

# **O ler, o ver, e o ser na sociedade creôntica e imagofrênica**

*Ivo Lucchesi*

Sócrates - Então, são o mal e o vício próprios, por natureza, de cada coisa que a destroem, e, se esse mal não a destrói, nada mais poderia fazê-lo. Na verdade, o bem nunca destruirá o que quer que seja, assim como o que não é nem um bem nem um mal (Platão, [347 a.C.], 1997: 339).

O mundo é *onivoyeur*, mas não é exibicionista - ele não provoca nosso olhar. Quando começa a provocá-lo, então começa também o sentimento de estranheza (Lacan, 1985: 74).

## **Explicação prévia**

Alguns pares de anos separam a presente escrita de suas iniciais formulações. Mais precisamente, é de junho de 1997 quando, na preparação do esboço do que redundaria adiante na tese de doutoramento, publiquei o ensaio "O vigor do sentido contra o devaneio obscurantista" no qual constavam os tópicos referentes à "sociedade creôntica", "os modos de ser: subjetividade descentrada e subjetividade prospectiva", bem como "os modos de ler". Posteriormente, tais reflexões, com acréscimos, migraram para compor a parte introdutória da tese "O sentido e a crise no curso da modernidade: a diáspora dos signos", defendida em setembro de 2003. Para a presente publicação, há, portanto, o exercício de uma retomada de certo atalho no qual, com outros cruzamentos, se pretende um registro definitivo. Envolve, pois, esta escrita a tentativa de depuração e aprofundamento de questões cuja motivação se situa nas renovadas provocações que o olhar absorve daquilo que o mundo lhe oferece como impacto e transformações, a exemplo da bela definição de Maurice Merleau-Ponty: "(...) o olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo /.../." (1980: 81).

Dentre inúmeras situações gestadas por "impactos", aflora a progressiva presença de imagens, pautando o cotidiano das pessoas, aspecto do qual já me ocupava a atenção, em 1995, ocasião na qual publiquei o ensaio "A cultura do olhar"; adiante, em 2000, o desdobramento em "Do *flâneur* ao *voyeur*: a crise da(s) modernidade(s)" que se prolongou, em 2004, na escrita de "Sedução e poder", bem como em "O sistema midiático e o real" e, por fim, a complementação, em 2006, com o ensaio "Walter Benjamin e as questões da arte: sob o olhar da *hipermodernidade*", afora alguns artigos para a versão on-line do "Observatório da Imprensa", referências que constam na bibliografia.

O propósito, pois, do itinerário crítico-reflexivo aqui exposto consiste em analisar que mutações estão ocorrendo sob o assédio de uma modelagem cultural de alcance ainda indefinido a desafiar a longa tradição que construiu as bases civilizatórias a partir da escrita e que, em tempos atuais, encontra, ora como parceiro, ora como traíçoeiro, o código audiovisual.

### **A sociedade *creôntica***

Tempos existiram marcados pelo reconhecimento indelével do quanto era prestigioso o exercício esgrimático do pensamento. Em época não muito distante dessa sôfrega (e, em alguns aspectos, trôpega) rota inicial de milênio, o Ocidente acenava clima promissor para acalorados debates e instigantes embates. Pensar e discordar representavam estados mentais produtivos e salutares à construção da subjetividade. Naquele tempo de vigência da oratória, a retórica servia de suporte e substância à argumentação.

Por outro lado, a fim de, equivocadamente, não se emprestar, ao presente escrito, um tom melancólico e saudosista, é salutar lembrar que, mais precisamente no século I d.C., registra-se, na narrativa *Satyricon* - a despeito do muito que dela se perdeu -, uma passagem reveladora do que parece ser, meio machadianamente, o atar de duas pontas entre o outrora e o agora. Nela estão as palavras de Encólpio, narrador-personagem escolhido por Gaio Petrônio, para, em seu nome, desenhar a decadência da Roma Antiga:

Ultimamente, esta tagarelice cheia de vento e sem medida instalou-se em Atenas, vinda da Ásia; a sua influência, como a de um astro pestilento, abateu-se sobre o espírito dos jovens, em que se depositavam as maiores esperanças, e, uma vez corrompido o ideal, a eloquência viu-se paralisada e sem voz /.../ (1973: 12).

A alusão a um tempo tão distante serve para indiciar que as preocupações presentes, em certo sentido, bem dialogam com aquelas observações provindas da Antigüidade Clássica. É bem verdade que as pontuações críticas consignadas na escrita de Petrônio não se confirmaram por tudo de grandioso que a civilização, a seguir, alcançou. Todavia, há algo de profícuo que naquele tempo se perdeu e que poderia ter sido preservado. O que se deseja agora é exatamente não se perder o que de igualmente grandioso foi conquistado frente à ameaça de um ilusório passo adiante, sob o auspicioso avanço tecnológico. O desafio está posto: como somar virtudes, sem adquirir umas que subtraíam outras? Para tanto, é que se impõe a necessidade de se reconhecer, contemporaneamente, a gravidade do que nos cerca.

No templo da realidade virtuosa, não havia lugar para o fascínio que hoje inspira a projeção virtual. Na palavra vigorosa e na paixão pela defesa acirrada de idéias se afirmava um dos encantos do existir. O mundo, como uma esfinge, se expunha ao desafio e à decifração. Poucas não eram as consciências seduzidas ao enfrentamento das situações conflitantes. Desse ímpeto dependiam a preservação e o fortalecimento da integridade do ser. Pálidas lembranças dessas imagens quase esmaecidas estão, no agônico tempo presente, recobertas por espessa camada impermeável. Como removê-la, ou, ao menos, combatê-la? As parcerias se mostram cada vez menos dispostas, seja por desistência prévia, seja pelo sentimento derrotista que as desencanta e imobiliza-as. Por outro lado, também não haverão de servir aquelas que trazem as vozes alarmistas do catastrofismo. Há de se saber capturar o sentimento convergente da resistência, para além das fronteiras onde se produzem turbulências.

O cenário da modernidade vem-se construindo com base na apologia à leveza das coisas, como a produzir, artificialmente, a sensação de que tudo é suportável, por tudo ser transitório. A dinamicidade, os avanços, as ininterruptas descobertas perfilam cenas de uma realidade que, sequer, dispõe de tempo para fixar-se. Na rapidez compulsiva de um "clique" ascético, tudo magicamente se erige ou desaparece, sem o menor vestígio de indignação, sem maiores emoções. A duração exigida pela palavra não mais resiste aos impulsos elétricos e eletrizantes de vozes que, em estado de excitação, atropelam os acanhados esboços de diálogo, imediatamente soterrados pela avalanche da excitação. Sim, os novos tempos se encarregaram de tornar a reflexão e a criticidade procedimentos viróticos, indesejáveis à nova paisagem que, assinalada por transformações tão radicais quan-

to rápidas, se viu objeto de redefinição, de modo a fixar o imprevisto rumo ditado pelos mais recentes choques. Algo de grave e sinistro se foi incorporando a essa paisagem, outrora doadora de acenos às vozes mais incisivas que ruidosas.

O frenesi contemporâneo, com sustentação na impostura e na viscosidade gosmenta de um ideário de alcances meramente imediatistas, parece haver-se apossado do que antes se oferecia na dimensão disponível de uma aventura. A contemporaneidade referendou o desterro de "Édipo" para consolidar a entronização do globalizado "Creonte". Na "Tebas tecnológica e tecnicista", apenas "Creonte" e seus convivas participam da farta mesa. A "Édipo", nada restou para além de um solitário recolhimento. À cegueira compulsória, o "Édipo" contemporâneo se esforça por acrescentar o balbucio de um quase solilóquio. Dotado de voz dissonante, seu discurso se sente impedido de ecoar para o grande teatro no qual o vociferante "Creonte" declara, em cada gesto, em cada palavra, a gravidade das decisões, sempre parametradas à luz da lógica dos acontecimentos ou sob efeito de uma ética urdida na razão dos interesses circunstanciais.

Na "nova Tebas dourada", nada há de escapar aos olhares severos de "Creonte", sempre mais crente na força e no êxito de suas estratégias. Para tanto, o "novo rei" se serve de uma junta de agregados, prontos, em suas guaritas, para o exercício ininterrupto da possível sagaz vigilância, na esperança de repelir qualquer sinal de aproximação do "assassino e incestuoso Édipo". O condenado "Édipo", cego, silenciado e, sob rígido controle, ainda, a despeito de seu banimento, intranqüiliza a corte tebana. As "máquinas desejanter" temem que a cegueira e o silêncio de "Édipo" possam ter multiplicado o vigor da criticidade. As mais novas máquinas creônticas não percebem que "Édipo", ao sair da cena do poder, fê-lo no esforço de aprofundar o próprio conhecimento de si. A vivência trágica lhe permitiu o vislumbre em torno de uma questão visceral: o poder entronizado é incompatível com o princípio da identidade. Assim também, no cenário reluzente, feérico e consensual da modernidade, a sobrevivência da subjetividade, com tudo que ela implica, não comporta a prática da confrontação.

Talvez, por esse ângulo, se entenda certo estado de imobilidade existencial, em contraposição ao avanço de um projeto centrado no esmagamento. O perfil contemporâneo exige novas normas policialescas que, em nome do bem-estar, orientam o paradigma de conduta na nova ordem do cotidiano. Também discursos previamente formatados pela lógica domi-

nante impõem o selo de "politicamente correto". Enfim, o leito do rio passa a desaguar em outros mares, enquanto "Édipo", em regime de desterro, segue sua sina pelos sombrios atalhos de "Colona", cumprindo a travessia que lhe foi desenhada, a fim de, na "Tebas dourada", poder vingar a promessa ardilosa do pronto restabelecimento da prosperidade e da tranqüilidade.

Na peça de Sófocles, difunde-se a idéia de que todos os males de Tebas serão erradicados quando for identificado o assassino do rei Laio. Na "sociedade creôntica" (atente-se à duplicidade de sua significação: 1. sociedade moldada à imagem e semelhança de Creonte: o que expulsa Édipo; 2. sociedade que "crê" no "ôntico" ["crê-ôntica" = a subordinação à concretude do mundo] e esvazia o *ontológico* = afirmação na positividade do ser e na dimensão subjetiva), propaga-se a onda crescente firmada na prática neofascista de um "denuncismo" sensacionalista, com o propósito de configurar a política da purificação.

O modelo ascético que vem sendo apregoado põe uma trava na existência dos conflitos. Em seu lugar, ergue-se a imponente "Tebas". Nela não cabe mais a voz considerada impura. Muito menos, a "errância" humanizadora pode constituir-se o traço dominante. Assim pensa o poder. Assim atuam, de forma subliminar, os mecanismos de controle. Procura-se, com febril persistência, em que cama Édipo haverá profanado o corpo-mãe de Jocasta. Onde se escondem as vozes oraculares que tramam as predições capazes de imputar a Édipo o banimento? O incômodo questionamento suscitado pelo ser trágico exige a imediata entrada em cena do coro dos triunfalistas, pronto para erradicar ou tornar nula a voz desequilibradora que emana da tragicidade.

Decididamente, a vida moderna não concede franquia à subjetividade inquieta. O estado de sinceridade não condiz com a patologia institucional do simulacro. A cultura do devaneio se impõe a qualquer tentativa de fazer vir à tona o sopro espasmódico da diferença. Ignore-se, portanto, o ceticismo de Cioran. Por sua vez, o "paradoxo" de Kafka há de retornar às raízes de seu labirinto silencioso. Na exuberante sociedade creôntica, a realidade das vicissitudes e das angústias há de ser superada pelo fetiche glamouroso dos recursos virtuais. A virtualização do real, para os cultores do simulacro, representa a conquista suprema de todos os gozos.

Contra esse cenário de "perfumado" horror, resiste Édipo, nos seus limites possíveis, sustentado pelo vigor de sua legitimidade, nascida da experiência com o conhecimento capaz de torná-lo cego à mundanidade

de "Tebas", mas profundamente clarividente para o que busca atingir: o estado de apaziguamento do ser. Privado da visão exterior, Édipo aprimora os sentidos. Fora das cercanias de "Tebas", um ser cumpre os passos na mais absoluta escuridão, na mais intensa reserva de si. Aparentemente, sem verdades, sem querências, com apenas tênues marcas deixadas por seu errante caminhar, que haverão de ser apagadas com a chegada do primeiro vento, "Édipo", metáfora da resistência, longe do fervilhamento dos discursos vociferantes, apologéticos da *sociedade creôntica*, e distante dos enredos intrincados, procura respirar o ar residual. Que possa, enfim, para os "doutos da mecanização do mundo", triunfar a "Tebas de Creonte", sem julgamentos, sem reflexões dialéticas, sem argumentação produtiva, sem os vestígios letais das pragas que, por tanto tempo, retardaram a retórica da mecanização do mundo. Para as vozes do triunfalismo, parece sempre haver sido eticamente justificável a afirmação de que a base da civilização é o sacrifício do humano.

No reduto de recolhimento, onde o ser se revitaliza à sombra da linguagem, Édipo, amparado por poucos parceiros, segue a trilha do(s) sentido(s), fundamento da criticidade. Ele exercita-se, em meio aos sobreviventes, como ponto de escuta, estando alheio à legião dos obscurantistas, entregues estes ao prazer banal de um projeto de vida cujo limite não ultrapassa a fadiga existencial, fruto do *estado de aturdimento*, típico sentimento daqueles que crêem na possibilidade de reduzir a existencialidade à "sustentável leveza do ser". Sobre esses, nada recai com maior peso ou gravidade. Talvez, por se julgarem dotados de visão, não percebam a falta que lhes faz o olhar. Quem sabe, até, tenham constatado a perda do olhar e, por isso, busquem o consolo na resignada compensação do que a tímida visão lhes permita ver. Absortos na mais absoluta anomia existencial, "eus" despedaçados costuram suas bainhas residuais de vida, aspirando o ar que, por um sopro, lhes é emprestado. Vêm aproximar-se densa e fantasmagórica nuvem, anunciando forte tempestade. Nada, porém, os abala. Apenas *vão*.

### **Os modos de ser: subjetividade descentrada e subjetividade prospectiva**

O *vão* que, segundo se supõe, é preenchido pelo *devaneio obscurantista*, exerce, no imaginário do sujeito, o poder de abastecê-lo, de modo a impedir-lhe a experiência de cunho negativo. Na "sociedade creôntica", os valo-

res afirmativos, disseminados pela matriz produtora da sofisticação tecnológica, são aqueles que propagam a positividade proporcionada pela aquisição dos variados bens de consumo, construtores e benfeitores do prazer estável, sempre prontos a propiciar facilidades que abrandam ou mascaram as dificuldades existenciais crescentes. Algo como a irradiar felicidade, mesmo com a invasão progressiva, na ordem do cotidiano, de tudo quanto seja capaz de gerar medo ou apreensão.

A vida contemporânea deve parecer o templo da ascese corporal e espiritual. O *corpo*, esculpado por aparelhos de alta precisão e o *espírito*, moldado por receitas e seitas místico-mágicas, devem traduzir o paradigma perfeito de tudo que sempre foi desejado e jamais conquistado. Para a subjetividade ainda atormentada por quaisquer resíduos de insatisfação ou de indecisões, são ofertados programas de reeducação alimentar, social, emocional; enfim, fórmulas de ajustes com as quais, ilusoriamente, o eu se reencontra com o equilíbrio perdido. Formam-se verdadeiras políticas de leitura que visam a demonstrar o que é determinado como realidade. O que se lê resulta, pois, do conteúdo previamente elaborado pelos princípios reguladores do mercado, sob o respaldo de estatísticas autenticadoras que refletem o gosto dominante. O que estiver fora desse círculo vicioso (ou viciado) não existe. Esta é a sentença implacável no "Tribunal de Creonte". Nele, as condenações são sempre decretadas por unanimidade, sem margem para divergências internas. A homogeneidade é o fundamento do equilíbrio sistêmico. Em outros termos, a *sociedade creôntica* instituiu a censura cultural e a ditadura da inércia, absorvendo os mecanismos concebidos para a existência da sociedade democrática.

A fim de consolidar e realimentar os paradigmas eleitos, constrói-se a rede integrada do discurso publicitário que, dotada de competente instrumental, desempenha o papel de ficcionalizar o real. O discurso publicitário se mostra como o efetivo suporte da "sociedade creôntica", formatando o *olhar ingênuo* da subjetividade descentrada.

Com o intuito de manter sob controle o modelo vigente, difundem-se, com a eficiente parceria da grade midiática, matérias de conteúdo alarmista: noticiários diários sobre violência, escândalos, catástrofes naturais (terremotos, tornados, enchentes, desabamentos), guerras, acidentes espetaculares. A aplicação diária dessas doses finda por preservar e ratificar a ordem construída, produzindo no indivíduo:

1. a sensação de estar informado acerca de tudo que o rodeia;
2. o alívio de estar a salvo das tragédias;
3. o consolo para as frustrações, por saber que, bem ou mal, a baixa qualidade de vida é ainda melhor que aquela vitimada pelos horrores;
4. a tendência ao imobilismo, perante a ameaça constante de um desequilíbrio;
5. a escolha de programas e experiências capazes de assegurar-lhe conforto e entretenimento: leituras leves, filmes suaves, peças prazerosas, músicas e ritmos que agitem o corpo;
6. a exacerbação da auto-estima traduzida em egolatria, exibicionismo e relacionamentos interpessoais superficiais;
7. a incapacidade progressiva quanto ao desenvolvimento de uma consciência reativa;
8. o desconforto diante de qualquer proposta analítica, para além de um nível referencial;
9. a crença absoluta no fato de a realidade ser aquela que lhe é apresentada;
10. o incentivo na procura de soluções simples para situações complexas.

A dedução que se extrai do recorte acima formulado não deixa dúvida quanto ao que estão expostos segmentos populacionais cada vez mais densos: um processo de controle da subjetividade, com base em métodos cujo objetivo está centralizado, claramente, na manipulação das políticas de leitura, redundando no crescente seqüestro da criticidade.

A presença quase hegemônica da informação, na "sociedade creôntica", de imediato, estabeleceu feroz concorrência com o exercício da análise. A informação é veloz, sintética e precisa, enquanto a análise requer convivência com os dados, exame das possibilidades, formulação de hipóteses, especulação argumentativa e, por fim, a produção de *sentido*.

Os antigos entendiam que o saber se alojava na mesma área dos sentimentos. Isto não permite afirmar o primado das emoções sobre a razão, mas apenas destacar o fato de a construção do sentido necessitar da "duração subjetiva". Nestes termos, investigar o sentido das coisas representa a sintonia profunda e intensa com tudo que é interiorizado. Portanto, recuperar o *vigor do sentido*, contra o cenário erigido pela *sociedade creôntica* (lembrando o duplo significado da expressão, consignado em páginas anteriores) é, acima de tudo, travar uma luta existencial contra todas as formas de aprisionamento das subjetividades. Entre outros meios possíveis contra a ação das políticas de leitura, institucionalizadas pelo paradigma cultural vigente, situa-se o que denominaremos de estratégias produtivas de leitura.

Curiosamente, as palavras "libido", "livro" (do Latim "librum") e "liberdade" têm, em comum, a raiz "*lib*". A etimologia faz reconhecer íntima conexão semântica entre "desejo", "saber" e "aventura". Algo nessa cadeia lhes confere um caráter indissociável. Não há pulsão vigorosa na raiz do desejo, se desvinculada de um esforço de entendimento daquilo que o move. Também inautêntico se torna o sentimento libertário, se se desconhece o fundamento que o alimenta. Igualmente se revela inviável o exercício da liberdade, se o desejo é, na origem, reprimido. A compreensão do que, efetivamente, significa essa construção triádica (desejo/saber/liberdade) está no suporte do projeto de revitalização da subjetividade.

O reconhecimento de que a territorialidade das instâncias subjetivas é alvo de contaminações criadas pelo regime da inautenticidade, uma vez mais, nos reporta à Roma Antiga de Petrônio, quando, no seu *Satyricon*, desta feita pela voz de Agamêmnon, brada feroz crítica aos costumes e valores da época:

(...) Mancebo, visto que tens uma linguagem que não é a de toda a gente e, o que é muito raro, amas a razão, não me recusarei a iniciar-te nos segredos do ofício. Por certo que a culpa deste arrebatamento não é dos professores, que têm de fazer coro com os parvos. Com efeito, se não disserem o que agrada aos juvenzinhos "ficarão" como diz Cícero, "sozinhos nas suas salas de aula" (1973: 12).

O discurso é suficientemente claro ao focar, em tom irônico, a questão do saber, a partir da inaceitável inversão de valores, na qual aquele que deveria representar a figura hierarquizada pela própria natureza de sua função professoral, se deve vergar diante do que é determinado como escolhido pelos seus alunos. À luz de um olhar menos complacente, em nada parece estarmos distantes do século I d.C. Ainda Agamêmnon conclui:

É o que sucede com os parasitas nas comédias: quando pretendem ser convidados para jantar nas casas dos ricos, a sua primeira preocupação consiste em descobrir o que julgam ser mais agradável aos seus ouvintes: é que só conseguirão o que desejam apanhando, por assim dizer, as orelhas na armadilha; de igual modo, o mestre da eloquência que não fizer como o

pescador e não puser na ponta dos seus anzóis o engodo que sabe ser apreciado pelos peixinhos ficará, sem esperança de apanhar alguma coisa, longas horas no seu rochedo (1973: 13).

Segundo aponta a citação, já na Roma Antiga, parece que a sociedade moderna de lá retirou os ensinamentos para a fórmula do sucesso, algo hoje tão valorizado. Se seduzir o público é oferecer-lhe o que ele deseja, então não há sedução. Há, apenas, submissão.

A compreensão clara quanto ao fato de a produção artística e a esfera do saber viverem, hoje, sob o regime da submissão, sinaliza, de modo incontestado, a falência dos fundamentos que deveriam reger tanto a arte quanto o conhecimento. Em sendo isto verdade, resta a constatação de vivermos todos sob a tutela de um esquema mercadológico, à altura de reduzir a expressão artística a um mero instrumento detonador de estados de descontração e condicionar a produção do saber a um simples recorte de conteúdos automatizados para a resolução de problemas imediatos. Divorciada de qualquer envolvimento maior, e educada para nada aprofundar, ou problematizar, a *subjetividade descentrada* (convém registrar que esta denominação decorre da reflexão proposta por Alain Badiou em *Manifesto pela filosofia*) se faz refém de um modelo de vida no qual abdica de sua destinação histórica, conforme bem sinaliza Max Horkheimer (1976: 146): "Renunciando à sua prerrogativa de formar a realidade segundo a imagem de verdade, o indivíduo se submete à tirania".

Do subtexto de Horkheimer se pode depreender que a "imagem de verdade" a que ele se refere é o valor do sentido do que a vida se deve nutrir, ou seja, o contrário do processo hoje em marcha. Tendo abjurado o *sentido*, em favor da adesão às *políticas de leitura*, o indivíduo entra em dissintonia, no tocante à percepção das cadeias que unem os acontecimentos. Ao não reconhecer adequadamente os elos estruturadores da realidade, o indivíduo, em estado de aturdimento, confina-se a uma existência calcada em *experiências fractais*, como bem observa Jean Baudrillard.

Um grau acentuado de entropia sustenta, nos tempos atuais, as supostas relações comunicativas. Em outros termos, ruídos intensos bloqueiam os diálogos. São, na verdade, disfunções cognitivas a impedirem o entendimento do que está posto como tema. O obstáculo primeiro é reconhecido no acanhado leque de opções vocabulares. O segundo problema diz respeito à forma simplória de ordenar as toscas construções sintáticas para

a elaboração dos períodos, bem como no encaixe destes à arquitetura dos parágrafos. De há muito, "falar mal" deixou de ser uma questão gramatical, para configurar-se um defeito gerado no circuito cognitivo. Assim, fala-se e escreve-se mal, porque se pensa ainda pior. Perdeu-se tanto o sentido da retórica quanto o significado da lógica, razão pela qual um estudante de vida escolar regular passa, em média, 12 anos (1º e 2º graus), às voltas com o estudo de sua língua natural, para, ao fim desse longo tempo, não apresentar mínimo domínio de expressão eficaz. O presente fato é notório na experiência brasileira.

Outro alerta importante a fazer coro à avaliação crítica sobre como se comporta a área educacional vem de Theodore Brameld (1972: 17):

Esta é uma era do poder. Contudo, o problema que ainda não enfrentamos é o de saber se a educação compartilha esse poder e, no caso afirmativo, se ela é simplesmente um instrumento de outras espécies de poder, ou se também gera e dirige o poder. (...) Somente o poder da educação é capaz de controlar os outros poderes que o homem conquistou e que utilizará ou para o seu aniquilamento ou para a sua transformação.

O quadro até aqui proposto deixa a sensação de que tudo desmorona, ou está de pé por efeito de alguma trucagem. René Guénon ([1927], 1973: 124), nas primeiras décadas do século XX, sentenciou: "A causa de toda essa desordem é a negação das diferenças nelas mesmas, arrebatando consigo todas as hierarquias sociais /.../". A advertência de Guénon (1927), apesar de distanciado deste tempo, não perde o vigor crítico e, muito menos, a atualidade. A equalização entre a fragilidade mutante das aparências e a segregação da radicalidade do sentido, a qual é da ordem das vivências subjetivas, cria, no cenário da supra-realidade, a crença de não mais haver diferença entre as coisas, razão por que todas podem ter legitimamente seu lugar.

Não é mais o *sentido* que funda a existência das coisas, mas o fato de, para elas, haver lugar, mesmo se desprovidas de *sentido*. Ora, a partir dessa inversão, o mercado passou a comportar-se de modo a virtualizar o lugar, detendo consigo o poder de definir o sentido para as coisas. Assim, o que preenche o lugar é algo tão virtualmente mutante quanto o lugar em si. O fundamento teórico, portanto, que sustenta a mecânica da *sociedade creôntica* é a *mutabilidade do espaço*. Onde há poder de compra, há desejo de consu-

mo; logo, o produto é viável. Ele será adquirido e consumido, independentemente do sentido que o faz existir. Quem perde nessa nova dinâmica são os que investem no autêntico ato criador, ou no projeto de construção da criticidade. Por esse parâmetro, o filme que rendeu alta bilheteria é bom; o livro em 15ª edição é um primor; o programa com 72% de audiência se torna emblemático. Tudo é fatura. Nada é futuro. Estar em acordo com a voz da maioria (um critério simplesmente quantitativo) representa, nessa configuração, a legitimação do que se quer estabelecer como verdade. Isto nos reconduz ao pensamento de Guénon (1973: 130): "O argumento mais decisivo contra a 'democracia' se resume nestas palavras: o superior não se pode originar do inferior, porque o 'mais' não pode surgir do 'menos'; este é um princípio matemático absoluto, sobre o qual nada pode prevalecer".

Longe de se querer afirmar que a democracia é um malefício, deseje-se, pelo contrário, que ela exista cada vez mais fortalecida. Todavia, o *sentido* que a fundamenta não pode vigorar em bases meramente quantitativas. A manutenção desse parâmetro, para em nome dele, justificar a existência das coisas significa conspirar contra o real *sentido* da liberdade. Abastardando os níveis de qualidade de vida, o regime quantificador entrega à *subjetividade descentrada* nada além de apenas um presente diluído em si mesmo, sem deixar lembranças, a fim de que o próximo instante já esteja na ordem do previsível, do controlável. Este é o mundo oferecido à *subjetividade descentrada*.

### Os modos de ler

Indiscutivelmente, a peça montada e encenada pela *sociedade creôntica* não deixa nenhum sombreamento que possa impedir a visibilidade de uma crise profunda, ainda que encoberta por uma cortina semitransparente, através da qual o olhar atento da *subjetividade prospectiva* pode vislumbrar-lhe a cenografia. Engrenagens metálicas revestidas de dourado ocupam grandes espaços no palco. Luzes feéricas lhe completam a atmosfera épica, procurando dissimular o enredo de conteúdo trágico. Mas nada de maior temor. Afinal, o terror parece sempre passível de ser filtrado por seduzida platéia, plantada diante de uma tela para fruir o que é essencialmente trágico numa dimensão de prazer falsamente envergonhado. Desmetaforizando o discurso, o que está posto na realidade é o

engendramento de uma requintada e fina teia em filamentos de perversidade. Há de procurar salvar-se quem se preparar convenientemente para o embate. Não há mais tempo para estados de perplexidade. Há, sim, a imperiosa entrada em cena de atores e diretores que possam instituir a mudança da peça, a despeito do que aguarda a refestelada platéia. Ou se parte para a demonstração da nulidade acerca do que se encontra estabelecido, ou não haverá mais possibilidade de mínimo esboço de reatividade.

O tempo da tentativa de composição ou de abrandamento, em nome da generosidade e da elasticidade confiante na espera, findou. O que se mostra agora impõe escolha entre um modelo cultural que elege como paradigma a eficácia de um saber pragmático no qual se pauta a *sociedade creôntica*, e, na recusa a isso, a tentativa de implantação de um modelo cultural, capaz de redimir o primado da *subjetividade prospectiva*. No centro dessa tensão, situam-se, de um lado, as tribos encantadas do *devaneio obscurantista*; de outro, a resistência dos legionários da arte e do saber acadêmico não-tecnista. O conflito apresenta contornos bem nítidos. Tem a propriedade de revelar o embate explícito entre o que é costumeiro fazer e o que deveria ser feito: ratificar as *políticas de leitura* x investir em *estratégias produtivas de leitura*. "Leitura" é o denominador comum da diferença entre *ler e como ler*. A compreensão dessa diferença insinua o reconhecimento de cinco modalidades básicas: a) linear; b) impressionista; c) prospectiva; d) argumentativa; e) produtiva.

Nenhuma sociedade, em qualquer outra época, se viu tão assediada pelo olhar como a cultura ocidental contemporânea. Do cartaz fixado num mural às imagens estonteantes que os recursos infográficos mais modernos diariamente oferecem, passando pelos subliminares processos de controle que, em nome de nossa segurança, nos vigiam com suas lentes e câmeras escondidas, algo sempre vemos e alguém sempre nos vê. A vida é atravessada integralmente por imagens mentais, reais, virtuais, constituídas em linguagens que passam pela literatura, artes plásticas, teatro, fotografia, cinema, televisão, visores de computador, entre outras variações. Todavia, nada a envolver a linguagem das imagens é ensinado. As políticas governamentais moldam programas para a erradicação do analfabetismo, sem nos darmos conta de que gerações escolarizadas se sucedem completamente analfabetas quanto à capacidade de lerem interpretativamente imagens, a despeito de essas serem consumidas todo o tempo. Analisar as implicações e os efeitos de tais questões demandaria um texto à parte.

De uma inevitável e inadiável constatação não nos podemos afastar: vivemos os tempos privilegiados das linguagens sofisticadas. Manipulamos sedutoras máquinas com as quais solucionamos as mais intrincadas operações, a ponto de escolhermos se desejamos vivências reais ou virtuais. Todavia, contrariando a lógica dominante, haveremos de reconhecer a existência de um estado de qualidade deplorável no que se refere à eficácia, seja da leitura, seja da escrita. De modo franco e direto: convivem, lado a lado, a mais bárbara ignorância e a mais requintada das formas de comunicação, como degustar um fino *whisky* escocês servido na miserabilidade tropical de um copo de plástico. Em outros termos: algo está falsificando a grandeza do que representa o sentido autêntico de nossas experiências. O quadro atual, grosso modo, admite a seguinte configuração: o suave *whisky* é o computador de última geração; o "copo de plástico" é o "a gente vamos" que, na mirabolante máquina, é lido ou digitado.

Por outro lado, nada muito se altera com a correção do "a gente vamos" para "nós vamos", principalmente se essa houver sido a tônica de um modelo de ensino da língua, ao longo dos anos escolares pré-universitários. Com base em tal estado de coisas, faz-se imperioso o traçado de novas linhas de concepção, à altura de se removerem as contradições, em favor da obtenção de uma *eficácia comunicativa*, lembrando Habermas. Para tanto, há de se reestruturar o comportamento do indivíduo perante os atos da leitura e da escrita, de modo a corresponderem a novos estados mentais. Isto pressupõe o enfrentamento inicial de três primordiais questões: 1. O que se lê? 2. Para que se lê? 3. Como se lê?

A título de uma primeira sondagem em torno das formulações acima arroladas, cabe o esforço no sentido de serem identificadas as modalidades de leitura e suas respectivas implicações crítico-funcionais.

### **1. Leitura linear**

Compreende-se tal modalidade, acentuadamente incentivada, como a compreensão referencial do texto, com base na simples identificação dos dados constantes. De um modo geral, a exposição diária aos noticiários e à linguagem midiática tende a produzir no receptor o entendimento ingênuo acerca dos conteúdos. Dificilmente, o próprio leitor desinstrumentalizado de uma formação crítica pode operar a mudança de percepção. A propósito dos conteúdos firmados pelos veículos midiáticos,

já no decorrer dos anos 1980, Muniz Sodré alertava para a nova tendência cultural (1984: 40): "Não mais o discurso clássico da demonstração e da definição (que tem rastreado o racionalismo instrumental do Ocidente), mas a operação pura e simples de mostrar".

No regime da *leitura linear*, conteúdo, finalidade e procedimento mostram-se preocupações ultrapassadas. Fica a impressão de que inexistem problematizações dessa ordem. O conteúdo é ditado pelo gosto dominante; a finalidade é definida pelo culto ao imediato; o modo de consumo é determinado pela natural consequência dos dois anteriores fatores, ou seja, um modo de absorção rápido e objetivo, a ponto de não deixar resíduo de memória. Nesse sentido, a leitura de uma página segue o mesmo ditame que rege a linguagem das imagens, ou seja, lê-se por sucessão, ignorando-se a conexão como um ato mental. Prover-se, portanto, do grau solicitado pela mínima exigência da leitura linear significa firmar consigo mesmo um pacto de estado cognitivo inercial.

## 2. Leitura impressionista

Identifica-se nessa segunda modalidade o conteúdo voltado a estimular procedimentos opinativos. Normalmente, esse tipo de leitura desemboca num relacionamento neurótico entre o ser e a coisa. O indivíduo se entrega à leitura, movido (conscientemente ou não) por um desejo de autoprojeção. Para tanto, o formato do que lhe é oferecido vem, predominantemente, revestido de ingredientes destinados a esse propósito. O teor do produto, seja de perfil jornalístico, seja de caráter supostamente literário, se faz portador de um padrão de linguagem cuja consequência finda por reafirmar o horizonte de expectativas. O aspecto prevalente desse tipo de texto tem colaborado decisivamente para a afirmação de um paradigma cultural fortemente marcado tanto pela redundância quanto pela reprodução, o que inviabiliza o crescimento de massa crítica, embora até possa ampliar-se quantitativamente o número de leitores. Diante do exposto, deixa-se claro que políticas culturais, até aqui elaboradas por setores públicos, ou mesmo patrocinadas pela iniciativa privada, não têm surtido menor efeito, no tocante à alteração do quadro vigente no país.

A propaganda veiculada pela mensagem "Quem lê viaja", as "rodas de leitura", as noitadas de poesia e outras não passam - apesar de bem-intencionadas - de eventos encantatórios. "Melhor que nada", dirão seus adeptos.

tos defensores porque interessados nesses acontecimentos. O que fica, porém, dessas experiências apresenta um saldo próximo de zero. Findam, mesmo não sendo intencional, por acentuar a idéia de que o ato de ler é uma experiência de puro prazer, de *devaneio*, realimentando a matriz do obscurantismo. Na verdade, os momentos de subjetividade recolhidos na exposição a tais rituais, além de serem abruptamente cortados pelo reingresso no frenesi do cotidiano, nada da experiência decorre, a ponto de torná-la reconhecível na construção de uma rede de sentido. Nessa perspectiva, deseja-se firmar a seguinte avaliação: a pessoa entregue à *leitura impressionista* pode ler compulsivamente 10 livros por mês, sem alterar em nada a consciência aturdida ou entorpecida. Quando muito, quem lucra é o mercado editorial, na medida em que multiplica o produto de suas vendas.

De um lado, o mercado editorial, no afã de abocanhar fatias cada vez maiores de "consumidores de livros", e, de outro, o sistema educacional, empenhado em difundir lazer em lugar do saber, estão concorrendo decisivamente para o desaparecimento daquilo que deveria ser o suporte indispensável à leitura transformadora. Tudo ficou pasteurizado: notícia de jornal, texto de livro didático e texto literário perderam suas identidades e finalidades específicas, em favor de estratégias de mercado que visam basicamente à obtenção de lucros, sob o olhar complacente (ou conivente) da crítica, o olhar ausente da família e, por fim, o olhar míope (e por vezes cínico) das autoridades públicas. Assim, todo um corpo societário parece comportar-se de maneira indiferente ao preocupante quadro de amesquinha da vida cultural que, por extensão, contamina negativamente o plano existencial.

### 3. Leitura prospectiva

Prospecção tanto insinua movimento verticalizado (profundidade), quanto sinaliza a destinação de um olhar para um ponto futuro. Compreendidas, pois, as duas acepções que envolvem a semanticidade da palavra, deduz-se que essa terceira modalidade do "ler" implica a necessidade de o leitor ser tocado pelos desafios que lhe estarão a cobrar certo estado de atenção e de tensão. Para tanto, exige-se o acompanhamento de um retor que auxilia o sujeito-leitor no reconhecimento do ideário presente no texto e, principalmente, educa o receptor no sentido de fazê-lo compreender

que a toda e qualquer escritura corresponde um subtexto cuja legibilidade se constrói no plano do que lhe é perceptível, porém invisível. É nessa prática que, efetivamente, nasce o leitor. Este deveria ser, ao menos, o papel desempenhado pela escola secundarista. Tal método, contudo, requer total redefinição do que significam os agentes envolvidos no processo educacional. O modelo vigente tem demonstrado a incapacidade de retirar-se a leitura dos dois níveis anteriores. É na insistência de um método prospectivo de leitura que se plantam os princípios estruturadores da *subjetividade prospectiva*, preparando-se para o salto qualitativo.

#### **4. Leitura argumentativa**

Funda-se na capacidade de o leitor selecionar conteúdos extraídos do texto e do subtexto, com base numa reflexão de caráter "dialógico": seja por identificação, seja por contraposição. No primeiro caso, o leitor formula argumentos que visam a ratificar as proposições sinalizadas pela escritura. No segundo caso, o leitor recusa, parcial ou integralmente, o conteúdo suscitado pelos texto e subtexto, fixando as razões que o levam a problematizar o conteúdo. A fim de permear a leitura do rigor analítico necessário, faz-se indispensável, nesse estágio, o reconhecimento dos fundamentos teóricos com os quais o autor do texto–obra enreda seu pensamento. Trata-se, pois, de desenvolver no leitor a função judicativa. O estágio, portanto, da *leitura argumentativa* deveria nortear todo o processo de criticidade, ao longo da vida universitária.

#### **5. Leitura produtiva**

Consolida-se a experiência da leitura na necessidade de o sujeito-leitor deprender criticamente os conteúdos, de modo a canalizar o conhecimento adquirido para o desenvolvimento de uma escrita em bases reflexivas e autorais. Com este perfil, espera-se que se apresente o sujeito-leitor ao final de um curso universitário. Com tal quadro de referências, ele se habilita a ingressar nas distintas etapas que integram a pós-graduação.

Aparelhar o leitor, no cenário dominante, quer dizer fincar barreiras possíveis contra a avalanche demolidora com que se afiguram os novos tempos. Isto não significa privilegiar uma modalidade de linguagem em detrimento de outras. Pelo contrário, deve-se conhecê-las todas, a fim de,

com melhor propriedade, detectarem-se seus mecanismos de sedução. Nesse sentido, é preocupante verificar-se como alguns segmentos se mostram irreduzíveis ao contato com as novas demandas. Não parece esse o melhor caminho para a resistência. Formar criticamente o leitor é, na atualidade, atuar ética e politicamente no projeto de transformação da subjetividade, de modo a erradicar-lhe o estado de aturdimento, gerador de deformações infundas. Inegavelmente, o que nos levou ao centro da turbulência tecnicista foi a construção de uma *razão pragmática* (lembramos que, em grego, *pragma* significa objeto). Não há, portanto, nenhuma ilusão possível quanto ao fato de ela vir a ser combatida por um outro caminho que exclua a *razão do sujeito*. Outra vez recorremos à advertência de Pierre Fougeyrollas (1972: 10):

Além do racionalismo e do pragmatismo, que procuram estabelecer a homogeneidade do saber e do operatório, o primeiro em proveito do saber e o segundo em proveito do operatório, além das fórmulas de unidade da teoria e da prática, parece-nos que a ciência, por mais penetrada que seja pela técnica, e a técnica, por mais penetrada que seja pela ciência, demonstram uma separação cada vez maior entre suas funções de interpretação e suas funções de transformação do real.

Antes de a citação fazer supor um entendimento equivocado, no tocante a uma possível defesa de Fougeyrollas ao primado da ciência, contra a hegemonia da técnica, o próprio autor, em parágrafo seguinte, arremata: "Isto significa que a ciência não é mais essa linguagem privilegiada, graças à qual o homem acreditava poder dizer o ser da realidade em todas suas formas, dispondo de garantias fornecidas por uma atividade operatória justificadora" (1972: 10).

A complementação de Fougeyrollas é clara no que diz respeito à falência da própria ciência, refém que se tornou da hegemonia tecnicista. Isto pontua, com precisão, a aguda crise que sobre todos paira.

A recusa ao enfrentamento radical desse estado de coisas, por apatia ou desistência, apenas colabora para a intensificação da crise cultural, com desdobramentos de cuja dimensão ainda não se pode ter noção mais precisa. Por ora, pequenos surtos de barbárie assaltam os noticiários que fazem tilintar nervosamente as xícaras ao sabor do primeiro café matinal. ○

assombro decorre do desconforto ao ser constatado algo até então impensado ou ignorado: o horror também se forja no interior dos segmentos letrados e de hábitos consumistas considerados sofisticados. As classes média e alta não se julgavam protagonistas de enredo *trash*. Imaginava-se que a barbárie fosse típica manifestação de índoles ruins ou algo específico da miséria e da ignorância. Não, na temporalidade da *sociedade creôntica*, as deformações estão enraizadas em âmbito geracional e desreferencializadas de quaisquer sintomas classistas. A anomia não se restringe mais a esferas sociais; tornou-se um estado *existencial*. Daí deriva súbito mal-estar, ao que se segue a sensação de se estar num mundo regido aleatoriamente pelo signo do absurdo, quando, na verdade, tudo se origina de um processo bastante lógico e identificável: a relação disjuntiva ser/linguagem.

O *império-esquizo*, reificado na mais superficial esfera do ôntico, não consegue redimensionar o sentido da existência, apenas possível de ser resgatado no plano de uma reeducação "ontológica". A prova disso se vê materializada no alto padrão de refinamento tecnológico, em absoluto contraste com a desenfreada *esquizofrenia planetária* reinante, que lida de forma rudimentar com a matéria essencial da linguagem humana. O descompasso aberratório dessa trajetória equivocada se faz reconhecível nos mais variados episódios do cotidiano. Desvios graves de comportamento se refletem em escala ascendente: pessoas abdicam de se relacionarem com seus próprios vizinhos, em troca de brincarem de "conversar", sob a intermediação de um visor, que lhes apresenta frases formuladas por um desconhecido, habitante em outro continente, e a quem outras tantas lhe são enviadas. Eis aí um dos muitos *flashes* rotineiros, flagrando a virtualização do diálogo. O diálogo, a exemplo do *sentido*, perdeu o valor em si mesmo, em favor do lugar por ele ocupado. Também o diálogo se tornou presa do que a *mutabilidade do espaço* é capaz de se apropriar. A recusa à solidão e ao silêncio é outro fator a denunciar a asfixia das subjetividades. Em todas as horas e situações, alguém pronto a clicar play e, com isso, sentir o preenchimento de algo que, em estado silente, parece não mais existir: a própria voz, seja por não ter o que dizer, seja por não suportar o assombro da própria falência. Concluimos com as palavras de Deleuze (1992: 161-162):

(...) o problema não é mais fazer com que as pessoas se expressem, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer. As forças re-

pressivas não impedem as pessoas de exprimir. Suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer; pois é a condição para que se forme algo raro ou rarefeito, que merecesse um pouco ser dito. Do que se morre atualmente não é de interferências, mas de proposições que não têm o menor interesse. Ora, o que chamamos de sentido de uma proposição é o interesse que ela apresenta, não existe outra definição para o sentido.

*Mona Lisa* (Leonardo Da Vinci - 1504) em duas leituras



A título de exemplificação, propomos, a seguir, um confronto entre níveis distintos de leitura, com base num mesmo objeto: o quadro *Mona Lisa* ou *Gioconda*, de Leonardo Da Vinci. O propósito de tal cotejo é o de demonstrar o que se pode extrair de banal ou de mais sofisticado, no tocante à fruição estética, em função dos diferentes repertórios e objetivos do receptor. Em seguida, ofereceremos um esboço do que significa o procedimento analítico, ficando, por fim, exposta e materializada a distinção entre os meros planos das leituras *linear* e *impressionista*, que privilegiam a informação (por vezes, absolutamente inútil), em confronto com as experiências a envolverem os níveis de leitura prospectiva e argumentativa.

### a) Uma leitura linear/impressionista

Transcreveremos o texto que se encontra tanto no verso da reprodução do quadro, quanto ratificado no encarte da coleção "Pinacoteca Caras", cuja publicação circulou em bancas de jornais, destinando-se a um grande público. O fato em si agrava o peso da responsabilidade, considerando-se que seria uma bela ocasião para oferecer a receptores variados um nível de informação que, efetivamente, pudesse proporcionar elevação de conhecimento. Assim, pois, ficou, segundo a publicação referida, o texto para o quadro mencionado:

A inesquecível "Gioconda" é o melhor exemplo da languidez e da intensidade que caracterizam as obras de Leonardo da Vinci. E é, antes de tudo, a expressão máxima da popularização, em escala mundial, de uma obra de arte. O retrato mais comentado de todos os tempos tem muitas características peculiares. A pose é incomum; a expressão, indecifrável; e o sorriso já foi classificado como cruel, impiedoso, amável, ou mesmo sereno. Lisa Gherardini, mulher de um grande mercador, tinha 25 anos quando o quadro começou a ser pintado.

Apesar de ser mostrada numa postura nobre e altiva, está vestida de maneira simples para a mulher de um homem rico. Mas é a vivacidade do seu sorriso - a cada momento ele parece dizer algo, às vezes cínico, outras, inocente - que sobressai diante da postura fria, quase rígida, do corpo. Cogitou-se, numa versão pouco provável, que a "Mona Lisa" seria o próprio Da Vinci. Ele chegou a ser acusado de homossexualismo, o que na época era crime.

O texto reproduzido não conduz o receptor a nada extrair da obra, à altura de fazê-lo refletir. Trata-se de um acúmulo de informações absolutamente inexpressivas e, por que não dizer, risíveis, se levarmos em conta o trecho final. Além de, em nenhum momento, o texto arriscar mínima interpretação, deixa no receptor a falsa impressão de a obra ser o que o texto a respeito dela afirma, produzindo, portanto, o esvaziamento do que na obra é vigoroso. Este costuma ser o modelo de texto que, preferencialmente, os discursos midiáticos oferecem à leitura, quando abor-

dam temáticas relativas à arte. Incompetência analítica e culto à bisbilhotice parecem fixar uma parceria indissolúvel que, de certo modo vem amparada pelo padrão dominante de "leitor-consumidor". Ninguém, seja do lado do emissor, seja da esfera pública do receptor, ousa interpretar. Para a nuvem fantasmática do horror ao exercício inventivo com os signos, acarretando, com isso, a perda progressiva da aura lúdica e libertária, razão para a qual arte existe.

Em nada, a arte se vê contemplada em sua grandeza e beleza. Pelo contrário, finda por ser transformada em objeto de exploração banal, além de incutir no leitor ingênuo a idéia de que a arte, a exemplo das demais áreas, é refém da informação, o que agrava o crescente desprestígio à inventividade da interpretação, ao vigor da argumentação, à expansão crítica e à capacidade analítica, isto é, estados cognitivo e perceptivo que neutralizam a "cegueira cultural".

## **b) Uma leitura prospectiva**

Contraopondo-se ao registro da informação, propomos uma leitura, entre outras possíveis, dos signos contidos em dois dos mais famosos quadros: *Mona Lisa* (ou *Gioconda*), do renascentista italiano, Leonardo Da Vinci e *As meninas*, expressão do barroco espanhol, na versão de Velásquez. Por fim, a gravura *Melancolia*, do renascentista alemão, Albrecht Dürer.

O primeiro detalhe a ser observado está no ato de nomear. Dar nome à obra significa associar à criação uma identidade; portanto, o "jogo ficcional" já tem início aí. Pouco importa que "Lisa" seja quem foi. Ao nome real, Da Vinci acrescenta "Mona" (una, única), como se estivesse a dizer que, no seu quadro, a "Lisa" pintada não mais se confunde com quem lhe serviu de modelo, inspiração ou encomenda. Não satisfeito com a astúcia que move o processo de criação, Leonardo confere ao quadro outra opção "Gioconda". Também pouca ou nenhuma importância tem o fato de o segundo título ser uma homenagem a "Giocondo", o provável mercador rico. Como italiano e latinista, Da Vinci não ignora o duplo sentido existente em "Giocondo". O nome se origina de "giocare" ("jogar"). O artista, portanto, oferece ao olhar do receptor um desafio do que resulta um quadro como um jogo no qual tudo parece definido e, paradoxalmente, múltiplo.

A maioria tende a concentrar sua atenção no indefinido sorriso ou no

multidirecionado e plenipotenciário olhar, ou ainda, na possível configuração de um rosto marcado pela androginia. Na verdade, o reconhecimento desses aspectos parece preencher a expectativa dos que lançam ao quadro seus olhares, deixando, com isso, outros que, talvez, sejam tão ou mais reais campos de força da mensagem. Observemos alguns:

### **A figura**

Protagoniza a cena a figura feminina, disposta em dimensões inteiramente desproporcionais aos demais elementos constitutivos do quadro. Sem dúvida, num primeiro momento, é a expressão do rosto que nos conchama à contemplação, a começar pela descoberta de que do rosto provém um olhar mágico, capaz de, graças à técnica usada, estar para nós olhando, seja qual for o ângulo escolhido para vermos o quadro. Hoje, tal recurso é largamente empregado pela publicidade. Não o era, porém, à altura do século XVI. A afirmação de ser, na concepção renascentista, a expressão humana o valor maior a ser exaltado, ficando em segundo plano a natureza, é algo perfeitamente aferível e compatível com a visão antropocêntrica professada pela estética do Renascimento.

O suposto ar sereno que emana tanto do rosto quanto da postura rivaliza de modo ambíguo com uma atmosfera de certa apreensão contida, fato para o qual concorre a predominância de tons sombrios em oposição a pequenos pontos iluminados, como a querer capturar a própria essência de uma vida que a um só tempo é mansidão e expectativa. Na figura, portanto, reside a síntese das oposições que agitam a aventura da vida, ou a vida como aventura.

### **A luz**

Três pontos de foco luminoso assinalam simetricamente a figura: a) a frente; b) o peito; c) o dorso da mão direita. Estaria aí a unidade do ser renascentista pleno: a) o pensar; b) o sentir; c) o agir. É também o diferente tratamento de luz que torna nítido o cenário situado à direita do quadro, em oposição ao cenário desfocado, esmaecido, presente à esquerda. Terá sido desse ponto do quadro que Van Gogh, séculos após, haverá extraído a percepção com a qual ele mudaria os rumos da pintura moderna?

Atente-se para o fato de que o corpo a ocupar o primeiro plano do quadro se encontra de costas para o lado esquerdo e ligeiramente voltado para o lado direito. O que estaria a indicar essa posição? Haveria, nessa postura, uma atitude de recusa quanto a um mundo ao qual o olhar se destinava, em favor de outra realidade espaço-temporal nascendo e para ela conclamando um novo olhar? O entendimento dessa questão pressupõe o reconhecimento de outros elementos relativos à paisagem.

### **A paisagem**

Um olhar atento permite o reconhecimento de que se trata de uma paisagem absolutamente descontínua, ou seja, não há entre os lados direito e esquerdo prolongamento. Não é, pois, apenas assimetria de foco que torna um lado mais visível que o outro; também assim é o que as diferentes paisagens contêm. Trata-se, portanto, de dupla assimetria.

No lado esquerdo do quadro (direito para quem o olha), está uma pequena ponte sobre três arcos. Ela conduz a um terreno irregular e pedregoso. Embaixo, um atalho que segue rumo a um altiplano que desemboca num platô, sobre o qual se situa de modo vago o que parece ser uma colina cujo cume tem formas alongadas e inclinadas que bem podem insinuar ruínas.

No lado direito, nitidamente em tom avermelhado, um atalho de terra de traçado acentuadamente sinuoso, a caminho do que pode ser um rio ou um lago, ladeado de encostas escarpadas, a desembocar num sem-fim.

Unindo-se o caráter dual da paisagem à composição triádica da luz presentificada no corpo, pode-se inferir que, no centro do quadro, germina um novo ser que, de costas para o nebuloso passado medieval e olhando para frente, move lentamente o corpo para a direita onde se descortina uma nova realidade a projetar o ser numa aventura para o desconhecido. Lembramos que a água, no Renascimento, está associada à conquista e à expansão. É o tempo das Grandes Navegações. Assim, o olhar múltiplo (em todas as direções), associado a um rosto multifacetado, prefigura um novo existir, a um só tempo calmo e enigmático. Com a razão, o sentimento e a autodeterminação de suas ações, o ser renascentista reinventa os caminhos capazes de abrirem os portais do futuro, levando consigo as dobras do tempo que bem podem estar sinalizadas na manga semi-arregada do braço direito. Ali, na confluência de dois tempos, um ser se senta

para meditar e contemplar. Um ser procura com o olhar a decifração do que se lhe apresenta, sem deixar de lançar para o receptor indagações, como querendo desse a cumplicidade. Algo há na expressão que insinua provocações: "E você, o que pensa? O que sente? O que faz?"...

Claro está que qualquer leitura é um recorte e, portanto, na condição de recorte, toda escolha deixará à margem outras brechas que por outras leituras devem ser agenciadas. O importante, porém, é que aquela a ser empreendida procure entrar na atmosfera do jogo simbólico, porque este é o fundamento da arte. A arte comunica coisas da ordem do mundo, entretanto o modo com o qual ela realiza o ato comunicativo é que lhe confere singularidade e riqueza, razão pela qual a linguagem da arte não pode prescindir da cumplicidade de um "leitor" em quem não deve faltar a astúcia interpretativa. Esta é uma condição que apenas se pode alcançar mediante um preparo constante, fruto de investimentos intelectuais aos quais se somem experiências interiores. Costurando a travessia da vida em tais parâmetros, descobre-se que a astúcia interpretativa passa a comandar todo e qualquer olhar, seja para a arte, seja para além dela. Nesse momento, estará nascendo o sujeito, pronto para seguir com os próprios passos todos os atalhos da existência.

○ *ser e o poder: a linguagem em "As meninas" (Velásquez -1656)*



A exemplo do exercício interpretativo que fizemos com o legendário quadro de *Mona Lisa*, elegemos agora o não menos emblemático quadro de Diego Velásquez, *As meninas*. A princípio, parece tarefa menos complexa promover-se a aventura de uma análise sobre algo tão já objeto de explorações críticas e interpretativas. Todavia, é justo aí que se põe o desa-

fiu. O que se pode dizer a respeito do que já foi alvo de tantos dizeres? Como escapar do que se tornou lugar-comum? Ou, por outra, como ser capaz de, no esforço de um olhar de singularidade, selecionar um aspecto que, porventura, tenha passado ao largo de outros?

Entre muitos que se ocuparam desse quadro de 1656, situam-se Michel Foucault que, em *As palavras e as coisas*, destaca a questão do descentramento do sujeito, em oposição ao centramento do saber, MD Magno no ensaio "Le Miroir ou Le Mi-roir", presente no livro *Psicanálise & política* (1986), num estudo efetivamente tão detalhado quanto criativo, e Affonso Romano de Sant'Ana que, na obra *O Barroco: do quadrado à elipse*, fixa-se no jogo de espelho, como uma forma de superação barroca do perspectivismo renascentista, conforme bem assinala a pintura de Leonardo Da Vinci.

Obviamente são preciosas as observações tanto de Foucault quanto de Sant'Ana e Magno. É exatamente no cruzamento delas que se abre o atalho para outra percepção, razão do proposto a seguir.

A pretexto de apenas ilustrar com informação, deve-se salientar que, inicialmente, o título do quadro de Velásquez era *A família*. Posteriormente, salvo de um incêndio no palácio real em 1750, e levado para o Museu do Prado em 1819, o quadro se tornou conhecido pelo seu atual nome.

### **O ser e o pintor**

O quadro, como expressão de superfície, nada parece adicionar à tradição figurativa e de luminosidade contrastiva com que se apresenta a pintura flamenga. Sob esse aspecto, *As meninas* reproduz o paradigma estético da linhagem da qual Velásquez provém. Nesse sentido, exige-se que o receptor se liberte de um primeiro olhar enganoso (e enganado), a fim de ele poder ajustar o foco de suas lentes críticas, ambientando-se progressivamente à cenografia de signos com que o artista compôs a realidade figurativa. Nessa construção de signos que resulta na totalidade visível do quadro é que tem início uma *tensão estrutural* entre o motivo do objeto e a *motivação* do artista de cuja compreensão procuraremos agora tratar.

O artista elege como motivo central pintar uma situação em família. Para esse propósito, as figuras são dispostas harmoniosamente, de modo a constituírem-se no foco central. O aspecto doméstico a ocupar o espaço maior da tela procura falsamente traduzir uma cena familiar, sentido re-

forçado pela inclusão de um austero cão. O motivo, portanto, está calcado quase num pressuposto artístico antecipador da estética realista, no sentido de fixar um flagrante do cotidiano. Se tomarmos como referência apenas o exterior material do quadro, ele parecerá quase o registro denotativo de um "momento em família" no qual a infanta aristocrática tem, ao seu redor, as criadas prontas a servi-la e a contemplá-la. Todavia, a trivialidade da cena se desfaz ante a motivação do artista. Ao incluir-se como parte da cena, o artista cria a condição essencial que acusa o quanto fora dela ele está, bem como quanto dela o artista se assenhora. A *motivação*, portanto, projeta o receptor numa diferente situação de leitura e de visibilidade, ou seja, a *tensão estrutural* gera um *conflito triádico* entre o visual, o *visível* e o *invisível*, a recobrir a atmosfera do processo de criação, sobre que agora teceremos considerações.

O *visual* (plano do significante) se afirma pelo conjunto ingênuo do quadro. O *visível* (plano do significado) se fixa no reconhecimento de cada parte a compor o todo. O *invisível*, por fim, (plano da significação) redundando no subtexto, reduto no qual transita o sentido esfíngico da arte que o empenho analítico-interpretativo tenta fragilmente desvendar.

O *invisível*, portanto, é a verdadeira rede de signos, à espera do desvendamento promovido por um *olhar perverso*, próprio de quem não abdica de ver a arte como instância geradora de nova "gnose". O quadro de Velásquez ascende ao patamar da arte porque potencializa ao máximo o "invisível", subordinando, assim, o motivo à motivação, de modo que o ser do artista é quem dita o fazer do pintor. Nisso reside toda a paixão que engendra o jogo da arte. É em nome desse jogo que o pintor pode incluir-se no quadro. É o ser do artista que pinta o pintor, fundamento cujo significado radical não escapou à reflexão de Heidegger em *A origem da obra de arte*, principalmente ao tratar da relação entre a obra e a *verdade*.

Velásquez está no quadro como mera referência, um "motivo corpóreo", a exercer a plenitude de sua autonomia estética e crítica, ou seja, o artista parece saber que só pode ser o *centro*, se ocupar a *margem*. É sintomático que o pintor apareça numa lateralidade oblíqua em relação ao centro do quadro. A um tempo, ele é e não é ele. O ser autêntico é o ausente cuja presença se materializa no ato criador. Opera-se, portanto, uma espécie de *mimesis da astúcia* com a qual o ser subverte as relações presentes na cena da "família" (metonímia da sociedade). Somente assumindo a condição de *margem*, o ser pode desvendar o *centro*. O que, na verdade, rege o centro é

a esfera do poder à qual o artista não pertence. Abre-se, pois, aí outro segredo do quadro: a tematização do poder, objeto da análise a seguir.

## O poder

Não parece de todo previsível que um olhar dirigido ao quadro em questão possa sugerir a presença do poder como uma de suas questões principais. Pelo menos, as vozes críticas que, sobre esse quadro, se pronunciaram não se sentiram estimuladas a tal reconhecimento, a despeito dos inúmeros indícios nele presentes, ora manifestos, ora subliminares.

Acredito que o melhor caminho para a abordagem desse tópico seja iniciar pelos elementos manifestos. Sob tal aspecto, é bastante identificável o fato de haver na cena constituída duas classes: a que trabalha e a que usufrui do labor alheio. Vale dizer: de um lado, estão o pintor e as criadas; de outro, a aristocracia configurada na menina que ocupa o ponto central do quadro. As marcações de poder, por conseguinte, se vêem bem definidas, traduzindo um modelo societário dual e estratificado, situação perfeitamente condizente com as condições histórico-político-econômicas do século XVII. Todavia, outras indiretas alusões estão no quadro sugeridas e, por isso mesmo, hão de ser as mais importantes. Examinaremos algumas delas.

1. Entre as criadas, se encontra uma anã, posta em perfeito alinhamento diagonal com a figura do pintor. Curiosamente, os dois se associam por contraste: o pintor, enquanto cultor do belo, e a anã, símbolo da deformação. Em comum, há o fato de ambos serem ícones à margem do poder. Por outro lado, do próprio contraste se pode extrair a troca dos papéis, se entendermos que a arte tanto abriga o sublime, o apolíneo, e a perfeição, quanto agencia o grotesco, o dionisíaco, e a deformação. Nessa perspectiva, Velásquez promove a justaposição do que a tradição estética consagrara como conteúdos inconciliáveis, excludentes entre si. Há, portanto, nessa inscrição estética uma forma de subversão dos valores instituídos pelo poder.

2. Figura também lateralmente a freira, representante do poder eclesiástico, principalmente em se tratando da Península Ibérica no século XVII. A seu lado, outra criada que parece receber da freira um possível conselho ou consolo. Aí se situa certa atmosfera de dissimulação, já que os escalões inferiores do clero (cônegos ou freiras) tendem a se apresentar como meros servos da fé, destituídos de poder, embora se possa reconhecer quanto tal imagem não corresponde à prática cotidiana. O artista, vivendo numa época

reconhecidamente repressora, faz passar a mensagem de uma forma ambígua, deixando nas entrelinhas (ou *entre-imagens*) o poder da Igreja sob a mira de um olhar crítico. Em nome do assistencialismo aos oprimidos, a ação institucional abre também a possibilidade para o exercício do controle. A propósito, vale registrar que a cruz da Ordem de Santiago, presente no peito do pintor, não foi fruto da pintura original de Velásquez. A insígnia resulta da inclusão posteriormente ao falecimento do pintor, o que significa um ato de profanação e de violação tanto da arte quanto do conceito de autoria, procedimento típico de épocas nas quais o poder se assume com a face totalitária. As reais intenções que terão concorrido para tal ato invasivo são obscuras. Por que, afinal, a necessidade de apresentar Velásquez como um católico com todas as credenciais? Seria, por acaso, uma tentativa de escamotear um possível conteúdo anticlerical, presente no conjunto do quadro? Fica a questão em aberto...

3. Prosseguindo na identificação da iconografia do poder, vê-se, no plano dianteiro do lado direito (de quem olha) uma criança que, pelos traços físicos, indica ser a mais nova entre as demais. O que chama a atenção para ela é o fato de estar pisando o dorso do austero e, paradoxalmente, resignado cão. Parece que, com essa cena, o artista, intencionalmente ou não, fecha uma cadeia de relações, cujo vértice sinaliza o poder nos distintos segmentos societários. Deseja-se afirmar com isso que há o poder marginal do ser do artista (o verdadeiro criador da obra) e, como tal, tem os demais seres sob o domínio transgressor de sua linguagem. Por outro lado, há também o pintor que precisa submeter-se às normas de um poder acima dele. Este dado encontra apoio no quadro que, ao fundo, num espelho com pouca nitidez, reproduz o quadro que ele verdadeiramente está pintando. Sabe-se que o par refletido no espelho é o casal real. Este, por sua vez, sendo o pleno poder, apenas pode ser visto como reflexo. O casal real está num ponto fora da cena do quadro. Ou seja, há um jogo de olhares entre os submissos e os detentores do poder. Estes usam o olhar do controle e da vigilância; aqueles se restringem ao olhar da submissão e da reverência. Portanto, o pintor está, num certo sentido, a serviço do rei e, ao mesmo tempo, subvertendo essa postura com o ato transgressor da arte. Tanto o artista está de costas para o casal real refletido pelo espelho, quanto, se de frente para o casal, está protegido pela tela. Em ambos as

situações, o artista encontra um "lugar" no qual sua liberdade sobrevive. A arte lhe concede esse "lugar".

À frente, e no centro, a menina aristocrática tem, sob seus ditames, a corte das criadas. Entretanto, a infanta não reina soberana, conforme faz supor à primeira vista. Ela, na verdade, tem retilineamente atrás de si a imagem de seus pais, isto é, o poder maior. Ao redor dela, as criadas que, pela sua própria condição social, estão subordinadas aos demais representantes. Porém, Velásquez parece reservar um derradeiro enigma: a mais frágil e dependente de todos os papéis simbólicos (a criança, filha da vassalagem) encontra o consolo de pisar um símbolo que está condenado a uma situação ainda mais inferior: a condição de animal submisso. Lembramos que o cão significa, na tradição cristã ocidental (em oposição ao gato, no mundo pagão), o símbolo da fidelidade ("O cão é o maior amigo do homem", segundo o dito popular). Estão, por conseguinte, todos enredados, de uma maneira ou de outra, nas malhas do poder, entre algozes e vitimados. Na configuração geral, falta um representante: o fidalgo, ou, quem sabe, um próspero comerciante. Eis que este dado, até então faltante, surge no final do quadro.

Um senhor de perfil distinto se encontra de costas para o exterior, em situação dubitativa, (parece haver da parte dele certa relutância entre permanecer e sair). A dúvida entre a permanência e a saída pode indicar a insegurança quanto a como mais adequadamente proceder, ante o olhar do poder, enquanto atrás de si uma indefinida paisagem iluminada oferece o desconhecido tão promissor quanto inseguro. Lá se encontra, à espera, a luz da aventura, em oposição à cena imóvel e, quase esculturalmente morta, do lúgubre salão real. Há aí outra sugestiva tensão, típica da fratura barroca, a propor o enfrentamento de dois tempos: um que chega próximo ao esgotamento; outro que, como a claridade da aurora, sinaliza o futuro, quiçá próspero, ou, pelo menos, enigmaticamente diferente... Enfim, uma oscilação, um movimento pendular, em que o ser experimenta em si o tremor da alma, a exemplo do que, pouco tempo antes, Shakespeare assinalara, por meio do longo monólogo da dilemática personagem de Hamlet: "Ser ou não ser? Eis a questão".

Os signos de Dürer em "Melancolia" (1514)



Agregada à proposta de uma leitura prospectiva acerca da gravura do grande nome do Renascimento alemão, Albrecht Dürer, torna-se indispensável a pontuação crítica de algumas questões que se encontram fincadas na travessia da modernidade e, num certo nível, o olhar de Dürer as capturou, disseminando-as como signos na gravura de *Melancolia I*.

A compreensão da gravura impõe previamente a recuperação do significado de "melancolia" conforme se fixara na tradição ocidental medieval. Quem primeiramente nos informa a respeito é Walter Benjamin que especial atenção dedicou à gravura de Dürer no seu brilhante estudo *A origem do drama barroco alemão*. Vamos, pois, à afirmação de Benjamin, traduzida da edição inglesa: "A codificação desta síndrome [melancolia] data da alta Idade Média e a forma dada à teoria dos temperamentos pelo representante da escola de Salerno, Constantino Africanus, permaneceu vigorosa até o Renascimento" (Benjamin, 1977: 145). Igualmente importante é o comentário presente no livro *História da beleza*, organizado por Umberto Eco:

Emblema da época é, sem dúvida, a extraordinária "Melancolia I" de Dürer, na qual o caráter melancólico desposa a geometria. Uma época inteira parece separar esta representação daquela, harmoniosa e serena, do geômetra Euclides na *Escola de Atenas*: se o homem do Renascimento investigava o universo com os instrumentos das artes práticas, o homem barroco que se prenuncia indaga as biblio-

tecas e os livros e, melancólico, deixa cair os instrumentos, ou os tem, inoperantes, nas mãos.

A melancolia como destino do homem de estudo não é em si uma novidade: o tema já estava presente, embora de modos diversos, em Marsílio Ficino e Agrippa Von Nettesheim. Original é, isso sim, a interpenetração entre *ars geométrica* e *homo melancolicus*, na qual a geometria adquire uma alma, e a melancolia, uma dimensão intelectual plena: é essa dupla atribuição que cria a Beleza melancólica atraindo para si, como um vórtice, os traços anteriores de inquietação do espírito do Renascimento e se constituindo como ponto de origem do tipo humano barroco (Eco, 2004: 227-228).

O cruzamento das duas citações remete, de modo inequívoco, ao entendimento de que "melancolia", diferentemente da conotação que o uso vigente do termo consagra, traduz um estado de introspecção ao qual o ser se entrega para a experiência subjetiva com o conhecimento, a exemplo da postura dos dois anjos, ambos entregues ao cálculo (anjo adulto) e ao desenho (anjo infante). Nenhum dos dois vê a paisagem ao fundo na qual, aos raios de sol, se somam o arco-íris e o vôo do morcego em cujas asas está a inscrição "Melencolia I". É nítida a intenção de Dürer em demarcar dois planos que parecem divorciados entre si. No primeiro plano, há uma espécie de cena doméstica e cotidiana em que se encontram todos os utensílios de uma vida, ou de uma época. Quadrado mágico, cuja soma dos números em todas as direções deve resultar sempre 34, compasso, balança, sino, ferramentas de carpintaria, ampulheta, esfera, poliedro, além da presença também contemplativa de um cachorro. Entre os dois planos se insere o arco-íris que na simbologia da tradição ocidental é indicativo de mutação, metamorfose. A mudança sinalizada, a exemplo do que sugere o quadro de da Vinci, prenuncia um novo tempo. Para Dürer, entretanto, o vislumbre do que resultaria a modernidade se faz acompanhar de percepções antagônicas, materializadas nos signos: 1. a esperança dadivosa insinuada pela rajada de raios solares; 2. o vôo sinistro do fantasmático morcego em cujas asas leva ou traz a "melancolia". A ambigüidade, por sua vez, pode ser falsa se compreendermos que o morcego tanto leva uma quanto traz outra, isto é, leva a "melancolia" da tradição medieval e traz a "melancolia" da modernidade. A introspecção de uma época é substituída pela

sensação aflitiva de outra. Enfim, há, na presença do morcego, uma tensão que não se dissolve e não se resolve. Algo, porém, está nítido. Dürer, ao escolher o "morcego", cujas conotações negativas são inegáveis, fixa a intenção de inscrever, na temporalidade da mutação, o sentimento de algo profundamente dramático com o qual o Ocidente teria de passar a conviver. Em certo sentido, Dürer não se equivocou quanto à razão de suas apreensões. Para romper com a harmonia de um horizonte iluminado, surge um morcego, ao qual se associa o sentido de "sangue" como alimento. Talvez, "luz" e "sangue" sejam os mais rentáveis signos da germinação de um paradoxo do qual a modernidade não se soube desfazer.

### **A crise dos paradigmas no tempo da imagofrenia**

Não são absolutamente novos os conflitos que espocam no cenário da *hipermodernidade*, conceito que já firmamos quando da escrita do ensaio "Walter Benjamin e as questões da arte: sob o olhar da *hipermodernidade*". A rigor, a gestação dos conflitos reporta à época na qual se verificou um ato de fundação de caráter inautêntico. Referimo-nos ao *slogan* que, na efervescência da Revolução Francesa, prometia o que sabidamente não haveria de vingar. Algo de falsificado estava delineado em 1789, ao agregarem-se conceitos incompatíveis. Sim, o delito estava posto sob a legenda "Liberdade, igualdade e fraternidade". O mais ingênuo dos olhares tinha possibilidade de desconfiar quanto ao fato de que se "liberdade" viesse a existir, a ela não se poderia justapor "igualdade". E se "igualdade" existisse, estaria suprimida a "liberdade", estando, pois, a "fraternidade" inclusa. O princípio da igualdade se encarrega de neutralizar os demais significados. A história, mais que a vontade iluminista, se encarregou de revelar o impasse. Foi um longo percurso de desmascaramento daquele voluntarioso *slogan* cujo início se deu com as guerras napoleônicas e o desfecho, em progressão, com as duas Guerras Mundiais que ocuparam a primeira metade do século XX.

A crueldade de regimes políticos, em parceria com a insensibilidade de planos econômicos, tornou exposta a face selvagem da cultura. Assim, ao chegarmos ao fim do primeiro quinquênio do século XXI, já em pleno vigor da *hipermodernidade*, fica nítido reconhecer o rosto maduro de algo que nascera em fins do século XVIII. O impasse nos atuais tempos é mais sofisticado, tanto na sua combinação conflitiva quanto na sua conceituação

interna. Que temos, então, como situação para enfrentamento?

A questão que, progressivamente, vem apresentando perfil preocupante remete às relações a envolverem "crença", "fé", "conhecimento", "liberdade" e "cultura". Enquanto a "crença" esteve na contrapartida do sentido de "fé", esta se fazia parceira do "conhecimento". Quando, entretanto, "crença" e "fé" se tornaram semanticamente conturbadas, o que, adiante será alvo de explicação, o "conhecimento" passou à margem, provocando, a partir daí, um conflito entre "liberdade" e "cultura". Sinteticamente, assim pode ser resumido na proposição da equação 1:  $c = f \times c / l \times c$ .

A combinação proposta procura retratar a questão que, na realidade presente, se afigura como uma aporia. Como tal, para ela, não há soluções, pelo menos a curto prazo. De um lado, está o Ocidente num modelo cultural assimétrico a considerar que pode equilibrar alta sofisticação tecnológica e científica com expansão de práticas religiosas que, a rigor, se confundem com a própria lógica com a qual se orienta o mercado. De outro lado, povos não-ocidentais, atrelados a vivências religiosas sustentadas pela lógica fechada do fundamentalismo, a cercearem a circulação do conhecimento.

O que une a diversidade ocidental à regressão messiânica de povos não-ocidentais é o fato de ambos haverem embaralhado o sentido diferenciado que existia entre "crença" e "fé". O processo usado para estimular a diluição de fronteiras entre "crença" e "fé" foi submeter ambas as palavras a uma terceira: verdade. É nesse sentido que muito esclarece uma frase de Ferreira Gullar que extraímos do artigo "Em benefício da dúvida" (Folha de S. Paulo - 19.02.06): "A loucura torna-se lógica quando a verdade torna-se indiscutível".

### **Entre a crença e a fé**

Com o intuito de melhor clareza quanto ao que se pretende sinalizar, devemos recordar a etimologia a cercar a origem das palavras "crença" e "fé". Ambas, num latim anterior ao Cristianismo, apresentavam limites semânticos bem definidos. *Credo e fide* se referiam respectivamente a "credibilidade (crença / credulidade)" e "fidelidade". Assim repostos os significados, não fica difícil mensurar a distância semântica entre ambas. A crença é um estado subjetivo do indivíduo a delegar a entrega de si aos desígnios do "outro". A crença, portanto, pressupõe uma atitude submis-

sa, decorrente do poder que está reconhecido na figura de outrem. A fidelidade, por sua vez, é uma condição subjetiva que a consciência fixa para si mesma, cujo enraizamento é de ordem ética. Assim, a crença se subordina a algo ("crença em algo ou alguém") enquanto a fé é um estado de abertura que independe do "objeto". A fé está embasada numa impulsão desejante. Desta condição decorre sua força.

O esvaziamento da fronteira semântica entre "crença" e "fé", com base no Latim, tem início com a oficialização do Cristianismo. Num sentido amplo, porém, as três matrizes religiosas forçaram a fusão semântica, exatamente porque precisavam, tanto do vigor da crença quanto da força da fé. Judaísmo, Cristianismo e Islamismo nasceram de profunda conexão entre religião e política. O Judaísmo teve de libertar-se da tirania dos faraós. Ao Cristianismo não restava outro caminho senão insurgir-se contra a dominação do Império Romano. O Islamismo, sob a condução de Maomé, no século VII, para impedir a escravização de seu povo, teve de confrontar tanto judeus quanto cristãos. Vê-se, pois, que, nos três casos, a eficiência mobilizadora da crença teve de associar-se ao desejo profundo no qual se situa a fé. A questão a dificultar entendimentos entre visões distintas da realidade não deriva da "fé", mas sobretudo das narrativas construídas para solidificação da "crença".

A fé se alinha na atmosfera do "mistério". Como tal, o mistério não comporta a "nomeação" nem a "identificação". É a crença que nomeia e identifica. Conseqüentemente, é com base na "nomeação" e na "identificação" que há a tentativa pela "verdade". É essa mecânica que cria artificialmente a "verdade indiscutível", ou seja, o estado propício para a consagração do "dogma" e do "axioma". A crença, portanto, supõe a predisposição para a anulação do olhar crítico, o que a insere no mesmo paradigma da "cegueira". Por outro lado, a fé é renovadora e revitalizadora exatamente em razão de ser a "fidelidade" sua virtude única. Ao reconhecer-se a existência do "mistério", fortalece-se o movimento subjetivo com o qual a consciência se abre ao questionamento e ao pensar. O artista, o filósofo e o cientista, cada qual em seu caminho próprio, são instigados pela fé. E, para tanto, precisam libertar-se do jugo da crença a fim de firmarem pacto entre fé e conhecimento.

Na trama das deformações em que mergulharam modelos ocidentais e não-ocidentais, o que se colheu foi uma quase insolúvel binaridade de caráter conflitivo entre liberdade e cultura. A primeira saiu dos domínios

do indivíduo para ser gerida pelos campos da "crença", distribuídos (e, em alguns casos, fundidos) entre a institucionalização das religiões e a regulamentação burocratizante da política. A cultura, aqui compreendida como o campo no qual, pela produção do conhecimento, o indivíduo se emancipa, ficou enfraquecida, ante a expansão decretada pelo regime da crença.

Em que medida a crença exerce o poder de enfraquecer a cultura? Um dos atalhos crítico-reflexivos a fornecer algum tipo de elucidação diz respeito à diferença substancial entre a crença e a fé, além dos já pontuados. Enquanto a crença, sustentada na afirmação de uma "verdade fechada", finda por reduzir-se ao plano da imanência, a fé, apoiada no impulso desejante e tocada pelo mistério, direciona seu movimento interior para a transcendência. Nestes termos, crença e fé se distanciam na mesma proporção em que "conteúdo" se afasta de "conhecimento". A crença, assim, em parceria com a lógica dominante dos conteúdos, infunde o confinamento do conhecimento, o que degrada a cultura.

### **Liberdade e crença**

Que problema acarreta o estado de crença? A exemplo da esperança, a crença supõe a subordinação do imaginário ao vislumbre de um horizonte no qual nada o turva. Trata-se da pura delegação de caráter subjetivo que o eleitor repassa messianicamente ao escolhido. Há uma espécie de contaminação religiosa e apaixonada perante a qual a cegueira crítica e a anestesia interpretativa comandam a dimensão subjetiva. Já no âmbito da indiferença o que se situa é o perfil amorfo de quem se descarta de qualquer envolvimento com posições pró ou contra. Os dois perfis são problemáticos para a vigência do vigor democrático na medida em que, nos dois recortes, prevalece a quase total inércia argumentativa. É exatamente função da mídia, a favor da democracia, tentar inibir o crescimento tanto da crença quanto da indiferença. A cegueira e a anestesia criam condições propícias para o alastramento de práticas deformadoras. Quem está criando graves desfalques na conta da democracia é a classe política não é a mídia. Esta, a rigor, com o que exhibe fornece ao eleitorado a oportunidade de ele ver, rever e direcionar-se a uma escolha ou, até mesmo, movido por estado crítico-analítico, lavrar seu protesto pelo gesto da abstenção. O que importa, pois, é que sua decisão não seja conduzida nem pela cegueira da crença infantil nem pela indolência produzida por alguma anemia da razão.

O desafio, quase a beirar a aporia, com o qual o Ocidente se defronta, na tentativa de redefinir o imaginário de outros percursos culturais, diz respeito ao difícil equacionamento entre liberdade e crença. Até que ponto, a consciência, forjada na crença religiosa, pode, sem deformações, conviver com o espírito da liberdade, condição essencial para a declaração de voto? Haverá liberdade de consciência e de auto-expressão para aquele que, a *priori*, parte de uma verdade absoluta? Se a resposta for afirmativa, eleições recentes, promulgadas em contextos de maioria islâmica, revelam o contrário. Se a resposta, no entanto, for negativa, caberia indagar se o instrumento político da democracia é apropriado em tais cenários.

É sabido que, numa cultura enraizada na crença religiosa de perfil fundamentalista, o expediente do voto serve apenas para ratificar o que dita a crença. Sob esse aspecto, a democracia representativa, de inspiração ocidental, é transformada em ferramenta intensificadora do fundamentalismo. O eleitor vota em missionários da divinização. Atestar, pois, a veracidade da segunda opção, ou seja, o reconhecimento de que não há liberdade com devoção religiosa, implica ter-se de renunciar ao caráter universalizante da democracia. Para interesse maior de leitores nessas questões, algumas obras prestariam rentável compreensão, a exemplo de *Contendo a democracia*, de Noam Chomsky (2003), *Cinco lições sobre império* (principalmente a lição 2: "Globalização e democracia"), de Antonio Negri (2003), *A cultura na era dos três mundos*, de Michael Denning (2005) e *O fim de uma era*, de John Lukacs (2005).

### **Da crença ao código audiovisual: a imagofrenia**

A reflexão até aqui proposta pode produzir certo grau de estranhamento. Afinal, que relações poderá haver na discussão sobre crença e fé e o campo das linguagens audiovisuais? Tanto o estranhamento inicial quanto a pergunta são pertinentes. Todavia, um olhar mais rigoroso levará à percepção de zonas de contato. O ponto capaz de unir áreas aparentemente tão diferenciadas entre si reside exatamente na possibilidade inicial de se desconfiar que o fascínio pela imagem, manifestado pela cultura ocidental, encontre raízes subjetivas, detectáveis na disseminação da crença. Provavelmente, a tirania sedutora ditada pelo império da imagem não teria vingado se, em lugar de "crença", houvesse prosperado o sentido de "fé".

É identificável, no curso cultural do Ocidente, o progressivo avanço

que tiveram as linguagens visuais cuja variação a partir da pintura foi incrementada pelos próprios desdobramentos da Revolução Industrial. O aprofundamento de um saber centrado na técnica abriu espaços para o surgimento da fotografia, do cinema, da televisão e, por fim, do amplo leque de opções trazido pela computação gráfica e digital. Ora, não podemos ignorar que, desde sua oficialização, o Cristianismo, ratificado depois na vertente católica, se valeu do estímulo ao culto das imagens, com o intuito de melhor comunicar a mensagem religiosa. Tal procedimento, inicialmente com fins didáticos, acabou por fixar a primeira relação entre imaginação/imagem/verdade. Para tanto, basta recordar que, em direção contrária, atuaram a corrente protestante, retirando da doutrina cristã qualquer alusão a imagens, e a religião islâmica, ao proibir representações imagéticas do sagrado.

Em nome da isenção crítica, há de ser justo não atribuir-se ao Cristianismo a devoção que a cultura ocidental dedicou à imagem. Para tanto, não se deve ignorar que tão logo as condições mínimas se apresentaram viáveis, a imaginação não conteve o ímpeto humano de, nos "*muros-tela*" (como Philippe Dubois os denomina na obra *Cinema, vídeo, Godard*), cravar representações - referimo-nos ao tempo ancestral das cavernas. Os saberes antropológico e arqueológico talvez jamais elucidem as reais intenções daquelas primárias figurações. O fato, porém, é que foram traçadas por mãos humanas. Somente nossa espécie, por haver desenvolvido a imaginação, poderia ter criado aquelas imagens. Esta é a condição primeira para o ato de fisicamente representar, pois é da imagem mental que tudo decorre. Saussure confirmaria tal coisa ao tratar da binaridade constitutiva do signo. Da mente à mão, longo tempo transcorreu até que houvesse a mediação da *technè* (a construção, fruto do conhecimento). O percurso, calçado no desejo profundo de a inteligência humana promover conexão direta entre a mente, a mão e os "instrumentos", é que, depois de exploradas a pintura, a escultura e a gravura, prossegue com a cultura, atingindo o aprimoramento tecno-industrial. Assim, surgem, em 1839, a fotografia e, décadas após, o cinema, em 1895.

Está correto, uma vez mais, Dubois, ao afirmar que, nessa alongada trajetória civilizatória, houve da parte da inteligência humana intenso esforço em fazer a *technè* superar as barreiras fincadas pela *physis* (o estado de natureza). Nesse sentido, até podemos afirmar que a tecnologia, estágio sucessor da técnica, apenas encontra espaço para reinar quando a *technè*, efetivamente supera a *physis*.

A observação acima serve também para esclarecer que, no cenário atual, não está mais em jogo o embate "natureza" x "cultura". Essa era uma questão dialética posta no auge do estruturalismo, ainda nos anos 70 do século passado, principalmente pelos escritos de Lévi-Strauss, razão pela qual, na equação proposta no início deste tópico, apontamos para outro conflito: "liberdade" x "cultura". A superação, pois, da *technè*, em favor do salto qualitativo para a tecnologia, ampliou o leque de possibilidades comunicacionais. A proliferação de modalidades expressivas se encontra na própria deriva civilizatória e, mais especificamente, no âmbito da cultura ocidental. Se algum espanto, em tempos atuais, há é por conta de um descompasso entre a sofisticação proporcionada pelo saber tecnológico e a tradução desse requinte em produtos culturais massificados com baixa qualidade. É um equívoco atribuir-se o fato à expansão tecnológica.

O rebaixamento cultural, fenômeno societário perceptível em todas as partes do mundo, por sua vez, nada tem de assombroso, se considerarmos que o paradigma da excelência, em nenhum momento histórico, foi predominante e, menos ainda, hegemônico. O que marca a diferença, no tocante a padrões ora vigentes, é que, ao regredirmos o olhar, nos deparamos com sociedades cujas opções culturais eram muito restritas, impondo que segmentos dos mais diversos tivessem de "consumir" o que circulava. Essa restrição cedeu lugar para a diversificação, permitindo maior visibilidade aos diferentes "gostos" e tendências.

Apenas para ilustração, lembremos que os gregos, na Antiguidade, não eram devotos do teatro porque eram uma cultura "superior". Simplesmente, o teatro, além dos jogos, era a fruição disponível. Tratava-se de uma linguagem sem concorrência. Será que cada espectador, numa encenação de *Antígona*, compreendia em profundidade o que lhe estava sendo sinalizado? Também não podemos esquecer que o Estado grego impunha a seus cidadãos presença obrigatória aos "torneios dramáticos". Afinal, não nos esqueçamos de que a suposta excelência do Estado grego levou Sócrates, por não abdicar da verdade, ao suicídio. Para melhor compreendermos o aspecto em questão, convém registrarmos igualmente o exemplo legado pelo Império Romano. Tão logo houve a opção entre o teatro e o espetáculo da crueldade, sob patrocínio do poder na arena do majestoso Coliseu, eis que a população, em massa, destinou seu olhar para o palco da carnificina.

Embora não seja agradável reconhecer o fato, a verdade é que o ser humano, num primeiro estado, não se vê inclinado a identificar-se com o

que lhe exija maiores desafios intelectivos. O movimento na direção do que é complexo e sofisticado apenas se dá se houver pressão cultural. Em caso contrário, o que predomina é a vocação para o consumo de superficialidades, tão suaves quanto efêmeras. Essa percepção se fez clara aos promotores da indústria do entretenimento, desde os primeiros tempos da sociedade de massa. Da combinação, por afinidades, entre a volição primária da massa e a expansão de lucros da parte dos setores industriais, resultou o formato hoje conhecido. A cultura de massa, doadora de amplo leque de produtos diversificados, passou a justificar o nome com o qual se apresenta exatamente por sua característica interna, ou seja, oferta de conteúdos cujo perfil mediano procura atender a milhões de pessoas. É nesse enredamento lógico que reaparece a questão da "crença". Somente a crença é capaz de manter, sob efetivo controle, um arco de produtos cuja propriedade dominante é o caráter descartável dos conteúdos.

O que se pretende afirmar é que o *estado de crença*, originariamente com forte contaminação de caráter religioso, migra para a *modelagem do entretenimento* na qual *conteúdos formatados* ocupam o lugar que seria do conhecimento, redundando na seguinte equação 2: crença + conteúdos = entretenimento, o que supõe "liberdade de expressão" = "controle do pensamento" ( $c + co = e / l.e = c.p$ ). Sob tal aspecto, a cultura de massa estaria sob o gerenciamento dessa lógica perversa.

A partir da modelagem cultural prefigurada nos termos e recortes aqui assinalados, torna-se inevitável o desdobramento em outro quadro (equação 3), em que forças cúmplices se aliam contra a difusão das deformações, isto é, a fé, em aliança com o conhecimento, perpetua a porta aberta para o questionamento enquanto a liberdade de pensamento se oferece à *expansão crítica*:  $f + c = q : l.p > e.c = p.a$ . (processo de autonomização).

Os paradigmas, pelo menos aqueles atinentes ao campo da cultura, entram em crise quando os termos das equações 2 e 3 se confrontam. Durante certo tempo, a confrontação manteve relativo equilíbrio de forças. Com a aceleração, porém, dos avanços tecnológicos e o crescente deprecimento do sistema educacional, diluiu-se a oposição para impor-se gradativamente a padronização formatada pela cultura de massa, sob o gerenciamento do sistema midiático. No presente cenário, o embate de forças se tornou absolutamente desigual. Não há fresta para a esfera do conhecimento ocupar os privilegiados postos loteados atualmente pelos conteúdos. As pressões que investem na perpetuação da hegemonia dos

conteúdos contra a emancipação do conhecimento têm dupla procedência: 1. concentração demográfica; 2. a sedução dos eventos. O primeiro almeja excitação; o segundo promete emoção. A consequência é previsível: a magia da *tele-realidade*, como bem a nomeou Jean Baudrillard, sob os auspícios das requintadas tecnologias da imagem, promove a síntese perfeita a preencher as expectativas de um público majoritário, turvando a diferença originária que separava a *excitação* da *emoção*. No padrão vigente, em se tratando de eventos de massa, o que "emociona" é o que "excita" e o que "excita" é o que outrem "incita", ou seja, os agentes promotores do entretenimento. Nessa fórmula apelativa, abre-se a porta para a *síndrome da imagofrenia*. À forma latina "imago = imagem", soma-se "fren[o]", presente em "esquizofrenia". Imagofrenia, portanto, é um estado alterado da consciência, promovido pela sucessão impactante das imagens, sem a capacidade de reduzi-las a uma cadeia de sentido.

Bem se sabe que a emoção implica a vivência subjetiva enquanto a excitação atua na exacerbação corpórea. Compreendida a fronteira a separar emoção de excitação, cabe seguinte reconhecimento: a emoção exige, entre receptor e objeto, o pacto da imobilidade, condição indispensável à dimensão subjetiva. Já a excitação aposta no efeito do movimento. Daí decorre o irresistível apelo do público às tecnologias da imagem. Elas solicitam interatividade, deslocamentos rápidos e alta rotatividade de conteúdos, ingredientes que, reunidos, compõem o suporte e a sedução da excitabilidade. Em síntese, as tecnologias da imagem representam a armadilha para o fomento da crença, fermento ideal para a entronização da excitabilidade.

O aspecto seguinte a merecer indagação reside na tentativa de explicar-se por que há relação entre tecnologias da imagem e estado de excitação. O problema não se situa na sedução das imagens em si. Afinal, a civilização, como já pontuamos, desde as origens, convive com a representação visual. Assim, podemos deduzir que o regime da excitação é ditado pelo ritmo acelerado das tecnologias produtoras de imagens. Para tanto, elas propiciam duas condições essenciais à excitabilidade do público usuário: 1. a velocidade na sucessão de cadeias imagéticas (a estética do clip, por exemplo); 2. a polivalência de deslocamentos, tanto de funções quanto de conteúdos, o que fragiliza a capacidade de retenção e de filtragem, além de induzir ao registro subjetivo de experiências díspares. A mutabilidade acelerada das ocorrências firma o perfil ralo das vivências. Tudo, em segundos, pode ser conectado, desconectado e reconectado. A partir do mo-

mento em que o cérebro é "educado" para operar tais contrastes, cria-se o que podemos chamar de sinapses *dissociativas*. O paradoxo da expressão traduz o grau de incongruência que se opera no sistema de cognição e de percepção.

É sabido que a função cognitiva (intelecto), comandada pelo sistema nervoso central, se alimenta de "sinapses" (ligações fixadas por neurocondutores, ou como define o dicionário: "relação de contato entre os dendritos das células nervosas"). Se, no entanto, as "ligações" não estabelecerem entre si conexões lógicas, a conseqüência será "educar" o cérebro para uma finalidade antinatural na qual o intelecto se torna uma área congestionada por "relações enganosas" que, por não firmarem nexos coesos, deles se descarta. É nesse quadro de crescentes assimetrias que a excitação se apodera do lugar reservado para a emoção, realimentando a demanda.

A tecnologia - não podemos ser ingênuos - não existe para prevenir, mas para estimular seu uso. Caberia, pois, ao público usuário o encargo de reconhecer os benefícios e os perigos. Todavia, o discernimento depende do modelo cultural. Como a modelagem reinante não assume a responsabilidade devida, assiste-se à progressão do fenômeno das sinapses dissociativas. Não será a tecnologia a frear seu ímpeto em oferecer ao mercado novas e mirabolantes máquinas. Por sua vez, ante o fascínio, ancorado ao porto da crença, o público usuário, já dependente do alucinógeno tecnológico, menos ainda desprezará a chegada dos "divinizados" artefatos. Deste modo, o terreno está preparado para o desfile da "espiral da excitação". Haverá de ser o processo vivido até o limite do insuportável, para abrigar-se alguma fresta efetivamente transformadora. Haverá limite para o insuportável? A pergunta força um diálogo com outra indagação que o romancista italiano, Alberto Moravia, formula na frase de abertura do romance 1934: "É possível viver no desespero sem desejar a morte?".

### **Impasses na ética da informação**

A ética da informação esbarra na realidade presente e complexa que não cessa de oferecer pautas para as quais não se vislumbra tomada de posição sem que a escolha acarrete ao jornalista ares de desconfiança, quanto a possíveis interesses que ele possa ter. Todavia, ao não assumir posições, igualmente lhe cai sobre os ombros a omissão. Enfim, a ética da informação, patrimônio do jornalista, parece condenada a um conflito permanente com a lógica dos interesses, propriedade das forças do capital e das forças políticas.

Acresça-se ao drama o fato de o jornalista ainda ter de pensar em como reagirá o dono do jornal. É muita carga. Apesar do desgaste que tal conflito imprime à atividade diária, o resultado final não é ruim. Há, de certo modo, o reconhecimento público acerca das limitações. Estas se situam num patamar muito mais amplo em cujo cenário identificamos o que chamamos de "concomitância das assimetrias", regime ditado pela dinâmica dos acontecimentos e guiado pelo intrincado jogo de relações que a própria engrenagem do capitalismo cria. A concomitância das assimetrias inviabiliza reduções e finda por tornar a prática jornalística um ofício grandioso pela dimensão dramática de um real que não mais oferece respostas simplistas. A maturidade jornalística reside em, mesmo com o preço alto da aflição crescente, saber driblar o reino das injunções no qual tudo parece contaminado e minado.

O que a breve exposição tentou sinalizar é a importância crescente, em cada futuro jornalista, quanto à necessidade de harmonizar o domínio da técnica e a sofisticação do conhecimento. Sem o equilíbrio desses atributos, não haverá suportabilidade psíquica para o enfrentamento jornalístico de situações oriundas de um real progressivamente desafiador à inteligência.

O que deve um futuro jornalista - agora ainda em formação - perceber é a progressão de demanda analítica, de controle emocional e de afastamento de crenças, em favor da construção de um olhar cuja medida esteja em sintonia com as exigências criadas pelas circunstâncias de uma realidade mutante, acelerada e subordinada a choque permanente de interesses. A era da banalidade, das abobrinhas e da curiosidade trivial vive seus últimos espasmos. O futuro para profissionais de comunicação se apresentará instigante e auspicioso para quem agora se prepara para trilhar atalhos da seriedade, da gravidade e da percepção sensata. Fora daí, sobrarão migalhas de futilidades cuja densidade da vida, longe de cultivar amenidades, se encarregará de substituir por padrões de exigência qualitativa. Olhar maduro sem direito a deslumbramentos é o que se avizinha no horizonte próximo. A tecnologia continuará com acenos dos mais convidativos para projetar o público em atmosferas oníricas. O que não se sabe, porém, é se o público, diante de cenários cada vez mais tensos e complexos, protagonizados pela dimensão concreta da vida cotidiana, aceitará o pacto do devaneio em bases definitivas. O fato de, até aqui, a situação estar sob controle não é garantia nenhuma de que assim permanecerá.

Avanços da tecnologia, principalmente no terreno das imagens, se sucedem numa velocidade superior à capacidade de absorção pelo público usuário. As mutações são de tal ordem que a expectativa por conta da próxima invenção já se encarrega de abater parte do impacto gerado pela mais recente oferta.

A primeira consequência, derivada da espiral da onda tecnológica, parece produzir inibição criadora, em lugar de propiciar expansão criativa. Talvez concorra para tal efeito o próprio ritmo acelerado de novas máquinas, impedindo a exploração profunda das potencialidades dos suportes tecnológicos já existentes, ou seja, não há tempo necessário para o amadurecimento, à altura de permitir a extração plena dos recursos da "ferramenta" anterior.

### **A telecracia e a videoestesia**

A avaliação inicial sugerida nos parágrafos acima decorre do resultado já constatado: nenhuma das mirabolantes invenções no espectro multimídia conseguiu, no plano da criação artística, gerar obra portadora de perfil efetivamente renovador ou transformador. É inegável a contribuição da tecnologia multimídia nos campos, por exemplo, da ciência e da informação, porém é igualmente irrefutável a constatação de que, no âmbito da arte, o fenômeno não se repete, sequer timidamente.

Na esfera da medicina, a qualidade das imagens e o alcance meticuloso de filmagens internas asseguram, progressivamente, diagnósticos cada vez mais precisos e preventivos. No tocante à tecnologia espacial, verifica-se outra deslumbrante contribuição. Dado incontestado é também a eficiência com que a informação passou a circular para um contingente populacional em permanente expansão. Todavia, (e a questão retorna) a aridez inventiva perpassa os caminhos da arte.

Afora outros teóricos que, sobre o tema já se pronunciaram, a exemplo de Umberto Eco, Jean Baudrillard e Paul Virilio, dois nomes de menor ressonância (mas não de menos importância) se somam aos citados, destacando-se com reflexões bastante rentáveis a respeito de uma modelagem cultural que elegeu a imagem e a tela como avatares da contemporaneidade. Refiro-me a Derrick de Kerckhove e Philippe Dubois. O primeiro, canadense e sucessor de Marshall McLuhan, à frente do Centre for Technology of Toronto, contribui com eficientes angulações críticas em *A pele da cultu-*

ra, obra na qual desenvolve o conceito de telecracia (sistema governado pelo poder em rede). O segundo, diretor do Centro de Formação e Pesquisa em "Cinema e audiovisual", na Universidade de Paris III, fornece eficazes pontuações analíticas, reunidas no livro já mencionado, *Cinema, vídeo e Godard*.

Kerkchove, em outra publicação, *A arquitetura da inteligência: interfaces do corpo, da mente e do mundo*, ensaio que integra a coletânea de conferências, sob organização de Diana Domingues (*Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*), formula o conceito de screenology (ou telalogia), obviamente uma percepção de quem, anos antes, reconhecia a cultura ocidental orientada pelo regime da telecracia. De Dubois, extraímos a seguinte passagem: "As telas se acumularam a tal ponto que apagaram o mundo. Elas nos tornaram cegos pensando que poderiam nos fazer ver tudo. Elas nos tornaram insensíveis pensando que poderiam nos fazer sentir tudo" (p. 67).

O cruzamento dos dois teóricos induz, com o reforço oriundo do apelo que o imaginário brasileiro dedica à imagem, ao entendimento de que, na experiência cultural brasileira, a *telecracia* evoluiu para o que sugiro chamar de *videoestesia*. Recorro à construção híbrida (latim/grego), com o intuito de fixar a profunda relação entre o poder da imagem (*telecracia*) e o impacto subjetivo cujo efeito consiste em acentuar o grau de "dependência psíquica" do público, distanciando este de aprofundamentos comunicacionais no campo do código verbal, instaurando preocupante embate: suportes tecnológicos sofisticados x comunicação verbal rudimentar. Em outros termos, significa dizer que a subordinação crescente ao regime das imagens acentua, a médio e a longo prazos, a fragilização das potencialidades cognitivas e perceptivas, em favor da intensificação dos agentes mobilizadores da excitação. É exatamente na relação tensional entre "imagem" e *depercimento verbal* que se expande a videoestesia. Para não incorrer em falta de clareza, explico que videoestesia representa uma condição subjetiva do receptor cujo olhar, por deslizar indefinidamente pela cadeia de imagens, se sente acometido de estado de torpor: anestesia crítico-reflexiva atrelada a enfraquecimento interpretativo. Em última análise, o conceito proposto é extensão do que Dubois acentua na passagem já transcrita na qual o autor sinaliza para a "cegueira" e a "insensibilidade".

O problema para o qual pretendo atrair atenção reside em saber-se, até que ponto, nos chamados países ricos e desenvolvidos o tema vem sendo objeto de políticas culturais e, na contrapartida, saber-se se tal questão é

pauta de reflexão entre os pares responsáveis pela política cultural no Brasil. A impressão primeira é a de que, entre nós, o assunto ainda não sensibilizou. Ao contrário, a tendência segue na direção de políticas exaltadoras da "imagem" e do consumo de todas as "engenhocas" que surjam no balcão de vendas. A próxima será telinha de TV no painel frontal de automóveis, afora celulares e produtos afins. O propósito parece o de preencher o mínimo de tempo sobrando com "imagens" enquanto o real trilha outra rota. Se a tendência perdurar, pagaremos barato por todas as novidades tecnológicas que forem oferecidas, mas, historicamente, pagaremos caro pelo devaneio inconseqüente.

### **O fascínio pela imagem**

Entre muitos ditos populares, um, em especial, nos interessa: "Uma imagem vale mais que mil palavras". Não é sempre que a chamada "sabedoria popular" estará correta. Afinal, o saber (popular ou erudito) é marcado por incompletude, imperfeições, incertezas. Enfim, se há um campo que não está acima de qualquer suspeita, é o do saber. Em nada, por outro lado, essa condição o desmerece. Ao contrário, ter-se tal percepção é garantia de pesquisa permanente, aliada ao estado de continuada vigilância. É nesse sentido, portanto, que retomo a sentença popular, com o intuito de questionar a eficiência conceitual da qual a frase supostamente se faça portadora.

A predominância de certa retórica triunfalista a respeito da progressiva oferta de tecnologia multimídia parece criar uma espécie de rede de proteção contra qualquer outro discurso com viés crítico. A tendência dos veículos de informação, ante as novas ofertas, vai sempre na direção da exaltação dos benefícios, deixando à sombra a análise dos possíveis malefícios, o que finda por estimular o estado de "cegueira crítica", efeito do estado de *imagofrenia*.

Sistematicamente, a tática da "segregação" tem sido aplicada a tudo que diga respeito a um discurso questionador, no tocante ao campo da "imagem". Mais que em outros países, no Brasil, a ocupação de espaços públicos para inserção de um discurso analítico e prospectivo atinge quase o grau zero, restringindo-se o debate à retraída e confinada esfera acadêmica. Conseqüentemente, fortalece-se, pelo menos no âmbito majoritário do chamado "senso comum", a assertiva que torna a "imagem" um poderoso instrumento contra a frágil e limitada "palavra", situação decorrente

do alto grau de desprestígio que, no modelo cultural em voga, se confere ao discurso verbal.

Em princípio, há de se registrar a riqueza de potencialidade estética e comunicacional, presente em todas as modalidades de linguagem que se expressam através da "imagem". Não é essa, pois, a questão. O problema é de outra ordem, ou seja, saber se providências estão (ou não) sendo formuladas e aplicadas pelos órgãos encarregados de traçarem políticas para a cultura e educação, num país que segue literalmente a crença no fundamento contido na máxima popular. Avaliação inicial dá conta da total ausência dos setores governamentais, em todas as instâncias (municipal, estadual e federal), quanto a se ocuparem da questão.

A atual geração é, culturalmente, (de)formada à luz da imagem. Paradoxalmente, a mesma geração acusa estado de "analfabetismo" ante os códigos audiovisuais que lhe são postos à disposição. É uma geração que lida espertamente com os aparelhos. Todavia é absolutamente desprovida de capacidade cognitiva quanto a saber ler o que vê e ouve. O quadro é grave, em razão de também se somar ao "analfabetismo" visual a insuficiência no código verbal. Devora-se mídia eletrônica em profusão, sem nenhum mínimo suporte reflexivo no que se refere à sintaxe sofisticada na qual se insere o código audiovisual. Desse preocupante descompasso, resulta o perfil de uma cultura da "excitação", em franco prejuízo da "reflexão". Sintomas de entorpecimento do imaginário social são facilmente detectáveis por profissionais e teóricos que se ocupam tanto com o estudo das linguagens quanto com análise cognitivo-comportamental. As áreas de comunicação, semiologia/semiótica, psicologia social, além, no campo da medicina, dos estudos realizados em neurologia e psiquiatria, não deixam dúvidas em relação aos (d)efeitos causados pelo consumo de mídias eletrônicas, desacompanhado de programas voltados ao conhecimento, ainda que rudimentar, de como funcionam tais códigos.

Políticas educacionais investem altas verbas em aquisição de "ferramentas audiovisuais" enquanto ignoram inclusão de disciplinas destinadas à compreensão do que elas significam, seja para a exploração de suas virtudes potenciarias, seja para alertar quanto às ameaças nelas contidas. O modelo televisivo reinante no Brasil, a preferência por certo tipo de cinema e o frenético uso de computadores e celulares traduzem um quadro marcado pela oscilação pelo consumo de uma estética que se divide entre o "horror" e o "devaneio". Há um deslizamento subjetivo que tanto assi-

mila produtos exploradores de catástrofes, violência, narrativas nutridas por "conspirações" de toda ordem, a exemplo do modelo cinematográfico norte-americano (exceção feita à produção canadense), quanto absorve produtos geradores de encantamento. O resultado final é um emaranhado de estados subjetivos absolutamente paradoxais, conduzindo à neutralização e à vacuidade interior.

É fato irrefutável que, nas últimas décadas, o brasileiro, majoritariamente, fez a opção cultural pelo consumo de imagens. Igualmente se mostra sensível à sedução pelas novidades tecnológicas. Os dois fatores associados dão a garantia de próspero mercado para a oferta dos produtos que a safra tecnológica, de tempo em tempo, põe à disposição. É com base nessa constatação que o ministro constrói o dado da "necessidade", independentemente de a sociedade ser consultada. O fascínio declarado pela imagem, crescente a cada nova geração, serve de alibi para multiplicar a espiral de ofertas e demandas. É sabido que nada é melhor para a preguiça intelectual do que plantar o olhar diante de telas eletrônicas. Elas deixam a prazerosa sensação de tudo revelarem. Assim, a promessa de, no horizonte próximo, chegar ao Brasil a "imagem digitalizada", além da possibilidade de ampliar quatro vezes a oferta de canais, aguça a expectativa acrítica do futuro usuário que é reforçada pela possibilidade de consumir transmissões de tevê inclusive por celulares, objeto divinizado por 40 milhões de brasileiros. Enfim, tem-se um quadro de tentação irresistível para o infinito apetite dos "devoradores de imagens".

### **Mídia, vida e existência**

De início, cabe tentar responder a uma pergunta: que motivação mais profunda pode atrair, mesmo entre segmentos culturalmente mais sofisticados, o consumo de produtos midiáticos (impressos e audiovisuais)? É sabido, principalmente por tais segmentos, que a superficialidade de enfoques comanda os conteúdos formulados pela mídia. É de sua natureza que assim seja, visto que à mídia compete fazer recortes sobre tudo. Assim também é infantil cobrar-se dela algo a mais. No máximo - e isto é tão legítimo quanto necessário -, deve-se exercer pressão crítica para que a mídia se sinta sob vigilância e, desse modo, procurar melhoria de padrão. Todavia, a superficialidade sempre existirá, em maior ou menor grau.

Começo a suspeitar de que o apelo por produtos midiáticos da parte de segmentos mais letrados, talvez, tenha sido objeto de análise deformada. Em outros termos, quero dizer que o caminho crítico preferido que majoritariamente tem sido percorrido passa pelos enfoques sociológicos e, quando muito, entremeados por abordagens de perfil psicossocial. É provável, pois, que a sociologia e a psicologia de massa não ofereçam o suporte necessário para a captura elucidativa de sintomas culturais. Em sendo tal observação procedente, fica o desafio quanto a encontrar diferente atalho.

Se o problema não é apenas de ordem social nem emocional, resta concluir que a questão requer compreensão de caráter existencial. Para maior clareza, está-se afirmando que a "vida", configurada como instância do social e do emocional, não se situa na mesma dimensão da "existência". Um problema originado pela "vida" não é obrigatoriamente uma questão para a "existência". Trata-se de grandezas diferentes. É sabido que o conteúdo midiático se origina da "vida" e para a "vida" se destina. Na mídia não há transbordamento para a "existência". Assim, parece estar surgindo uma promessa de elucidação quanto à questão proposta. Será, então, que a demanda crescente por conteúdos midiáticos decorre de um envolvimento com os fatos da vida, em prejuízo de uma preocupação maior com a "existência"? Sim. A aceleração do ritmo da vida, o encurtamento de espaços pela redução de distâncias e a multiplicação de informações têm, paulatinamente, subtraído da percepção dos indivíduos a dimensão existencial. Todavia, não são apenas os fatores presentes na ordem do cotidiano que propiciaram o afastamento. A eles, outro aspecto se soma e com peso definitivo.

O sentido da "existência" não se esvazia pela sobredeterminação impositiva da "vida", a não ser que o olhar para frente nada mais encontre como horizonte. Este é decisivamente o ponto. Utopia, antes como força propulsora, capaz de mover os seres em direção ao futuro, hoje está preenchida por ofertas e promessas da tecnologia. Que utopia sobreviveu aos escombros da política? Que utopia resistiu ao furor do mercado? Que utopia permaneceu pulsante para a arte inquieta? O presente é tão demandante que ficou suprimido da paisagem qualquer esboço de futuro. E o que faz a mídia? Ela cobre a intensidade e a densidade do presente. Quando algum sinal de futuridade a mídia tematiza ou é para o futuro quase imediato ou para aquele que nos projeta num devaneio no qual nada está demarcado. A cultura midiática, cúmplice e parceira da vida, ao focar o presente contínuo, retira a gravidade do passado e oblitera o vislumbre de

futuro. Subordinada à positividade dos fatos, a mídia promove disjunções subjetivas, enfraquecendo o valor da memória (passado) e reduzindo o vigor do desejo (futuro). É nessa contabilidade de subtrações que a cultura midiática se afirma como o horizonte. A mídia, de meio, passa a fim. A partir daí, fixa-se o círculo vicioso (e viciado): os seres, impregnados pelas demandas do cotidiano, não olham para o horizonte; olham para a mídia. A mídia, por sua vez, reforçando o apelo ao presente contínuo, abarca o real na sua possibilidade máxima. Deste modo, mídia e público selam, cada vez mais fortemente, os elos entre si. O público vê a mídia como horizonte e a mídia, como horizonte, se apresenta.

### **A falsa discussão**

A questão que mais ocupou profissionais de comunicação, em tempo não muito distante, foi a definição do padrão para a TV digital. Nos termos em que o problema foi abordado, pôde-se perceber que a motivação do debate era meramente de caráter econômico, empresarial. Que modelo seria mais rentável para "A" ou "B". Temas como redefinição de "grades de programação", função social da televisão, padrões qualitativos para conteúdos, entre outros, passam ao largo. Nessa área, a omissão é a tônica. Que direito tem, por exemplo, uma emissora de TV exibir seqüências chocantes sobre violência urbana e, em seguida, impor ao telespectador a entusiástica comemoração pelo gol vitorioso? É uma sintaxe pervertida que, na diferença de minutos, expõe a subjetividade do receptor ao estado de angústia para, rapidamente, ser "curado" pela dose de euforia. Quem programa sabe. Quem vê apenas sofre os efeitos. Assim, quem preparado não é para saber ler as imagens dominado por elas é. Nessa modelagem cultural, assinalada por alta deficiência de leitura, o impacto das imagens produz diluição e indiferenciação de conteúdos e progressivo esquecimento, fazendo com que a linguagem audiovisual induza o receptor ao *estado de economia reflexiva* ao qual se segue a *dispersão da energia comunicacional*. Enfim, em consciente redundância, relembra-se que os agentes codificadores conhecem as malícias e as estratégias subliminares. Os usuários, em sua maioria, sequer desconfiam da existência de tais manobras.

A prevalência do *olhar ingênuo* que tanto transita pelas páginas habitadas pelo código verbal quanto desliza sobre seqüências expostas pelo código audiovisual se deve sobretudo à dupla incapacidade de o receptor-padrão

não saber "ler" o que vê nem saber "ver" o que lê. Nas duas cenas culturais, portanto, há vasto público entregue à "orfandade do sentido", sem articular criticamente o reconhecimento de três sentenças fundamentais: 1. a linguagem nunca é inocente; 2. o conhecimento jamais é ingênuo; 3. o poder ignora a pureza. Não se atinge o estado de criticidade sem a experiência subjetiva que envolve as três perdas: 1. a perda da inocência; 2. a perda da ingenuidade; 3. a perda da pureza. Na recusa ao enfrentamento das "perdas", tem-se, como consequência, um quadro de "cegueira hermenêutica", expressão codificada por Luiz Costa Lima (2000: 387) que, deslocada de seu contexto de origem, aqui é adotada com a intenção de melhor traduzir o perfil majoritário de uma cultura midiática, pronta para ofertar, em série, produtos à feição de uma "sociedade analgésica" na qual a eliminação da "dor" se soma à supressão do sentido, culminando num quadro de "anestesia interpretativa", aspecto já pontuado por Nelson Mello e Souza no ensaio *Modernidade: a estratégia do abismo* (cf. bibliografia).

A respeito das implicações profundas oriundas da relação entre imagem / realidade / percepção, vale atentar para o que, em 1939, Henri Bergson sinalizava: "É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro. *Suprima a imagem que leva o nome de mundo material, você aniquilará de uma só vez o cérebro e o estímulo cerebral que fazem parte dele* (1999: 13) (gn).

Quase em tom de advertência, Bergson faz supor que, sem o nexo entre imagem e nome, isto é, o conceito ou a identificação da "coisa", é o cérebro que se danifica. Daí, o empenho na efetivação de uma política cultural direcionada para o investimento de uma "gnose semiótica", sob pena de proliferar uma geração de consumidores de imagens quase em regime de radical analfabetismo quanto às codificações que engendram o discurso audiovisual. É preocupante, por exemplo, o descaso que se confere ao estudo de semiótica nos próprios cursos de Comunicação. Que dizer, então, em outras áreas? Insiste-se, portanto, na cobrança de inserção em grades curriculares, em todos os estágios do processo educacional, de matérias voltadas para a capacitação da "leitura" em dupla direção que aqui repetimos: "ler o que se vê" e "ver o que se lê".

## Sobre as três perdas

Obviamente, a indicação das três perdas, mencionada no tópico anterior, está subordinada, por correlação, à formulação das três sentenças, sendo a primeira decorrente da experiência que a consciência do indivíduo trava com a linguagem. É por meio da linguagem que se organiza a trama dos signos e, por extensão, do código. A linguagem nunca é inocente justamente porque é nela que se encontram os mecanismos promotores tanto da organização do pensamento quanto da subversão do mesmo. Então, apreender o jogo oferecido pela linguagem quer dizer aceitar o "estado culposo" da linguagem, tornando o indivíduo tornar-cúmplice. É desse "estado culposo" que derivam o artista e o pensador. No tocante ao fato de o conhecimento jamais ser ingênuo, fica a evidência do caráter transformador que a aquisição do conhecimento provoca na consciência, obrigando o indivíduo, a partir daí, a desenvolver outro "olhar" para as coisas do mundo. À expansão da inteligência, é inevitável somarem-se a astúcia e a crítica, antídotos naturais da ingenuidade. Por fim, resta a percepção quanto à impureza que se situa na imanência do poder. Somente a lógica binária que rege a razão dogmática é capaz de supor a construção maniqueísta com base na tensão entre o "poder do bem" e a "força do mal". Desde Sócrates se sabe que nenhum agente do "bem" pode destruir a "coisa do mal", a exemplo da epígrafe com a qual inauguramos o presente ensaio.

É inegável a prodigiosa escalada que a cultura foi capaz de erigir no campo da linguagem, matriz produtora de todo e qualquer conhecimento. Da rudimentar oralidade à mais sofisticada codificação audiovisual, acumulam-se milênios de pequenas e grandiosas conquistas. Todavia, à constatação desse longo percurso virtuoso, deve somar-se o olhar atento quanto aos efeitos das transformações decorrentes desse mesmo progresso, sob pena de tudo diluir-se no desperdício da própria riqueza.

O tempo das germinações parece substituído pela temporalidade das mutações. Mais que travessia, há uma *cultura da transversalidade*, isto é, cortes oblíquos a alimentarem a sociedade do hipertexto. Sucedem-se inesgotáveis ondas de ofertas sem que, porém, saibamos o que efetivamente as move. Recordando Deleuze, não é a "onda" que interessa e sim a "alavanca". A travessia em tempos de hipermodernidade se sente órfã de itinerários. Há passagens (e muitas). Todavia, faltam caminhos. A passagem é brecha concedida. Já o caminho requer de alguém o empenho para a sua

construção. A passagem se segue; o caminho se traça. "Blog pessoal", "blog de notícias", "i-pod", celular, portais, "sites" representam ondas e passagens nas quais certa escrita apressada finge registrar algo que, sabemos todos, é perecível.

A questão que pretendo aqui pontuar se traduz numa indagação: que travessias - que não sejam travessuras da "onda" - se apresentam viáveis em tempos atuais? A tentativa de resposta supõe, *a priori*, o modo de olhar que se lança para o cenário. Trata-se de decidir quanto ao que mais atrai o olhar: o impacto ante a ruína ou a excitação diante do monumento. Não é difícil imaginar que a tendência majoritária se incline para o triunfalismo, em oposição ao segmento minoritário tocado pela corrosão. O problema é que a imponência do monumento tem a propriedade de esconder os horrores enquanto a dramaticidade das ruínas deixa expostas as dores de um tempo. O monumento induz à exaltação; a ruína convoca para a vivência subjetiva, ou seja, um dobrar-se sobre si mesmo que obriga a um pensar sobre o que foi e sobre o que pode vir a ser.

A alavanca promotora das travessias deriva sobretudo da consciência das ruínas. Esse foi o olhar de Sófocles, Dante, Camões, Shakespeare, Baudelaire, Machado, Dostoiévski, Kafka, Joyce, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e tantos outros poetas e ficcionistas que imprimiram à literatura caminhos fundantes. Uma coisa é certa: nenhum deles foi capturado pela tentação de uma *estética da celebração*, parceira do *consumo de celebridades*. O monumento é o feito; a ruína é o desfeito. É, pois, a dimensão da "ruína" que impulsiona o ser ao ato reconstrutor. Walter Benjamin é uma rica fonte para a compreensão de como se confrontam e, ao mesmo tempo, se complementam relações entre memória, ruína, tradição e vanguarda.

O ponto para o qual se deseja destinar atenção diz respeito à eficiência que certa tradição de leitura com a qual se abriram sólidos caminhos. Por mais distintos que sejam os suportes (ou ferramentas) das atuais modalidades de expressão, o que está na raiz de todos os sistemas comunicacionais é o código verbal. É neste que, fundado no princípio lógico e organizado da língua, se estrutura o pensamento. Ao enfraquecer-se a potência do código verbal, inevitavelmente se fragiliza o vigor do que o código audiovisual é capaz de propiciar. Não se pensa fora da construção lingüística. Nenhuma imagem pode ser decodificada sem que ela seja convertida em enunciados verbais. É pura ilusão considerar que o "monumento" das ofertas audiovisuais possa prescindir da aparência desinteressante com que

se apresenta o "surrado" e "maltrapilho" código verbal. É fato que, para os inquietos ânimos pela mais nova "máquina", o código verbal se assemelhe a um banal instrumento de um mundo à beira da extinção. O que esses mesmos inquietos, porém, não percebem é que criação, percepção, análise, crítica, interpretação e argumentação - bases fundantes e expansoras da inteligência - são atributos alocados na subjetividade, cuja origem se situa no amplo domínio do matricial código verbal. É fundamental que, à oferta de sistemas de comunicação, se siga política cultural preocupada com processos de subjetivação. O divórcio entre ambos leva ao estado de dispersão da energia comunicacional e cultural.

Ainda mais o quadro das deformações tende a intensificar-se com a passagem do sistema analógico para o digital. À segmentação no primeiro modelo, corresponde a fusão no segundo. O benefício trazido pela convergência das mídias no sistema digital transporta consigo a ameaça de maior pulverização da informação, ao lado da vacuidade de conhecimento. A ameaça não reside na coisa mesma, mas no perfil dominante de seus usuários, cada vez mais portadores de deficiências de verbalização, refletidas tanto na fala quanto na escrita. O processo de degeneração tem sido percebido em escala mundial, contudo mais ainda tem seu grau acentuado em sociedades de economias emergentes, dentre as quais figura o Brasil.

Na contramão das evidências, políticas culturais estão sendo formuladas no sentido de se "ganhar tempo" com o incremento de ofertas multimídias, deixando-se à deriva ou ao mais profundo descaso, projetos de qualificação para a leitura. A ilusão por ganhos imediatos parece ser superior à realidade e à concretude dos estragos a médio e a longo prazos. Encantar-se com a imponência do "monumento" pode vir a representar um radical cenário de ruína. Não a ruína que comove a subjetividade, mas aquela que revela a implacável corrosão do que um dia foi construção. Por outro lado, a presente reflexão, sob nenhuma alegação, se pretende um discurso conservador contra as novas tecnologias da comunicação. Ao contrário, elas são de extremada valia. É exatamente com o propósito de o melhor delas ser extraído que se torna inadiável a elaboração de um programa de política cultural, centrado na revitalização dos processos operadores do código verbal, a fim de sua potência poder migrar para os suportes entregues pela tecnologia, evitando, portanto, o entrelaço de qualificações díspares, ou seja, sofisticação tecnológica x primarismo cultural. O desafio reclamado pelo tempo presente é esse.

Que transformação, afinal, aponta a passagem do sistema analógico para o padrão digital? Ignorando aqui especificidades da técnica interna dos sistemas, grosso modo, se pode acentuar a diferença estrutural: enquanto o sistema analógico opera com segmentação, o padrão digital possibilita fusão. Se, no sistema analógico, a televisão é um suporte e a internet outro, no padrão digital, ambos se prestam a convergências e interatividades que se somam ao sistema de telefonia móvel. Enfim, no padrão digital, eliminam-se fronteiras, numa espécie de *globalização dos suportes comunicacionais*. Não há, nessa metamorfose cultural, um mal em si. A questão é de outra ordem: estão os usuários preparados para a extração de tais benefícios, ou, por outra, subordinados a mais um processo de intensificada dispersão?

A permanecer o ritmo acelerado da absorção de imagens, somado à progressiva fragilização do código verbal, o cenário de abandono que já se presente prepara a encenação de fantasmagorias cuja primeira parte já foi cumprida, dela resultando o que, no ensaio "Walter Benjamin e as questões da arte, sob o olhar da *hipermodernidade*", mapeamos e chamamos de "pragmatismo hedonístico-consumista". A parte segunda se dirige celeremente para o formato dominante do que aqui identificamos como um modelo, variante do anterior, centrado no "exibicionismo-voyeurístico-conformista". Nessa segunda vertente da modelagem cultural, sob o apelo das novas tecnologias da informação e da imagem, parece destacar-se progressivo estado de "auto-exposição" do indivíduo que, na ânsia, de se fazer visível, dilui qualquer fronteira entre o público e o privado, tornando sua reserva íntima objeto de exibição banal, numa versão já degradada do formato reality show. No ápice de uma sociedade da imagem e da tela, instala-se, de modo incontido, o moto-contínuo do tudo ver e do ser visto. Assim, o *exibicionismo*, em cumplicidade com o *voyeurismo*, realimenta a carência por mais demanda de imagem, o que desencadeia a *síndrome da imago-frenia*, condição na qual a *subjetividade descentrada*, em estado agônico, fixa o pacto entre o "consumismo" e o "conformismo". Tudo parece reinar em paz se uma tela para acionar estiver disponível. Orwell não se enganou. Na reluzente "Tebas dourada" da "sociedade creôntica", sob a regência da *imago-frenia*, devoram-se imagens e dissolve-se subjetividade. A propósito, é oportuno reproduzir a afirmação de Drauzio Gonzaga: "Quando uma civilização abandona o pensamento crítico - aquele que se constrói para além da realidade dada -, sua comunicação é reduzida ao nível das imagens" (2003: 28).

No andar descompassado e atarantado, em meio a deslocamentos assimétricos, seres transitam, multiplicam-se, misturam-se, e, como levitantes, destituídos da força exercida pela "gravidade", seguem um rumo sem roteiro, sem se darem conta de que também se esfacelou a fronteira entre o "eu" e o "outro", em favor da emergência de um estranho e diferente perfil urbano: o *eutro*. Enfim, o descentramento da subjetividade oferece as condições propícias à expansão da *eutridade*.

Rio de Janeiro, setembro de 2006

### Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1993.
- BADIOU, Alain. *Manifesto pela filosofia*. Trad. MD. Magno. Rio de Janeiro: Aoutra, 1991.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Trad. Júlio Catañon Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARROS, Anna e SANTAELLA, Lucia. (orgs.) *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: UNIMARCO, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *The origin of german tragic drama*. Translated by John Osborne and introduction by George Steiner. Londres: NLB, 1977.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRAMELD, Theodore. *O poder da educação*. Trad. Deny Felix Fonseca. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972. (Col. Ciências da Educação).
- CASTELLS, Manuel. *A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CIORAN, E. M. *História e utopia*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Silogismos da amargura*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Breviário de decomposição*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

- CHARTIER, Roger (org.) *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento / introd. Alcir Pécora. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CHOMSKY, Noam. *Contendo a democracia*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. Col. Trans.
- \_\_\_\_\_. *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Col. Estudos, 35).
- DENNING, Michael. *A cultura na era dos três mundos*. São Paulo: Francis, 2005.
- DIEGUEZ, Gilda Korff. "Videoclip(ping)". In: VÁRIOS. *Revista Comum* (10). Rio de Janeiro, OHAEC-Facha, 1998, pp. 41-65.
- DIZARD Jr., Wilson. *A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.
- \_\_\_\_\_. (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ECO, Umberto (org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. António Ramos Rosa. Prefácios de Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira. Lisboa: Portugalia, [s.d.]. Col. Problemas, 23.
- FOUGGEYROLLAS, Pierre. *A Filosofia em questão*. Trad. Roland Corbisier. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- GONÇALVES, Robson Pereira (org.). *Subjetividade e escrita*. Bauru: EDUSC/UFMS, 2000.
- GONZAGA, Drauzio. Imagem e conceito (Por uma nova iconoclastia). In: VÁRIOS. *Revista Comum* (20). Rio de Janeiro, OHAEC-Facha, 2003, pp. 05-34.
- GUÉNON, René. *La crise du monde moderne*. Paris: Gallimard, 1994. Col. Folio / Essais, n° 250.
- HABERMAS, Jürgen. *Era das transições*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976. (Col. Labor, 10).
- \_\_\_\_\_. *Teoria crítica: uma documentação*, v. 1. Trad. Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva/USP, 1990. (Col. Estudos, 77).

- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia de A. Gazzola et al. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura*. Lisboa: Relógio D' Água, 1997.
- LACAN, Jacques. *A esquizo do olho e do olhar*. In: O Seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (Livro 11). Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LEÃO, L. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LUCCHESI, Ivo. Walter Benjamin e as questões da arte: sob o olhar da hipermodernidade. In: CASTRO, Manuel A. de. (org.) *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras/UFRJ, 2006, pp. 169-206.
- \_\_\_\_\_. *O sistema midiático e o real*. In: VÁRIOS. *Revista Comum* (22). Rio de Janeiro: OHAEC-Facha, 2004, pp. 76-121.
- \_\_\_\_\_. *O sentido e a crise no curso da modernidade: a diáspora dos signos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, tese de doutoramento, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Do flâneur ao voyeur: a crise da(s) modernidade(s)*. In: VÁRIOS. *Revista Tempo Brasileiro* (141). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, pp. 39-62.
- \_\_\_\_\_. *O vigor do sentido contra o devaneio obscurantista*. In: VÁRIOS. *Revista Águila* (1). Rio de Janeiro: UVA, 1997, pp. 137-164.
- \_\_\_\_\_. *A cultura do olhar*. In: VÁRIOS. *Cadernos Facha* (3). Rio de Janeiro: OHAEC-Facha, 1995, pp. 49-63.
- \_\_\_\_\_. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O papel do educador na sociedade contemporânea*. In: *Anais do VIII Congresso Nacional de Estudos de Lingüística e Literatura*. Rio de Janeiro, Corujinha / Conselho Federal de Cultura, 1983, pp.1-20.
- LUCKACS, John. *O fim de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MAGNO, MD. *Psicanálise & política*. Rio de Janeiro: Aoutra editora, 1986.
- MAN, Paul de. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Trad. e sel. Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores).

- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- MORAVIA, Alberto. *1934*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Col. Os Pensadores).
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfred. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SCHNITMAN, Dora Fried (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SOUZA, Nelson Mello e. *Modernidade: a estratégia do abismo*. Campinas: Unicamp, 1999.
- VIGNER, Gerard. *Lire: du texte au sens - éléments pour apprentissage et un enseignement de la lecture*. Paris: Clé International, 1979.
- VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. Trad. Celso Mauro Puciornik e prefácio de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A arte do motor*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A máquina de visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

### **Artigos**

- GULLAR, Ferreira. "Em benefício da dúvida". ("Folha de S. Paulo" - 19.02.06).
- LUCCHESI, Ivo. "Sedução e poder". In: Revista mensal *Continente multicultural* (n. 43 - julho / 2004), pp. 64-69.
- \_\_\_\_\_. "TV digital: outras angulações". ("Observatório da Imprensa" - on-line), ed. 369, 21.02.06.
- \_\_\_\_\_. "O real e tecnologia multimídia". ("Observatório da Imprensa" - on-line), ed. 371, 07.03.06.

\_\_\_\_\_. "A leitura crítica do audiovisual". ("Observatório da Imprensa" - on-line), ed. 375, 06.04.06.

\_\_\_\_\_. "O horizonte é a mídia". ("Observatório da Imprensa" - on-line), ed. 391, 25.07.06.

\_\_\_\_\_. "Os códigos verbal e audiovisual". ("Observatório da Imprensa" - on-line), ed. 397, 05.09.06.

### **Resumo**

O ensaio pretende expor tensões de um modelo cultural em mutação. Nele se completam e se conflitam modalidades que envolvem a comunicação e a existência. Outra preocupação consiste em compreender as relações entre sistemas de codificação e processos de subjetivação, a partir do progressivo avanço do padrão audiovisual sobre o código verbal. A crise dos paradigmas diante das novas demandas.

### **Palavras-chave**

Sistemas de codificação; Processos de subjetivação; Política cultural; Mídia e realidade; Hipermodernidade.

### **Abstract**

This essay presents the inner tensions of a cultural pattern in motion. In its center modalities that involve the communication and the existence converge and dissent. Another concern consists of understanding the relations between codification systems and processes of subjectivity, from the gradual advance of the audiovisual standard on the verbal code. The crisis of the paradigms ahead of the new demands.

### **Key-words**

Codification systems; Subjectivity processes; Cultural politics; Media and reality; Hypermodernity.