Seu trabalho, porém, não se circunscreve apenas ao nosso país. No exterior, Claudio Tozzi já apresentou suas obras nas Bienais de Veneza, Paris, Medellin, Havana, México e Gelsenkirchen, na Alemanha. Em outros termos, não se trata mais de um artista só nacional. [...] Trata-se de uma publicação [o livro sobre a obra do artista] importante não só para os pesquisadores das artes plásticas, mas também para os estudiosos da cultura brasileira.”⁸³

Figura 34: obras de Claudio Tozzi, Edifício Exclusive e Edifício Spazio 2222

Os territórios urbanos, a arquitetura, as cidades e suas múltiplas leituras sempre foram predominantes no conjunto de sua obra em relação ao espaço e ao tempo no imaginário do cidadão paulistano em meio à realidade do cotidiano verticalizado da cidade de São Paulo.

Fonte: disponível em: <<http://www.art-bonobo.com/clauidiotozzi/tozzi.html>>
<<http://www.deciotozzi.com.br/>>. Acesso em: 12/03/2012.

⁸³ CALDAS, Waldenyr. *Os traços revolucionários na obra do artista plástico Claudio Tozzi*. O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 5-5, 26 fev. 2006.

Mas, outra realidade se encontra na arte contemporânea na França, com maior destaque em Paris. Palco de grandes transformações sociais, políticas e artísticas e referência para o mundo. Ainda hoje, sempre fazendo parte dos principais temas no universo das artes, retomo o cenário do Château de Versailles como obra arquitetônica de grande importância histórica e a exposição das esculturas de Bernar Venet que compõem a atual imagem do castelo com duas fileiras de oito arcos de 22 metros de altura. O destaque é a obra instalada fora dos portões de entrada em que, segundo Venet, a escultura não é um parêntese, mas um enquadramento da estátua equestre de Louis XIV, em primeiro plano; e do castelo, ao fundo. O artista instalou seis obras de aço nos jardins, também com arcos de linhas indeterminadas ou verticais. Para saber mais, acesse o site de Versailles e a reportagem de Dominique Poirer para o jornal *Liberation*⁸⁴.

Figura 35: Obra de Bernar Venet, 85.8° Arc x 16 – Place d’Armes, foto: Philippe Chancel
Fonte: disponível em: <<http://www.chateauversailles.fr>>. Acesso em: 27/05/2011.

⁸⁴ Disponível em: <<http://next.liberation.fr/arts/01012339960-bernar-venet-les-arcs-de-la-discorde-a-versailles>>. Acesso em: 27/05/2011.

Figura 36: Obra de Bernar Venet, 219.5° Arc x 28 – *Parterre d'Eau*, foto: Philippe Chancel
 Fonte: disponível em: <<http://www.chateauversailles.fr>>. Acesso em: 27/05/2011.

A discussão dos antigos contra os modernos é invariavelmente um assunto constante, sem grande originalidade na história da arte. A cada nova exposição ou nova imagem a ser especulada sob o antagonismo entre o velho e o novo, tradição e progresso não passam de uma simples imagem de aparências. Principalmente na arte contemporânea, como explica Marc Jimenez : « *avatar postmoderne, n'entre pas dans le jeu de la simple dualité entre le passé et le futur. Il est le présent d'une troisième dimension, celle du métissage généralisé, de l'étendue - et non plus de la temporalité* »⁸⁵, com referência a uma exposição anterior, também polêmica, no Château de Versailles, de Takashi Murakami, um dos *stars* da arte contemporânea japonesa — e não da temporalidade — deste *show* há mais de 40 anos, mencionado por Guy Debord, ainda segundo Jimenez, como o momento em

⁸⁵ (é o avatar do pós-moderno e, além do simples jogo de dualidade entre o passado e o futuro, é também a terceira dimensão da miscigenação generalizada). WAGNER, Christiane. *Paris e São Paulo, vice-versa. Na cultura visual, o sentido da arte e suas intervenções*. Leaf Magazine, Brasil, p. 86-89, 10 out. 2011.

que as mercadorias ocupam o espaço da vida social. Durante a exposição de Murakami, o jornal *Le Monde* publicou sobre o assunto o ensaio⁸⁶ de Marc Jimenez, filósofo da estética e germanista na Université Paris I (Panthéon-Sorbonne) e autor de *La Querelle de l'art contemporain*⁸⁷ (*A discussão da arte contemporânea*), uma obra importante que esclarece o sentido da arte contemporânea em sua abrangência. Enfim, Versailles recebeu também, em suas instalações do Castelo, dois anos antes de Takashi Murakami, as obras de Jeff Koons para compor o cenário.

Figura 37: Takashi Murakami - Tongari-Kun 2003 - 2004, Salon d'Hercule, *Flower Matango*, Galerie des Glaces / Château de Versailles.

Fonte: Fotografado por : Florian Kleinfenn.

Disponível em: <<http://www.chateauversailles.fr>>. Acesso em: 30/06/2011.

⁸⁶ Disponível em < http://www.lemonde.fr/idees/ensemble/2010/10/01/murakami-a-versailles-audace-ou-sacrilege_1418732_3232.html> . Acesso em: 01/10/2010.

⁸⁷ JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005.

Figura 38: Jeff Koons - Chateau de Versailles, 2008 – 2009
 Fonte: <www.jeffkoons.com>. Acesso em: 30/06/2011

Quando ainda no cenário público [comparamos São Paulo e Paris sob o cenário da arte contemporânea]⁸⁸, a relação da tradição com as novas formas de se perceber o universo simbólico surpreende o cotidiano pelos seus objetos monumentais para fazer uma história. A narrativa do cotidiano transmitiu uma experiência no espaço urbano em Berlim, em 1995, quando o casal de artistas Christo e Jeanne Claude atraiu milhões de visitantes ao cobrir o Reichstag. Marcando ainda mais o sucesso deste símbolo com a característica predominante da reconstrução *high tech* da cúpula.

Figura 39: Embalando o Reichstag. Foto: Bundesarchiv/Klinke & Co.
 Fonte: Blickpunkt Bundestag Spezial, 2010.

⁸⁸ WAGNER, Christiane. *Paris e São Paulo, vice-versa. Na cultura visual, o sentido da arte e suas intervenções*. Leaf Magazine, (artigo) p. 86-89, 10 out. 2011

Figura 40: Reichstag embalado pelos artistas Christo e Jeanne-Claude em 1995. Foto: Christo
 Fonte: disponível em: <http://www.christojeanneclaude.net/major_reichstag.shtml>. Acesso em: 30/03/2011.

Figura 41: Reichstag em 2012. Foto de Christiane Wagner.

Formas e conteúdos no espaço urbano e são assuntos tão comuns explorados pelos *media*, de tempos em tempos, sobre a arte contemporânea, na França, em São Paulo, em Berlim ou mundo afora seguindo o *standard* da globalização. O sentido da estética está na configuração da imagem, ou melhor, em seus aspectos culturais e sociais ligados à criatividade para compreender o universo semântico da contemporaneidade. Dessa forma, as intervenções nos centros urbanos, pela tecnologia digital ou pela materialização de novas ideias, por exemplo, instalações, painéis de artes visuais ou de publicidade, precisam ser analisadas no sentido de um significado social pela arte e arquitetura. Uma nova imagem, pretendendo inovar, condicionaria a diferença estética não só entre os modelos e

novas concepções, mas também e especialmente, a diferença de classe social em suas respectivas regiões e/ou metrópoles. As sutilezas no tocante à estilização, a configuração da imagem em relação à tecnologia atual e cores conforme tendências intencionam uma inovação, como outros elementos que envolvem projetos de comunicação visual. Como também a diferença de classes sociais. Nesse momento, o repertório criativo da configuração da imagem se depara com a sua condição profissional e os desafios dos novos projetos. À parte questões de fundo político-ideológico, seria provável que este profissional com seu poder criativo, pudesse projetar a comunicação visual sem que a redundância de seus caracteres, da sua estética e da qualidade mesmo ficasse diferenciada. Mas a força da estratificação do consumo e a lógica interna das relações de troca pesam mais. Pesa o poder aquisitivo que diferencia as classes sociais para manter o equilíbrio da sociedade. É nesse sentido que a pesquisa e a análise da configuração da imagem têm sua significação prática, empírica no cotidiano da sociedade, especificamente no projeto visual pela importância em soluções de sistemas comunicativos e de sinalização nas grandes metrópoles. Sabemos que em nossos dias o projeto visual é imprescindível a representação social, para uma comunicação com objetivos focados, suas inter-relações e resultados esperados. Em síntese, um entendimento sobre a condição da mundialização da cultura é indispensável a toda reflexão sobre o destino das culturas do mundo em face da globalização, do fluxo dos bens culturais industrializados, com atenção ao desenvolvimento de novas formas e funções como especificidade de uma inovação na configuração da imagem contemporânea nas grandes metrópoles. O modo de vida da sociedade urbana na atualidade, pela representatividade que os centros urbanos têm em sua produção imagética na configuração da imagem padrão é o da imagem cosmopolita. Imagem padrão segundo a qual influencia a evolução das ideias e de novas configurações expostas ao espaço público com suas respectivas ideologias do mercado interno e, em seguida, do mercado mundial. Esse último é a produção de uma cultura mundializada, que corresponde ao mundo de trocas dos fragmentos de identidade. Na contemporaneidade, a imagem que formamos da cidade à medida que se transforma não é somente a do movimento, da velocidade, mas de todas as realizações que buscam continuidade à

tradição. Uma tradição que por estar em constante atualização, ou seja, como observado por Morin, é persuadida pela inovação, se modifica e conduz a sociedade à evolução. Considera-se a relação de elementos com o passado, o presente e ideais de um futuro como meios para a percepção e imaginação da expressão contemporânea, traduzidas e reproduzidas em obras arquitetônicas e visuais pela arte e comunicação.

Independentemente da realização, o importante é que são esses os motivos que condicionam as ações dos indivíduos, transformando o meio social em um “espaço flexível”, segmentado sob o ponto de vista mercadológico. O “espaço flexível”⁸⁹ pode ser encontrado entre dois polos: o da continuidade e o da inovação; de acordo com a orientação do cenário político-econômico, esse “espaço” obtém diversas formas e possibilidades de apresentação, de posicionamento das “re-criações” nos seus aspectos inovadores e de continuidade. São obtidos resultados satisfatórios, de grande sucesso individual ou na comunidade quando têm condições de se encontrar, de estar sintonizados nesse “espaço flexível”, pois essa sintonia gera influência, continuidade e sustentação de imagens que ilustram o mundo, atendendo a desejos e necessidades, ou melhor, “re-criando” meios para se desejar ou necessitar.

Uma importante característica nos diferencia como *homo sapiens* no interior do reino animal e, nos dias de hoje, indica a inteligência artificial e a possível convivência dos homens com as máquinas. Durante toda nossa vida em sociedade, em diversas culturas, adquirimos e criamos infinitos símbolos que apontam uma única importância: dar significado às nossas experiências e aos nossos comportamentos. Tornamo-nos, assim, indivíduos aceitos perante determinada cultura, comunidade ou meio social, pois nos enquadrados aos padrões do meio que frequentamos. Trata-se, sobretudo, do contexto sociocultural no qual o indivíduo vive e dá sentido à vida, no interior dos sistemas organizados dirigidos por padrões culturais.

⁸⁹ O espaço flexível trata-se de uma conceituação na reflexão sobre espaço e tempo em relação à inovação. Nesta presente obra, apresenta-se apenas como complemento de um raciocínio ainda em evolução. Esse raciocínio tem suas origens na seguinte obra: WAGNER, Christiane. *In Art - invenção e artifício*. São Paulo: Blücher, 2009.

É o sistema capitalista estabelecendo padrões para as experiências e comportamentos, no qual o indivíduo se encontra, procurando e criando símbolos que dão significados à sua existência nesse sistema capitalista que se apresenta como um espaço flexível na sua forma. Somente com muita habilidade e sensibilidade se tornaria possível a adequação às diversas formas nele contidas. São os signos do objeto para os efeitos desejados, ou seus respectivos interpretantes, construindo uma continuidade inovadora, a medida em que passa o tempo. Dar forma ao mundo é interpretá-lo, a cada nova mensagem. A continuidade e a inovação são a forma de comunicação por meio das invenções e artifícios, abrindo a possibilidade de diferentes leituras, cada qual predisposta pela sua ideologia. Os conhecimentos e as experiências de cada indivíduo, que dizem respeito unicamente às condições particulares de sua vida, formação e subjetividade, se apresentam como “verdade” em parte de uma vida, isto é, como forma interpretada de mundo, absorvida e compartilhada no seu meio cultural. Existe a troca de valores como relação social, processada constantemente, em que o indivíduo é a visão parcial do mundo a cada nova mensagem porque ele renova seus conhecimentos e suas experiências que adquirem novos valores. A mensagem nasce por razões políticas e econômicas, estruturando a cultura. Todos os aspectos da cultura podem ser vistos como processos comunicacionais, como experiência adquirida, enquanto adquire sentido o novo elemento para invenção e artifício pela ideologia. As novas mensagens estão no percurso desse sentido, construídas no “espaço flexível” entre os polos opostos da continuidade e da inovação. Se, por um lado Jean Baudrillard afirma que onde pensamos que a informação produz sentido é o oposto que se verifica, ele observa que o emissor é o receptor em situação de anulação da comunicação sobre o sujeito e não uma anulação da causa, esta, permanecendo ainda, sem autoria definida, mas de autoria coletiva, de causa e efeito de emissão e recepção de mensagens e conteúdos. Não existem dois lados; existe um espaço e tudo se movimenta nele, perante uma constante troca do signo cultural pelo inconsciente coletivo em busca do novo.

A nova mensagem por meio da invenção e artifício se efetua com significados dos elementos culturais. Sendo que a análise da diferença entre significantes e significados dificulta o discernimento para identificarmos o que podemos de fato considerar nova mensagem. Quase sempre a nova mensagem nos condiciona à ilusão, no limiar ao que Walter Benjamin chamava de a “aura”, os valores que transportamos de uma origem para uma reprodução, agregando valores que pertencem a outras épocas, experiências e momentos da história social e particular. Pode-se entender também que o próprio simulacro de Baudrillard seja a reprodução coletiva sob a “aura” de Benjamin, constituindo as circunstâncias de influência sobre o processo de comunicação. A demonstrar a nova mensagem, primeiramente, por um sentido metafísico; depois, buscando um significante com conotações de significados, codifica-se a hipótese *a priori* pela verificação de uma nova mensagem, sendo ela apenas a extensão de uma completa linguagem artificial, produto da tecnologia. Verifica-se, portanto, que quanto mais ramificadas são as formas de comunicação, quanto mais reprodutibilidade se encontra em todas as dimensões, mais possibilidades existem de invenções e artifícios, sempre em expansão, estruturando as decodificações em diferentes campos de influência. Contudo, a possibilidade de definir teoricamente a “nova mensagem” é inexistente enquanto a vida em sociedade existir, pois sempre haverá uma continuidade. Trata-se de um fato empírico como uma contínua aventura, mostrando que ocorre o prevalecimento da curiosidade e da necessidade de ver o mundo com a ajuda da metodologia científica, para melhor organizar uma circunstância de comunicação, experimentada neste momento histórico. As reflexões sobre os bastidores do sistema produtivo, pela busca da inovação, da mudança, do desejo constante de dar novos sentidos são vistas apenas como a realização de um novo paradigma, que nos coloca realmente condição nova. Ele se desencontra do tempo, rompe a cadeia da reprodutibilidade, destruindo sem eliminar. Os mesmos elementos que constroem os conteúdos dos meios permanecem, porém, não se pode estar entre eles para fazer surgir o novo paradigma.

Uma coisa é compararmos a qualidade de vida que a sociedade tinha em relação às tecnologias há um século, ou mesmo em épocas mais distantes, com a atual e a possível, no planejamento do futuro. Outra é compararmos os modos produtivos de cada época e as diferentes economias. Outra ainda, e que considero absoluta, é analisarmos o sentido da produtividade, sendo este o único de todos os tempos em todos os lugares, não importando a que sistema econômico ou político pertença. Trata-se de uma análise abstrata e racional, como a matemática, em que o indivíduo é incluído, afastado ou reproduzido (soma, subtração e multiplicação) em sua organização (pela ordem dos fatores) e não muda o sentido que é a origem motivadora (não altera o resultado).

Como já discutido, por meio de uma busca pela verdade, verifica-se que é intrínseca ao indivíduo a necessidade de ser integral, como que se lhe faltasse sempre alguma coisa, indefinida por ignorá-la e, na maioria das vezes, confundida pela condição da “verdade estabelecida”. A própria busca pelo conhecimento é, por toda a história, também uma busca pela “verdade” em suas várias interpretações em relação ao tempo e espaço, conforme a argumentação kantiana que, em princípio, foi analisada desde o ponto de vista da atividade do indivíduo, sobretudo, denominado em *In Art: invenção e artifício*, de “re-criador”, e por seu estudo das categorias do entendimento, da *Crítica da razão pura* com base nas origens do pensamento lógico da filosofia ocidental. O objetivo de achar coisas de muito maior valor ou novas descobertas por meio da sabedoria da ciência é ignorar a solução como conclusão. A própria solução é uma condicionante da antinovação, que limita a invenção e o artifício. O prazer está em se aventurar no conhecimento para achar novidades. A sabedoria está para aqueles que pensam, e não para aqueles que acreditam em resultados. Pois o resultado é para quem procura, e quem procura já tem limitações amarradas à concepção, aos ideais e aos objetivos por indução. E quem pensa está livre para imaginar novas possibilidades no momento da descoberta. *Eureka!* Alimentar a expectativa de vida da humanidade. Existem certas questões que estão simplesmente fora do âmbito científico.

Não somos capazes de formular muitas das perguntas e muito menos todas as respostas. O maior objetivo é a constante busca de invenções e artifícios para o homem construir a sua imagem com seu ideal de “perfeição” para a sua vida – *in Art*.

A importância do homem como ser criativo, mais especificamente o “re-criador”, é a capacidade de criar imagens fantásticas que levem ao fascínio sem oferecer, muitas vezes, uma clara interpretação de seu significado. A ambiguidade pode ser extremamente útil ao insinuar sem comprovar, ao sugerir sem definir. A nova mensagem está sempre vinculada ao tempo, às tribulações da vida, sempre em um constante processo de renovação; portanto, espera-se sempre uma nova mensagem. O mesmo conteúdo é suscetível a diversas interpretações, passa sempre uma nova mensagem e conduz seus seguidores à especulação ou à obsessão pela imaginação. Claro que se sabe que é impossível de ser atingida a “verdadeira perfeição”, a perfeição racional. O importante é o processo de aprimoramento contínuo. É participar do ritual de descoberta. A dicotomia da visão de mundo imaginário e mundo real é imbuída de todos os seus aspectos positivos e negativos. A constante criação, a “re-criação”, por meio de invenções e artifícios é o elo desta corrente, sempre será a constante nova mensagem que manterá a relação contínua da nossa existência – a comunicação durante nossa vida e das futuras gerações. Em suma, em *Continuidade e inovação*, apresenta-se a ampla ideia de que não é a infinidade de “re-criações” a ser realizada, mas sempre a continuidade da produção de nossas mensagens, simuladas e dissimuladas, a dar sentido aos nossos modos de vida; não a infinidade das “re-criações”, mas o crescimento de possibilidades, que se resumem em um único sentido, que não é o argumento, mas a invenção e o artifício.

2.4. Reconfigurações urbanas

“Polis-ideologia”

No que diz respeito à reprodução das forças produtivas — objeto de trabalho, meios de produções com suas tecnologias e sua força de trabalho —, podemos dizer que a condição *sine qua non* não é somente a reprodução de sua “qualificação”, mas também a reprodução da dependência de um sistema, de submissão à ideologia dominante de forma *stricte* ou pela realização dos elementos em comunicação pelas práticas ideológicas que existem nas instituições. Na prática cotidiana da comunicação, é necessário que a imagem seja representada como elemento importante para que cada ideia seja percebida como um poder, capaz de lançar uma abordagem por objetivos de desenvolvimento econômico. Dito de outra forma, para Althusser, as instituições representam, em cada um dos aparelhos ideológicos do Estado, o que é o sistema. Para cada um deles, existem diferentes instituições e organizações que o constituem e formam um sistema que é o modo de funcionamento das infraestruturas, em que cada aparelho (instituições, organizações, fundações, clubes, comunidades, grupos, associações, partidos, entidades com fins lucrativos ou não etc.) é ideológico. A ideologização pelas instituições não é somente formada por ideias, é necessário as materializar, isto é, organizá-las, submetê-las à uma ação, para sua realização. Para que a ideologia exista, é preciso que existam meios de materialização e seus meios, pelo contrário, não são uma ideologia, mas a realidade. Encontramos no domínio da estética, a realização das ideologias nos temas correntes do contexto cultural. Com efeito, as observações nos permitem classificar a teoria sob os AIE (Aparelhos Ideológicos do Estado) burgueses e sua utilidade teórica e aplicada em arte e política. Nós utilizamos como exemplo o evento artístico em São Paulo, de 25 de setembro a 12 de dezembro de 2010, a 29ª *Bienal de São Paulo*, que teve como tema *Arte e política*.

A implementação do tema por muitos artistas do mundo consistiu em uma realização ideológica para expressar os pontos de vistas em torno do contexto político de seus países e também do mundo. Podemos encontrar muitas vezes obras polêmicas, como também ingênuas. Para afirmar essa representação ideológica dizemos, segundo análises do AIE, que é um elemento de reprodução de sua submissão às regras de ordem estabelecidas a partir da ideologia dominante. A arte que está no evento em questão propõe o tema *Arte e política* do ponto de vista de uma instituição ideológica do AIE burguês capitalista, um lugar pleno e onde a arte é inteiramente o meio essencial dos AIE que se correspondem, com o qual a classe burguesa, por intermédio da arte como meio do aparelho, representa com competência utilizando sua ideologia. Esta deve ser real, mas antes da realização para que esse objetivo seja atingido, existem manobras inteligentes e possíveis no sistema da classe burguesa, que é hábil, para articular os movimentos sociais fazendo acreditar que eles sejam sujeitos ativos, quando são parte do sistema, sujeitos passivos. A percepção dessas manobras é que foi percebida por Brecht, quando influenciado pela obra de Karl Marx (*das Kapital*) ao realizar suas peças pelo teatro épico, como já analisado na primeira parte desta tese. Vejamos que seu público principal era o proletariado e o sindicato, e Brecht buscando, pelo distanciamento, quebrar qualquer ilusão.

O sentido de ilusão é próprio das manobras do sistema, em que há muitas ideologias à procura de suas condições para serem realizadas sob os efeitos da luta de classes e, sobretudo, sob a ideologia do Estado, que é o poder da classe dominante. As ações para integração, que conduzem o regime capitalista ao encontro da ideologia burguesa, são as manobras políticas submetidas às regras da ideologia do Estado. Conforme Louis Althusser⁹⁰, é a ideologia do Estado burguês que domina o sistema político. A burguesia dispõe de toda uma série de técnicas estabelecidas para atender aos

⁹⁰ ALTHUSSER, Louis. *Sur la reproduction*. Paris : PUF, 1995.

riscos em certas circunstâncias, as de dificuldades ou de funcionamento. No que diz respeito ao imaginário, para abordar a imagem contemporânea no atual sistema do mercado mundial, é preciso rever o esquema de estruturas e de infraestruturas do Estado, segundo as análises de Althusser, para organizar as ideias em torno da sociedade de consumo, isto é, obter um ponto de partida para que possamos nos situar no sistema das ideias referindo-se à vida em sociedade, no mundo das imagens, pelo olhar da estética em seu percurso até a contemporaneidade. Primeiramente as questões: a realização artística estaria na contemporaneidade em situação de interdependência das estruturas e relações sociais? Qual a liberdade de expressão nas artes? Quais experiências pessoais ou coletivas têm espaço por meio das artes na sociedade contemporânea? Para compreender o contexto das artes e a dinâmica ideológica, podemos nos assegurar de uma teoria exterior à superestrutura em relação à infraestrutura, conforme modo de produção que a sociedade globalizada e contemporânea exerce, analisando a tecnologia e a ciência como ideologia, pela obra de Jürgen Habermas⁹¹.

Entender a sociedade e também a natureza das ações faz parte de uma complexidade do conhecimento ao longo do desenvolvimento da técnica, da arte de criar e produzir. Procuramos entender nos capítulos anteriores os importantes conceitos e contextos no quais a produção artística ou técnica teve sua importância. Baseamo-nos, de forma generalizada, da Grécia antiga ao rumo sócio-histórico do ocidente no universo das realizações artísticas. Assim, em uma cronologia de rupturas, retomadas de valores, movimentos, guerras, revoluções e inovações, que conduziram sempre o homem à busca do prazer, da liberdade, imaginando a “felicidade” e acreditando na existência de uma “verdade” e, sobretudo, que seja boa.

⁹¹ HABERMAS, Jürgen. *Technik und Wissenschaft als "Ideologie"*. Frankfurt: Suhrkamp, 1968.

Porém, sem o julgamento de valores, ao analisar as estruturas da sociedade e suas dinâmicas de funcionamento, organizando e reestruturando todos os elementos, e todas as possibilidades de relação entre eles, até mesmo sob a ótica de um aparelho repressor foi, sobretudo, verificado que a grande maioria das discussões e análises é orientada pelas teorias de Karl Marx. Mas entender todas as interpretações é, principalmente, compreender e aceitar que ainda novas interpretações sejam possíveis, e que o mundo não é outro, mas o mesmo, em sua constante evolução. O ano de 1968 foi bastante significativo para aqueles jovens estudantes e marxistas, que buscavam reverter o sistema, apoiando-se nas teorias que entendiam o Estado como aparelho repressor. As teorias de Marcuse, o pensamento estruturalista de Althusser, ou ainda, a liderança Jean Paul Sartre com sua obra e as edições de *Tempos Modernos* sustentavam a rebelião dos estudantes naquela época e estes acreditavam especialmente no comunismo. Hoje, porém, vemos outra realidade, pelos relatos, por exemplo, do acordo de Charles de Gaulle com os operários e além, evidentemente, de um esclarecimento do modo de entender o capital (*das Kapital*), sem o comprometimento com o contexto social que os intelectuais daquele período viveram, e ainda mais, experimentando, em 1989, o fim da Guerra Fria, com a queda do muro de Berlim. Evento que confirmou para quase todo o mundo, com exceção de Cuba e Coreia do Norte, que o comunismo na prática pelo marxismo não se firmou como ideologia.

Em vista destes elementos, entre outros, soma-se um tempo suficiente para que novos pensadores, nascidos ou ainda crianças nos anos de 1960 e 1970, pudessem entender as consequências desta época, ou seja, de uma nova geração. Filha de *Woodstock* ou *Peace and Love*, que mesmo admirando a “Era de Aquário” ou os clássicos do Rock, cresceu em Shoppings Centers ou sob narrativas de aventuras e descobertas espaciais. Uma geração que faz parte do desenvolvimento tecnológico com filmes e literatura que despertavam o interesse para as descobertas científicas e alta tecnologia; mas ainda, por outro lado,

convivendo com uma minoria, que mantém viva as ideias daquela época. Como, por exemplo, pelas músicas e pelos filmes e temas da *nouvelle vague*, com sua importância no cenário político francês nos anos de 1970, mas que hoje, pela percepção desta geração atual, sob os efeitos do cinema de alta tecnologia, não passam de filmes representativos de um contexto, de uma história passada. Considera-se ainda nesse cenário outras grandes conquistas cinematográficas, claro que sob uma influência da indústria cinematográfica, como já comentado nos primeiros capítulos. Com a Guerra Fria, o mundo leu e viu não só as narrativas sobre as incríveis missões secretas e toda uma tecnologia altamente eficiente e “secreta” como ficção, mas de fato, viu e leu como realidade, desde que os primeiros computadores atingiram suas melhores performances no mercado, depois de serem utilizados pelo estado, para estratégias de defesa. Esse cenário influenciou os filhos de uma grande maioria que representava a contracultura de 1968 e que se tornou uma geração muito importante para a maior de todas as revoluções nos anos de 1980: a Tecnológica. Além de um grande engajamento para o que se denomina desenvolvimento sustentável. E mais recentemente, em 2011, uma juventude altamente tecnológica e desterritorializada conquistou a democracia, utilizando as novas tecnologias em sua convergência por meio das redes sociais, realizando o maior advento dos últimos tempos. Os jovens conseguiram o que não se podia imaginar, uma revolução em busca da democracia no mundo Árabe, e de fato conseguiram. Resta saber agora, em outra etapa, como será a organização e o controle destes países, que vivem um período de transição e caos. É justamente a partir deste ponto, que nos situaremos, na grande importância dessas revoluções, para que hoje possamos refletir abstraídos de interpretações do capital (*das Kapital*) e, consequentemente, um marxismo, que não se mostrou tão eficiente na prática. Para tanto, entender a necessidade de um controle de forma racional, pela tecnologia ou ciência, em

resposta ao pensamento de Marcuse⁹², Habermas nos situa na consequência do que consiste a racionalidade, segundo Max Weber⁹³, nas escolhas de estratégias, na utilização das tecnologias e na organização dos sistemas de forma apropriada conforme objetivos e condições impostas. Assim sendo, consideram-se as necessidades de ações que tenham o domínio desse sistema, o da natureza ou o da sociedade, ou seja, o modo para que se possa ter controle. Não significando, portanto, que tal controle seja exercido como política, mas que nele esteja contida a política. Entende-se, assim, que o sentido de uma política é intrínseco à existência do indivíduo na sociedade, em seu espaço público (*polis*), como cidadão (*politicus*).

Com as grandes transformações tecnológicas, com a passagem mesmo para uma nova Era, não a de “aquário”, mas a digital. Toda a relação estabelecida entre forças produtivas, que aumentaram e se institucionalizaram com este progresso tecnológico e científico, ultrapassou as proporções conhecidas pelos teóricos que acreditavam na existência de um aparelho repressor, um sistema que produzisse de forma articulada em divisões difusas tanto um trabalho social construtivo como destrutivo, que condicionava os indivíduos a uma submissão. O que, pelo descontentamento, levaria a favorecer a revolução, mesmo que os indivíduos vivessem todos se sentindo impotentes, sob uma força repressora. Mas, ainda assim, quais os limites de uma liberdade de expressão? A democracia liberal possibilitou a Revolução Tecnológica, com o advento da globalização e a internet possibilitou uma comunicação sem fronteiras. Podemos em parte, por meio das respostas de Habermas às análises de Herbert Marcuse, em sua obra intitulada *A técnica e a ciência como “ideologia”*⁹⁴, pensar em respostas pertinentes às questões mais importantes a respeito de uma interdependência nas relações do sistema contemporâneo.

⁹² HABERMAS, J. *Antworten auf Herbert Marcuse*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968.

⁹³ WEBER, Max. *Kultur und Gesellschaft, Industrialisierung und Kapitalismus*. Vol.II Frankfurt am Main, 1965.

⁹⁴ HABERMAS, Jürgen. *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*. Frankfurt : Suhrkamp, 1968.

Id. *La technique et la science comme « idéologie »*. Paris : Gallimard, 1973, para a trad. franc. Jean-René Ladmiral.

Para esse pensador, existe um paradoxo no pensamento de que possa haver uma repressão, como anteriormente acreditava Marcuse, afirmando que a repressão desapareceria da consciência da população porque a legitimação da dominação traz uma nova situação como consequência das vantagens desse domínio da natureza e de produção que é sempre oferecer melhores benefícios. Podemos, então, na prática, constatar que muitos que defenderam o comunismo tornaram-se, por exemplo, grandes publicitários nos anos de 1980, ou ainda, artistas famosos que souberam trabalhar sua própria imagem à frente de sua própria arte, seguindo a lógica da sociedade de consumo e se beneficiando com esse sistema. De modo que as relações de produção existentes são apresentadas como formas de organização tecnicamente necessárias de uma sociedade racionalizada. A racionalidade esclarecida por Habermas mostra a ambiguidade do sentido de Max Weber: por um lado, apresentando-se como um descontentamento enquanto cálculo crítico do desenvolvimento das forças produtivas, que permitem desarticular uma repressão, sem significado, e que pertenciam às relações de produção historicamente ultrapassadas. De outro, como cálculos para justificar as relações de produção como *status* institucional, adequando-se aos objetivos reais. Em suma, Habermas mostra algo que Marcuse não poderia conhecer, que são as consequências de um desenvolvimento científico e tecnológico, arbitrário, que alcançou uma configuração na qual as forças produtivas experimentam novas relações com as relações de produção. Os escritos de Marcuse são especialmente dos anos de 1950 e de 1960. Agora, na contemporaneidade, não se busca uma desmistificação, um esclarecimento (*Aufklärung*) político, mas a legitimação. Entende-se haver uma convivência entre Estado e sociedade, rumo às vantagens que todo esse desenvolvimento da tecnologia e ciência oferece. Se, por um lado, a força do poder do Estado em busca de controle é exercida; por outro, a resistência e a busca pelos direitos de liberdade estão concentrados como força da massa. Portanto, duas forças opostas, em igual capacidade para manter um ponto neutralizando as diferenças, ou seja, um sistema equilibrado pelas suas próprias condições

de sobrevivência. Adicionem-se ainda à análise de Habermas, ao situar Marcuse, alguns acontecimentos que justificam, reproduzindo as palavras utilizadas por este autor, que se confirmam quando consideramos o tema abordado no capítulo anterior, sobre a ecologia, o desenvolvimento sustentável e o comércio justo, que estariam “legitimando” uma nova política econômica com metas estabelecidas para 2050, pelas convenções da ONU (Quioto e Durban), dando ênfase ao longo prazo (*long term*). Uma ênfase racionalizada que, no sentido de Weber, trata-se de uma racionalização das estruturas sociais, tornando-se também o verdadeiro motivo no sentido freudiano, de manter uma dominação, objetivamente ultrapassada e dissimulada, por meio de referências que atendam aos interesses fundamentais do estado e da coletividade. Para tanto, a racionalidade é por ela mesma a ciência e a técnica, organizando os elementos e oferecendo um progresso, um sentido simples de uma potência produtiva. Um sentido de desenvolvimento que, pelas consequências do capitalismo, ficou estigmatizado ao ser entendido como forma de manipulação, como domínio intencionado.

Se as próprias teorias são ambíguas sobre essa suposta racionalidade como domínio pela tecnologia e ciência, isso prova que qualquer reflexão com alguma inteligência colocaria em dúvida essa condição. Para confirmar esse pensamento, é só verificarmos, em toda a história do homem, que as invenções não tiveram em sua origem, quase sempre, nenhum objetivo, ou quando tiveram, não foi visando o mal, mas o bem. Sempre verificamos o mal como consequência do uso, ou seja, do mal uso, é a sociedade que corrompe o homem. Mas, de modo geral, a natureza humana, no sentido de Rousseau, é que atribui ao Homem as únicas paixões naturais que são o amor próprio, o amor ao próximo e o desejo de conservação do bem e da paz.

Talvez pelos motivos acima, a experiência estética de algumas obras foi consagrada pelo tempo e as tornou obras primas. Independentemente dos critérios de avaliação estéticos de obras que fizeram a história da arte ocidental pelos especialistas,

mas pelos valores de sua presença eterna, passando por transformações culturais. Obras que atravessam o tempo e continuam sendo contempladas, tocando a sensibilidade de seus observadores, um público não especializado em arte, mas que percebe na imagem valores intrínsecos à sua natureza humana que é o sentimento, com necessidade mesmo de um entendimento (*Verstand*), no sentido kantiano, pelo qual é possível entender um objeto de arte, compreendendo-o por meio dos sentidos. Recordando que a experiência da estética transcendental tem o sentido de percepção (*Perzeption*) como esclarecido anteriormente, nos primeiros capítulos. Vamos retomar: pelo sentido que o objeto oferece – se a obra de arte tem o poder de atingir os sentidos –, se percebido, então pode-se pensar sobre o objeto e compreendê-lo de acordo com o repertório de cada indivíduo e, em seguida, conceituá-lo. O conceito (*Begriffe*) e a percepção oferecem ao indivíduo sensações (*Empfindung*) que influenciam seus sentidos (*Sinnlichkeit*) e, enfim, possibilitando despertar seus interesses ou desejos (*Erscheinung*) pela obra. Se, por um lado, preocupamo-nos com o que existe no mundo (*Seiendes*) pelo empirismo; por outro, questionamos sempre e buscamos respostas que não encontramos. Encontramos apenas formas diferentes de respostas para as mesmas coisas em diversas configurações. Se essas respostas estiverem resolvendo ou solucionando as coisas no mundo, significa, então, uma constante reconfiguração. Mas, diante da complexa relação dos fenômenos da existência humana (*Sein*) para um sentido inovador, procuramos a tradição ocidental para pensar sobre a “inovação” diante de tantos elementos configuradores que encontramos no espaço.

Citaremos não um espaço específico para contemplação de uma obra que seja o museu ou galeria, mas o espaço público. Espaço este que apresenta todos os aspectos da vida cotidiana, e que, ao longo de toda a história das criações artísticas, desde a Antiguidade, e onde, mesmo com a transformação da percepção, qualquer indivíduo, iniciado ou não, em artes, poderia ter sentimentos pela arte e se emocionar. Seja com os afrescos na Capela Sistina projetados por Michelangelo, em especial, ao ver o *Juízo Final*, ou ainda, pelos valores contemporâneos, presentes no edifício da Sede da Organização das Nações Unidas, em Nova Iorque, diante de Guerra e Paz, obra de Cândido Portinari.

Figura 42: Teto da Capela Sistina [é possível uma visita on-line ao museu do Vaticano].
 Museo do Vaticano on-line : < http://mv.vatican.va/5_FR/pages/MV_Musei.html >. Acesso em 02/04/2012.
 Foto: disponível em: <www.lightmatterphotography.com>. Acesso em: 02/04/2012. Aaron Logan, 2003.

Figura 43: Capela Sistina, erguida em homenagem ao papa Sisto IV.
 Entre afrescos de artistas do *Cinquecento*, Michelangelo teve maior destaque pintando os temas
 dos testamentos em todo o teto e o altar com o *Juízo final*.
 Fonte: resenha de Luiz Antônio Giron, para a Revista Época, edição 314, 24/05/2004.

Figura 44: painéis Guerra e Paz de Cândido Portinari (1903 - 1962), pintados entre 1952 e 1956 pelo artista brasileiro para atender ao pedido do governo do Brasil, especialmente para a sede da Organização das Nações Unidas, em Nova York, instalados em 1957, no *hall* de entrada da Assembléia Geral da ONU. Mas sem que Portinari pudesse estar presente na inauguração, pois não obteve autorização do governo americano porque era comunista.

Fonte: Memorial da América Latina, São Paulo, exposição visitada em 25/02/2012.

A arte transformou, em sua história, o modo de entendê-la. Não importa qual a metrópole, para que se tenha certeza de que a evolução técnica, a importância do estatuto científico tenha contribuído para elevar a arte e seus congêneres a uma grande importância. Embora que, na mesma proporção, a banalização sob os julgamentos de valores subjetivos, baseados no gosto em seus aspectos populares na relação com a polissemia do sentido seja, sobretudo, diante de uma imensa diversidade de valores, a orientação das especulações artísticas. A transformação dos modos de vida, desde a pré-história aos da vida da sociedade contemporânea, nos oferece um imenso inventário de todas as realizações que não teriam espaço para aqui serem apresentadas. Portanto, de modo geral, o que representa a configuração de uma imagem contemporânea, em sua busca pela inovação, é entender que a dinâmica das metrópoles globais, em seu processo de transformação, busca sempre

atender às necessidades do *modus vivendi*. Não apenas pelos meios já tão comentados e que isoladamente conduziram a outras reflexões dos constantes movimentos artísticos, das modificações do sistema e mercado, das relações de produção e trabalho, dos novos objetos e serviços; tudo, em síntese, como a consequência de uma mundialização e padronizações na configuração de uma única imagem. Essa imagem é a representação de uma civilização padrão. A arte se encontra diante da evolução tecnológica e da ciência, em um cenário de uma universalidade contemporânea que não é só no das transformações sociais, mas sobretudo do ambiente. Podemos confirmar essa situação pelos estudos da obra de Pierre Francastel, *Arte e técnica*⁹⁵, e com suas palavras consolidá-la em consequência da evolução técnica:

*“Désormais les objets où s’incarne l’activité de l’homme pénètrent uniformément dans toutes les régions de la terre ; et leur degré toujours plus grand d’accessibilité réduit les distinctions anciennes de classes. Il en résulte pour l’art, dans la mesure où il participe à la transformation matérielle du monde, une force de pénétration accrue en même temps que l’abandon de tout un aspect des plus marquants de son ancienne activité. Il ne souligne plus, désormais, la spécificité de formes réservées à certaines catégories étroites de personnes – potentats ou initiés –, il exalte au contraire la généralité des perceptions et des messages.”*⁹⁶

Na primeira parte⁹⁷, comentamos os aspectos da arte como uma experiência tribal, para efeito de compartilhar, nos dias atuais, com as culturas constituídas como uma comunidade histórica. Além do fato dessa coexistência primitiva com a contemporânea como o das etnias ou das minoridades étnicas, em relação à civilização da metrópole global. Vejamos que, já nos anos de 1950 e 1960, pelas observações de Francastel, as manifestações de certos grupos folclóricos ou populares de arte face às realizações, observadas por esse teórico como correntes que não oferecem qualquer resistência à

⁹⁵ FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique*, aux XIX^e et XX^e siècles. France : Minuit, 1956.

⁹⁶ “Agora os objetos que representam a atividade do homem penetram de maneira uniforme em todas as regiões da terra, e seu grau cada vez maior de acessibilidade reduz as diferenças de classes antecessoras. Resultado na arte, à medida que participa na transformação material do mundo uma força de infiltração crescente, ao mesmo tempo que o abandono de qualquer um dos aspectos mais marcantes de sua atividade anterior. Ela não enfatiza mais as formas peculiares reservadas para certas categorias de pessoas próximas - poderosas ou iniciadas -, pelo contrário, exalta a generalidade das percepções e das mensagens.” (Cit. trad. do francês por Christiane Wagner). *Ibid.*, 1956, p. 224.

⁹⁷ Cf., p. 32.

realizações no domínio das artes, com características idênticas aos objetos e imagens primitivas. Porém, ao mesmo tempo que uma padronização é caracterizada nas metrópoles desde o final da II Guerra Mundial e, especialmente hoje, século XXI, algumas sutilezas no que se refere às transformações regionais de algumas cidades na relação com a busca dos novos valores permanecem.

Como tratamos no capítulo *O renascimento das ideias e novas imagens*, ainda assim, como *modus vivendi*, constatamos marcas fortes e diferenciadoras de culturas e gostos. Como exemplo, o carnaval brasileiro, com grande força no Rio de Janeiro, na Bahia, em São Paulo, no Recife, e outras regiões do Brasil, com exceção do sul. Ou, por exemplo, a cultura Maori, na Nova Zelândia. De modo que, pelas palavras⁹⁸ do sociólogo Waldenyr Caldas, apesar de uma tendência global para a padronização, de um apelo da indústria cultural e de tudo que nela esteja como produto para ser comercializado, seria quase impossível os maoris dançarem samba, nem mesmo o carnaval tomaria conta dos dias da semana e das ruas na Nova Zelândia. Como, também, uma maioria do povo no Rio de Janeiro não ficaria com os rostos por toda suas vidas tatuados. Esse sociólogo da Universidade de São Paulo, estudioso das teorias da Escola de Frankfurt, diz que em suas análises da teoria da Indústria Cultural, Adorno questiona principalmente a qualidade da obra artística, a estética, discute o gosto e ideologia; de forma pouco otimista ainda, ao considerar que a Indústria Cultural tivesse uma dinâmica deliberada de integração partindo de uma classe dominante de consumo; que, pelas observações de Caldas, consiste em uma dinâmica de integração apenas na aparência. Confirma Caldas:

“Ela não pode se efetivar porque, entre outras coisas, fere o princípio da estratificação social do capitalismo. Nesse sentido, portanto, é uma utopia. Ao mesmo tempo, a tentativa da arte superior (pode ser entendida como arte erudita) e da arte inferior (a arte popular), um produto acessível a toda a sociedade, redundaria em prejuízo de ambas”.⁹⁹

⁹⁸ CALDAS, Waldenyr. *A cultura lúdica brasileira* [mensagem eletrônica] Informação pessoal. Recebida por : Christiane WAGNER, em 14/06/2012.

⁹⁹ *Id. Utopia do gosto*. São Paulo: Brasiliense, 2009, p. 121.

Assim, mesmo que possamos consumir da mesma forma em Paris, Berlim e São Paulo, que a configuração da imagem pelas artes e seus congêneres sejam padronizadas, as diferenças são sutis e as características próprias de cada cultura permanecem resistindo à hegemonia. A arte popular, com características ainda de origens distantes e primitivas, perderia sua função de realizar e expressar os valores de cada cultura ou comunidade como elemento essencial de existência. Porém, resta ainda, diante das transformações que a evolução industrial apresenta, avaliar o que resta como característica não industrial.

Os estudos das teorias da chamada Escola de Frankfurt tiveram grande importância para o momento que a Alemanha vivia, diante das condições políticas e sociais de um cenário da indústria pós-Segunda Guerra Mundial, mas sobretudo, devido à herança de um pensamento clássico da filosofia ocidental, influenciado por Kant, Hegel e Marx que marcaram o desenvolvimento do século XX, atravessado por duas grandes guerras, diante de divergências ideológicas entre capitalismo e comunismo, e das grandes revoluções e movimentos da modernidade, do que diz respeito ao desenvolvimento da indústria e a produção cultural. As teorias que representavam tal linha de pesquisa tiveram como precursores os filósofos da *Goethe-Universität Frankfurt am Main* (Universidade Goethe, localizada em Frankfurt, às margens do rio Meno). São eles: Max Horkheimer e Theodor Adorno que, enquanto desenvolviam uma obra publicada em 1947, intitulada *A dialética da razão (Dialektik der Aufklärung)*, criaram a expressão *Indústria cultural (Kulturindustrie)*. O termo tinha o objetivo de diferenciar a cultura popular da cultura de massa. Aparentemente, esses termos poderiam suscitar confusão, pois o popular, inerente ao povo, não pode ser o mesmo que uma maioria padronizada – a massa. Os objetivos dessa linha de estudos eram as análises do desenvolvimento industrial como cultura. Primeiramente, no cenário alemão; em seguida, na América, decorrente do exílio político desses teóricos, deixando a Alemanha pelos Estados Unidos. Com as novas experiências, em uma cultura de mercado de grande potencial, esses teóricos concentraram seus estudos na produção industrial de bens culturais – os *media* –, e nos efeitos causados na sociedade.

As consequências de uma produção industrial encaminhou a sociedade para uma nova realidade, em que a cultura tradicional se transformava rapidamente. Todos os valores, principalmente os estéticos, estavam se modificando. O aspecto mais relevante discutido pelos pensadores da escola de Frankfurt é a relação da produção, priorizando a quantidade em detrimento da qualidade. Eles percebiam uma dinâmica ideológica para uma cultura padronizada, com objetivos econômicos visando o lucro. O que impossibilitaria, segundo Adorno, a qualidade de uma obra artística, principalmente a musical e a literária. Com uma produção em massa, os indivíduos estariam consumindo intensamente os “produtos culturais” pela quantidade, atendendo a uma dinâmica de constantes novas solicitações e pela rapidez da produtividade, dificultando não só a qualidade da produção, mas também da obra, que resultaria em um produto desqualificado em comparação à obra erudita, devido à falta do tempo necessário para aprofundar um conhecimento da obra ou mesmo para produzi-la. Assim sendo, eles viam nessa dinâmica uma forma de manipulação do sistema de mercado.

Estas teorias têm, além de seus precursores, Horkheimer e Adorno, a importância das análises de Hebert Marcuse e, de forma mais diferenciada, as de Walter Benjamin. Essas obras são parcialmente publicadas na Alemanha, nos Estados Unidos, e só em meados dos anos de 1970 é que começam a ter maior importância. Na França, só passam a suscitar interesse ao pensamento francês nos anos de 1980, como nos informa Marc Jimenez, conhecedor da Escola de Frankfurt, e também quem traduziu a *Teoria Estética* de Adorno e interpretou a maior parte das teorias dessa Escola para o francês, em filosofia e ciências da arte. Esse filósofo e germanista francês da Sorbonne ainda esclarece que Horkheimer e Adorno percebiam que os administradores de uma cultura democrática ou democratizada estavam obedecendo, na realidade, aos imperativos do mercado, beneficiando-se com a difusão dos mitos de uma cultura tradicional burguesa, denominada por esses pensadores de “mistificação das massas”. Com tal raciocínio, não só Adorno,

mas também Marcuse, desenvolveu suas teorias estéticas. Para Adorno especialmente, que defendia a arte moderna, desde que ela pudesse ser da mais alta qualidade pelas novas técnicas, até mesmo oferecer um certo hermetismo como forma de reação à manipulação das necessidades no sistema, em que o poder era o da técnica ou daqueles que dominavam economicamente a sociedade. Com Marcuse, orientado por Martin Heidegger com a tese *Ontologia de Hegel e o fundamento de uma teoria da historicidade*, 1932 (*L'ontologie de Hegel et le fondement d'une théorie de l'historicité*), com grande influência de Heidegger, pela obra *O ser e o tempo*, 1927 (*L'être et le temps*), esse pensador desenvolve um raciocínio também fenomenológico devido às leituras de Wilhelm Dilthey (1833-1911). Dilthey¹⁰⁰ teve bastante significado, principalmente no final de sua produção científica por meio dos valores que fundaram as ciências sociais e contribuíram para os estudos em estética, pela forma que entendeu o universo das artes, conhecendo muito bem o percurso da realização artística na Alemanha e na Itália, e reconhecendo que a atividade artística estava enraizada na totalidade das ações do ser humano. Marcuse constitui, assim, as bases para a sua filosofia concreta. Mas, mesmo com perspectivas de se aprofundar nas pesquisas ao lado de Heidegger, com a chegada do nazismo, Marcuse se separa de Heidegger e se une aos teóricos da Escola de Frankfurt, Horkheimer, Adorno e Benjamin.

Para o pensamento francês, mesmo que os artigos que representam a influência do pensamento da Escola de Frankfurt ainda não fossem importantes, constata-se registros de que em 1936, em Paris, Marcuse e Adorno publicam em colaboração *Estudos sobre a autoridade e a família* e, consecutivamente, artigos e obras foram desenvolvidos e sua forma de pensamento evoluía e se encontrava com o pensamento materialista comum a

¹⁰⁰ Uma configuração (*eine Gestaltung*) que define a atividade artística da forma e a obra de arte, sendo encontrada por Dilthey em um lugar comum. A partir das conclusões de Kant, Wilhem Dilthey estuda a constituição do ser como tendo um significado pelo seu conhecimento histórico, no qual a compreensão não está na instropecção, mas sempre pela história. Desenvolve um raciocínio, buscando a distinção entre as ciências naturais e as do espírito. Mostrando que tanto umas como as outras se justificam, concluindo que nós esclarecemos a Natureza, mas pela experiência íntima (*das Seelenleben*) é que nós a compreendemos, ou seja, experimentando, expressando e compreendendo. Dilthey é considerado o fundador das ciências humanas (*die Geisteswissenschaften*). EHRICH, Florian. *Der Vater der Geisteswissenschaften*. Disponível em: <www.dradio.de/dkultur/>. Acesso em: 01/10/2011.

Horkheimer e Adorno. Mas, ao aproximar as teorias de Marx às de Freud, ele promove não só a aproximação da psicanálise com o marxismo, mas também uma crítica da ideologia burguesa e uma prática política que impulsiona os jovens a se revoltarem contra a autoridade capitalista e aderirem a uma forma mais liberal relativamente à sexualidade. Marcuse evolui seu pensamento até chegar às teorias que analisam a sociedade capitalista de forma negativa e tratando dos aspectos da repressão e da realidade da sociedade de consumo, afirmando que o prazer não é um valor cultural, mas apenas discutindo os aspectos irracionais de uma sociedade industrial, sobretudo na relação desejos e necessidades que orienta a produção industrial, ou ainda dos conflitos entre desejo e falta. Especificamente ao desenvolvimento tecnológico, Marcuse esperava uma liberação equivalente do homem, em relação à necessidade como também ao sacrifício de energia e do tempo. Mas ainda concentrando suas análises nos aspectos políticos, desenvolve uma estética voltada ao cotidiano pela política, procurando significados da obra de arte na modernidade, caracterizada como forma de protesto ao sistema. A importância das obras de Brecht, apresentada nos primeiros capítulos, tem grande significado como realização artística rompendo com as formas clássicas das artes, e Marcuse também exemplifica com a obra de Brecht, *Mãe Coragem*, essa qualidade de obra subversiva ao sistema. Mas, sobretudo, seu pensamento ficou marcado pela expressão “cultura afirmativa”, devido ao seu artigo intitulado *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, 1937. Na sociedade industrial, a cultura moderna e democrática era desenvolvida pela dinâmica do consumo de massa dos bens culturais renunciando às formas que a arte da antiguidade oferecia, que eram os meios de transferências de realização de desejos pela arte. Na psicanálise, esse processo é chamado de sublimação. Ao invés de encontrar meios pela arte de sublimar os desejos, na sociedade moderna, o prazer é encontrado pelos recursos materiais e concretos, uma cultura material, inversa a uma cultura idealista e que, portanto, menos afirmativa, caracterizando, assim, a cultura moderna, que não cria mecanismos para transformar

progressivamente a realidade. Isso está detalhadamente analisado nos primeiros capítulos a respeito da *cathàrsis* e do teatro épico de Brecht, que buscava o rompimento com a ilusão e uma aproximação do público com a realidade social. Ainda nesse período, sem tempo suficiente para que as transformações político sociais tivessem o percurso necessário para que novas formas de interpretar o sistema, em seu desenvolvimento, surgissem; essas teorias, foram intensamente discutidas e valorizadas na América Latina, especificamente no Brasil. Em 1964, com o advento do Golpe de Estado, o Brasil passou a viver sob um autoritarismo militar que durou até 1985. Um cenário extremamente antidemocrático e de repressão, em que as forças militares exerciam seu poder. As teorias de Adorno e Marcuse atendiam à realidade desse período e apoiavam as primeiras pesquisas em sociologia e estudos em comunicação e cultura, de poucos intelectuais e, sobretudo, resistentes a essa manipulação do Estado. Em 1969, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, situada na Rua Maria Antônia, o Professor Gabriel Cohn introduziu os textos¹⁰¹ traduzidos por ele, do alemão para o português, e influenciava toda uma geração que se tornou, desde então, discípula da Escola de Frankfurt. Dela fazem parte nomes como Ciro Marcondes, Gilberto Vaconcellos e Olgaria Matos, professores em ciências da comunicação, sociologia e filosofia. Como também, o sociólogo Waldenyr Caldas, que teve Gabriel Cohn como seu orientador ao longo de toda a sua formação na Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, representando não só esse período, mas também a evolução do pensamento a partir dessa época. Além de obras representativas para o cenário brasileiro da época, baseadas nas teorias de Adorno, na música popular brasileira, na literatura de massa, enfim, na sociedade de consumo e comunicação, esse pensador apresenta, sobretudo, a realidade político-social brasileira na contemporaneidade, evidentemente, em São Paulo, como metrópole e resultado das transformações sociais e culturais.

¹⁰¹ COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1971.

No cenário internacional, pelas presentes lições de Jimenez, as posições intransigentes e negativas na crítica de Adorno são dificilmente aceitáveis nos dias de hoje. Mas esclarece que Adorno, ainda antes de falecer, em 1969, havia compreendido que a sua teoria da modernidade estava confrontando o declínio da arte moderna, o *kitsch* tomava mais espaço diante da força já bem estabelecida da indústria cultural, submetida aos lucros do mercado. Assim sendo, hoje prevalece a expressão “indústrias culturais” designando as novas tecnologias com finalidade de produção, difusão e práticas artísticas e culturais. Mas, mesmo assim, não impedindo o mérito de Adorno e Horkheimer de perceber o risco de uma tecnocultura padronizada e mundializada em detrimento das experiências individuais, diferenciadas e originais, afirma Marc Jimenez.

Mas, de outra forma, não pelos aspectos sociológicos e filosóficos, mas semânticos mesmos, ao analisarmos formas, independentemente dos materiais, mas principalmente pela linguagem, verificamos os resultados que a imaginação apresenta de forma atemporal. Pierre Francastel citou, no capítulo *Fonction de l'art dans la société mécanisée* (Função da arte na sociedade mecanizada), que na arte moderna, com frequência imaginativa, ao apresentar de modo abstrato o tempo e o espaço, participa do cotidiano dos indivíduos tanto pelos signos puramente figurativos, como pelos objetos fabricados. Entendemos, portanto que, ainda antes da linguagem evoluir, chegar à escrita e atingir uma capacidade de uma comunicação quase que perfeita, se consideramos as diferenças de inteligência, conhecimento e domínio pela população e, principalmente, os diferentes idiomas, a linguagem pictórica ainda continua a unificar a comunicação de diferentes culturas, acompanhando as novas formas de representação. Pois as novas tecnologias oferecem novas possibilidades, independentemente de qualquer semelhança pela imagem com as características de uma arte específica de qualquer tempo ou lugar.

Ainda, sob os efeitos da modernidade, Francastel nos situa em uma evolução por meio de um exemplo temporal do ritmo de vida que representava a sociedade francesa, com uma diferença de um século ao citar que Victor Hugo, em 1850, dizia que o mundo iria de vagão e falava francês, e que, em 1950, o próprio autor, dizia em sua obra¹⁰² que o mundo iria de avião e desenharia e esculpiria como em Paris. Hoje, porém, diríamos que o mundo se desterritorializou e não encontramos mais o tempo nem mesmo o lugar, e Morin questiona: para onde vai o mundo? Aparentemente, configurando a imagem contemporânea, em suas narrativas visuais. Já desde das primeiras grandes realizações na *polis*, e marcando ainda as referências com Paris. Vejamos as informações que constam em *arte e técnica*¹⁰³:

« C'est avec Toulouse-Lautrec, en particulier, que l'on est passé d'une formule de publicité par la devise à une formule purement visuelle. Quand Cesar Birotteau veut toucher, vers 1840, le public parisien, Balzac nous décrit la vitrine qu'il fait décorer au centre de Paris. Il s'agit d'une publicité écrite. Des lettres posées sur la glace d'une vitrine vantent les mérites de La Reine des Crèmes, dans un cadre directement issu des recueils célèbres de La Mésangère, écho attardé du goût Directoire ou Restauration. Le style de Daumier, aussi bien que celui de Gavarni ou de Devéria, implique la légende. Durant tout le XIXe siècle, l'image illustre au matérialise un propos. Désormais, au contraire, la légende recule, disparaît. L'image parle toute seule ; elle s'enrichit non plus d'une devise mais d'une couleur. La réclame participe ainsi au développement le plus ésotérique de l'art de ce temps. »

O desenho tornou-se tecnicamente reproduzível por meio da xilogravura e esta – a técnica responsável pela reprodução da escrita – por consequência a imprensa. O início da reprodução se dá com a primeira técnica, a xilogravura; depois, as técnicas de estampa e chapa de cobre, água forte e a litogravura. Por meio dessas técnicas, as artes gráficas passaram a ilustrar a vida cotidiana. No final do século XIX, com o surgimento da fotografia, o processo de reprodução das imagens situou-se no mesmo nível da palavra oral.

¹⁰² FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*. Paris : Gallimard, 1956, p. 225.

¹⁰³ *Ibid.*, *Op. Cit.* p. 225.

Figura 45 (esquerda): Boutique rue de Sèvres, 63.
Fonte: ATGET, Eugène. Métiers, boutiques et étalages de Paris. (1898-1911)

Figura 46 (direita): Colonne Moris : Place St Sulpice.
Fonte: ATGET, Eugène. Métiers, boutiques et étalages de Paris. (1898-1911)

Outra obra literária importante para o universo das imagens é o romance de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*¹⁰⁴. Nela, encontramos, além da cidade, a sociedade parisiense de seu tempo. Um trabalho escrito, porém, pelo estilo de narrativa, visualmente configurada. O processo de reprodução técnica da narrativa se desenvolve na história com grande intensidade. Sem nos esquecermos de que a concentração urbana é reforçada pela revolução industrial e, concomitantemente, a reprodução e distribuição de imagens são enfatizadas. O que difere ao longo da história são as técnicas e os meios de reprodução. Como também o propósito de reprodução e os relatos dessas imagens representadas nas histórias e comunicação. As imagens são de grande importância. O leitor desenvolve a imaginação, desenvolvendo a fantasia e a realidade ao interpretar uma forma de ver o contexto.

¹⁰⁴ PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, 1999.

As fronteiras poéticas visuais também permitem o acesso livre à imaginação. A história transporta o leitor para os valores que podem levar à ilusão, condicionado a sequência de imagens para o emocional. É justamente essa obra de Proust aqui citada em que Walter Benjamin, no início do século XX, juntamente com Franz Hessel, trabalha na tradução para o Alemão. Uma grande influência no conhecimento de Benjamin, como outros nomes da literatura, como Baudelaire e Balzac, também traduzidos ou comentados. Benjamin procurava um sentido, o conhecimento no mundo dos objetos, exercendo a seu modo os métodos indutivos de pesquisa, valorizando o sentido do empirismo e não o de uma tradição ocidental que sempre buscou a essência além do universo material. Assim sendo, diante de uma época que experimentava as novidades que a revolução industrial promovia, e na qual se permitia intensamente uma vasta experiência com todas as formas de apresentação dos objetos, da produção e desenvolvimento e, evidentemente, um cenário fértil de criações, interpretações e discussões que foi o da modernidade. Em Paris, principalmente, no universo artístico, a estética e a moral eram intensamente discutidas. O objeto, a vedete do palco, foi motivo para contestar os cânones e a tradição burgueses. Surgem os iconoclastas com o dadaísmo, incitando desorganização e dessacralização no universo artístico em Zurique, e rapidamente tomando conta do cenário de Berlim, Paris e outras cidades europeias. À parte todas as descrições incessantes das manifestações dadaístas, vejamos que, de fato, todas as manifestações antiestéticas procuravam oferecer uma nova forma de ver os objetos, ou seja, o ato de criar, destruindo para reconstruir. Inúmeras formas artísticas surgem de reconfigurações no universo das letras e das imagens, até mesmo, por fim, ser denominado como um “carnaval estético” por Marcel Duchamp, e sendo por ele mesmo a crença de que essa era a forma de se descobrir a “magia da obra de arte”. Que paradoxo! Com princípios iconoclastas, os dadaístas proclamaram a iconolatria de uma nova forma de imagem, consagrando suas formas de criação artística. A maior vedete desse período, os *ready-made* de Duchamp, firmaram o

objeto – de menor importância estética; porém, com grande notoriedade no cotidiano, por exemplo, o urinol e a roda de uma bicicleta – como obra de arte, oferecendo ao observador uma mudança da percepção dos valores conhecidos e, desde então, de uma forma inédita oferecendo novas possibilidades no “espaço” para uma percepção. Uma maneira para perceber as coisas, para mudar os valores artísticos e que resiste ainda hoje na arte contemporânea como antídoto aos puristas e conservadores que valorizavam a estética prevalente nos séculos XVII e XVIII.

Enfim, um marco para nos situar nessa constante busca de novas formas de realizações por muitos e também por muitos outros que buscam entender o sentido do mundo por meio das coisas. Além, claro, de que mesmo que curto e marcante, o dadaísmo abriu as fronteiras da criatividade e imaginação no universo das artes para o advento do surrealismo, que buscava outras formas de entender a relação do ser humano no seu mundo material. Porém, sem “destruir” essa concepção material de mundo, mas ausentando-se de sua aparente realidade, refugiando-se no universo psicanalítico, dos sonhos e dos delírios. Paris, capital de grandes acontecimentos, é uma fonte de sedução para todos aqueles que se interessam pelas realizações do ser humano.

Figura 47: nos anos de 1920, os surrealistas encontram motivos de criação de vanguarda nos reflexos das vitrines parisienses.

Fonte: CHÉROUX, Clément. *Sur quelques vitrines d'Eugène Atget : fascination surréaliste* disponível em: <<http://expositions.bnf.fr>>. Acesso em: 30/03/2012

Walter Benjamin buscava entender o mundo pelo cotidiano e discussões teóricas. A influência que esse cenário exerceu no início do século XX, contando com a companhia de Brecht, Aragon, Breton, Franz Hessel, ou ainda, pelas suas crenças religiosas, pela experiência com as drogas, memórias de infância, ou mesmo, pelas orientações equilibradas de Theodor Adorno, possibilitou a Benjamin reflexões que resultaram em uma vasta obra, sobretudo fragmentada. Walter Benjamin apresenta uma importante referência para muitas das mais importantes pesquisas sobre a imagem porque a sua obra retrata a “desintegração da cultura em bens que podem ser objeto de posse da humanidade”, é o que confirma Jürgen Habermas¹⁰⁵, completando ainda ao informar que, publicamente, Benjamin nunca falou de uma Revogação da cultura (*Aufhebung der Kultur*)¹⁰⁶.

Evidenciamos a importância da obra de Benjamin em relação à imagem no seu percurso pela cidade de Paris, pelos registros que hoje encontramos publicados do seu modo de observar as transformações que implicavam as técnicas de sedução de massa e todos os aspectos da realização humana. Com sua obra “*Le livre de passages*”¹⁰⁷ (o livro de passagens) no qual ele descreve os anos de 1927 a 1929, e retoma em 1934, verificamos as principais características de uma imagem da capital do século XIX, pelas exposições universais, moda, publicidade, lojas, passagens, construções de ferro e vidros, as ruas de Paris, e mais: a vida parisiense. Mas, principalmente, um aspecto importantíssimo: o da definição do seu conceito, em 1935, da “aura” que surge de suas análises sobre as formas de reprodução e essa relação com os efeitos das imagens na sociedade. Tomando como princípio uma imagem em sua intenção como arte, e a arte ao longo de sua história, mostrando sua existência e presença pela cópia, mas mantendo suas características de uma origem do tempo e lugar pela “aura”. Ou seja, não é a original, nem a experiência estética diante do momento e espaço da realização ou da obra, mas apenas o respectivo conhecimento. Abaixo, uma das imagens representativas do espaço cotidiano analisado por Benjamin, conforme registros em sua obra *Le livre de passages*.

¹⁰⁵ “des Zerfalls der Kultur in Güter, die der Menschheit ein Objekt des Besitzes werden können”.

HABERMAS, Jürgen. *Politik, Kunst, Religion*. Stuttgart : Reclam, 1978, p. 50.

¹⁰⁶ *Ibid.*, Op. Cit., p. 50.

¹⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle – le livre des passages*. Paris: Les éditions du CERF, 2009.

Figura 48: entrada da Galerie Vivienne pela rua Vivienne.

Uma das mais importantes Galerias de Paris, construída em 1823, representando o desenvolvimento industrial e do comércio parisiense. A Galeria Vivienne está situada no 2º arr^l de Paris, é monumento histórico desde 7 de julho de 1974.
 Fonte: <www.culture.gouv.fr>. Acesso em: 03/04/2012.

A obra de arte sempre foi reproduzível, seu processo de reprodução técnica se desenvolveu durante toda a história com grande intensidade. O que se diferenciou foram as técnicas e os meios de reprodução. Como também a finalidade das reproduções e a relação dessas imagens, enquanto expressão, representação, narrativa ou comunicação. Uma das primeiras obras mais relevantes na história da reprodução de uma narrativa é a Coluna de Trajano. Não no sentido de cópia do original, mas como a imagem de uma história reproduzida e transmitida. A narrativa esculpida na Coluna, a conquista do Imperador Trajano, foi reproduzida pela obra arquitetônica representando o poder com cenas marcantes e vitoriosas do Império Romano. Até hoje, em Roma, essa realização simboliza uma tradição, além de ser o exemplo marcante da importância da imagem na construção do imaginário social, do ritmo de vida de uma grande civilização ocidental. Naquele período, a importância da construção da imagem do imperador e a sua reprodução foram trabalhadas conforme possibilidades técnicas alcançadas e desenvolvidas.

À época, ainda prevalecia a capacidade das primeiras artes: a arquitetura e a escultura. Havia dois processos de reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. Apenas moedas e terracotas eram produzidas em massa. Todas as outras obras eram únicas e eternas, isso se deve principalmente ao estágio da técnica, obrigando a produzir valores eternos. Diferentemente de hoje, em que prevalece o efêmero e a arte é reproduzida em alta escala, com grande perfeição a ser valorizada, em particular, com a publicidade e o cinema, no qual, durante toda a filmagem, existe a possibilidade de correção de cenas e, ainda com todas as cenas prontas, na montagem, é possível a seleção das melhores ou ainda o retoque. Enquanto os gregos visavam os valores eternos, como a escultura que vinha de um só bloco, hoje, em relação à arte é diferente.

A pintura, o domínio das técnicas, a capacidade de reproduzir a natureza e o ser humano, a representação divina e o sentido do encanto, da beleza e do sublime envolviam toda a sociedade. A reprodução do ideal, naquela época, em outras épocas ou no nosso tempo, é a imagem da ideologia predominante, em todas as suas formas de expressão e reprodução técnica. A técnica se caracterizava pelos domínios e conhecimentos do arquiteto, do escultor, do artista e do artesão. E a expressão, pela capacidade de representar as ideias, é a dinâmica das relações sociais. Toda evolução se concentra, primeiramente, nas realizações, nos resultados produtivos e, em seguida, nas consequências dos resultados. Esse processo tem importância como fator de transformação social, de novas formas de relações e de meios produtivos.

No ensaio de Walter Benjamin¹⁰⁸ sobre a reprodução técnica, por meio de suas reflexões, compreendemos que a reprodução técnica não permite, em seu momento de existência, uma perda da imagem da obra de arte como valor visual. Mas, as transformações ocorridas com a passagem do tempo e as relações de propriedade em

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *Œuvres*, Tome I, II et III. France: Gallimard, 2000.

relação à obra original ou o distanciamento, estas, sim, permitem a perda do conteúdo de sua autenticidade. Conteúdo este que, e por meio da técnica, pode ficar perfeito, mas desvalorizado por não ser a obra original – de Leonardo da Vinci, Mona Lisa (*La Gioconda*), óleo sobre tela; a escultura (em mármore); o *Panthéon* ou a Torre Eiffel, arquiteturas em Paris; obras de arte e, também, representativas em sua localização e momento. Essa autenticidade significa ter origem, estado material e seu testemunho histórico para transmitir uma tradição. Com a reprodução, tudo o que foi transmitido pela tradição desaparece, pois não existe o testemunho das pessoas que viveram cada um desses momentos históricos. Quando viveram, o acesso a essas obras era seletivo, restrito, ou elas eram, de uma forma ou outra, percebidas. Algumas obras, em sua localização e tempo, foram, para a maioria das pessoas, significativas, como anteriormente apresentado pela Coluna de Trajano. Com ela, pela narrativa emocionante, a civilização percebia o poder do Imperador Romano. A Mona Lisa (*La Gioconda*), no Louvre; e a Coluna de Trajano, em Roma. Do original à reprodução, e desta a uma reprodução em série, levando ao domínio da tradição do objeto reproduzido. Esse objeto reproduzido por meio da técnica chega ao encontro do espectador, em todas as situações, oferecendo um caráter atual para a continuidade da reprodução de si próprio, abalando a tradição, e renovando a cultura. Ele passou a estar presente e mais próximo da população de massa, principalmente por meio do cinema, sem considerar os valores tradicionais do patrimônio cultural. Um fenômeno de atualização do tempo e localização de obras de arte, simultaneamente, em um único espaço e tempo. A percepção humana não é apenas condicionada naturalmente, mas também historicamente. Nos dias atuais, com a crescente difusão e intensidade de estar mais perto do objeto, de possuí-lo, destruindo sua aura, segundo o teórico Walter Benjamim, que é aquela que é capaz de identificar como única e distante uma figura em seu tempo e espaço, mantendo todas as referências do original, mas não o seu valor material. A destruição da aura é manifestada na esfera sensorial como uma tendência que, pela teoria, se explica pela análise da crescente importância sobre uma realidade atendendo ao público ou o público

buscando essa realidade. A unicidade da obra de arte está inserida no contexto da tradição e nunca se destaca de sua função ritual. A forma mais primitiva da inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As primeiras obras surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico e, depois, religioso. Após o surgimento da fotografia, com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipou, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. No momento em que o critério da autenticidade se modificou nas relações de produção artística, toda a função social da arte se transforma. Não é fundada no ritual, e sim na política.

O valor de culto começa a recuar diante do valor de exposição. Com as primeiras fotos, sem a presença do homem (paisagens, vista de cidades e ruas), o valor de exposição supera o valor de culto. Nessas imagens, a contemplação é livre, e as legendas passam a direcionar a leitura do observador. A polêmica do valor artístico na pintura e na fotografia no século XIX tornou-se confusa e sem importância, enfatizando seu significado nos dias atuais. As reflexões sobre a imagem no espaço público, do ponto de vista da relação arte popular e arte erudita, ou produto da cultura industrial, é que vão ao encontro do que, de forma otimista, era percebido em princípios do século XX por Benjamin. E que, como explica Marc Jimenez ao responder a uma importante questão da estética contemporânea que consiste na seguinte dúvida: se a noção de “aura”, desenvolvida nos anos de 1930 por Walter Benjamin, poderia hoje reportar as relações entre arte e as novas tecnologias. Ora, que as novas tecnologias podem atualmente permitir uma difusão de imagens, transmitindo as obras de diversos lugares e tempos para todos aqueles que queiram ver, não é dúvida nenhuma. Mas, o que é mais importante é entender que, apesar das formas de reprodução, existe ainda ou existiu a obra original e o que é transmitido é apenas a imagem – o valor de exposição –, em oposição ao valor do culto que se tem diante do original. É esse valor, essa experiência, que se entende como “aura”. Na contemporaneidade, como esclarece Jimenez, o sentido dessa transferência de valores diante da imagem é interpretado como “um declínio da aura”, sendo o valor cultural como progresso de ordem política porque

corresponde ao que hoje é conhecido como “democratização da arte”. Mas resta ainda, na realidade, a ambiguidade, pois esse declínio pode ainda ser interpretado como uma revolução de todas as funções da arte, principalmente o fim progressivo da tradição, o empobrecimento das experiências diretas das coisas em benefício das experiências imediatas, ou mediadas, em meio ao universo das reproduções, dos artifícios e simulacros. Vejamos ainda com as próprias palavras de Marc Jimenez sobre uma experiência estética, pelas novas tecnologias, na qual nos encontramos:

“la proximité médiatique est réelle, mais elle peut-être aussi un leurre, une sorte d’écran opaque qui isole l’individu et le rend étranger à la réalité de l’expérience quotidienne.”¹⁰⁹

Hoje, a arte, com a reprodutibilidade técnica, fora de sua função no culto, não tem autonomia aparentemente. Essa situação leva a arte para um novo sentido. Uma das funções sociais mais importantes é a criação de um equilíbrio entre o homem e o seu meio. O homem faz esse equilíbrio com a sua representação diante do meio e da representação do mundo por essa tecnologia. As consequências dessa tecnologia e recursos dos *mass* é a percepção coletiva do público se apropriando dos modos de percepção individual para configurar a imagem contemporânea dos centros urbanos. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente com a mudança da imagem. A massa é a responsável por toda atitude nova relacionada à imagem. O aumento de participantes levou ao aumento da participação. A recepção descompromissada, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte, caracterizando as transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem, na publicidade, o seu cenário privilegiado. É nos grandes centros urbanos que ela está em sua forma mais originária. Mas nada revela mais claramente a importância do nosso tempo do que o fato de que a imagem da sociedade de consumo prevalece no próprio universo da ótica do que representaria um simulacro da imagem urbana.

¹⁰⁹ JIMENEZ, Marc. *L'esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004, p. 66.

3. *Trompe-l'œil* cotidiano

3.1. Cidade sob a ilusão do real

Sobre a ilusão: do latim *ludere*, jogar. Na sociedade contemporânea, no universo dos objetos, vivemos uma realidade das aparências. Essa realidade é consolidada pela forma concreta dos objetos. As aparências são as formas e formatos de como os objetos se apresentam. A dinâmica que se estabelece entre as aparências e a realidade do ambiente, na concepção da estética transcendental, trata da relação entre o objeto e o espaço, somando-se ainda o tempo, ao experimentar a sensação pelas possibilidades de algo a ser visto; que seja em seguida compreendido; e, por fim, conceituado e definido como algo de concreto. É preciso estar claro que as possibilidades é que oferecem a experiência da sensação para algo ser visto ou sentido. Só assim pode-se compreender e adquirir um conhecimento sobre algo. Esse algo até aqui, só existe como um conceito, uma ideia. Depois é que se define como algo concreto. Caso esse algo concretamente conceituado e definido não resulte em uma ação de sucesso, deve-se ao engano na emissão ou na recepção da configuração no objetivo da ação. Vamos, então, seguir nos situando no plano da comunicação, pelas mensagens, ou no plano artístico, efetivamente, com a diversidade, a ambiguidade, a polissemia dos sentidos transmitidos pelas imagens, que oferecem possibilidades. As possibilidades são variadas. Se a possibilidade pode ser uma ilusão e se buscamos o real como verdade, seria, então, por meio de um raciocínio que ultrapassasse todas as possibilidades de ilusão o sentido do real? Pelos meios de pensar apresentados por Kant, em estética transcendental, podemos nos orientar de forma racional a nos libertarmos desse jogo do “simulacro e simulação”. Para encontrar o “verdadeiro sentido ou o sentido real”, será que conseguiríamos eliminar todas as emoções para entender o que existiria de “real”

em cada imagem ou a realidade por trás da imagem? Estariam os empiristas “iludidos” ao persistirem nessa procura envolvidos neles mesmos? Ou, o que eles procuram nessa dimensão do universo das aparências? Mostrar a descoberta de um jogo e o domínio das regras desse jogo, à medida que os participantes sejam capazes de interferir em algumas regras? Se pelas análises de Baudrillard nos orientarmos, então, o jogo da “simulação e simulacro”, ainda com o mesmo tabuleiro e elementos do mesmo jogo, apenas estaria se modelando, pelas aparências, na dimensão do tempo, oferecendo uma ilusão de transformação e mudanças. Quanto mais desenvolvemos nossas tecnologias, mais possibilidades oferecemos de configurar a ilusão. Jean Baudrillard¹¹⁰, que escreveu sobre nossa sociedade, disse que seria necessário compreender a arte e a história da arte sob a forma da imitação burlesca de uma obra, ao mesmo tempo que de uma retração, característica de uma desilusão. Por meio de uma forma mais ou menos *Kitsch*, de todas as formas, conforme a cultura de cada um. É o que o autor chama de “*une parodie de la culture par elle-même*” (uma imitação burlesca da cultura por ela mesma). Mas qual o sentido do *Kitsch* nos dias atuais?

Vejamos primeiramente que a origem etimológica do termo *Kitsch* está na Alemanha, como uma expressão no universo das artes utilizada em Berlin desde 1881, e também no cenário das artes nas grandes cidades. Com o passar do tempo, o sentido do termo passou a ser bem empregado no meio artístico como um conceito para julgamento da obra, no sentido de desqualificá-la diante de uma concorrência. Quando novas obras surgiam no meio artístico, o *Kitsch* era uma estratégia de inferiorizar a qualidade da obra, e também de distanciar as novidades artísticas das obras já consagradas. Mas aos poucos esse termo passou também a ser utilizado sucessivamente em outras áreas. A partir do século XIX com o desenvolvimento econômico e com as novas tecnologias, o termo

¹¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris : Galilée, 1981

Kitsch, como expressão de julgamento de valor, designava uma depreciação da cultura pelo aumento da produção e comercialização da arte e arte aplicada. Já no início do século XX, uma monografia de Fritz Karpfen (1897-1952), intitulada *Schmücke-dein-Heim-Bildern*¹¹¹ (decoração – a imagem do seu lar), iniciava a abordagem sobre a intenção da formação do gosto e seletividade por meio do termo *Kitsch*. Mas ainda hoje, a origem da palavra *Kitsch* não é bem conhecida. Muitos outros estudiosos já buscaram sua origem etimológica, sentido e significado, como o uso pelos artistas para um sentido e opinião do gosto ao sentido mais abrangente do seu emprego para tudo o que se adapta ao gosto do público para facilitar a comercialização, seja a música, a pintura, a literatura, enfim, todas as realizações artísticas que tomaram uma dimensão do “gosto sem boa formação” na sociedade capitalista, segundo o sociólogo Norbert Elias (1897-1990)¹¹². Encontramos ainda uma boa definição no vocabulário de estética de Sourieu: “*les œuvres kitsch se caractérisent toujours par l’absence d’expérience vécue*” (as obras *Kitsch* se caracterizam sempre pela ausência de uma experiência vivida). Podemos pensar sobre essa definição ao que possa dizer respeito a uma alta reprodução que se distancia do verdadeiro sentido, formando um mau gosto. Essa formação inferior do gosto seria devido a uma crescente facilidade de reprodução da obra, pelas suas formas mais simples. A simplificação aqui significa maior facilidade de ser copiado, entendido, visto, ouvido. Facilidades que levam a uma depreciação, que estabelecem um padrão para os sentidos mais superficiais que atendam ao público. Ao contrário do que seria o sentido mais profundo de compreensão de uma grande obra, pelos seus valores únicos de criação, pelos meios, momentos, materiais, lugares, que só poderiam ser atribuídos ao mérito do “artista de qualidade” ou do gênio e

¹¹¹ KARPFFEN, Fritz. *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*. Hamburg 1995. *Schmücke-dein-Heim-Bildern*, cap. 4. p.110-155. *Apud*. DETTMAR, U. u. KÜPPER, T. *Kitsch, Texte und Theorien. Was heißt „Kitsch“?* Etymologische Spurensuche. Reclam, 2007, p. 95.

¹¹² NOBERT, Elias. *Kitschstil und Kitschzeitalter*, 2002. *Apud*. DETTMAR, Ute u. KÜPPER, T. *Kitsch, Texte und Theorien. Was heißt „Kitsch“?* Etymologische Spurensuche. Reclam, 2007, p. 96.

de uma boa formação do indivíduo para conhecer e reconhecer essa obra. Como bem sabemos pela história, esses gênios são tardiamente reconhecidos pelo público, até mesmo pelos considerados conhecedores e iniciados em arte, e depois, ainda, quando o são, suas criações passam a ter um valor cultural e tornam-se também imagem de um produto cultural. Imagens estas reproduzidas e deformadas, aplicadas em outros produtos, muitas vezes ilustrando utensílios de utilidade no lar que circulam no mercado em alta quantidade com preço baixo. Muitas mercadorias dessa qualidade nem mesmo têm uma utilidade e apenas adornam os móveis e paredes da maioria dos lares. Esses objetos transmitem uma imitação fora de seu sentido verdadeiro de qualidade. Uma produção que aos poucos aumentou a proporção da construção do imaginário coletivo. Os recursos técnicos, os objetos e suas formas de apresentação adquirem novas aparências pelo constante progresso tecnológico em relação à experiência com a reprodução da imagem.

Ao sentido de uma ilusão, lembremo-nos ainda de Walter Benjamin, por meio do seu ensaio, *Traumkitsch*¹¹³ (*Kitsch onirique*¹¹⁴), quando nos diz que “o lado pelo qual a coisa se oferece ao sonho, é o *Kitsch*”¹¹⁵, ele apresenta um sentido da participação do sonho na história ao se reportar ao sonho da paisagem através da guerra, condicionando limites ou mesmo a razão ao sonho. Seu texto começa com o sentido da Flor Azul, da obra *Heinrich von Ofterdingen*,¹¹⁶ do poeta Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801), conhecido por Novalis. A Flor Azul (*der blauen Blume*), no romance de Novalis, tem grande importância simbólica logo na primeira parte, narrando o sonho que o poeta da Alta Idade Média teve com a Flor Azul. No sonho ele segue um caminho que o leva a um

¹¹³ DETTMAR, Ute u. KÜPPER, T. *Kitsch, Texte und Theorien. Was heißt „Kitsch“? Etymologische Spurensuche*. Reclam, 2007, p. 181-183.

¹¹⁴ Première publication dans la *Neue Rundschau*, n° 38 (1^{er} fasc., janvier 1927). (Primeira publicação na *Neue Rundschau*, n° 38. 1^o fasc. janeiro de 1927. *Apud.* Walter Benjamin, *œuvres* II, Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Gallimard, 2000.

¹¹⁵ « le côté par lequel la chose s'offre au rêve, c'est le kitsch » *Id.*, p.181.

¹¹⁶ O Romance foi concluído em 1800 e publicado em 1802, após a morte de Novalis. O nome de seu romance é inspirado em poeta medieval.

mundo desconhecido, acompanhado de mercadores, passa pelas experiências práticas da vida como em um conto. No percurso, ele segue rumo às origens da natureza e, no fim, recebe a informação de um eremita de que a arte de escrever a história não se trata de simples registros, mas sempre como um interpretativo projeto de configuração (*Gestaltung*). Com o conhecimento dessa história de Novalis, Benjamin inicia e constrói o seu raciocínio da relação dos objetos com o homem, no sentido de uma busca pelo sentido e valor original; coloca o valor simbólico da Flor Azul no seu ensaio, *Traumkitsch* (1927), em uma condição diferente, na qual os sonhos não seguiriam mais os caminhos infinitos do tempo e espaço ao encontro do conhecimento da natureza, do homem e do espírito, mas seguiriam as travessas da banalidade. Em relação à satisfação dos sonhos em relação as coisas, questionando qual o lado que a coisa estaria em maior exposição, o do sonho ou o do cotidiano, e encontra como resposta o sentido do *Kitsch*, como o lado de oferta da coisa ao sonho. O *Kitsch* teria o sentido de uma referência para um novo significado para a coisa, que se encontraria no mais distante momento histórico. Ou ainda, pelas palavras de Benjamin: « *Il est le dernier masque du banal, que nous revêtons dans le rêve et la conversation, pour nous incorporer la force du monde disparu des objets.* »¹¹⁷

Nesse sentido, o *Kitsch* é que faz a aproximação entre o universo dos objetos e o homem. Assim sendo, o homem novo mantém em si toda a quintessência das formas antigas na qual se configura em confronto com o ambiente desde a segunda metade do século XIX, tanto nos sonhos, como nas frases e nas imagens de certos artistas. Desse modo, ele denomina o homem de “homem mobiliado” (*möblierte Mensch*, em alemão e *l’homme meublé*, em francês).

¹¹⁷ “Ele é a última máscara do banal que nós sonhamos no sonho e na conversação, para nos incorporar à força do mundo desaparecido dos objetos.” *Ibid.*, p. 10.

Figura 49: Pintura de Van Gogh, Iris, 1889. Foto: © WDR / SWR / BR-alpha 2012

Imaginação da Flor Azul por Van Gogh, segundo Alfried Schmitz, publicado em 01/06/2009 no artigo *Die Romantik – Epoche der Sehnsucht*, de 21/ 01/2008. Fonte: disponível em: http://www.planetwissen.de/kultur_medien/literatur/literatur_der_romantik/wissensfrage_blaue_blume.jsp Acesso em 14/05/2012.

Somamos ainda o papel das cores no sentido da ilusão, não como vimos no primeiro capítulo, *O renascimento das ideias*, porém, no sentido de uma sensação das aparências. As cores artificiais, ou mesmo da natureza, que iludem o olhar. Seja a imagem mental que possa se configurar pela subjetividade, ou ainda pela figuração mesmo, a formação de cores refere-se a uma categoria estética, pela dinâmica e sensação que se tem no ambiente. A presença ou ausência da luz, a sensação das cores na natureza ou pelos meios artificiais são ofertas de possibilidades no espaço e nós as consideramos uma qualidade sensorial. Ao que diz respeito à diversidade das circunstâncias dos objetos, pelas cores em relação à luz, ou à distância, ou ainda na forma como a composição das cores é elaborada, no sentido mesmo de *coloris* próprio do seu emprego na pintura, ou na literatura pelas imagens poéticas, que possam evocar imagens mentais como tanto fizeram os românticos. A exemplo da força da imagem que permanece viva e constantemente representada no cotidiano na Alemanha, como a Flor Azul (*der blauen Blume*). As aparências são o que

não seria uma realidade; seja por meio de técnicas de cores artificiais, seja pelas técnicas do som, seja por todas as formas que possamos realizar artificialmente, materializar, seria sempre uma forma aparente, despertando nossos sentidos ao percebê-la. A ilusão, portanto, é a aparência. A sensibilidade em percebê-la, diz respeito à estética. O contrário, o que uma realidade seria, diz respeito ao não estético (*anesthétique*).

Uma realidade capaz de nos oferecer o sentido da vida deveria ser a realização como tal. Mas essa existência real, só e efetivamente, seria muito pragmática, principalmente ao supor que o homem possa se autossatisfazer. O homem não poderia compreendê-la em toda a sua complexidade. Um ser único, em sua própria existência, até o fim de sua vida, não representa uma verdade, ou seja, uma única concepção da realidade tal como sua experiência única. Até porque o normal no sentido de uma realidade é o ser como sempre o foi, dotado de uma capacidade extraordinária de imaginar. O homem se relaciona com todas as questões apresentadas pelo mundo. O mundo da arte, das imagens e do mercado cultural é o espaço que está diante de culturas para a transmissão do passado e, conseqüentemente, transformando-o. Essas questões se reúnem em duas perspectivas: a primeira é da imagem em vista de uma ilusão perfeita, isto é, a realidade virtual que está desencantada com a proliferação das imagens. A segunda é um debate da capacidade do homem de se elevar para configurar uma imagem, seja ela mesma uma abstração do mundo na qual se possibilita extrair do ritmo cotidiano, ou seja, do mundo real a ilusão. O trabalho de criação apresenta-se de forma indispensável, da qual depende o futuro da humanidade. Ainda mais, não se leva em conta que a criação ideológica, artística e cultural seja vital porque é ela que oferece as orientações na vida em sociedade em tempos de profundas mudanças. Sobretudo, no decorrer do século XX, muitos pensadores estudaram as conseqüências das inovações consideráveis e indispensáveis no domínio das culturas técnicas, das culturas políticas, e da cultura material da vida cotidiana. Sendo assim, no que diz respeito à ilusão imaginária, que exprime a crença de ver o mundo de hoje e de desenvolver o que foi nomeado por Baudrillard de ilusão incisiva (*l'illusion incisive*),

depende de alguns antecedentes importantes para a dinâmica atual do espaço público. Hoje a ilusão tornou-se mais forte que o real, ao ponto de não conseguirmos nos abstrair do cotidiano. Abstrair-se do mundo tangível é estar além de todas as nossas sensações, por meio da crítica – no sentido positivo, em sua origem grega –, que significa diferenciar e chegar ao verdadeiro sentido, pela razão pura que significa estar com uma razão sem dependência das sensações, ou seja, dos sentidos para poder conhecer ou não o que seja possível sem ilusões. Pela análise da esfera pública, como anteriormente visto, em *Transformações do espaço público*, somam-se ainda ao fato político as redes de comunicação públicas e da posição do cidadão em buscar uma politização, mais participação e liberdade de expressão.

A grande referência para uma vida pública e politizada foi a Revolução Francesa, não só para a França, mas também para a Alemanha, como nos confirmou Jürgen Habermas, além, claro, para toda a Europa e grande parte do mundo. A literatura e as artes passaram a ter uma concepção com discussões políticas ou alusão aos acontecimentos políticos. A maior atenção nesse capítulo, porém, não está nos aspectos da urbanização, das ideologias da geração que marcou a revolução cultural e das consequências do desenvolvimento econômico e social. Nem mesmo na caracterização do processo de transformação devido à emergência de novas políticas, para as relações públicas e comerciais que orientam o sistema de mercado.

Mas, a busca de novas fontes de energia e do desenvolvimento sustentável como temas das novas estruturas de comunicação é o argumento que surge de um conhecimento cientificamente comprovado. A consolidação é realizada por consenso, concretizando-se como principal elemento e potência para orientação e sentido da humanidade atual, principalmente pelos fortes aspectos de uma influência com origem no século XVIII, da burguesia, que influenciou ainda mais a partir do século XIX pela literatura e, dessa forma, dando sentido à cultura. Como já sabemos há muito tempo, nossa ilusão de real na cidade é devida à influência exercida não só pelos novos recursos tecnológicos, mas por sermos parte de uma cultura de massa, influenciada pelos *media* e antes mesmo pela literatura e

arte. Podemos falar não só de uma influência que parte do ideal do espaço público burguês, mas propriamente do que representa, no contexto geral, uma narrativa como influência no espaço público, pelas técnicas de propaganda por meio da literatura e arte. Seria, por exemplo, já utilizada uma técnica de propaganda no ano I a.C. por meio da arte no espaço público. Pela literatura, o imperador Augusto encomendou à Virgílio uma epopeia que fosse capaz de narrar a ascensão de Roma e, principalmente, construir uma imagem sagrada de Augusto como o grande imperador de Roma, coroando a paz universal e a felicidade. Com essa epopeia, a ilusão por meio da narrativa do poema latino *Eneida* (*l'Énéide*), podemos perceber como os sentimentos representados de forma especial podem tocar o povo e envolvê-lo ainda mais no universo das realizações desde as primeiras grandes civilizações. Veja-se mesmo pela figura de *Laocoonte* (*Laocoon*), que em grego antigo significa 'aquele que compreende o povo'. *Laocoonte* representa uma personagem importante no canto II de Virgílio, em *Eneida* (*le chant II de l'Énéide de Virgile*). Nessa obra, a história de *Laocoonte*, sacerdote de Poseidon, alerta os gregos sobre o cavalo de madeira encontrado em uma manhã na praia, que achavam ser uma oferta de Poseidon para que as tropas gregas pudessem garantir um bom retorno. Os troianos, alguns em dúvida sobre a origem do cavalo, queriam queimá-lo, e outros acreditavam mesmo que era um presente e levaram-no para dentro da cidade. Virgílio apresenta *Laocoonte*, aquele que compreende o povo, prevenindo-os ao dizer em latim: "*timeo danaos, et dona ferentes*", Eu temo os gregos, mesmo que eles tragam presentes, (*Je crains les Grecs, même lorsqu'ils apportent des présents*, em francês). Na narrativa de Virgílio, no momento em que *Laocoonte* desconfia de que pudesse ser uma oferta de Poseidon, surge do alto mar uma serpente enorme que ataca seus dois filhos e, em seguida, o próprio *Laocoonte*. Essa imagem de horror presenciada pelos troianos os leva a acreditar que seria uma vingança de Poseidon devido ao desprezo de *Laocoonte* com o presente. Assim sendo, acreditaram mesmo que todas aquelas imagens narravam a realidade como a verdade. Então, levaram o cavalo de madeira enorme para dentro da cidade.

Francesco Hayez, pintor italiano de Veneza (1791-1882), teve grande reconhecimento na exposição universal de Paris, em 1855. Esse pintor, que preferia os temas de grande conotação nacionalista, pintou entre tantos outros temas, a cena narrada por Virgílio de *Laocoon* no momento em que a serpente o ataca. Uma cena de grande injustiça e de tragédia para uma cidade e um povo que se iludiu com “um presente”. Um povo que não acreditou naquele que o povo compreenderia, o *Laocoonte* (*Laocoon*) – *laos* (povo) e *koêô* (compreender).

Figura 50: Francesco Hayez, Itália, 1812. Fonte: Pinacoteca di Brera, Milão, Itália.

Não acreditar nas imagens significa: primeiro, acreditar em outra realidade, inicialmente se desvinculando da tradição e do convencional, isto é, eliminando qualquer sentimento ao realizar uma obra sem a nostalgia do passado. Mas, depois, naturalmente haverá uma necessidade de os indivíduos acreditarem nessa nova realidade como tradição; em segundo, acreditar, na capacidade de compreender todas as formas de dissimulação da sociedade. É o conhecimento da verdade que se esconde atrás de todos os objetivos das relações sociais. Mas o que é a capacidade de destruir todos os disfarces? Não seria a capacidade de destruição da vida em sociedade? É o que chamamos de a imagem da sociedade – a imagem contemporânea. Então, os meios para orientá-la podem ser a

condição de destruir as imagens para outras novas imagens alcançarem seu objetivo. Que é a ideia de fazer acreditar em outras ideias. A reflexão sobre a inovação na configuração das imagens é, em princípio, uma destruição de tudo o que existe e que se compreende como imagem. Mas não na prática, apenas na abstração. Na prática, no mundo tangível, as imagens resistem ao tempo de todas as realizações e mantêm a tradição como história. Principalmente as de grandes conquistas e por meio das técnicas de persuasão pela imagem no espaço público. Obras monumentais são consideradas patrimônio histórico da humanidade; até mesmo quando destruídas pelas guerras, são reconstruídas fielmente segundo a original, como aconteceu em Dresden, Alemanha, depois da destruição total da cidade, em 13 de fevereiro de 1945, com um ataque das forças aliadas anglo-americanas. Com grande destaque foi a reconstrução da igreja luterana, de Nossa Senhora (*Frauenkirche*), construída originalmente por volta dos anos de 1726 por um dos maiores arquitetos do barroco alemão, Georg Bähr. Uma obra monumental que, ainda com grande força estrutural, resistiu à Guerra dos Sete Anos, mas não conseguiu resistir aos bombardeios no fim da Segunda Guerra Mundial. O grande destaque nessa arquitetura é a cúpula em forma de sino, conhecida como *Sino de pedra*, além do altar e órgão, que no original, a partir de 1731, contava com o grande especialista em composições para órgãos, Johann Sebastian Bach.

Figura 51: Frauenkirche, Dresden, Alemanha. Foto de Christiane Wagner, 2012.

Figura 52: Altar com o órgão e cúpula na Frauenkirche, Dresden, Alemanha.
Foto de Christiane Wagner, 2012.

A busca pelos valores tradicionais em contraste com o ideal de inovação, em uma dialética, constrói narrativas para um julgamento de valores em estética. A imagem no espaço público tem diferentes formas de apresentação, não só figurativas, mas também pela própria configuração do espaço público com seus monumentos, arquiteturas e espaços de convívio. A saber, a arte como objeto de estudo em estética, objeto principal de configuração de imagem ao se reportar à arquitetura, ou à escultura, analisa a importância da relação com as grandes atividades materiais, sociais ou espirituais da vida humana. Como por exemplo, no papel mesmo de uma narrativa e intenção de persuasão pela imagem pública com a história da Coluna de Trajano em Roma, uma das mais antigas narrativas visuais. Uma obra épica de 113 d.C. situada em Roma, no Fórum de Trajano, ilustrando a conquista da Dácia, região da Romênia. A coluna é um monumento que caracteriza a intenção de imortalizar o poder pela persuasão da imagem no espaço público, trata-se de uma obra com finalidade de propaganda e admirada por Napoleão. Este, que depois da batalha de Austerlitz, também construiu uma coluna – a Coluna Vendôme, em Paris, com a mesma intenção de Trajano.

Figura 53: Coluna Vandôme, em Paris. Foto de Christiane Wagner, 2011.

Figura 54: Imagens esculpidas em espiral na Coluna de Trajano, ilustrando a história da conquista da Dácia pelo imperador de Roma, Trajano. Fonte: *Encyclopédie de l'art*. Realizada pela equipe de redação de Gazanti, dirigida por Lucio Felici. Librairie Générale Française, 2000.

A partir do século XX, a escultura passou a procurar uma forma não representativa em relação à arquitetura e passou a exigir fronteiras, para distinção uma da outra. Porém, isso ainda deve-se às discussões de se tratar-se de uma obra técnica ou estética, considerada também uma das belas-artes. Além, claro, de encontrarmos muitas afirmações de grandes nomes do universo da teoria da arte, confirmando como uma das formas mais espirituais do que materiais em termos de arte, seja a arte de construir, seja a finalidade de decorar ou abrigar, funcionalidade ou alegoria, percebemos todos nós a grandeza de espírito que representam muitas das obras arquitetônicas. Le Corbusier confirma: “*La construction est faite pour tenir, l’architecture pour émouvoir.*”¹¹⁸ A relação das obras arquitetônicas com a pintura, a literatura, a música, o teatro e o cinema oferece aspectos sensíveis de uma representação como experiência do homem em seu meio urbano. Esses aspectos sensíveis dizem respeito aos valores estéticos não só na arte de construir, mas na arte como realização humana e objeto da estética. O sentido não estaria no momento da execução, mas no resultado formal da obra ou das narrativas visuais, pelo cinema, ou pela literatura em relação ao ambiente real. Como também em uma reciprocidade das relações

¹¹⁸ “A construção é feita para durar, a arquitetura para emocionar.” (Cit. trad. por Christiane Wagner).

perceptivas entre criativos, artistas, arquitetos, designers e cineastas, por exemplo: a arquitetura de Jean Nouvel, segundo ele mesmo, tem uma grande influência do cinema, em especial pela obra do cineasta Wim Wenders. Nouvel explica, em um filme¹¹⁹ documentário, disponível na biblioteca da Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Centre Saint Charles, que o cinema ensina muito. O arquiteto é um manipulador de imagens. Para Jean Nouvel, a arquitetura é antes de tudo uma produção de imagens; da conscientização pela visão; toda cultura cinematográfica ensina a ver essas imagens em uma relação com o tempo; a vida se relaciona com o tempo, seja no deslocamento, seja na relação com edifícios que sobrevivem, segundo alguns ritos, ao tempo. A arquitetura clássica se compõe de forma sólida e o tempo se apresenta por meio de uma ordem de sequência. Jean Nouvel apresenta a obra de Wim Wenders mostrando as cenas que expõem o ritmo do cotidiano de uma cidade e a importância que esse cineasta dá à vida urbana em seus filmes a respeito da convergência tecnológica em relação à arquitetura e como grande influência em seus projetos. Por outro lado, a relação das técnicas de composição de imagens referentes ao espaço público configura uma arquitetura com objetivos de fornecer uma imagem tanto de comunicação como de aparência que, na composição geral, oferece uma estética do cotidiano. Mesmo com novas técnicas, percebemos sempre a semelhança com as antigas realizações. No universo das artes visuais, por exemplo, a primeira manifestação de ilusão foi o *trompe-l'œil*. Segundo o vocabulário de estética de Étienne Souriau¹²⁰, trata-se de uma composição figurativa plana oferecida pela pintura tal como impressão de realidade e de relevo que acreditamos que sejam as coisas mesmas e não uma representação. Essa forma de representação resulta no extremo de uma concepção de uma pintura como imitação ilusória do real. O *trompe-l'œil*, na arquitetura, é utilizado principalmente na decoração como uma estética que oferece uma ambiguidade em sua aparência ao se relacionar com as formas espaciais reais.

¹¹⁹ NOUVEL, Jean. *Empreintes : Jean Nouvel – les traits de l'architecte*. Réalisateur : Odile Fillion. France Télévisions Distribution, 2009.

¹²⁰ SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF, 1990. p. 167

Figura 55: O edifício à esquerda apresenta uma fachada que não é real.
Foto de Christiane Wagner, Berlim, abril de 2012.

A ilusão pode ser ainda uma consequência do artificial, que é própria da arte e opõe-se à natureza. Até mesmo dando conotações ao *Kitsch*. Nosso estudo inicial, ainda na dissertação em ciências da comunicação, que resultou na obra: *in Art – invenção e artifício*, abordamos o conceito *Kitsch* em sua conotação segundo Abrahan Moles, por referir-se mesmo ao sentido do tema em questão, ou seja, o artifício da forma. Porém, tratava-se, naquela época, de uma pesquisa inicial a respeito de uma estética do cotidiano pelo conteúdo, forma, função pela diversidade de seu sentido para novas produções e utilidade, em busca de uma nova mensagem. O que, pelas possibilidades de artifícios e percepções, o *Kitsch* transcende sem saber onde encontrar um sentido em busca de invenção. Percebemos naquele estudo sobre os avanços tecnológicos, a capacidade do indivíduo como narrador de sua evolução no ideal de perfeição de uma natureza artificial em constante transformação, diante das condições de simulação e dissimulação como o jogo no qual nos encontramos. Esse raciocínio iniciou-se em 2004, durante o mestrado, e principalmente a partir de uma longa experiência nos bastidores das produções artísticas, do sistema da produção cultural, na busca pela inovação, pela mudança, desejando um novo paradigma. Uma experiência que observamos pela possibilidade do novo e que talvez possa fazer a inovação acontecer por meio de um rompimento com a reprodutibilidade, destruindo sem eliminar, mas ainda assim, percebemos:

“Os mesmos elementos que constroem os conteúdos dos meios permanecem, porém, não se pode estar entre eles para fazer surgir o novo paradigma. Estar entre esses elementos é estar numa condicionante que é a própria vicissitude imposta pelo ciclo da vida em sociedade, *O eterno retorno*, de Nietzsche.”¹²¹

Esse trecho mostra que a simulação parte do princípio de equivalência envolvendo uma estrutura da representação repetitiva como simulacro de uma realidade profunda, no qual a realidade por meio de imagens é refletida, mascarada e deformada em uma relação com realidades já experimentadas. Por meio da imagem, o mundo e os objetos fazem a publicidade de si, impondo-se a nós por meio da técnica, colocando a imaginação para além de nossos limites. Essas imagens surgem de todos os lugares.

O momento não é mais real, a realidade deixou de existir após o momento objetivo de ter sido captada. Essa ruptura com o real surge no momento que se capta a imagem como a síntese dos elementos identificados pela percepção. Na imagem, cada detalhe evidencia a ausência do real. Cada elemento leva o observador à sua imaginação, à sua realidade. As imagens veiculadas transmitem os valores da fantasia como simulacros, criando o estímulo para o consumo e a cultura visual da contemporaneidade. A influência da produção cultural pela inovação é a forma de configuração de imagens. A comunicação visual é a imagem, os artefatos, o ambiente, o indivíduo e, enfim, a imagem contemporânea em face da polissemia dos sentidos. A criatividade e a técnica são os meios para realização de projetos visuais, ao acreditar na imagem como força no ambiente urbano, designando o percurso por meio da simulação e dos simulacros como artifícios.

¹²¹ WAGNER, Christiane. *In Art: invenção e artifício*. Blücher, 2009.

Figura 56: Potsdamer Platz, Berlim. Foto de Christiane Wagner, 2012.
 Uma praça de convívio construída no espaço devastado pela Segunda Guerra Mundial, que durante a Guerra Fria ficou descampado entre as fronteiras de Berlim oriental e ocidental. Seu nome é uma homenagem à cidade de Potsdam, de onde uma antiga estrada a ligava com Berlim.

No entanto, são muitas as produções para o público, transmitindo um universo imaginário e, portanto, representam a totalidade. Por exemplo, encontrar explicação para o que seria imaginar, ao projetar ambientes, cenários, e outros mundos de fantasia, além das instalações, obras de arte, esculturas e monumentos na realidade do cotidiano dos centros urbanos. Por exemplo: as intervenções por meio de objetos virtuais que possam ser introduzidos em ambientes reais, a “realidade aumentada”, que proporciona também, ao indivíduo, o manuseio desses objetos, possibilitando uma interação com o ambiente.

No entanto, para que os objetos virtuais façam parte do ambiente real e sejam manuseados, deve-se utilizar um *software* com capacidade de visão do ambiente real e de posicionamento dos objetos virtuais, além de acionar dispositivos tecnológicos apropriados para a realidade aumentada. Apesar de grande parte dos dispositivos utilizados em um ambiente de realidade virtual poder ser utilizada em ambientes de realidade aumentada, existem casos em que são necessárias algumas adaptações, pelas diferenças encontradas entre os dispositivos tecnológicos. O sistema de visão ótica direta utiliza óculos ou

capacetes com lentes que permitem o recebimento direto da imagem real, ao mesmo tempo em que possibilitam a projeção de imagens virtuais devidamente ajustadas com a cena real. É necessário entender ainda o processo de criatividade das produções que são envolvidas em um imaginário diferente da experiência criativa do artista, intercalando fantasia e imaginação para representar uma realidade. Além disso, deve-se pensar ainda sobre a invenção dos simulacros para alimentar o imaginário pela criatividade. Ou mesmo a partir da ficção científica, ao projetar um futuro. Talvez seja a experiência com novas tecnologias que possibilite a simulação da experiência do novo, estimulando projetos criativos. Esse seria um bom motivo para expressar a inovação na configuração de imagens, por meio da estética contemporânea com a simulação de realidades. A criatividade no design e na arquitetura tem importância pela sua diversidade produtiva de mundos como simulacros. Dentro do universo de formas, a criatividade desses simulacros são reproduções do imaginário. Ou, ainda, interpretações com efeitos fantasiosos. Esse é o caráter da mundialização cultural que incita a hipótese se haveria uma estética pelas “re-apropriações” e mediações diversas porque as configurações das imagens procuram, acima de tudo, o estatuto que poderia levar à complexidade da percepção em meio às particularidades da diferença cultural. A criatividade como meio para realização de uma forma estética inovadora, ao acreditar na imagem como força do objeto, designaria o percurso com o jogo da simulação e dos simulacros por meio dos artifícios oferecidos ao indivíduo. Encontramo-nos em uma sociedade de consumo na qual a dinâmica comercial e o sentido da estética fazem parte da complexidade da vida real. A atmosfera que os centros urbanos nos oferecem e as ambiguidades dos signos pelas imagens em ambiente de espetáculos, em que os indivíduos em seus cotidianos podem se mover, passear e idealizar sob todas as influências da experiência na vida urbana. A somatória que a imagem urbana pode representar é por ela mesma a realidade do que nós vivemos hoje, o quadro único, em que a vida é a pintura abstrata.

Baudrillard analisou a sociedade de consumo e um dos seus campos de análise foi o *drugstore* onde ele mostra a dimensão de uma atmosfera de consumo como sublimação de uma vida real sendo em si mesma uma constituinte de condições de sonhos, da poética, da lógica e enfim, da retórica para as relações sociais e a conjuntura em consequência do desenvolvimento industrial, do progresso técnico e da economia. Na prática do cotidiano, nós experimentamos imagens do mundo inteiro. Elas conduzem a consciência do indivíduo a uma realidade social como a razão, pela qual a produção encontra um sentido no processo natural da demanda do consumo de imagens. O discurso ainda se mantém no assunto. A sociedade capitalista tem por definição o superficial, pelo consumo, pelo valor de uso, referindo-se à durabilidade dos produtos, à sua utilidade, ao desperdício e à exploração das reservas em vista de sua sobrevivência. Essa análise foi evidenciada empiricamente pela expressão do evento contemporâneo em artes, realizado no *Centre Pompidou*, de 19 a 25 julho de 2010 por Catherine Bay, intitulado *Blanche-Neige, Le Banquet*.

Figura 57: *Blanche-Neige, Le Banquet* de Catherine Bay. Fotos de Christiane Wagner, Paris, julho de 2010.

Quando falamos das ideologias, a noção que se tinha por uma igualdade social é vista nos dias de hoje como a procura do prazer pelos indivíduos. Estar satisfeito é, antes de tudo, a condição *sine qua non* dos cidadãos na sociedade de consumo. Nesse sentido, o ideal de igualdade é entendido pelo desejo de se adquirir o direito à satisfação. Assim, o princípio democrático, na sociedade contemporânea, isto é, de consumo, é adquirir uma igualdade frente à imagem de “sucesso” social. Não mais só o direito de expressão. Essa imagem é, evidentemente, a força da ideologia do capitalismo. A imagem é o único meio capaz, desde sempre, de convencer, escondendo a verdade com boas mentiras. O poder da imagem faz o ritmo da metrópole, dos cidadãos no espaço público, no sentido de Jürgen Habermas, de tornar público (*Öffentlichkeit*), pelo processo de apropriação do espaço. Uma conquista desde a República, no sentido latino do que é do povo – *res publica*. Mas supõe-se também um processo de desapropriação na contemporaneidade, a partir do conceito de Marx, *General Intellect*¹²² (*inteligência generalizada*), que condicionaria a liberdade de criatividade, a *mais-valia*, à inteligência coletiva, a liberdade de criatividade limitada às estratégias do mercado.

¹²² MINICHBAUER, Raimund. *Kognitiver Kapitalismus, General Intellect und die Politiken der “kollektiven Intelligenz”*. Wien, 2012. Disponível em: < <http://creatingworlds.eipcp.net> >. Acesso em: 15/05/2012.

3.2. Parâmetro *default* para configurar *Standard & Export*

O caráter social na arte expressa-se também pela imagem da busca pelos direitos de satisfação, de igualdade e de liberdade. O artista atento às exigências próprias do cidadão no espaço público tem em seus propósitos artísticos os ideais da democracia. A importância de sua obra está no contexto da sociedade atenta às condições humanas em contraste com o desenvolvimento do mercado. A consciência democrática o orienta na busca dos seus direitos. Em princípio, não só pela ideologia social, mas pela realidade do direito de liberdade com base em outros direitos de modo que a conquista do cidadão pela liberdade não seja prejudicada pelos seus outros direitos, já estabelecidos e necessários. Esses direitos atendem à necessidade de se manter o respeito a uma ordem na relação social com igualdade de poder e de escolhas, um espaço comum a todos com ética e administrado pela própria sociedade. Mas, há de se considerar que a democracia moderna não tem mais o mesmo sentido da democracia da antiguidade grega. A democracia moderna tem nela mesma suas diferenças de acordo com o sistema de governo. Mas, de modo geral, o cidadão, na atual sociedade democrática, parte do pressuposto de uma igualdade e busca mais liberdade para suas decisões nas realizações, desejando um certo poder e participação. Nas sociedades liberais, o sentido é contrário. A liberdade estabelecida em uma sociedade é a referência para poder realizar sem restrições suas ações. Assim, na relação social, o cidadão procura mais igualdade e direitos de outros cidadãos para participar das decisões e, assim, descentralizar o poder. Essas diferenças, divididas em dois polos seguem uma em direção à outra e marcaram as principais manifestações desde o século XVIII aos nossos dias. Bastante significativa é a imagem feminina que no século XX tomou uma dimensão pela busca de igualdade e liberdade com os movimentos

feministas. E elas continuam buscando seus direitos¹²³ em relação aos dos homens, mas é evidente que se trata de uma igualdade relativa. O direito a participar da vida pública. O direito ao voto. Mas não só! Em 1946 foi criada a *Comissão para o Status da Mulher* condicionada à *Comissão dos Direitos do Homem*¹²⁴. Após sessenta e seis anos de existência, a Comissão proporcionou às mulheres não só mais participação, mas o reconhecimento de seus direitos, com a última resolução¹²⁵ de 15 de outubro de 1999. Consideremos também os direitos da criança porque são os principais atores sociais a serem preparados para o futuro do mundo.¹²⁶ Ainda assim, quando nos reportamos ao espaço privado em relação ao espaço público, no que diz respeito às responsabilidades com a família, à educação dos filhos e à ordem no lar em concorrência com as necessidades de sobrevivência pelo capital, verificamos que são muitos os paradoxos! Um direito justifica a necessidade do outro para um equilíbrio familiar e social. O direito de receber saúde, alimentação, moradia, educação, posição social, profissão, carreira, aposentadoria e chegar a uma idade avançada com tranquilidade. Tudo com ética para cessar a vida com dignidade. Sem esquecer a paz! Os direitos que nós desejamos porque somos parte do sistema. Embora tenhamos conquistado esses direitos em suas respectivas constituições, podemos nos orientar pela obra de título *O futuro da democracia* de Norberto Bobbio, para esclarecer que o fundamento do direito absoluto pertence ao mundo das ideias; enquanto o do poder, ao mundo das ações. As ideias tornam-se os desejos e as ações dependem da

¹²³ “Throughout its sixty years of existence and its fifty sessions, the Commission on the Status of Women has consistently promoted the advancement of women. It has been instrumental in expanding the recognition of women’s rights, in documenting the reality of women’s lives throughout the world, in shaping global policies on gender equality and empowerment of women and in ensuring that the work of the UN in all areas incorporates a gender perspective. It continues to play a critical role by bringing together Governments, UN entities, NGOs, and other international and regional organizations to promote women’s rights and advance gender equality.” This background note is based on the United Nations Blue Book Series on *The United Nations and the Advancement of Women, 1945-1996* and the United Nations CD-Rom *Women Go Global*, 2000. Conclusion, p. 20.

¹²⁴ *The universal declaration of human rights*. Disponível em: <<http://www.un.org/fr/documents/udhr/index.shtml>>. Acesso em 22/05/2012.

¹²⁵ *Optional Protocol to the Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women*. United Nations publication. Resolution adopted by the general assembly. Fifty-fourth session Agenda item 109. A/RES/54/4 15 outubro, 1999. Disponível em: <<http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/protocol/undocs.htm>>. Acesso em 22/05/2012.

¹²⁶ *Resolution adopted by the General Assembly. On the report of the Third Committee (A/64/435 and Corr.1)*. 64/146. *Rights of the child Convention on the Rights of the Child*. Adopted and opened for signature, ratification and accession by General Assembly resolution 44/25 of 20 November 1989 entry into force 2 September 1990, in accordance with article 49. Disponível em: <<http://www.un.org/fr/documents/>>. Acesso em 22/05/2012.

vontade, para fundamentar o argumento final e participar do espaço público, porém, com uma ordem e uma ética. Mas os últimos argumentos, que estabelecem a ordem pelas constituições, precisam ser obedecidos sem discussão para que sejamos cidadãos justos. Vejamos, então, que a necessidade que uma criança tem, estabelecida pelo estatuto da criança, e os direitos desejados pela mulher em relação à realidade social resultam em paradoxos! E, por outro lado, o mesmo acontece com os direitos humanos. Mas lembremos das transformações sociais desde a declaração dos direitos do homem de 1789 aos dias atuais, encontrando as suas soluções estabelecidas na *Declaração Universal dos Direitos do Homem*¹²⁷, aprovada pela *Assembleia Geral das Nações Unidas*, em 10 de dezembro de 1948, e que prevalecem ainda hoje. Porém, as transformações sociais em consequência do desenvolvimento econômico, tecnológico e industrial conduziram às novas formas de comunicação, às possibilidades de acesso às informações e à aquisição de conhecimento. Um processo de transformação social que levou as relações entre os homens às novas necessidades, e sempre assim, condicionando novas exigências, ou seja, novos direitos. A diversidade e complexidade dos direitos do homem se encontram nas dificuldades inerentes ao conteúdo dos direitos que são baseados na moral e, por extensão, em comum acordo. Bobbio explica que, de um lado, o consenso geral de alguns sobre um determinado assunto comporta o entendimento segundo o qual esses cidadãos têm um “valor absoluto”¹²⁸, e, de outro, a expressão “direitos do homem” que leva a uma homogeneidade na sociedade perante a lei. Evidentemente, para oferecer os direitos para alguns, outros os têm suprimidos. Norberto Bobbio, além de justificar¹²⁹ a situação presente e do futuro em relação à democracia, entre tantos exemplos, apresenta o mais interessante que é o de pensar no direito à liberdade de expressão que, para ser obtido, subtrai-se o direito de que o

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ “O status próprio a um pequeno número de direitos do homem, valorizados em todas as situações e por todos os homens sem distinção. Trata-se de um status privilegiado dependente de uma situação raramente concretizada, na qual estão os direitos fundamentais que não entram em concorrência com outros direitos, igualmente fundamentais.” (trad. de Christiane Wagner). BOBBIO, Norberto. *Le futur de la démocratie*. Paris: Seuil, 2007. p. 64.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 64

cidadão não seja iludido, persuadido, excitado, escandalizado, difamado, vilipendiado etc. Para esse filósofo político, podemos imaginar as liberdades e os direitos sociais, mas somente nas sociedades reais é que experimentamos o fato de que quanto mais os homens são livres menos justos eles se tornam e vice-versa. Portanto, para Bobbio a “liberdade” é o direito quando o Estado não intervém; e “poder”, o direito pelo qual o exercício supõe uma intervenção do Estado. Assim sendo, liberdade e poder nunca seriam complementares, e sim incompatíveis. Vivemos uma realidade no espaço público que não passa de uma ilusão, que é a de nos colocarmos diante de uma democracia pela qual lutamos e desejamos exercer poderes e liberdades. Aprendemos com Bobbio que um dos lugares mais comuns de todos os discursos sobre a democracia, sejam os novos ou os passados, é a transparência. Pela expressão desse filósofo, é o “poder visível”. Ele afirma que a democracia pode ser definida conforme um jogo de palavras que formam uma imagem de um governo do poder público em público. Considerando que a palavra público tem dois sentidos, um que é o contrário de privado e outro de estar visível, manifesto, aberto, e não que pertença ao Estado ou à coisa pública. Por exemplo, a abertura das galerias de Saint-Germain-des-Prés em Paris para uma exposição aberta ao público.

Figura 58: *La vie en rose avec Ben*. Saint-Germain-des-Prés, Paris, maio de 2011.
Fotos de Christiane Wagner.

Assim sendo, a publicidade se torna a regra. Mas a cada dia, quanto mais se desenvolvem as tecnologias, mais se desenvolve a proteção do direito à imagem em relação aos *media* e ao poder público que violam a vida privada – se pensarmos na internet e nas redes sociais –, como por exemplo o *Facebook* que tem sido uma das formas mais dominantes de comunicação em ações. De forma geral, seja qual for o objetivo no espaço público, os direitos são essenciais à democracia. E, para que a tal seja bem-sucedida, dependemos das normas para orientar as relações no seu desenvolvimento real. Um desenvolvimento com influências de modelos *default* que são ilusões, e não a realidade social. Mas uma regulamentação, para um convívio comum, é necessária para que todos sejam iguais perante a lei. Em suma, a democracia é considerada uma boa forma de governo porque favorece a maioria, pois a lei é igual para todos, e as leis estão escritas. Portanto, a homogeneidade só existe pelas leis, pelo que está escrito, transformando as leis do cidadão em um padrão para as relações, que denominamos neste capítulo de parâmetro *default*, pelo qual o cidadão também se torna cliente e usuário no espaço público, mas que pode também ser considerado uma exceção em algum momento.

Default: no idioma inglês o significado é padrão, em tecnologia; inadimplência, em finanças; e no geral, é um substantivo para designar ausência, falta e negligência. O sentido pode ser de uma pressuposição, de uma condição hipotética. Segundo o dicionário da língua alemã, *Duden*, essa palavra consta desde 2006, com o significado de *Voreinstellung*, no qual o sentido em português e também em espanhol é o de preestabelecer, de programar com antecedência, de predefinir e, no geral, com um sentido de uma orientação, de uma atitude. Em francês, no mesmo sentido, *préconfigurer* e *prédéfinir*. No idioma alemão, o dicionário *Duden* apresenta a origem de *default* com o sentido de algo que realmente está ausente, com uma origem no idioma latino, do francês antigo *fallere*, que tem o sentido de permanecer, enganar, deixar insatisfeito; e no francês

moderno é a palavra *faillir*, encontrada no *dictionnaire Larousse*¹³⁰ com um sentido de ausência, e na literatura com um sentido de faltar a uma promessa ou a um engajamento. Em seguida, temos alguns nomes comuns, com origem em *faillir*, como *défaillir*, que é faltar, fazer falta (*faire défaut*); *défait*, que é a insuficiência do que se julga necessário ou desejável. Ou ainda pelas expressões: *à défaut de [...]* ou *faire défaut* : “*absence de ce dont la présence est attendue ou souhaitable*.”¹³¹ Considerando que algo esteja faltando, ou que está no lugar de alguma coisa melhor, se pela imagem configuramos algo ausente, então o sentido de nos satisfazer com essa imagem pode também nos levar ao desejo de corrigi-la, mudá-la, substituí-la, e acreditar por instante que o que recebemos seja um erro, um engano, uma ilusão. Neste estudo, apresentamos um sentido para o termo *default* em uma reflexão sobre o “pressuposto padrão das relações” na configuração das imagens no espaço público no sentido da preocupação da sociedade em buscar inovação. Consideramos o sentido desse termo em seu uso universal, portanto, com base nas publicações internacionais de dados e com a influência do anglicismo. Como também um termo de orientação a respeito do desejo constante de inovar. Podemos exemplificar pelo trecho de uma publicação do Parlamento Europeu, que empregou o termo *default* a respeito dos projetos de inovação traduzidos para diversos idiomas. Vejamos em português: “Sem apoiarmos a inovação não há qualquer dúvida a esse respeito, mas a inovação baseada na ciência, não a baseada em informações enganosas.”¹³² Em inglês: “*it could lead to certain claims being banned by default because legislators were not aware of them at the time of drafting*.”¹³³ A orientação para uma inovação com base na ciência compreende uma referência para assegurar as decisões. A sociedade estaria, assim, condicionada a seguir uma relação de modelos sutilmente transformados com o tempo. Um processo que se sustenta por ele mesmo, sem grandes riscos, sem grandes polêmicas. Mas com o tempo, se compararmos os extremos, notamos as diferenças. Portanto, essas

¹³⁰ Lat. *Fallere, tromper. [Suivi d'un inf.] Être sur le point de. (...) Litt. Manquer à; ne pas tenir. Faillir à une promesse, à un engagement. (...) Le Petit Larousse Illustré, Paris, 2008, p.407.*

¹³¹ “Ausência de cuja presença é esperada ou desejável” LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Presses Universitaire de France, 2010. p. 206.

¹³² Disponível em: <<http://www.europarl.europa.eu/portal/pt>>. Acesso em 16/05/2012.

¹³³ Disponível em: <<http://www.europarl.europa.eu/portal/en>>. Acesso em 16/05/2012.

mudanças, mesmo que seguindo um desejo de inovar, acabam sendo apenas transformações. Os modelos são resultados de decisões, que em um processo de continuidade agregam valores por meio de uma confirmação. Esta que tem importância não só na origem, mas na experiência do uso, pela relação de erros e acertos ao longo da experiência. Evidentemente, para agregação entre os indivíduos na realidade social, a vida depende da ética. Sem uma ética, a vida não poderia prosseguir em sociedade e as decisões não seriam resultados de um comum acordo, e os modelos não atenderiam ao bem comum. A questão, porém, de uma inovação diante dessa circunstância parece pouco provável. O homem só encontraria a inovação rompendo relações com os modelos, com qualquer possibilidade comparativa pelas experiências específicas e determinadas. Com as mudanças de paradigmas. Entendem-se modelos todas as relações pressupostas, preestabelecidas, com intenção de ser concretizadas. Entretanto, deixando sempre a possibilidade do aperfeiçoamento.

A principal atitude para predefinir algo no contexto da realidade social contemporânea depende do binômio criatividade e mercado: uma relação que se orienta pelos modelos de sucesso. Seguir os caminhos dos vencedores é a segurança e a referência para o indivíduo. Depois de conquistar sua civilidade, presença em um espaço público e alguns direitos diante ainda de uma desigualdade social e de um mercado competitivo, alguns artistas ainda resistem e consideram o ser humano em suas artes e não o mercado, mesmo que exista uma configuração da imagem no universo *default* para um ser vivo chamado “usuário”, habitante do planeta chamado “ambiente”. O que parece ser o início de uma obra de ficção é apenas uma das formas de apresentar a realidade da configuração da imagem. Antes de tudo, usuário é um ser humano, portanto, é tudo na vida, antes de usar qualquer coisa no mundo dos objetos, no “seu ambiente” padronizado. O parâmetro *default* tem como objetivo a otimização dos sistemas de serviços e produtos no mercado. As atividades são sempre programadas e seguem um modelo para agilização e boa aceitação. O sentido sempre é o custo em relação ao benefício. O mercado é o *market* e o importante é sempre a ação no presente contínuo – *marketing* para *cases* de sucesso *for standard & export*.

O sentido de um desenvolvimento orientado pelo sucesso tem algumas importantes análises. Uma delas é a obra citada anteriormente, *A técnica e a ciência como ideologia*¹³⁴, de Jürgen Habermas. No prefácio atualizado em 1990¹³⁵ pelo autor para outra obra de sua autoria, *L'espace public*, o autor apresenta uma discussão sobre a suposição de que uma sociedade pode se desenvolver com os seus interesses comuns, pelos meios de comunicação, pelo sistema judiciário e pelo Estado sob o poder político. Habermas desenvolve há muito tempo um estudo sobre as transformações do espaço público. Ele discute questões a respeito dos direitos do cidadão, da liberdade de expressão, da participação feminina em igualdade com os homens, enfim, de uma apropriação desse espaço em comum aos indivíduos pela possível participação e realização de todos. Porém, sistematizando a dinâmica pública em sua complexa grandeza, Habermas demonstra uma relação com intenção de um acordo pela razão. As ações se manifestam no espaço público e buscam o consenso como decisão para o sucesso. Por meio das leituras, percebemos que Habermas apresenta uma comunicação racional para a realidade social. Ele nos mostra o processo de desenvolvimento do Estado moderno em uma relação na qual a esfera privada se torna pública. O espaço que se constrói para uma opinião pública em relação ao poder. Entretanto, a opinião pública em relação à publicidade do poder foi bem esclarecida¹³⁶ por Immanuel Kant como necessidade de visibilidade. Seja assim, o poder democrático. Esse assunto foi tratado por Norberto Bobbio, que o apresenta como uma necessidade que é, não só política, mas moral. Ele nos mostra que a liberdade, a mais inofensiva de todas, é aquela que pode carregar em seu nome a razão de se tornar um conhecimento público. Ou seja, o uso que podemos fazer com um conhecimento que se tornou público segundo Kant.

¹³⁴ HABERMAS, Jürgen. *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*. Frankfurt : Suhrkamp, 1968.
Id. La technique et la science comme « idéologie ». Trad. de l'allemand par Jean-René Ladmiral.
Paris : Gallimard, 1973.

¹³⁵ *Id. L'espace public*. France: Payot, 2010. Trad. por Phillippe Chanial em colaboração com Tobias Straumann. 1990.

¹³⁶ *Apud*. BOBBIO, Norberto. *Le futur de la démocratie*. Paris: Seuil, 2007, p. 191

Se pensarmos nas formas de um poder que não seja transparente, podemos ter uma noção pelas interpretações de Marcuse e de Arthusser. Eles apresentam um cenário sobre um sistema ideológico do Estado com articulações nas relações. Estas se estruturam na força de poder pelos seus meios de reprodução ideológica. O sentido dessas estruturas era a forma que os governantes tinham para se manterem no poder. Porém, pela orientação de Bobbio, essas teorias faltaram com a devida atenção à importância das regras da democracia. A relação dessas regras, sejam elas boas ou ruins, torna-se relativa ao ser avaliada, ainda mais no decorrer do tempo. Veja-se, por exemplo, a solução proposta por Arthusser contra a suposta “tática” da burguesia de se manter no poder, por meio de uma reforma. Ou mesmo, ainda no cenário político atual, quando bem ouvimos essa mesma opinião, que consiste na reforma como solução. Reforma como solução? Se pensarmos com seriedade, no que consiste de fato essa reforma? Como avaliar todas as peças da estrutura e reorganizá-las? Quais peças são boas e quais são ruins? Boas para quem? Portanto, quando Althusser apresenta a sua interpretação da obra de Marx, na obra *Sur la reproduction*, ele nos encaminha para uma realidade que consiste em uma suposta organização do poder burguês, por meio de estratégias que estariam iludindo a sociedade, para manter-se no poder. Louis Arthusser estrutura uma relação entre as formas de realização, das ações dos aparelhos ideológicos do poder do Estado que, representados pela burguesia, são organizados e capazes de administrar as relações e suas manifestações por meio de estratégias. Ou como o próprio autor diz: táticas. Em toda sua obra, sobre a reprodução das relações de produção, com base nas relações de produção da obra de Marx, é imprescindível a clareza para entendermos a dinâmica dessa relação com o capital. Entretanto, toda e qualquer tentativa de nos convencer sobre a suposta realidade do controle da burguesia pelos meios de reprodução do Estado, nos dias de hoje, parece sem razão. Pois, não fazemos parte de um regime totalitário, nem mesmo de um sistema sob ditadura¹³⁷. Mas para quem realmente viveu essa experiência, então, a realidade era mesmo

¹³⁷ *Démocratie et dictature*. In : BOBBIO, Norberto. *Le futur de la démocratie*. Paris : Seuil, 2007. p. 267-268.
Cf. notas e tradução em apêndice E.

outra. Contudo, ainda assim, poderíamos estar sendo preservados de alguma coisa. Norberto Bobbio confirma essa realidade ao discutir um longo capítulo sobre a democracia em relação às necessidades de existir nela mesma um poder oculto, que pelo trecho a seguir podemos ter uma ideia da configuração de imagens que recebemos sob o ideal de democracia:

*« La comparaison entre le modèle idéal du pouvoir visible et la réalité des choses doit tenir compte de la tendance de toute forme de domination à se soustraire au regard des dominés en se cachant et en cachant, ou en d'autres termes par le secret et le déguisement. »*¹³⁸

Mas a democracia nos dias de hoje está prevalecendo pela transparência, e os *media* têm uma grande participação, como literalmente se entende “mediação” entre as forças: a sociedade e o poder. Mas, supondo uma classe dominante, uma burguesia estrategista e extremamente articulada e detentora do poder e das regras do jogo, como bem foi construída no discurso de Althusser, podemos até concluir que o autor percebeu uma dinâmica de tal aparelho repressor, que muitos não perceberam, mas que pelas suas teorias foram orientados a essa percepção. Com a obra de Marcuse também podemos dizer o mesmo, tanto é que nos dias de hoje é reconhecida como negativa. De qualquer forma, tornando-se uma realidade mesmo, em uma experiência da sociedade sob o poder autoritário, momento no qual as obras desses autores seguem ao encontro de um contexto social sob a repressão do poder. Mas, de qualquer forma, essas teorias não apresentaram clareza sobre quais seriam essas regras para tal poder se manter, apenas a própria relação entre ideologias e reproduções como formas de conservar o poder, mantendo um sistema pelas manobras articuladas para apresentar uma imagem; enquanto, do outro lado, por outra imagem se trabalhava. De modo que podemos apenas entender a imagem em seu poder de persuasão, fazendo aparecer o que não é, simulando, e não deixar aparecer o que é, dissimulando. Essa era a única forma pela qual entendemos em sua obra a “tática” para

¹³⁸ “A comparação entre o modelo ideal do poder visível e a realidade das coisas deve levar em conta a tendência de todas as formas de dominação para preservar o dominado, simulando e dissimulando, ou, em outras palavras, pelo sigilo e disfarce.” (Cit. Trad. por Christiane Wagner). *Ibid.*, p. 205.

manter o poder. Entretanto, de qualquer modo, estar sob essa situação é quase que viver em paranóia. Ainda bem que não durou “tanto tempo”, e acreditamos que os países que ainda não têm a democracia e, sobretudo, transparência, em breve a terão. Trata-se de um processo mesmo de conquista do espaço público, pelas forças contrárias em acordo, porém, algumas vezes em desacordo, visando fazer valer os direitos do cidadão. Alguns grupos que se sentiam reprimidos pelo poder autoritário, ao visar qualquer tentativa de mudança, não tinham mais que uma ilusão de poder mudar, mesmo que de forma subversiva. Hoje, contrariamente, o ideal de democracia prevalece e apresenta um contexto de divisão do poder pelo crescimento tanto dos meios de comunicação, como pelo próprio sistema que preserva a busca da igualdade dos direitos, somando ainda a grande complexidade das diferenças na sociedade contemporânea que busca um comum acordo. Ao contrário das realizações subversivas – que prevaleceram na modernidade –, atualmente são muitas as instituições, as comunidades e associações que apresentam uma dinâmica própria, com interesses em acordo com muitas outras, até mesmo com o Estado, para subvenção de realizações culturais. Uma relação de trocas, sem dúvida. Uma relação que tem como referência objetivos em comum e um acordo para atender a um público, nos modelos de uma sociedade de interesses, de concorrência, na qual os interessados dividem lucros e prejuízos. Nos eventos culturais, entretanto, a diversidade das realizações atendem a todos os gostos, seja pelo sucesso ou insucesso de algumas apresentações, podemos perceber que são sempre um “espetáculo” de interesse dos *media*. Por exemplo, na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, entre muitas obras expostas, a polêmica obra do artista brasileiro, de Recife, Gil Vicente com a série *Inimigos*, na qual apresentava *autorretrato* – ele com uma arma apontada para chefes de Estados –, sem qualquer repressão do Estado ao artista, pelo contrário, a exposição seguiu sua agenda e contou ainda com a presença do prefeito da cidade e secretários da cultura e comunicação, além claro, dos *media*.

Figura 59: 29º Bienal de São Paulo, 2010.

Foto 1- abertura do evento pelo prefeito da cidade. Fotos 2 e 3, obras de Gil Vicente.
Fotos de Christiane Wagner

De modo geral, podemos perceber a transformação resultando na descentralização do poder. Ainda assim, teríamos outra perspectiva a considerar, que é capacidade criativa e de inteligência nas articulações para prevalecer a ideia desejada, para que o argumento seja convincente e ser providenciada uma configuração a partir de uma decisão – a ideia real e verdadeira –, que passaria a ser o valor *default* para o sucesso e progresso. Mesmo que muitas ideias e muitas concretizações do passado remoto ou próximo permaneçam em coexistência, o importante é que essas realizações tenham intenções de avanço bem intencionadas. Porque o importante é encontrar os erros para corrigi-los.

A continuidade pode tanto estar no sentido das origens em um passado remoto ou do futuro na evolução. Evidenciamos em muitos momentos históricos, pelas teorias e movimentos, a busca de modelos na Antiguidade, principalmente na antiguidade grega. Continuar em um tempo regressivo ou progressivo, tanto faz. Ao longo da história podemos tanto encontrar teorias regressivas, que mesmo com objetivos em sentido futuro, seguem em continuidade, mas perdem qualidade ou o sentido do avanço mesmo pelas ideias apresentadas, podendo ser negativas por não oferecer expectativas de melhora. Ao contrário de outras consideradas progressistas por terem ideias e conteúdo que apresentam qualidade e aperfeiçoamento, podendo ser positivas no sentido de apresentar possibilidades de resoluções. Tanto umas como as outras são possibilidades que podem coexistir, progredindo e regredindo, em um de vai-e-vem, e, por fim, não avançar, nem mesmo

regredir. Elas se mantêm no mesmo lugar. Mas, é o momento da realização e não o da análise do tempo que se considera quando se agrega um sentido de importância por meio de antigos ou novos modelos. Ambos atendem às configurações de imagens. Com base em uma ética, esses modelos podem evoluir por meio das forças positivas. Até mesmo inovar. Por meio dos direitos históricos do homem, ao longo de sua luta diante de poderes em busca de liberdades, suas conquistas, aos poucos, sejam religiosas, políticas, sociais, pessoais, se tornaram muito importantes para seu *status* atual. Enfim, dos direitos mais importantes, depois da religião, são os sociais. E, ao lado destes, encontramos nos últimos tempos o direito de não vivermos em um ambiente poluído. Uma reivindicação dos movimentos ecologistas que têm como fundamento impedir alguns efeitos prejudiciais ao homem. Esses direitos, conhecidos como os direitos de terceira geração, pelas lições de Norberto Bobbio, tanto quanto foram os de segunda geração – os sociais –, quando reivindicados fizeram surgir resistências, pois no momento são inimagináveis e difíceis de ser concebidos nas primeiras declarações. Aos poucos, no decorrer de uma experiência dessas novas demandas, é que surgem as necessidades. E essas necessidades surgem com as transformações das condições sociais e que podem ser supridas com o progresso técnico. Em suma, para esse *parâmetro default*, uma afirmação é certa segundo Norberto Bobbio, para ele os direitos de terceira geração são expressões de aspirações ideais e nomeá-las de Direitos é valorizá-las. E, proclamar os direitos do homem, não importa de que lugar do mundo é reafirmar o que já está concebido, pois os direitos do homem são universais. E neles está entendida uma qualidade de vida. Portanto, uma legislação para impedir os limites do uso de substâncias poluentes é uma coisa e como se desenvolve a relação com essas regulamentações na sociedade trata-se de outra coisa, a própria dinâmica do mercado.

Assim, dando continuidade ao tema anteriormente introduzido, a conferência da Nações Unidas sobre o desenvolvimento sustentável, mais uma etapa se consolida para atender aos acordos políticos já estabelecidos. Porém, necessitam de atualizações em sintonia com o próprio desenvolvimento. Essas atualizações tem base nos resultados avaliados que devem ser comparados com os objetivos já estabelecidos, como bem apresentamos no capítulo *Indústria e comunicação*, com metas para o ano de 2050. Mas a importância também é imediata, deve-se começar atendendo aos problemas emergentes como *A economia verde no contexto do desenvolvimento sustentável e a erradicação da pobreza*¹³⁹, em prol de uma “imagem verde” na configuração e nos projetos que objetivam inovação.

Figura 60: Imagem para capa, representando os resultados de uma economia verde.

Fonte: relatório dos tomadores de decisão:

Towards a Green Economy: Pathways to Sustainable Development and Poverty Eradication, 2011.

¹³⁹ “O desenvolvimento sustentável enfatiza uma abordagem holística, equitativa e clarividente à tomada de decisões em todos os níveis. Ele destaca não apenas o forte desempenho econômico, mas a equidade intrageracional e intergeracional. O desenvolvimento sustentável compete à integração e a uma análise equilibrada dos objetivos sociais, econômicos e ambientais e os objetivos na tomada de decisão tanto pública quanto privada.” Disponível em: <<http://www.rio20.info/2012/economia-verde>>. Acesso em 17/05/2012.

São muitas as aspirações para um equilíbrio das relações, mesmo que visando inovações ao nos limitarmos às concretizações e não às imaginações, nos concentramos nos aspectos técnicos como *parâmetro default*, sejam as normas ou as funções, são elas que conduzem às formas. As novas tecnologias são para o design e para a arquitetura a chance de concretizar os ideais proclamados pelos movimentos ecologistas. A importância da funcionalidade, que surgiu com a Bauhaus, em 1933, e em seguida com a produção globalizada, a partir do estilo internacional, nos Estados Unidos, está no papel do design e da arquitetura. Entretanto, referimo-nos ao papel dessas artes capazes de lidar não só com as aspirações do indivíduo na sociedade, mas também com a demanda de uma indústria padrão e de massa. Uma situação que levou o papel da arquitetura e do design às últimas consequências para o *status* do objeto obsoleto e da poluição nos dias de hoje, favorecendo o mercado de bens e consumo após a Segunda Guerra Mundial. No entanto, se considerarmos que essas artes são as principais a terem a chance de reciclar suas próprias normas de configuração, então poderiam desconstruir seus valores e reconfigurá-los com criatividade. E, assim, as artes aplicadas devem viabilizar, mas, pelas suas próprias qualidades de gerenciamento de produção, os seguintes itens: calcular o ciclo de vida do produto; certificar uma relação justa de comércio e normas ecológicas da origem da matéria-prima ao consumo do produto final; objetivar a garantia de um retorno à cadeia produtiva, sem desperdício ou resíduos poluentes e garantindo o desenvolvimento sustentável. Contando, claro, com seus aliados – o *marketing* e a publicidade e desde que haja vontade política para decisões bem intencionadas pelos acordos entre mercados nacionais e internacionais.

Figura 61: Principais imagens que atendem ao desenvolvimento sustentável.

Fonte: relatório dos tomadores de decisão:

Towards a Green Economy: Pathways to Sustainable Development and Poverty Eradication, 2011.

As grandes dificuldades de realização que as políticas e os programas encontram segundo o relatório GEO 5¹⁴⁰ consistem nos fatores que não são manifestados claramente e que contribuem para um crescimento da pressão sobre as condições ambientais. Discussões apenas sobre reduções e sintomas ambientais não são suficientes. Entre os fatores mais problemáticos, encontramos o crescimento demográfico, o consumo e a produção, a urbanização e a mundialização como desafios que a humanidade precisa superar.

Tabela 1: crescimento da população, do PIB, do comércio e das emissões de CO₂, 1990-2008

Fonte: GEO-5 *Résumé pour les décideurs*. Programme des Nations Unies pour l'environnement, 2012, p. 15, figura 7. Peters, G.P., Minx, J.C., Weber, C.L. and Edenhofer, O. (2011). Growth in emission transfers via international trade from 1990 to 2008. *Actes de l'Académie nationale des sciences des États-Unis d'Amérique* 108(21), 8903-8

¹⁴⁰ Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (United Nations Environment Programme - UNEP).

A respeito das preocupações com os efeitos das mudanças climáticas, esses fatores se conjugam e interagem em consequência da fragilidade das culturas, principalmente no que diz respeito ao medo da falta de alimentos e de água. Com essas preocupações, intensificam-se os investimentos em energias renováveis. Contribuindo também para a redução dos gases poluentes lançados na atmosfera e diminuindo os riscos à saúde humana. As medidas tomadas são baseadas em benefício do bem-estar da humanidade. A complexidade dessa relação associada ao rápido crescimento da população para encontrar soluções deve ser somada à capacidade de resoluções para as imprevisibilidades do clima e das ações imponderáveis da própria humanidade.

Mas tudo isso não se resolveria apenas com as leis. Conta-se ainda, em grande peso, com o controle e os fatores de vantagens políticas e econômicas. Eventualmente, o que se tem hoje são avanços que ainda devem ser melhorados. Em 2050 serão realmente avaliados como projetos de sucesso ou não. A exemplo dessa incerteza, no relatório da GEO-5¹⁴¹, foi apresentada a grande necessidade de respostas inovadoras para solucionar essa complexa rede de interdependência, buscando atender às metas estabelecidas para melhorar a qualidade de vida da humanidade em todo o mundo. Vejamos um trecho do apelo que consta no relatório, no item seis, *Réponses innovantes – une possibilité de coopération* (respostas inovadoras – uma possibilidade de cooperação):

« Pour atteindre ces cibles et objectifs aux fins d'un développement durable, de nouvelles réponses innovantes sont nécessaires à tous les niveaux, car la reproduction et la transposition à plus grande échelle des politiques actuelles ne suffiront pas à elles seules. Il ressort d'études existantes sur les scénarios de durabilité qu'il faut adopter à la fois des solutions de politique générale à court terme et des mesures structurelles à long terme pour atteindre les cibles fixées. »¹⁴²

¹⁴¹ GEO-5 *Résumé pour les décideurs*. Programme des Nations Unies pour l'environnement, 2012.

¹⁴² Para alcançar estes objetivos e metas para o desenvolvimento sustentável, novas respostas inovadoras são necessárias em todos os níveis porque a reprodução em larga escala das políticas atuais não será suficiente. Fica clara, a partir de estudos existentes sobre cenários de sustentabilidade, a necessidade de adotar de uma vez soluções políticas a curto prazo, e, a longo prazo, medidas estruturais para cumprir as metas. (Cit.trad. Por Christiane Wagner). GEO-5 *Résumé pour les décideurs*. Programme des Nations Unies pour l'environnement, 2012, p. 16.

A expectativa de respostas inovadoras, ou seja, de inovação mesmo, como reposta positiva de uma solução, torna-se ao mesmo tempo um desafio extranatural para a humanidade. A diversidade de tentativas é, em toda parte do mundo, uma das grandes forças transformadoras da configuração da imagem contemporânea. Nesse caso, as controvérsias sociais devem ser regulamentadas de forma racional, para atender a essa emergência anunciada há algum tempo pelos ecologistas, que é de interesse comum. Apesar de constataremos algumas respostas nos relatórios dos tomadores de decisão, GEO-5 e também o *Towards a Green Economy: Pathways to Sustainable Development and Poverty Eradication*, (*Caminhos para o Desenvolvimento Sustentável e a Erradicação da Pobreza*), são respostas no sentido de uma cooperação não bastariam como medidas primordiais para atender às metas estabelecidas. Porque não bastam esses relatórios, a divulgação e os eventos como meios de fundamentar os argumentos para um acordo e cooperação da sociedade. A ameaça do fim dos recursos, a má distribuição de riqueza e todas as causas eventualmente de responsabilidade do próprio ser humano dificilmente se consolidariam em sua totalidade. O horror dessa possível realidade só pode ser mensurado por quem já passou pelas agruras de uma pobreza e escassez dos recursos vitais. A solidariedade surge, mas no momento necessário. Enquanto não houver necessidade, a troca de valores visa um desenvolvimento sustentável com regras e metas estabelecidas, e segue como modelo racional de formação para uma suposta vontade. Ou, do contrário, como sugere Habermas, seria necessário dar razão ao modelo liberal como o argumento no qual os compromissos entre os interesses são irreduzíveis, gerando conflitos. E, assim, não seriam nada mais do que um resultado de um projeto orientado com objetivos estratégicos.

As ações tomam conta do espaço público, as imagens se configuram com os resultados de respostas locais com base nos argumentos divulgados nos relatórios e veiculados pelos *media*. Associações com outros temas relevantes alimentam e dão mais força à opinião pública. Porém, resta ainda saber os resultados de uma inovação como

solução. Por exemplo, segundo a ONG brasileira, *SOS Mata Atlântica*, o futuro das florestas brasileiras depende do veto de um projeto para alterar o Código Florestal. Esse projeto foi enviado em maio de 2012 pelo Congresso ao Planalto. Segundo a ONG, as alterações não atendem aos princípios elementares de sustentabilidade socioambiental.

Figura 62: Ação pública contra o novo Código Florestal, no Parque do Ibirapuera, em 20 de maio de 2012. Fotos de Christiane Wagner.

A tendência para o tema ecologia ser expressado pelas obras artísticas é grande, pois o contexto é bastante favorável. Considerando principalmente a publicidade do assunto. Seja a arte preocupada com os aspectos produtivos, com o mercado, ou com os aspectos individuais pelos valores inerentes à espécie humana em relação à sua natureza, o que importa é a afirmação de uma realização artística com liberdade de expressão. Uma liberdade que não só oferece transparência da sociedade contemporânea, como também permite identificar a realidade pela qual devemos nos orientar para encontrar bons caminhos para a humanidade. Exemplos do que se tem realizado diante desse cenário não faltam, pois estamos diariamente cercados por eles. Desde papéis reciclados aos utensílios de plástico, como também os novos projetos de energia renovável ou solar. Ou mesmo pelas imagens de um nostálgico retorno à natureza, valorizando a biodiversidade pelas artes visuais. Nas artes visuais, exemplificamos com grande destaque o artista polonês, naturalizado brasileiro, Frans Krajcberg. Esse artista, nascido em 1921 em Kozienice na

Polônia, estudou artes e engenharia em Leningrado (São Petersburgo) e em Stuttgart. Foi oficial do exército polonês durante a Segunda Guerra Mundial, viveu todas as agruras de uma guerra e perdeu tudo. Menos sua própria vida. Krajcberg, pela sua própria história, tem uma percepção diferenciada da maioria, valorizando a vida e a importância da natureza, principalmente a humana. “A natureza deu-me a força, devolveu-me o prazer de sentir, de pensar, de trabalhar, de sobreviver. Quando estou na natureza, eu penso a verdade, eu falo a verdade, eu me exijo verdadeiro.”¹⁴³ Sua obra se destaca por oferecer um estética capaz mesmo de nos conduzir tanto ao Belo, quanto ao Sublime. Desde 1948 vive no Brasil, mas também teve uma grande parte de sua vida ligada à cidade de Paris. Suas obras resultam de uma experiência direta com a natureza. Krajcberg mostra pela sua arte a destruição da Natureza causada pelo homem. Suas formas e formatos apresentam uma “natureza morta” pelos desmatamentos na região amazônica e no Pantanal matogrossense, mas não só, ele manifesta o valor e a força da natureza acima dos valores imediatos e comerciais que levam a própria natureza humana à sua destruição, com a marca da sublime beleza das esculturas de Frans Krajcberg.

Figura 63: Obra de Frans Krajcberg. *Flor do Manguê*, 1965. Madeira

Fonte: Secretária da Cultura da Bahia, para a comemoração dos 90 anos do artista, com a exposição *Grito!* em 01/04/2011.

Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2011/04/01/krajcberg-comemora-90-anos-com-exposicao-em-salvador/>>, acesso em 24/05/2012.

¹⁴³ Publicada pela Secretária da Cultura da Bahia, para a comemoração dos 90 anos do artista, com a exposição *Grito!* em 01/04/2011. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2011/04/01/krajcberg-comemora-90-anos-com-exposicao-em-salvador/>>. Acesso em: 24/05/2012.

Figura 64: fotos de Frans Krajcberg de queimadas florestais

Figura 65: fotos de Frans Krajcberg de muda renascendo das cinzas

Exposição de *KRAJCBERG, o Homem e a Natureza no Ano Internacional das Florestas*.

Realizada no ano de 2011, de 08 de julho a 06 de novembro, no Museu Afro Brasil – Parque do Ibirapuera.

Fonte: <<http://krajcberg.blogspot.com.br/2011/07/exposicao-fk-no-museu-afro-brasil-em.html>>. Acesso em 24/05/2012.

Em meio a essas conquistas e apropriação do espaço, a imagem que se constrói pela consciência coletiva de um perigo que ameaça a existência humana torna-se não só o argumento de uma necessidade, mas também estimula a busca para soluções por meio de novas criações e descobertas. As novas descobertas, e até mesmo consideradas inovações, têm seus méritos na própria evolução tecnológica. Entretanto, um novo cenário para as metrópoles se propõe como soluções e os problemas de uma quarta geração, que já reivindica seus direitos. A exemplo, a polêmica nanotecnologia¹⁴⁴ para o espaço público como soluções de urbanização para um bem-estar comum, que possivelmente levaria a uma desapropriação do espaço público devido a uma possível potência oculta configurando uma imagem invisível.

¹⁴⁴ Disponível em : < http://videos.arte.tv/fr/do_search/videos/recherche?q=nanotechnologie>. Acesso em : 12/05/2012.

3.3. Metrôpoles globais

Presença e influência

As culturas são presença, influência e patrimônio da humanidade. Esse patrimônio pode tanto ser universal ou restrito a uma pequena comunidade. Ao mesmo tempo, uma variação da cultura pode ser considerada na dinâmica de uma metrópole global, que mantém uma parte do seu patrimônio em suas fronteiras e a outra universal. Adiante, progressivamente, as complexidades subsequentes do desenvolvimento possibilitam a integração dos indivíduos em sua cultura diversa, mas correlativa quando se trata da imigração. Essa dinâmica, pela qual o indivíduo adquire uma presença como cidadão, opera sob a influência das realizações, transmitindo tradição, educação, conhecimento do idioma, história, arte e costumes. Entretanto, a diversidade das culturas, seja entre as nações ou entre diferentes nacionalidades concentradas em uma mesma nação, tem em seu processo de aculturação um desenvolvimento intelectual, espiritual e estético. A maior característica dos resultados é percebida nas práticas artísticas do presente e nas obras que permanecem no tempo, marcando não só uma origem cultural, mas um processo de identificação e adaptações com outras realidades de tempo e espaço. Essas novas realidades podem ser entendidas como realizações contemporâneas. De um lado, pode ser o processo de aculturação em uma nação em seus limites territoriais, por outro, de um ponto de vista de desterritorialização, de uma experiência através do tempo e sem noção de espaço, pelos meios de comunicação digital.

Nem sempre é fácil distinguir pelas realizações históricas do desenvolvimento intelectual, espiritual e estético do homem ideias de um futuro necessário. A presença histórica em sentido de um autodesenvolvimento humano é também um processo contínuo e conexo nas metrópoles globais. Além disso, constata-se no sentido de progresso e

desenvolvimento da civilização, ou ainda mundial, que a metrópole impõe um ritmo ao mundo sob as diretrizes das potências hegemônicas, pelas suas produções culturais. Sem dúvida, pelas condições e contextos nas quais são necessárias interpretações e “leis gerais de desenvolvimento histórico”¹⁴⁵. Há um importante e interessante uso abstrato de argumentos propondo inovações. Além de argumentos, para descrever a intenção de novas possibilidades, a palavra “inovação” ganhou importância ao expressar o desejo de mudanças políticas, econômicas e sociais que visam assegurar um futuro diferente para tudo o que até então era comum. Porém, tornou-se ainda mais comum o predomínio do termo inovação. O sentido de “comum” na história social¹⁴⁶ em sua extensa significação é desde o que é comum a uma comunidade, ou como contraste entre classes sociais, entre algo que seja comum (*res plebeia*) ou público (*res publica*), ou mesmo como algo habitual com sentido de julgamento de valores, para se referir ao que não é do gosto de uma elite, mas de uma classe social inferior. Ao mesmo tempo, tornar comum a muitos, ou seja, comunicar – raiz no substantivo de ação latino *communicationem* –, do particípio passado latino *communicare*, de *communis*, que significa “comum”. E, ainda com grande importância a palavra latina *communitatem* que tem o sentido de comunidade de relações ou sentimentos, e também com origem na palavra comum (*communis*). Em suma, tratamos de uma relação binária entre comunidade e comunicação que parece indissociável uma da outra, tanto no seu sentido etimológico quanto sociohistórico. No entanto, qualquer relação com a concretização de algo que seja verdadeiramente inovador parece improvável, quando percebemos a dinâmica que marca a presença e a influência de culturas nas grandes metrópoles. Assim, encontramos em *communis* na acepção específica, o que há de comum na influência das relações humanas, do povo, nos ideais de uma democracia, do

¹⁴⁵ POPPER, K.R. *Apud.*, WILLIAMS, R., 2007. p. 202.

¹⁴⁶ WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

grego *demokratia*, *demos* (povo) e *kratos* (governo). Pode-se dizer que esse significado geral estabelecido de democracia não perdurou, pois na sua história sociopolítica teve muitos sentidos, pelos diversos contextos de suas práticas. Hoje, o sentido de democracia ainda é muito dúbio, mas no que diz respeito aos aspectos globais, o sentido amplo da democracia é muito importante nas sociedades eleitorais e de opinião pública. Portanto, na medida em que se enfatiza a influência das nações hegemônicas tanto com presenças políticas liberais como socialistas como forma integral do sistema global e visão de mundo. Governos com ideologias que se opõem na prática, mas que, por meio de uma democracia em seus ideais predominantes, podem encontrar o equilíbrio de interesses comuns, ou seja, do senso comum, popular e de governo do povo.

Diferentemente dos padrões *default* e questões relativas às ações, ainda na dimensão dos ideais, os conceitos de sentidos mais diversos são “democracia” e “inovação”. E, na prática contemporânea, são ainda realizações e interpretações que expressam os mais indeterminados sentidos para esses termos. Principalmente “inovação”, que começou a ser entendida como ilusão, pela abstração de um futuro. Principalmente no Brasil, a cidade de São Paulo que representa para o mundo a imagem de uma das metrópoles globais e é vista como potência pelas “possibilidades de inovação”. Diferente, São Paulo tem sua presença não como a de Paris¹⁴⁷ nem mesmo como a de Berlim. Longe e, ao mesmo tempo, perto. Longe no tempo, pela falta de uma formação cultural do sentido alemão *Bildung* e do francês *culture*, mas perto quando o tempo possibilita todo o conhecimento ao povo, desde que este possa tê-lo. Na realidade, pelas pesquisas¹⁴⁸,

¹⁴⁷ Conf. nesta tese p. 93. [...] Um país que podemos citar como exemplo do modelo criativo e econômico para uma moda da estética contemporânea é a França. [...].

¹⁴⁸ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Síntese de Indicadores Sociais - Uma análise das condições de vida da população brasileira 2012*
Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/pesquisas/pesquisas.php>> Acesso em: 08/06/2012.

constatamos uma desigualdade social na educação, a qual a maioria da sociedade não a tem. E, portanto, um minoria privilegiada é que tem possibilidades para se interessar pelo conhecimento. Essa realidade, apesar de parecer pouco “comum” na história dos alemães, não raro, mostra que a diferença existe, e se vê apenas pelas estatísticas e por motivos exteriores à vontade. Vê-se também, uma situação significativa dessa realidade com os franceses.

Entretanto, vale a pena comparar que a presença e a influência de uma metrópole brasileira e global começaram não com uma filosofia ocidental e um legado do pensamento franco-alemão, com origem na Antiguidade grega, mas como colônia. A filósofa Olgária Matos, estudiosa da Escola alemã e francesa e professora da Universidade de São Paulo, apresenta o ensaio *Brasil: a memória em trompe-l'œil* pelo qual podemos nos conduzir ao entendimento do porquê os brasileiros e os cidadãos do mundo acreditam na ilusão do Brasil como um “País do futuro”¹⁴⁹. Pelas palavras da filósofa:

“O Brasil, já se disse, não possui inconsciente colonial, inscrições de uma história coletiva que desse a conhecer quem somos hoje. Nessa perspectiva, [...] dificultaria a construção democrática, pois careceríamos de uma memória representável, isto é, contestável. [...] Vertigem do espaço e do tempo, o Brasil é marcado mais pelo imaginário do que pelo real. Trata-se de uma cultura em *trompe-l'œil*, de uma ilusão de ótica que conduz à desestabilização e ao ‘delírio’ e, conseqüentemente, à ambivalência de todos os sentidos, de forma que passamos a ver a irrealidade como realidade.”¹⁵⁰

¹⁴⁹ “A expressão “Brasil, país do futuro” é originalmente o título de um ensaio do escritor austríaco Stefan Zweig. Refugiado da Segunda Guerra Mundial, chega ao Brasil, em 1940 e deslumbra-se com a paisagem e o ritmo da vida no Rio de Janeiro. Mais tarde, no entanto, esta expressão foi usada politicamente pelo governo de Getúlio Vargas, com o objetivo de dar esperanças à sociedade brasileira de que o futuro do país estaria em sua administração.” Relatos de Waldenyr Caldas, durante entrevista.

¹⁵⁰ MATOS, Olgária. *Contemporaneidades. Ensaio, Brasil: a memória em trompe-l'œil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009, p. 13.

Olgaria Matos apresenta a realidade brasileira em relação à ilusão. Ao se reportar à obra de Freud sobre a ilusão, a filósofa apresenta o povo brasileiro em busca de uma satisfação, de uma felicidade em suas experiências de vida, ao possuir algo, ao contemplar e ao ter esperanças. Porém, sua análise segue as características da suposta imagem que os brasileiros têm deles mesmos, da falta de memória histórica. Mas, possivelmente, atribui-se esse esquecimento aos fatos históricos que se passam sem se registrar rupturas. Diferentemente do ocidente europeu, com uma ruptura histórica de grande importância que foi o da Revolução Francesa. Ela é o marco da conquista de uma presença da esfera pública baseada em uma legislação e valores morais, transformando o comportamento político e social na Europa ocidental, como bem comentamos no capítulo precedente. Porém, no Brasil, o processo da relação esfera privada e pública seguiu mais os ideais liberais do que os sociais, segundo nossa compreensão sobre o que escreve Olgária Matos a respeito da democracia brasileira. Entende-se, assim, que a democracia brasileira tem suas características na própria relação de uma história de não identificação com o legado passado de colônia. Portanto, continuando a história e ignorando sua origem como colônia, o Brasil seguiu sem memória a linearidade do tempo. Pelas palavras da filósofa o assunto se esclarece:

“nossa tradição é a da não ruptura ou de uma memória evanescente. Do Brasil, colônia à Independência, do Império à República, da escravatura à abolição, das ditaduras à democracia não houve interrupção temporal, mas uma continuidade pela ‘interdição do passado’ – o que aparece de forma exemplar na ‘transição’ ou no processo de ‘abertura’ para o término do período de autoritarismo declarado, na história mais recente.”¹⁵¹

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

No ano de 1985 se consolida o início do processo democrático no Brasil. A Ditadura chega ao fim com o governo do último presidente militar, João Figueiredo. Porém, um ano antes, em 1984, iniciaram-se os movimentos civis nacionais *Diretas Já*, que reivindicavam eleições presidenciais diretas no Brasil. Seu principal líder foi Tancredo Neves, eleito presidente em 1985 ainda pelo Colégio Eleitoral, mas que, logo em seguida, morreria. Todavia, ficou a esperança de um futuro para a nova geração, expressada pela canção de Milton Nascimento, *Coração de Estudante*:

“Quero falar de uma coisa
adivinha onde ela anda?
deve estar dentro do peito
ou caminha pelo ar
pode estar aqui do lado
bem mais perto que pensamos
a folha da juventude
é o nome certo desse amor

Já podaram seus momentos
desviaram seu destino
seu sorriso de menino
quantas vezes se escondeu
mas renova-se a esperança
nova aurora, cada dia
e há que se cuidar do broto
pra que a vida nos dê flor e fruto

Coração de estudante
há que se cuidar da vida
há que se cuidar do mundo
tomar conta da amizade
alegria e muito sonho
espalhados no caminho
verdes: planta e sentimento
folhas, coração, juventude e fé”

Letra de *Coração de estudante*, de Wagner Tiso e Milton Nascimento
Fonte: <<http://www.miltonnascimento.com.br>>. Acesso em: 29/05/2012

A partir de 1985, com a posse de José Sarney, foi promulgada a Constituição de 1988¹⁵², instituindo um Estado Democrático de Direito e uma república presidencialista. No ano de 1989, o Brasil passou pela conturbada presidência de Fernando Collor de Mello, seguida de um afastamento e sucessão pelo seu vice-presidente Itamar Franco. 1989 foi o ano que marcou muitas mudanças, não só no Brasil, mas no mundo todo. A Revolução Tecnológica e as consequências das fronteiras abertas para a globalização, como bem comentamos no capítulo *Reconfigurações urbanas, “Polis-ideologia”*. Discutimos o ideal de democracia no mundo e seus aspectos de realização a partir daquele momento, e o longo caminho para igualar as diferenças, com referência na igualdade dos direitos, mas, na prática, a consolidação estava muito distante.

Hoje, quando falamos dos mandatos do presidente Fernando Henrique Cardoso, eleito em 1994 e reeleito em 1998, necessariamente os associamos às transformações ocorridas em nossa economia. Pelas informações concedidas pelo sociólogo Waldenyr Caldas, nos situamos no contexto desde o início do seu primeiro mandato, quando o país passou por uma situação difícil no plano econômico-social, devido à inflação sem o controle. A sociedade carecia de uma economia estável. Uma das consequências foi o desemprego. Portanto, sem poder planejar a economia, o poder de compra e as condições para equilíbrio do mercado e da sociedade faltavam. A sociedade brasileira experimentou nesse período um novo plano econômico criado pelo governo Fernando Henrique Cardoso – o *Plano Real*. Calda diz:

“Ele foi criado em bases sólidas e muito diferentes dos planos anteriores. Depois de longo tempo tivemos, de fato, a recuperação da economia brasileira que permanece até nossos dias. A partir desse momento, a distribuição da riqueza produzida pelo país melhorou consideravelmente. Segmentos de classes sociais mais modestas passaram a ter maior poder aquisitivo, a circulação da riqueza aumentou e tornou-se possível termos uma economia planejada como vemos atualmente. No plano internacional, o governo Fernando Henrique estabeleceu uma política muito inteligente. Desse momento para cá, o Brasil tem assumido posições de liderança em algumas questões internacionais.”¹⁵³

¹⁵² BRASIL. *Constituição (1988)*. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

¹⁵³ Waldenyr Caldas observa que o bom senso prevaleceu sobre as diferentes orientações político-partidárias entre PSDB (partido social democrata brasileiro) e PT (partido dos trabalhadores), em relação à administração da economia do país. A melhor prova é a sensível e notória melhora do país. Informação concedida pelo sociólogo, para este estudo [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por christiane.wagner@usp.br, em maio de 2012.

No contexto internacional, porém, a realidade do Brasil precisa ser percebida e para isso necessário espaço para as opiniões serem expostas. Mas, sobre esse assunto, não é necessária a discussão em nosso estudo. No entanto, vale caracterizar que de 1994 a 2002 o Brasil viveu de fato a recuperação nacional e internacional. Desde então, o presidente Lula, sucessor de Fernando Henrique, com bom senso, prosseguiu durante os oito anos de seu governo com o *Plano Real*, mantendo a economia do país estável. Atualmente a sociedade se encontra em uma situação muito superior em relação ao período que antecede a presidência de Fernando Henrique Cardoso. Essas transformações nacionais e essa nova imagem que se configurou no mundo vêm seguindo desde 1989 uma influência pela tecnologia digital e a convergência tecnológica. Essa grande influência na comunicação global possibilitou que os *media* adquirissem o poder que têm hoje. Como bem discutimos nos capítulos anteriores. Somando-se, ainda, que toda a globalização tem sua origem nos ideais anglo-saxões de uma economia de mercado liberal e que a hegemonia dos Estados Unidos nos anos de 1990 e toda a indústria confirmaram. Esse poder econômico possibilitou muitos investimentos na evolução da tecnologia de informação. Entretanto, vale lembrar as observações discutidas anteriormente, de uma nova geração participando com muita intensidade dessa nova conquista pelo espaço público por meio da internet. Um período de mudanças rápidas que essa nova geração experimentou. Mas, em algumas culturas, ainda essa geração mantém valores de uma tradição, como a cultura européia. Em outras, principalmente, no Brasil, não se têm mais vínculos com um passado. Ainda mais quando não se tem uma tradição e, portanto, “sem memória” de suas origens, seguiu marcando a presença de uma metrópole global, sob a influência da força hegemônica americana. Com exceções, claro, de uma geração de imigrantes europeus¹⁵⁴ e que ainda

¹⁵⁴ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *A contribuição alemã para a formação da cultura brasileira*. Disponível em: < <http://www.ibge.gov.br/brasil500/alemaes/contribuicao.html>>. Acesso em: 20/05/2012.

mantém suas raízes na tradição europeia. Como também na tradição japonesa. Mas, no sentido amplo, exemplos não faltam de uma cultura de imigração¹⁵⁵ que tomou conta do Brasil. Basta olharmos e relembrarmos o nosso ambiente cultural, a começar pelos filmes de grande bilheteria, e lembrando a influência da cultura americana¹⁵⁶ pelos centros de comércio – *shoppings*, e, claro, o crédito! São esses exemplos, entre outros tantos, que não nos deixam dúvidas do que Olgaria escreveu em seu ensaio, que a democracia no Brasil é relativa à sua própria existência, estando nela mesma a falta de memória de um passado que a marcou negativamente. Evidenciando, assim, uma “sublimação carnavalizada¹⁵⁷” – a autora reutiliza um termo empregado por Dostoïevski –, “o prazer e a liberdade mais do que ascetismo e virtude, direito na cidade, dever do Estado”.¹⁵⁸ Sem um passado, para compreender melhor essa ideia de “país do futuro”. A imagem internacional que se construiu, de um Brasil pelas observações do ensaio citado no livro *Contemporaneidades*, a autora nos orienta para uma “verdade” da sociedade brasileira que está relacionada à permanência de violências e injustiças como a realidade da imagem nacional. Identifica-se, assim, que essa realidade brasileira deve-se mesmo ao fato, ao tempo em sua continuidade. Seguiu-se a história e, com a falta de rupturas e marcas, o povo não pode prestar atenção aos importantes acontecimentos. Dessa forma, sem experiências com rupturas, não se pode aprender e construir o novo. Percebe-se um sentido de história “fabulosa” e multicultural

¹⁵⁵ “Diariamente, convivemos com representantes de diversos povos do mundo inteiro, e seus descendentes, que um dia chegaram ao Brasil, trazendo seus costumes, suas crenças e suas idéias. Italianos, poloneses, russos, portugueses, árabes, africanos, japoneses.” Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *O Brasil e seus imigrantes*. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/datas/imigrante/brasil_e_os_imigrantes.html>. Acesso em: 30/05/2012.

¹⁵⁶ “Dados de 1936 já evidenciam a presença avassaladora do cinema norte-americano. Dos EUA vinham 65% dos filmes exibidos, enquanto a produção nacional detinha a segunda posição no mercado (26%). No começo das décadas de 1950 e 1960, os filmes nacionais passam a representar 32% do total distribuído.” Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Estatísticas do século XX*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxhtml.shtm>>. Acesso em: 03/06/2012.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.13

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 19

que a falta de um patrimônio cultural transforma em uma ilusão, ou seja, o *trompe-l'œil* cotidiano. Uma vez que, pelo sentido freudiano, ao considerarmos que somente algo que já foi uma percepção se tornaria consciente. E, portanto, qualquer coisa, que não seja um sentimento, para se tornar consciente, dependeria de uma representação por meio de uma referência para sua materialização. As ideias no inconsciente só se tornam conscientes por meio de um vínculo em estado préconsciente, em referência a alguma experiência. Os sentimentos não. Eles são inconscientes ou conscientes, não seguem nenhuma referência, nenhum vínculo e são contrários a uma razão. Porque sem que possam ser organizados, sem que tenham um parâmetro para serem orientados, não poderiam mesmo encontrar um sentido racional. Observamos que muitas pessoas dão um sentido pejorativo ao termo racional, pela interpretação de falta de sentimento, usando a expressão “frieza”. O que não é verdade, até porque se trataria de um “sentimento de frieza”. O que já se subentende que a capacidade de organizar, selecionar, comparar, valorizar e de ter discernimento só é possível por meio de um conhecimento e, assim, poder avaliar com ideias conscientes, antes de expor qualquer sentimento, sem qualquer referência. A racionalidade procura, desse modo, não se iludir e equilibrar-se. Mas, para o Brasil, do ponto de vista da filósofa Olgária, entendemos como um país que carece de suas lembranças, de sua memória e que, em consequência, esse fato o leva à ilusão, pela falta mesmo de uma referência de vínculos com a história. Dessa forma, entendemos que, segundo as palavras da filósofa:

“os atributos positivos da ilusão, frequentemente subestimados: seriam ‘deleitosa’, ‘que faria a felicidade se realizar’. Tanto que ‘perder’ as ilusões é suceder ao encanto o desencanto, olhar com frieza o que antes seduzia, é des-iludir-se. O contrário da desilusão é a ilusão – ‘alegria ou felicidade que se experimenta com a posse, contemplação ou esperança de algo’”.¹⁵⁹

¹⁵⁹ MATOS, Olgária. *Contemporaneidades. Ensaio, Brasil: a memória em trompe-l'oeil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009, p. 14.

As realizações artísticas e culturais caracterizadas como realidade social brasileira no âmbito nacional são a telenovela e o carnaval. Mas a grande presença internacional da produção artística brasileira, à parte alguns nomes da arquitetura, artes visuais e cinema, está na música popular brasileira. Pela obra *A cultura político-musical brasileira*¹⁶⁰, de Waldenyr Caldas, podemos conhecer a história política do Brasil pela sua música popular. Com a canção popular, a realidade brasileira torna-se uma narrativa de sua história sociopolítica. Desde o Brasil colônia aos nossos dias, o ritmo e o som de suas origens registraram tanto os bons como os maus momentos da realidade brasileira. O repertório musical é tão vasto, com forte representatividade dessa cultura – bem marcada no mundo todo –, que mesmo os mais desatentos não ficariam sem ouvir em algum momento muitos desses registros da história do Brasil, seja no país ou mundo afora. Com expressões de uma origem africana, o lundu e o maxixe se destacam na formação da canção popular brasileira, não só pelo significado de sua importância no fim da escravidão, mas a partir do momento em que os europeus também se aproximam desse ritmo – o lundu. Dessa forma, pela transformação estética originou-se o ritmo afro-brasileiro, sem que as características formais fossem modificadas, mantendo-se os instrumentos e o ritmo. O mais importante é saber que o lundu foi mais um instrumento de luta pela libertação negra, pela transformação estética e comportamental em relação à cultura europeia. Outro aspecto muito significativo para a expressão da canção popular brasileira foi o momento que o país viveu sob o poder autoritário e repressivo. Essa experiência foi de fato real: “canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado Novo”, não se tinha espaço para ilusões: “algumas que o contestavam foram destruídas, e seus autores, presos¹⁶¹”. Porém, na música de exaltação, elogiava-se a figura de Getúlio Vargas no Estado Novo. Faz parte desse repertório um grande número de composições de sambas-exaltação, marcando a primeira presença da imagem do “Brasil, meu Brasil brasileiro” pela composição *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso:

¹⁶⁰ CALDAS, W. *A Cultura Político-Musical Brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 2005.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

Figura 66: Parte da partitura para piano: *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Arranjo de Luiz Marchetti.

A cultura brasileira, livre do autoritarismo em 1945, passou a viver o período da política desenvolvimentista no início dos anos de 1950, com destaque internacional, sob o governo do presidente Juscelino Kubitschek. A imagem internacional do país marcou presença, não só com a construção de Brasília, por Lucio Costa e Oscar Niemeyer como apresentado inicialmente, mas com a bossa-nova – inicialmente exaltando a beleza do país e, já no início de 1960, se politizando –, esse ritmo foi uma nova forma de interpretar o samba e contava com os recursos da imagem televisiva e dos meios de comunicação de massa no meio urbano e além das fronteiras. Até hoje, esse ritmo é imagem do Brasil em diversos países, uma imagem configurada pelos compositores Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes: *Garota de Ipanema*, a canção brasileira mais tocada no mundo.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems. The first system is marked 'Moderato' and 'F6'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a series of chords: F6, Gm7(b5), and Gm7(b5)/C. The bass staff has a series of chords: F6, Gm7(b5), and Gm7(b5)/C. The second system has chords Fmaj7(9), Fmaj7(9), Gm7(b5), and Gm7(b5)/C. The third system has chords Fmaj7 and G7(13). The score includes lyrics in Portuguese: 'O - lha que coi - sa mais lin - da Mais chei - a de gra - ça É e - la me - ni - na Que vem e que pas - Mo - ça do cor - po dou - ra - do Do sol de I - pa - ne - ma O seu ba - lan - ça - do É mais que um po - e -'.

Figura 67: Parte da partitura para piano:
 Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, *Garota de Ipanema*
 Arranjo de Paulo Jobim.

Pouco tempo se passou e o Brasil reviveu de 1964 a 1985 mais uma experiência sob o controle autoritário do Estado. E, a música popular brasileira com sua força, maior que outras manifestações artísticas, desempenhou grande papel na luta pela liberdade de expressão. Finalmente, desde 1985 e com a constituição de 1988, desde 1989, com as fronteiras abertas para o mundo e com esperanças nos ideais da democracia, somando-se ainda ao reestabelecimento da economia no governo Fernando Henrique, o povo brasileiro voltou a acreditar no Brasil. Muito mais orientado pela esperança de uma nova possibilidade, da mudança e em ritmo de “para onde vai o mundo” fazendo alusão à obra de Edgar Morin, *Para onde vai o mundo?*¹⁶² para pensarmos na imagem do contexto

¹⁶² MORIN, Edgar. *Oú va le monde ?* Paris : Éditions de L’Herne, 2007.

internacional. Entretanto, o Brasil é marcado pela imigração e pela hospitalidade¹⁶³, como bem observado por Olgaria ao citar a canção de Chico Buarque, *A Canção Paratodos*, exemplificando a forte expressão de um povo que se aproxima mais de uma comunidade pelas características de uma terra originária e comum a todos, com oportunidades e otimismo para uma convivência em um mesmo espaço “para todos”. Compreendemos esse sentido junto ao fato de que em uma comunidade os valores do afeto estão presentes na política como experiência de vida em comum, diferentemente de uma sociedade em que, antes de o indivíduo ser compreendido como ser humano, é necessário que seja cidadão, seguindo a legislação e os costumes previamente ao reconhecimento de suas qualidades humanas. De forma geral, o patrimônio¹⁶⁴ cultural e artístico brasileiro tem presença internacional pela música popular, mas também tem grande prestígio pela literatura, destacando-se Guimarães Rosa, Machado de Assis e Jorge Amado. Na poesia, Carlos Drummond de Andrade. Nas artes visuais destacam-se Lasar Segall, Cândido Portinari, Antônio Dias, Hélio Oiticica, Lúcia Clark e Franz Krajcberg. No cinema, Glauber Rocha e Walter Salles.

A imagem de uma metrópole global começa a ser construída a partir dos anos de 1990, seja essa a imagem do Brasil, da redemocratização, seja a da Alemanha, com uma reunificação e também redemocratização desde que unidas, seja a França no período de François Mitterrand, e principalmente, uma Comunidade Europeia que construiu aos poucos um mercado comum. Uma comunidade que se consolida economicamente em 1999 com uma moeda única, o euro. Esse símbolo de uma potência comercial e econômica entrou em circulação em 2002 e, assim, marcou uma nova fase da globalização, na passagem do século XX para o XXI. No contexto da criatividade, o desafio maior se concentrou no mercado, nas novas tecnologias, na produção e nas estratégias de venda. O universo da arte não foi exceção. É a lógica mercantil. No entanto, ficou mais favorável à

¹⁶³ As origens dessa hospitalidade brasileira são esclarecidas na seguinte obra: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olimpo Editora, 1979.

¹⁶⁴ Cf. Anexo A desta tese: *Estatísticas sobre Cultura no Século XX (Brasil)*. p. 284

produção e ao consumo de imagens, desde que se produza o lucro. Mas, evidentemente, quem “sempre ganha são os capitalistas”¹⁶⁵, como bem aprendemos nas lições de Karl Marx sobre a *mais-valia*. Aliás, suas teorias se tornaram mais ainda evidentes para os marxistas, pois atualmente, o que mais se exclui no *world trade center* são reflexões sobre uma *mais-valia*, portanto, pela necessidade de excluí-la, a tornou – pela ausência –, a mais notada, e sua presença suscitaria reflexões contrárias aos objetivos do lucro pelo lucro, desenvolvidos pelo *marketing*. Lembremos ainda a força que as imagens adquiriram pelas novas tecnologias de comunicação e a dimensão que se tem com as redes sociais e o acesso à *world wide web*, para a mundialização. Tanto é assim que o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE desenvolveu uma pesquisa¹⁶⁶, iniciada em junho de 2001 e finalizada em fevereiro de 2002, para identificar a *Cara brasileira*, título da publicação do relatório dessa pesquisa, com o objetivo de caracterizar uma imagem, que “antes não se tinha”, ou melhor, que se deseja construir para o Brasil – à imagem dos negócios –, por meio de uma pesquisa com objetivos de estratégia de mercado e de comunicação com todas as técnicas de persuasão na construção de uma imagem positiva. Inclusive, com uma predominância do termo “inovação”. Mas o sentido de inovação, no mundo dos negócios se torna, como qualquer mercadoria, desgastado e obsoleto. Se resiste, não passa de um termo para estimular as aparências de algo que possa ter valor. Sobretudo, uma técnica de *marketing*, alimentando desejos e expectativas dos consumidores. Veja-se que até as universidades anglo-saxônicas estão seguindo a lógica da produtividade em busca de inovação, com *rankings* internacionais. E exige de seus pesquisadores, por meio de regimentos, a inovação. Qual resultado se espera? Que todos os pesquisadores possam inovar? Se assim for possível, como por exemplo, como aconteceu com Copérnico e Kepler, então, precisaríamos de outros mundos ou de muito tempo para sermos reconhecidos. Por que um único mundo não suportaria tanta inovação. E, com relação ao tempo, a humanidade precisaria estar acima dos supostos gênios ou

¹⁶⁵ PETERS, Jörg; ROLF, Bernd. *Was ist ein gerechter Lohn?* Karl Marx. Texte und Materialien für den Unterricht. Kant & Co. Im Interview. Fiktive Gespräche mit Philosophen über ihre Theorien. Stuttgart : Reclam, 2009.

¹⁶⁶ SEBRAE, Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. *Cara Brasileira: a brasilidade nos negócios – um caminho para o “made in Brazil”*. Brasília-DF : SEBRAE Nacional, 2002.

superempreendedores da inovação, para aceitar as supostas inovações, tão imediatamente como quando pelo tempo que por elas se exigiu encontrá-los. Mas o próprio mundo dos negócios, enfim, está se dando conta de que ele mesmo precisa inovar¹⁶⁷ suas estratégias para estimular a produção, sem que o desgaste desse termo possa provocar ainda mais competição sem sentido, que aliás, como sempre, tem seus premiados – por estarem em vantagens em relação aos outros graças a algumas ações que podem ou não serem superadas. Para isso, deseja-se o melhor e, portanto, dependemos de muitas coisas que ultrapassam a dimensão da experiência. Nesse sentido, o conhecimento pela experiência nos mantém na história, e como Edgar Morin observa, os países em vista de desenvolvimento recomeçam as histórias do socialismo europeu e a história do socialismo de aparelho (*socialisme d'appareil*), essas histórias até mesmo retornam e coexistem com caráter progressivo ou ainda regressivo. Consideremos os avanços e os retornos em sua constante repetição, como anteriormente citamos, fazendo referência às vicissitudes da vida. Assim, é nesse sentido que Morin se manifesta pela necessidade de uma atenção para a emergência planetária da humanidade ou emergência da humanidade planetária. Claro, nada estaria fora do planeta, no que diz respeito à história da civilização. Todas as experiências de hoje compreendem as do passado. Mas não seria ainda uma característica que se pode atribuir como a totalidade desse planeta, nem mesmo o seu fim. Morin nos relembra:

*“Il y a cinquante mille ans, homo sapiens a essaimé sur tous les continents, et la diaspora humaine s’est poursuivie, consolidée, pendant des millénaires. Les ethnies se sont enfermées dans leur langue, leur culture, leur croyance. Les civilisations communiquaient de proche en proche, mais la grande dérive avait isolé les unes des autres les humanités d’Amérique, d’Afrique, d’Asie, d’Europe, et, au sein même des vastes continents, empires et civilisations demeuraient ignorants les uns des autres. Il y avait des histoires, variées, multiples, asynchrones, non pas une histoire.”*¹⁶⁸

¹⁶⁷ O Jornal Valor Econômico, de São Paulo, apresenta um artigo que trata do termo inovação na publicação de 25, 26 e 27 de maio de 2012, na seção Tecnologia & Comunicações, traduzindo um artigo do jornal americano, The Wall Street Journal, pela jornalista Leslie Kwoh, no qual discute o fato do termo “inovação” estar se tornando clichê no dicionário empresarial. O artigo começa com a seguinte frase: “Na sua empresa há inovação? Praticamente todas diriam que sim.”

¹⁶⁸ “Cinquenta mil anos atrás, o *homo sapiens* se espalhou por todos os continentes, e a diáspora humana continuou, consolidada, durante milênios. Etnias estiveram fechadas em sua língua, em sua cultura, em suas crenças. As civilizações se comunicaram e se aproximaram progressivamente, mas o grande desvio foi estarem isoladas umas das outras, as humanidades da América, da África, da Ásia, da Europa e, mesmo dentro dos vastos continentes, impérios e civilizações permaneceram ignorantes uns dos outros. Havia histórias, variedades assíncronas, múltiplas ou múltiplas?, mas não uma única história.” (Cit. trad. por Christiane Wagner) MORIN, Edgar. *Où va le monde ?* Paris : L’Herne, 2007. p. 54-55.

Agora, no percurso do século XXI, a humanidade se apresenta em sua diversidade cultural como uma realidade planetária sob a tutela da tecnologia e da comunicação. Mas, ainda que por meio dessa facilidade, da proximidade, e mesmo em uma única realidade, a humanidade não deixa de ser diversa. Em sua continuidade, porém, com a necessidade de uma ilusão para criações, que tantas outras realizações artísticas possibilitaram. Mas, acreditar que a ilusão seja importante é um tema de opiniões divididas, entretanto, não sabemos na experiência a importância de não a ter. Pensamos apenas, nas ideias de Platão, retirando os artistas da república. Mas, na realidade, os artistas sempre formam uma realidade. Mesmo que sua arte possa oferecer a ilusão. Contudo, ainda assim, na atual crise planetária, Morin fala que mesmo que muitas pessoas possam acreditar que se perderem as ilusões perderiam tudo, trata-se de um engano. Para esse pensador, faríamos uma prodigiosa conquista perdendo com isso os nossos erros, ou seja, a tal da consciência necessária para decidir o futuro. Entendemos, assim, que essa consciência no jogo (*ludere*) de erros e acertos, ou seja, em seu sentido, pela ilusão (também *ludere*) como um jogo em seus parâmetros *default*, das possibilidades de erros e acertos, de enganos e, enfim, de ilusões por ilusões. No entanto, Morin trata da perda que a humanidade teve com a promessa do progresso, e que foi ao mesmo tempo um grande progresso, descobrir que o progresso é um mito.

O que se percebe é um sistema de valores que se opera pela instabilidade e insegurança, e busca segurança estabelecendo prognósticos otimistas. Podemos perceber essa dinâmica na indústria e comércio, nas universidades, nas artes e na política, como bem exemplificamos ao longo dessa análise. Mas toda essa relação com a imagem de sucesso, da busca pela inovação, consiste na razão da comunicação e em sua realidade. Assim, frente aos paradoxos da relação dos *media* verificados pelos estudos¹⁶⁹, de que, por um lado, é possível o indivíduo escolher, selecionar a informação e, do outro, que o poder dos *media* consiste na capacidade de construir uma realidade.

¹⁶⁹ Cf. Apêndice D, desta tese - Entrevista com o Prof. Dr. Waldenyr Caldas.

Os *media*, as redes sociais, tudo converge para um recente e grande acontecimento, que consiste em uma grande realidade nas metrópoles globais, e que por tantas outras notícias e imagens ilusórias poucos não percebem a realidade do que é anunciado, talvez quem não esteja sob a convergência tecnológica ou sem o sentido da história. Por exemplo, lembremos o movimento dos indignados. Um movimento necessário diante de tantas desigualdades e injustiças que teve origem na obra, *indignai-vos!* de Stéphane Hessel, com intenção de um alerta à humanidade.

Stéphane Hessel, resistente naturalizado francês, nascido em Berlim no ano de 1917, tem uma história¹⁷⁰ de muitas experiências e participou da comissão encarregada de elaborar o que viria a ser a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Nessa obra, *Indignai-vos*, o autor relata ao complexo mundo de hoje toda a realidade na qual se encontra a humanidade, pela sua própria experiência e conhecimento na passagem do século XX, por ter participado dos principais acontecimentos que revolucionaram o mundo no século XX e, principalmente, pela busca dos direitos humanos, pedindo uma luta em rede e em ação conjunta, nas quais a indignação é necessária e afirma a todos que construirão o século XXI, em seu livro *indignai-vos!*, com uma última frase: “Criar é resistir. Resistir é criar.”

¹⁷⁰ Stéphane Hessel, em sua longa vida, teve uma sucessão de motivos para se indignar, foi marcado por Sartre, um condiscípulo mais velho, que lhe ensinou que a responsabilidade do indivíduo não está na confiança em um poder e nem em um deus. Sendo assim, necessário engajar-se em nome da responsabilidade como pessoa humana. Foi discípulo de Hegel e aluno de Merleau-Ponty. Mas sua natural tendência ao otimismo, de acreditar que os desejos possam ser possíveis, o orientou às teorias de Hegel, para o sentido da liberdade do homem em progresso em etapas constantes. E, portanto, afirma esse senhor de 93 anos: “A história é feita de choques sucessivos, levam-se em conta os desafios.” Marcado por muitas agruras e sobrevivendo como diplomata francês, segue suas missões pela humanidade. Mas sua história tem raízes nas artes e literatura, seu pai, Franz Hessel, tinha um amigo que frequentava sua residência para traduzir em conjunto *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Tradução do francês para o alemão. Esse amigo era Walter Benjamin. Stéphane Hessel chegou a Paris em 1924, com seu pai e sua mãe Helen Grund, também escritora, pintora e amante da música. Nessa época, frequentaram a vanguarda parisiense. Fazia parte do seu cotidiano familiar, Marcel Duchamp e Alexander Calder. A história de seus pais inspirou o filme (1962) de François Truffaut, adaptação do romance de Henri-Pierre Roche, com o título de *Jules et Jim*. Sua história tem grande importância como testemunha da realidade humana no século XX e no início do século XXI. Grande parte do nosso estudo passou pela realidade da história de Stéphane, porém, com outra versão, das artes como testemunha da humanidade, através de todos os sentimentos possíveis, no limite do tempo, entre nações, para se constituir um conhecimento pelas imagens. HESSEL, Stéphane. *Indignai-vos!* Tradução de Marli Peres. São Paulo : Leya, 2011. *Id. Indignez-vous!* Indigène éditions, 2011.

Considerações finais

O estudo da imagem se orientou pela realização humana por meio de sua capacidade criativa que é sempre estimulada a inovar, em um espaço-tempo delimitado à vida contemporânea. Por essa importância, uma retrospectiva das algumas importantes realizações na história foi analisada com significativos estudos sobre a imagem em seus processos de criações artísticas a partir do Renascimento, no capítulo *O Renascimento das ideias e novas imagens*.

Somando às análises apresentadas na primeira parte, é importante orientar o significado da palavra criatividade em estética. Pela referência de Souriau, essa palavra é um neologismo e passou a ser empregada não faz muito tempo. Considerando-a como um fenômeno de vasta interpretação pelas realizações do ser humano em qualquer área, é importante entender que seu sentido pela estética é o mais apropriado para este estudo. Aplicando-a ao objeto de estudo, que é o da imagem pelas realizações artísticas no sentido de inovar. A criatividade nos situa em uma complexa análise, e teoricamente é um fenômeno pouco conhecido e, portanto, sem uma definição como faculdade específica. Além das dificuldades apresentadas pela noção de criação no universo artístico, de uma diversidade de causas que orientam o indivíduo em suas realizações, encontramos as diferenças entre essas realizações, que são quase sempre, dificilmente e com muita cautela, observadas como resultado de criatividade. Um fato muito interessante é a coincidência nas realizações.

A criatividade pode ser desfavorável se mal compreendida, quando se trata de avaliar a originalidade da obra. Étienne Souriau apresenta exemplos dessa situação em relação ao autor Alphonse Daudet (1840-1897) pelas semelhanças das situações exploradas em seus romances com a de outros autores, como Charles Dickens. Porém, são situações

ignoradas por Daudet em Dickens, mas observadas por ele mesmo na realidade social. Além desse exemplo, em literatura, justificando o sentido da criatividade no vocabulário de estética contemporânea por Souriou, ilustraremos o universo de nossa discussão a respeito dessas coincidências, mas com o ato de criação de imagens. Recordamos de uma exposição pedagógica realizada na Suécia com o tema *Falso e verdadeiro (Fälskt & Äkta)*¹⁷¹, na primeira metade do ano de 2004, em que diferentes formas de reprodução e cópias no universo das artes foram apresentadas. Mas, diferentemente do que encontramos em bibliografias da história da arte, essa exposição ofereceu interessantes temas, abordados na *Escola superior de ciências aplicadas de Berlim (Berliner Hochschule für Angewandte Wissenschaften)* pela Profa. Dra. Debora Weber-Wulff. Primeiramente, quando trata a originalidade como uma difícil qualificação ao considerar que a imagem antes de ser materializada requer um estudo, esboços, uma diversidade de formas de produção e reprodução. Recordemos que, desde a antiguidade, principalmente no Renascimento, o mestre frequentemente fazia um esboço, ou o desenho mesmo, e, seguindo suas orientações, quem pintava eram seus aprendizes, que eram muito bons, tanto quanto ou quase igual ao mestre. Este apenas retocava e suas últimas pinceladas eram de grande importância, contando, claro, com a assinatura. Hoje, porém, com uma diversidade de formas de realização da imagem, muitas vezes, de uma realização por equipe, uma ideia é desenvolvida em conjunto, e cada participante executa uma parcela dessa produção, em que o destaque é muitas vezes de quem dirige. Mas ao tratarmos do que consiste uma falsificação da obra de arte, deve-se entender que existe a intenção de iludir com a imagem de uma obra, ou seja, enganar por meio de uma substituição da imagem da obra verdadeira, por meio do domínio das técnicas, em sua história e contexto. Existem muitas versões na história da arte sobre falsificações, a mais especulada no século XX é sobre as obras de Johannes Vermeer (1632-1675). As informações que temos é que um artista holandês, Han

¹⁷¹ CAVALLI-BJÖRKMANN, Görel. *Fälskt & Äkta*. Stockholm : Nationalmuseet, 2004.

van Meegeren (1889-1947), pintava de forma muito semelhante, nas mais detalhadas pinceladas como Vermeer. Mas sem se saber ao certo por que vias, esse pintor passou, então, a pintar várias obras de Vermeer com extrema perfeição, a ponto de os especialistas classificarem-nas como verdadeiras. O objetivo, evidentemente, era a comercialização no mercado das artes, no qual as vantagens estão na supervalorização da obra, na Holanda, desde o século XVII, como nos mostra a história do mercado de arte. Esse mercado tem sua origem ligada aos grandes colecionadores de obras da Antiguidade Grega e do Renascimento. A evolução da indústria e do mercado, com um aumento da riqueza e maior número de compradores, proporcionou o crescimento progressivo do mercado de arte. O grande número de consumidores de arte com potencial de compra aumentou ainda mais. Hoje, o mercado se encontra em uma dimensão complexa de valores para critérios entre arte clássica, arte moderna, arte contemporânea, arte primitiva, arte chinesa, objetos e estilos que passam por instituições privadas e estatais, além, claro, das inúmeras galerias.

Figura 67: (à esquerda) *Christus und die Ehebrecherin*, obra de Vermeer, falsificada por Han van Meegeren e vendida por 1.650.000 florins para Hermann Göring. Fonte: disponível em <<http://plagiat.htw-berlin.de>>. Acesso em 18/04/2012.

Figura 68: (à direita) Recentemente foi descoberta outra obra, também falsificada por Meegeren, de Dirck van Baburen, que estava exposta há mais de 60 anos no *Courtauld Institute of Arts* de Londres, como uma cópia anônima. Fonte: *Le journal des Arts.fr*, 19 de abril de 2012.

Outro modo ainda de se exercer uma suposta criatividade é encontrarmos situações semelhantes não pela coincidência, mas pela reutilização de situações já exploradas, por meio de novas possíveis aplicações, resultando em criações verdadeiras, remediando a pouca “criatividade” com novas estruturas formais. Não faltam exemplos para esse procedimento, evidentes, e de que facilmente qualquer indivíduo menos iniciado em artes poderia, pelo conhecimento geral, se lembrar para ilustrar essa suposta criatividade na história da realização artística. Mas, por outro lado, para os especialistas, uma obra pode ser considerada um pastiche de uma obra original, apresentando em sua realização a referência de um estilo ou obra antiga, ou pode ainda, em sua realização, apresentar diferentes detalhes de obras de arte como uma nova proposta. Muitas obras “pastiche” são cópias idênticas de obras-primas, e são consideradas verdadeiras, e não falsas; mas, claro, com a assinatura do artista que a pintou. Todavia, o mal uso de pastiches por falsificadores também pode ser possível. Diferentemente, no caso de um artista que resolve realizar outra versão de suas próprias obras, nós a consideramos uma réplica da obra de arte, mesmo que seja realizada pelos seus assistentes ou alunos, desde que o artista seja o orientador e mestre durante a execução.

Agora, quanto ao fato de uma possível coincidência, ainda mais nos dias de hoje – com a capacidade de produção e recursos técnicos possibilitando muito facilmente a realização e sobretudo a difusão –, a questão da autoria tem sido exaustivamente discutida, especialmente a respeito da cópia, por meio das técnicas de reprodução da obra de arte como analisamos ao longo de nosso estudo. Mas também deve-se considerar o grande inimigo que cobiça a verdadeira criatividade que é o plágio. Este, sem criatividade alguma, subtrai a ideia do criativo, apresentando-a como se fosse sua. Diferentemente do falsificador, que apresenta sua obra com capacidade e qualidade, como sendo a obra de outro artista – por uma questão de valores –, o plagiador simplesmente apresenta a sua obra como sendo de outro, o que o coloca em uma situação muito ruim, pior do que a

subtração, *conditio sine qua non* de alguém sem nenhuma capacidade, nem mesmo de se valorizar. Quando utilizamos a palavra “subtração”, achamos que talvez não fosse pertinente, e pensamos em empregar “apropriação”; mas, segundo a Profa. Dra. Débora Weber-Wulff, ainda deve-se considerar na contemporaneidade o conceito *Appropriation* (que surgiu do inglês *appropriate*) que tem o sentido no fato de uma obra de arte ser realizada utilizando outra obra de arte, sob a autoria do artista que dela se apropriou, sem a necessidade de materiais e técnicas idênticas, e interferindo com suas próprias ideias e apresentando uma nova arte. Lembremos a arte urbana do artista alemão Klaus Staeck e do artista francês Ernest Pignon-Ernest. Ambos, cada qual com seus temas, se apropriaram de temas ou imagens de obras consagradas, mas com outros objetivos, específicos ao espaço urbano e para uma arte das ruas, questionando a tradição dos museus e galerias no papel da arte como meio de perceber a realidade humana na contemporaneidade.

Paralela à grande exposição de Albrecht Dürer, em Nuremberg, em 1971, Klaus Steak se apropriou de uma reprodução do desenho da Mãe de Dürer, e adicionou a seguinte pergunta: Você alugaria um quarto para esta senhora? Em seguida espalhou pela cidade cartazes em colunas *Litfaß* – em Paris, conhecemos como coluna *Morris* –, como mostrado anteriormente, para colagem de cartazes na cidade. Em 28 de março de 2011, Klaus Steak apresentou um seminário no *vernissage* da exposição de suas obras em Paris, na Maison Heinrich Heine, Cité Universitaire. Nesse dia, em uma conversa concedida pelo artista para este estudo, ele explicou que a resposta que as pessoas no cotidiano davam consistia em uma nova pergunta: Mas quem pagaria? Observando que, apesar de Albrecht Dürer ser consagrado no universo das artes, mesmo com uma grande ação publicitária de divulgação da exposição, naquela época, a maioria das pessoas se limitava ao que podia entender pela imagem imediata da mensagem, em seu conteúdo e função, sem pensar em obra de arte ou artista consagrado, pois se encontrava no cotidiano, sem atenção ao universo artístico. Claro que sem nenhum demérito à arte, mas notando a diferença de contextos para a arte.

Figura 69: Plakataktion Nürnberg, 1971.
Fonte: Klaus Steak

Com as obras de Pignon-Ernest, em Nápolis, de 1988 a 1995, *La peau des murs* (a pele dos muros), suas imagens interrogam um espaço público que mantém sua história com mitologias gregas, romanas e cristãs. Mas suas obras não se limitam a isso; com intervenções no espaço público, esse artista francês se apropria de outras imagens de obras consagradas, como as cabines telefônicas com a imagem de um indivíduo em profunda angústia e desespero existencial, semelhante à representação de Edvard Munch, em *O grito*, 1893. Ou ainda com situações que marcaram muitas realizações artísticas oferecendo a *carthasis*, pela piedade.

Figura 70: *David et Goliath*, Nápolis, 1988. *La mort de la Vierge*, Napoli, 1990.
Desenhos em carvão inspirados nas obras de Caravaggio .
Fonte: Ernest Pignon-Ernest

Figura 71: (à esquerda) Cabine 7, de pinturas de uma serie de 10 cabines, representando o espaço noturno de 1997 a 1999. (à direita) Esboço para *Pieta sud-africaine*. Soweto – Warwick, 2002. Fonte : Ernest Pignon-Ernest

A *Pieta sud-africaine* trata-se de uma obra artística para refletir sobre o problema da Aids, em Durban, na África. Pignon-Ernest utiliza não apenas a cena que marcou a revolta de Soweto, época do Apartheid, em 16 de junho de 1976, com uma foto da morte de um garoto de 12 anos, Hector Petersen, nos braços de um homem, mas também transforma o homem em uma mulher digna levando um garoto que morre de AIDS. O artista francês distribui por Durban, nas regiões de Soweto e Warwick, imagens de *Pieta sud-africaine*, por ser uma região portuária de grande fluxo de gente. A sua arte apresenta, nesse contexto, a função de conscientizar a humanidade de que não apenas o Apartheid era uma realidade desumana, mas também a AIDS se alastra na mesma proporção, principalmente naquela região.

Figura 72 : Soweto – Warwick, 2002. Fonte: <<http://www.pignon-ernest.com/>> Acesso em maio de 2012.

A sensibilidade, com maior intensidade para alguns artistas, menos para outros, não está no contexto ou na época, mas na espécie humana. E o que se faz, com o sentimento, é que está relacionado a um período. Podem-se fazer coisas belas ou horríveis. A forma de realizar as coisas boas e belas, ou seja, os meios pelos quais se utilizaram as técnicas e materiais são comparados com base em seus processos de criatividade. A arte sempre dependeu da técnica, no seu desenvolvimento, que é o resultado de um conhecimento, aprendizado, aptidão para transmitir e expressar de forma espontânea ou intencional o que se percebe no meio. A arte é a reprodução – *mimèsis* – do equilíbrio, da reflexão, da compreensão, da paciência, da felicidade, da alegria, do amor, da compaixão, da beleza e dos bons sentimentos. Como também, do desequilíbrio, da irracionalidade, das dores, da infelicidade, do desespero, enfim, dos sentimentos horríveis. Seja o bem, seja o mal, percebemos as relações desses sentimentos, no universo tangível, com as experiências pessoais. Os sentimentos e os resultados desse entrelaçamento nas realizações e expressões artísticas se configuram com muitas semelhanças, mesmo entre obras situadas em contextos e épocas distintas e distantes.

Vejamos que os modos de cada arte, pelas suas possibilidades técnicas e materiais, podem favorecer mais ou menos a obra em sua função expressiva. Lembremos que, antecedendo a autonomia da estética, a partir da segunda metade do século XVIII, as belas-artes eram orientadas pelas teorias que tinham como objeto o belo, a arte como imitação da natureza. As diferentes práticas artísticas procuravam atender às expectativas desse ideal de beleza. Cada arte, em suas especificidades criativas, foi comparada e hierarquizada. Mas, atravessando um período de muitas discussões entre artistas, críticos e historiadores, principalmente com a teoria de Lessing, passou a ser valorizada separadamente, cada uma em seus limites e valores específicos.

Os valores, sejam técnicos ou pela capacidade do artista que idealiza a beleza, abriram um novo rumo para as belas-artes, que, desde então, foram entendidas em um todo que compreendia as diferentes artes, cada uma com suas especificidades, porém, compreendia em seu todo como objeto a criação de arte com referência à natureza – uma representação do belo. Arte, com esse sentido, passou a ser um conceito universal. A arte evolui, cada qual em seu próprio curso e buscando pela criação o novo, por meio do desenvolvimento tecnológico ou pelo domínio técnico, dependendo da criatividade. Mas, mesmo que novidades, invenções e artifícios possam sempre surgir, as teorias encontram também um novo entendimento e sistematização das realizações. As teorias das artes discutidas desde a Renascença se desenvolveram de acordo com a criação artística, vice-versa, mantendo uma relação de interdependência. Claro que sempre considerando todos os aspectos, desde as primeiras manifestações do homem, em sua história e conquistas. Se, por um lado, ainda se questiona a importância da arte; por outro, se questiona como tal questão poderia ser elaborada, se bem deduzimos conhecer o homem, nossa própria espécie. Assim sendo, elaboramos uma simples pergunta: quando algum de nós deixa, mais ou menos, de expressar alguma ideia ou sentimento por meio de alguma técnica? Protegendo-nos, configurando nosso bem-estar, reproduzindo nossos sonhos, cantando, dançando, escrevendo, pintando etc. O homem pode, em suas etnias, formações, educação, culturas e, principalmente, em suas diferenças, ter na essência, semelhanças inerentes à sua espécie para imaginar, conhecer, sentir, pensar e saber. Desde as primeiras manifestações do Mundo Antigo, seja em Altamira ou Lascaux, seja por toda a antiguidade grega, seja mesmo na Idade Média, no Renascimento, Barroco, modernidade, até os nossos dias: quantas coincidências podemos evidenciar do ato criativo? Veja a relação das expressões, quando comparamos obras de épocas distintas em suas características predominantes, por exemplo, um grito, como já citado em relação à apropriação da obra de Edvard Munch (1893) por Pignon-Ernest em suas realizações e, principalmente, observando a obra *Laocoon* (1º séc. a.C.), e ainda, a obra de Brecht, *Mãe Coragem* (1941).

Figura 73: *Laocoonte*, século I a.C. Roma, Musei Vaticani.
Obra realizada pelos artistas da antiguidade grega: Agesandros, Polydoros et Athénodoros de Rhodes.

Fonte da imagem: História de Beleza, ECO, Umberto (org.). Rio de Janeiro: Record, 2004.
Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, 1764.

A expressão que a escultura nos mostra pelos traços do rosto de *Laocoonte* é de um sofrimento que é a característica predominante da imagem trágica grega! O que seria essa escultura sem a expressão do grito, além de apresentar uma expressividade também em cada parte vital de sua constituição? Apesar de ser uma escultura, imóvel, em uma cor apenas, em mármore (pedra fria e dura), é acima de tudo uma imagem que apresenta, como bem Umberto Eco reconhece: “*Laocoonte (Laocoon)* sofre; mas sofre como o Filotecto de Sófocles (*Philoctète de Sophocles*): seu sofrimento nos toca o coração, mas desejaríamos poder suportar a dor como este homem sublime a suporta”. Lembremos: o que seria a *Mãe coragem* de Brecht sem a representação do grito? Diferente de *Laocoonte*, *Mãe coragem* grita em desespero e desorientada. Apesar das semelhanças, como em outras obras, de

outros tempos e contextos, cada uma tem algo diferente. Em obras, artística e tecnicamente distintas, sempre quando comparadas em seu artifício de imitar a natureza humana, no que se diz respeito aos sentimentos, percebe-se que, quanto mais uma realização artística consegue se libertar das relações cotidianas, distanciando-se do aqui e agora, mais elas se aproximam do Ser humano em sua natureza, de uma realização sublime. A obra que pelo sublime busca ultrapassar todas as experiências do cotidiano, os valores mundanos.

Umberto Eco também compara o grito de *Laocoonte* ao horror expresso pelo canto de Virgílio, que se difere de uma tragédia de Sófocles. Na epopeia de Virgílio, ele representa *Laocoonte* ao contrario de Sófocles. Este o representa como uma vítima inocente diante dos valores morais. Não estaria então o grito de *Laocoonte* mais para uma dor, de um sofrimento pela paixão e amor no sentido da tragédia de Sófocles, resultando em uma obra sublime, do que por uma causa pela guerra ou pelas causas mundanas de uma epopeia que influenciava o império Romano de Augusto, no sentido de Virgílio? O sentido de Sófocles, pela tragédia, levaria ao sublime; e de Virgílio, ao contexto, ao objetivo de uma obra relacionada com o espaço das realizações, o universo dos objetos, das relações humanas, o público.

Ainda exemplificando com a *Mãe Coragem*, a cena com a imagem do grito que marcou a personagem em sua encenação, durante toda a modernidade, tanto na versão alemã, principalmente, com Helena Weigel, sob a direção de Bertolt Brecht. Também, na versão francesa com Catherine Hiegel, sob a direção de Jorge Lavelli (*metteur en scène de théâtre*), para ver o que foi configurado na mais recente versão americana de *Mãe coragem*, representada por Meryl Streep, direção de George C. Wolfe, para uma observação das imagens configuradas nos dias de hoje. Nessa direção, representada ainda com a “expressão de cadáver”, mas não por uma imagem que sugere a interpretação, e sim pela visão de horror, sem espaço para imaginar. Sem a expressão do grito. Uma versão que representa a imagem da Guerra, porém, com alusão à contemporaneidade, banalizando a violência, característica dos *media* e cinema, sobretudo americanos.

Figura 74: Imagens das cenas de *Mãe coragem*, com Helena Weigel, cena 3: ano 1628/29, durante a Guerra dos 30 anos.

Mãe Coragem [com um grito] e uma “expressão de cadáver” voltou a negar seu filho, para salvar a si e seus outros filhos.

(*Mutter Courage angesichts einer Leiche*

ihrem Sohn nochmals verleugnet, um sich und ihre Kinder zu retten)

Fonte: ACHALLENBERGER, Stefan. *Bertold Brecht, Mutter Courage*. Reclam, 2003. p. 9.

Figura 75: Nessa sequência de *Mutter Courage*, cena 3: ano 1628/29, durante a Guerra dos 30 anos, que no original era representada pelo grito e “expressão de cadáver”.

Fonte das imagens: *A behind the scenes look at The Public Theater's production of Bertolt Brecht's "Mother Courage"*. Delacorte Theater, Central Park, com a direção de George C. Wolfe, em setembro de 2006.

Como verificamos, intencionalmente substitui-se a sutileza da representação do gesto expressivo do “grito”. Não está mais em cena uma expressão que sugere a imaginação, nem para o sentido de uma epopeia de Virgílio, nem mesmo de uma tragédia de Sófocles, mas para o horrível mesmo, de uma desilusão estética no sentido de Baudrillard. Enfim, *Laocoonte* é uma obra que ainda mantém e inspira a imaginação (*Einbildungskraft*), desde o iluminismo (*Aufklärung*) alemão e, ainda hoje, percebermos esses valores nas análises indutivas que conduzem a arte sob a crítica dos efeitos singulares de uma obra, conduzindo, assim, à possibilidade de que a obra de arte possa ser julgada pelos seus efeitos sensíveis. Diferentemente de uma dedução pela estética que procura entender todo o sistema de efeitos, mesmo antes da causa. A arte se torna objeto de análises pelos seus procedimentos criativos, como é representada e pelos seus efeitos.

Ainda assim, procurando respostas para o sentido da inovação na configuração da imagem, pela estética, que tem a arte como objeto, percebemos ao longo do estudo que o sentido contemporâneo para arte é sobretudo confuso. Mas com razão. Nessa complexa relação de capacidades expressivas, relações diversas de realizações, é sempre inútil nos prendermos à imensidão que se tornou o universo de realizações. Podemos apenas nos consolar conscientes de que existem imagens que sempre configuram o novo e que nos envolvem cada vez. Mas, e quanto ao sublime? Seria só o Gênio capaz de realizá-lo ou de percebê-lo? E o que se pode mudar com o sublime? Existe relação entre, o ideal de inovação e sublime?

A arte, no geral, em seus processos criativos busca sempre o critério de avaliação de uma possível criatividade, vinculado à diversidade de formas de realização e originalidade. Quanto à realização, pela sua apresentação material, fornece os elementos concretos de análise e avaliação. Mas, quanto à originalidade, não só é necessário o domínio na avaliação da obra realizada, mas também um domínio de todos os elementos existentes e da diversidade de outras tantas realizações do momento presente ao sentido retroativo. Mas isso apenas acontece se houver uma manifestação de interesse em pesquisar a originalidade, claro que passando pelas diferentes formas de distinção do emprego da criatividade para uma realização artística ser considerada verdadeira, e mais ou menos, original. Souriou mostra que a noção de criatividade, utilizada frequentemente, é a ideia mesmo de criação, que é insuficientemente definida. Os fatores de originalidade e inovação que implicam na criação não são criticados. Esse pesquisador confirma a nossa análise na primeira parte dessa tese, estando a criatividade mesmo em função da realização, em um processo, sem avaliar o resultado, ou ainda, que segue de forma espontânea e imaginativa. As formas mais descomprometidas de se envolver em um processo de realização artística, deixando a imaginação livre, podem levar a resultados interessantes. Podemos considerar mesmo até as realizações do universo infantil,

apresentadas, a exemplo, pelas peças Lego ou simplesmente com um desenho infantil. Mas esses resultados para serem desenvolvidos e viabilizados passam para o estágio seguinte, que é o da ideia de faculdade, pela dialética e racionalidade implícitas na organização. Esse estágio, em princípio, leva pela sua própria dinâmica racional a limitar a criatividade. Tal limite abre na noção de criatividade, apresentada por Souriau, uma possibilidade de análises do que poderia ser entendido por criatividade coletiva. O que, no entanto, analisamos com grande atenção, não só pelo aspecto filosófico que a estética invoca, mas objetivando o entendimento do que representa de fato a realização inovadora, pela qual as artes aplicadas, por exemplo, o arquiteto e o designer se orientariam, com razões práticas, para atender às expectativas da sociedade. Em suma, sem nos estendermos, e muito menos, nos dispersarmos com análises psicanalíticas dos processos mentais que levariam à criatividade, o importante é lembrar o que se entende pelas realizações em meio ao universo das representações e o que se pode definir como inovação, sobretudo no universo das imagens para a estética contemporânea.

Ao longo de nosso estudo, trabalhamos o objeto imagem como ideia e realização artísticas, no espaço público, em seu contexto histórico e político para destacar elementos, entre muitos, os mais significativos e que perpetuam no plano da existência humana. À parte todas as relações de valores e poder das sociedades e culturas, verificamos em primeiro plano a técnica e as principais influências no ocidente que conduziram às transformações. Apresentamos com grande destaque o elemento cúpula, cujas forma e função foram sempre, desde as civilizações antigas e primitivas, um elemento de importância, principalmente pela construção simbólica que sempre representaram. Sempre prevaleceu, pela sua forma, a ideia do universo, ou de englobar a vida, ou mesmo de um mundo subterrâneo, pelas ideias, ideologias, doutrinas, dogmas e, sempre prevalecendo o desejo de materializar um poder ou domínio, pela cúpula, por suas mais variadas formas de construção e técnicas predominantes, em estilos e períodos, pela religião, política, cultura, arte e estética. Além de nos lembrarmos das mais prestigiosas arquiteturas na história da

arte como o Panthéon de Roma ou Santa Sofia (*Sainte-Sophie*), Santa Sabedoria (*Sainte Sagesse*), seu significado em grego, em Istambul – antiga igreja cristã do século VI de Constantinopla, que no século XV se tornou uma mesquita e, desde 1934, deixou de ser um lugar de culto para se tornar um museu –, porém, nesse estudo, nos limitamos aos exemplos das principais cúpulas, que simbolizam o poder na França, no Brasil e na Alemanha. Precisamente, as cúpulas e seus contextos no cenário da história do Brasil, da França e da Alemanha para dar ênfase ao espaço público, como dimensão da humanidade que se orienta para concretizar. Um espaço, que, em meio às relações de valores empíricos, nos encaminha para o universo das ideias, fazendo-nos sentir a força do universo, da natureza e das ideias que fortalecem as realizações. Por mais que encontremos pelas novas tecnologias uma dimensão desterritorializada de um universo digital e a evolução dos satélites, lembremos que, desde a antiguidade grega, o valor de um sentido cósmico teve muita força, como também o celestial pela religião. Mas a imensidão do universo do ponto de vista científico, filosófico e religioso, passou pelo Renascimento, com a revolução copernicana (*révolution copernicienne*), com a teoria “inovadora” de Nikolaus Kopernikus como é conhecido em sua língua materna, o alemão, apresentando o heliocentrismo, para uma concepção de um universo físico e não mais o divino. Consequentemente, as hipóteses heliocêntricas conduziram Johannes Kepler à evolução da ciência. Porém, ainda hoje, coexistem tanto as leis da ciência como a religião como ideologias para a realização humana. Nas atividades artísticas, principalmente no cenário pictórico, as cúpulas sempre apresentaram as narrativas desse magnífico e intangível universo. Quando não, pela transparência mesmo, desde a modernidade, deixando claro aos nossos olhos: o céu aberto. Cabe a cada artista, a cada idealizador, interpretar e realizar a sua arte transcendental ou ainda, de forma mais empírica, “destranscendentalizando-a”¹⁷². E permanece mesmo assim sempre a questão: como inovar?

¹⁷² “Criamos esta palavra para fazer sentido do que poderia ser a forma de arte *a posteriori* da experiência, fazendo referência ao adjetivo transcendental que com Kant é a condição *a priori* da experiência. E também pela obra de Jürgen Habermas, *Kommunikatives Handeln und detranszendentalisierte Vernunft*. Traduzido do alemão *detranszendentalisierte Vernunft*, teríamos em português « uma razão destranscendentalizada ».

No primeiro capítulo buscamos compreender a evolução do homem como imagem de vida, do cidadão na passagem do século XX para o século XXI, isto é, do sentido de inovação pela poética, *mimèsis* e *catharsis*. Lembremos que em estética, poética trata-se de uma área que estuda as possibilidades de criação de obras artísticas. E que, no sentido dado por Valery, *poiétique*, tem como objeto todas as possibilidades de realização por meio da tecnologia, avaliando a criatividade nos processos e resultados das produções das obras artísticas. Essa palavra criada por Valery tem sua origem na palavra grega *poièsis*, que significa produção de obras de arte e lembrando que esse termo não se limita à elaboração de poemas, mas abrange especialmente a capacidade que o ser humano tem de representar. Já no início do século XX, nos tempos modernos, a busca pelo novo mais uma vez se repetia na história, mas, como bem sabemos, do mesmo modo que o termo “modernidade” foi banalizado, em seguida o “pós-moderno”, e então, nos últimos tempos percebemos o mesmo para “inovação”. A imitação não acontece apenas pela produção artística, mas também na reprodução de fenômenos sociais, que estimulam os movimentos de vanguarda e a constante vontade de mudanças do contexto político, social e econômico que acabam sendo transferidos para o universo artístico e representados pelas imagens.

A inovação é considerada com muita importância nos últimos tempos, em todos os domínios da atividade humana, como também em muitas outras épocas. Uma forma mesmo de agregar valor, qualificando a atividade quando apresenta algo de novo. As ações que têm como característica a novidade podem ser avaliadas como inovadoras. Atualmente, essa busca pela inovação apresenta uma série de discussões e, no geral, devido a uma forma de entendê-la como uma necessidade essencial para a criatividade. Esse entendimento pode mesmo muitas vezes ser usado como regra. Encontramos em muitos regimentos institucionais a inovação como norma a ser seguida. A preocupação é a inovação. Chegamos até a pensar se existem diferentes formas de inovação, mas, ao

buscarmos os critérios para tal reconhecimento, nos encontramos diante de um problema que é o fenômeno inovação. Este que, por si próprio, já se apresenta como hipótese. Mas ao buscar o sentido etimológico do termo, descobrimos que essa palavra tem origem no latim (*innovatio*), empregada desde o século XVIII com o sentido de renovação. No seu amplo emprego ao longo da história, pelos resultados que foram considerados inovadores, assim entendidos, por meio dessa definição, são configurações dos conteúdos das definições encontradas em enciclopédias e vocabulários, com dois sentidos. O primeiro sobre a capacidade de renovar, considerando o desenvolvimento das técnicas e a evolução tecnológica. O segundo, em seu amplo sentido da noção histórica de inovação. Em suma, deixando a inovação mesmo como um método ou objeto que depende da invenção, das ideias. Mas principalmente hoje como um meio, um processo de exploração comercial e fundamental para o crescimento econômico que condiciona a inovação às atividades técnicas, às concepções, ao desenvolvimento e ao gerenciamento das realizações de acordo com a circunstância do sistema político, econômico e social.

Embora essas atividades “inovadoras” sejam elementares, e de uma longa lista de realizações de inovação, percebemos que estão mesmo situadas no limiar da realidade e da imaginação, sempre nos conduzindo ao universo das imagens, por meio da arte com a noção de inovação, percebidas pelas imagens apresentadas e representações sensíveis. Essas percepções acontecem de forma empírica pelas reproduções, sejam elas concretas ou mentais, que surgem também da percepção por meio dos sentidos, como analisamos ao longo dos capítulos deste estudo. Assim, por meio dessa repetição mental de sensações, de percepções é que definimos o universo da imaginação, que nos situa na dimensão das ideias, que é anterior à dimensão da imagem concreta, da realização. O sentido para essa razão, do entendimento desse processo de sensações, é uma representação por meio da arte como conhecimento, que conduziu a estética a uma disciplina autônoma, pela concepção

de um “primeiro conhecimento”, que orienta o conhecimento, uma compreensão para configurar – representação concreta – pela imagem que é resultado de uma ideia abstrata, da imaginação. O termo imagem é de uso comum e ao mesmo tempo de significado muito extenso. Mas, em nosso estudo, nos orientamos pelo sentido geral do termo que é tido na filosofia alemã, a partir da palavra *Vorstellung*, como um conceito que se define como ideia, noção, imaginação, algo concebível. Se verificarmos o verbo *vorstellen* do substantivo *die Vorstellung*, entendemos que pode ser algo que se coloca antes (*mettre devant*) (*nach vorn stellen*), ou figurar (*figurer*) no sentido de significar algo pela imagem. E, importantes no universo das artes, ainda existem outras orientações por meio de uma análise psicanalítica para o significado do termo fantasia. Mesmo que seja considerado por muitos vocabulários um sinônimo de imaginação, mesmo que comparando pela nossa análise em alemão com o termo *Vorstellung*, interpretando o sentido nos idiomas latinos – português, espanhol e francês –, (*die Fantasie – Einbildungskraft* –, do latim, *vis imaginationis*), ele tem um sentido de sonhos, visão, alucinação, ficção ou mesmo ideia absurda, em um estado inconsciente. Ou seja, sem o domínio, para considerarmos uma ideia em seu estado de pré-conhecimento, de uma percepção para configurar uma imagem e encontrar um entendimento. Tanto que, para a busca desse entendimento do conhecimento pela imagem, ainda encontramos a ilusão e a utopia que obscurecem o raciocínio para uma razão da inovação na configuração da imagem. A ilusão é considerada uma forma equivocada de compreensão, o mesmo de percepção, em consequência de um raciocínio e juízo que se apresentam como algo que se entende como verdade, comum e natural. Esse entendimento é o que se percebe pelas aparências. É comum ouvirmos no cotidiano que não devemos nos deixar levar pelas aparências. São infinitas as obras que permanecem através do tempo para nos lembramos de algo tão comum na história das relações humanas, de todas as civilizações. Lembremos a força da poesia e da pintura nos

séculos XVII e XVIII, das teorias que discutiam as belas-artes, nas quais a conhecida frase de Horácio resistia ao tempo: “*Ut pictura poesis erit*”, a poesia é como a pintura, reduzindo as artes a um mesmo princípio de imitar a natureza, a bela natureza, que, por Charles Batteaux, o sentido estava em satisfazer pela aparência, pelo gosto e pelo amor de si próprio. Para ele, ainda, o que era considerado uma criação nova, uma nova representação da relação entre o homem e a natureza seria genialidade. Ou também comparando os limites da poesia com os da pintura, como fez Gotthold Ephraim Lessing em sua obra *Laocoon* em 1766.¹⁷³

A poesia resistiu desde essa época com tanta força na Alemanha, que ainda a geração nascida no início do século XX, hoje com aproximadamente 90 a 100 anos de idade, pode recitar de cor e salteado a enorme *Canção ao sino*, de Friedrich Schiller¹⁷⁴. Uma poesia que compara todas as fases da vida do homem com o sino, nos conscientizando por meio de uma narrativa das ilusões do cotidiano. Ainda hoje, algumas frases dessa poesia se tornaram citações que resistem a nos orientar no cotidiano, como por exemplo: “*denn das Auge des Gesetzes wacht*” (então os olhos da lei estão de guarda).

Especialmente na época que a estética e a arte, logo em seguida, tinham suas autonomias, as artes rompiam com as antigas regras, possibilitando suas próprias formas de realização. Buscava-se a inovação por meio da transgressão com as antigas regras de imitação da natureza e distanciava-se da preocupação com as comparações feitas com as demais artes. Mas, ainda assim, a possibilidade da arte total ou da evolução de cada arte separada, pelas semelhanças dos processos de criação, é muitas vezes objeto de teorias e temas artísticos. Nos anos de 1950, Adorno apoiava a convergência das artes como uma forma fundamental da arte moderna. Mas existem limites nos processos e técnicas próprios

¹⁷³ *Apud.* JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Gallimard/Folio Essais, 1997. p.108.

¹⁷⁴ Informação pessoal e constatada em Berlim com Wilma Jack e Ursula Dirjack de 2004 a 2012.

de cada arte. As artes abriram muitos temas para discutir a respeito de qual delas seria a mais apropriada, tanto pela capacidade técnica como pela capacidade de tocar a sensibilidade, imitando ou não a natureza, mas principalmente rompendo com os cânones da academia de belas-artes e buscando a inovação quase sempre entendida como transgressão às regras ou como aversão ao sistema. A realização artística se desenvolveu pelas novas formas de trabalhar a técnica, própria de cada arte, e contou sempre com o talento do artista que prevalecia em sua Arte. Não apenas em uma arte, mas em algumas outras artes. O artista tanto desenvolvia uma ou outra com maestria. Ele poderia, ainda assim, apresentar sua qualidade inovadora, na qualidade de Gênio. Ou quase gênio, como um artista muito especial, que podia compor tanto com uma escala de tons quanto de sons. A música poderia pintar, tanto quando as cores dançarem.

Um exemplo de artistas que buscam outras técnicas, além da sua principal técnica e domínio na arte moderna, é Arnold Schönberg. É claro que, por um lado as técnicas próprias de cada arte dependem de um conhecimento, prática e tempo para aperfeiçoamento e domínio total de seus processos para realizar uma obra. Ter a capacidade de dominar cada uma dessas artes, não apenas tecnicamente, mas também pela sensibilidade, é que resultaria em uma obra de qualidade. Não se questiona ser uma arte pictórica ou tonal, literária ou escultural, mas a capacidade do artista, o resultado de sua ou suas realizações, pelos meios que lhe forem permitidos alcançar o sublime! Ou ainda, pela sua obra, possibilitar ao homem novas formas de entender seu meio. Cada artista é a sua obra! E não o contrário. Desde a modernidade. O mais interessante é que entre os artistas há um grande apoio e reconhecimento de poder auxiliar uns aos outros nos processos criativos e mesmo técnicos, buscando sempre novas formas e entendimento de realização, à parte qualquer regra. Como bem podemos verificar com o exemplo de Arnold Schönberg em correspondência com Wassily Kandinsky ao apresentar sua aptidão para a pintura,

Vision (1910), apresentada na página três, desta tese. Na carta de 24 de janeiro de 1911, Schönberg primeiramente informou Kandinsky de que também pintava. Descreveu seu processo de criação, como ele percebia e se expressava pelas cores. As cores para ele tinham grande importância na expressividade da obra e não de uma “bela” obra: “*nicht auf die “schöne” Farbe, sondern auf die ausdrucksvolle, im Zusammenklang ausdrucksvolle*”.¹⁷⁵ Questionando a possibilidade de manter essa expressividade, dos tons utilizados por ele, a partir de uma reprodução, e ainda, refletindo sobre a necessidade da pintura ser figurativa, o importante para ele era o contrário disso – não figurativa. Mas, ao escrever que, quando a fantasia (*Fantasie*, em alemão como comentado anteriormente, para um sentido do inconsciente) apenas suscita a figuração, sendo, assim, o que a ele importa, ele também escreve sobre seu entendimento com relação à percepção, pelo olhar, como figurativa mesmo, e que seria realmente a audição a melhor sensação para a expressão não figurativa. Mas, admite Schönberg a Kandinsky, quando o artista encontra o caminho certo dos ritmos e valores tonais apenas a expressão de um processo subjetivo, da imagem subjetiva, que se torna o objeto da pintura finalizada, sem nada mais, a não ser, para ele: apenas ouvir os reproduzidos olhos (*bloß dem reproduzierenden Augen anzugehören*).

Em 6 de fevereiro de 1911, Kandinsky responde a Schönberg com grande satisfação pela pintura, *Vision* (1910), escrevendo: “*eine natürliche Notwendigkeit und ein feines Gefühl sind ihre Quelle*” (uma natural necessidade e uma fina sensibilidade são a sua fonte). Algumas tendências prevalecem em cada movimento, como a exemplo da obra de Schönberg, *Um sobrevivente de Varsóvia* e de Picasso, *Guernica*, tanto comentadas, pelas mesmas qualidades de composição que caracterizam a desconstrução, como forma de oposição à realidade do horror das guerras, a exemplo do bombardeamento em *Guernica*,

¹⁷⁵ “não pelas ‘belas’ cores, mas pela expressividade, em harmonia expressiva”. (Cit. trad. Por Christiane Wagner) HÜNEKE, Andreas. *Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten*. Stuttgart : Reclam, 2011, p. 214.

em 26 de abril de 1937 e de uma narrativa musical, *opus 46*, de 1947, sobre um sobrevivente dos campos de concentração em Varsóvia. Uma realidade que se torna consciente para o público por meio de uma nova forma de tocá-lo, por meio de uma nova forma de percepção. Essa é a característica própria da arte moderna, romper com qualquer ilusão, como analisada na primeira parte desse estudo ao tratarmos a *catharsis*.

Em seguida, orientamo-nos para o período do Iluminismo. O homem, orientado pela razão e experiência, viveu durante os séculos XVII e XVIII um período de grande produção intelectual. As fronteiras do conhecimento passaram a ter duas dimensões. Duas linhas de pensamentos se diferenciavam: o racionalismo e o empirismo. Com grande importância, a mais remota questão, se o conhecimento pode ser conquistado pela experiência dos cinco sentidos ou se ele estaria além da experiência. Tal questão passou a conduzir o progresso da ciência, a partir do iluminismo, com uma grande importância dialética. Essa oposição, na qual de um lado estava todo um pensamento ocidental, com origem na antiguidade grega (Platão, Aristóteles) e posteriormente Descartes, foi tratada no capítulo *A arte e a técnica para realizações*, quando exploramos – o racionalismo. E, do outro lado, já com indícios no Renascimento com Leonardo da Vinci, podemos ver um raciocínio empírico, como também a exemplo as descobertas científicas. Sem nos aprofundar estritamente nos métodos de cada um dos teóricos citados, mas apenas para esquematizar o raciocínio desta pesquisa, sobretudo no que diz respeito à metodologia e às hipóteses que conduziram o sentido para encontrar a inovação. Ao abordarmos o método dedutivo, encontramos-nos em uma forma de raciocínio orientado pela razão, pela lógica a partir de premissas, do conhecimento geral, que buscou uma conclusão convincente a partir de uma particularidade. Por outro lado, o raciocínio também procurou uma conclusão pelo método indutivo. Por meio da dedução, surgiram novas possibilidades e a indução confirmou os fatos já possíveis. A inovação foi considerada pelo método indutivo e pelas teorias relacionadas na bibliografia um conhecimento sobre os aspectos concretos

da imagem e relativos a uma busca pela inovação, independentemente de época, para uma conclusão relacionada à regularidade dos fatos em relação ao estatuto da imagem na contemporaneidade. Por meio desse método, buscou-se nas teorias relacionadas a síntese ou a proposição geral de um entendimento comum ao sentido da inovação na configuração da imagem. Preocupamo-nos com o conhecimento no propósito de somar uma nova faculdade da criatividade por meio da percepção, introspecção, memória ou experiência. Dessa forma, legitimando uma lógica, que não necessariamente cronológica, mas com noção de um conhecimento fundamentado. Por meio da indução, encontramos a confirmação das hipóteses com esclarecimentos parciais e específicos. Com uma pesquisa baseada em questões sobre criatividade e configuração em projetos considerados “inovadores”, para uma dedução e conclusão geral do tema, configurações da imagem na contemporaneidade, como simulações e simulacros da realidade urbana em relação à inovação como contribuição ao conhecimento. De forma a dar caráter universal ao objeto – inovação na configuração da imagem –, analisado em sua origem, estrutura e métodos como forma de avaliar a lógica do conhecimento adquirido e sua coesão nos processos criativos. Considerando a problematização baseada na percepção, como possibilidade do conhecimento, entre uma resposta ideal ou empírica. Ou mesmo, com outras questões que abrangem os limites do conhecimento na distinção entre o mundo das ideias e o mundo dos objetos, ao tratarmos de um objeto suscetível de abstrações à medida que é orientado para inovar. Há ainda o verdadeiro sentido como forma de análise para selecionar o raciocínio com estruturas ilógicas, irracionais ou contraditórias por meio do senso comum entre artistas e arquitetos, além da coincidência de pensamentos dos observadores, ou supostas influências de teorias significativas para o tema da pesquisa nas áreas de filosofia, sociologia e arte, no mais das vezes, pela interdisciplinaridade, visando o caráter universal ao contingente.

O centro urbano oferece uma abertura para que o espaço da vida pública possa sempre existir em constantes transformações. De fato, o que caracteriza bem a noção de tempo, no mundo dos objetos é a passagem. É no espaço da vida metropolitana que os indivíduos conduzem suas atividades, com as quais constroem sua contemporaneidade e a diversidade dos caminhos, esperando, às vezes as resignações por parte do “saber-viver” às questões do presente. Mas nós podemos afirmar que não seria mais possível perceber uma mudança no decorrer da passagem do tempo. A memória, por ela mesma, nos oferece a construção da história estabelecendo os lugares pelos quais nós podemos rever momentos na passagem do tempo, ou mesmo, ir à procura de caminhos. Com frequência, fazendo novas escolhas. Na realidade, o indivíduo está em uma vida cosmopolita com uma diversidade cultural entre escolhas, restando somente os valores da moral, da ética, da vida pública, enfim, das regras da vida social. As regras pelas quais, em todos os casos da vida social, nos conduzem às seguintes questões: por quem, para o quê e onde elas são estabelecidas? Se nós já encontramos as respostas nas obras consagradas pela Ciência, por exemplo, que o sistema não conhece que sua própria condição de sobrevivência, nós teríamos a resignação e aceitação de estar sempre dependentes de qualquer acontecimento. Dessa forma, o indivíduo teria mesmo a liberdade de inovar? Jimenez informa que a experiência do sublime nos encaminha para uma ideia do infinito e, assim, da liberdade: “a liberdade, com efeito, é total ou não é. Enquanto o Belo está relacionado com as nossas faculdades, o sublime é o conflito. O Belo é a harmonia, o sublime pode ser disforme, informe, caótico, prazer para uns, dor e prazer para outros.”¹⁷⁶

¹⁷⁶ « La liberté, en effet, est totale ou elle n'est pas. Le beau est lié à l'accord de nos facultés, le sublime à leur conflit. Le beau est harmonie, le sublime peut être difforme, informe, chaotique. Plaisir pour l'un, douleur et plaisir pour l'autre. » JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Gallimard/Folio Essais, 1997. p. 157.

Se o sistema está vinculado a uma dinâmica na qual se encontram as manobras que o conduzem a se manter, significa que ele não teria mudanças. Não é nesse caso que aceitamos a utopia da liberdade no seu sentido mais ingênuo? Onde se encontram as Ciências Humanas, as Ciências da Arte e a Filosofia? Fora do sistema? Não. Não seria possível. As teorias, todo o pensamento filosófico e toda a história da ciência têm ou tiveram pelo sistema, por ele mesmo – o sistema do conhecimento. Este sistema estabeleceu a vida e sua submissão a ele mesmo. A saber, encontramos em uma ampla bibliografia as obras publicadas e reconhecidas pelos acadêmicos, sempre os títulos estabelecidos para validar o atual pensamento. Seria muito importante se, em vez de supor, fosse possível assistir a um debate entre Immanuel Kant (1724-1804) e Sigmund Freud (1856-1939). Mas aproximadamente um século separa os dois pensadores e, nos dias atuais, podemos contar com mais quase outro século, desde 1923, quando surgiu a obra de Freud, *Id, Ego e Super-Ego (Es, Ich und Über-ich)*, para considerar qualquer semelhança ou diferença no raciocínio de ambos. Dessa forma, poderíamos sem comprometer a qualidade de um trabalho acadêmico, ou seja, científico, e ainda, com finalidade didática, imaginar hoje, pelas semelhanças entre as ideias de Freud e as de Kant, alguma relação com sentido para a criação de imagens. Podemos imaginar até o quê poderia ser, se houvesse, uma conversa entre eles. Freud poderia começar com a seguinte pergunta a Kant: o sentido do *conhecimento a priori* poderia levar ao *consciente* um *entendimento* para representação? Kant diria que sim, desde que fosse pela *oferta de possibilidades*. Mas Freud ficaria em dúvida se os sentidos conduziram a uma representação, ou se uma lembrança de uma representação é que ofereceria um sentido. Freud, então, perceberia o estado do homem em *inconsciência*. E diria em seguida a Kant: as ideias precisam de vínculos para se tornarem conscientes. Plausível, diria Kant. Mas como você poderia separar as ideias dos sentimentos, senão pela *razão pura*? Continuaría Kant. Freund, então, procuraria ainda hoje, entre o consciente e o inconsciente dos homens racionais, pelas suas

representações (verbais), um sentido para a desconhecida origem dos sentimentos. Jimenez percebe a possibilidade de uma relação do pensamento de Freud com o de Kant ao nos mostrar que o sublime é a *sublimação* de um sofrimento reprimido, transfigurado pela consciência – a razão –, permitindo uma representação momentânea de algo não representável, ou seja, o sentimento do sublime. Esclarece Jimenez no plano artístico: “o sentimento do sublime no plano artístico significa que a liberdade de invenção formal é também infinita, sem regras, sem receitas. A liberdade de invenção artística não depende de algo, apenas de nós mesmos, de usar dessa liberdade e de fixar os limites. Nós somos de qualquer forma os únicos mestres do jogo.”¹⁷⁷ Mestres e condutores de um sistema que, pela influência da produção cultural, promove a inovação. Com uma nova forma de consumo padronizado, visando a mundialização, procura a fidelidade da demanda pelos hábitos de consumo em meio às configurações das imagens. As imagens veiculadas transmitem os valores dessa ilusão que são os simulacros, criando os estímulos de consumo. Considera-se que há uma preocupação de assegurar a produção para um consumo em grande escala e para as futuras gerações. Nesse caso, está claro que os investimentos imediatos devem ser assegurados. Mais ainda, um mercado planejado para assegurar o futuro do público sobre a produção de hoje. A problematização dessa pesquisa, pelas hipóteses formuladas, se encontrou em um mundo de mutações onde cada imagem é deformada do seu sentido com a maior facilidade. Os artifícios das imagens e seus valores estéticos ideologizam os temas universais e encontram o sentido baseado na realização com importância social. A noção de imagem, analisando a sociedade de consumo, é a invenção, contendo nela mesma as razões pelas quais a realidade contemporânea seja presente. A partir das definições objetivas de organização dos elementos no processo de criação e com a abstração das configurações das imagens, procurou-se pelas melhores razões compreender a relação entre o ser e seu ambiente.

¹⁷⁷ JIMENEZ, op. cit. p. 157.

O sentido do que Kant denomina « limites Copérnico » significa que o objeto em si mesmo (ou, a coisa em si mesma) nunca estabelece ao homem uma orientação, porque a razão funciona sempre de forma restrita. Tomemos a coisa, o objeto, o fenômeno por meio da experiência que permite apenas parte do conhecimento. Com isso se tem a razão para o julgamento, classificando o que se adquire com a própria experiência. Esse raciocínio nos conduziu ao processo de um conhecimento empírico, que se encontra na experiência (em grego, *empeiria*), e que a experiência nos ensina que tal coisa pode ser assim, ou também assim, mas nunca que poderia ser outra. A experiência não permite um julgamento verdadeiro ou *stricto sensus*, somente por meio de uma comparação generalizada (indução) se diferenciando empiricamente pelas fontes, por meio de uma ou outra regra, para comprovar por meio da existência, ou não, de uma exceção, sobretudo, ainda, pela experiência. A busca pela inovação na configuração da imagem contemporânea é percebida em resposta ao conhecimento adquirido como razão encontrada em sua área específica de aplicação. Porém, esse fenômeno não se restringe à contemporaneidade, mas ao percurso do ser humano em suas formas configuradoras de vida sociocultural, principalmente por meio de seus ideais, de sua sensibilidade e de sua imaginação, como processos em estética apoiados nas ciências humanas, sociais e da arte, em suas diversas aplicações. Mas, em meio a uma imensa diversidade dos pontos de vista do universo em que vivemos, procuramos identificar o raciocínio predominante que confirma eventuais processos de transformações que levam à possível inovação, particularmente em estética. Pudemos indicar a evolução de alguns gêneros, escolas e teorias que demonstraram transformações ou diferenças progressivas sem que se confirmasse uma mudança na orientação dos procedimentos artísticos. Porém, a ideia mesmo de evolução em estética, como transformação em percurso lento e com sucessivas mudanças, está sobretudo ligada ao século XIX, com frequência associada às teorias de Hegel. Sem sentido para uma análise da inovação, pois Hegel não aceitava uma evolução em estética porque considerava que a arte tinha atingido seu apogeu na Grécia Antiga. Entretanto, a estética contemporânea não considera a ideia de evolução como um aperfeiçoamento geral das

artes, mas delimitando seu estudo a certos períodos, às técnicas ou aos estilos. Se por um lado temos um estudo em comunicação e por outro, em artes, a confluência desses dois campos de realizações, como formas de ideologizações, nos levou a um fato comum, que é o objetivo da materialização de uma ideia. Assim sendo, o processo pelo qual as ideias são realizadas, seja como arte e objeto da estética ou a imagem, no seu amplo sentido em comunicação, não teve um estudo teórico analítico, ou seja, pela pragmática formal ou pelo instrumentalismo. Por meio de uma linha de raciocínio da filosofia analítica, estaríamos condicionados às vicissitudes da linguagem, da tradição¹⁷⁸, da história do pensamento ocidental. Portanto, encontrar o estatuto da configuração da imagem compreende encontrar antes de tudo uma “imagem do mundo contemporâneo”, uma realização atual e organizada de criar uma “nova imagem” desse mundo, ou outras formas espontâneas de imaginar e realizar o mundo. Assim, encontrar a razão pela qual a imagem se situa em um contexto de inovação não seria possível. Pelo simples fato de que, se nos limitarmos às diferentes formas de conduzir os elementos configuradores, estaríamos apenas nos situando em uma correspondência de renovação do que já se conhece. Sobretudo com pleno domínio de todas as articulações de composição e recomposição, contrariando a ideia de uma inovação. A necessidade de nos situarmos no sistema sociocultural, para entender a imagem como ideologização e como forma de comunicação, seguiu nesta pesquisa as ideias kantianas da razão, em meio ao amplo universo das práticas constitutivas, dos limites e da realidade material para tratar da inovação. Assim sendo, limitando-nos à contemporaneidade, abordaremos algumas observações de Jürgen Habermas em relação aos limites do pensamento e análises que colocam o filósofo e germanista americano, da *Northwestern University*, Thomas McCarthy, em oposição às teorias que seguiram as ideias de Heidegger, como também o instrumentalismo de John Dewey, ou mesmo de Wittgenstein, por meio de um mundo representado pela linguagem. Essa discussão se encontra na obra de Habermas, (*Kommunikatives Handeln und detranszendentalisierte*

¹⁷⁸ Em estética, a tradição funda uma unidade de estilos no interior de cada civilização tradicional e orienta a evolução de diferentes artes seguindo as novas técnicas, as correntes intelectuais e a assimilação das influências. SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Tradition, p. 1432. Paris: PUF, 2010. (Trecho trad. por Christane Wagner)

Vernunft) posteriormente à publicação de McCarthy (*The Critical Theory of Jürgen Habermas*, 1978). Teorias essas que dizem respeito às questões de identificação do campo que compreende a “destranscendentalização da razão”. Seja a reminiscência de uma razão transcendente não identificada no contexto e história, ou, por outro lado, uma razão inscrita no contexto histórico conservando uma força que a permite ascender a uma transcendência. Essa noção metafísica, do caráter de transcender, de estar em outro estado, exterior ou superior ao mundo dos fenômenos sensíveis, é empregada de diversas formas em estética. Particularmente, a partir da perspectiva de Platão com o ideal de beleza que transcende em relação às coisas belas, que se expressa em formas relativas e efêmeras. Por outro lado ainda, existem algumas teorias desenvolvidas por artistas, tratando a influência transcendental como inspiração que somente os condiciona como intérpretes. No entanto, atribuímos à transcendência o fato de sentir a obra artística em um estado além de sua existência sensível, que levaria ao sentimento do sublime.

No capítulo, *Trompe-l’œil cotidiano*, analisamos *a priori* a criatividade enquanto imaginação. Processo orientado pela concepção ocidental clássica de Kant de uma razão científica para a metafísica. Sendo esta a fonte da razão desse pensador denominada filosofia transcendental¹⁷⁹ (*Transzendental-Philosophie*). Nesta análise, buscamos por meio da “oferta de possibilidades”, no que diz respeito à ilusão como ideia, chegar ao conhecimento. Não pelos métodos psicológicos da compreensão, ou de qualquer forma empírica, mas pelo “sistema de entendimento” que antecede qualquer realização sociocultural. Para Kant, todas as ofertas empíricas de possibilidades de entendimento não são pelo pensamento de ordem biológica, psicológica ou teológica, mas *a priori* estão na compreensão do homem. Na qual, antes de qualquer experiência, a disposição das ofertas não se trata de um entendimento do objeto, mas de uma forma de entendimento que seja *a priori* possível. Com essa referência da teoria de Kant compreendemos o significado dos conceitos transcendentais (*Transzendental-Philosophie*) e *a priori* que são interpretados e

¹⁷⁹ O conceito transcendente na obra de Kant não pode ser confundido com transcendental. Com origem na palavra latina *transcendere* significa ultrapassar as fronteiras. Estas fronteiras são a realidade humana, que nós sentimos por meio dos nossos cinco sentidos. Assim, transcendente também é entendido como conceito para um deus ou infinidade, porque eles ultrapassam as experiências dos nossos sentidos.

esclarecidos em estudos alemães específicos sobre os textos de Kant. Esses estudos permitem o acesso ao sentido da filosofia transcendental de Kant, na qual o sentido de uma origem do entendimento é de grande importância para nosso conhecimento. Do qual, como noção básica, permite-nos diante da filosofia transcendental, ou da *Crítica da razão pura*, ou ainda, “de quem para quem se encontra a ideia ou o sistema”, segundo orientação de Ralf Ludwig¹⁸⁰, entender o processo que levaria a inovação. Também, observando atentamente todas as representações dos objetos, para convicção, esclareceremos a força da ilusão pela imagem, na dimensão das formas puras, o espaço e o tempo, em relação à sociedade *contemporânea*.

Mas todas as possibilidades dos sentidos, pela estética transcendental de Kant, são isoladas de uma percepção e, ainda sem qualquer aproximação, de tudo o que a compreensão possa configurar pelos conceitos, chegando-se apenas a uma análise fundamental. Mas, ainda assim, eliminando qualquer sensação, ou melhor, emoção diante das ofertas de possibilidades de percepção (*Die transzendente Ästhetik*), Kant apresenta duas formas puras do sentido de desejo que se expõem como princípio do entendimento: o espaço (*äußeren Sinn*) e o tempo (*inneren Sinn*). Sobre o espaço, atravessando todas as fronteiras da experiência para uma exposição desse conceito, Kant estabelece quatro justificativas para esclarecer o porquê de ser considerado uma forma pura para o sentido de uma visão. Portanto, ao sentido já abordado no capítulo *Transformações da imagem urbana*, aqui ao encontro de um espaço com um público, tem-se por necessário, imaginar que não exista nenhum elemento no espaço e que o espaço por si só não é discursivo e sem qualquer dependência de relação com os objetos. Porém, não seria possível a eliminação desse espaço. Desse modo, a importância do espaço tem maior dimensão no sentido de um conhecimento independente de qualquer experiência, como ideia. À parte qualquer relação com os objetos, como anteriormente abordado, nos concentramos nos aspectos vinculados à percepção de uma concepção estética kantiana para refletir sobre a imagem, tanto no

¹⁸⁰ LUDWIG, Ralf. *Die Kritik der reinen Vernunft. Eine Lese-Einführung*. München: Deutscher Taschenbuch, 2011.

sentido de inovação quanto pela força de ilusão. Se por um lado definimos a inovação em outra dimensão do espaço ou do tempo, ou mesmo do universo dos objetos, para que possamos encontrá-la, estaríamos, então, pela mesma “razão pura”, buscando a necessidade de entendê-la como conceito. Portanto, *a priori* seguiremos o sentido de uma essência, como nos ensinaram as lições de Kant, para ultrapassar as fronteiras de um conhecimento, eliminando qualquer experiência com os objetos. Mas sem a necessidade de chegarmos às formas puras (o espaço e o tempo), um sentido já conduzido por Kant. Todavia, no percurso desse sentido por ele apresentado, encontramos outra dimensão, a do entendimento da inovação. Uma dimensão situada entre o mundo essencial, das formas puras, e o mundo dos objetos. Enfim, a inovação na configuração da imagem contemporânea, situada em uma dimensão que oferece o sentido para o entendimento, pelo pensamento kantiano: *espaço e tempo são a priori formas de visão (Raum und Zeit sind apriorische Anschauungsformen)*. Portanto, a inovação tem o papel do entendimento que, em processo de conhecimento possa conduzir o homem, ainda que antes de qualquer experiência de possibilidades de configuração, de qualquer concepção do objeto, para configurar um entendimento que antecede qualquer realização.

Assim, a única razão para inovação na configuração de uma imagem é entender ainda que toda ideia, para sair da abstração, deve se materializar, assim sendo, inovação na imagem contemporânea, sempre estará buscando uma possibilidade para materialização. Portanto, a dimensão do entendimento da inovação é dinamicamente pensada como uma determinação do momento presente em todas as épocas, permanecendo sempre abstrata, porém como potência positiva. Esta é baseada na concepção de Gottfried Wilhelm Leibniz: *“Die beste aller möglichen Welten”*¹⁸¹. Essa potência positiva impulsiona e torna-se o argumento para o desenvolvimento econômico, político e social que acompanhamos pelo universo das imagens, dos objetos e que oferece a polissemia dos sentidos pelos objetos e suas constates configurações para novas pesquisas empíricas.

¹⁸¹ "O melhor de todos possíveis mundos." Dinamicamente pensado: não se trata do um estado atual do mundo como o melhor possível, mas o mundo em seu potencial de desenvolvimento com a melhor de todas as possibilidades de mundos.

Referências

Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. (traduit de l'allemand par Marc Jimenez)
Théorie esthétique. Klincksieck, 2011.
——— *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef (Herausgegeben). *Texte zur Theorie des Films*.
Stuttgart : Reclam Verlag, 2003.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: paraíso*. Tradução de Italo Eugenio Mauro.
São Paulo : Editora 34, 1998.
- ARISTOTE. *Poétique*. Texte traduit para J. Hardy. Paris : Gallimard, 1996.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*.
(Trad. de Ivonne Terezinha de Faria). São Paulo: Pioneira, 1998.
——— *Intuição e intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
——— *Film als Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
——— *Die Seele in der Silberschicht – Medientheoretische Texte – Photographie, Film, Rundfunk*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- ALTHUSSER, Louis. *Sur la reproduction*. Paris : PUF, 1995.
- BARTHES, Roland. *Rhétorique de l'image*. Communications, 1964.
——— *Textes choisis et présentés par Claude Coste*. Éditions Points, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris : Librairie Générale Française, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. France: Gallimard, 1968.
——— *La société de consommation: ses mythes ses structures*. France: Denoël, 1970.
——— *Simulacres et Simulation*. Paris : Galilée, 1981.
——— *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard, 1972.
——— *Illusion, désillusion esthétiques*. France: Sens & Tonka, 1997.
——— *L'effet Beaubourg – implosion et dissuasion*. Paris : Galilée, 1977.
- BELKHAMSA, Sarah. DARRAS, Bernard. (dir.) *Objets et communication*.
Paris : L'Harmattan, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.
France : Allia, 2009.
——— *Paris, capitale du XIXe siècle – le livre des passages*. Paris : CERF, 2009.
——— *Œuvres*, Tome I, II et III. France : Gallimard, 2000.
——— *Sprache und Geschichte*. Stuttgart : Reclam Verlag, 2005.
——— *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
——— *Essais sur Brecht*. (trad. Philippe Ivernel). Paris : La fabrique, 2003.

- BOBBIO, Norberto. *Le futur de la démocratie*. Paris: Seuil, 2007.
- BONSIEPE, Gui. *A tecnologia da tecnologia*. São Paulo: Blücher, 1983.
- . *Design: do material ao digital*. Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.
- BÜRDEK, Bernhard. *História, teoria e prática do design de produtos*. São Paulo: Editora Blücher, 2006.
- CALDAS, W. *Utopia do gosto*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- . *A cultura da juventude*. São Paulo: Musa, 2008.
- . *A Cultura Político-Musical Brasileira*. São Paulo: Musa, 2005.
- . *Temas da cultura de massa :música, futebol, consumo*. São Paulo: Arte e Ciência, 2000.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo : Studio Nobel, 1997.
- COBBERS, Arnt. *Kleine Berlin-Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Jaron Verlag, 2008.
- COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1971.
- COSTA, Carlos Zibel. *Além das formas. Introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura*. São Paulo: Annablume, 2010.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Paris : Gallimard, Folio/Essais, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978.
- DETTMAR, U. ; KÜPPER, T. *Kitsch*. Texte und Theorien. Stuttgart : Reclam, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992.
- . *Images malgré tout*. Éditions de Minuit, 2003.
- DIDEROT, Denis. *Œuvres esthétiques*. Paris, Garnier, 1968.
- . *Encyclopedie de l'art*. Librairie Générale Française, 2000.
- Di FELICE, Massimo. *Paisagens Pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume, 2009.
- FAURE. Elie. *Histoire de l'art: l'art moderne I, II*. France: Folio Essais, 1995.
- FIELL, Charlotte & Peter. *Design industrial A-Z*. Köln: Taschen, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Casac Naify, 2007.
- FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique, aux XIX^e et XX^e siècles*. France : Minuit, 1956.

- FOSTER, Norman. *Rebuilding the Reichstag*, United Kingdom: Weidenfeld and Nicolson, 2000.
- GAGE, John. *Couleur & Culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*. Thames & Hudson, SARL, 2008.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura. O desenvolvimento de uma tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GOMBRICH, E.H. *Histoire de l'art*. Phaidon, 2006.
- GUÉRIN, Michel. *Le fardeau du monde de la consolation*
Paris : Éditions Lês Belles Lettres, 2011.
——— *L'art et l'illusion – Psychologie de la représentation picturale*. Phaidon, 2002.
- HABERMAS, Jürgen. *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*.
Frankfurt : Suhrkamp, 1968.
——— *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*. Frankfurt : Suhrkamp, 1973.
——— *Kommunikatives Handeln und detranszendentalisierte Vernunft*.
Stuttgart: Reclam, 2001.
——— *Politik, Kunst, Religion*. Stuttgart : Reclam Verlag, 1978.
——— *L'espace public*. Traduction de Marc B. de Launay.
Éditions Payot et Rivages, 1997.
——— *Idéalisations et communication – Agir communicationnel et usage de la raison*.
France : Fayard, 2006.
- HAUFFE, Thomas. *Design: ein Schnellkurs*. Köln: DuMond Buchverlag, 2008.
- HEGEL, G.W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke 13,14 und 15.
Auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845, neue editierte Ausgabe
Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel.
Frankfurt : Suhrkamp, 1986.
——— *Esthétique*, texte choisis. PUF, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart : Reclam Verlag, 2010.
——— *Remarques sur art, sculpture, espace*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2009.
- HORKHEIMER, Marx. *Les débuts de la philosophie bourgeoise*.
Paris : Éditions Payot & Rivages, 2010.
- HUISMAN, Denis (Dir.) *Dictionnaire des philosophes*. Paris: PUF, 2009.
- JAHRAUS, Oliver. *Martin Heidegger eine Einführung*. Stuttgart : Reclam Verlag, 2004.
- JASPERS, Karl. *Nietzsche – introduction à sa philosophie*. Éditions Gallimard, 1950.
——— *Einführung in die Philosophie*, 2010.
- JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Gallimard/Folio Essais, 1997.
——— *O que é estética?* Porto Alegre : UNISINOS, 1999.
——— *L'esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004.
——— *La querelle de l'art contemporain*. Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005.

- KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Stuttgart : Reclam Verlag, 2006.
 ——— *Kritik der praktischen Vernunft*. Stuttgart : Reclam Verlag, 2008.
 ——— *Kant & Co. Im Interview : Fiktive Gespräche mit Philosophen über ihre Theorien*. Stuttgart : Reclam Verlag, 2009.
 ——— *Kant, Le jugement esthétique, textes choisis*. PUF, 2006.
- KNOPF, Jan. *Bertolt Brecht*. Stuttgart : Reclam Verlag, 2000.
- KOCH, Wilfried. *Kleine Stilkunde der Baukunst*. München : Mosaik, 1985.
- LAGEIRA, Jacinto. *De la déréalisation du monde : Réalité et fiction en conflit*. France : Actes Sud, 2010.
 ——— *L'Esthétique traversée : Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*. France : La Lettre volée, 2006.
- LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Presses Universitaire de France, 2010.
- LUDWIG, Ralf. *Die Kritik der reinen Vernunft. Eine Lese-Einführung*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011.
- LUHMANN, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. Deutschland: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.
- MEYER, Ursula. *Der philosophische Blick auf die Technik*. Aachen : Ein-Fach-Verlag, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. France : Gallimard, 1945.
- MINAMI, Issao. *A interferência publicitária no espaço urbano*. (article) São Paulo : Revista Mais Arquitetura, 2004.
- MORIN, Edgar. *Où va le monde ?* Paris : Éditions de L'Herne, 2007.
 ——— *Pour entrer dans le siècle XXI*. Paris : Seuil, 2004.
 ——— *La voie. Pour l'avenir de l'humanité*. Paris : Fayard, 2011.
- POSER, Hans. *Gottfried Wilhelm Leibniz zur Einführung*. Junius Verlag, 2010.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, 1999.
- REICHSTAG BERLIN. *Blickpunkt Bundestag Spezial*, 2010.
- RONCAYOLO, Marcel (dir.). Jacques BRUN, Guy BURGEL, Jean-Claude CAHMBOREDON, Françoise CHOAY, Michel COSTE, Jacques JULLIARD. *La ville aujourd'hui. Mutations urbaines, décentralisation et crise du citoyen. Histoire de la France urbaine*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- SCHALLENBERGER, Stefan. *Bertold Brecht, Mutter Courage*. Stuttgart: Reclam, 2008.

- SCHRÖDER, Nikolaus. SIEVERS, Christine. *Les objets cultes du XXe siècle*. (Trad. Didier Debord do alemão para o francês). France : éditions de La Martinière, 2007.
- SENNET, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
 ———. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006
- SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF, 1990.
- STEPHAN, A.P. *10 cases do design brasileiro*. V: 1,2-3. São Paulo : Blücher, 2012.
- WAGNER, Christiane. *In Art - invenção e artifício*. São Paulo: Blucher, 2009.
 ———. *Lógica, Tecnologia e Criatividade*. (article) Revista Belas Artes, 2011, pp. 02-22
 ———. *Paris e São Paulo, vice-versa. Na cultura visual, o sentido da arte e suas intervenções*. Leaf Magazine, (article) p. 86-89, 10 out. 2011.
 ———. *A beleza do horror e suas narrativas*. São Paulo : Blick, 2009.
 ———. *A moda da estética contemporânea*. (article) Revista H&C – Vol - nº 59 - Jan/Fev. São Paulo - Brasil, v.59, p.53 - , 2010
 ———. *Perspectiva da imagem*. (article) Revista H&C - Vol - nº 58 - Nov/Dez. São Paulo - Brasil, v.58, p.55 - , 2009.
- WENDERS, Wim. *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1988.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

Suporte eletrônico (artigos e website):

Cenas de *A mãe coragem e seus filhos*

(*Mutter Courage und ihre Kinder*) de Berthold Brecht.

Disponível em <<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article10958445/Wie-Brecht-sich-sein-Berliner-Ensemble-ertrotzte.html>>.

Acesso em 14/02/2012

Chogqing Sichuan Opera Theatre, encenação da peça: *Der kaukasische Kreidekreis*

Disponível em <<http://www.cn2012de.com/deactivityall.aspx?type=add&tid=12>>.

Acesso em 24/5/2012.

Croqui apresentado por Lúcio Costa no concurso para escolha do Plano Piloto de Brasília.

Disponível em: <<http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/plano-Lucio-Costa.shtml>>. Acesso em 12/08/2011.

Congresso Nacional em Brasília, construção no ano de 1958, projeto de Oscar Niemeyer.

foto de Richard Davis. Disponível em <<http://www.niemeyer.org.br>> , <<http://www.nytimes.com/slideshow>>. Acesso em 12/08/2011.

Château de Versailles

Disponível em: <www.chateauversailles.fr>. Acesso em 12/02/2011.

CHÉROUX, Clément. *Sur quelques vitrines d'Eugène Atget : fascination surréaliste*

Disponível em: <<http://expositions.bnf.fr>>. Acesso em: 30/03/2012.

Cooperação em Ações sob a Convenção. (Trecho trad. por Christiane Wagner).

Disponível em: <<http://unfccc.int>>. Acesso em: 07/03/2012.

DAGNAUD, Monique. *Les industries de l'image*. La vie des idées.

Publicado em 15.05.2009, França.

Disponível em <<http://www.laviedesidees.fr>>. Acesso em 21/04/2011.

Des usagers du Vélib' portent plainte contre JC Decaux.

Artigo publicado em : <<http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2010/12/20>>

Acesso em 11/03/2012.

Die fertige Glocke (o sino pronto) ilustração de Liezen-Mayer.

Disponível em <www.slideshine.de/5897>. Acesso em 14/02/2012.

Exposição de *KRAJCBERG, o Homem e a Natureza no Ano Internacional das Florestas*.

Realizada no ano de 2011, de 08 de julho a 06 de novembro, no Museu Afro Brasil – Parque do Ibirapuera.

Disponível em: <<http://krajcberg.blogspot.com.br/2011/07/exposicao-fk-no-museu-afro-brasil-em.html>>. Acesso em 24/05/2012.

Esthétique, Ethique, Logique et Linguistique comparées., L'année psychologique, 1928, vol. 29, n° 1, pp. 514-529. Disponível em: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy000350331928num2914853>>. Acesso em 01/02/2012.

Estabelecimento de um Grupo de Trabalho Ad Hoc sobre a Plataforma de Ação de Durban melhorada. (Trecho trad. por Christiane Wagner). Disponível em: <<http://unfccc.int>>. Acesso em: 07/03/2012.

Galeria Vivienne

Disponível em: <www.culture.gouv.fr>. Acesso em 03/04/2012.

GIRON, Luiz Antônio. Resenha para a Revista Época, edição 314, 24/05/2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/>>. Acesso em : 02/04/2012.

GOMBRICH, E.H.

Disponível em <<http://www.gombrich.co.uk>>. Acesso em maio de 2011.

Jeff Koons - Château de Versailles, 2008 – 2009

Disponível em: <www.jeffkoons.com>. Acesso em: 30/06/2011

JIMENEZ, Marc. *Vive l'insolence et l'insolite contre puritains et puristes !*

Disponível em < http://www.lemonde.fr/idees/ensemble/2010/10/01/murakami-a-versailles-audace-ou-sacrilege_1418732_3232.html>. Acesso em: 01/10/2010.

LEGO MINDSTORMS NXT 2.0,

Disponível em <<http://www.lego.com/de>>. Acesso em 14/02/2012.

MINAMI, Issao. *A questão ética no meio ambiente urbano*. Sinopses, São Paulo, 2003.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>> Acesso em maio de 2010.

MINICHBAUER, Raimund. *Kognitiver Kapitalismus, General Intellect und die Politiken der „kollektiven Intelligenz“*. Wien, 2012. Disponível em: <

<http://creatingworlds.eipcp.net>> . Acesso em: 15/05/2012.

Missões econômicas da França no Brasil em 2009, ano da França no Brasil.

Disponível em <www.ubifrancebrasil.com.br>. Acesso em 12/2009.

Namensartikel von Bundesminister für Wirtschaft und Technologie, Dr. Philipp Rösler, und Norwegens Öl- und Energieminister Ola Borten Moe. Disponível em:

<http://www.norwegen.no/News_and_events/germany/business/Deutsch-norwegische-Energiepartnerschaft-wird-ausgebaut/> . Acesso em: 01/11/2011.

Observeur du Design 2008 / Velib', JCDecaux SA, designer : Patrick Jouin.

Disponível em: <<http://www.designaparis.com>> Acesso em 11/03/2011.

Obra de Decio Tozzi, orquidário e parque Villa Lobos

Disponível em: <<http://www.deciotozzi.com.br/>>. Acesso em 12/03/2012.

Obras de Claudio Tozzi, Edifício Exclusive e Edifício Spazio 2222

Disponível em: <<http://www.art-bonobo.com/claudiotozzi/tozzi.html>> Acesso em 12/03/2012.

Obra de Frans Krajcberg. *Flor do Manguê*, 1965. Madeira

Secretária da Cultura da Bahia, para a comemoração dos 90 anos do artista, com a exposição *Grito!* em 01/04/2011. Disponível em:

<<http://www.cultura.ba.gov.br/2011/04/01/krajcberg-comemora-90-anos-com-exposicao-em-salvador/>>. Acesso em 24/05/2012.

Optional Protocol to the Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women. United Nations publication. Resolution adopted by the general assembly. Fifty-fourth session Agenda item 109. A/RES/54/4 15 outubro, 1999.

Disponível em: <<http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/protocol/undocs.htm>>. Acesso em 22/05/2012.

Parlamento Europeu

Disponível em: <<http://www.europarl.europa.eu/portal/pt>>. Acesso em 16/05/2012.

Pintura de Van Gogh, *Iris*, 1889. Foto: © WDR / SWR / BR-alpha 2012

Imaginação da Flor Azul por Van Gogh, segundo Alfried Schmitz, publicado em 01/06/2009 no artigo *Die Romantik – Epoche der Sehnsucht*, de 21/ 01/2008.

Disponível em:

<http://www.planetwissen.de/kulturmedien/literatur/literaturderromantik/wissensfrageblaue_blume.jsp>. Acesso em 14/05/2012.

Protocole de Kyoto à la Convention-cadre des Nations Unies sur les changements climatiques. Disponível em: <<http://unfccc.int>>. Acesso em: 07/03/2012.

Reurbanização de cidades de grande área plana, Paris, Lyon na França

Compartilhamento de bicicleta

Disponível em: <<http://www.velib.paris.fr/>>. Acesso em: 11/03/2012.

Reurbanização de cidades de grande área plana, Berlim, na Alemanha

Compartilhamento de bicicleta

Disponível em: <<http://www.nextbike.de/>> e

também em: <<http://www.callabike-interaktiv.de/>>. Acesso em: 11/03/2012.

Reichstag embalado pelos artistas Christo e Jeanne-Claude em 1995. Foto: Christo

Disponível em: <http://www.christojeanneclaude.net/major_reichstag.shtml>

Acesso em: 30/03/2011.

Resolution adopted by the General Assembly. On the report of the Third Committee (A/64/435 and Corr.1). 64/146. Rights of the child Convention on the Rights of the Child. Adopted and opened for signature, ratification and accession by General Assembly resolution 44/25 of 20 November 1989 entry into force 2 September 1990, in accordance with article 49.

Disponível em: <<http://www.un.org/fr/documents/>>. Acesso em 22/05/2012.

Takashi Murakami

Disponível em: <<http://www.chateauversailles.fr>>. Acesso em: 30/06/2011.

Teto da Capela Sistina. Foto: Aaron Logan, 2003.

Disponível em: <www.lightmatterphotography.com>. Acesso em: 02/04/2012.

The universal declaration of human rights.

Disponível em: <<http://www.un.org/fr/documents/udhr/index.shtml>>.

Acesso em 22/05/2012.

The Great Dictator (USA, 1940, Charlie Chaplin)

Disponível em <<http://djardine.blogspot.com/2010/07/great-dictator-usa-1940-charlie-chaplin.html>>. Acesso em 10/03/2012.

The Bike-sharing World Map

Disponível em: <<http://bike-sharing.blogspot.com>> e

também em : <<http://www.metrobike.net/>>. Acesso em: 11/03/2012.

Towards a Green Economy: Pathways to Sustainable Development and Poverty Eradication, 2011.

Disponível em: <<http://www.rio20.info/2012/economia-verde>>. Acesso em 17/05/2012.

Versailles e a reportagem de Dominique Poiret para o jornal *Liberation*

Disponível em: <<http://next.liberation.fr/arts/01012339960-bernard-venet-les-arcs-de-la-discorde-a-versailles>>. Acesso em: 27/05/2011.

WAGNER, Christiane. *Expectativas do design em Paris*. (artigo) Leaf Magazine, 2011.

Disponível em: <<http://www.revistaleaf.com.br/leaf-0-o-mundo-sem-design/1031/>>

Acesso em: maio de 2011.

———. *Lógica, Tecnologia e Criatividade*. (artigo) Revista Belas Artes, 2011. 02-22 p.

Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=logica-tecnologia-e-criatividade>>. Acesso em: 04/06/2011.

Apêndices

Apêndice A - Dante Alighieri, *A Divina Comédia*

No final dos anos de 1200 e início de 1300, em Florença, cidade de Dante Alighieri, a maior parte da Europa ainda permanecia na Idade Média. No entanto, Florença já era uma cidade-estado, independente e democrática, porém era submetida à interferência da disputa entre dois poderes que predominava na Europa: o papado com sede em Roma, e o que restava do Sacro Romano Império, depois da queda do Império Romano.

Dante Alighieri, se dedicou longo tempo de sua vida a escrever a *Commedia*, obra que mais tarde passou a ter o adjetivo *Divina*, portanto *A Divina Comédia*¹⁸², no Canto XXXIII, no Empíreo, Dante se torna apto à nova visão em uma dimensão imaterial de pura luz, e tem a visão da Rosa Mística. A Rosa dos beatos, “imagem espetacular” pela qual os beatos eram adejados de anjos.

“ [...]

tu foste aquela que a humana Natura
assim anobreceu, que o seu Feitor
não desdenhou de assumir sua figura.

(*tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sí, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsì sua fattura.*)

Reacende-se no ventre teu o Amor,
por cujo alento, na eterna bonança,
germinou aqui esta divina Flor.

(*Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
cosí è germinato questo fiore.*)

[...] ”

¹⁸² ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: paraíso*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo : Editora 34, 1998.

Domenico di Michelino, *Dante expliquant la Divine Comédie*

Dante expliquant la Divine Comédie (1465), par Domenico di Michelino. Représentation symbolique de l'œuvre du poète : l'Enfer (à gauche); les sept cercles du Purgatoire conduisant au Paradis symbolisés par les étoiles; à droite, la ville de Florence. (Cathédrale Santa Maria del Fiore, Florence.)

Source : Ph. Coll. Archives Larousse

« *La Divine Comédie*. Poème de Dante Alighieri, écrit de 1306-1308 à la mort du poète (1321). Composée de 3 fois 33 chants (plus un chant d'introduction), la Divine Comédie (qui comprend l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis) narre l'itinéraire fictif de Dante dans l'outre-tombe, en l'an jubilaire 1300. Accompagné de Virgile, le poète parcourt successivement, de Jérusalem au centre de la Terre, les 9 cercles concentriques de l'Enfer, avant de gravir les 7 terrasses, ou giron, de la montagne du Purgatoire. Au sommet de celle-ci s'étend le luxuriant plateau du Paradis terrestre, d'où Dante et Béatrice s'envolent à travers les 9 ciels du Paradis, jusqu'à l'empyrée. Véritable somme du savoir du temps, en tant que «poème sacré», la Divine Comédie vise au déchiffrement et à la révélation d'un ordre transcendant à travers les contradictions de l'histoire humaine et l'accomplissement de celle-ci dans l'éternité. »

Disponible sur : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Divine_Com%C3%A9die/116640> [consulté le : 02/07/2012]

Apêndice B - design tem sua significação prática

E assim, o objeto em si, o design mais atual, apontando para uma configuração com estética “melhor resolvida”, torna o objeto-produto um instrumento de distinção social. É nesse sentido que o design tem sua significação prática, empírica, no cotidiano da sociedade. Sabemos que, em nossos dias, o objeto e seu respectivo design são quase inseparáveis. Não é só sua representação social. É ele em seu conjunto o signo que indica a diferença de *status* social. Do mesmo modo, por meio do uso, as diferentes classes sociais e seus respectivos segmentos atribuem uma espécie de estatuto aos objetos. Somente por mera excentricidade veremos uma pessoa reconhecidamente muito rica comprando os chamados produtos de “segunda linha”, com qualidade, design e estética fora dos padrões de sua classe. Embora esses três elementos digam respeito ao gosto pessoal e, portanto, há uma subjetividade em tudo isso, a tendência é prevalecer a lógica de classe, a função-signo como reafirmação do *status* social.

Um dos melhores exemplos empíricos dessa situação encontra-se nos estudos do sociólogo Jean Baudrillard, analisando os modelos em séries dos objetos pré-industriais e industriais ele nos diz o seguinte:

“hoje em dia as mesas de campo têm valor cultural – há trinta anos ainda valiam somente pelos serviços que podiam prestar. Não há relação no século XVIII entre a mesa ‘Luis XV’ e a campesina: um fosso separa as duas categorias de objetos como as duas classes sociais a que pertencem.”¹⁸³

¹⁸³ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. França: Gallimard, 1968, p. 192. (Cit. trad. do francês por Christiane Wagner).

Apêndice C - design/sociedade por Vilém Flusser

Contemporaneamente, o design de Jonathan Ive produzido em 1998 certamente já não causa mais o mesmo impacto. E não poderia ser diferente. Na sociedade de massa, com algumas exceções, a inovação tem vida efêmera. Em curto espaço de tempo, o novo produto pode transformar-se em mais um *gadget* descartável. A utilidade essencial permanece inalterada sem complementos inovadores. Vilém Flusser apresenta um bom exemplo nessa direção. Nas análises sobre o design e o que ele representa para a cultura de massa, o autor é bastante crítico, rigoroso e avalia os diversos significados do binômio design/sociedade. Justamente por isso é que vale a pena citar seu exemplo sobre as já não tão consumidas canetas de plástico. Reconhecendo o trabalho de criação do designer, mas refutando energicamente a palavra design ele acrescenta:

“As canetas de plástico estão se tornando cada vez mais baratas e tendem a ser distribuídas de graça. O material (*hylé* = madeira) de que são feitas praticamente não tem valor, e o trabalho (que, segundo Marx, é a fonte de todos os valores), graças a uma tecnologia sagaz, é realizado por máquinas totalmente automatizadas. A única coisa que confere valor a essas canetas de plástico é seu design, que é a razão de escreverem.”¹⁸⁴

O fato é que Vilém Flusser reconhece o caráter efêmero do produto maquulado na sociedade de massa. Para ele, as grandes ideias são banalizadas, tratadas com desdém e sem importância. Os valores da técnica e da arte invertem-se ou simplesmente mínguam em face da força do capital.

¹⁸⁴ FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Casac Naify, 2007, p. 185.

Apêndice D - Entrevista com o Prof. Dr. Waldenyr Caldas

Realizada na Universidade de São Paulo, em 30 de maio de 2012 e transcrita:

1. A imagem dos *media* têm limites em relação aos efeitos de recepção no cotidiano metropolitano?

“Nos dias atuais sabemos ou presenciamos algumas situações sobre as quais não queremos ou não desejamos interpretar. De forma quase inadvertida ou por conveniência, as consideramos apenas uma espécie de ficção e, portanto, desimportante para nosso cotidiano. Elas podem até causar certo impacto, mas fenecem rapidamente. Algo, por exemplo, que só a fértil imaginação do homem poderia criar. Para o bem ou para o mal. É como se essas situações só existissem na literatura do Realismo do século XIX ou, mais modernamente, no chamado Realismo fantástico dos anos 60 e 70. Pois bem, sabemos que os escritores da época do Realismo literário desejavam mostrar como se davam as relações sociais, os desencontros, as angústias, a falsidade, o adultério, o egoísmo, as mazelas, os desvios de caráter, as fraquezas humanas, enfim, as idiossincrasias do nosso cotidiano. Aliás, o que melhor caracteriza esse período da literatura européia, onde surge efetivamente o Realismo, é justamente a análise crítica e objetiva da realidade dos fatos. Não são poucas as personagens nas obras de Stendhal, Charles Dickens e Balzac, entre outros, que têm essa característica de forma bem marcada.”

2. A “verdade” sobre os fatos, pode ser manipulada pelos *media* e ser entendida como uma realidade nas metrópoles?

“A este fenômeno, estudiosos como Jean Baudrillard, Umberto Eco, Daniel Boorstin, entre outros, dão o nome de Hiper-realidade. Este último autor, aliás, professor e advogado americano, em sua obra intitulada *A Imagem*, analisa sob a ótica da ciência jurídica, a influência dos meios de comunicação no comportamento do indivíduo e da sociedade. O que nos mostra este autor, não é muito diferente do que percebemos empiricamente nas cidades, nos grandes centros urbano-industriais como São Paulo, Tóquio, Nova York, entre outras grandes metrópoles. Os veículos de comunicação tornam público o fato, a notícia, dando a eles um caráter exagerado, sensacionalista, impactante, para conquistar a audiência. Com isso, de fato, a verdade sobre os fatos fica realmente comprometida porque, entre outras coisas, será distorcida. Em alguns casos, até transformada em factóide.”

3. Como discernir no cotidiano a realidade, ou seja, uma “verdade” da ficção?

“Mistura-se de tal modo realidade e fantasia que, a partir de certo momento, já não conseguimos discernir o que é verdade e o que é ficção. Realidade e fantasia se apresentam como se fossem uma coisa só. E sabemos, evidentemente, que não o são. Pois é neste exato momento, que a realidade dos fatos supera a própria ficção. Em outros termos, temos a seguinte equação: para a sociedade a realidade agora passa a ser o factóide, a ficção criada pela imprensa sensacionalista sobre o fato acontecido. A adulteração midiática da verdade. A essa altura, a própria verdade passa a ser desimportante e a notícia alarmista, sensacionalista que distorceu os fatos ganha, afinal, o *status* de verdade. Assim, se a maioria do público aceita a “verdade midiática”, isto significa que esta versão da verdade do fato foi sancionada pela sociedade. Pode-se até questionar, mas prevalece a versão popularizada midiaticamente. Situações como esta é que teóricos como Baudrillard e outros já mencionados, chamam de hiper-realidade. Para este autor, aliás, o universo hiper-real é “a simulação de algo que nunca existiu realmente”. Convém registrar, porém, que este pensador francês não está só nesta questão. Ele reconhece que a idéia de hiper-realidade não nasce apenas de suas análises, mas também dos escritos do filósofo Merleau-Ponty sobre Fenomenologia, das leituras sobre a obra de Marshall McLuhan e das discussões sobre semiologia. Com efeito, convém destacar que a superação da ficção pela realidade não se dá apenas no plano da mídia sensacionalista. Ela ocorre de forma quase sistemática em nosso cotidiano.”

Apêndice E – Nota 137 da página 207

“Hoje estamos habituados a chamar ditadura todos os governos que não são democracias e que geralmente se impõem sobre as ruínas das democracias que se precederam, tanto que o termo mais tecnicamente correto da autocracia tem sido relegado para os livros de direito público. Assim, a grande dicotomia de hoje não é aquela baseada na oposição entre democracia e autocracia, mas a que existe entre, mesmo por um uso distorcido pela história do segundo termo, democracia para a ditadura. A denominação de "ditadura" entendida em todos os planos que não são democracias é mais comum após a Primeira Guerra Mundial porque, em primeiro lugar, o debate sobre a forma de governo estabelecida na Rússia pelos bolcheviques, alimentada por diferentes interpretações do conceito marxista de ditadura do proletariado e, de outra parte, o uso do termo para designar os regimes fascistas da ditadura, começando com o da Itália.”¹⁸⁵

¹⁸⁵ (trad. por Christiane Wagner du français).

« Aujourd’hui, on a l’habitude d’appeler dictature tous les gouvernements qui ne sont pas des démocraties et s’imposent généralement sur les ruines de démocraties qui les ont précédés, à tel point que le terme techniquement plus correct d’autocratie a été relégué dans les manuels de droit public. Si bien que la grande dichotomie d’aujourd’hui n’est plus celle fondée sur l’opposition entre démocratie et autocratie, mais celle qui oppose, fût-ce par un usage historiquement déformé du second terme, démocratie à dictature. La dénomination de « dictature » étendue à tous les régimes qui ne sont pas des démocraties s’est surtout répandue après la Première Guerre mondiale à cause, d’une part, du débat sur la forme de gouvernement instaurée en Russie par les bolcheviques, alimenté par les différentes interprétations du concept marxiste de dictature du prolétariat et, d’autre part, de l’usage du terme dictature pour designer les régimes fascistes, à commencer par celui de l’Italie. [...] » *Démocratie et dictature*. In : BOBBIO, Norberto. *Le futur de la démocratie*. Paris : Seuil, 2007. p. 267-268.

5. « dOCUMENTA (13) », Kassel, 2012

Quantum Now / Quanten Heute, 2012. Anton Zeilinger
 Detalhe da evolução do conceito e experiências apresentadas na
 DOCUMENTA (13) à Kassel, Alemanha, 2012.

Dimensions variable / Maße variable (dimensão variável)
 [foto de Christiane Wagner, Kassel, 08/08/2012.]

Anton Zeilingers est connu pour son expérience de téléportation quantique.
Il travaille sur l'application de la physique quantique
dans e nouveaux domaines de l'information.
DOCUMENTA (13), Kassel, le 08/08/2012.

L'exemple plus récent l'événement DOCUMENTA (13) à Kassel, où nous constatons
« les indignés » (occupy) en face du Fridericianum.
[Photographiée par Christiane Wagner, le 08/08/2012].

Anexos

Anexo A: Estatísticas¹⁸⁶ sobre Cultura no Século XX (Brasil)

As tabelas reunidas na publicação – e no CD-ROM – proporcionam uma ampla visão da área cultural ao longo do século XX. Há indicadores sobre o número de bibliotecas, museus e arquivos cinemas, teatros, livrarias, bem como sobre os empreendimentos e setores mais rentáveis da indústria cultural no País: gráficas e editoras, jornais e periódicos, estações de rádio e televisão etc. Também há dados sobre a distribuição de verbas ao ensino e à cultura em todos os estados – que, por muito tempo, priorizaram a então capital federal.

Ópera e Artes Plásticas

Um exemplo interessante são os dados referentes às temporadas de ópera, na cidade do Rio de Janeiro, entre 1910 e 1936. Eles mostram que o Teatro Municipal abrigou, no período, nada menos que 696 espetáculos líricos. Os primeiros anos da década de 20 foram o apogeu da atividade operística na então capital federal, com o recorde de 73 performances em 1920. Há forte predominância do repertório italiano (quase 60% do total de espetáculos), sendo *Aída*, com 45 encenações diferentes, a ópera mais montada, seguida de *Rigoletto* (41 montagens).

Quanto aos salões nacionais de belas artes, as tabelas contidas na publicação sobre os anos de 1934 a 1936 apontam uma presença expressiva de mulheres: em torno de um quarto dos artistas concorrentes. Mas elas se saíram tão bem em matéria de produção artística que conquistaram no Salão uma quota de prêmios superior ao percentual de sua presença (32%). As tabelas trazem as quantidades de trabalhos expostos e de artistas premiados, segundo o sexo e a nacionalidade.

¹⁸⁶ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Estatísticas do século XX*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxhtml.shtml>>. Acesso em: 03/06/2012.

Algumas tabelas mostram que no início da década de 1930 a cidade do Rio de Janeiro abrigava os mais importantes acervos históricos e artísticos do País. No final da década de 1940, São Paulo reunia quase um quarto dos museus brasileiros, atraindo 48% do total de usuários de museus. O Rio de Janeiro, então Distrito Federal, recebia 28% deles.

Cinema e Teatro

Dados de 1936 já evidenciam a presença avassaladora do cinema norte-americano. Dos EUA vinham 65% dos filmes exibidos, enquanto a produção nacional detinha a segunda posição no mercado (26%). No começo das décadas de 1950 e 1960, os filmes nacionais passam a representar 32% do total distribuído.

No teatro, a situação se inverte: no início da década de 1950, havia uma proporção de três autores dramáticos nacionais para cada estrangeiro encenado. Mais tarde, podemos observar o mesmo nos casos do rádio e da televisão aberta, onde a produção nacional foi sempre muito mais elevada do que a importada, correspondendo quase sempre em torno de três quartos das horas semanais desde fins da década de 1970.

Em 1954, São Paulo e Distrito Federal, as duas principais praças para espetáculos de teatro, contribuíam com 76% das representações. Apesar de a cidade do Rio de Janeiro possuir apenas 5% das casas de espetáculo, o contingente de espectadores de teatro no Rio e em São Paulo era equivalente. No caso do cinema, a audiência paulista era o dobro da carioca. Já, segundo dados de 1970, o público carioca de concertos de música erudita superava o paulista.

Livros e periódicos

As informações mostram a concentração de bibliotecas, museus e arquivos no eixo Rio - São Paulo. Em 1937, em termos nacionais, os estados do Rio Grande do Sul, São Paulo, Distrito Federal e Minas Gerais, nessa ordem, reuniam 55% das bibliotecas existentes. No final da década de 1950, São Paulo assume a liderança, onde se mantém de 1955 a 1964. No entanto, o tamanho dos acervos paulistas se equiparava aos do Rio de Janeiro, cuja Biblioteca Nacional abriga o maior acervo de livros do País.

No caso da edição de livros, a região Sul/Sudeste, liderada por São Paulo, reunia, em 1936, quase 60% das editoras em operação no Brasil. A publicação traz tabelas sobre os livros editados, segundo os assuntos, as unidades da federação e as respectivas tiragens. Os dados

revelam que em 1970 houve uma ampliação da dependência da atividade empresarial dos livros didáticos e manuais escolares, os quais, em conjunto, foram responsáveis por 38% dos títulos em primeira edição em termos de tiragem. Outra tabela indica que, em 1972, a quantidade de obras traduzidas respondia por 27% dos lançamentos.

Em relação aos periódicos, na primeira metade da década de 1930, os jornais não diários constituíam 64% do total. Em 1945, São Paulo e Rio de Janeiro (Distrito Federal) eram responsáveis por 55% dessas publicações. Eram editados no Rio oito dos nove periódicos com tiragem superior a 100.000 exemplares (o outro de São Paulo) e 13 dos 21 periódicos com tiragem na faixa de 50 mil a 100 mil exemplares (Em São Paulo havia sete nessa faixa). Dez anos depois, Minas Gerais, com 13% dos periódicos, e Rio Grande do Sul (8%) ganharam espaço, e a participação de São Paulo e Distrito Federal caiu para 45%. A publicação traz tabelas com números dos periódicos por tipo, segundo as principais características (noticioso, humorístico, esportivo, religioso, etc.).

Rádios e TVs

As mudanças tecnológicas na década de 1930 – como a introdução dos rádios de válvula – impulsionaram o crescimento do público ouvinte e ampliaram o número de estações. Em 1937, mais da metade das 63 estações de rádio havia sido instalada nos três anos precedentes. A expansão acelerada persiste na década seguintes, alcançando 11 estações, sendo que 58% das novas emissoras foram criadas entre 1936 e 1945. A capital paulista e outras cidades do interior de São Paulo abrigavam 45% das estações brasileiras. O Rio de Janeiro tinha 13 emissoras, incluindo a Rádio Nacional, líder de audiência. Tanto o poder federal como alguns governos estaduais controlavam emissoras de grande impacto de audiência. Em 1960, o País já possuía 735 emissoras de rádio, incluindo as primeiras 10 estações de frequência modulada, e 15 emissoras de televisão. Dez anos depois, o número de estações de rádio pulou para 1004 e a cobertura televisiva estava a cargo de 63 emissoras.

Sobre as estações de rádio, são apresentadas tabelas detalhadas, com número de empresas e estações em funcionamento, instalações, pessoal ocupado por funções, número de horas de irradiação e até classes de ondas. Há tabelas, por unidades da federação, sobre televisão, rádio e imprensa, incluindo os jornais editados em língua estrangeira.

Índice de nomes

- ACHALLENBERGER, Stefan, 249
ADORNO, 270
Alberti, 55
Albrecht Dürer, 58, 242
Alexander Gottlieb Baumgarten, 33, 109
Alphonse Daudet, 238
Althusser, 31, 32, 41, 150, 151, 270
ALTHUSSER, Louis, 151
Angela Merkel, 132
Antíoco, 55
Antônio Carlos Jobim, 231, 232
Antônio Dias, 233
Apeles, 55
Aragon, 173
ARISTOTE, 60, 270
Aristóteles, 56, 65, 66, 67, 108, 259
Arnold Schönberg, 257
Arthusser, 207
Ary Barroso, 230, 231
ATGET, Eugène, 170
Balzac, 169, 171
Baudelaire, 171
BAUDRILLARD, Jean., 39, 45, 76, 99, 270, 280
Bertolt Brecht, 67, 69, 73
Bernar Venet, 139
Bernard Stiegler, 110
Bismark, 132
Bobbio, 201, 207, 211
BOBBIO, Norberto, 201, 206, 271
Breton, 173
BÜRDEK, Bernhard., 96, 98, 271
Caldas, 138, 162, 167
CALDAS, Waldenyr, 138, 162
Cândido Portinari, 158, 160, 233
Caravaggio, 243
Carlos Drummond de Andrade, 233
Carlos Zibel Costa, 100
Catherine Bay, 197
Catherine Hiegel, 248
Cesar Birotteau, 169
Chaplin., 74
Charles Batteaux, 256
Charles de Gaulle, 153
Charles Dickens, 238, 282
Chico Buarque, 233
Christine Sievers, 101
Christo, 142, 143, 277
Ciro Marcondes, 167
Claude Coste, 39, 270
Claude Debussy, 64
Claude Khodoss, 34
Claudio Tozzi, 138, 277
Copérnico, 105, 234, 264
Costa, 115, 231, 271, 275
Dante Alighieri, 63
Daumier, 169
Debora Weber-Wulff, 239
Decio Tozzi, 136, 137, 277
Descartes, 88, 89, 259
DETTMAR, Ute, 181, 182
Devéria, 169
Dirck van Baburen, 240
Dominique Poirer, 139, 278
Dostoievski, 228
Edgar Morin, 38, 42, 84, 90, 91, 127, 133, 232, 235
Edvard Munch, 243, 246
Emmanuel Loewy, 54
Ernest Pignon-Ernest, 242, 243, 244
Ernst Hans Gombrich, 37
Étienne Souriau, 74, 75, 192
Fernando Collor de Mello, 226
Fernando Henrique Cardoso, 137, 226, 227
Francesco Hayez, 188
Francis Bacon, 48, 107
François Mitterrand, 233
Françoise CHOAY, 124, 274
Frank Lloyd Wright, 97, 116, 136
Frans Krajcberg, 217, 218, 219, 277
Franz Hessel, 171, 173
Franz Krajcberg, 233
Franz Rosenzweig, 80
Freud, 68, 166, 224, 262
Friedrich Schiller, 64, 256, 288
Fritz Erpenbeck, 79, 248
Fritz Karpfen, 181
Gabriel Cohn, 167
GAGE, John, 55
Gavarni, 169
Georg Bähr, 189
Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 182
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 34
George C. Wolfe, 248, 249
Gerrit T. Rietveld, 97
Getúlio Vargas, 223, 230
Gil Vicente, 209, 210
Gilberto Vaconcellos, 167
Glauber Rocha, 233
Goethe, 80, 163
Gotthold Ephraïm Lessing, 256
Gui Bonsiepe, 98
Guimarães Rosa, 233
Gutenberg, 60
Guy BURGEL, 124, 274
Guy Debord, 140
György Lukács, 35, 79
HABERMAS, Jürgen, 41, 60, 87, 155, 173, 272
Han van Meegeren, 240
Hegel, 34, 35, 73, 163, 165, 237, 265, 272
Helene Weigel, 76, 78

Hélio Oiticica, 233
 Hermann Zimmermann, 118
 HOLLANDA, Sérgio Buarque de, 233
 HÜNEKE, Andreas, 258
 Immanuel Kant, 33, 89, 105, 206, 262
 Imperador Trajano, 174
 Issao Minami, 52
 Itamar Franco, 226
 Jacques BRUN, 124, 274
 Jacques Derrida, 57
 Jacques JULLIARD, 124, 274
 Jacques-Germain Soufflot, 134
 Jean Baudrillard, 39, 73, 74, 75, 99, 146, 180, 280
 Jean Nouvel, 192
 Jean Paul Sartre, 153
 Jean-Baptiste Rondelet, 134
 Jean-Claude CAHMBOREDON, 124, 274
 Jeanne Claude, 142
 Jeff Koons, 141
 JIMENEZ, Marc., 35, 53, 99, 140, 141, 164, 168, 177, 178, 261, 270, 273, 276
 Joachim Lang, 70, 76, 77
 João Figueiredo, 225
 Johann Joachim Winckelmann, 247
 Johann Sebastian Bach, 189
 Johannes Itten, 97
 Johannes Kepler, 252
 Johannes Vermeer, 239
 Jonathan Ive, 101, 281
 Jorge Amado, 233
 José Sarney, 226
 Jürgen Habermas, 32, 41, 42, 60, 87, 128, 152, 173, 186, 198
 Juscelino Kubitschek, 114, 231
 Karl Marx, 234
 Keiser Wilhelm I, 117
 Keiser Wilhelms II, 118
 Kepler, 234, 252
 Klaus Staeck, 242
 LALANDE, André, 204, 273
Laprade & Bazin, 125
 Lasar Segall, 233
 Laszlo Maholy-Nagy, 97
 Le Corbusier, 97, 191
 Leibniz, 49
 Leon Battista Alberti, 54
 Leonardo da Vinci, 54, 59, 176, 259
 Leslie Kwoh, 235
 Lessing, 245, 256
 Lígia Clark, 233
 Loevy, 118, 119
 Louis Arthusser, 207
 Louis XIV, 139
 Lúcio Costa, 114, 115, 136, 275
 Ludwig Gies., 122
 LUHMANN, Niklas, 42, 273
 Luiz Marchetti, 231
 Machado de Assis, 233
 Marcel Duchamp, 171
 Marcel Proust, 170
 Marcel Roncayolo, 124
 Marcuse, 153, 155, 156, 164, 165, 207, 208
 Martin Heidegger, 165, 273
 Marx, 31, 34, 73, 74, 151, 153, 163, 166, 198, 273, 281
 Meryl Streep, 248
 Max Horkheimer, 163
 Max Weber, 155, 156
 Mei Lan Fang, 69, 70, 76
 MEYER, Ursula, 85, 273
 Michel COSTE, 124, 274
 Michelangelo, 158, 159
 Milton Nascimento, 225
 MINICHBAUER, Raimund, 198, 276
 Monique Dagnaud, 93
 MORIN, Edgar., 38, 85, 91, 232, 273
 Nicolaus Schröder, 101
 Nicolleto Rosex, 55
 Nietzsche, 194, 273
 Nikolas Wagner Bozzolo, 101
 Nobert Elias, 181
 Norberto Bobbio, 200, 201, 206, 208, 211
 Norman Foster, 117, 121, 123, 272
 Ole Kirk Christiansen, 101
 Olgária Matos, 223, 224
 Oscar Niemeyer, 114, 115, 116, 117, 136, 231, 275
 Oscar Schlemmer, 97
 Patrick Jouin, 127
 Paul Klee, 97
 Paul Rillas, 78
 Paul Valéry, 61
 Paul Wallot, 117, 120, 121, 133
 PETERS, Jörg, 234
 Philippe Beck, 60, 66, 108
 Phillippe Chanial, 206
 Picasso, 258
 Pierre Francastel, 161, 168
 Pitágoras, 55, 106
 Platão, 55, 56, 236, 259, 266
 Ralf Ludwig, 49, 267
 René Descartes, 88
 ROLF, Bernd, 234
 Rousseau, 157
 Rudolf Arnheim, 36
 Ruth Cardoso, 137
 SCHRÖDER, Nikolaus., 101, 274
 SENNET, Richard., 96, 274
 SIEVERS, Christine, 101, 274
 Sigfried Giedion, 116
 Sigmund Freud, 262
 Sófocles, 247, 248, 249
 SOURIAU, Étienne., 74
 Stefan Zweig, 223
 Stéphane Hessel, 237

Steve Jobs, 101
Takashi Murakami, 140, 141
Tales de Mileto, 105
Tancredo Neves, 225
Theodor Adorno, 32, 35, 163, 173
Theon de Esmirna, 55
Thomas McCarthy, 266
Tobias Straumann, 206
Toulouse-Lautrec, 169
Tsong Ping, 72
Umberto Eco, 247, 248, 282
Ursula Meyer, 85, 87
Valery, 253
Van Gogh, 184, 277
Victor Hugo, 169
Vilém Flusser, 281
Villa Lobos, 137

Vinícius de Moraes, 231, 232
Virgilio, 187, 188
Virgílio, 187, 248
Wagner Tiso, 225
Waldenyr Caldas, 223, 226, 230, 236, 282
Walter Benjamin, 32, 73, 74, 79, 80, 81, 102,
147, 164, 171, 173, 175, 177, 182
Walter Salles, 233
Wassily Kandinsky, 258
Weber, 157
WEBER, Max, 155
Wilfried Koch, 133
Wilhelm Dilthey, 165
William Morris, 135
WILLIAMS, Raymond, 221, 274
Wim Wenders, 192
Wolfgang Harich, 79