

N.º 1 – 2º semestre 2001

CALEIDOSCÓPIO

Revista
de Comunicação e Cultura

Departamento
de Ciências
da Comunicação
e da Informação



UNIVERSIDADE LUSÓFONA
de Humanidades e Tecnologias
Na Educação, o Futuro



**Edições Universitárias
Lusófonas**

Design e Criação:

VT Design

Paginação:

Jacinto Macau

Impressão:

Tipocor

Tiragem: 500 Exp.

Propriedade:

Cofac – Cooperativa de Informação
e Animação Cultural

Depósito Legal: 172069/01

ISSN: 1645-2585

Caleidoscópio

Revista de Comunicação e Cultura

Director da Revista:

António Machuco Rosa

Secretariado de Redacção:

António Machuco Rosa

José Bragança de Miranda

Luís Filipe B. Teixeira

Manuel José Damásio

Rogério Ferreira de Andrade

Conselho de Redacção:

Alberto José Delgado dos Reis

Alexandre Cardoso Marques

Alexandre Manuel de Melo B. S. Pereira

António de Oliveira Pena

António José Machuco Pacheco Rosa

Augusto Deodato Guerreiro

Carla Maria dos Santos

Maria Cláudia Álvares

Filipe Baptista

Damasceno Dias

Fernando António Pinheiro Correia

Inês Godinho Mendes Gil

João Manuel Sias Matela

Jorge Manuel Leandro de Oliveira Rosa

Jorge Manuel Martins Rosa

José Augusto Bragança de Miranda

Luís Cláudio dos Santos Ribeiro

Luís Filipe Bragança Sousa da Silva Teixeira

Manuel José Carvalho Almeida Damásio

Maria Amélia Faia

Maria José Pereira da Mata

Maria Teresa da Silva Guerreiro Mendes

Mário António da Mota Mesquita

Paulo Renato da Silva Viveiros

Rogério Ferreira de Andrade

Rui Pedro Rodrigues Pereira Jorge

Victor Manuel Esteves Flores

Contacto:

Revista Caleidoscópio

Departamento de Ciências da Comunicação
e de Informação

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Campo Grande, 376

1749-044 Lisboa, Portugal

e-mail: caleidoscopio@ulusofona.pt

Numa época em que, atingindo um grau dificilmente antecipável, a divisão e fragmentação do saber não tem cessado de se acelerar, as Ciências da Comunicação e da Cultura parecem estar apanhadas num movimento de contracorrente. Isso dever-se-á às suas próprias origens impuras. Ciências relativamente recentes, o seu estatuto ainda se encontra mal definido, de que é prova o facto de, pelo menos em Portugal, a sua completa institucionalização académica e científica ainda se encontrar em curso. Essa ausência de um total reconhecimento institucional está sem dúvida associada, entre outras razões de cariz mais marcadamente sociológico, à supra mencionada impureza, na medida em que alguma ambiguidade marcou o nascimento das Ciências da Comunicação. Com efeito, lembre-se que uma parte do seu quadro teórico foi importado de ciências elas próprias continuando a sofrer de um sistemático défice institucional, como a Cibernética e a Teoria dos Sistemas. Contudo, e paralelamente, não deixaram de existir tentativas no sentido de legitimar as Ciências da Comunicação ao procurar restringir o seu âmbito ao estudo da Comunicação *strictu sensu*, isto é, ao estudo de certas práticas específicas aos meios de comunicação. A essa dupla origem vieram ainda juntar-se quadros temáticos associados à Teoria da Cultura e à Filosofia, aumentando assim os múltiplos vectores orientam as Ciências da Comunicação, sucedendo, finalmente, que a omnipresença contemporânea do tema da «comunicação» ainda mais contribui para constituir um corpo teórico cujos limites nem sempre são muito fáceis de precisar.

No fundo, nada disso deve surpreender em excesso, pois talvez que estejamos em presença de algo historicamente recorrente, visto ter sido sempre característica das ciências elas possuírem

um domínio de aplicação impreciso no seu período de crescimento inicial. Nesse sentido, e incorrendo no risco de utilizar um conceito cujo abuso quase esvaziou de significado, qualquer ciência é por definição «interdisciplinar» no período que antecede a sua conversão em «ciência normal», segundo a célebre expressão de T. Kuhn. Se a confluência de saberes é uma das forças de qualquer ciência visando a legitimidade científica, metodológica e institucional, ela é portanto também uma característica marcante das Ciências da Comunicação e da Cultura que, em conjunto com o carácter verdadeiramente decisivo da problemática da comunicação nos dias de hoje, em larga medida explica a atracção que elas cada vez mais exercem em termos de investigação e de ensino.

É nesse espírito de confluência de saberes e de aceleração do potencial científico das Ciências da Comunicação e da Cultura que a Revista *Caleidoscópio – Revista de Ciências da Comunicação e da Cultura*, que agora inicia a sua publicação, procura situar-se.

A Revista *Caleidoscópio – Revista de Ciências da Comunicação e da Cultura* é, antes de mais, um projecto científico do Departamento de Ciências da Comunicação e da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Ela resulta da consciência existente nesse Departamento das já mencionadas potencialidades de investigação que a Comunicação oferece e que deverão permitir superar as tendências por vezes demasiados homogeneizantes dos estudos que são levados a cabo em Portugal nessa área. Ela resulta ainda do reconhecido défice que, sempre em Portugal, existe ao nível da sua investigação. Ela resulta, finalmente, da consciência que a mencionada interdisciplinaridade pode efectivamente ser levada a cabo. Não devemos mesmo hesitar em referir que essa interdisciplinaridade não se encontra totalmente reflectida no subtítulo da Revista – *Revista de Ciências da Comunicação e da*

EDITORIAL

CALEIDOSCÓPIO

Cultura. Um tal subtítulo é incompleto, pois a nossa política editorial ordena-se na realidade em três vertentes de investigação, as quais passamos agora a enunciar.

Em primeiro lugar, serão privilegiados temas correspondentes à aceção mais restrita da área da Comunicação. Inclui-se aí a área, ultimamente demasiado negligenciada em Portugal, dos modelos teóricos de comunicação, bem como abordagens específicas, eventualmente de natureza empírica, ligadas aos diversos meios de comunicação.

Em segundo lugar, serão privilegiados temas dentro do âmbito da vasta área da Teoria da Cultura. Por razões ligadas ao facto de, em Portugal, certas disciplinas tradicionais, tais como a Filosofia, se terem revelado incapazes de constituir um núcleo teórico na intersecção da Cultura e da Comunicação, diversos investigadores têm procurado nas Ciências da Comunicação o terreno adequado para constituição desse núcleo. Fornecer um espaço onde essa investigação se possa continuar a desenvolver é um dos objectivos de *Caleidoscópico*.

Em terceiro lugar, surge a área omissa no título da revista, mas presente na denominação do Departamento que lhe deu origem. Curiosamente, trata-se de um espécie de «retorno às origens», visto ser conhecido como os movimentos teóricos associados à emergência das Tecnologias da Informação foram importantes para as Ciências da Comunicação. É essa tendência que hoje regressa em força com a emergência massiva das redes e tecnologias digitais, sendo cada vez mais claro que as Ciências da Comunicação constituem um local adequado onde essa emergência pode ser pensada. Em consequência, é intenção editorial da Revista abordar de forma tão aprofundada quanto possível essa área de investigação

Esses três grandes tópicos estão presentes nos diversos artigos que constituem o agora publicado número inicial da Revista. Esses arti-

gos foram escritos na sua grande maioria por membros do Departamento de Ciências da Comunicação e da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Isso não sucede por acaso, visto ser nossa política editorial estimular e enquadrar o trabalho de investigação dos docentes desse Departamento. Contudo, tal não impede, como aliás sucede neste primeiro número, que a colaboração exterior seja não apenas aceite como igualmente bem-vinda. *Caleidoscópico* visa efectivamente vir a tornar-se cada vez mais uma revista de referência nos meios científicos e académicos portugueses, investigando e publicando nas áreas por elas, cobertas, não se tratando de uma qualquer realização episódica, mas sim de um projecto a médio e a longo prazo. Sabemos que estamos apenas no início e que o caminho do total reconhecimento terá de ser percorrido. Mas o esforço e a qualidade de todos os que já colaboraram e de todos os que virão a colaborar na Revista oferece a garantia que esse percurso será bem sucedido.

Uma última palavra de agradecimento às Edições Universitárias Lusófonas e à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias que, dentro da sua política de um cada vez maior apoio à actividade de investigação, tornou possível a concretização de um projecto que é a primeira revista permanente nas áreas da Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação criada partir do quadro de uma Universidade privada portuguesa.

António Machuco Rosa

CALEIDOSCÓPIO

ARTIGOS

ARTIGOS

MERGULHANDO NO NAUFRÁGIO: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO FIM DO SÉCULO

O filme de maior sucesso na história do cinema, pelo menos se medido pelas receitas de bilheteira e pelo número de Oscars, é, evidentemente, o romance épico *Titanic* realizado por James Cameron em 1997. Parte da sua magia – na realidade, pelo menos para aqueles que de entre nós são avessos à novela adolescente que constitui o seu tema principal, a *totalidade* da sua magia – deriva das sequências da abertura, nas quais o registo em vídeo da recente exploração do naufrágio do *Titanic*, descoberto por Robert Ballard e Jean-Luis Michel em 1985, foi utilizado para retrospectivamente enquadrar a recriação dos acontecimentos que levaram ao afundamento do navio. Aqui, a emoção de penetrar nos segredos do que resta do maior navio alguma vez construído atinge alturas quase voyeuristas. Um volátil sentimento de transgressão acompanha a invasão que a câmara submarina faz do nobre navio situado no fundo do oceano e que ainda é a sepultura marítima de tantas das suas vítimas.

Acompanhando esse sentimento, o qual é reforçado pela dinâmica do romance inventada pelo realizador, existe um sentimento de justiça imperfeita produzido pela humilhação daqueles que foram arrogantes ao ponto de desafiar a natureza, figurada por um *iceberg* imóvel, e que disseram ser «impensável» o choque do navio. Não é apenas o naufrágio da máquina que imediatamente somos levados a sentir, mas também a *hubris* daqueles que a construíram e nela embarcaram. Tal como sucedeu com todas as anteriores alegorias da história do *Titanic*, é-nos apresentado um conto premonitório dos riscos das presunçosas tecnologias Faustianas. Claro que que complica essa moral é a utilização que

o filme faz das mais aperfeiçoadas tecnologias contemporâneas, como câmaras submarinas robotizadas bem como a própria simulação computacional do naufrágio. A tecnologia virtual pós-moderna anuncia as maravilhas das máquinas na moderna era tecnológica – pelo menos para aqueles que não ficavam perturbados pelo receio de que os computadores estavam a ir de encontro ao seu próprio *iceberg*, chamado «bug do ano 2000».

Uma tal reacção complexa, ficamos a saber ao ler o notável livro de Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator: Paradigm for a Metaphor for Existence*, não é contudo uma resposta recente a naufrágios de navios com o tamanho do *Titanic*.¹ Para os antigos Gregos, que viviam num tempo em que qualquer tentativa de abandonar terra firme era considerada um empreendimento perigoso e arriscado, todos esses naufrágios testemunhavam o custo de desafiar a ordem dada das coisas. Blumenberg observa que «existe um momento frívolo, se não mesmo blasfemo, inerente a qualquer viagem marítima, o qual está ligado com uma ofensa à invulnerabilidade da terra – a lei da *terra inviolata* –, a qual parecia proibir a cisão de istmos ou a construção de portos artificiais, isto é, que proibia alterações radicais nas relações entre terra e mar.»² Enquanto somente figuras míticas como Ícaro procuravam desafiar o similar tabu acerca da subida aos céus – e ele pagou o seu orgulho ao cair para a morte –, muitos homens reais eram suficientemente atraídos por uma viagem marítima para permitir que os Gregos tornassem os naufrágios uma metáfora dos perigos da própria existência, ou que pelo menos o era para as almas ímpias que tentavam a sua sorte.

E no que respeita ao espectador que observa o espectáculo à distância? E que dizer do observador que vê os imprudentes marinheiros abandonando o seguro paraíso da terra firme? A lição moral que ele aprende é o único efeito que o espectáculo possui? A sua única resposta é apenas mortificação e humildade? Ou extrai um secreto prazer de saber que é o sobrevivente e não a vítima? Ou talvez que ele sinta uma certa *Schadenfreude* olhando a transgressão recompensada com catástrofe? De facto, existiram diversas respostas a essas questões. Talvez que a primeira tenha sido preferida pelo poeta e filósofo romano Lucrecio, o qual não experimentou prazer no sofrimento que testemunhou, mas obteve o contentamento decorrente da segurança da sua posição – a posição do filósofo, do sábio ou teórico que observa a natureza das coisas a partir da sua superior sabedoria. Uma outra resposta é atribuída por Blumenberg a Montaigne, o qual justificava o prazer do espectador, que ele admitiu tratar-se de um prazer malicioso, «com o sucesso da sua auto-preservação. Devido à sua capacidade para se distanciar, ele permanece fora de perigo no terreno firme da costa. Ele sobrevive graças a uma das suas qualidades menos úteis: a capacidade em ser um espectador.» Contudo, em vez de produzir a felicidade real do sábio clássico, «o seu conforto é algo como a arte da natureza, no sentido em que ele paga um *premium* para arriscar tão pouco quanto possível a vida e recompensa a distância com o prazer.»³ Uma terceira resposta foi ainda avançada por pensadores do Iluminismo como Voltaire, o qual sabia ser necessário arriscar para ganhar alguma coisa, e que portanto o progresso implica a vontade em deixar para trás os trabalhos seguros. Naufrágios, é claro, continuam a ocorrer, mas hoje apenas exercitam a mórbida curiosidade de espectadores que não possuem a enobrecedora auto-reflexão que lhes era atribuída por Lucrecio ou mesmo a prudente auto-satisfação salientada por Montaigne.

¹ Blumenberg, Hans, *Shipwreck with the Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*, trans. Steven Rendell, (Cambridge, Mass., 1997).

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 17.

Blumenberg sublinha que, por volta de 1770, existiu graças ao padre napolitano Ferdinando Galiani uma importante mudança no uso da metáfora, a qual passou da ética para a esfera estética, mudança que ocorreu quando a observação de um naufrágio foi comparada com a situação de um espectador numa sala de teatro. Contra Voltaire, ele sustentou que a curiosidade humana é diferente da dos animais devido à nossa capacidade de ver horrores sem ficarmos aterrorizados. Na verdade, a pré-condição da curiosidade é precisamente o sentimento de segurança pessoal comparável ao que se sente quando se assiste a uma peça. Na experiência teatral, os espectadores sabem que os acontecimentos são artificiais, e por isso são poupados ao sentimento de ansiedade genuína produzido por um desastre real. O prazer estético, como um outro pensador do Iluminismo tornou claro pelo menos desde o tempo de Shaftesbury, passa a estar intimamente ligado com a contemplação desinteressada. Mesmo o medo, terror e vertigem que sentimos quando confrontados com o que veio a ser chamado o sublime são duradouros apenas porque estão contidos num quadro estético. Na variante desta posição desenvolvida por Shopenhauer, é precisamente a capacidade para suspender o interesse que permite um intervalo no incessante tumulto da vida. Não é apenas que o espectador ganhe a capacidade de observar sem paixão cenas sublimes de horror e catástrofe; ele também consegue, mesmo que momentaneamente, uma relação desinteressada com o seu próprio eu e os seus insignificantes interesses.

Uma leitura menos desapaixonada do espectáculo estético surge claramente nas ideias de um pensador que não está incluído na discussão que Blumenberg leva a cabo em *Shipwreck with Spectator*, embora trate dele extensamente noutras partes da sua obra: Immanuel Kant. No seu famoso comentário da Revolução Francesa, publicado em *The Contest of the Faculties*, Kant sustentou que, apesar da violência e tumulto dos próprios acontecimentos, os quais ele não recomendava como exemplos para outros países, esses acontecimentos, do ponto de vista do espectador desinteressado, poderiam ser julgados como tendo uma função útil no progresso da espécie. É verdade que a metáfora do naufrágio não foi usada por Kant – o que explica a sua exclusão da lista de Blumenberg –, mas a consequência é muito semelhante: do ponto de vista contemplativo do espectador, no qual os juízos estéticos e políticos estão em conflito, é possível olhar desapaixonadamente para um acontecimento violento e calamitoso e encontrar nele motivo de aplauso. A chave disso está em exercer o juízo assumindo o ponto de vista de um imaginado e futuro sujeito da história, o qual é capaz de olhar retrospectivamente para o processo com um entendimento negado aos seus contemporâneos. Recebendo a dádiva da narrativa, ele é capaz de situar o aparente caos aleatório numa história mais longa e com sentido. De facto, como Hannah Arendt sublinhou numa sua obra postumamente publicada, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Kant pensou que, assumindo o ponto de vista geral do «espectador do mundo», cujo gosto, imaginação e esperança poderia transfigurar acontecimentos como naufrágios ou revoluções em símbolos do progresso humano, poderíamos transcender a desolação decorrente de uma perspectiva menos elevada.⁴ Apenas então os desvantajosos, incompletos e parciais pontos de vista dos actores actuais poderiam ser superados, podendo-se atingir um ponto de vista mais totalizante que poderia fornecer uma espécie de teodicéia para o sofrimento daqueles que se encontram no próprio naufrágio.

Contra todas estas metaforizações da metáfora do naufrágio, que dependem da distinção rígida entre o espectador e o desastre que ele testemunha, Blumenberg também identifica uma outra impor-

⁴ Arendt, Hannah, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. Ronald Beiner (Chicago, 1982).

tante corrente de pensadores, a qual começou a tornar-se evidente em Pascal e que emerge plenamente com Nietzsche. A tese principal é agora que o paraíso seguro, a crença que podemos ser um espectador em terra firme, mais não é que uma ilusão fraudulenta. Na glosa de Blumenberg, «a abstenção céptica, que Montaigne tinha exprimido como o permanecer no porto, não é para Pascal uma verdadeira opção. A metáfora do embarcamento inclui a sugestão que viver significa já estar no mar alto, onde não existe outro destino senão ser salvo ou ir ao fundo, e jamais a possibilidade da abstenção».⁵ A cristã versão pascaliana deste tropo, a qual estava na base do seu famoso argumento acerca da necessidade de apostar na fé quando não se tem um conhecimento seguro da existência de Deus, foi transformada por Nietzsche numa espécie de «nihilismo heróico» de acordo com o qual não existe realmente qualquer terra firme. Segundo Nietzsche, a pretensão da ciência moderna, tal como a da religião dogmática, em fornecer uma tal terra firme não pode ser sustentada.

O resultado disso, como compreendeu o grande amigo de Nietzsche, Jacob Burckhart, é que a posição do observador desinteressado é um estado final intrinsecamente impossível. «Gostaríamos de conhecer as ondas sobre as quais navegamos através do oceano», escreve o historiador suíço, «mas nós próprios somos essas ondas».⁶ O juiz de Kant não pode impedir de ser apanhado pelos acontecimentos que ele quer ver de longe; a contemplação estética desinteressada ou a totalização *post facto* não pode ser dada aos homens, os quais têm de ser actores queiram-no ou não. Por outras palavras, somos como os sobreviventes à deriva do naufrágio representados no *Raft of the Medusa* de Géricault, navegando em vão em direcção ao navio que se vê no horizonte mas que nunca nos vem buscar (ou, como sucede com o navio real em que o quadro se baseou, que chega demasiado tarde para salvar a maioria das vítimas). Ou ainda, salientando o mesmo ponto num vocabulário algo diferente, o vocabulário da filosofia contemporânea, vivemos num mundo sem fundações ontológicas ou axiológicas; não existe terra firme debaixo dos nossos pés. Poderíamos dizer que é água em remoinho, «sempre para baixo», e, tal como o pobre condenado Lionardo di Caprio no fim de *Titanic*, tudo o que nós temos são pranchas ao acaso às quais nos agarramos desesperadamente em busca de apoio temporário quando as ondas geladas nos fustigam. De facto, e segundo Blumenberg, mesmo cientistas modernos como Emil Du Bois-Reymond compreenderam que tudo o que podemos fazer é construir novos navios a partir das pranchas deixadas por precedentes naufrágios, o que pode ser melhor que agarrarmo-nos a palha mas não é suficiente para nos colocar em terra firme.

As duas leituras alternativas da metáfora do naufrágio que acabámos de apresentar não são apenas metáforas da existência em geral – *Paradigma einer Daseinsmetaphysic* é o subtítulo do livro de Blumenberg –, pois também podem ser consideradas como representando dois modos opostos e mais específicos de experiência estética. É sob esta última e mais modesta forma que essas duas leituras serão objecto de estudo neste artigo. No que se segue, vou procurar explorar as modalidades do espectador de estética que hoje dominam a nossa cultura no exacto momento em que o século se encaminha para o seu fim. A primeira posição, a do espectador desinteressado capaz de ver e julgar o naufrágio a partir da segura distância da terra firme, mantém um certo poder sobre aqueles que ainda sustentam a possibilidade de uma relação desprendida ou contemplativa com os objectos da experiência estética. Quer seja sob as roupagens da indiferença visual de Duchamp, da ironia formalista do movimento da Nova Crítica ou do drama épico brechtiano, para apenas men-

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ Citado in *ibid.*, p. 69.

cionar uma escolha aleatória mas representativa dessa posição, todos os seus proponentes partilham a ideia que uma estrutura nos separa do objecto. Embora possamos tematizar essa estrutura mesmo quando, como sucede no efeito de alienação brechtiano, ela é transformada numa espécie de iluminação crítica acerca das ilusões do teatro tradicional, o que perdura é o sentimento que podemos evitar ser completamente arrastados para dentro do objecto estético. À maneira de Lucrecio, Montaigne, Voltaire e Galiani, podemos ainda sustentar a distinção entre espectador e navio naufragado. Mesmo naquelas posições que suspeitam do fetiche inglês do desinteresse – por exemplo, o efeito brechtiano de alienação é concebido para nos mostrar quão interessados deveríamos estar naquilo que estamos vendo –, a distância crítica e a capacidade para distinguir entre aquilo que está de um lado da estrutura e aquilo que está do outro é ainda altamente valorizada. Mesmo aquele que entendem a estrutura em termos fundamentalmente não estéticos, que entendem a arte como uma instituição social, não procuram dissolvê-la inteiramente num artefacto histórico.

Contudo, tem existido intermitentemente uma forte resistência a essa posição, que actualmente tem vindo cada vez mais à superfície e que prefere o equivalente estético fornecido pela alternativa apresentada por Pascal e Nietzsche. Isto é, trata-se da posição que não assume a distinção entre espectadores e naufrágios, e que procura antes transmitir-nos a experiência de estarmos embarcados em mares tumultuosos, gostemos ou não disso. Um caso exemplar dessa posição pode ser encontrado no famoso poema escrito em 1972 por Adrienne Rich, cujo título eu fui buscar para este artigo. Na primeira linha de «Mergulhando no Naufrágio», a narradora de Rich diz-nos que leu primeiro o livro dos mitos antes de apanhar o seu equipamento de mergulho; ela começou aquele que é o seu objectivo através de uma meditação textual, uma estrutura estética e metafísica. Mas ela tem de descer até aos próprio destroços do navio naufragado na água para encontrar o que busca:

*Vim explorar o naufrágio.
As palavras são guias.
As palavras são mapas.
Vim ver os danos provocados
E os tesouros que ficaram.
Empurrei a haste da minha lanterna
devagar pelo flanco
de algo mais permanente
que peixes ou ervas*

*A coisa pelo que vim:
o naufrágio e não a história do naufrágio
a própria coisa e não o mito.⁷*

Não sendo mais um espectador distante do naufrágio, ou alguém que apenas o conhece através das lendas que o envolvem, o narrador torna-se um andrógino sereia-tritão num fato de mergulho preto que mergulha no porão e se torna um com as vítimas:

*Eu sou ela: eu sou ele
cuja submersa face dorme com olhos abertos...
somos os semidestruídos instrumentos*

⁷ Rich, Adrienne, «Diving into the Wreck,» in *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972* (New York, 1973), p. 23.

*que outrora levaram pela corrente
o diário de bordo consumido pela água
o desnortado compasso*

*Nós somos, eu sou, tu és
por cobardia ou coragem
aquele que encontra o nosso caminho
de voltar a este espectáculo
transportando uma faca, uma câmara
um livro de mitos
no qual
os nossos nomes não aparecem.*⁸

«Mergulhando no Naufrágio» foi frequentemente entendido como um manifesto feminista, visando acabar com o mito obsoleto do patriarca – livros onde os nomes das mulheres não aparecem escritos – e com o que resta das relações baseadas no sexo a que se pertence.⁹ Mas a fome de Rich de uma experiência mais directa, o seu desejo de se fundir com as vítimas e perder o seu estatuto privilegiado de sobrevivente, e mesmo em se tornar um com os inanimados «semidestruidos instrumentos» do navio, pode também ser entendida como exprimindo uma impaciência, largamente partilhada, com a posição segura do espectador distanciado. Isso revela o desejo de ligar a reconstrução histórica de naufrágios passados à experiência vertiginosa de se encontrar num que existe aqui e agora.

Diversas manifestações desse desejo podem ser discernidas através da linha divisória que separa a alta da baixa cultura, a vanguarda do entretenimento popular. Começando com exemplos deste último, o século XIX assistiu a um rápido declínio de dispositivos técnicos da cultura das massas como o panorama e o diorama, os quais tinham gozado de enorme sucesso nos cem anos precedentes.¹⁰ Esses dispositivos envolviam corpos fixos ou rodando muito lentamente, o que podia maravilhar devido às ilusões visuais criadas pela magia das cenas situadas à sua frente ou à sua volta. Apesar dos extraordinários esforços em criar efeitos realistas, aquilo que inevitavelmente faltava era qualquer sentimento de integração corporal do espectador na acção. De facto, nos panoramas, a ausência de acção era precisamente aquilo que produzia a sua suprema tranquilidade, mesmo quando cenas de batalhas de grande violência eram congeladas num momento de tempo eterno.

Contudo, por volta do fim do século XIX, surgiram novos e mais cinestésicos divertimentos com o objectivo de eliminar o tradicional fosso entre observador e observado; na realidade, eles surgiram com o objectivo de destronar o olho contemplativo como o principal órgão sensorial de mediação com o mundo. Os visitantes das grandes exposições mundiais começaram a ficar cansados dos panoramas ou dos pavilhões tradicionais mostrando pitorescos costumes exóticos, e passaram a exigir distrações mais estimulantes e carnavalescas, concebidas para chocar e espantar. Note-se

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ Veja-se, por exemplo, os importantes artigos in *Adrienne Rich Poetry: Texts of the Poems on Her Work; Reviews and Criticism*, eds. Barbara Charlesworth Gelpi e Albert Gelpi (New York, 1975). Saber se o poema defendia ou não algum tipo de androginia é assunto hoje em discussão, em parte devido a ela ter mais tarde defendido uma forma de lesbianismo feminista mais radical. Veja-se a discussão em: *Werner, Craig, Adrienne Rich: The Poet and Her Critics* (Chicago, 1988), pp. 174-176.

¹⁰ Veja-se *Oettermann, Stephan, The Panorama: The History of a Mass Medium*, trad. D. Lucas Schneider (New York, 1997); e *Cauter, Lieven de*, «The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Desintegration of Experience», in *Theory, Culture and Society*, 10, 4, November, 1993.

que se trata de «distracções», e não de um quadro instrutivo ou reflexivo. Em inventos como a montanha-russa e o *looping* apareceu uma versão baseada em terra do ser arrastado pelas tempestades marítimas, imaginada com o fim de produzir novas sensações de excitação e perigo. De facto, na exposição de Paris de 1900, foi concebido algo chamado «mareorana», capaz de produzir realmente a sensação de enjoo marítimo.¹¹ Essas «incríveis máquinas estridentes», para retomar o título do livro de Robert Cantrell acerca do seu surgimento, quebraram a barreira entre o espectador e, pelo menos, o sentimento de se encontrar no limiar de um naufrágio.¹² Não se retiraram lições morais, não foram mobilizadas metáforas da existência, não se invocou uma teodiceia do progresso histórico; tudo o que contava era a excitação e o terror da própria experiência vertiginosa, o choque delicioso daquilo que veio a ser chamado «solavancos».

Não foi apenas a visualidade do espectador contemplativo que deu o seu lugar a uma mais táctil e cinética descarga produzida por um movimento desorientado; o mesmo sucedeu à própria distinção entre sujeito e objecto. Tal como o crítico cultural Lieven de Cauter argumentou, as máquinas de vertigens, diferentemente do predominantemente visual e fora de moda panorama, implicaram uma fusão entre o eu e o aparato. O seu objectivo era o que ele chama «prazer sinérgico», literalmente «cavalgadas de alegria» causadas pela projecção do desejo numa máquina na qual o corpo percutido estava precariamente depositado.¹³ Outros comentadores sustentaram mesmo que a fixidez dos sexos foi temporariamente interrompida pelas diversões que projectaram homens e mulheres em conjunto num frenético desequilíbrio.¹⁴ Máquinas mais tardias, desde barcos de corrida até esquis de neve e *skates* reforçaram o regime de transição do regime do prazer baseado na representação visual para um regime cinestésico baseado na estimulação extasiante e participação imediata.

Frequentemente, como Jeffrey Schnapp fez notar no seu recente ensaio intitulado «Crash (Speed as Engine of Individuation)», a fronteira entre diversões como a montanha-russa e os novos modos de transporte, como o caminho de ferro e o carro a motor, começou a desaparecer.¹⁵ Na realidade, sustenta Schnapp, essa fronteira já tinha começado a desaparecer desde o século XVIII com a disseminação das carruagens de transporte de correio. Embora a invenção dessas tecnologias servisse para transportar mais rapidamente as pessoas enquanto bens passivos, elas também poderiam servir como um mecanismo não utilitário de titilamento, cujas delícias seguiam a par com os riscos envolvidos para a vida e seus apêndices. Aquilo que Schnapp chama o intoxicante «sublime da velocidade» experienciado pelo «sujeito cinemático», encontra a sua consumação não em passeios seguros mas antes em «acidentes espectaculares – incêndios, revoluções, paisagens alucinatórias, choques, novos eventos, situações de pânico, tudo isso acontecimentos que, por mais remotos que sejam, permanecem tão ameaçadoramente próximos que podem ser medidos numa escala de intensidade mas não de prazer. A experiência estética foi transformada num jogo perigoso...»¹⁶

Talvez que o exemplo mais difundido de um novo tipo de entretenimento popular capaz de produzir efeitos de desorientação vertiginosa possa ser encontrado naquilo que frequentemente é visto

¹¹ Cauter, Lieven de, «The Panoramic Ecstasy», p. 18.

¹² Cantrell, Robert, *The Incredible Scream Machine: A History of the Roller Coaster* (Bowling Green, 1987).

¹³ Cauter, Lieven de, «Panoramic Ecstasy», p. 20.

¹⁴ Friedberg, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley, 1993), p. 90.

¹⁵ Schnapp, Jeffrey, «Crash (Speed as an Engine of Individuation)», *Modernism/Modernity*, 6, 1, January, 1999.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

como um *medium* completamente visual na sua essência: o cinema. Foi Sergei Eisenstein que empregou o termo «montagem de atracções» para descrever «o impacto sensual e psicológico» do teatro não representativo e não realista, impacto que ele procurou reproduzir através da técnica de montagem utilizada nos seus filmes dos anos vinte. O historiador do cinema Tom Gunning extrapolou desse uso para cunhar a expressão «cinema de montagem de atracções», visando com ela descrever os primeiros filmes, filmes ainda não narrativos, anteriores a 1907, e cujo apelo sensacional ia para além do simples efeito ilusionista de reproduzir o que mais tarde veio a ser chamada a realidade «diegética» dos filmes.¹⁷ Em vez de apenas mostrarem de uma forma desapaixonada uma história narrativa, esses filmes atraíram activamente espectadores tal como num espectáculo de *vaudeville*, produzindo uma sensação de imediatez e envolvimento que estreitou a distância entre o espectador e o espectáculo. Em vez de levar o espectador a sentar-se calmamente e a contemplar a cena a partir de uma distância segura, uma arte que os historiadores encontraram na sala de concerto e nas audiências teatrais dos séculos XVIII e XIX¹⁸, os filmes «de montagem de atracções», pelo contrário, produziram um corpo visceralmente excitado, por vezes libidinalmente desperto, por vezes violentamente aterrorizado, e que é mais que o olho passivo. Embora sobrevivendo em filmes de vanguarda como *Chien Andalou*, esses sentimentos tumultuosos deixaram de ser valorizados pelo que se tornou conhecido como o «cinema clássico de Hollywood», iniciado por D. W. Griffith, o qual, pelo contrário, dependia de um espectador mais desapaixonado, capaz de dominar a história que passava diante dos seus olhos e de se identificar psicologicamente com os caracteres da história.

Contudo, outros comentadores fizeram notar que em anos recentes se verificou um vigoroso retorno aos filmes de montagem de atracções. Linda Williams leu de forma sugestiva o *Psycho* de Hitchcock, que saiu em 1960, como um filme crucial de transição. Ela sustenta que, em vez de ser uma tentativa de explorar e pôr a nu o voyeurismo dos homens, como tradicionalmente se tem afirmado, esse filme deve ser entendido como um exercício de desestabilização das identidades sexuais conseguida através do envolvimento masoquista com a violência erótica mostrada na tela. «É o momento», escreve ela, «em que a experiência de ir ao cinema começa a fornecer um desejo geral de transgressão sexual através do promíscuo abandono a “outras” identidades indeterminadas.»¹⁹ Nos anos setenta, com filmes sucessos de bilheteira como *Tubarão*, *Guerra das Estrelas* e *Salteadores da Arca Perdida*, Hollywood virou-se para filmes que se baseavam em efeitos especiais de natureza sensorial capazes de duplicar o impacto visceral do originário cinema de montagem de atracções. Tal como um outro historiador cinema, Thomas Schatz, argumentou, esses monstros de bilheteira assemelham-se mais a um passeio num parque de diversões do que a um exercício contemplativo acompanhado do prazer desapaixonado do olhar; de facto, nos estúdios da Universal e na Disneylândia em Los Angeles, alguns deles foram efectivamente transformados em passeio literais.²⁰ De forma significativa, como Williams fez notar, o mais caro filme de sempre – isto é, antes

¹⁷ Gunning, Tom, «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde», in *Early Cinema: Space, Frame, and Narrative*, eds., Thomas Elsaesser e Adam Barker, (London, 1990).

¹⁸ Johnson, James H., *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley, 1995); Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy unruly America* (Cambridge, 1988), capítulo III. Levine interpreta a bifurcação entre alta e baixa cultura como a supressão na alta cultura do comportamento indisciplinado da audiência tolerado pela baixa cultura.

¹⁹ Williams, Linda, «Discipline and Distraction: *Psycho*, Visual Culture and Postmodern Cinema», in «*Culture and the Problem of the Disciplines*», ed. J. Carlos Rowe (New York, 1998), p. 103.

²⁰ Schatz, Thomas, *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art, and Industry* (Ann Arbor, 1983).

do *Titanic* – era ele próprio a história de um parque temático cheio de dinossauros, que termina com violência, morte e espectacular queda do possuidor de sonhos pretensiosos: *Parque Jurássico*.²¹

Se diversos estudiosos da cultura popular têm sido capazes de discernir muitos exemplos de espectadores entusiasticamente mergulhando no naufrágio, ou pelo menos na sua simulação, também não é difícil encontrar exemplos comparáveis daquilo que passa por ser a sua expressão na elite ou vanguarda. A separação, típica do século XIX, traçada por historiadores como Lawrence Levine entre a desordenada participação cultural das massas e a elaborada distinção da alta cultura tem vindo cada vez mais a desaparecer. Na realidade, essa modificação é frequentemente considerada como uma das marcas da era pós-moderna. Mas ela também pode ser facilmente encontrada nos movimentos iniciais de vanguarda como o Surrealismo ou o Futurismo. Tal como tentei extensamente demonstrar noutra local, existe uma forte contracorrente no modernismo que criticou a hegemonia do espectador a-temporal, visual e desinteressado, procurando antes um envolvimento mais visceral e mais próximo com a massa sem forma da matéria originária.²² Com a hoje em dia célebre defesa do informe feita por George Bataille, o Surrealismo procurou dissolver a solidez do sujeito cartesiano ou kantiano, eliminar a primazia do espectáculo ocular e ligar-nos às abjectas «baixas» dimensões da nossa vida cultural e psíquica.²³ Na terminologia de Burckhardt, os surrealistas querem trazer-nos de novo à precária condição de sermos as próprias ondas, e não um observador distante que paira acima do seu ondulante tumulto.

Ainda mais explicitamente, os futuristas estavam determinados em projectar o espectador para dentro do violento naufrágio da vida moderna. Jeffrey Schnapp mostrou, no ensaio anteriormente mencionado, que um acidente real de automóvel, em 1908, precedeu o famoso manifesto de F. T. Marinetti que apareceu no ano seguinte. Transfigurando o trauma em êxtase, o acidente em aventura, o caminho para a morte num alegre passeio, o líder futurista, escreve Schnapp, considerou os choques violentos «como máquinas de prazer: como orgasmos, jogos de ruptura, libertação dos constrangimentos da razão analítica, regressão para estados de narcisismo infantil ou campo pré-edipiano sem fronteiras». ²⁴ De modo significativo, como Gunning observou, Marinetti era também um entusiasta do teatro e cinema de montagem de atracções, que ele esperava ser capaz de pôr um fim ao «estático», «estúpido voyeur», do teatro tradicional.²⁵ Tal como os dadaístas e surrealistas adeptos do cinema e do seu potencial de vanguarda, Marinetti estava desiludido com o avanço do cinema narrativo clássico, o qual domesticava o potencial radical do próprio cinema.

De facto, os Futuristas estavam frequentemente impacientes com os efeitos da vanguarda artística e das novas tecnologias do entretenimento. Sabemos como a glorificação dos acidentes de automóveis rapidamente conduziu Marinetti a enaltecer esse mais radical naufrágio da civilização chamado guerra, no qual homens e máquinas estão fundidos e a sua destruição mútua é uma conclusão antecipada. «O prazer sinérgico» nas máquinas de vertigens dos parques de diversões poderia facilmente transformar-se na dor sado-masoquista do campo de batalha, pelo menos na imaginação daqueles futuristas que veneravam a velocidade pura e enalteciam o poder desinfectante da destruição. A sinistra adesão ao fascismo não estava muito longe.

²¹ Williams, «Discipline and Distraction», p. 95.

²² Jay, Martin, «Modernism and the Retreat from Form», in *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique* (New York, 1993).

²³ Krauss, *Formless: A User's Guide*.

²⁴ Schnapp, «Crash (Speed as Engine of Individuation)», p. 7.

²⁵ Gunning, «The Cinema of Attractions», p. 50.

Mesmo se alguns resistiram à literalização do trauma, como sucedeu pelo menos com aqueles que estavam inquietos com as aventuras políticas dos futuristas, o «poder do horror, para citar o título de um livro bem conhecido de Julia Kristeva, continuou a fascinar muitos modernistas.²⁶ O exemplo principal é Céline, cujas apocalípticas, carnavalescas e escatológicas fantasias estão expressas numa linguagem, simultaneamente brutal e lírica, que rompe com os limites da coerência narrativa e sublimação simbólica. Poderíamos afirmar que o resultado disso é uma versão literária da subversão da linha narrativa do cinema clássico levada a cabo pelo cinema de montagem de atracções, subversão paralela ao ataque que o filme de horror faz ao regime visual baseado no prazer contemplativo.²⁷ Recusando ver o naufrágio à distância e dele retirar lições morais, a visão apocalíptica invocada por Céline é o oposto do espectador filosófico com a sua noção de *aletheia*, ou verdade do ser. Pelo contrário, segundo Kristeva, em Céline encontra-se «uma visão que resiste a qualquer representação». A visão do ab-jecto é, por definição, o signo de um ob-jecto impossível, uma fronteira e um limite.²⁸

Apresentação em vez de representação, dessublimação transgressiva em vez de sublimação simbólica, incorporação do abjecto em vez de encarar o objecto extruído, identificação com a destruição em vez de criação contemplativa: tudo isso está evidenciado numa ampla variedade de formas de arte contemporânea. Desde «Destrutivismo: Um Manifesto», de Raphael Montanez Ortiz e da «Destruição do Simpósio Artístico», organizada em Londres em 1961 por Gustav Metzger, o pai da «arte auto-destrutiva», até exposições da chamada «arte abjecta» no Centro de Artes Visuais do MIT e no Museu Whitney nos anos noventa, artistas e instituições que mostram a sua arte têm, cobertos com partes do corpo e com desperdícios humanos, procurado mergulhar no naufrágio deixando para trás os paraísos seguros da terra firme.²⁹ Poderíamos dizer que eles mergulham alegremente tanto no abjecto quanto no naufrágio.

Mesmo vozes menos escatologicamente inclinadas, como a do artista de instalações ambientais Walter de Maria, incitam-nos a reconhecer «a importância dos desastres naturais», e perguntam o que sucederia «se todas as pessoas que vão a museus pudessem sentir um terramoto.»³⁰ A assunção que um tal benéfico desastre já aconteceu, pelo menos metaforicamente, é a premissa subjacente a importantes críticos das instituições de arte tradicional, como Douglas Crimp em *On the Museum Ruins*, o qual retoma as tentativas de artistas como Hans Haacke, Daniel Buren e Marcel Broodthaers de perturbar o suave funcionamento da máquina de arte mundial. O movimento que Hal Foster recentemente chamou o «realismo traumático», evidenciado em obras de Andy Warhol baseadas na repetição serial de imagens de acidentes de automóveis e de ambulâncias,

²⁶ Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay in Abjection*, trans. Leon S. Rudiez (New York, 1982).

²⁷ Para uma análise do constante ataque do filme de terror ao prazer visual – muitas vezes, e literalmente, chocando o olho com súbitos raios de luz e com um movimento extremamente rápido – veja-se Clover, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws, Gender in the Modern Horror Film* (Princeton, 1992), capítulo IV.

²⁸ *Ibid.*, p. 154.

²⁹ Ortiz, Rafael Montanez, «Destructivism: A Manifesto», in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, eds. Kristine Stiles and Peter Selz (Berkeley, 1996). Acerca de Metzger, Ortiz e o DIAS, veja-se Stiles, Kristine, «The Destruction in Art Symposium» (DIAS): The Radical Social Project and Even Structured Art', Ph.d diss. (Berkeley, 1987) e Metzger, Gustav, *Damaged nature, auto-destructive art* (Nottingham, 1993). Sobre a arte abjecta e as controvérsias que a envolvem veja-se o meu «Abjection Overruled», in *Cultural Semantics, Keywords of ourTime* (Amherst, Mass, 1998), onde se encontram referências à literatura relevante.

³⁰ Maria, Walter de, «On the Importance of Natural Disasters» (1960), in Stiles e Selz (eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 527.

manifesta uma impaciência com a arte pura conceptual ou com a pan-textualização da realidade.³¹ Pelo contrário, esse movimento busca um encontro mais imediato com o «real» (no sentido laciano do termo) doloroso, selvagem e não domesticado, um real anterior à sua codificação simbólica ou à sua transfiguração sublimada. Os cadáveres de animais em Damina Hirst, a versão reduzida do corpo nu do seu falecido pai realizada por Ron Mueck, a representação de Marc Quinn da cabeça de um homem esculpida a partir do seu sangue congelado, são as peças centrais da exposição da Coleção Saatchi evocativamente intitulada «Sensação», e que foi instalada na Academia Real de Londres em 1997 e no Museu de Brooklyn no inverno de 1999.³²

Um impulso similar também animou muita da arte de *performance* do nosso tempo, na qual o corpo – violado, torturado, deformado, imerso em sangue ou coberto com excrementos, penetrado pela tecnologia, empurrado para lá dos seus limites – se torna ele próprio o naufrágio. Tal como as realizações ao vivo das imagens de Francis Bacon de carne fragmentada, atormentada e vulnerável às lacerações do mundo à sua volta, esse tipo de arte procura implicar o observador na experiência de dor e sofrimento levada a cabo pelo *performer*. O *nec plus ultra* dessa tendência – pelo menos até agora – surge no «trabalho» da artista francesa Orlan, a qual se submeteu a si mesma a uma cirurgia facial e infligiu as imagens – e alguma da carne que lhe foi removida – ao seu público.

Em resumo, existe muita evidência proveniente quer da alta quer da baixa cultura, ou antes do instável fluxo que substituiu essa hierarquia simples, de uma amplamente difundida impaciência com a distância do espectador, acompanhada pelo desejo de mergulhar no naufrágio. O tom apocalíptico que estava destinado a acompanhar a nossa transição do milénio não se confinou a fanáticos religiosos ou a tecnofóbicos, mas penetrou muita da nossa cultura contemporânea, na qual mesmo inocentes programas de perguntas e respostas são chamados *Jeopardy*. O espectador desinteressado, contemplativo, que extrai lições morais dos desastres sofridos por outros deixou de estar na moda, para passar a existir o desejo de experimentar o naufrágio em primeira mão, navegar com Nietzsche e Pascal num tumultuoso mar usando pranchas que não nos livram da tempestade. Parece que nos identificamos com o homem a morrer do poema de Stevie Smith, cujo último murmúrio é

*Estive demasiado fora de mim toda a minha vida
E não navegando mas afundando-me.*³³

Ou talvez nos identifiquemos antes quer com ele quer com o narrador do poema, cuja voz se funde com o homem morto – não existe pontuação que permita distinguir os dois –, mas que permanece vivo para contar a história. Pois existe em toda a fascinação com naufrágios e desastres, em toda a impaciência com os espectadores em seguros paraísos, uma certa ambiguidade acerca de onde estamos actualmente localizados. Isto é, a passagem da contemplação desinteressada para o prazer sinérgico, da arte do frio e analítico desprendimento para a arte do comprometimento titilante ou traumático, raramente, se alguma vez, se realizou completamente. As máquinas estridentes dos nossos parques de diversão, tal como o cinema de montagem de atracções, produzem experiências virtuais, não literais, firmemente baseadas no conhecimento que tudo não passa de diversão. Ninguém fica realmente magoado na simulação da vertigem numa montanha-russa ou no desfa-

³¹ Foster, Hal, *The Return of the Real* (Cambridge, Mass., 1996), capítulo V.

³² Vogel, Carol, «British Outrage Heads for Brooklyn», *The New York Times*, April 8, 1999.

³³ Smith, Stevie, «Not Waving but Drowning», in *Committed to Memory: 100 Best Poems to Memorize*, ed. John Hollander (New York, 1997), p. 184.

lecimento de um *bungee-jump*; ninguém deixa de sobreviver a uma sessão de *Massacre no Texas* ou *Titanic*. De facto, o lucro desses espectáculos de entretenimento baseia-se na capacidade em gerar o desejo de repetir a experiência das emoções que eles despertam, produzindo uma espécie de exteriorização obsessiva em vez de levar à acção a partir do drama simulado. Embora tenham existido casos limite de um perigo real sofrido por condutores de carros de corrida ou pára-quedistas cujos pára-quedas podem não se abrir, a grande maioria daqueles que mergulham no naufrágio confiam que regressarão com poucos ou nenhuns danos.

As aparentes destruições dos museus também têm frequentemente lugar dentro dos confortáveis limites das salas brancas nas quais elas se desenrolam, e sobrevivem em documentos registados e imagens disponíveis para posterior exibição nas ainda de pé paredes das instituições que se visava abalar. Mesmo os situacionistas anti-espectáculo liderados por Guy Debord vêm os seus actos de transgressão transformados em «obras» artística exibidas perante audiências bem comportadas no Centro Pompidou e nos Institutos de Arte Contemporânea de Londres e Boston apenas alguns anos após terem sido produzidas.³⁴

Em consequência, existe uma aura de má fé, ou pelo menos de repúdio inconsciente, à volta de muita da alegadamente arte e entretenimento do não espectáculo que nos quer libertar dos insípidos paraísos seguros. E, no fundo, Lacan sublinhava que, por mais que o tentemos, nunca estamos em contacto com o «real» sem a mediação do imaginário e do simbólico. De facto, as contradições produzidas por essa tentativa não passaram despercebidas. A arte abjecta exibida em museus como o Whitney, por exemplo, foi rotundamente condenada por querer transgredir as instituições da arte e contudo ser reconhecida e valorizada por elas. A reificação do irrecuperável processo de transformação da abjecção em objectos abjectos que aparecem no quadro do espaço estético de uma galeria implicitamente denuncia o potencial transgressivo que pode existir na dessublimação actual. Tal como Hal Foster escreveu, «pode o objecto ser representado? Se ele se opõe à cultura, pode ser exposto *na* cultura? Se ele é inconsciente, pode ser tornado consciente e permanecer abjecto? Por outras palavras, pode existir uma *abjecção consciente*, ou é isso tudo o que pode existir?»³⁵ De modo idêntico, o cinema de montagem de atracções e o seu recente ressurgimento nos filmes sucessos de bilheteira de Hollywood foi interpretado por Linda Williams como fornecendo uma nova forma de produzir os corpos disciplinados que Foucault sustentava serem característicos dos modernos regimes de normalização. Contudo, hoje em dia a docilidade já não é produzida sujeitando o eu a um adestramento corporal através da supressão das emoções vitais, mas antes manipulando-o de uma certa forma. O próprio comprometimento performativo da audiência, gritando todos ao mesmo tempo e em fila, é uma parte do processo do disciplinamento através da distração.

Naufrágios simulados e mergulhos virtuais provocam-nos um frémito de horror, mas quando os comparamos com os traumas não ilusórios dos desastres reais vê-se que algo está faltando. De facto, quando os medimos contra certos usos metafóricos do tropo do naufrágio eles parecem ser insuficientes. A diferença, quero argumentar como conclusão, é poderosamente ilustrada no uso forçado dessa figura de estilo numa carta de lamentação que, em 1931, Walter Benjamin enviou de Berlin a Gershom Scholen, quase uma década antes que ele tenha terminado a sua vida combatendo o fascismo na fronteira da Espanha com a França. «Atingi um estado extremo», escreveu ele,

³⁴ Veja-se o catálogo: Sussman, Elisabeth, ed., *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment of Time: The Situationist International 1957:1972* (Cambridge, Mass., 1989).

³⁵ Foster, *The Return of the Real*, p. 156.

«alguém naufragado que escala o destroçado mastro dos destroços do seu barco.» E então acrescentou com uma esperança desesperada: «mas ele tem a hipótese de enviar um sinal para que o salvem.»³⁶ Como hoje sabemos, os sinais de Benjamin não foram ouvidos, pelo menos não o foram durante a sua vida, e os destroços a que ele desesperadamente se agarrou não lhe permitiram escapar das águas que se levantaram para o chamar. Benjamin estava num naufrágio real, sacudido para trás e para diante pelas ondas que Pascal e Nietzsche disseram serem a própria e precária condição humana. O seu mergulho não era uma distração, a sua união com a máquina não era nenhum passeio alegre num parque de diversões no qual se dão inofensivos chutos. Tivemos talvez sorte em termos sido poupados ao seu destino; não, certamente que tivemos essa sorte. Mas reflectindo acerca dela como espectadores situados à distância, afastados no espaço e no tempo, é bom lembrar que a estética da imersão virtual num naufrágio simulado de pseudo-desastres pode muito bem ser um anestésico quando se trata de reagir a traumas que existem fora do quadro estético. Se o juízo estético for um modelo para o juízo político, como foi sustentado por autores como Arendt e Lyotard³⁷, a analogia apenas funcionará se resistirmos ao incitamento a nos perdermos a nós próprios nos prazeres vertiginosos da dessublimação virtual, e restaurarmos alguma da dignidade ao muito estigmatizado olho contemplativo. Apenas se o espectáculo estético declinar o convite à sua fusão integral com a indústria de entretenimento do cinema de montagem de atracções é que ele pode ser uma possível alternativa a um mundo que ameaça dissolver completamente a distinção entre simulação e realidade e tornar qualquer experiência uma experiência imaginária, derivada e em última análise irreal.

³⁶ Walter Benjamin a Walter Scholen, April 17, 1931, in *Briefe*, eds. Gershon Scholen e Theodor Adorno, (Frankfurt, 1966), Vol. II, p. 532).

³⁷ Procurei explorar as consequências desse argumento em «“The Aesthetic Ideology” as Ideology, or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?», in *Force Fields*.

ESCU LTURA DIGITAL: PARA UMA NOVA DECLINAÇÃO DA MATÉRIA E DO TACTO

*«If you want to explain yourself
you must present something tangible»*

Joseph Beuys

Uma das frases que mais influenciou as práticas da escultura moderna e o seu respectivo *aproveitamento* institucional deve a sua autoria ao artista Ad Reinhardt que, a título provocatório, traçou com ela uma das críticas mais úteis para o peso que a escultura e os seus ambientes de instalação viriam a ter a partir dos anos 60. Tal frase apresenta sucintamente a escultura como *algo contra o qual embatemos quando numa galeria nos deslocamos para trás para melhor visualizar um quadro*. Propositadamente redutor e simplista, este enunciado começou por ter o mérito de denunciar a disposição em segundo plano da escultura dentro do espaço dos museus. Uma considerável marginalização que se opunha ao destaque expositivo dado à pintura, e que traduziu «ao milímetro» a primazia e excelência que o projecto modernista concedeu à ordem do visual. Filha segundogénita da Modernidade, a escultura exigia a tactilidade e o contacto, instalava um espectador-tacteador, sensivelmente mais interveniente e abrangente, e menos puramente visual. E porque requeria um dispositivo de recepção mais abrangente e dinâmico, aparecia desenquadrada do projecto de racionalização do olhar não só porque contestava a hegemonia da visão mas, e principalmente, porque se oferecia como menos instrumentalizável.

Mas nesta denúncia em tom de acusação a quem expõe mas também a quem se deixa fascinar pelo *trompe l'oeil* da pintura a ponto de não se dar conta das esculturas que consigo partilham o mesmo espaço, Reinhardt consegue tam-

Victor Flores

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

bém retratar, ainda que enviesadamente, a dimensão que toda a tradição cultural do Ocidente assumiu como constituinte do objecto escultórico, i.e., a sua presença física, a sua resistente, insistente e inelutável *materialidade*. A matéria e a sua relação formal com o espaço sempre foram o desafio primordial deste género, uma vez que era com ela e através dela que se impunha vencer as leis físicas da gravidade, a horizontalidade do chão, a resistência ou a fragilidade dos sólidos. A escultura esteve sempre dependente das leis naturais da física, da química, por vezes ainda da engenharia e de toda uma fenomenologia que a obrigou a equilibrar os vectores *volume, peso, escala, massa, densidade, equilíbrio*, entre outros, para determinar a sua presença e fixação no espaço. Desafios a ser ostentados e trabalhados, obstáculos a ser vencidos, estes vectores comprovam a pregnância do matérico no pensamento da escultura.

Na sua experiência clássica de lidar com a matéria a escultura manteve-se eminentemente subtrativa: separava-se da realidade uma porção de matéria que, por sua vez, seria sujeita a uma operação de subtracção, de separação e mesmo, de *destruição*¹. Ao escultor cabia a tarefa de extrair todos os pedaços de matéria excedentes que ocultavam a figura encerrada no bloco de pedra. Este foi o pensamento clássico da escultura, retomado no Renascimento por Da Vinci e Miguel Ângelo, e que entendia a subtracção própria da cinzelagem como uma desocultação, um desvelamento de figuras pré-existentes mas no entanto camufladas pela natureza no interior da matéria e, por tal razão, apartadas da luz, do toque e do olhar. E esse mesmo Renascimento que via a escultura como um trabalho quase arqueológico de percussão e descoberta, veio também pelas indicações de Leonardo da Vinci no seu *Trattato Della Pittura* qualificar a escultura como uma arte menos nobre comparativamente à pintura, porque essencialmente mecânica – «mecaníssima» –, pois o seu trabalho braçal era responsável pela fadiga do corpo, pelo pó, pelo suor e por um atelier desarrumado, sujo e repleto de pedaços de pedra. No seu esforço para qualificar a pintura como uma arte mais mental e semi-mecânica, Leonardo critica ainda na escultura o facto dela não beneficiar da técnica da perspectiva e de não depender de si mas do trabalho da natureza no jogo de luz e de sombras que melhoravam a apreciação dos seus contornos. A escultura era vista como uma arte comparável em muitos aspectos aos outros ofícios manuais que dependiam da matéria, da sua rigidez e perenidade para as mais diferentes transformações. Se é certo que esta lhe condicionava a modelação, as proporções, o pormenor, a localização, é também inevitável que o esculpir da matéria permanecesse mais uma operação de tirar do que de adicionar, pois para adicionar o que quer que fosse haveria sempre que se tirar algo mais.

Ao longo dos tempos, a materialidade impôs-se não só como a condição de qualquer pensamento escultórico, a memória e declinação insuperáveis da sua fundação, mas também como o principal factor que a história da escultura veio crispadamente combinar ou por excesso ou por defeito nas mais diferentes variações.

O expoente máximo da massificação da obra através do seu tamanho, escala e materialidade viria a ser ilustrado no final dos anos 50 pelo minimalismo no seu intento de reduzir a vertente comercial das obras e de confrontar o espaço do espectador com verdadeiros «dispositivos de ocu-

¹ A associação da escultura a um acto destruidor é-nos apresentada por **Armindo Trvisan**, no ensaio «Reflexões sobre a escultura»: «O acto escultórico é um acto destruidor na sua origem. Destrói uma certa ordem para sobre os destroços da mesma erguer outra ordem, a metafórica. (...) A destruição do escultor é destruição de amor. Assemelha-se à do vinicultor com a sua tesoura de podar.» A associação entre escultura e destruição é ainda mais enfatizada quando no mesmo texto se compara o atelier do escultor a um recinto demolidor.

pação». Do chão ao tecto as obras ocupavam as galerias como gigantes desproporcionados e opressivos. A ênfase do *medium* era tal que o percurso do espectador era barrado, e a sua interacção reduzida à dos monumentos faraónicos. Mas todo o percurso pós-minimalista ficaria marcado por práticas de «desmaterialização» que elegeram a *anti-forma*, a duração, a luz, o movimento e o som, como elementos constituintes da obra, numa extensa concretização da crise da autonomia da arte e dos seus processos. Ao enfraquecer a orientação densamente material e objectual que caracterizou a escultura até aos anos 60, o período das neo-vanguardas recuava às primeiras linhagens conceptuais do princípio do século assim como às primeiras esculturas luminosas ou ainda às esculturas cinéticas do construtivismo. Como principal contributo dessa «desmaterialização» ficaria o facto consumado de que a matéria da obra se tornava menos «*self important*» ao remeter e submeter-se aos seus elementos exteriores (espaço, luz, tempo, etc.), permitindo a abertura e elasticidade do «escultórico» a exercícios como os das instalações, dos *works in progress*, das estruturas *site-specific*, entre outras. No entanto, e com maior ou menor contenção, a escultura não conseguiu deixar de inflectir o seu percurso em função do conceito «matéria». Ora subtractiva ou aditiva, ora mais ou menos excêntrica, mais ou menos luminosa, a escultura manteve-se sempre uma declinação da matéria, ao ponto de as propostas para a sua versão digital lançarem na actualidade a suspeita de tratar-se de outra coisa qualquer que não escultura. Cépticas ou apetrechadas de uma curiosidade retórica, as seguintes questões são recorrentes: que escultura asséptica será esta que se expande na actualidade através de uma pressuposta libertação relativamente à matéria, às leis físicas, ao pó e aos cinzéis?; quais serão as suas inovações estilísticas e estruturais?; serão as suas propostas no âmbito da sensibilidade comparáveis às da escultura tradicional?

A escultura digital: a modelação concretizada

«It's as close to a thought as I've ever been»

Michael Rees

Se já nos anos 70 se registava um razoável número de projectos de escultura assistidos por computador, e se já nos anos 80 *designers*, arquitectos e escultores recorriam com maior frequência à microcomputação para a produção dos seus projectos em imagens 3D, é só no princípio dos anos 90 que se concretiza e se generaliza a aplicação das novas tecnologias à escultura. O cenário é o da gradual penetração das novas tecnologias na arte, o de uma abrangente conversão digital de textos, imagens, sons e objectos que permite que comecem a surgir na Internet várias propostas digitais de escultura que vieram questionar as suas técnicas mais ancestrais.

A sua ainda recente circulação na rede veio, como é próprio do que é recém-nascido, beneficiá-la na quantidade de denominações: «escultura virtual», «escultura digital», «ciberescultura», «info-escultura», «escultura numérica» (Christian Lavigne), «escultura artificial», são ainda assim apenas alguns dos títulos pelos quais se vem lançando um dos mais fortes paradoxos nas artes digitais. Em linhas gerais o paradoxo é tanto sintomático de uma nova como de uma estranha ligação, o que neste caso se traduz, *grosso modo*, pela conversão de átomos em bits, ou melhor, pela conversão de um género fortemente dependente da materialidade para um meio cujo suporte último é a linguagem binária da programação. Numa primeira abordagem, o paradoxo coloca-se ao substituir-se os instru-

mentos de percussão tradicionais por um interface informático, e passa a ganhar ainda maiores proporções quando nos interrogamos acerca do destino de algumas ponderadas clássicas da escultura como: a escala (a escala é relacional: em função de que referentes será ela calculada neste espaço virtual?), o equilíbrio (num espaço de gravidade zero, a questão do equilíbrio entre as partes não se coloca), o respeito pela cor natural e qualidade dos materiais (a cor sempre foi considerada na escultura como aditiva, devendo-se por isso respeitar a cor natural dos materiais; mas como respeitar a cor do imaterial?) e, por fim, a tactilidade (como tocar o virtual, o etéreo, o volátil?).

No entanto, e apesar da relativa força deste paradoxo quando cruzamos as duas experiências históricas, é de todo pertinente considerarmos que o pensamento escultórico está na sua essência associado às ideias de volume e de expressão tridimensional, e que estes por sua vez sempre foram «espartilhados» na ponderação entre a esfera ilimitada da imaginação da forma e a esfera da sua possível realização. Por outras palavras, as três dimensões sempre estiveram articuladas entre a potencialidade e a actualização, entre o ideal e o material, sofrendo por isso com as limitações intrínsecas à evolução da técnica e ao seu estado de utilização.

Tendo isto em consideração, o paradoxo atenua-se ainda ao verificar-se que um número suficientemente avultado de hardware e de software consegue hoje propor a escultores como Michael Rees, Dan Collins, Derrick Woodman, Keith Brown, Frank Stella, Robert Lazzarini, entre outros, um horizonte que funciona para além dos limites da forma, da escala, da gravidade, do espaço e do tempo, oferecendo a cada um aquilo que poderá considerar-se uma «aproximação ao ideal da modelação». O anterior desfasamento entre o que a imaginação concebia e o que o real autorizava, vê-se finalmente suprido naquela que é anunciada pelos escultores digitais como a maior aproximação até hoje diagnosticada entre o pensamento da forma e a escultura, ou mais especificamente, entre a imaginação e a modelação. Tal vem, logo à partida, relançar com sucesso o prognóstico de Rodin que defendia que apesar do esculpir ser a história da escultura, o seu destino estaria na modelação.

A modelação, e o controlo como seu factor intrínseco, são assumidos como as principais características do digital, assim como a principal vantagem da sua escultura. Pela designação «escultura digital» (a qual adaptamos por melhor nos parecer esclarecer o seu processo constituinte) vêm-se registando um conjunto de práticas de produção digital suficientemente diverso para que se lhes possa traçar fronteiras com alguma segurança. Apesar disso, podemos distinguir três práticas de aplicação tridimensional do *medium* digital que são consensualmente denominadas por «escultura digital».

Por um lado, o design de esculturas através do software CAD (*Computer Aided Design*) ou outros seus congéneres, criando-se obras que poderão existir unicamente na esfera do virtual quer em animações 3D, quer na realidade virtual, quer no ciberespaço. Por outro lado, é correntemente designada como «escultura digital» a digitalização tridimensional de esculturas tradicionais através de um processo que se inicia com a *scannerização* 3D, seguido por um processamento digital, e que é colmatado com a representação vectorial para logo se obter um modelo 3D da escultura. Por fim, são ainda entendidos como «escultura digital» os protótipos físicos (de cera, plástico ou resina) produzidos por máquinas de fabrico computadorizado 3D (técnicas de *CNC milling*, *Rapid Prototyping*, estéreolitografia, impressoras 3D, etc.) em função de modelos concebidos em *softwares* de design gráfico CAD e congéneres. Resumindo, no âmbito da escultura digital estão incluídas as imagens 3D de esculturas físicas, as formas 3D desenhadas com *software*, e os objectos físicos – protótipos – materializados computacionalmente em função de modelos 3D.

Sempre se esperou da escultura que a sua qualidade dependesse, em grande parte, da utilização que faz do seu *medium*, o que neste caso se deverá traduzir pela utilização que faz das tecnologias ao seu dispor e, muitas vezes até, da sua possível combinação. A partir do momento em que assistimos cada uma delas a dotar a imagem e o objecto da mesma qualidade digital, e a avançar com um modelo de comutatividade entre ambos, é facilmente depreendível a fluidez e a circularidade do processo de «desmaterialização» e de «rematerialização», como se de um golpe de magia ou de ficção se tratasse. Os jogos possíveis nesta comutação têm-se demonstrado suficientes para seduzir muitos dos escultores que até agora trabalhavam à margem das novas tecnologias a lançarem-se na concepção e produção do que até aqui era inalcançável com as práticas tradicionais.

Frank Stella, um ex-minimalista e por isso um dos maiores paradigmas da conversão artística para as novas tecnologias, apresentou no início do ano 2000 a sua escultura digital criada a partir do fumo de charutos cubanos. Na verdade, Stella começou por compreender o valor escultórico do fumo, a sua fluidez, a sua expansão fractal, quando num célebre fim de dia acendeu um charuto na sua sala então apetrechada com uma única fonte de luz. A partir daqui avançou na sua equipa (hoje, um dos mais famosos G3 nas artes americanas) com um projecto que visava «esculpir o fumo» ou, mais propriamente, construir um modelo tridimensional que contivesse os anéis e o carácter informe daquela «matéria-prima», daquele pedaço de real até então impossível de reter e estabilizar como escultura. O processo que se seguiu associou grande parte das últimas tecnologias com as quais a escultura digital vem lidando: criou-se uma espécie de câmara iluminada na qual era expelido o fumo que ficaria registado em quatro perspectivas diferentes por fotografias de câmaras estabilizadoras do movimento. Posteriormente, seguiu-se o seu processamento digital e tridimensionalização nas quatro perspectivas, e num momento final avançou-se então com o corte digital do volume por camadas para promover os acertos finais e a sua materialização.

Esta materialização é alcançada através de vários processos hoje utilizados – correntemente designados pelas técnicas *Rapid Prototyping* – que retalham o objecto digital em finas fatias cujas formas serão recortadas em vários materiais possíveis – via laser ou através de uma fresa com controlo digital (*CNC milling*) –, e que posteriormente serão sobrepostas umas às outras até se alcançar a mesma forma modelada no computador, e ganhar-se então o estatuto de um protótipo físico.

Ao contrário do que é comum nas práticas de escultura digital, Stella consegue ir para além do jogo da conversão do material em virtual e da sua posterior modelação, exibindo a capacidade de transformar inclusivamente o que não é sólido – o fumo do charuto – num modelo 3D de aparência sólida e até numa obra materializada. A aparente «magia» e os seus efeitos tanto da conversão digital de um objecto como da conversão material do digital têm os seus respectivos precedentes históricos que ajudam a compreender a dimensão «state of the art» destas técnicas. Por um lado, as técnicas correntes de *scannerização* bidimensional ajudam a prever o avanço verificado para a digitalização dos volumes. Por outro, e já no que respeita a conversão dos *bits* em átomos, o seu estudo e emprego pelas indústrias aeroespacial, automóvel, de brinquedos e de serviços médicos, marcaram o início das práticas da indústria dos moldes, do corte digitalizado e alimentaram o imaginário para a sua aplicação à arte.

A rápida implementação destes processos e da sua divulgação junto das mais variadas comunidades de escultores garantiu uma rápida adesão e conversão às tecnologias digitais, fazendo surgir logo no princípio dos anos 90 centros de acolhimento e de promoção da escultura digital, como é o caso em 1992 do americano *Computers and Sculpture Forum*, assim como da criação em 1993

da *InterSculpt*, a primeira *Bienal de Escultura Digital* então organizada pelo instituto francês *Ars Mathématica*, e cuja quarta edição em 2000 confirmou a colaboração internacional via rede para a promoção das tecnologias digitais através da criação de esculturas. Os últimos anos têm registado um dos mais fortes desenvolvimentos na área através de um forte número de projectos na rede e da criação de laboratórios de experimentação como o PRISM (E.U), o FasT-UK (Reino Unido), o DAAP (E.U), entre outros, associados a universidades ou a empresas de *software* que têm avançado as primeiras e mais interessantes reflexões e práticas da tele-escultura. E hoje, para além do valor estético atribuível a estes protótipos cuja comercialização na rede se começa a desenvolver, as suas funções estendem-se a vários domínios das actividades dos próprios museus, uma vez que podem reproduzir esculturas do seu espólio cujo estado de degradação impossibilite a normal exposição ao público, assim como podem criar cópias ampliadas de alguns dos *ex-libris* do museu para campanhas de marketing no seu interior ou exterior. O reconhecimento institucional destas técnicas teve um marco especial em Abril de 2001 quando o *Whitney Museum* de Nova Iorque apresentou na exposição *Bitstreams* esculturas digitais de Michael Rees e de Robert Lazzarini produzidas em impressão 3D. Lazzarini apresentou uma série de caveiras distorcidas— que a crítica não resistiu a comparar à famosa anamorfose de Holbein— e materializadas não através da técnica de corte mas através de um laser que seguindo a modelação realizada num ficheiro CAD lança camadas de partículas de pó que são cobertas com uma emulsão e se ligam para formar uma escultura. De facto, e mais uma vez, através do recurso a uma técnica automática de construção alcançou-se uma perfeita deformação. Neste caso e porque já não através da técnica da perspectiva, arriscar-nos-íamos com Baltrusaitis² a detectar aqui uma «modelação depravada». Lawrence Rinder, co-comissário da exposição, reconhece o contributo destas tecnologias para o aprofundamento da modelação: «*They can do anything at almost microscopic levels of detail as well that you would never be able to get, or be very difficult to get, with hand carving.*»³

Mas o que se verifica em grande parte dos trabalhos que circulam na rede sob designação de «escultura digital» é que reproduzem grande parte das características da escultura tradicional, sofrendo por isso do que ousadamente se poderá chamar um «complexo de virtualidade». Isto porque muitas das obras aí presentes continuam a sofrer dos mesmos constrangimentos fenomenológicos da escultura do «mundo real»: mantêm-se fortemente impregnadas de peso e de gravidade, de verticalidade, de equilíbrio, dependentes da escala do corpo humano, e em alguns casos inseridas em espaços que recriam simbolicamente o espaço da galeria ou do museu tradicionais. Designações como «Cyberock» e «Netstone» (Keith Brown) explicitam bem essa evocação do material.

Tal facto não parecerá de todo estranho ao reconhecermos que grande parte dos «mundos virtuais» são programados em função dos horizontes e das referências do mundo real. O que mais uma vez se confirma neste caso é que o peso que comporta a herança histórica dos géneros é por vezes um entrave à liberdade criativa das virtualidades, e neste caso, um entrave também a um dos maiores corolários da escultura contemporânea que é o *site-specificity*, ou seja, a permeabilização da obra à especificidade do espaço onde é instalada. Se o enquadramento espacial se transformou constituinte da escultura, as inquietações de grande parte da escultura digital em torno das condições do mundo natural e do realismo das obras virtuais poderá entrar assim na ordem de um

² Referimo-nos a Baltrusaitis, Jurgis, autor da obra *Anamorphoses. Les Perspectives Dépravées*.

³ Projecto *Bitstreams* em www.whitney.org (Maio de 01).

dos mais fortes anacronismos desta prática. Em traços gerais, e apesar de concordarmos com a complementariedade entre o real e o virtual – de que aliás este género tem dado provas inequívocas –, afigura-se-nos que a especialização da escultura a este seu novo espaço terá que passar por uma preocupação mais centrada na desrealização do que no que se poderá ainda chamar de «mimetismo».

A recriação do toque

Mas um dos pontos de inovação de alguma escultura digital vem sendo precisamente o aprofundamento das condições tradicionais de interacção entre a obra e o espectador. A experiência sensorial continua em alguns casos – e na linha do pós-minimalismo – a ser ponderada como a principal preocupação da obra. O problema começa a traçar-se ao considerar-se que sendo a fisicalidade uma condição residual da experiência, a versão da escultura digital cativa à rede e aos interfaces digitais é predominantemente marcada pela impossibilidade do toque. Ora, a experimentação de grande parte da escultura digital é remota, ou seja, é marcada no ciberespaço por uma teledistância que é tendencialmente suprida com os ambientes da realidade virtual que simulam a circumnavegação da obra pelo corpo e o toque através de dispositivos *dataglove*. Hoje, muitas das animações-vídeo da escultura digital na Internet aproximar-se-ão desta experiência virtual.

No entanto, o aprofundamento artificial da visão e do tacto pela escultura digital também se joga à margem destes ambientes de realidade virtual. O que as técnicas de simulação da escultura digital têm desenvolvido a este nível tem a ver com a criação da possibilidade de visualização e de toque de elementos – grande parte deles (micro)biológicos – que são invisíveis a olho nú e impalpáveis no mundo físico natural.

É assim que o escultor Dan Collins através do laboratório PRISM vem propondo interfaces com *feedback* táctil de escalas até agora inacessíveis ao corpo sensorial, garantindo «*a possibilidade de «tocar» um glóbulo vermelho ou de receber feedback táctil de um cromossoma*». O projecto consiste em materializar (pelas mesmas técnicas computacionais acima referidas) modelos 3D de glóbulos vermelhos, de cromossomas e até de imagens microscópicas de discos de CD-ROM, em grande parte como contributo para a melhor compreensão destes elementos pelos invisuais.

Na verdade, um dos maiores aprofundamentos sensoriais da escultura digital do ciberespaço é ainda, e demarcadamente, a visão. Não se trata aqui da reprodução das imagens do mesmo objecto em planos diferentes como artifício para simular a deslocação e circumnavegação do corpo pela obra através do simples «clicar no rato». A visão é aqui aprofundada tanto ao pormenor que vem revelar inéditas irregularidades em esculturas clássicas (como é caso do projecto digital de *scanerização* 3D das esculturas de Miguel Ângelo desenvolvido pela *Stanford University* que trouxe à luz do digital marcas não diagnosticadas do cinzel na face da estátua David – cfr. *The Michel Angelo Project*) como é ampliada às nano-estruturas, ou seja, às estruturas que designam na Física um milésimo da milionésima parte. Exemplo disso são algumas das obras do escultor digital Kenneth Edward que dão forma e expressão tridimensional a moléculas, proteínas e iões até então desconhecidas do grande público, revelando de uma maneira inédita o valor escultórico das nano-corporalidades. *Grasp* de 1998 é resultante de uma ampliação de um componente proteico de regulação genética, o qual é acompanhado de uma esfera simbolizando um ião de zinco. *Weave* também de 98,

amplia a molécula de alforreca composta por uma proteína fluorescente que é representada na escultura por pequenas derivações de luminosidade. Estas duas obras exibem a dimensão estética de micropartículas desconhecidas do grande público e cujo valor escultórico é não só surpreendente como inspirador. Ao ampliá-los a uma dimensão fantástica, Edward confronta-nos com um mundo natural tanto reperspectivado como sobrecarregado de modelações desconhecidas.

Em todo este conjunto de técnicas que constituem a escultura digital e que garantem a ilusão do trânsito entre estados da matéria há parte de um imaginário da ficção científica que sai concretizado. É o género artístico que utilizando em primeira mão a impressão 3D nos surpreende pela conversão material dos objectos digitais. É também o género que recorre à capacidade de *teleport* digital de formas e produtos para permitir a produção à distância. Tal facto surpreender-nos-á muito mais se o futuro domiciliar estas máquinas – o chamado *desktop manufacturing*– e pudermos conceber e imprimir as nossas próprias esculturas (ou outros 3Ds) assim como enviá-las a outros em formato de ficheiro. E se todo este cenário vier a ser assimilado pelas futuras gerações, bem mais afeitas à informática do que a geração actual de artistas, não será de todo estranho que as esculturas inteligentes da robótica fascinem os novos artífices da terceira dimensão. E aqui a dimensão mais fantástica da matéria e a dimensão mais artificial da modelação continuarão a transportar a escultura num outro imaginário.

Referências

- Holtzman, Steven**, *Digital Mosaics. The Aesthetics of the Cyberspace*, New York, Touchstone, Simon & Schuster, 1997.
- Paul, Christiane**, «Fluid Borders: The Aesthetic Evolution of Digital Sculpture», in *International Sculpture Center* (www.sculpture.org/documents/news.htm em Out. 1999).
- Rees, Michael**, «Facets and Fingerprints: contemplating the Computer in Art» e «Rapid Prototyping and Art», in www.sound.net/%Ezedand00/ARTandRP.html (em Out. de 1999).
- Silberman, Steve**, «Stella. The modern master makes art from smoke, plus a G3 and some off-the-shelf imaging software», *Wired*, March, 1999, pp.133-137.
- Trevisan, Armindo**, «Reflexões Sobre a Escultura», in *Colóquio Artes* n.º 42, Set. de 1979.
- Welsh, Jeremy**, (*Towards a Sculpture of the Digital Realm*, in Norwegian Society of Sculptors' Yearbook, 1996.

CONTROLO E PAIXÃO

«Cette fois, comme cela m'arrive presque toujours quando c'est allé un peu trop loin, j'ai eu l'impression d'avoir «touché le fond». «Toucher le fond», cela m'apaise toujours un peu sur le moment, me force à me redresser, il me semble toujours, quand je me suis dit cela, que maintenant je repousse des deux pieds ce fond avec ce qui me reste de forces et remonte...».

Nathalie Sarraute

Na sua forma actual a técnica precisa da paixão. Uma frase que toca o bizarro. Mais o será no momento em que a técnica possa dispensar a paixão. Nada de enigmático aqui, apenas um imperativo da técnica. Isso, porque se a essência da técnica é o controlo, a técnica só não realizada precisa da paixão¹.

I. É, portanto, preciso partir da técnica. De facto, nos nossos dias, o acontecimento por excelência é a técnica na sua forma final de nihilismo realizado. Isso implicou uma alteração fundamental, embora desapercibida. A tecnologia enquanto domínio do mundo humano sobre a «técnica» está a chegar ao fim, a um ponto de não retorno. Tal como o mito não impediu a teologia, também esta não impediu a tecnologia². A técnica aparece como língua pura e geral, capaz de traduzir todos os aspectos do mundo em informação. Essa «tradução» é algo de novo e perante ela o pensamento moderno está crescentemente desarmado. Não é casual que à medida que as velhas categorias milenares perdem pertinência, as categorias novas vêm da própria tecnologia, como é o caso de RAM, da VR, do SLIP/PPP,

¹ Tal como para Nietzsche, no *Zarathustra*, o Estado precisa de paixão para aparentar estar «vivo», também a técnica para se realizar precisa da paixão.

² É interessante verificar que na China sucedeu o contrário, e o mesmo sucedeu em Roma, como mostrou Max Weber.

de INTERNET, etc.³, e no caso mais geral a de «cyberspace», de telepresença, de virtualidade⁴. Mas se a essência da técnica é o controlo, a incapacidade de dar conta dele reflecte a incompletude de um processo que começou há muito, mas que parece estar a alcançar uma fase decisiva.

Por entre a imensa floresta de siglas, ganhou evidência o *cyberspace*, que parece ser capaz de dar «coerência» a este desassossego da nossa linguagem. Propomo-nos traduzi-lo por «espaço de controlo», para imediatamente distinguirmos entre o controlo e a virtualidade. O espaço em que comunicam é o mesmo, mas são duas coisas distintas, embora mantenham relações ao nível da efectividade. Sobre o assunto diz Kerckhove: «*La présence-existence immatérielle du virtuel implique que les conditions d'actualisation sont réalisées, c'est-à-dire organisées sous un régime de contrôle strict, mais que l'actualisation même demeure encore en puissance, et qu'elle peut suivre un certain nombre de parcours en partie dépendants de l'aléatoire*»⁵. Começemos por sublinhar que controlo e virtual subsistem num mesmo espaço, embora em tensão. Bem vistas as coisas, o «aleatório» consiste tão somente no «desejo» humano, sendo tudo o mais rigorosamente determinado pela tecnicidade desse espaço. Veremos mais adiante que o «desejo» não é um elemento exterior ao processo de controlo. É preciso justamente interrogar aquilo que garante a virtualidade, dando-lhe uma consistência tecnológica, ou seja, o espaço de controlo⁶. É este que emerge como problema decisivo, e é por ele que começaremos a nossa análise.

Para perceber isso convém elaborar, mesmo que demasiado sumariamente, uma breve arqueologia do controlo, tal como ele se construiu historicamente. A novidade desta pendência para o controlo só pode ser apreendida em confronto com a maneira como irrompeu da história, cindindo-a em duas. Seria possível mostrar que a tecnologização do virtual foi preparada pela metafísica e pela teologia, esse bloco que Heidegger denominava por «*onto-teologia ocidental*». Neste processo desempenhou papel determinante o esquema aristotélico da *dynamis/energeia*, modelo «*metafísico*» em que assentou toda a tecnologia ocidental⁷. Trata-se de mostrar, de conferir-lhe pelo menos plausibilidade, que este antiquíssimo esquema integra três pólos: potencial, virtual, actual. E não apenas, como parece ser a opinião corrente, a oposição entre potencial e actual. O controlo é introduzido no esquema como a capacidade de dominar o processo de actualização, i.e., de realização de certas possibilidades. Essa introdução desempenha um papel essencial na historicidade ocidental. Na medida em que o controlo equivale, deste ponto de vista, à actualização de certas possibilidades bem determinadas, isso implica, de uma dupla maneira, a negação das possibilidades não efectuadas. Para realizar algo é preciso que a figura existente seja negada, e é precisa ainda uma segunda negação, pois a realização de outras formas destrói ou, no mínimo, adia, as possibilidades não realizadas⁸. Este esquema formava historicamente uma estrutura de realização, articulando poten-

³ Cria-se uma emaranhado de nomes a partir de siglas. Marcuse já tinha chamado a atenção para este fenómeno de transformação da linguagem em sigla no seu livro sobre o «Homem unidimensional».

⁴ O que falta é um pensamento sobre a técnica que esteja à altura do que tem e radicalmente nova. Heidegger e Jünger, mas também Simondon ou Brokenauer lançaram algumas bases para o edificar.

⁵ Kerckhove, Derrick de, «Le virtual, imaginaire théchnologique» in *Traverses*, N.º 44.

⁶ Note-se que não estamos a falar apenas da «realidade virtual» (VR), que é uma mera técnica, mas também da própria da ideia de virtualidade.

⁷ Nos últimos anos tem-se vindo a consolidar o interesse pela maneira como Aristóteles articula a potencialidade e actualidade. O estudo pioneiro é o de Heidegger, Martin: *Aristoteles Metaphysik IX*. Há tradução francesa: Heidegger – *Aristote. Métaphysique. De l'Essence et Réalité de la Force*, Paris, Gallimard, 1991).

⁸ É aqui que se enraíza a metafísica do nihilismo.

cialidade e actualização. Ou seja, de entre várias possibilidades apenas uma era realizada em cada momento (respeitando assim o princípio da não-contradição de que não é possível existir ao mesmo tempo A e não-A). Neste esquema o virtual identificava-se com a potencialidade, servindo apenas para hierarquizar as possibilidades realizáveis. Repare-se, para terminar, que se a realização era dominante no esquema aristotélico, a desrealização era uma condição necessária⁹.

O que caracteriza historialmente esta estrutura é o facto de que o critério de realização e des-realização ser: 1) exterior ao esquema tecnológico e 2) ser englobante. O critério era mítico e teológico, passou depois a racional, e acima de tudo «político». Algo que começou por ser teológico e depois político, está a tornar-se hoje tecnológico¹⁰. É preciso pressupor que esta exterioridade e englobância constituía uma espécie de meta-controlo, que estava misturada com a figuratividade mítica e racional, que limitavam, tolhiam, a eclosão do controlo. Este estava determinado pelo espaço de realização.

Dada a longa permanência deste esquema percebe-se melhor a visão moderna da técnica, segundo a qual esta é um instrumento. A técnica era um simples «meio» ao serviço de um espaço de realização, através do qual se trabalhava a experiência e a natureza, simultaneamente, através de figuras ontologicamente densas. O controlo não se distinguia das figuras fortes, primeiro teológicas, depois políticas (da *polis* humana), assumindo as modalidades de «poder» – para realizar algo e, concomitantemente, negar algo. O que diferencia a modernidade da experiência anterior, é que nestas vigorava a modalidade de Dominação, a qual se exercia antes de mais sob esse próprio poder. Na modernidade o poder liberta-se da dominação, e toda a tentativa de estabilizá-lo implica um retorno da dominação nas suas formas mais absolutas¹¹. Só que tal retorno é ilusório. Também é verdade que a resposta à nihilização desse poder acarretou a crescente imposição da técnica, ao ponto de tecnologizar toda a medialidade¹². Nos nossos dias a técnica está a libertar-se do *logos* histórico, estando a demolir, por dentro a perspectiva ocidental, deformando-a irremediavelmente. Momento de chegada à consciência deste facto é o livro de Jünger sobre a «mobilização total do mundo» pela técnica, o que exigiria um domínio completo do humano sobre esta¹³.

O espaço de mediação clássica, que tendo uma dada relação ao controlo ainda não era o espaço de controlo¹⁴, implicava a prioridade dos fins, uma lógica do *telos* e um «demiurgo» (um artesão/operador). Este espaço de realização servia de matriz à oposição entre possibilidade e existência, que se modulava numa série de outras oposições, como as de princípio e fim, de presença/ausência, de *hard* e de *soft*, de permanente e de efémero, etc., etc. O carácter dual destas séries era absolutamente necessário, mas estava limitado pela figuratividade que contaminava com matéria histórica a pureza desta primeva lógica binária. À medida que a lógica se foi purificando do

⁹ Interrogo-me se não será esta velha concepção que leva Kerckhove a afirmar que «*Le potentiel est fait de conditions non réalisées. C'est du virtuel au second degré. Le potentiel, comme son étymologie le suggère, est une puissance, un pouvoir d'action, mais dont les conditions d'opération ne sont pas encore organisées en vue de cette action*», de Kerckhove in *op. ult. cit.*

¹⁰ Sobre as implicações políticas e teológicas do esquema da potencialidade, cf. Flüer, Christoph, «*Quod ratio principatis et subjecti sumitur ex ratione actus et potentie*» in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Vol. 1, 1994, pp. 127-142.

¹¹ Estou a pensar no Estado total dos fascismos europeus, etc.

¹² Seria possível ler a técnica como crescente substituição do natural e do histórico por tecnologia. A pintura pela fotografia, a oralidade pela escrita, a atmosfera pelo telefone, etc.

¹³ Para Jünger esse domínio exigia a «figura do trabalhador», como controlo total da técnica.

¹⁴ Não por acaso no mito do progresso pressupunha-se a sua realização automática sem qualquer esforço acessório e exterior, um pouco já como Adam Smith falava da «mão invisível» do mercado, dispensando toda a intervenção.

figural, impõe-se o digital como a verdadeira linguagem binária, algo que a lógica clássica de certo modo antecipava¹⁵.

O virtual estava oculto sob o potencial, subsistindo apenas como imaginário, onde se intuía, ou se construíam, as possibilidades. Mas este «imaginário» será desenvolvido pelos românticos, já que metafisicamente as possibilidades eram «reais»¹⁶, em todos os sentidos da palavra. O controlo deste processo era-lhe exterior, pois tudo era determinado pela ideia de realização de algo, actualizando um possível¹⁷. Esse processo era ambivalente: por um lado, levava à separação entre ideal e material, entre presente e ausente, ou seja, realizando ora um, ora outro¹⁸; por outro lado, virtualmente estes elementos mantinham-se tensionalmente ligados. A técnica funcionava como *auxiliar* do processo de realização. Com a libertação da técnica ocorrida na «modernidade» acabaria por ser posto em causa o próprio espaço onde funcionava, deformando-o crescentemente. Podendo mesmo substituí-lo e mesmo destruí-lo. Com as tecnologias da informação a técnica determina a realização dentro de processos de controlo abrangentes e automáticos. Ao mesmo tempo o imaginário torna-se efectivo enquanto virtual, abolindo a distinção entre real e imaginário. Mas a relação entre ambos passa claramente pelo carácter englobante do espaço de controlo.

Agora o controlo emerge como campo de luta, e na sua forma pura, fora das figuras históricas. É o mesmo que dizer que a técnica escapou ao esquema que ilusoriamente a enquadrava, aparecendo o controlo como a essência do esquema. Ela expressa-se num novo espaço, ambíguo e que pouco tem a ver com o espaço perspectivístico dos modernos, que assume uma dupla forma: a de um espaço controlado, de codificação, de arquivo, de permanente actualização¹⁹; mas também a de um espaço puro, espécie de *Khora*, espaço de passividade, de queda absoluta. Do ponto de vista do controlo, são realizáveis todas as possibilidades aceitáveis no interior desse espaço controlado. O espaço virtual e o controlo confundem-se, porque, realizada a imaginação, o primeiro aparece apenas quando dotado de consistência técnica. Por seu turno, a virtualidade controlada, por exemplo enquanto Realidade Virtual (VR), dá consistência ao *cyberspace*, estende-o. Mas também lhe dá visibilidade, que é sempre uma «brecha» para o pensar, para o agir.

Na medida em que esta estrutura é o resultado do encontro da experiência-em-crise com a técnica, tudo aparece como efeito de uma falha do controlo. Todo o acontecimento, na sua espontaneidade, e mesmo violência, é considerado necessariamente como acidente ou catástrofe. Isso é a consequência inevitável do colapso da estrutura moderna de poder, e com ela cai toda arquitectónica moderna que opunha natureza e cultura, realidade e imaginação, razão e paixão. O resultado será: a técnica é introduzida para resolver a perda de controlo e mais não faz do que potenciar o controlo puro, i.e., a técnica que fez implodir todo o esquema aristotélico. A técnica, enquanto força elementar da *physis* coloniza a experiência humana. Tudo isto explica o fracasso dos esforços que

¹⁵ O historicismo do século passado introduz o esquema ternário na lógica, com a dialéctica de Hegel. Mas todo o esquema era o da potencialidade.

¹⁶ O esquema era marcado por concepções figurativas, como e o caso da «filosofia da natureza» de Aristóteles. Assim, uma pedra continha «realmente» uma estátua de Fídias, enquanto esta exigia a pedra. Mas ainda não era «energia» ou «informação». A partir deste ponto todo o figurativo existe virtualmente na arquivabilidade da cultura.

¹⁷ Não por acaso a modernidade, enquanto predomínio da realização, era dominada pela ideia de *projecto* e de *programa*. Cf. o meu livro *Análítica da Actualidade*, Lisboa, Vega, 1994.

¹⁸ Por exemplo, na política surgiam os dois irmãos inimigos, a *Realpolitik* e a *utopia*, por dissolução da oposição entre material e ideal. Mas os dois comunicam no espaço do imaginário virtual.

¹⁹ Cf. *Vitesse de Libération* de Paul Virilio.

pretendem inserir o *cyberspace* na lógica moderna de racionalidade e do *imperium*²⁰. Afinal, esse domínio em fracasso, reforça a sublimação do controlo, libertando-se como controlo do controlo (Deleuze). Mas, ao mesmo tempo, o humano liberta-se como humano, ou seja, como puramente vazio, em espera de figura.

Estamos hoje a viver as ondas de choque da colisão entre o espaço clássico da realização e o espaço de controlo actual que dá consistência ao virtual²¹. Estas ondas disseminam-se por toda a experiência. O virtual está em tensão com a potencialidade, e de duas uma: ou o virtual é uma intensificação do potencial que suportava a realização, ou é uma forma de o minorizar, aligeirando a experiência da grande maquinaria da dominação. O virtual é realização-desrealização, um irreal real ou um real irreal, ou seja, dá efectividade ao imaginário, que se torna primeiro, envolvente e flexível. Mas não há imaginário efectivo sem um certo controlo da transição que tende para a instantaneidade de realização e desrealização. O que leva a perigos, pois como diz Florian Rötzer: «*The price we pay for the freedom of traveling weightlessly in virtual spaces, which are no longer subject to the laws of physics, is the totalitarian control over the environment, over each of our movements and perhaps over every thought as well, should we be successful in connecting the neural CRT to the computer*»²². Porém, nessa liberdade habitam outras possibilidades, a de uma virtualização do humano, dotado de *vir*, força, capaz de dar sentido a esse perigo. Nessa «descolagem» absoluta do real, construído pela realização moderna, que era um efeito de dominação, o humano arrisca-se, mas só assim se poderá salvar.

II. Se tudo se transforma em acidente, em todos os sentidos da palavra, cuja essência é o controlo, o último factor a afastar concentra-se no humano. Sabemos pelo nosso confronto com o in-humano, a *Physis*, que este é vazio, figura de acolhimento de todos e cada um num espaço-em-comum. Oferece resistência apesar de vazio. Daí que tudo se desloque para um outro nível: o nível da paixão. Paradoxalmente, o controlo que precisava da economia capitalista para se libertar da teologia, e desta última para se libertar para se libertar da magia mítica, precisa da «paixão» para se libertar do humano. Ora, a paixão é uma forma de corpo, como este é uma figura da carne. A luta trava-se em torno do corpo. Como se lê numa obra de Barbara Kruger: «*Your body is a battleground*».

Como é que se chega ao corpo, que não existe? Que é uma invenção? Trabalhando as figuras em que se enxerta, que o dissolvem em «desejo», que é o corpo dissolvido e entrega da carne. A paixão pela carne é a forma terminal de libertação do controlo, assim se definindo o humano pela carne. Eis a catástrofe em *The Fly* de Cronenberg essa luta é manifesta, e é o desejo pela carne que opera a «cyborguização». I.e., a mescla da máquina e da carne. Muito sumariamente dito, a «paixão» é carne mais figura, ou seja, é uma figuração do humano que protege e oculta a fisicali-

²⁰ O que explica a proliferação das éticas consensuais e dialogistas e as comissões de ética que vão pululando um pouco por todo o lado.

²¹ Derrick de Kerckhove, reconhece a existência de «dois» virtuais: «jusqu'à la révolution industrielle, consécration de la dynamique de la machine à imprimer, c'est à dire l'univers newtonien de la pesanteur, nous avons eu affaire à du virtuel «lourd», fortement conditionné par des finalités économiques et techniques. La métaphore technique fondamentale a été celle de l'énergie, potentiel brut plutôt que virtuel. Mais depuis que nous sommes entrés dans l'ère dite de l'information, du code électronique et des types de programmation qui ne passent même plus par le langage humain, le virtuel est devenu de plus en plus léger, son immatérialité invitant l'immatérialité des techniques elles-mêmes» (D. de Kerckhove *op. ult. cit.*). Mas o virtual é um fenómeno bem mais lato.

²² Cf. Rötzer, Florian, «Virtual Worlds: Fascinations and Reactions» in S. Penny, Simon (org) – *Critical issues in Electronic Media*, New York, Sunny, 1995, p. 120.

dade da carne. Na medida em que a figura se intromete entre o controlo e a carne, demoranda-a ou obstaculizando-a, mas também servindo-lhe de ponte, torna-se preciso apreender a maneira como este espaço de mediação foi construído.

A tradição romântica da «imaginação» preparou o que ambigualmente McLuhan descrevia como narcisismo ou Baudrillard como sedução, criando peça a peça o *Homo sensibilis*, lado a lado com o homem racional. Em lugar do estético ser uma compensação à racionalidade²³, verifica-se hoje que ele é complementar do trabalho de realização tecnológica do mundo. É menos estranho do que parece que seja sobre este que se vá inscrever a tecnologia contemporânea. Há aqui um paradoxo: a necessidade de «simular» uma inscrição directa, sem mediações de qualquer espécie. Isso só é possível quando feito sobre a carne, como de facto está a suceder com as próteses ou com a replicação genética. A vontade de ligação directa é clara. Mas por necessidades que já esclarecemos, a inscrição actual da técnica nos corpos passa pelo desejo. E este só pode ser «atraído» pelas figuras existentes no «arquivo» e na memória. Só se conectam sobre a carne através do desejo por uma figura, e só dispensam a figura através de um desejo puro, o «desejo do desejo». Daí o imenso dramatismo das conexões, das ligações. Na medida em que elas são controladas pelo espaço de controlo elas são ligações virtuais, que estão já-aí, antes e aquém de qualquer figura ou objecto. Mas estes últimos, sendo uma ponte para o controlo, são também um resíduo do humano. Um obstáculo, portanto.

A instrumentalização do virtual como *cyberspace* ganha crescente força à medida que o virtual desaparece do imaginário e se torna em algo consistente, regrado, fazendo implodir para si, para o seu centro impossível toda a experiência. A «impureza» do controlo actual, que ainda é obrigado a desdobrar-se no tempo, tem porém de aboli-lo mesmo que seja ilusoriamente²⁴. Vê-se, assim, como era transitória a oposição entre razão e paixão, tão determinante na ordem moderna. Ambas eram preparatórias de algo que apenas no *cyberspace* era possível, fundindo-se aí sem deslассamento²⁵. A primeira, preparando os manipuladores e a segunda os pacientes.

Daí que o espaço de controlo contemporâneo possa ser visto como um bloco de máquinas, drogas (bioquímica) e paixão em que o «corpo» é o campo de batalha. A pureza absoluta do controlo dispensaria a mescla de químicos (drogas) com as máquinas, tudo se ligando instantaneamente e sem obstáculos. Isso é bem demonstrado pelo *Crash* de Ballard. Concomitantemente, na medida em se separa carne e figura, a imaginação torna-se imagem absoluta e instantânea, solta e desligada. Daí a natureza espectral da nossa experiência. Da crise do nosso mundo restaram apenas «espectros», imagens de vida e de morte, à procura das almas para melhor dispor dos corpos, para os entregar á técnica. O controlo torna-se necessidade e a necessidade relança o controlo. Mas essas imagens vagueiam num espaço «entre», que pode ser propiciatório. Já que tudo depende da conexão directa, de *on-liness* eterna, a luta contra o controlo centra-se em torno das ligações e, em geral, na mediação.

É certo que este processo está ainda a dar os primeiros passos, tendo muito de imaginário. Sintomaticamente foi o imaginário que começou a ser invadido pelo espaço de controlo, como o

²³ Estamos a aludir às conhecidas teses de Joachim Ritter e de Odo Marquard sobre a arte como forma de compensação.

²⁴ Esta ilusão é necessária, indicando o que está em causa, o fim do tempo, em qualquer uma das suas formas. Chegaria ao fim o tempo da finitude, mas também o tempo cronológico. Cf. *Vitesse de Libération* de Paul Virilio.

²⁵ O que é novo é a capacidade de jogar com a razão e a paixão ao mesmo tempo. Assim, enquanto que anteriormente o espaço diurno da razão estava nitidamente separado do espaço nocturno do prazer, hoje com o novo espaço eléctrico essa distinção começa a esbater-se.

revela o enorme desenvolvimento dos jogos de computador, que estão a constituir uma cultura própria. Esses jogos foram, como diz Ed Keller «*one of the primary examples of an extension into cyberspace of the operative realm of the virtual in a way that is specifically spatial (as an extension of the subject into a virtual space through telepresence)*»²⁶. Este fenómeno que começou nos jogos está a afectar todos os domínios, indo dos arquivos à arquitectura, da televisão à Realidade Virtual. Trata-se de uma verdadeira «montage of attractions» (Sergei Eisenstein), que depende da consistência técnica do virtual, que agencia a rede de arquivos e *databases* peçados de «experiência» desrealizada. O espaço de controlo aumenta à medida da inclusão neste espaço, à medida do incremento das ligações.

A impureza de um controlo ainda hesitante, em torno do qual se luta, exige essa «álgebra do desejo» de que falou tão profeticamente William Burroughs²⁷. A sua forma actual é a do *cyberspace*, sem que possamos ainda sonhar até onde possa chegar²⁸. Intuímos, porém, que a sua natureza é alucinatória. Di-lo William Gibson no seu famoso romance: «*o ciberespaço é uma alucinação consensual experimentada diariamente por milhares de milhões de operadores autorizados*». É essa alucinação que confere onticidade ao desejo²⁹. Tudo indica que o alucinatório acabará por não precisar desses meios rudimentares de ligação. Mas a própria existência dessa tendência revela o caminho por que estamos a adentrar-nos. Que levava já McLuhan a dizer em 1969 que «*a atracção pelas drogas alucinogéneas é um meio de alcançar a empatia com o nosso meio ambiente electrónico, ambiente esse que é em si uma viagem interior sem drogas*»³⁰. O complicado aparato de luvas e de eléctrodos que hoje simulam a «realidade virtual» exige justamente formas de apagamento da realidade «real» do metal e das próteses para se poder atingir o estado alucinatório. A química acabará por o fazer, fazendo de todo o movimento simples quimiotropismos. Ou enxertando-se directamente no cérebro, simples electrotropismos. O imaginário do *zapping* dissemina-se, tudo se resumindo a um controlo remoto, que acabará por abolir-se ao realizar-se instantaneamente, deixando de ter sentido a diferença entre controlo e controlado, quer remoto quer próximo. O controlo será perfeito quando se abolir enquanto tal.

Pela incompletude deste processo existe uma tensão entre o virtual e o espaço de controlo. Não é possível concordar com as análises de Gilles Deleuze, bem importantes por sinal, sobre as «sociedades de controle», que teria substituído totalmente as formas anteriores de dominação, subsistindo apenas o controlo. O problema é que é praticamente impossível distingui-los, sendo necessário arrancar o virtual ao espaço de controlo. Este último, contrariamente ao espaço de realização clássico, que era fechado e rigidamente centrado, é agora aberto e acentrado. Não é por esta característica que se distingue do virtual. Diria, ainda demasiado provisoriamente, que o virtual é «capturado» pelo controlo. No fundo tudo depende de se conseguir distinguir a virtualidade da potencialidade. Será que se deve ao facto da existência, da efectividade? Na verdade, o controle implica pensar em relação à possibilidade. As possibilidades infinitas equivalem, de algum modo, à virtualidade (que se torna efectivo sempre no singular), e em contragolpe, o *cyberspace* corresponde

²⁶ Cf. Keller, Ed – «Cinematic Thresholds: Instrumentality, Time & Memory in the Virtual» (internet: mantis@basilisk.com, 1995).

²⁷ Cf. o excelente tratamento de Mottram, Eric – *William Burrough, The Algebra of Need*, Londres, Marion Boyars, 1977.

²⁸ Os *cyberpunks* sonham já com os *cyborgs*.

²⁹ Cf. Gil, Fernando, *Traité de l'Évidence*, Grenoble, Millon, 1993.

³⁰ McLuhan, Marshall – Entrevista à *Playboy*, 1969. Conta-se que Jerry García, do grupo rock Grateful Dead, depois de ter assistido a uma demonstração da realidade virtual, teria comentando: «*Conseguiram proibir o LSD. Mas não vejo como irão conseguir proibir isto*».

a finitização do virtual (que, paradoxalmente, leva sempre à indiferenciação). Mais do que falar-se de distingui-los, deveríamos dizer que estão misturados no mesmo processo. O carácter mesclado do controlo deve-se, tudo o indica, à tecnologização do virtual, mas também por à sua colonização a partir do arquivo da cultura. Bom exemplo disso é o hypertexto.

De facto, o *cyberspace* é um espaço de modulações, de permanente retraçamento, de linearização absoluta, controlando tanto as regras como as posições. Mas isso só é possível porque o virtual dá uma efectividade a todas as posições, sejam elas quais forem³¹. Tudo é traduzível nesse espaço cibernético. A possibilidade de controlo absoluto tem a ver com a possibilidade de uma tradução generalizada em linguagem digital, seja dos corpos seja das regras seja das posições. O facto de uma imagem exigir mais *bits* não impede que a sua inscrição nesse espaço seja idêntica à da escrita ou à dos corpos. O *cyberspace* opera uma espécie de linearização do virtual, estabilizando-o como espaço de suporte. Ou seja, para se transformar o espaço virtual em algo controlável este tem de ser linearizável, tudo se reduzindo a uma série de *databases* (como é exemplificado pelo programa Genoma). Depois é preciso um controlo desse controlo, e portanto uma linearização de segundo nível e por aí fora, abrangendo uma infinidade de níveis, numa circularidade que ocorre fora do tempo, a que paradoxalmente se chama «tempo-real»³². Como mostra William Burroughs é um tempo da morte infinitamente suspenso sobre o espaçamento do controlo. À pergunta: «*If control's control is absolute why does control need to control?*» vem a resposta sintomática: «*Control needs time*»³³. Ou seja a única coisa que o controlo precisa é de tempo, mas para o abolir e realizar-se como controlo. Toda a necessidade ou desejo, é uma forma de dar tempo ao controlo³⁴, aplanando o caminho para a sua efectivação física, o que equivale, como vimos, à sua abolição.

III. Dada a radicalidade deste controlo do controlo que é o *cyberspace* parece irrisória a tentativa da *Realpolitik* que procura servir-se do controlo para sobreviver. É que o poder enquanto dominação usava o controlo como auxiliar, enquanto que agora o controlo usa o poder como simulacro para melhor se disseminar. Por mais que o poder, tal como se estruturou na modernidade, procure vigiar todo o espaço, criando um espaço de segurança total, acabou por o fazer em fracasso. A resposta a este fracasso passa pela intensificação do controlo (e da técnica, que tem aqui analogias surpreendentes, tendo ela passado de auxiliar para directora). Brian Massumi fala de uma potência ligada ao virtual e um poder ligado ao actual, como se o poder fosse apenas uma concretização e abaixamento do virtual. Mas as coisas parecem ser mais complexas, pois o virtual é o espaço de mediação imediata que tende a envolver todo o mundo, virtualizando-o. Enquanto *cyberspace* tudo se joga na actualização de certas possibilidades, provenientes do arquivo geral da experiência que é a cultura. Só que essa actualização é puramente simulacral, pois se tudo se pode actualizar é porque é indiferente aquilo que é actualizável. O virtual pode servir assim de espaço de suporte para a inscrição imediata do mundo e dos corpos no controlo.

³¹ Daí o carácter ilusório de teses como as de Lyotard, na *Condition Post-Moderne*, sobre a invenção das regras como forma de responder ao império do tecnológico. Estas também podem ser virtualizadas, dependendo apenas da mudança de nível. E todo o salto de nível pode ser linearizado num nível superior.

³² Cf. Baudrillard, Jean, «The Virtual Illusion: Or the Automatic Writing of the World» in *Theory, Culture and Society*, Vol XII, 4, 1995, pp. 97-108.

³³ Bockris, Victor, *A Report from the Bunker with William Burroughs*, Londres, Vermillion, 1982.

³⁴ Tese já anunciada por Rousseau no seu ensaio sobre as artes e as ciências.

O que alimenta este processo é o prolongamento da vontade teológica de dominar a existência na sua totalidade, i.e., controlando todas as virtualidades e através dela realizando todas as possibilidades. Para isso é preciso que tudo se mantenha suspenso virtualmente, realizando e desrealizando ao mesmo tempo todas as possibilidades. Esse lógico original que foi Lewis Carrol refere também, numa das suas obras, a existência de um mapa desse género, que utilizaria o próprio território como mapa, com a vantagem de que seria muito mais fácil de actualizar que os outros mapas. Trata-se de um «mapa» arcaico, que se confunde com a totalidade da Terra. É claro que esse era o mapa teológico, ou então aquele que resultará de uma época pós-tecnológica. Todo o acto seria cartografável, arquivável, pois a dimensão simbólica da distância seria desnecessária nesse mapa, que só aparentemente ainda pertence ao universo do simbólico. Chegar-se-ia, assim, como diz Candeira, a um «*Ciberspacio como espacio virtual agregado y total*»³⁵. Esta nova possibilidade de realizar ateologicamente a totalidade é um processo de actualização, pois é isso que está em causa, que o mais mínimo movimento, seja retracado, arquivável e isso só é possível com o controlo do virtual enquanto espaço de efectividade em geral.

Os perigos desta tendência são claros: criar-se-ia um duplo da Terra, onde tudo está suportado numa tecnologia evanescente, anulando-se as diferenças entre o humano e o não humano. Tendência celebrada pelos *cyberpunks*, mas que é inaceitável, pelo menos para aqueles, entre os que me incluo, que consideram que o humano implica uma ruptura com a «natureza», um salto na «liberdade» (Rousseau). Na verdade está a tornar-se claramente problemática a fusão do virtual controlado tecnologicamente como *cyberspace* com a Terra, o inorgânico. A tentativa actual de povoar esse novo espaço é inexorável, pois este adentrou-se na experiência que é a nossa. É certo que isso reforça o automatismo do *cyberspace*. Mas o tempo que o controlo precisa é o nosso tempo, e partindo deste é possível lutar contra o controlo sem o reforçar. O que passa por uma outra compreensão do virtual, naquilo que ele tem de radicalmente distinto do espaço de controlo.

É preciso privilegiar o virtual, não apenas enquanto desrealização da «realidade», em si mesma pesada, demasiado pesada, e que foi sempre a história das possibilidades vencedoras³⁶, mas enquanto espaço outro, talvez da mesma natureza da *Khora* de Platão, onde tudo ganha vida virtual. Esse *espaco outro* foi algures descrito por Foucault como um «*espaco do dehors*». É um espaço de queda heteróclita de tudo, de fragmentação de toda a totalidade, sem princípio nem fim. Mas é nele que ocorre a incessante declinação da experiência em torno de singularidades não retraçáveis, que estão sempre «algures». O virtual seria a sombra da experiência, onde o real pode finalmente aceder sem terror nem violência³⁷.

Esta simples possibilidade libertar-nos-ia de séculos de violência, de nihilismo. Enquanto a potenciação que lançou a máquina do controlo é negativa – a realização de uma possibilidade impede, desloca ou substitui outras – já o virtual é afirmativo. Várias possibilidades têm existência efectiva, num tempo que não é nem o da cronologia nem o da *durée*. Que é o tempo da finitude do humano. Dada a sua fragilidade, que se apoia numa incompletude da técnica, numa insuficiência do controlo, tudo se joga no tempo, na tensão que ocorre entre ligação e desligação, entre velocidade e demora. Deste ponto de vista é difícil afirmar, como faz Kerckhove que «*il est désormais possible de réali-*

³⁵ Cf. Candeira, J., «Bienvenidos à la Galaxia Virtual» in *Balsa de Medusa*, 30/31, 1994, pp. 97-116.

³⁶ Estou a referir-me a uma conhecida passagem das «teses sobre a filosofia da história» de Benjamin, Walter.

³⁷ Deste ponto de vista têm particular interesse as teses de Rosset, Clement, em *Le Réel. Traité d'Idiotie*, Paris, Minuit. Trata-se de despotenciar o controlo, enquanto essência da técnica, sem a vontade milenar de recusar o real.

*ser une installation par laquelle le point de vue mental intérieur de l'imaginaire créateur peut être renversé techniquement vers l'extérieur, sans perdre tous les pouvoirs de contrôle qu'il possède sur la fabrication, la modification et la substitution des images mentales»*³⁸. Porque se misturam aí duas coisas bem distintas: a efectivação de possibilidades que não negam outras, i.e., que não têm de destruir outras para se actualizarem, mas também a ideia de uma totalidade de controlo que impeça a entrada em *pane* da tecnologiação do virtual. O efeito desta segunda é a implosão da experiência histórica. Mas justamente enquanto o virtual é o «espaço do *dehors*», já o *cyberspace* é a negação da exterioridade, a imediaticidade da ligação de tudo com tudo. O actual empobrecimento da experiência, que é povoada pela telepresença, pela voz mediada tecnologicamente, pode ser contrariado pela arte, mas coloca como questão última a política³⁹.

A vontade de controlar o controlo apenas o potencia. Mas também não é possível abandonar o espaço aberto pelas novas tecnologias. O fracasso, chegados ao ponto a que chegamos, será mais catastrófico do que em qualquer outra altura da história⁴⁰. É preciso saber responder a este perigo, Daí que se precise de uma arte da distância, de uma política da divisão, de uma lógica da declinação, que salve tudo o que fizemos de nós, e que está em suspenso na arquivialidade do virtual. William Burroughs dá-nos uma lição política ao lutar esteticamente contra a linearização, a ligação forte. A sua obra foi das poucas que, neste século, conseguiu pensar as condições em que é possível intervir na fusão das máquinas, do bioquímico e das paixões, que constituem o bloco alucinatório que nos atrai irremediavelmente. E cujo término equivaleria à pura vitória do controlo ou à barbárie. Que, em boa medida, vai destruindo as nossas cidades⁴¹. Em suma, entre o «espaço de controlo» e o «crash space» da experiência contemporânea, de facto em ruínas, precisamos de criar um espaço virtual de aparição, enigmático como a *Khora* platónica, como um espaço de queda infinita de tudo (fragmentos e ruínas, mas também os simulacros de totalização).

Esta nova espacialidade que prolonga a experiência histórica é encadeada pela experiência interior da memória. A capacidade de compor o que cai fragmentado pelo colapso do moderno, pelo fracasso das respostas ao nihilismo, exige uma nova *psyché*. A afecção trabalhada pelas máquinas faz-nos circular entre o psicopatológico e o narcisismo, e nada pode responder a isso se não um outro trabalho sobre a afecção. Pois este é o objecto do espaço de controlo actual. Não por acaso, num outro momento de crise do moderno, nos anos 20 deste século, Robert Musil deixou-nos algumas indicações sobre como orientarmo-nos na nova urgência que é a do nihilismo. É preciso intervir na forma alucinatória que é o resultado do trabalho sobre a paixão, trabalhando as imagens e figuras que nos afectam, através das quais somos ligados à imensa maquinaria do passional. Num dos seus aforismos, Musil apresenta a fórmula paradoxal de *ideia-afecção*, essa composição volátil que é visada pelo controlo. Quando diz que «o homem é movido, governado pelas afecções e as ideias»⁴², parece distingui-las, mas de facto são indiscerníveis, cada figura, cada qualidade ou atri-

³⁸ Kerckhove, Derrick de, *art. cit.*

³⁹ Mas é uma política que mal estamos preparados para compreender, mas que não se confunde com a *Realpolitik*. O exemplo da administração Clinton revela a vontade controlar o controlo, sendo um bom exemplo da maneira como os políticos clássicos tentam colonizar este espaço.

⁴⁰ Um breve exemplo: a falha do controlo dos paíóis de pólvora no século passado, podia provocar uma quantidade de mortes e destruições apreciáveis, mas a falha de controlo ao nível da bomba nuclear, pode pôr em causa toda a humanidade. E o que dizer da experimentação com os vírus?

⁴¹ Cf. Enzensberger, Hans-Magnus – *Die Bürgerlich Krieg* (tradução portuguesa: *A Guerra Civil*, Lisboa, Relógio d'Água).

⁴² Musil, Robert (1978) – *Essais* (or. *Prosa und Stücke*), Paris, Seuil, 1984, p. 537.

buto é uma tensão de intensidades, e estas são *ao mesmo* tempo ideia-afeecção⁴³. A crise individual, e a do mundo, vem da quebra da tensão, com o que se desemboca-se num mundo dos homens sensíveis e dos homens racionais, todos perdidos, e destruindo-se a si mesmo e ao mundo. Só que não há paixões «mudas», infiguradas, pois elas são indissociáveis da «ideia», da figuração. Mas a figura é sempre afectada pela paixão⁴⁴. Daí a necessidade de lutar contra a «manipulação da afectividade» (sic). Trata-se de modular a intensidade de paixão que está contida em cada figura. Cada um terá de o fazer, ou todos serão modulados pelo controlo.

É evidente, pelo menos para mim, que Musil procura uma nova «psicagogia», bem mais necessária para a nossa época do que para a sua, mas que é uma condição de modernidade. Hoje quando os *serial killers* merecem honras de primeira página, ou os canibais comem simpaticamente os maus como ocorre em *O Silêncio dos Inocentes*, o esforço musiliano parece mais preciso. Mas não nos enganemos, não se trata de «psicologia», mas de mestria da alma, da *psyché* no sentido grego⁴⁵. Agora que o nihilismo se realizou a ponto de ter tornado familiar, e onde as intensidades, as «paixões» no sentido musiliano, são usadas pela técnica a tal ponto que, mais do nunca, parecem faltar humanos capazes de modular as forças que invadem todas as figuras, qualidades e atributos. Completado o arco do século, talvez hoje seja menos preciso destruir as qualidades do homem, elas estão a ser destruídas pela voragem da técnica, do que introduzir o humano no mundo das qualidades, cada vez mais inumanas. O que exige uma nova *Psyché*⁴⁶, verdadeiramente política e não estética.

⁴³ Como diz Musil sobre si próprio: «*tão conhecido quanto desconhecido, o que não significa meio conhecido, antes produz uma mistura bizarra*» (cit. Blanchot, Maurice (1959) – «Musil» in *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, p. 22).

⁴⁴ Diz Musil sobre as «representações» ou «figuras»: são «*famílias de pensamentos condicionados por uma afeecção dominante, encadeamento de pensamentos típicos: em suma, o comportamento intelectual no seu conjunto, mas no interior de certos limites impostos pelas contingências. Visando menos esse comportamento que o seu conteúdo*» (Musil, *op. ult. cit.* p. 537).

⁴⁵ É interessante verificar que o que nesta obra fascinante está em acto se encontra também em autores como Foucault, com a sua «estética da existência», ou em Patočka, o filósofo checo, até mesmo num Pierre Hadot.

⁴⁶ Para mim a *psyché* é uma forma espectral da imagem do corpo.

FIGUR@ÇÕES MAQUÍNICAS DA ESCRITA 1.0: EM TORNO DA PALAVRA DIGITAL E DA ESCRITA TOPOGRÁFICA

Verba volant, scripta manent
(«As palavras voam, as escritas ficam»)

O mundo existe para chegar a um livro
Mallarmé

Estamos constantemente a utilizar termos que têm uma intenção e uma extensão que não são inteiramente aptas; teoricamente, são em princípio criados para serem aptos; mas se não o conseguem, então terá de ser encontrada uma outra maneira qualquer de lidarmos com eles, de modo que possamos saber em qualquer momento aquilo que pretendemos significar.

T. S. Eliot, «Experiment in Criticism» (1929)

1. A invenção da escrita representa, sem sombra de quaisquer dúvidas, um momento crucial na História da Comunicação. O seu aparecimento, mesmo desempenhando, num primeiro momento, essencialmente, uma função económica e comercial¹ e, posteriormente, mnemónica (ao contrário da memória humana que é limitada, o escritor de escrita cuneiforme podia sempre multiplicar as placas de argila em que registava os seus traços), contudo, ela já representa um salto qualitativo, por parte do Homem, nesse constante esforço de se afastar da determinação natural. Nisto, a invenção da escrita situa-se no mesmo plano de importância histórica, antropológica e cultural da «invenção» da linguagem².

¹ Pretendia-se, com ela, registar o número de cabeças de gado pertencentes a cada família.

² Sobre o tema da «origem da linguagem», temática fundamental no século XVIII, a bibliografia é vastíssima. Refiram-se aqui algumas obras: **Herder**, *Ensaio sobre a origem da linguagem*, Lisboa, Antígona, 1987; **Rousseau, Jean-Jacques**, *Ensaio sobre a origem das línguas*, Lisboa, Estampa, 1981; **Pesaresi, Massimo**, «El lenguaje», in *Historia de la comunicación*, vol. 1: «Del lenguaje a la escritura», Barcelona, Bosch-Casa Editorial, 1992, pp. 45-102; e, noutra perspectiva, **Leroi-Gourhan, André**, *O gesto e a palavra: 1-Técnica e linguagem*, Lisboa, Edições 70, s.d.

Escrever é, em si mesmo, uma tecnologia que pretende registar e preservar a memória de uma experiência e um «estado de alma», pois no próprio conceito de «*téchnê*», como muito bem nos ensinaram os Gregos, se inclui a «poiética» do Espírito. Basta lembrar que, no *Fedro*, Platão designa o alfabeto como uma *téchnê*, o mesmo se passando a respeito da poesia homérica, da tragédia grega ou das artes em geral, mesmo considerando a diferença entre *graphê* («escrita») e *zographia* («pintura»)³, o que não invalida que, para ele, seja preferível o diálogo e a conversação maiêuticas que possibilitam a rememoração (anamnese)⁴, do que o seu registo na escrita a qual, inversamente,

*provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque confiados na escrita, é do exterior, por meio de sinais estranhos, e não de dentro, graças a esforço próprio, que obterão as recordações.*⁵

Embora este processo não seja específico da escrita, é pelo facto de a escrita pressupor a exteriorização de um acto interior que se tornou difícil assumi-la como tecnologia. Já Walter Ong se referiu a esta dificuldade, nos anos 80, no seu *Orality & Literacy*⁶. Desde que foi inventada pelo Homem, há mais de cinco mil anos, a escrita sempre foi uma das formas mais sofisticadas de tecnologia, sofisticação essa bem patente na história labiríntica dos alfabetos⁷. Assim como é preciso habilidade para saber ler e escrever⁸, também é necessária inteligência penetrante para inventar e improvisar literariamente, procurando novas combinatórias que digam a linguagem do pensamento e do mundo⁹.

Relativamente à oralidade, a invenção da escrita veio alterar o paradigma dos sentidos de recepção e de representação. Com efeito, sendo o ouvido o nosso primeiro sentido de acesso e cons-

³ No *Fedro*, obra em que Platão trata da invenção da escrita criando o mito de Teuth (cf. 275b) apesar de, como é sabido, na mitologia grega, o inventor da escrita ter sido Prometeu, a pintura e a escrita estão no mesmo plano mimético de criação de ilusões e de falsas aparências (cf. *República*, X, 596a-597e): embora a escrita produza «seres vivos», «se lhes perguntares alguma coisa, respondem-te com um silêncio cheio de gravidade» (275d), constituindo uma forma de divertimento semelhante à dos banquetes (276d) e que, longe de pretender instruir, poderá ser produzido visando apenas a persuasão (278a), situando-se no mesmo plano da sofística. Ver Platão, *Fedro*, Lisboa, Edições 70, 1997, pp. 122 e sgs. Sobre a noção de «*téchnê*», ver Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, Maspero, 1981, sobretudo, vol. II, cap. 4: «Le travail et la pensée technique», pp. 5-64; Jaeger, Werner, *Paideia: A formação do homem grego*, Lisboa, Aster, 1979, *passim*; e, na sua aplicação a este nosso tema, Bolter, Jay David, *Writing space: The computer, hypertext, and the history of writing*, sobretudo o cap. 3: «Writing as technology», Hillsdale/New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1991, pp. 33-43.

⁴ «Aquele que, com conhecimento, se escreve na alma de quem aprende, esse é capaz de se defender a si próprio e sabe falar e ficar silencioso diante de quem convém», Platão, *Fedro*, 276a.

⁵ Platão, *Fedro*, 275a. Sobre este ponto, ver Bolter, Jay David, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁶ Ong, Walter J., *Orality & Literacy: The technologizing of the word*, London and New York, Methuen, 1993, sobretudo, cap. 4: «writing restructures consciousness», pp. 78-116.

⁷ Sobre este ponto, ver os excelentes, quanto fascinantes, trabalhos de Drucker, Johanna, em especial *The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination*, London, Thames and Hudson, 1999 (edição «paperback»); Id., *The visible word: Experimental typography and modern art practice*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; e Derrick de Kerckhove and Charles J. Lumsden (eds.), *The alphabet and the brain*, Berlin, Heidelberg, New York, Springer-Verlag, 1988.

⁸ «Deve ser-se um inventor para se ler bem», escreveu Emerson, Ralph Waldo, no seu *The American Scholar* (1837), ao que se poderia acrescentar que «os que sabem ler vêem duas vezes melhor», já defendido por Menandro no século IV a.C. nas suas *Sententiae 657* (citado por Manguel, Alberto, *Uma história da leitura*, Lisboa, Presença, 2ª edição 1999 [1ª de 1998, p. 195]).

⁹ Eventualmente, foi esta sabedoria que levou His, Fu, a criar um dos mais antigos textos não-lineares de que há conhecimento: o *I Ching* ou *Livro das Mutações*, livro ancestral de meditação e oracular, em que os 64 hexagramas se combinam binariamente (64 = 2⁶) para «dizerem» essa voz divina. Sobre este tema, ver Wilhelm, Richard, *La sabiduría del I Ching*, Barcelona, Editorial Labor, 1997; Jung, C. G., «Préface à l'Édition anglaise du Yi King (1949)», in *Commentaire sur le mystère de la Fleur d'Or*, Paris, Albin Michel, 1979, pp. 123-147; Julien, François, *Figures de l'immanence: Pour une lecture philosophique du Yi King, le Classique du changement*, Paris, Grasset, 1993; e, por relação ao hipertexto, Aarseth, Espen J., «Nonlinearity and literary theory», in George P. Landow (edited by), *HyperText/Theory*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 64-66.

trução da linguagem, desde o nível onomatopéico, com a escrita passamos ao registo visual, isto é, a visão procede a uma reconstrução fonética do que vê, ocultando-se a dimensão íntima do «corpo de voz» de quem fala. Ou seja, a leitura de um texto escrito torna ausente a «assinatura» da voz de quem escreveu, exacerbando a procura do estilo, tendo levado Buffon à fórmula célebre segundo a qual «o estilo é o próprio homem», sendo este o motivo por que assistimos ao exarcebamento do estilo de escrita na segunda metade do século XIX. Por outro lado, a escrita permite ordenar, fixar o pensamento, constituir uma fluidez e linearidade onde, anteriormente, existia o caos, sendo a leitura algo mais que uma «mera conversa»: a construção cumulativa e combinatória de outros mundos. Foi isto que levou Proust a escrever, em 1905, num texto prefigurador da sua teoria estética, que

a leitura não pode ser assimilada a uma conversa, nem mesmo com o mais sensato dos homens; que o que difere essencialmente entre um livro e um amigo, não é a sua maior ou menor sensatez, mas a maneira como se comunica com eles, a leitura, ao arrepio da conversa, consistindo para cada um de nós em receber comunicação de outro pensamento, mas permanecendo a sós, isto é, continuando a usufruir do poder intelectual que se tem na solidão e que a conversa dissipa imediatamente, continuando a poder ser inspirado, a permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si próprio.¹⁰

A escrita veio, assim, configurar a história da humanidade sob um novo prisma, possibilitando que, como num cristal em fase de ser burilado, as produções do espírito tomem as suas diversas figurações no interior de uma rede de visibilidade.¹¹

Sequencialmente, com a imprensa inventou-se o primeiro «processador» de texto, a primeira tecnologia de reproduzir palavras em massa, marcando, como referiu McLuhan na sua *Galáxia de Gutenberg*, citando Abbott Payson Usher, a linha divisória entre a tecnologia medieval e a moderna, constituindo, igualmente, «o primeiro «bem» ou «artigo de comércio» a repetir-se ou reproduzir-se uniformemente»¹². Diferentemente do escriba que compunha os seus hieróglifos um a um, a mecanização da palavra impressa possibilita produzir de um modo quase idêntico, os melhores manuscritos, constituindo-se assim, provavelmente, como

a primeira representação do movimento como uma sucessão em série de instantâneos, ou de imagens estáticas¹³,

estando, por isso, perto do cinema.¹⁴

¹⁰ Proust, Marcel, *O prazer da leitura*, Lisboa, Editorial Teorema, 1997, pp. 30-31. Também sobre este prazer da leitura e, em especial, da leitura em voz alta, veja-se o que escreve Manguel a respeito das suas leituras para Borges, Manguel, Alberto, *op. cit.*, pp. 30-32.

¹¹ Sobre a História da Escrita, ver os dois excelentes volumes editados pela Biblioteca Nacional de França a respeito de uma exposição apresentada nesse local sobre esse tema, *L'Aventure des écritures: Naissances*, vol. I (1997) e *L'Aventure des écritures: Matières et Formes*, vol. II (1998); e o catálogo de uma exposição efectuada no Museu das Comunicações entre Outubro de 2000 e Março de 2001, coordenado por Luís Manuel de Araújo, *A escrita das escritas*, Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações/Estar, 2000.

¹² McLuhan, Marshall, *A galáxia de Gutenberg: A formação do homem tipográfico*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2ª edição, 1977, pp. 176-7.

¹³ McLuhan, Marshall, *ibidem*.

¹⁴ Escreve McLuhan: «A tipografia tem muita semelhança com o cinema. Com efeito, a leitura da palavra impressa coloca o leitor no papel do projector cinematográfico. O leitor faz defilar a série de letras à sua frente numa velocidade que lhe permite apreender os movimentos do pensamento da mente do autor. Quer dizer, o leitor da palavra impressa está, em relação ao autor, em posição completamente diferente do leitor de manuscritos», *ibidem*. De salientar esta conexão que McLuhan faz entre escrita e leitura, podendo-se acrescentar que, em termos gnoseológicos e numa perspectiva fenomenológica, o próprio registo da escrita num qualquer suporte, é já a fixação de um «cinema interior», sendo já o escritor um «projector cinematográfico»! (É também esta associação entre a «escrita» e o «audiovisual» que leva Leroi-Gourhan a dizer que «a escrita constitui uma adaptação extraordinariamente eficaz do comportamento audiovisual, que é o principal modo de percepção do homem, mas é um retrocesso considerável», «Para além da escrita: o audiovisual», in *O gesto e a palavra: 1-Técnica e linguagem*, Lisboa, Edições 70, s.d.).

Como refere Chartier¹⁵, até por volta de 1530, o *codex*¹⁶ mantém-se dependente do manuscrito – imita a sua aparência, paginação e escrita. É terminado à mão. Nele intervêm o iluminador, o revisor (*emendator*) e o próprio leitor. Embora seja considerado o momento de **aparição do livro**¹⁷, este existe na quase totalidade destas características desde o século II. A forma tradicional do livro é portanto doze ou treze séculos anterior à cultura do impresso. A imprensa tem a vantagem de (re)produzir livros e documentos (quase) iguais aos manuscritos originais.

A questão coloca-se, então, relativamente à transformação radical – ao nível da escrita – das suas modalidades de **produção, transmissão e recepção**. O futuro (presente) do texto é talvez a sua **separação da forma do livro**, praticada e que se impôs no Ocidente há cerca de dezassete ou dezoito séculos. No seu livro *A ordem dos livros*¹⁸, Roger Chartier aborda este tema do ponto de vista de quem tem a seu cargo a organização de uma biblioteca (pois foi um dos mentores do projecto da Biblioteca de França) e do ponto de vista do historiador da cultura, escrita nos seus vários aspectos, tentando situar a actual revolução no **contexto da evolução do livro** e de todas as suas mutações:

- a) Estudo dos textos, literários ou não;
- b) transmissão;
- c) disseminação;
- d) suportes físicos;
- e) recepção;
- f) hábitos de leitura; e
- g) interpretação.

Segundo ele, assistimos a três mutações fundamentais:

- a) Ao aparecimento dos caracteres móveis e da prensa de impressão – século XV;
- b) Ao facto de se tratar de uma revolução técnica;
- c) E de a cópia manuscrita deixar de ser a única forma de circulação do texto.

Coloca-se agora a questão de saber **em que é que a revolução dos nossos dias é muito superior à de Gutenberg?**

Enquanto a imprensa alterava apenas a forma de reprodução do texto, a actual revolução altera:

- a) a técnica de reprodução;
- b) as estruturas;
- c) e o suporte físico.

Como escreve,

o livro impresso, até aos nossos dias, foi o herdeiro do manuscrito: pela organização em cadernos, pela hierarquia dos formatos, do «libro da banco» ao libellus, pelas ajudas na leitura: concordância, indexes, índices, etc.

¹⁵ *A ordem dos livros*, cap. «A mensagem escrita e suas recepções. Do *codex* ao ecrã», Lisboa, Vega, 1997, p.131 e sgs.

¹⁶ *Codex* designa o livro enquanto objecto físico; *Liber* designa uma unidade de leitura. O «livro» *A Cidade de Deus* contém 22 livros. É com o *codex* que se inventa a tipologia formal: a) Formatos; b) Géneros; c) Tipos de livros; e d) Categorias do discurso. Esta é ainda a nossa tipologia e a imprensa é a sua herdeira directa.

¹⁷ Título do livro pioneiro de Lucien Fêbre e de Henri-Martin, publicado em 1958 na Albin Michel (trad. port. na Fundação Calouste Gulbenkian).

¹⁸ *Ibidem*, pp. 132 e sgs.

*Com o ecrã, substituto do codex, a transformação é mais radical, visto que são os modos de organização, de estruturação, de consulta do suporte da escrita que estão alterados.*¹⁹

E conclui:

*Uma revolução deste género requer portanto outros termos de comparação*²⁰,

ou seja, temos que as entender do ponto de vista de uma **história da leitura**. Ora, segundo Chartier, na história da leitura registaram-se duas mutações fundamentais:

A) A primeira passa-se a nível das mudanças das modalidades de leitura. Sobretudo com a passagem da leitura obrigatoriamente oral à leitura silenciosa e visual. A leitura silenciosa estava inicialmente restrita aos *scriptoria* monásticos entre os séculos VII e XI. Durante os séculos XII e XIII atinge as escolas e universidades e dois séculos depois atinge as aristocracias laicas. A leitura silenciosa foi facilitada pela introdução da separação entre as palavras e textos, possibilitando uma leitura mais rápida. A ausência de separação entre as palavras não impedia na Antiguidade a prática da leitura silenciosa entre as populações para as quais a língua escrita era a mesma que a língua vernácula. A prática, na Antiguidade, da leitura oral tinha mais a ver com uma convenção cultural que associa fortemente o texto e a voz, a leitura, a declamação e a escuta.²¹ Mesmo quando na modernidade, entre os séculos XVI e XVIII a leitura silenciosa se tinha tornado prática comum, a leitura em voz alta permanece ligada a práticas de convívio social. A leitura em voz alta aplica-se a todo o tipo de textos — romance, poesia, comédia e até história. O século XII assiste a uma grande mudança das formas de escrita. O modelo monástico da escrita, anterior ao século XII, privilegiava uma função de conservação e memorização. Sucede-lhe, nas escolas e Universidades, um modelo escolástico, destinado à leitura e trabalho intelectual. Ou seja, na sua génese, o registo em *codex* da escrita monástica, tinha por função, não a função comunicativa mas sim a mnemónica, o que não deixa de ser fundamental registar. Nos mosteiros o livro não era copiado para ser lido, mas era visto como um bem patrimonial. Os poucos hábitos de leitura que implica são sobretudo religiosos: meditação e oração — a *ruminatio* do texto.²² É com o aparecimento das escolas urbanas que se vão verificar grandes mudanças. O local de produção do livro muda do *scriptorium* para a oficina do diácono. Passa a existir um método de leitura, com uma necessidade de decifração e de hierarquização (letra, sentido e doutrina). Não deixa de ser curioso referir a existência de engenhosas «máquinas de leitura» no século XVI as quais permitiam ler vários livros ao mesmo tempo a partir de um mecanismo que punha em movimento uma enorme roda em cujo interior se colocavam as obras que se pretendia ler²³.

B) A segunda grande mudança do estilo de leitura, e continuando a seguir Chartier, acontece no século XVIII — passa-se de uma **leitura intensiva** a uma **leitura extensiva**. O leitor intensivo é o de um corpo fechado de leituras transmitidas de geração em geração ou próprias de uma organização religiosa, como a leitura da Bíblia nos países protestantes, por exemplo. A leitura religiosa é desse tipo. Diferentemente, o leitor extensivo é o da «fúria de ler» (*Lesewut*). Lê tudo e de uma forma

¹⁹ Chartier, Roger, *op. cit.*, p. 136.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Chartier, Roger, *idem*, pp. 137-138.

²² Chartier, Roger, *idem*, p. 139.

²³ Ver a reprodução desta engenhosa máquina de 1588 em Manguel, Alberto, *Uma história da leitura*, Lisboa, Presença, 1998, p. 142.

crítica. Claro que não existe uma delimitação absoluta entre os dois tipos de leitura. Mas também é verdade que se verifica, em meados do século XVIII, uma revolução da leitura. Fazem parte dela:

- a) O aumento da produção do livro;
- b) O sucesso do pequeno formato;
- c) O aumento do número de jornais e de tiragens;
- d) A redução do preço do livro;
- e) O aparecimento das bibliotecas itinerantes.

Como ele escreve,

caracterizada como um perigo para a ordem pública, como um narcótico (a expressão é de Fichte) ou como um desregramento da imaginação e dos sentidos, esta «fúria de ler» afasta os súbditos dos seus príncipes e os cristãos das suas igrejas.²⁴

Ora, com a introdução do texto electrónico também se regista uma revolução da leitura, pois altera-se:

- a) A materialidade do objecto-livro;
- b) As relações de contiguidade, que deixam de existir e passam a ser uma livre composição de fragmentos de textos;
- c) Deixa de existir a apreensão imediata da totalidade do texto contido num objecto que é o livro;
- d) Passa a existir uma navegação do texto.

Isto obriga a redefinir.

- a) As novas maneiras de ler;
- b) As novas relações com a escrita;
- c) As novas técnicas de concepção do texto.

Com o aparecimento da escrita digital estamos perante um novo «salto», que se poderá designar por terceira «revolução», sendo a primeira, como vimos, a invenção da própria escrita e da figura do leitor que lhe está associada²⁵; e a segunda, a passagem – nos primeiros séculos da era cristã – do *volumen* ao *codex* e não a passagem, permitida pela tecnologia, ao texto impresso.²⁶ O *codex* veio, assim, ocupar o lugar do rolo e a imprensa substituiu o manuscrito como forma maciça de reprodução e difusão. Hoje, com a nova biblioteca electrónica vai ser necessário redefinir:

- a) As noções jurídicas (a propriedade literária; os direitos de autor; o *copyright*);
- b) As noções regulamentares (a noção de depósito legal; o conceito de Bibliotecas Nacionais);
- c) As noções processuais (de catalogação; de classificação; e de descrição bibliográfica).

²⁴ Chartier, Roger, *op. cit.*, pp.141-2.

²⁵ Esta intrincada relação escritor-leitor, como escreveu Manguel, teve a sua génese remota «numa tarde misteriosa na Mesopotâmia.» E a figura aristocrática do escriba nasce, publicamente não como um *reservatório de informação*», mas antes «como aquele que meramente a registava para bem da comunidade» (Manguel, Alberto, *op. cit.*, p.187), isto é, enquanto «figura mnemónica». Daí que «o símbolo de Nisaba, a deusa dos escribas da Mesopotâmia, seja o estilete e não a placa erguida frente dos olhos» (*Ibidem*).

²⁶ Complemente-se tudo isto com Chartier, Roger, *A aventura do livro: Do leitor ao navegador (conversações com Jean Lebrun)*, S. Paulo, Editora UNESP, 1998; Vandendorpe, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte: Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, 1999; e com Furtado, José Afonso, *Os livros e as leituras: Novas ecologias da informação*, Lisboa, Livros e Leituras, 2000, sobretudo, a este respeito, os três primeiros capítulos, respectivamente, «Em torno do conceito de livro» (pp. 9-23); «Livros, Leituras: Questões de História» (pp. 25-185); e «Leitura, Leituras» (pp. 187-256), embora sobre o «futuro do livro», no âmbito do paradigma da tecnologia da informação, se deva igualmente ler o capítulo seguinte sobre os «Futuros do Livro e da Leitura» (pp. 257-435).

Importa, então responder à seguinte questão: será que a principal função da nova biblioteca irá ser o de preservar de alguma forma a memória do *codex*, a memória do objecto físico que ficará para sempre associado a dezoito séculos de cultura ocidental? Se não, qual o seu novo papel? É certo que a «nova biblioteca» não pode remeter para o esquecimento o objecto cultural que é o livro. Mas o seu papel esgotar-se-á nesse tributo de preservação patrimonial da cultura ocidental? Evidentemente que não. Haverá que (re)pensar essas novas tarefas a atribuir às nossas bibliotecas, pensando radicalmente, ou seja, começando por assumir a contradição de se chamarem, etimologicamente, «caixa de miolos de papiros» («bíblos» + «thekês»)!

2. Se vimos que a escrita é uma forma de tecnologia, inventada há mais de 5000 anos pelo Homem, o hipertexto é, simultaneamente, uma forma de escrita, uma tecnologia (melhor, uma «pan-tecnologia de arquivo» ou «máquina de Memória») e enquanto tal, uma nova forma de «textualidade», atravessando, simultaneamente, e para não se ir mais longe, os campos Comunicacional, da Teoria da Escrita e da Teoria do Texto. Importa, por isso, equacionar todas estas mutações e, eventualmente, pensar essa alteração de paradigma, nomeadamente, no que ao «autor», à «escrita» e à «textualidade» diz respeito.

É sabido que o aparecimento de qualquer nova tecnologia arrasta consigo um sentimento misto de atracção e de repulsão narcóticas. Assim tem acontecido ao longo da história do pensamento e da Ciência, bastando para tanto lembrar todo o entusiasmo e receios que se manifestaram aquando do aparecimento da imprensa de Gutenberg, dos telefones de Bell ou dos primeiros modelos do Ford T. O mesmo se tem passado, igualmente, a respeito das tecnologias ligadas à «literatura no ecrã» e aos livros digitais ou «hiperlivros». A questão que se coloca, assim, logo a abrir é se é, ou não, possível uma livre e harmoniosa relação com a tecnologia e, excluindo o plano meramente moral, se a cultura técnica contribui — e em caso afirmativo, de que modo — para o avanço da cultura humana ou se a conduz para um beco sem saída, senão mesmo, para a sua ruína (e aqui integra-se todo aquele discurso escatológico que afirma que «o livro morreu», ou que se está na «Última Idade da Imprensa», ou ainda que «o texto electrónico nos liberta da tirania do papel»²⁷). Como se disse, esta interrogação não é recente, tendo sido equacionada, há uns anos, entre outros, por Heidegger, que a situou no plano das condições de possibilidade de um posicionamento (*gestell*) técnico²⁸. Também a respeito da textualidade «hiperescrita» ou do «hipertexto» assistimos a esse sentimento ambíguo de atracção/repulsão, bastando, para tanto, ler alguns dos textos teóricos que existem sobre estes temas.

Mas façamos um breve périplo por alguns dos problemas que lhes estão associados, começando pela própria noção de «texto».

No seu ensaio «O que é um texto?»²⁹, Ricoeur começa por definir texto como *todo o discurso fixado pela escrita*³⁰. Significa isto que a escrita, enquanto fixação de um discurso e de uma orali-

²⁷ Sobre este tema, veja-se o livro recente de Douglas, J. Yellowlees, *The end of books-Or books without end?*, Michigan, University of Michigan Press, 2000, sobretudo «1. Introdução: The Book is dead, Long Live Books!», pp. 1-10.

²⁸ Escreve ele: «*technè* não é um conceito de fazer, mas um conceito de saber. *Technè* e também técnica querem dizer que qualquer coisa está posta (*gestell*) no manifesto, acessível e disponível, e é dada enquanto presente à sua posição (*Stand*)» E conclui: «Ora, na medida em que reina na técnica o princípio do saber, ela fornece a partir de si própria a possibilidade e a exigência de uma formação particular do seu próprio saber ao mesmo tempo que se apresenta e se desenvolve uma ciência que lhe corresponde.» Heidegger, Martin, *Língua de tradição e língua técnica*, trad. port. e postfácio de Mário Botas, Lisboa, Vega, p. 22.

²⁹ Ricoeur, Paul, «O que é um texto?», in *Do texto à acção: Ensaios e hermenêutica II*, Lisboa, Rés, s.d., pp. 141-162.

³⁰ Ricoeur, Paul, *Ibidem*, p. 141.

dade, é necessariamente posterior a esta, ou seja, fixa uma fala prévia. Mas qual é o estatuto desta fixação? Ou seja, qual é a sua relação à fala? É uma mera fixação? Acrescenta-lhe algo? Existirá uma «mais-valia» nesse acto de fixar uma fala prévia? Por exemplo, para Saussure, a escrita é um complemento da fala, uma sua representação, não uma transformação do acto verbal. Como ele defende no seu *Curso de linguística geral*,

*a palavra escrita mistura-se tão intimamente com a palavra pronunciada de que é imagem que acaba por usurpar o papel principal; acaba-se por dar tanta ou mais importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo. É como se acreditasse que, para conhecermos alguém, mais vale olhar uma fotografia do que um rosto.*³¹

Disto mesmo dá conta Ricoeur no texto referido. Escreve Ricoeur:

*Se entendermos por fala, de acordo com Ferdinand de Saussure, a realização da língua num acontecimento de discurso, (...) cada texto está em relação à língua na mesma posição de realização que a fala.*³²

Ora, não estando aqui em causa a anterioridade psicológica e sociológica da oralidade sobre a escrita (primeiro aprendemos a falar e só depois a escrever), surge aqui a questão de se saber que discurso é este que, podendo ter sido apenas dito, por ter sido escrito, não foi dito, ou seja, estabelece-se aqui uma paridade entre a fala e a escrita.

*Podemos, então, perguntar se o texto não é verdadeiramente texto quando não se limita a transcrever uma fala anterior, mas quando inscreve directamente na escrita o que quer dizer o discurso.*³³

Ou seja, surge a intermediação do conceito de «leitura», pois é através dela que, enquanto interpretação, se dá a constante referência ao locutor. Assim, a escrita surge como o registo de uma «intenção de dizer», nascendo o texto, precisamente, desta ocupação, pela escrita, do lugar da fala (a topologia «lugar do *lógos*» metamorfoseia-se em topografia «lugar da escrita»). Diferentemente da escrita hieroglífica, a qual assenta na sua componente pictográfica, a escrita alfabética, desde a sua origem, está enfeudada numa topografia linear de registo, da esquerda para a direita na primeira linha, da direita para a esquerda na seguinte, e assim por diante, imitando o trajecto da charrua que lavra os campos.

Por tudo isto, é fácil perceber-se que foi no confronto com a oralidade que o escrito, assim como a consequente libertação do texto, arrastou consigo uma verdadeira mutação, quer das relações entre a linguagem e o mundo, quer entre as diversas instâncias de subjectividade: autor e leitor. Mais uma vez, já Platão se questiona, desta vez no *Crátilo*, se nessa relação entre «o nome» e as «coisas», a linguagem diz a essência do mundo e se é possível ou não o nome ser uma imitação dos objectos, concluindo, pela boca de Sócrates, que

*Seria, com certeza, coisa para rir, ó Crátilo, o efeito dos nomes sobre os objectos, de que são nomes, no caso de concordarem em absoluto com eles. Tudo seria duplo e não se poderia dizer qual é o objecto e qual o nome.*³⁴

³¹ Saussure, Ferdinand de, *Curso de linguística geral*, Lisboa, D. Quixote, 3ª edição, 1977, p. 57.

³² Ricoeur, Paul, *Ibidem*, p. 142.

³³ Ricoeur, Paul, *Ibidem*, p. 142.

³⁴ Platão, *Crátilo: Diálogo sobre a justeza dos nomes*, versão do grego, prefácio e notas pelo P. e Dias Palmeira, Lisboa, Sá da Costa, 1963, p. 139.

Aqui, para além deste plano de designação das qualidades «do-que-é», estamos perante a fixação pela escrita da relação entre o discurso e «a fala do mundo», pois, como escreve Ricoeur,

*Se não se falasse do mundo, do que é que se falaria?*³⁵

Como vimos, cabe à leitura constituir-se como referência a essa anterioridade, desempenhando a «interpretação» o papel de «desocultar», pela «compreensão» (do «leitor»), do sentido inscrito no texto (pelo «autor») — a tal «intenção do dizer» —, e cabendo a cada texto entrar em relação com outros textos, dando-se assim lugar ao «quasi-mundo» e à «rede de textos» que é a *Literatura*. Como é sabido, será daqui que decorre toda a importância e necessidade da disciplina hermenêutica, bem como a sua tarefa paradoxal de fazer conciliar a *genialidade romântica* com a *virtuosidade filológica*, patentes no projecto de Schleiermacher e de Dilthey. Ricoeur tem razão ao questionar esta defesa do modelo mimético da compreensão por parte daqueles autores, modelo mimético este que defende a coincidência entre a compreensão e o interior do autor, fazendo daquela a reprodução (*nachbilden*) do processo criador da obra e propondo um estatuto autónomo do texto face à fala e à intermediação das falas. Consequentemente, torna-se necessário caracterizar o texto como algo mais do que uma mera entidade teórica definidora das condições necessárias e suficientes da textualidade. Daí que, como muito bem refere Espen Aarseth,

*A textualidade não possa ser definida em termos de localização, anatomia ou temporalidade*³⁶,

pois, se assim fôsse, qual a diferença entre um *D. Quixote* no papel de outro no ecrã? É isto que o leva à caracterização dos mecanismos dos textos com base na noção de «texto como informação». Contudo, há que ter cuidado pois, como lembra, foi a aplicação das teorias cibernéticas e da informação, tal como foram concebidas por Norbert Wiener, Claude Shannon e outros nos anos 40, que levou ao paradigma literário defendido pelos estruturalistas, em especial, por Roman Jakobson e U. Eco, o qual não deixa de evidenciar limitações. É que, para o estruturalismo, o texto, por não ser fala, não está, relativamente às línguas, do mesmo lado que a fala, o que leva a defender, por exemplo, que a função significante e simbólica não é o que o mito quer dizer, mas antes a disposição dos *mitemas*, isto é, a estrutura da narrativa mítica, sendo disso exemplo a análise que Lévi-Strauss faz do mito de Édipo³⁷. Mas se a mera fixação do mito numa qualquer escrita implica, por si só, a passagem a folclore daí todo o interesse manifestado pelos formalistas russos e por Vladimir Propp,

³⁵ Ricoeur, Paul, *Ibidem*, p. 144. Sobre toda esta problemática, ver Platão, *Crátilo: Diálogo sobre a justeza dos nomes*, versão do grego, prefácio e notas pelo P.e Dias Palmeira, Lisboa, Sá da Costa, 1963; e Foucault, Michel, *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70, 1988

³⁶ Aarseth, Espen J., «Nonlinearity and literary theory», in George P. Landow (ed.), *HyperText/Theory*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 58.

³⁷ Lévi-Strauss, Claude, «La structure des mythes» (1), in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, pp. 226-255 (a análise do mito de Édipo está nas pp. 236 e sgs). Complemente-se com Propp, Vladimir, *Édipo à luz do folclore: Quatro estudos de etnografia histórico-cultural*, Lisboa, Vega, s.d. Sobre a escola estruturalista nas suas várias vertentes, «textos gerais», «Antropologia Cultural», «Psicanálise», «Materialismo Dialéctico» e «Estética» (são estas as divisões do livro), ver Coelho, Eduardo Prado (org.), *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*, Lisboa, Portugal, s.d. Como seu contraponto teórico, ver, por exemplo, Luís Garagalza, *La interpretación de los símbolos: Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990; e o nosso ensaio sobre o pensamento de Cassirer, Ernst, incluído no livro *A Consciência sacra: Ensaio de hierofanologia*, Sintra, Mar.Fim, 1987, em especial, cap. II, respectivamente, «O conceito de “Forma Simbólica” e a crítica da reificação» (pp.51-59); «O mito como modalidade específica do Espírito» (pp. 59-63); e «o esquema triádico de interpretação: Mímesis, analogia e símbolo» (pp. 63-70). (Por se encontrar esgotado há muito, em breve reeditaremos estes três textos com novas aberturas teóricas para as problemáticas que temos vindo a tratar posteriormente).

assim como pela escola francesa de Barthes e Greimas a respeito destas narrativas³⁸. Contudo, este enclausuramento formal da narrativa mítica pelo método estruturalista, segmentando (aspecto horizontal) e estabelecendo o nível de integração das partes num todo (plano hierárquico), perde a potência comunicante da narrativa, a sua «pregnância» (Cassirer), que só lhe pode ser dada pelo registo simbólico presente no ritual, que faz com que, simbólica e fenomenologicamente, o «rito seja o mito em acção» (Eliade)³⁹. Ou seja, perante o método estrutural estamos perante uma explicação mas não uma interpretação.

Um texto não só não é o que lemos nele, como também não é só o que alguém nele escreveu. Um texto é uma série de produtos cruzados numa rede matricial linguística (o escrito), tecnológica (as condições mecânicas) e histórica (o contexto socio-político), o que nos permite incluir nesta perspectiva os textos não lineares,

*muitos dos quais não têm autor (ou mesmo leitor) no sentido tradicional do termo.*⁴⁰

3. O hipertexto tem a tradição do próprio *texto* e a novidade dos computadores. Apesar das primeiras experiências em hipertexto remontarem aos anos 60 (com as redes ARPANET ou BITNET, originárias da recente Internet⁴¹), contudo os sistemas de hipertexto são relativamente recentes, sendo «filhos» do desenvolvimento dos computadores pessoais e das redes, o que veio tornar possível o facultar desta tecnologia a uma vasta audiência de escritores e leitores.⁴²

Por hipertexto entende-se uma rede de ligações que, mediante a utilização de programas de computador adaptados e de uma linguagem específica — o HTML (*hypertext markup language*) — torna possível descobrir a informação dispersa, num sistema multicomunicacional, permite a conexão de estudos críticos, bibliografias, aparatos; e que, recorrendo ao hipermédia, alarga as possibilidades ao mundo das imagens, sons, filmes, etc.⁴³ De notar que, em termos textuais, não é clara a diferença entre o hipertexto e o hipermédia, pois, no interior destes sistemas, é possível passar com a mesma facilidade de um nível verbal a outro não-verbal. Por outro lado, com o hipertexto rompem-se as fronteiras do papel e dos seus formatos, tradicionalmente impostas pela *Galáxia de Gutenberg* e pelo reino do *homo typographicus*⁴⁴, com a economia de se situar tudo, por exemplo, num único

³⁸ Sobre Propp, acrescente-se à bibliografia da nota anterior o seu livro em que explica o método de análise intitulado *Morfologia do conto*, 3ª edição, Lisboa, Vega, 1992.

³⁹ Sobre esta perspectiva metodológica, ver a excelente obra de Marino, Adrian, *L'Herméneutique de Mircea Eliade*, Paris, Gallimard, 1981.

⁴⁰ Aarseth, Espen, *Ibidem*, p. 59.

⁴¹ Sobre uma história da Internet, ver Rosa, António Machuco, *Internet — Uma história*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 1998.

⁴² A descrição que Barthes faz de um certo tipo de textualidade no início do seu *S/Z* prenuncia já a noção de hipertexto, quando fala de um texto ideal em que «as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras: esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo; ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se a *perder de vista*, são indecíveis (...); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente plural, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem.», Lisboa, Edições 70, 1980, p. 13.

⁴³ Escreve António Fidalgo, a este respeito: «A imagem mais fácil de dizer o que é um texto formatado em hipertexto é a de notas de rodapé que podem ser consultadas de imediato por quem lê um livro. Só que essas notas de rodapé digitais, a que se acede mediante a activação no texto principal da respectiva referência, podem ser textos independentes, armazenados em outros servidores, de maior ou menor tamanho, podem ser um livro, um artigo, uma imagem, um som, um vídeo, que por sua vez, podem também estar formatados em hipertexto e, assim, remeterem para outros livros, que poderão eventualmente remeter para o primeiro livro.», «A biblioteca universal na sociedade da informação», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 25-26 «Real vs. Virtual», Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p. 287.

⁴⁴ Cf. McLuhan, Marshall, *A galáxia de Gutenberg: A formação do homem tipográfico*, 2ª ed., S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977; e Idem, *Understanding the media: The extensions of man*, London, Routledge, 1995 (sobretudo, pp. 81-88 e 258-264).

suporte (CD-ROM, por exemplo) e não numa dispersão de *medias*. Passa-se de um texto a um contexto, de um linear a um não-linear. Este conceito, em que o prefixo «hiper» remete para a noção matemática de «hiperespaço», isto é, de espaço a n dimensões, foi utilizado pela primeira vez por Ted Nelson em 1967 no seu livro *Literary Machines*⁴⁵ a partir da ideia de *zipped lists* e quando trabalhava com computadores «mainframe», tendo descoberto que, como escreveu,

*A literatura é um enorme sistema de documentos interconectados*⁴⁶,

entendendo-se aqui por «Literatura» não só as «Belles-Lettres» como também a escrita científica e técnica⁴⁷. Não deixa de ser curioso referir que é dessa época uma das primeiras realizações de «jogo de combinatoria literária». Referimo-nos à obra de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, um dos autores pertencentes ao grupo Oulipo (*Ouvrier de Littérature Potentielle*)⁴⁸. Segundo Ted Nelson,

*por «hipertexto» quero dizer escrita-texto não sequencial que ramifica e permite escolhas ao leitor, melhor lida num ecrã interactivo.*⁴⁹

Ted Nelson dedicou o seu livro a Douglas Engelbart, «visionário do que designa The Augmentation of Human Intellect by Computer e, como parte disso, o inventor do que hoje designamos de «Processador de Texto» («Word Processing»), «Processamento Gráfico» («Outline Processing»), «Janelas no Ecrã» («Screen Windows») e do rato». Coube a Engelbart, igualmente, em 1968, desenhar um dos primeiros sistemas hipertextuais, chamado NLS (oNLineSystem) no Science Research Institute na Universidade de Stanford. Em *Literary machines*, Nelson propõe, entre outras coisas, a existência de uma «estrutura evolutiva», que designa por *docuplex* («complexo de documentos») encarada

*como a estrutura básica de armazenamento para a literatura electrónica*⁵⁰,

sistema este que tem em vista constituir-se como um método e sistema de publicação universal, sobretudo em termos de acesso⁵¹. A todo esse sistema dá o nome de «Sistema Hipertextual Xanadu» («Xanadu Hypertext System»)⁵². Como escreve Gary Wolf, o seu projecto *Xanadu* tinha por objectivo

*eliminar a ignorância científica e sanar desentendimentos políticos, no pressuposto de que as catástrofes globais eram causadas pela ignorância, estupidez e falhas de comunicação*⁵³.

⁴⁵ Swarthmore, PA, publicação de autor, 1981.

⁴⁶ *Literary Machines*, 2/9.

⁴⁷ Como escreve José Augusto Mourão, «a Literatura (que é um objecto estético) tem sido definida como uma técnica do imaginário, um campo simbólico. Ora uma máquina é um objecto técnico. O que é então uma máquina textual? Em causa está, portanto, a definição de Literatura, que deixa de ser apenas uma técnica do imaginário para se converter em técnica (mágica) de produção de textos.», «Tecnologia e Literatura: As máquinas textuais», in *Real vs. Virtual*, p. 405.

⁴⁸ Queneau, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Galimard, 1961. Para uma análise desta obra ver Aarseth, Espen, «Nonlinearity and literary theory», in George P. Landow (edited by), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 67.

⁴⁹ *Literary machines*, 0/2.

⁵⁰ *Idem*, 2/21.

⁵¹ *Idem*, 2/41 e sgs.

⁵² *Idem*, 3/1 e sgs. Xanadu remete para o palácio mandado edificar por Kublai Khan, e que Coleridge sonhou numa noite de Verão de 1797, e registou no seu poema *Kubla Khan* (de «cinquenta e tal versos rimados e irregulares de requintada prosódia» – citado por Borges). Sobre «O sonho de Coleridge», ver Borges, Jorge Luís, «Outras Inquirições» in *Obras Completas 1952-1972*, Lisboa, Teorema, 1998, pp. 88-91.

⁵³ Wolf, Gary, «The Curse of Xanadu», in *Wired*, Junho de 1995, p. 138.

Mas se esta designação apareceu com Ted Nelson, já antes, em 1945 (apesar da ideia lhe ter surgido nos meados dos anos 30), o engenheiro Vannevar Bush tinha desenvolvido uma tecnologia electro-mecânica, a que chamou «Memex» (*MEMory EXtender*), passível de servir como biblioteca ou enciclopédia interactiva, a qual se baseava no princípio da selecção por *associação*, em vez de por *indexação*, partindo do pressuposto de ser essa a matriz do pensamento humano. Para ele, o problema coloca-se em termos da rigidez da noção de «informação selectiva» (*matter of selection*) visto a categorização ser, por natureza, transiente e o Homem não pensar dessa forma mas sim por associação e combinatória⁵⁴. Como escreve no seu artigo,

*A mente humana opera por associação. Salta instantaneamente para a [ideia] seguinte, sugestionada pela associação de pensamentos, de acordo com alguns trilhos intrincados em rede, transportados pelas células do cérebro.*⁵⁵

De acordo com o modo como Bush idealizou o sistema, o leitor do *Memex* podia dispôr dois textos no monitor, estabelecendo «nós» entre passagens de um e outro⁵⁶. Estes «nós» eram guardados pelo «memex», estando posteriormente disponíveis para consulta e revisão. Colectivamente, definiriam uma verdadeira rede de interconexões arquivísticas, de «biblioteca pessoal mecanizada» em que a informação está armazenada e em que o seu acesso se processa rápida e flexivelmente. Como os computadores e os discos digitais e electromagnéticos ainda não estavam suficientemente desenvolvidos, Bush utilizou o microfilme como *medium*. Apesar de tudo, a tecnologia digital, apesar de ainda incipiente, já estava suficientemente desenvolvida para Bush se aperceber do alcance desta sua tecnologia, tendo mesmo escrito, entusiasticamente que, com o hipertexto se abre uma

nova relação entre o homem que pensa e o somatório de conhecimento.

O *Memex* é, por isso, um interface mecânico que nos liberta dos constrangimentos da selecção por indexação, trocando-a pela selecção por associação aquilo que, em termos hipertextuais, chamamos «ligações» («links»). Este sistema de *Memex* pensado por Bush, traz consigo duas novas ideias em termos de textualidade, a saber:

- a) A primeira é a de que a leitura envolve a escrita;
- b) A segunda é a concepção de um texto virtual mais do que físico.

Estas duas novas vertentes da textualidade aparecem a partir da introdução dos conceitos de «ligações» («links»), «ancoragem» («linkage»), «trilhos» («trails») e «redes» («webs»), ou seja, do texto passam a fazer parte os conceitos de «indexação associativa ou combinatória» («links»), de «trilhos» desses «nós» e de «séries» ou «redes» desses mesmos «trilhos», numa palavra, surge a noção de «textualidade múltipla» ou «não-linear»⁵⁷.

Com esta ideia de «hipertexto» abriram-se novas possibilidades ao reino da Literatura, colocando à disposição dos escritores um novo «Admirável mundo Novo» e novos «bosques» à criação.

⁵⁴ «As we may think», in *Literary Machines*, 1/49 (originalmente editado em *Atlantic Monthly* [1945], 176 [1], 101-108).

⁵⁵ *Idem*, 1/50-1/51.

⁵⁶ Como nota, refira-se que na *Arqueologia do saber* (1969), Michel Foucault segue o mesmo modo de conceber o texto ideal partindo de elos de ligação conceptual e de «redes de referência».

⁵⁷ Ver Landow, George P., *Hypertext 2.0. Hypertext: The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1997, sobretudo, pp. 7-29 e 49-89, 115-177.

No entanto, por outro lado, e simultaneamente, novos desafios foram abertos, nomeadamente, o de saber como situar na longa história do livro, da leitura e das relações com a escrita, a revolução anunciada, aliás já começada, que passa do livro (ou do objecto escrito), tal como o conhecemos, isto é, do *objecto-livro* com os seus cadernos, as suas folhas, as suas páginas, para o texto electrónico e para a leitura em ecrã?⁵⁸ Com o texto electrónico o leitor pode, não só submeter o texto a múltiplas operações (pode produzir um índice, anotações, cópias, divisões de texto, recomposições, etc.) mas, mais importante, pode tornar-se seu co-autor, interagir com as possibilidades que lhe são abertas pelo sistema. A distinção, fortemente marcada no livro impresso, entre escrita e leitura, entre autor e texto, desaparece para dar lugar a uma outra em que o leitor se torna num dos actores de uma escrita «heteronómica» (=com várias vozes), num *performer* que está em condições de (re)criar um texto novo a partir dum «fragmentarismo sistemático», em que cada fragmento é livremente recortado e reunido segundo uma nova lógica (hermenêutica) de sentido. E aqui surge-nos um outro problema, consequência da alteração de paradigma. É que se soubermos que a designação de «livro» provém, etimologicamente, de «*liber*», «bosque», remetendo o conceito para o material de onde é gerado o seu suporte físico; e se a isto acrescentarmos a *virtualização* da sua própria materialidade (os tais átomos que se transformam em *bits* – um «hiperlivro» não possui número de páginas, sequência linear desde um princípio e um fim previamente definidos pelo *codex*); então, se tudo isto é verdade, será que ainda devemos falar de «hiperlivros»? Não estaremos antes perante «infortecas», ou, melhor, «hiperfortecas»? E perante este novo conceito de textualidade «não-linear», que transforma a figura do «leitor» num «navegador-*performer*» a partir do princípio de «*computer-interaction*» e de interacção mediada por um *interface*⁵⁹, não teremos, igualmente, de o redefinir em novos moldes, sobretudo por estarem em causa novos comportamentos hermenêuticos em face do texto?

Ora, se é certo que este facto põe em causa as categorias (lineares) que nos servem de base para descrever as obras literárias, ligadas desde o século XVIII a um acto criador único e individual, possibilitando, inclusivé, a própria (re)definição de *copyright* e de «direitos de autor» (expressão utilizada pela primeira vez em 1728)⁶⁰, não é menos certo que a existência de «bibliotecas electrónicas» e de sistemas não-lineares e hipertextuais facilita, inversamente, quer a própria organiza-

⁵⁸ É por demais sabido que «o escrito foi durante muito tempo uma prótese do oral. Também o hipertexto, nos seus começos, não foi mais do que um livro aperfeiçoado. O folhear dum dicionário enciclopédico, os *index*, as tábuas das matérias as bibliografias são já abordagens arcaicas daquilo que é hoje o hipertexto» (Mourão, José Augusto, «Tecnologia e Literatura: As máquinas textuais», in *Real vs Virtual*, p. 410). Ver ainda do mesmo autor, Para uma Poética do Hipertexto: ficção interactiva, Lisboa, col. «Estudos da Comunicação, Cultura e Tecnologias», n.º 6, Edições Universitárias Lusófonas, 2001.

Assim sendo, e como escreve J. Bolter num dos seus artigos, «o hipertexto obriga-nos a redefinir o texto quer como uma estrutura de elementos visíveis no ecrã quer como uma estrutura de signos na consciência dos escritores e dos seus leitores. O computador como hipertexto convida-nos a escrever com signos que possuem, simultaneamente, um significado intrínseco e extrínseco. (...) Quer as palavras quer as estruturas são visíveis e manipuláveis no espaço electrónico.» «Topographic writing: Hypertext and the electronic writing space», in Paul Delany and George Landow (ed.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 105.

⁵⁹ Sobre esta temática, ver Simões, Graça Rocha, *A interacção Homem-Computador: Práticas informatizadas de investigadores em Ciências Sociais e Humanas*, 2 volumes, Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 1995; e *Idem*, «Figuras da interacção homem-computador: Relação de “embodiment”, relação hermenêutica», in *Revista Comunicação e Linguagens*, n.º 20 «Figuras», Lisboa, Edições Cosmos, 1994, pp. 179-194.

⁶⁰ Como escreve António Fidalgo, «neste aspecto, a biblioteca virtual copia as bibliotecas medievais, em que os copistas multiplicavam os livros sem preocupações de direitos de autor, apenas preocupados com a preservação do saber mediante a multiplicação dos exemplares dos livros que recebiam a sua difusão.» («A biblioteca universal na sociedade da informação», in *Real vs. Virtual*, p. 287).

ção e (re)edição de textos num estado semelhante àquele em que se encontra o espólio pessoano (isto é, pensamos aqui no hipertexto como sistema *centrado* de arquivo de informação, ordenando, por associação complexa a combinatória de documentos existentes no espólio pessoano⁶¹); quer, por *amplificatio*, de um número ilimitado (sonho borgeano) de obras, qual biblioteca universal singularmente representada, em termos míticos, pela nostálgica Biblioteca de Alexandria (e pelo «sistema Xanadu», evidentemente), cuja imagem (associada ainda ao tal «sonho borgeano» de uma série indefinida de «galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação ao centro, cercados por varandas baixíssimas»...) também serviu de *leitmotiv* a uma célebre conferência proferida em 10 de Março de 1981 na Biblioteca Municipal de Milão por Umberto Eco⁶². Como escreve José Mourão,

*esta Nova Renascença anuncia sobretudo uma nova era em que a tecnologia e as humanidades se encontram não mais separadas, mas ligadas por um único medium: electrónico.*⁶³

Não deixa de ser curioso salientar que esta *Nova Renascença* e esta, por que não dizê-lo, *Nova Gnose* corresponde a um regresso (dos Deuses?, perguntaria Pessoa pela «boca» do Dr. António Móra...), *mutatis mutandis*, à noção de Livro como *Espelho mimético da Natureza e máquina universal*, tendo a Matemática (neste caso, o universo algorítmico da lógica binária dos «zeros» e «uns», estruturante da arquitectura maquínica) por Gramática e *mathesis universalis*. Também aqui se dá o retorno ao problema clássico da *máquina universal*, capaz de construir uma realidade «perfeita» só que, actualmente, o Livro perde o lugar paradigmático de *mathesis universalis* a respeito da Natureza, para dar lugar ao computador e à consequente redução ao universo algorítmico. Como escreve Woolley,

se assim for, isso significa que a máquina universal de Turing é verdadeiramente universal: se tivesse a tabela de comportamento adequado e tempo suficiente, poderia reproduzir todo um universo virtual.

E conclui,

*Deixemos os simuladores de voo; e se pensássemos em simuladores do mundo?*⁶⁴

Assim, o hipertexto multiplicaria, especularmente, essa *geometria em abismo* (Bernardo Soares-Fernando Pessoa) entre «aquilo-que-se-escreve» e «aquele-que-é-escrito» no acto de (se) escrever,

⁶¹ Sobre a nossa posição a respeito deste assunto, ver Teixeira, Luís Filipe B., «Edição crítica, hipertexto e biblioteca electrónica: Dêem um *modem* a Fernando Pessoa», in *Imagens e Reflexões*, Actas da 2ª semana internacional de Audiovisual e multimédia, Lisboa, col. «Estudos de Comunicação, Cultura e Tecnologias», n.º 3, Edições Universitárias Lusófonas, s.d., pp. 106-110.

⁶² Eco, Umberto, *A biblioteca*, Lisboa, Difel, 1994.

⁶³ «Tecnologias e literaturas: as máquinas textuais», in *Real vs. Virtual*, p. 410.

⁶⁴ Woolley, Benjamin, *Mundos virtuais: Uma viagem na hipó e hiper-realidade*, trad. de Maria Adelaide Namorado Freire, Lisboa, Caminho, 1997, pp. 101-102. Da longa bibliografia sobre este problema crucial, destacamos, Didi-Huberman, George, «A paixão do visível segundo Georges Bataille», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 5 «As Paixões», Novembro de 1987, pp. 7-21; Deleuze, G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969; Herminio Martins, *Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*, Lisboa, Século XXI, 1996, sobretudo os dois excelentes ensaios sobre a técnica, respectivamente, «Hegel, Texas: Temas de filosofia e sociologia da técnica» (pp. 167-198) e «Tecnologia, modernidade e política» (pp. 199-250); Martins, Herminio, «O Deus dos artefactos: Sua vida, sua morte», in Hermetes Reis de Araújo (org.), *Tecnologia, Ciências Humanas e políticas da natureza, São Paulo, Editora Estação Liberdade*, 1998 (original cedido pelo autor); e de Miranda, José Bragança de, «Da interactividade. Crítica da nova *mimésis* tecnológica», in Claudia Giannetti (ed.), *Ars telemática: Telecomunicação, Internet e ciberespaço*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, pp. 179-233.

entre o «de cá» e o «de lá» numa reversibilidade *a perder de vista*. Dito de outro modo, no hiperlivro, e enquanto «máquina de produzir multiplicidades» e heteronímia⁶⁵, estamos perante o assumir do verdadeiro universo de Alice, já tentado várias vezes a nível da ficção por vários autores⁶⁶.

A *World Wide Web* e a tecnologia que lhe está associada, ao possibilitar o alargamento desta cibertextualidade⁶⁷ em geral, amplificou, de igual modo, esta possibilidade de construção/pesquisa *local* (essencialmente, como a usufruímos, por exemplo, ao pesquisar informação numa enciclopédia em suporte de cd-rom) à comunicação/acesso desses mesmos textos à distância, anulando assim a distinção, até aí irremediável, entre o **local do texto** e o **local do leitor**, transformando esse mesmo texto num «acentrado»⁶⁸ e, com isso, pelo binarismo combinatório da palavra digital e maquínica, figurou um novo modo topográfico de se conceber a cartografia e o mapeamento das ideias.

⁶⁵ Sobre este ponto, ver o nosso ensaio «Virtualidade e heteronímia: As viagens pessoais de Alice», in *Revista de Humanidades e Tecnologias*, n.º 2 («Os Universos da Comunicação»), Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2º semestre de 1999, pp. 14-18.

⁶⁶ Os romances principais são: *A vida e opiniões de Tristram Shandy* de Laurence Sterne; *Fogo Pálido* de Nabokov; *Ulisses* e *Finnegans Wake* de James Joyce; *Se numa noite de Inverno um viajante* e *O castelo dos destinos cruzados* de Italo Calvino; *Hopscotch* de Julio Cortázar. No que se refere a ficções hipertextuais utilizando as potencialidades (quase) infinitas dos computadores, os criadores Michael Joyce e Stuart Moulthrop, por exemplo, conceberam, respectivamente, *Afternoon: A story* (1990) e *Victory Gardens* (1990), ambos para Macintosh.

⁶⁷ Sobre o conceito de cibertextualidade e de «literatura ergódica», ver sobretudo **Espen, J. Aarseth**, *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1997.

⁶⁸ Sobre o conceito de «centrado»/«acentrado» ver **Rosa, António Machuco**, «Sistemas complexos e acentrismo social», in *Revista de Humanidades e Tecnologias*, n.º 2 («Os Universos da Comunicação»), Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2º semestre de 1999, pp.19-24.

NOVAS LITERACIAS, NOVAS FERRAMENTAS EDUCATIVAS

Introdução

Tradicionalmente associado à capacidade de leitura e escrita da palavra textual, tornou-se comum nos nossos dias a utilização do termo «literacia» para referir competências genéricas de escrita e leitura associadas às mais variadas formas de representação¹.

O valor social do termo, directamente associado à função educacional a que ele se refere – a criação de modelos e metodologias de ensino e aprendizagem que resultem no desenvolvimento de indivíduos mais conhecedores e mais competentes –, em muito tem contribuído para conferir ao tema da literacia um lugar central no debate dos problemas educativos da nossa sociedade².

É recorrente a análise, através de estudos científicos suportados em avaliações quantitativas e qualitativas de formatação variável e em testes de procedência diversa, dos níveis de literacia patentes pelos membros de determinada população num dado período³. Estes estudos

¹ Note-se, por exemplo, o conceito de «*visual literacy*» discutido por Paul Messaris em **Messaris, Paul** – *Visual Literacy: Image, Mind and Reality*. West View Press, San Francisco 1994.

² Repare-se, a este propósito, na relevância que é actualmente atribuída ao problema dos «info-excluídos», ou seja, daqueles que não dominam o conjunto de competências básicas relacionadas com a escrita e a leitura da informação computacional. O termo é claramente usado neste contexto como referência àqueles que não possuem as competências dessa literacia específica.

³ A este propósito basta apenas citar o muito divulgado *National Adult Literacy Survey* realizado nos Estados Unidos em 1992 ou o estudo de 1996 realizado em Portugal com os mesmos objectivos por **Benavente, A.; Rosa, A.; Costa, F. e Ávila, P.** – *A Literacia em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian e Conselho Nacional de Educação, Lisboa 1996.

referem-se normalmente à análise da capacidade de processamento de informação através da palavra escrita ou lida.

No entanto, a importância que outras formas de expressão simbólica, para além da palavra escrita, têm vindo a adquirir na nossa sociedade, nomeadamente através da influência que as mesmas exercem sobre a constituição de um universo de referências básicas de cada indivíduo, provocaram o surgimento de diversos movimentos que defendem uma expansão do conceito de literacia.

Para estes autores⁴, o carácter altamente mutável do sistema de representações em que nos movimentamos e a que estamos expostos, e a complexidade do sistema tecnológico de comunicação que lhe está subjacente, exige uma nova visão do conceito de literacia. Na base desta nova visão de literacia, está o alargamento das competências que lhe são próprias a outras formas de expressão que não apenas a escrita⁵.

O processamento de informação através da palavra escrita e oral implica, para além das competências base de uso restrito dessas formas de expressão, a compreensão das funções que a escrita e a palavra desempenham aos mais variados níveis sociais, como por exemplo ao nível legal⁶. Assim, também no caso da adequação das capacidades de escrita e leitura a outras formas de expressão, o seu uso restrito não pode ser dissociado da compreensão das funções por elas desempenhadas.

É esta característica central do termo «literacia», a referência a capacidades específicas de utilização de uma língua escrita, que permite distinguir «literacia» de «alfabetização». «Alfabetização» corresponde a um estado, normalmente associado à formação escolar, de iniciação na utilização da língua, enquanto que «literacia» refere «um processo permanente e contínuo de evolução»⁷.

Há uma diferença central para o tema que nos propomos aqui analisar, que devemos referir desde já e que pode ser inferida das considerações que acabamos de efectuar. Se por um lado consideramos a literacia como um elemento fundamental do processo educativo – ela é a principal infraestrutura que impulsiona a formação social do indivíduo, por outro lado temos de considerar a necessidade de esse próprio processo educativo passar a integrar novas formas de literacia que estejam mais de acordo com o tipo de expressões simbólicas que constituem o universo cultural e social de referência dos próprios sujeitos que são destinatários do processo educativo.

Ou seja, devemos distinguir cuidadosamente entre a utilização do conceito de literacia para nos referirmos à aquisição de capacidades de escrita e leitura para uma determinada forma de

⁴ Uma das principais representantes deste movimento, normalmente identificado como «*Media Literacy Movement*», é Patricia Auferheid, autora de um artigo seminal sobre a necessidade de se introduzir o estudo e a análise intensiva dos *media* e dos seus efeitos em todos os currículos do sistema educativo Norte-Americano. Cf: **Auferheid, Patricia** (1993) – *Media Literacy: a Report for the National Leadership Conference on Media Literacy*, Aspen Institute Communication and Society Program.

⁵ De acordo com Renee Hobbs, esta expansão do «texto» surge como consequência lógica do facto de que o ensino suportado em mensagens puramente textuais está «desligado e é muito remoto face à experiência dos estudantes, nomeadamente à sua experiência televisiva» e que «quando os materiais literários são usados exclusivamente como veículos para exercícios de desenvolvimento das capacidades de compreensão e vocabulário, os estudantes ficam alienados dos processos de escrita e leitura num vasto conjunto de contextos». (...) «A análise dos *media* permite-lhes transferir a sua experiência educativa, para a sua experiência de vida exterior à escola e, mais importante ainda, permite-lhes olhar o texto escrito com mais motivação». **Hobbs, Renee** – *Expanding the concept of literacy in Kubey, Robert* (ed) – *Media Literacy in the Information Age*, Transaction Publishers, London 1997, pp. 163-184, cit., p. 168.

⁶ A avaliação da literacia através da consideração do nível de compreensão demonstrado pelos indivíduos perante funções da palavra como as que aqui referimos – ex. A capacidade de compreender um texto legislativo ou um formulário de declarações de impostos –, foi sempre considerada central por todos os estudos que já referimos.

⁷ **Potter, W. James** – *Media Literacy*, Sage Publications, London, 1998. p. 6.

expressão, e a integração no processo educativo de novas formas de expressão, como por exemplo a computacional, que funcionem como elementos de reforço das competências de literacia genericamente patenteadas pelos sujeitos⁸.

Novas Literacias

O principal objectivo deste trabalho consiste no levantamento das possíveis características de uma nova forma de literacia que consideramos mais adequada ao processo educativo, aqui genericamente considerado como um acto de formação contínua dos indivíduos em ordem a torná-los sujeitos mais competentes e conhecedores em determinados domínios relevantes para o seu desempenho pessoal e social.

Esta nova literacia, ou, eventualmente, esta expansão do actual conceito de literacia, não se refere à mera aquisição de competências num dado campo ou sistema de comunicação, mas sim ao estabelecimento de uma infra-estrutura que suporte e impulse todo o processo educativo.

Para que uma literacia deste tipo possa ser estabelecida, devemos, de acordo com a nossa posição, começar por distinguir entre este tipo de literacia, encarada como uma expansão do conceito de literacia associado ao processamento de informação através da escrita e da leitura, e todas as novas formas de literacia que surgem associadas às capacidades de escrita e leitura de informação veiculada e adquirida através de outra forma que não a textual⁹.

O processo de estabelecimento da natureza exacta desta nova forma de literacia passa pelo esclarecimento de um conjunto de premissas de base, a saber:

- Será que existe actualmente alguma forma de expressão que possua o mesmo grau de complementariedade, ou se preferirmos dependência, com o processo de aprendizagem dos sujeitos, que a informação processada através da escrita e da leitura?
- Será que o processamento desse tipo de informação – textual – se alterou de forma tão dramática nos últimos anos que exija uma transformação global do nosso processo de ensinar e aprender?
- Será que essa forma de processamento de informação através da leitura e da escrita deixou de ser adequada para descrever o mundo e transmitir conhecimentos sobre o mesmo aos sujeitos?
- Em conclusão, será que devemos falar de uma, ou mais, novas literacias, ou de uma expansão do conceito de literacia?

Não será certamente polémico se avançarmos com a ideia de que os principais lugares onde devemos começar a nossa procura pelas «novas literacias» são, por um lado os terrenos do audiovisual, e, por outro lado, os terrenos das tecnologias da informação.

⁸ Assistimos actualmente a um debate em França sobre a «educação para o cinema» que fornece um excelente exemplo da importância desta discussão, na medida em que a tónica é precisamente colocada na diferença entre «utilizar o cinema como material educativo ou educar as crianças para ver cinema». Tesson, Charles – *A pied, en DVD ou en car*. Cahiers du Cinema, n.º 50, Avril 2001, pp. 66-68.

⁹ A literacia mediática seria uma dessas novas formas de literacia, na medida em que se refere à aquisição de competências de escrita e leitura para todos os meios de comunicação de massa. Cf: Baran, Stanley J. – *Introduction to Mass Communication*, Mayfield Publishing Company, USA, 1999.

O papel preponderante que o primeiro ocupa na estrutura de construção e disseminação de representações sociais, e o peso que as segundas têm enquanto infra-estruturas tecnológicas cada vez mais dominantes em termos de processamento e acesso à informação, transformam estes dois sistemas de produção e reprodução de representações num excelente ponto de partida para o nosso inquérito.

Tecnologias da Informação – O exemplo da Internet

De todas as inovações e novas formas de processamento, acesso e tratamento de informação a que as Tecnologias da informação estão associadas, nenhuma provocou nos últimos anos tantas reflexões e acesos debates, para já não falar nos mais fantásticos exercícios de futurologia, como a Internet.

O crescimento vertiginoso da Internet, e o seu impacto cada vez maior nas mais variadas áreas sociais e culturais, teve um efeito catalisador para o conjunto dos discursos que apelavam à necessidade de se desenvolverem novas competências nos cidadãos em ordem à sua correcta integração nesse novo mundo que parecia despontar. «Info-excluído» passou a ser, como já atrás referimos, um termo para designar os iletrados da nova revolução.

Sem querermos colocar em causa o impacto que a Internet teve aos mais variados níveis, será que devemos atribuir à Internet o estatuto de «infra-estrutura de produção, reprodução e processamento de informação» com impacto ao nível do processo educativo dos sujeitos?

Embora não esteja directamente relacionada com o tema que aqui estamos a discutir, vale a pena determo-nos com alguma atenção na análise recentemente efectuada por Michael E. Porter a propósito do futuro da Internet¹⁰ e das expectativas que em torno da mesma se geraram, nomeadamente no campo económico.

Fundamentalmente preocupado com a teia de relações que nos últimos anos se estabeleceram entre a Internet e o desenvolvimento do mundo empresarial, Michael Porter analisa pormenorizadamente as relações entre a Internet e aquilo que ele considera o núcleo essencial da criação de valor económico: a estrutura industrial e a criação de vantagens competitivas sustentadas por parte das empresas.

Michael Porter considera que o principal motivo porque o desenvolvimento da Internet estagnou, reside na discrepância entre as expectativas colocadas neste novo *media* e o seu impacto real em termos de criação de valor económico para as empresas. «O maior paradoxo da Internet é o do que os seus principais benefícios – tornar a informação mais acessível e reduzir as dificuldades de compra, *marketing* e distribuição – também a transformam numa ferramenta mais difícil de controlar pelas empresas em termos de transformar esses benefícios em lucros»¹¹.

Porter considera que, após um período de euforia inicial em que os sinais fornecidos pelo mercado não podiam ser considerados reais e em que muitos negócios evoluíam de forma ilusória, as empresas devem agora realizar uma espécie de retorno aos princípios básicos da gestão e perceber que a Internet se dirige a um conjunto de aplicações «que embora necessárias, não são deci-

¹⁰ Porter, Michael E. – *Strategy and the Internet* in Harvard Business Review, March 2001, pp. 62-80.

¹¹ *Op. cit.*, p. 66.

sivas em termos competitivos, tais como informar os clientes, processar transações ou escrutinar *inputs* informativos. Os bens críticos para uma empresa – recursos humanos bem treinados; tecnologia de produto proprietária e um sistema eficiente de logística – permanecem intactos e são, na maior parte dos casos, suficientes para manter uma vantagem competitiva clara. A Internet complementa, em vez de canibalizar, as actividades tradicionais das empresas e as suas formas de competir.»¹²

As principais características da actividade comercial mediatizada por este novo *media* que são assinaladas por Porter, não estão muito distantes das principais características que foram assinaladas, num dos momentos de maior euforia do crescimento do comércio electrónico no Estados Unidos, por Philip Evans e Thomas Wurster da BCG – Boston Consulting Group.

Estes autores desenvolveram uma matriz de análise¹³ para a forma como se estava a organizar o comércio em ambiente digital, que já encerrava os termos do paradoxo que Porter atribui, em termos de actividade económica, à Internet.

Segundo estes autores, o conceito fundamental por detrás do comércio electrónico é *navegação*. A navegação tem três dimensões:

- a) Alcance – refere-se à capacidade que o cliente possui de aceder a um determinado produto ou negócio;
- b) Afiliação – o interesse que o negócio representa;
- c) Riqueza – a profundidade e detalhe da informação que o negócio fornece ao cliente ou que recolhe sobre o mesmo.

Ora são precisamente estas capacidades de suporte ao processamento de informação, que Porter considera agora redutoras porque, a partir do momento em que não contribuem para a criação de valor económico ou de vantagens competitivas claras para as empresas, elas vão se transformar em mecanismos geradores de confusão e distorção no funcionamento normal dos mercados e das actividades das empresas.

Michael Porter conclui o seu artigo com a seguinte afirmação: «Quando encarada sobre esta luz, a *Nova Economia* parece-se menos com uma *nova economia* do que com uma *velha economia* que teve acesso a uma nova tecnologia»¹⁴.

Há duas conclusões preciosas que devem ser extraídas do artigo de Michael Porter e extrapoladas para outros campos que não os da análise económica. Em primeiro lugar, a de que a Internet, como aliás qualquer nova tecnologia que vem afectar processos estabelecidos de funcionamento social, gerou nas suas fases iniciais de implantação sinais distorcidos acerca do seu potencial efectivo real, e, em segundo lugar, a de que a Internet possui claramente mais-valias específicas, mas que essas não anulam, antes pelo contrário complementam, os sistemas anteriores de processamento de informação.

De acordo com esta perspectiva, o excesso de expectativas iniciais será assim apenas uma fase de adaptação das infra-estruturas que podemos classificar de «fase de assimilação».

¹² *Op. cit.*, p. 73.

¹³ Evans, Philip & Wurster, Thomas – *Getting Real About Virtual Commerce* in Harvard Business Review, November-December 1999, pp. 86-94.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 78.

Tecnologia Audiovisual

No caso das tecnologias audiovisuais o cenário já parece ser bastante mais complicado. Tal como não podemos reduzir o conjunto das tecnologias da informação (TI) ao exemplo da Internet – no nosso caso só utilizámos a Internet como fenómeno ilustrativo de um processo que parece ser comum à maioria desse tipo de tecnologias – também no caso das tecnologias audiovisuais, convivem sobre essa designação um vasto número de formas de representação, de que podemos destacar a fotografia, a televisão ou o cinema.

Se a história da Internet e da maioria esmagadora das TI¹⁵ é ainda relativamente curta, as tecnologias audiovisuais já há muito que adquiriram um lugar próprio entre o conjunto dos sistemas de representação, e são, na maior parte dos casos, apontadas como o principal elemento mediático a requerer dos sujeitos competências de literacia específicas¹⁶.

É óbvio que o conjunto de competências específicas necessárias para se interpretar uma mensagem televisiva ou escrever um texto publicitário, diferem daquelas que serão necessárias para produzir uma fotografia ou compreender o ponto de vista manifestado por um texto jornalístico.

No entanto, a partir do momento em que os principais mecanismos de mediatização audiovisual¹⁷ concentram pelo menos duas formas distintas de representação – o som e a imagem – eles transformam-se num mecanismo mais complexo de análise.

Quando falamos de competências «de escrita e leitura» estamos fundamentalmente a falar de competências de interpretação e compreensão dos conteúdos veiculados pelas imagens e dos seus contextos de emissão – leitura – e de competências de produção de uma mensagem recorrendo ao suporte em questão – escrita.

Sendo a imagem um mecanismo de representação, ela possui uma função central que partilha com outras formas de representação produzidas pelo homem: o estabelecimento de uma relação entre o sujeito e o mundo.

Esta relação pode assumir três facetas principais:

- Uma imagem audiovisual pode possuir uma **função simbólica**. Os exemplos de utilização simbólicas de imagens no âmbito do discurso cinematográfico são muito extensos e variáveis¹⁸, isto para já não referirmos técnicas específicas de construção do discurso cinematográfico, como por exemplo a utilização do simbolismo na montagem relacional¹⁹.
- Uma imagem cinematográfica pode possuir uma **função informativa**. A imagem audiovisual fornece ao receptor um vasto volume de informação sobre o mundo que o rodeia, as referências às coisas e as convenções de interpretação e compreensão dos objectos.
- Finalmente, uma imagem audiovisual pode possuir uma **função estética**. Por exemplo, a imagem cinematográfica, e o olhar que ela convoca, visam provocar e despertar o prazer do

¹⁵ De entre o conjunto das TI devemos obviamente destacar os sistemas de bases de dados e gestão integrada.

¹⁶ O próprio autor defendeu noutro lugar a necessidade de uma literacia própria para o texto audiovisual suportada na figura da edição. Damásio, Manuel José – *Edição não-linear e literacia mediática*. Editorial Minerva, Coimbra (no prelo).

¹⁷ Cinema, vídeo e televisão.

¹⁸ Podemos falar de utilizações simbólicas de imagens no interior da narrativa, como por exemplo o retrato de uma divindade; ou de utilizações simbólicas do corpo feminino no discurso da publicidade, isto apenas para citar alguns exemplos.

¹⁹ O termo «montagem relacional» refere-se a uma técnica específica de montagem apresentada pelo teórico Russo Pudovkin. Cf: Pudovkin, Vsevolod – *On Editing, in Braudy, Leo & Cohen, Marshall – Film Theory and Criticism*. Oxford University Press 1999.

espectador, prazer esse que é muitas vezes de ordem estética. O prazer estético não se refere apenas às condições de recepção da imagem audiovisual, mas também às suas condições de produção.

A imagem audiovisual quando considerada nos suportes vídeo ou filme, acrescenta, através do movimento e da articulação de som e imagem num mesmo media, uma dimensão de mimetização do real às suas representações, mimetização essa que funciona como um elemento de simplificação das capacidades de leitura.

O principal factor que afecta a nossa capacidade de apropriação do media, parece residir na importância que a edição, enquanto mecanismo de controle e manipulação da estrutura de produção das representações, adquire na maior parte das formas específicas de produção audiovisual.

Uma literacia mediática que se referisse especificamente ao audiovisual, deveria lidar, não somente com os conteúdos veiculados, mas principalmente com os sistemas de produção técnica desses conteúdos.

Assim, somos novamente confrontados com a dicotomia entre uma literacia que se refere à mensagem, na medida em que integra essa mensagem num movimento de produção de conhecimento, e uma literacia que se refere às condições tecnológicas específicas de apropriação das capacidades de escrita e leitura para um media em particular.

Paul Messaris²⁰ defende que a capacidade de reconhecer e interpretar o sentido de uma imagem, quer em movimento quer parada, não é afectada por nenhum esquema específico e processual de aquisição de competências. O autor apresenta diversos exemplos empíricos que visam provar que a capacidade natural que o ser humano possui de perceber som e imagem não é alterada pelo contexto de apresentação desse tipo de conteúdos.

As convenções da produção audiovisual, como por exemplo o ponto de vista na edição e gravação de imagem, não afectam formalmente a capacidade que um sujeito possa possuir para interpretar o sentido veiculado por uma imagem.

No entanto, a análise de Paul Messaris negligencia a importância que a capacidade de representar conteúdos abstractos e simbólicos assume no audiovisual. Essa capacidade só é abordada pelo autor na medida em que possa afectar a veiculação de conteúdos através de contextos culturais diversos.

A nossa perspectiva partilha com Paul Messaris, do princípio de que a interpretação do sentido concreto de uma imagem audiovisual não está dependente de uma literacia específica de leitura dessa mesma imagem, mas antes pelo contrário de uma literacia de base – literacia da língua escrita – possuída previamente pelo sujeito. Mas a interpretação mais profunda dos impactos possíveis dessa representação, por exemplo em termos simbólicos, depende de uma literacia que permita ao sujeito apropriar-se do media, na medida em que domina competências específicas de escrita para esse mesmo media.

Tal como no caso das Tecnologias da Informação, o surgimento de uma nova literacia associada à tecnologia audiovisual, não se refere directamente ao conteúdo da mensagem, mas sim às condições de produção, e complementa a literacia escrita a que nos temos vindo a referir.

²⁰ Messaris, Paul – *Visual Literacy in Cross-Cultural Perspective in Kuby, Robert* (ed) – *Media Literacy in the Information Age*, Transaction Publishers, London 1997, pp. 135-162.

Alargar o Conceito de Literacia

Da nossa reflexão até este momento podemos extrair duas conclusões: a) cada nova forma tecnológica de produção de representações e transmissão de conteúdos com sentido possui uma literacia específica; b) essa forma de literacia específica não se refere à interpretação do sentido concreto apresentado pelo media, esse processo de interpretação não é afectado, pelo menos no caso das tecnologias de informação e do audiovisual, pelo sistema ou pelo contexto de representação, mas sim ao domínio das competências de escrita necessárias à apropriação do media por parte do sujeito. Esta apropriação refere-se a uma capacidade de manipulação conducente à transformação da representação previamente apresentada.

Ou seja, as novas literacias complementam e integram-se na «literacia» tal como tradicionalmente a entendemos, na medida em que alargam a infra-estrutura de escrita de representações.

É neste sentido que as novas formas de literacia assumem um papel essencial no processo de aprendizagem: elas estão mais próximas do sujeito, porque os media a elas associados passaram a dominar o sistema de produção e emissão de mensagens.

Se as novas literacias não dizem directamente respeito ao processo de interpretação de mensagens por parte dos sujeitos, mas sim à infra-estrutura de escrita dessas mesmas mensagens, então a próxima tarefa a que nos devemos dedicar é a detecção dos elementos fundacionais desse sistema, porque será através da integração desses elementos que podemos expandir o conceito de literacia para passar a integrar as capacidades de produção desses novos media.

Elementos estruturantes da Literacia

Todas as formas de literacia que temos vindo a referenciar envolvem uma manifestação material. Ou seja, uma externalização, através de representações e signos, de uma forma física que expressa uma mensagem.

Ler um livro não é a mesma coisa do que ouvir uma música num CD ou ver um filme em DVD. Mas a representação simbólica contida nessas três formas materiais pode ser exactamente a mesma.

Cada sistema de materialização possui convenções específicas e está dependente de um sistema tecnológico de produção. Esse sistema tecnológica determina o desenho da representação, mas não altera a estrutura simbólica dos conteúdos. A faceta material é a capacidade de inscrição de representações que um determinado media patenteia.

Se quando falamos de uma faceta material, estamos fundamentalmente a colocarmo-nos no lado do emissor de mensagens, então um outro elemento fundacional deve-se referir ao lado do receptor.

O segundo elemento estruturante da «Literacia» é a capacidade cognitiva que um sujeito possui de reconhecer uma representação. Reconhecimento e recordação (o trabalho de esquematização da memória que permite posteriormente associar uma representação observada a outra anteriormente observada) não devem ser confundidos com a capacidade de interpretação, baseada nas suas competências e conhecimentos prévios, do sujeito.

Finalmente, devemos considerar o contexto de processamento e transmissão das mensagens. O terceiro elemento fundacional do sistema será então social. Ele refere-se à comunidade e ao contexto social de produção das mensagens.

Estes três elementos estão na base do sistema de processamento de informação em que assenta a literacia.

Vejamos então agora de que forma é que as novas literacia afectam cada um destes elementos fundacionais.

Se nos determos exclusivamente do lado dos receptores e dos contextos de produção e disseminação das mensagens, os elementos cognitivos e sociais, observamos que, por maior que seja o impacto social ou cognitivo dos media a que se referem estas novas literacias, eles não vieram alterar, nem o processo cognitivo e sensorial de reconhecimento de uma representação por parte de um sujeito, nem as estruturas de organização social existentes.

Quando alguém se refere ao impacto dos novos media, é comum surgirem afirmações de que estes vieram alterar profundamente as nossas estruturas sociais, na medida em que transformaram o espaço público e afectaram a forma como os indivíduos comunicam uns com os outros, ou de que o volume de mensagens recebidas por cada sujeito exige um novo regime cognitivo em que a atenção desempenha um papel essencial.

Sem nos querermos deter aqui numa discussão sobre os impactos cognitivos ou sociais dos novos media, discussão essa que teria de ser suportada em dados empíricos praticamente inexistentes, importa reter a noção consensual de que o sujeito da comunicação continua a poder ser identificado de acordo com o mesmo paradigma que existia antes do advento dos novos media, e de que a estrutura social, ao contrário de se revolucionar completamente perante o seu impacto, parece antes absorver e integrar estes novos media nas suas estruturas e espaços públicos.

O princípio geral que estamos a descrever é relativamente simples: são as forças da inovação tecnológica e económica, moldadas por ambientes sociais e ideológicos propícios à adopção da inovação, que impulsionam a adopção, primeiro por pequenos grupos, depois em maior escala, de tecnologias estruturantes, que eventualmente virão a ter um impacto sobre o ciclo de aprendizagem dos indivíduos.

Ou seja, de acordo com o princípio enunciado e que está sujeito a discussão, o principal elemento a afectar no processo de comunicação, em ordem ao alargamento do conceito de literacia e por forma a integrar no processo educativo as inovações tecnológicas subjacentes à introdução de novas tecnologias como aquelas que descrevemos, é a produção de mensagens, produção essa que já anteriormente referenciámos como capacidade de «escrita».

O dilema aqui é claro: caso não se considere a capacidade de escrita de mensagens com base nos suportes tecnológicos introduzidos numa dada sociedade, fundamental para o processo educativo e para a evolução da capacidade de aprendizagem dos sujeitos desse processo, então as novas literacias fazem todo o sentido como elementos paralelos da aprendizagem dos sujeitos. Caso se considere que as capacidades de escrita num novo suporte tecnológico melhoram o potencial cognitivo dos sujeitos ao longo do processo educativo, então devemos alargar o nosso actual conceito de literacia para que o mesmo passe a cobrir as capacidades de escrita e leitura em qualquer suporte tecnológico que:

- a) Seja tecnologicamente representativo e possua uma natureza material estabilizada e facilmente ensinável;
- b) Apele a uma capacidade cognitiva inovadora por parte dos sujeitos;
- c) Esteja socialmente disseminado.

A resolução deste dilema leva-nos de volta às questões inicialmente colocadas neste trabalho e obriga à sua reformulação. Mais do que questionar o papel da escrita e da leitura da palavra ao longo do processo educativo, devemos nos questionar se, fora do âmbito socialmente organizado desse processo e da aceitação do papel de infra-estrutura que a literacia desempenha no mesmo, há espaço para o estabelecimento de novas literacias exclusivamente dedicadas a uma competência de escrita e que perdem de vista a função essencial de relacionamento entre o sujeito e o mundo.

Conclusões

O fenómeno da literacia possui uma variedade inesgotável que deriva da riqueza de cada uma das dimensões tecnológicas que o podem integrar.

A argumentação apresentada fortalece uma tomada de posição em defesa do princípio de aceitação de uma expansão do conceito de literacia por forma a englobar novos suportes tecnológicos de produção e disseminação de representações.

Assim, cada uma das formas específicas de exercício de uma competência de literacia ao nível da escrita, passaria a ser encarada como um género²¹, um exercício de produção e consumo de representações. Cada género serve uma situação e uma comunidade específica e adapta-se a uma circunstância concreta de valores e motivações sociais, contextos económicos e históricos, materiais disponíveis para produção de conteúdos e posicionamento relativo dos sujeitos ao longo do contínuo de competências e conhecimentos que constitui a sua literacia.

De acordo com a anterior definição, a expansão do conceito de literacia em contextos educativos, passaria pela detecção de um suporte tecnológico de escrita – um género – que, possuindo as características enunciadas anteriormente ao nível material, cognitivo e social, permitisse a geração de representações portadoras de sentido e com um formato em termos representativos comum a diversos nichos – situações e comunidades específicas.

A literacia, tal como actualmente a encaramos, funciona nesta base de partilha de um conjunto de representações que permitem organizar cognitivamente a relação entre os sujeitos e formas de conhecimento variáveis.

Dos géneros actualmente disponíveis num estado evolutivo passível de serem considerados viáveis em ordem ao alargamento da literacia, parece-nos que aqueles que possuem a capacidade de «interactividade» são os que mais eficazmente reúnem as condições que temos vindo a descrever, nomeadamente porque:

- a) A sua natureza material permite produzir de forma eficaz e facilmente ensinável um vasto número de representações significativas e adequadas ao nosso modelo de aprendizagem;
- b) A interactividade²² envolve níveis de participação, relacionamento com o conteúdo, graus de complexidade e envolvimento, passíveis de apelarem a capacidades cognitivas inovadoras da parte do sujeito²³;

²¹ O conceito de «género» foi introduzido por diSessa, Andrea – *Changing Minds, Computers, Learning and Literacy*. MIT Press, Massachusetts 2000.

²² Para uma exploração mais profunda do conceito de interactividade cf: Green, Jeremy – *A Taxonomy of interactivity in* www.carat.org.uk.

²³ Cf: Wolz, Ursula et al – *Computer-mediated communication in collaborative educational settings*. Report of the ITICSE'97 Group on CMC in Collaborative Educational Settings, pp. 51-88.

c) A disseminação social do tipo de suportes tecnológicos que patenteiam essa características já é bastante vasta e só tem tendência a alargar-se²⁴.

Outra característica central desta expansão do conceito de literacia, é que ela não passa tanto por uma remodelação do nosso modelo de ensino, mas principalmente por uma adaptação destes suportes tecnológicos às condições existentes nos nichos em que sejam implementados²⁵. O nosso modelo de processamento de informação não deixou de ser adequado para descrever o mundo, existem, isso sim, mais género possíveis de o fazer e mais nichos sociais receptivos à implantação de novas formas de escrita, que eventualmente possam conduzir à detecção e introdução de uma forma comum de produzir e transmitir representações. Essa detecção só será significativa quando realizada ao nível do processo educativo, das nossas capacidades de ensinar e aprender, e isso implica e depende de uma expansão do nosso conceito de literacia.

Para terminar podemos dizer, parafraseando Michael Porter, que «Quando encaradas sobre esta luz, as *Novas Literacias* parecem-se menos com *novas formas de educação*, do que com a *velha Educação* que teve acesso a uma nova tecnologia».

²⁴ Cf: **Borgman, Christine** – *From Gutenberg to the global Information Infrastructure*. MIT Press, London 2000.

²⁵ Cf: **Brusilovsky, Peter et Al** – *Adaptive Hypertext and Hypermedia*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1998.

DE RUA E DE JANELA

Retomo aqui como epígrafe a imagem presente no verso de Cesário Verde: «Madrid, Paris, Berlim, São Petersburgo, o mundo!», na qual se intui através da sua enumeração exemplificativa que pelas cidades se englobaria o mundo. Certamente essa idéia poderia ser associada à obra de Joachim Bonnemaison, «Le très grand chantier de la ville», que numa visada de 360° faz com que o grande canteiro de obras da cidade seja a própria cidade como um todo, captada por um olho central que, ao contrário da visão fragmentada, já um lugar-comum na representação da cidade moderna e suas derivas pós-modernas, opta por um *looping* que pretende abarcar a totalidade que se faz com uma cidade em construção (o canteiro de obras) ao lado de imagens que remetem a realizações históricas de cidades: um prédio medieval, os arranha-céus divisados ao longe num *sky-line* (que remete ao motivo mais corriqueiro da cidade moderna), as torres a sugerir a tecnologia, além da ponte de ferro (outro artefato moderno conotando mobilização, encurtamento das distâncias), espécie de passarela que liga todos esses motivos, todas essas épocas históricas, o que faz dessa cidade mundializada como um globo ser toda e qualquer, desterritorializada, «todas as cidades, a cidade». A «paisagem urbana» aí representada em sua contemporaneidade indica o cruzamento entre diferentes espaços e tempos, ou seja, um horizonte saturado de inscrições, um grande canteiro em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela cultura urbana em sua história (redireciono aqui palavras de Nelson Brissac do livro *Paisagens urbanas*). No centro da obra de Joachim Bonnemaison, o olho-espelho reflete, em miniatura, em abismo e em simetria a

Renato Cordeiro Gomes
Pontefícia Universidade Católica
– Rio de Janeiro

imagem circular da cidade. Entretanto pela visão global, esférica, praticamente não há primeiro plano, a cidade no círculo maior é que pode ser lida como ampliação da visão miniaturizada que contorna o olho que olha, o ponto cego, ou seja, o ponto da retina onde se insere o nervo óptico e onde não há células sensoriais nem, portanto, nenhuma resposta aos estímulos sensoriais; ponto cego que possibilita, contudo, a projeção do que é captado pela visão. A técnica modernizante permite, desta maneira, a visão de um todo urbano, feito de heterogeneidades, em que se podem englobar Madride, Paris, Berlim, São Petersburgo, Tóquio, Nova Iorque, São Paulo, Lisboa, Rio de Janeiro ... o mundo, ao mesmo tempo realidades locais em tensão com os fenômenos globais.

Essa imagem que nos serve de epígrafe fez parte de uma belíssima exposição que, no âmbito das artes, é um dos índices fortes do privilégio dado às cidades nos anos 90. A cidade que foi uma questão desde a abertura dos tempos modernos, vem a ser ponto privilegiado da pauta pós-moderna. Refiro-me à belíssima exposição realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris, em 1994: *La ville: art et architecture en Europe – 1870-1993*. Divida em duas seções: «A cidade dos artistas» e «A cidade dos arquitetos», a mega-exposição, secundada por outra menor que versava sobre os escritos urbanos de Walter Benjamin, veio confirmar ser o destino da cidade o principal empreendimento de nosso tempo. A exposição pretendeu alimentar esse grande debate do fim do século xx, reunindo obras de artistas que, de 1870 a nossos dias, testemunharam a cidade. O evento não só misturou o fato social com o estético, mas também considerou inseparável a história da cidade e a história da arte (como já havia formulado o crítico e político italiano Giulio Carlo Argan), sem esquecer o papel que os artistas desempenharam na invenção da cultura moderna das cidades, contribuindo para a construção do imaginário urbano – seu museu imaginário – ou, dito de outro modo, o próprio imaginário da modernidade, como afirma Jean Dethier, ao retomar essa expressão de André Malraux. Interrogar o pensamento sobre a cidade no século xx não é apenas fazer um levantamento dos lugares; é antes querer alertar sobre sua atual condição, para a qual não há mais uma doutrina coerente para garantir a harmonia da vida da cidade. A teoria do urbano tornou-se praticamente impossível, a cada instante ultrapassada pelo quantitativo. A cidade se dá em espetáculo a seus habitantes, é o espetáculo da civilização moderna em sua história e sua atualidade; seu solo é o espelho que registra nossas ações – afirma Alain Guiheux, outro dos curadores da mostra de Paris. A exposição veio afinal mostrar que a visão totalizante da cidade torna-se impossível, mas denota, antes, uma urgência, na medida em que a «cidade determina nosso cotidiano e dá forma aos nossos quadros de vida; ela é tanto nosso presente turbulento como nossos velhos medos» – afirma François Barré, no prefácio do catálogo.

Ao lado de encontros como «Habitat 2», patrocinado pela ONU em Istambul, Turquia, em 1996, para discutir o problema das grandes cidades que requer soluções globalizadas, sem descuidar, entretanto, das especificidades locais, a Exposição do Baubourg confirma o interesse pelas cidades nesta última década. Algumas hipóteses para tal interesse vêm sendo levantadas por estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento. Uns, como o antropólogo Nestor García Canclini (in *Imaginarios urbanos*), acreditam que as cidades voltam a pensar em si mesmas, devido à crise dos grandes paradigmas ideológicos que leva os estudiosos a buscar unidades de análise mais próximas, unidades que, como a cidade, são dotadas de densidade histórica – aspecto que se atrela diretamente aos paradoxos da globalização, frente à qual se dá a afirmação do local identificado à cidade, a realidade mais próxima.

Esse fenômeno atrela-se ainda à passagem da cidade à megacidade, da cultura urbana à multiculturalidade: a coexistência de múltiplas culturas urbanas no espaço que chamamos todavia

urbano. Essa multiculturalidade é coadjuvada pela própria geografia da cidade que sofreu modificações produzidas mais pela dinâmica da comunicação e pelos circuitos financeiros que pelas indústrias localizadas nos cinturões urbanos. Assim, mudam-se os usos do espaço urbano ao passar das cidades centralizadas às cidades multifocais, policêntricas, onde se desenvolvem novos centros (redefinem-se as noções de espaço, de lugar, construindo-se novas territorialidades). Há necessidade, portanto, do habitante re-situar-se nessa cidade disseminada, de que cada vez temos menos idéia onde começa, onde termina, em que lugar estamos (além da cidade é ainda a cidade – como se constata em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino). Tem-se, desta forma, baixa experiência do conjunto da megalópole; nos usos da cidade e nos imaginários, perdeu-se a experiência do conjunto: atores tradicionais parecem ocupar-se de pequenos fragmentos.

Frente a este quadro complexo, que caracteriza esta virada de século, parece-me lícito retomar duas imagens que marcaram no início da modernidade a leitura e a percepção da cidade que se tornava o canteiro de obra para a mudança identificada ao progresso, sob o impacto das novas tecnologias. Tais imagens são a rua e a janela, matrizes que se tornaram recorrentes nas artes e na literatura. Essas matrizes foram, salvo engano, fixadas por dois contos: um de Edgar Allan Poe, o famoso «O homem da multidão» (1840), outro de E. T. A Hoffmann, «A janela de esquina do primo» (1822).

O texto de Poe é um dos textos basilares que, ao lado de tematizar a questão da legibilidade da cidade moderna, fixa a visão atomizada da multidão, na mesma época comentada pelo jovem, contribuindo ainda para semantizar a rua que emergiu como símbolo fundamental da vida moderna, imagem que se cristalizou como celebração da vitalidade urbana, de sua diversidade e plenitude.

O tópico da ilegitimidade, anunciado na abertura do texto («De certo livro alemão, disse-se, com propriedade, que *es lässt sich nicht lesen* – não se deixa ler. Há certos segredos que não consentem ser ditos»), será relacionado com o espetáculo da rua londrina que o narrador observa e tenta ler. Associando livros, homens, rua e cidade numa analogia que se projeta em mistérios não revelados, indecifráveis, Poe aponta para um regime de profundidade, pois há um sentido a se anunciar, sentido que precisa ser «descoberto», pela remoção das camadas que o envolvem. A esta concepção Poe associa o segredo de uma intimidade e o espaço público, a rua que funciona como um palco que oferece um espetáculo ao espectador, aquele que, colocando-se em um determinado lugar, vê o espetáculo e é capaz de voltar-se para o *speculandus* – com a acepção de especular, investigar, examinar, vigiar, observar (observe-se a recorrência desses e de outros verbos do mesmo campo semântico no conto de Poe. Assim, o espectador é aquele que busca esclarecer o obscuro ou o reprimido que afinal se revela. O trecho da narrativa demonstra que havia espetáculo, havia cena e, portanto, promessa de significação que desafiava aquele a quem cabia decifrar, ler, e para tal teria de guardar certa distância, e não a completa imersão no objeto e a conseqüente anulação de qualquer diferença do sujeito.

A afirmação inicial do conto tem caráter geral e apresenta a tese, que permite desencadear o trecho que terá a rua como palco e o seu cenário como laboratório. Glosando palavras do texto, poderíamos produzir fragmentos narrativos. Em Londres, o narrador, um homem que, depois de longa doença, calmo, mas inquisitivo, depois de superado o *ennui*, com o «intelecto eletrificado», interessa-se por tudo e aventura-se no burburinho da rua da cidade grande. A convalescença leva-o para a rua, para o centro da cidade fervilhante, para o contato com a multidão. Ressurgido para a vida e desligado das correspondências naturais (em relação à natureza), deixa-se seduzir pelo turbilhão da metrópole que o leva à experimentação, ao ensaio, de ler, de decifrar o mistério do artificial de cena urbana.

Instala-se, num primeiro momento, atrás da **janela** de um café e examina os fregueses à sua volta, os anúncios de jornal, mas, acima de tudo, seu olhar se dirige à multidão que passa aos encontros (a imagem do choque) diante de sua janela, a moldura que enquadra as cenas móveis da rua que são recortadas de uma totalidade inapreensível devido ao ponto de vista do observador. A janela, limite entre um dentro e um fora, faz o café funcionar como um camarote de teatro [o quarto do primo do conto de Hoffmann já anunciava essa imagem], indicando um lugar de não permeabilidade (um não-lugar, na acepção de Marc Augé, lugar não identitário), de onde o observador se deixa dominar pela «emoção inédita», provocada pelas «ondas de passantes» e absorve-se na contemplação da cena exterior da multidão que passa no palco da rua. Quando a noite avança, progride o interesse pela cena, e a iluminação artificial leva-o ao exame das faces individuais e dos grupos de passantes que desfilam com rapidez diante de sua janela. Observa, especula, examina, analisa, agrupa, classifica, hierarquiza, ordena o que contempla do espetáculo da rua. Os tipos humanos são, assim, classificados pelos aspectos exteriores que se dão a ver (roupas, gestos, fisionomia ... más-caras, enfim, que escondem significações, cujos pequenos índices percebidos permitem, apenas com uma olhadela, «ler a história de longos anos»). Nesta tarefa, revela conhecimento preciso dos elementos que compõem o movimento repetitivo das marés – «o mar tumultuoso de cabeças humanas. «Procura levar a cabo as novas experiências da cidade dentro da moldura das velhas transmitidas pela natureza» – afirma Walter Benjamin. Daí a metáfora do mar, das ondas, cunhada na analogia com as forças da natureza, com a qual o narrador nomeia a multidão que ele tenta ler pela forma exterior que o olhar registra. O investimento nessa leitura encaminha-se para a uniformidade dos grupos que são classificados e, por oposição, marcam as diferenças (que também permitem classificar): uniformidade da indumentária, do comportamento, dos gestos. Segundo Benjamin, «o texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvajaria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques»: «Muitos dos passantes tinham um aspecto prazerosamente comercial e pareciam pensar apenas em abrir caminho através da turba» – sustenta o narrador. E acrescenta Benjamin: «Em Poe, as pessoas se comportam como se só pudessem se exprimir reflexamente. Essa movimentação tem um efeito ainda mais desumano porque se fala apenas de seres humanos. Quando a multidão se congestiona, não é porque o trânsito de veículos a detenha – em parte alguma se menciona o trânsito – mas sim porque é bloqueada por outra multidão». (W. Benjamin, *Obras Escolhidas*, v. III, p. 50).

Num segundo momento, ocupado em examinar a turba, depara-se com o «semblante de absoluta idiosincrasia da expressão» de um velho decrépito que desperta a curiosidade de «analisar o significado que este homem sugerira». Abandonando a posição de observador analítico da multidão, vai misturar-se a ela na perseguição «inútil». De um ponto de vista fixo, desloca-se para a mobilidade do labirinto das ruas na perseguição desse homem, abrindo caminho na multidão. Atraído pela singularidade do estranho, tenta atingir o conhecimento da individualidade desse homem para além da classificação pautada na uniformidade. Pensa a princípio ser fácil decifrar com apenas uma olhadela «a história que ele traz escrita no peito». Ao perseguir o velho que vagueia sem objetivo aparente, não compreende o sentido de seus percursos, a inconstância de suas ações e a indiferença desse estranho que jamais se dá conta do perseguidor. Não consegue afinal desvendar «o incógnito do ser humano», uma «verdade» tida como um precedente críptico que o narrador tenta inutilmente decifrar.

Com sua tendência racionalizante, especulativa, dedutiva, o narrador comporta-se como uma espécie de detetive que procura decifrar um enigma pela recolha de índices que o percurso (interpretativo, de leitura) dá a ver, a fim de demonstrar uma verdade escondida que afinal seria revelada, mas no conto de Poe essa operação de uma espécie de «máquina de raciocinar», de estabelecer sentidos, é deceptiva, mas remete para um outro aspecto observado por Benjamin, qual seja, a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão, ou melhor, o desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande que acompanha o desaparecimento do ser humano na massa (W. Benjamin, *Obras Escolhidas*, v. III, pp. 41-44). O narrador, portanto, não consegue desvelar o precedente crítico do personagem, sua técnica de investigação não leva a proceder a uma reconstituição desse precedente, a história que esse «gênio do crime» supostamente trazia escrita no peito. Apenas lê a superfície que o olhar registra [aponta aqui para um outro regime de significação: aquele que nada esconde, pois se revela na superfície, que não se confunde com superficial; «nada mais profundo que a pele», diz G. Deleuze].

Apesar de sugerir esse outro regime, o conto de Poe não deixa de confirmar em seu fecho o tópic da ilegitimidade, isto é, fica alguma coisa escondida sem ser revelada. O indecifrável ligado à esfera da individualidade choca-se com o espetáculo, que é público, dado no espaço coletivo da rua, em que o narrador persegue o velho com uma compulsão similar à do perseguido, no desafio de lê-lo, explicá-lo logicamente, levado por sua imensa curiosidade. Mas é nessa perseguição que o próprio narrador se transforma em outro «homem da multidão», outro enigma entre enigmas, outro signo ilegível da cidade. Reciprocamente estranhos em sua perseguição circular, une-os em sua separação e alheamento, o fio secreto da solidão, marca do homem da multidão que «se recusa a estar só», único traço possível de ser lido desse enigma: «multidão, solidão: termos iguais e conversíveis» – diz Baudelaire em «Les fous», um dos *Petits poèmes en prose*, que, inspirado em Poe, constitui *Le spleen de Paris*. O homem da multidão reduplicado: ambos representam a realidade da própria cidade que não se deixa ler, mas que impõe uma leitura do ilegível.

O conto de Poe é um dos textos inaugurais na fixação da imagem da cidade associada à imagem de um homem caminhando, sozinho, pelas ruas fervilhantes. O isolamento e a perda das conexões são condições para uma nova percepção da realidade urbana emblematicamente representada pela rua. Tópico revisitado por Baudelaire, que vê a cidade como «uma orgia de vitalidade», um mundo instantâneo, fugaz, contingente, que incita o cidadão a uma nova espécie de prazer, «o banho de multidão», e ensina-lhe a entregar-se completamente «ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa».

Essa imagem da rua que Poe associa ao mundo do *flâneur*, que faz dela sua morada e que lê a cidade pelo véu da multidão, cria uma espécie de motivo recorrente que, reinterpretado em contextos dos mais diversos, faz do conto «O homem da multidão», elemento que entra no jogo intertextual de, por exemplo, João do Rio (*A alma encantadora das ruas*), na literatura experimental do quase injustamente esquecido Adelino Magalhães, com seu «conto» «A rua» (de *Visões, cenas e perfis*, 1918) [em que o narrador vai figurando a rua, registrando fragmentos de conversas, de cenas, de incidentes, de aspectos da miséria, do comércio, da moda ... são visões, pedaços de cenas, esboços de perfis, um espaço do inacabado: «Rua João Rosas ... tantas vezes a tenho visto e percorrido, e... sentido! // Entretanto há detalhes novos... há uma quase nova rua – melhor a vejo; ou de outros pontos a vejo ...»]. Ou ainda, se quisermos estender os exemplos: o Rubem Fonseca de «A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro» (1992), ou de *City of glass* (1985), de *The New York Trilogy*, do escritor americano Paul Auster, ou *A tarde de um escritor*, do austríaco Peter Handke.

Se a imagem da rua que emblematiza a cidade moderna foi fixada por Poe, a cidade vista através de uma janela remete ao conto «A janela de esquina do primo». Essa dupla imagética que forma um *pendant*, já foi apontada por Benjamin em seus textos sobre Baudelaire, ou em duas pequenas citações do *Livro das passagens*, e também por Jean Starobinski. Diz este professor da Universidade de Genebra: «Os belos estudos de Walter Benjamin contribuíram para ligar muito estreitamente à imagem da cidade do século XIX – Paris – o movimento da *flânerie*, movimento sem finalidade prática, aberto ao encontro, ao inesperado, à súbita aparição de monstros e maravilhas. Esta observação é perspicaz, mas é preciso evitar isolá-la. Ao prestar-se uma atenção privilegiada à *flânerie*, esquece-se que o passeio solitário através das ruas e dos bairros não é senão um dos aspectos da relação do indivíduo moderno com a cidade. A *flânerie* ganha toda sua importância se se observa que ela entra em relação contrastante com uma outra atitude, não menos reveladora, não menos rica de significações: a imobilidade contemplativa, a cidade olhada apaixonadamente por um recluso voluntário, do alto de uma janela. Trata-se de dois pontos de vista sobre a cidade, um movente, levado pelo fluxo da rua, o outro, fixo, desdobrando o olhar sobre os diversos acidentes da paisagem urbana». (J. Starobinski, «Fenêtres – de Rousseau à Baudelaire, in *L'idée de la ville*, p. 181).

O conto de Hoffmann («Des Vettres Eckfenster»), escrito no começo de abril de 1822, recicla uma narrativa humorística de K. F. Kretschmann, publicada em 1798, no Almanach para 1799, com o objetivo de divertimento em família, intitulado *Scarron em sua janela*, em que um escritor paralisado observa de sua casa os passantes e traça-lhes retratos humorísticos. Hoffmann gravemente doente reconhece-se nessa situação e compõe um auto-retrato literário sob a forma de um diálogo no qual passa em revista suas idéias sobre a arte e o artista. O texto foi publicado no *Specateur*, algumas semanas antes da morte de Hoffmann [informações colhidas na tradução francesa de Albert Béguin e Madeleine Laval, in *Derniers Contes*, Paris: Verso/Phébus, 1983].

Retomando a mesma imagem e situação da narrativa de Kretschmann, o escritor é definido no conto de Hoffmann como um solitário na janela em face da cidade. De trás de sua janela de esquina, que se abre para uma mercado, o escritor, ao contrário do *flâneur*, é uma consciência separada: ele vê tudo e não participa, impedido que está de locomover-se, pois, depois de uma longa doença, perdera o movimento das pernas. Por esta característica, introduz-se o tema da paralisia, que redundando, no trecho da narrativa, em adotar-se um ponto de vista fixo, que vai ser coadjuvado pela situação dialogal que discursivamente estrutura o conto. A situação assim é formada pelo diálogo entre um Eu que narra e o primo escritor, que «mora no mais belo bairro da metrópole, sobre o grande Mercado, contornado por edifícios suntuosos entre os quais resplandece o teatro (...). Ele habita uma casa de esquina e pode da janela de um pequeno gabinete abraçar com um só olhar o conjunto dessa praça majestosa» (palavras do eu que narra e participa do diálogo, e que por sua vez não é capaz de escrever, de pôr a imaginação para funcionar na criação ficcional). Na cadeira de rodas, o primo tem a janela como consolo (como afirma ao narrador), e acrescenta: «Daí eu encontro a vida, com seu reluzir, sua mudança de cores, e me sinto cheio de interesse por sua incessante agitação». Ao observar com tal interesse a praça do mercado, o primo vê o mundo lá fora como um espetáculo, teatro do cotidiano cujo enredo vai se compondo como um mosaico. Se a praça é o palco com seus atores, o gabinete é semelhante a um camarote, ponto de observação de onde o binóculo com que olha, recorta e aproxima as cenas. A sensibilidade aguçada do primo leva-o a ensinar ao eu-narrador a arte de ver. Esse eu passa então a ensaiar a descrição das cenas, embora a interpretação que se dá através de micro-narrativas cabe ao primo, senhor da fabulação, que ensina a estabelecer o jogo das aparências, como índices que revelam sentidos escondidos.

Como mestre da arte de ver, o primo diz ao eu: «Falta a ti um olho, um olho que saiba ver. Este mercado não te oferece senão o espetáculo de um mosaico alucinante, de uma multidão agitada sem razão. Oh! meu amigo, o mercado figura para ti muito diferente que para mim! Eu aí vejo desenrolar, como num palco de teatro, os múltiplos episódios da vida burguesa e meu espírito (...) constrói esboço sobre esboço, com traço bastante ousado. Vamos, primo! gostaria de experimentar levar-te ao menos a adquirir este a b c da arte! Assim, olha lá na rua, exatamente diante de mim; toma este binóculo; vê essa pessoa tão singularmente vestida, que leva no braço um grande cesto?»

Desta maneira, o primo ensina ao eu-narrador a fixar um ponto de vista para aprender a ver corretamente; ensina-lhe a ver melhor, chamando a atenção para os detalhes engraçados que se oferecem a seus olhares. E vai transmitindo as instruções de «como ver/ler», treina-o a ler sobre as fisionomias, que o primo interpreta, deduzindo a «crônica escandalosa», os dramas. Com suas hipóteses narrativas produtos de seu talento de escritor, o primo ordena a confusão da multidão, complementando as descrições que o eu-narrador vai exercitando. O discurso dos dois personagens em diálogo articula os modos de representação do espaço e do tempo, concretizando no discurso «um verdadeiro *orbis pictus*» (como diz o primo em relação a um *bric-à-brac* do mercado), ou seja, um mundo de imagens, sugerido pelo título de um conjunto de textos do pedagogo Comenius (1592-1670), freqüentemente retomado para designar este gênero de enciclopédia [a praça com o mercado seria uma miniatura dessa enciclopédia urbana semelhante a que Jonhathan Rabin fala em *Soft city*, ensaio de 1988, que propõe, a partir dos movimentos urbanos dos rebeldes anos 60, uma visão da cidade para além das divisões de classe e dos aspectos funcionalistas e racionais]. Procedendo então a um inventário espacial, em que «o visível é um ponto de apoio para o olho» (como afirma o eu-narrador), o primo mergulha o olhar da descrição do mercado que tem sob sua janela, constituindo o elemento que lhe permite a identificação com um mundo vivo. Ainda que veja apenas o que a janela permite e o binóculo (outra janela em miniatura?) recorta, ele tem sob seus olhos o espetáculo do possível do qual ele está excluído, mas que se impõe com um relevante suplemento. A acuidade visual, a exatidão da descrição, a multiplicação dos detalhes são sempre saída para esta consciência superaguçada. A observação final do primo bem expressa esta consciência, ao estabelecer o contraste entre sua imobilidade contemplativa (a paralisia) e a vida que muda sem cessar (a que se pode relacionar à modernidade captada pelas alegorias urbanas poetizadas por Baudelaire). Conclui o primo: «Este mercado é, neste momento ainda, uma imagem fiel da vida cambiante que não cessa. Uma febril atividade e as necessidades do momento reuniram esta multidão; alguns instantes foram suficientes para que tudo seja de novo deserto; as vozes que experimentavam dominar o tumulto foram agora extintas, e cada lugar abandonado não exprime senão mais vivamente um aceno: passou!».

O espetáculo fugaz, preso ao contingente, ao efêmero, permite ao eu-narrador deduzir uma dupla pedagogia. Ao explicar modos de ler a cidade moderna não pela *flânerie* fixada pela imagem de um homem caminhando solitário pela rua, mas pela imobilidade que leva ao aguçamento do olhar que aprende a ver a cena urbana enquadrada pela janela, o narrador tenta explicar o prazer que essa janela proporcionava ao primo e do qual ambos, o narrador e o primo, tiram o preceito moral possibilitado por essa pedagogia que retoma as palavras de Horácio: «Et si male nunc, non olim sic erit», e se as coisas vão mal, um dia não será mais assim. [Talvez não seja de todo inútil lembrar um dado biográfico: Hoffmann escreveu este conto dias antes de morrer]. A afirmativa de Horácio aparece, não à toa, duas vezes no texto, na voz do eu-narrador, como premissa (no início) e no fim, funcionando também como moldura de uma janela, que é o texto. Do preceito moral a frase passa tam-

bém a preceito estético, que se relaciona à captação do efêmero, do que passa (cidade: aquela que passa—Baudelaire: «A une passante»), que se remete à mudança, a anunciar aquilo que não é, mas está a ponto de ser, que aponta para o futuro. Atado a este preceito, o primo escritor é adepto do artifício, sua maneira de representar o mundo: embora não ande (não tem o *solvitur ambulando*—do conto «A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro», de Rubem Fonseca, ou como o *flâneur*), ele vê e escreve.

Se esses dois contos de Poe e Hoffmann com suas estratégias discursivas fixaram matrizes de representação da cidade moderna, talvez não fosse ocioso perguntar o que resta, hoje, dessas imagens. A rua como imagem do encontro, do diálogo, da *philia* que Anne Coquelin vê como a função precípua da cidade, da cidade compartilhada, parece que foi corroída. Aconteceu o que Le Corbusier requeria: «precisamos acabar com a rua», lugar, antes de tudo, para o trânsito e o automóvel; ela virou a via expressa como imagem do progresso. Ou então virou o simulacro de ruas dos shopping-centers, dos consumidores disfarçados de *flâneurs*. «Narrar a cidade – assegura – é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao passear pela metrópole do início do século. Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas (...) saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem» (N. Canclini, «Narrar o multiculturalismo», in *Consumidores e cidadãos*, 1996, pp. 131 e 135).

Desta cidade, portanto, está eliminado o *flâneur*, esse personagem urbano, apontado por Allan Poe e fixado por Baudelaire, e que tinha a rua como espaço de deambulação, e, com seu olhar inteligente mas desenraizado, contemplava, através da multidão, com seu ócio e sem pressa, o espetáculo cambiante do efêmero e do contingente da cidade transformada pela Revolução Industrial. Se a celebração da vitalidade urbana, de sua diversidade e plenitude, é um dos temas mais antigos da cultura moderna, cuja fantasia se cristalizou em torno da rua, que emergiu como símbolo fundamental da vida moderna, a cidade desta virada de século vê praticamente esgarçada tal simbologia. A não ser que ela tente ser resgatada pelo viés nostálgico de um personagem que busca resistir e perverter esse esgarçamento e anda e vê o centro da cidade na esperança de reconstruir uma cidade compartilhada: refiro-me ao personagem Augusto, escritor dileitante, do conto «A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro» (1992), de Rubem Fonseca.

Quanto à imagem da janela como ponto fixo de observação da cidade, perdeu sua amplitude. Dela se vê outras janelas, a exemplo do que se dá no filme «Janela indiscreta», do genial Alfred Hitchcock, que, agora, volta sintomaticamente a cartaz (será só a vontade de tradição motivada pelo pós-moderno?). Ou tem-se sua posição invertida de ponto de observação, a janela se torna espetáculo a que os transeuntes que se aglomeram lá embaixo assistem, como é emblematicamente representado no magnífico conto de Sérgio Sant’Anna, «Um discurso sobre o método».

Se a metáfora do teatro está adequada para a leitura da cidade nas representações discursivas que se desdobram dessas duas matrizes – as centradas na rua e na janela –, hoje parece que se pode constatar o fim do espetáculo: «este não subsiste sem a separação entre o segredo da intimidade doméstica e o espaço público do consumo significativo; ou melhor, enquanto sobrevive tal distância, que é a da alienação, há o espetáculo. Com a anulação de qualquer distanciamento, dá-se a imersão completa do sujeito no objeto. Há uma exposição plena, que cega, ao invés de seduzir. A obscenidade é o reino chapado da superfície.

Esgotar a possibilidade da cena ainda sobrecarregada de sentido parece ser traço marcante de narrativas urbanas de Sérgio Sant’Ana. Paradigmático neste sentido é o citado conto «Um discurso

sobre o método», que tem como ponto de partida um equívoco. O personagem anônimo, referido sempre como «ele», um *lumpen* sem voz, é empregado de uma firma de limpeza cujo uniforme é o invólucro que lhe dá o único traço possível de identidade. Quando faz uma pausa em sua tarefa, para fumar um cigarro, na marquise do 18º andar, onde limpava o lado externo da janela de um edifício, no centro do Rio de Janeiro, é tomado como um suicida em potencial pelos transeuntes que vão se juntando na calçada. Ele, personagem «coadjuvante muito secundário» da vida e que pouca importância dava a si próprio, vê-se de repente transformado no centro das atenções. Invertendo a situação do conto de Hoffmann, o personagem de Sérgio Sant'Anna – dito como um «ele» – se transforma num espetáculo [a janela de torna palco, onde se desenrola algo a ser visto] para a multidão que o incentiva a pular; transforma-se numa «bela hipótese a ser investigada». Ironicamente, é esta hipótese que o narrador explora, numa espécie de polifonia que toma o personagem como objeto de pesquisa. Assim, esse personagem sem identidade é analisado, a partir das aparências, enquanto «alegoria social, política, psicológica e o que mais quiser», através de clichês dos discursos político-social, filosófico-existencial, psicanalítico, religioso, poético-romântico – todos em forma do condicional-hipotético. Na impossibilidade de ser sujeito, e vivendo no «terreno do imediato», o personagem que não tem fala, é falado pelo discurso dos outros, desdobramentos do discurso do narrador que faz pastiche daqueles discursos, à medida que parodia o *Discurso sobre o método* de Descartes, para questionar a autoridade da Razão como única no estabelecimento da verdade. Quer demonstrar que a verdade é uma construção discursiva da multiplicidade de vozes que circulam pelo espaço urbano, inclusive a dos transeuntes anônimos que se divertem com o espetáculo do cotidiano, mesmo que criado sobre um equívoco. O que importa é que o espetáculo se pareça com o espetáculo que se oferece como superfície chapada em sua onipresença.

Ainda sem abolir a aparência de uma significação em cena, o conto de Sérgio Sant'Ana aponta para seu esgotamento, mas ao mesmo tempo para um paradoxo, como o protagonista, que requer uma legibilidade imediata, uma carga semântica altamente diferenciada, como se estivesse a reinstaurar a significação: é aquele «outro», aquele alguém possível que soprara pensamentos na cabeça do personagem, sobre a marquise. A promessa de significação se concretizaria quando os dois se tornassem a mesma pessoa e falassem a mesma voz. O encontro com o «outro» abre mais uma hipótese entre as muitas que o conto propõe, ou seja, a da autonomia do sujeito, proposta da modernidade, cujo impasse na era pós-utópica o texto tematiza.

Ou se quisermos terminar com uma brincadeira, dizendo que a janela de esquina do primo virou um programa de computador, são «windows» que se abrem sucessiva e simultaneamente, não para a praça do mercado, mas para a cidade virtual, formada por redes voláteis, a que podemos associar a imagem inicial que nos serviu de epígrafe. Cada janela pode ser aquele ponto cego que ocupa o centro da imagem, que pode globalizar, numa ilusão de ótica, a totalidade, transformando os fragmentos urbanos num grande canteiro de obras. A janela se abre para outros mercados também voláteis. Janelas/windows que se abrem sobre a superfície chapada do mundo.

O TEMPO CERIMONIAL NA TELEVISÃO OU A NOSTALGIA PROGRAMADA*

*«Pas d'époque où on n'ait pas regretté à cor et à cri
la disparition de nos «vraies» fêtes d'antan:
la nostalgie est programmée d'avance.
Nous entrons dans nos fêtes à reculons.
Entrées royales, sacres, funérailles, carrousels,
miroitent dans le rétroviseur républicain.»*

Régis Debray**

As telecerimónias diferem, sob o ponto de vista da enunciação televisiva, de outros tipos de narrativas de informação. No directo cerimonial, ao contrário do que sucede no telejornal, a estratégia consiste em apagar as marcas de enunciação. A conhecida distinção de Benveniste entre «discurso» e «história», tão discutida no âmbito da semiótica, torna-se aqui operativa, na medida em que opõe, como diz Francesco Casetti, de um lado (o discurso), «um dizer que manifesta os seus próprios parâmetros de referência (ou seja, o quê, o onde e o quando do acto que o inicializa) e, do outro (a história), «um dizer que funciona como se estivesse fora de todo o espaço determinado»¹. Casetti sublinha que «estas distinções opõem, portanto, proposições que revelam a sua própria vontade de enunciação e proposições que não têm nem a necessidade nem a vontade de o fazer»².

A análise do dispositivo de enunciação das telecerimónias, descrita pela equipa de investi-

* Este artigo constitui uma adaptação actualizada do artigo (inédito em português) intitulado «Le Temps Cérémoniel à la Télévision ou La Nostalgie Programmée», in *Recherches en communication*, n.º 3 («Le Temps Médiatique»), Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1995.

** Debray, R., *L'État séducteur*, Paris, Gallimard, 1993, p. 114.

¹ Casetti, Fr., *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 46.

² *Ibidem*. Casetti emprega o plural uma vez que se refere também à distinção (análoga) entre «comentário» e «narrativa» proposta por Bettetini.

Mário Mesquita

Universidade Nova de Lisboa

Universidade Lusófona de Humanidades
e Tecnologias

gadores dos *media events*, permite verificar que em geral os sinais endereçados aos destinatários são omitidos. É o regime icónico que Jean-Pierre Meunier descreve como «a enunciação off»: «as diferentes personagens, os enunciadores dos media – nomeadamente os comentadores, os entrevistadores, os entrevistados – são muitas vezes invisíveis no ecrã ou sobre a imagem»³.

A expressão «enunciador» utilizada para designar o apresentador do jornal ou o entrevistador televisivo coloca, na nossa opinião, alguns problemas, uma vez que ela é, de certa forma, equivalente ao «narrador visualizado» na narrativa de ficção. Perguntamo-nos, pois, se não seria preferível reservar o termo «enunciador» para significar as «instâncias abstractas e implícitas»⁴ responsáveis pela enunciação na sua globalidade, tentando encontrar uma outra designação – a de mediador, por exemplo – para as «instâncias explícitas», isto é, aqueles que representam, ao nível mediático, o equivalente ao «narrador delegado»⁵.

Geralmente, o apresentador (ou os narradores) das telecerimónias não é visível, a sua presença fica limitada a uma «voz-over», enquanto, por exemplo, no jornal televisivo o apresentador desempenha o papel central, olha o telespectador olhos nos olhos (eixo «y-y», ou seja «yeux-yeux») e demonstra (ou simula) um distanciamento em relação às notícias que transmite⁶. É o regime da «enunciação on», segundo a terminologia de Meunier, onde «(os enunciadores) são visíveis, isto é, de certa forma opõem-se aos espectadores aos quais se dirigem directamente, ou indirectamente como é o caso na entrevista»⁷.

Esse regime de enunciação sublimada adapta-se bem a dispositivos cuja significação corresponde, em geral, a um acto performativo do poder. Fora das luzes da ribalta, disfarçada de mestre de cerimónias, escondida sob a voz, repleta de tonalidades confidenciais, do jornalista ou locutor, a televisão pode cumprir o seu papel com mais eficácia.

Deve-se contudo evitar generalizações. Uma análise aprofundada de várias cerimónias televisivas revelará provavelmente uma alternância ou coexistência de diferentes tipos de enunciação. Por vezes, os dois regimes identificados por Benveniste coabitam no interior de um mesmo «género», tal como demonstrou Pierre Sorlin, ao analisar filmes de Griffith, onde «história» e «discurso» «tendem a coexistir sem que nunca intervenha uma escolha clara entre os dois»⁸.

Registam-se diferenças entre as estratégias enunciativas das diferentes televisões. Esconder os sinais de enunciação continua a ser a tendência geral (pelo menos nas televisões públicas), mas acontece, por vezes, que os canais decidem tornar visível a sua própria aparelhagem técnica de produção.

É o caso da transmissão em directo das exéquias (cerca de sete horas) do ex-primeiro-ministro português Sá Carneiro (1980), em que, por diversas vezes, ao longo do trajecto, os realizadores mostram as câmaras, as gruas e, em geral, o dispositivo de produção, exibindo os meios técnicos da R.T.P. Podemos interrogar-nos sobre a razão de ser desta estratégia. Os realizadores e os jornalistas, que temos entrevistado, justificam-na sobretudo com a necessidade de gerir os «tempos mortos», típicos da situação cerimonial. Podemos sugerir que esta opção releva também de uma

³ Meunier, J.-P. e Peraya, D., *Introduction aux théories de la communication*, Bruxelas, De Boeck Université, 1993, p. 249.

⁴ Casetti, Fr., *op. cit.*, *ibidem*.

⁵ Cf. Gaudreault e Jost, Fr., *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

⁶ Véron, E., «Il est là, je le vois, il me parle», in *Communications*, n.º 38, 1983, p. 98.

⁷ Meunier, J.-P. e Peraya, D., *op. cit.*, p. 259.

⁸ Sorlin, P., «L'enonciation de l'histoire», in Mottet, J. (ed.), *Griffith*, Paris, Ramsay, 1989, p. 299.

⁹ Chr. Metz, *op. cit.*, p. 92.

espécie de exibicionismo tecnológico muito disseminado na televisão. «Narcisismo da máquina» é a expressão utilizada, a este propósito, por Metz⁹.

Em tudo o resto, incluindo o esquema de apresentação baseado na «voz over», as telecerimónias participam de um esquema de enunciação muito semelhante, próximo da «transparência» do cinema de ficção, cuja principal marca é a interdição de olhar para a câmara, a fim de evitar a ruptura do universo ficcionado que se está a tentar criar. Algumas exceções se tornaram mais frequentes a partir dos anos 90 com a introdução de «inquéritos de rua», com cidadãos comuns, durante os períodos de espera pelos momentos mais relevantes da cerimónia.

Um género ambíguo

Podemos inserir as cerimónias televisivas na categoria dos documentários? É conhecida a resposta de uma personagem de Jean-Luc Godard, em *La Chinoise*, que dizia ironicamente que Méliès, pai do cinema de animação, é o fundador do documentário, enquanto Lumière, autor das primeiras reportagens, seria o pai do cinema de ficção. O termo documentário designa, em sentido lato, «todas as obras cinematográficas, que não se integram no domínio da ficção, que procedem à descrição ou restituição do real»¹⁰.

Ao nível dos processos de linguagem, há uma grande semelhança entre os filmes de ficção e de não-ficção. O encadeamento dos discursos, a existência de diferentes instâncias discursivas, a coabitação de várias matérias de expressão são tendências comuns aos dois grandes ramos do cinema.

Os géneros não narrativos, sublinha Christian Metz, «recorrem ao mesmo reportório de figuras enunciativas, mas tratam-nas de outra forma: quer se pense por exemplo na *voz-in* com o olhar-câmara nas informações televisivas, e na forma como ela se alterna com a *voz-off* nas breves reportagens inseridas»¹¹. Devemos mesmo atenuar a distinção entre os filmes narrativos e não narrativos, porque existem – como reconhece Metz – «filmes parcialmente narrativos, e mesmo em todos os graus»¹².

O tratamento televisivo das cerimónias públicas conduz-nos ao velho problema do estatuto do filme documentário em relação ao filme de ficção. Por outro lado, a dicotomia «documentário *vs.* ficção» está longe de corresponder a um estatuto definido e consensual, entre os teóricos do cinema. «Todo o filme (é) um filme de ficção», escreveu Metz¹³. «Todo o filme de ficção (pode) ser considerado, de um certo ponto de vista, como um documentário»¹⁴, afirma Odin. Estas afirmações, aparentemente contraditórias, significam, no fundo, que «todos os filmes participam em simultâneo dos dois regimes»¹⁵.

É nesse sentido que Jean Renoir dizia que o filme de ficção da sua autoria *La Règle du Jeu* mais não era do «que um documentário sobre o marquês de La Chesnaye» (personagem do filme). Francis

¹⁰ Definição atribuída a Bassan, R., in Passek, J.-L. (ed.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986, p. 189.

¹¹ Chr. Metz, *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 181.

¹² Marie, M. e Vernet, M., «Entretien avec Christian Metz», in *Iris*, n.º 10 (Christian Metz et la Théorie du cinéma), Méridiens Klincksieck, p. 219.

¹³ Gaudreault, A. e Jost, Fr., *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p.31.

¹⁴ Odin, R., «Film documentaire, lecture documentarisante», in J.-C. LYANT e R. ODIN (ed.), *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, Cierec, 1984, p. 263.

¹⁵ Gaudreault, A. e Jost, Fr., *op. cit.*, p. 31.

Vanoye comentou, do ponto de vista da análise fílmica, a afirmação do realizador: «O filme comporta as características estéticas e éticas de um documentário: respeito pelo real que se esforça por registar, exploração sistemática e exaustiva da realidade que escolheu apresentar (aqui: os locais – hotel particular, castelo, bosque –, as actividades – o levantar, a caça, a festa –, os sentimentos, etc.), neutralidade relativa do olhar»¹⁶. Mas se a obra de ficção se apresenta, por vezes, como documentário, é preciso lembrar igualmente que os filmes supostamente não narrativos – por exemplo, o científico, o pedagógico ou a reportagem – «(...) devido às matérias de expressão utilizadas (imagem em movimento, som) irrealiza(m) aquilo que representa(m) e transforma(m)-no em espectáculo»¹⁷.

Quer o filme científico, quer o documentário referem-se a uma realidade extra-fílmica, «mas apresentam-nos aspectos desconhecidos da realidade que têm a ver mais com o imaginário do que com o real»¹⁸. André Bazin analisou esse «paradoxo do documentário» a propósito de um filme sobre uma expedição científica: «Este tubarão baleia que aparece nos reflexos da água desperta o nosso interesse pela raridade do animal e do espectáculo – mas mal o conseguimos ver! – ou antes porque a imagem foi filmada no preciso momento em que um capricho do monstro poderia destruir o navio e mandar a câmara e o operador para 7000 ou 8000 metros de profundidade? A resposta é fácil: o que mobiliza o nosso interesse não é propriamente a fotografia do tubarão mas a imagem do perigo»¹⁹.

Não é o perigo que constitui a matéria-prima das telecerimónias. Pelo contrário, o cerimonial televisivo visa conjurar o perigo, exorcizar o mal-estar, a angústia difusa nas nossas sociedades habituadas a viver em crise permanente ao nível político, social e económico. Regista-se, pois, a reverência, o respeito, a devoção face às instâncias organizadoras das cerimónias que se manifestam nesses momentos de ritualidade. Submete-se a câmara aos imperativos cerimoniais.

A mistura de ficção e documentário nas telecerimónias começa no referente que é suposto reportar com fidelidade. Méliès é invocado por Dayan e Katz a propósito da célebre visita de Mitterrand ao Panteão: «O presidente entra no mausoléu, trazendo na mão aquilo que foi o emblema do Partido Socialista durante a campanha presidencial: a rosa vermelha. No interior do mausoléu conseguiu pôr flores, umas a seguir às outras, em três túmulos. O vencedor socialista tinha que entrar no Panteão com uma rosa na mão. O herdeiro de muitas das grandes tradições francesas tinha que prestar homenagem às várias sepulturas. Conciliar estas múltiplas exigências simbólicas, implica portanto que se organize a filmagem em directo, o realismo do acontecimento. Era preciso que os poucos minutos consagrados pelo presidente ao recolhimento fossem igualmente consagrados à substituição das rosas. Dotada de incontestável grandeza, esta incursão solene ao além, esta conversa silenciosa com os mestres defuntos, só realiza plenamente a sua vocação ritual no ecrã. O Panteão transformou-se em estúdio. Através milagre das rosas, uma homenagem suplementar paira sobre a cerimónia: celebra-se outro grande morto, Georges Méliès»²⁰.

A distinção entre a ficção e o documentário, entre «géneros» narrativos e não narrativos, é ela própria problemática. «O documentário define-se por apresentar seres e coisas existentes positiva-

¹⁶ Vanoye, Fr., *La règle du jeu. Jean Renoir*, Paris, Nathan, 1989, p. 73.

¹⁷ Aumont, J. et al., *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 71.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985, p. 32.

²⁰ Dayan, D. e Katz, E., «Rituels Publics à Usage Privé: Métamorphose Télévisée d'un Mariage Royal», in *Annales – ESC*, (38^o Année – n.º 1), 1983 (Janvier-Février), p. 4.

mente na realidade afílmica»²¹. Pode-se, então, perguntar, com pertinência, se, no caso do nosso objecto de estudo, o acontecimento original – a cerimónia ela própria – pertence a uma «realidade afílmica», ou seja, a «realidade que existe no mundo “real”, independentemente de qualquer relação com a arte fílmica»²², ou se, pelo contrário, sendo construída em função da mediação televisiva, se insere num mundo quase ficcional.

Daniel Dayan considera que as cerimónias televisivas em directo pertencem quase à mesma família do romance realista do século XIX: «Os acontecimentos resultantes da história desenrolam-se através da televisão ou graças à sua presença. Colocados em conjunto formam continuidades: literalmente séries televisivas. O antigo Presidente do Egipto Sadate sai do seu avião; fala no Knesset; assina os acordos de Camp David; assiste a um desfile militar; é assassinado. Kennedy supera Nixon em eloquência e fotogenia; visita Dallas; morre. O Príncipe de Gales apaixona-se por uma divorciada, casa com ela, abdica; Isabel é coroada; Margaret casa-se; Mountbatten é enterrado; o príncipe Carlos é declarado príncipe herdeiro... A família real britânica vive uma existência de novela, o equivalente “em verdadeiro” à saga dos Forsythe... A história torna-se ficção, transforma-se num cruzamento de episódios a seguir, cuja maioria comunica entre si segundo a técnica aperfeiçoada pelos romancistas ingleses do século XIX para autenticar as suas intrigas»²³. Nesta perspectiva – segundo Dayan – «a televisão retoma por sua conta as estratégias de Balzac ou, mais cruamente, as de Tolstói em *A Guerra e a Paz* que não hesitava colocar em cena Koutouzov ou Napoleão»²⁴.

As comparações ousadas de Katz e Dayan, entre as telecerimónias e o «kino-pravda» ou o romance realista, são discutíveis e remotas, mas demonstram bem que se trata de um «real» construído, uma espécie de teatro filmado. Mesmo aquelas que procedem de uma atitude de reportagem, ao nível do trabalho do realizador, ou dos jornalistas, não escapam ao sortilégio do artefacto ao serviço da celebração.

A informação jornalística baseia-se no conflito e na crítica, enquanto a celebração cerimonial tem por objectivo a criação de consensos. Certamente, o jornalista pode oscilar entre a adesão e o distanciamento crítico, mas o dispositivo cerimonial em que está integrado reduz ao mínimo a hipótese de um «jornalismo contra-poder» no interior de uma cerimónia pública. Geralmente, «o estilo habitual dos jornalistas cede lugar ao lirismo (...). A prosa informativa dos comentadores transforma-se numa poesia de celebração»²⁵.

Este aspecto está bem documentado ao nível da análise de certas cerimónias, como é o caso das exéquias de Balduino, rei dos belgas. «Se o público participou no luto, os jornalistas também participaram, facto pelo qual alguns os criticaram»²⁶, escreve Marc Lits. Deixando em aberto o debate deontológico dos jornalistas, Lits escreve a este propósito: «Podemos (...) perguntar-nos se é possível mostrar a emoção sem se deixar contagiar por ela. Se a informação, durante esses dias, era a emoção do público, seria possível dizê-la, transmiti-la, sem utilizar a linguagem da emoção?»²⁷.

²¹ Ét. Souriau, apud Gaudreault, A. e Jost, Fr., *op. cit.*, p. 34.

²² Ét. Souriau, *ibidem*.

²³ Dayan, D., «La comédie humaine par satellite», in *Le Nouvel Observateur*, n.º especial, «Littérature et Audiovisuel» (março-abril de 1982), p. 46.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Dayan, D. e Katz, E., «Cérémonies télévisées», in *Médiaspouvoirs*, n.º 12, 1988, p. 27.

²⁶ Lits, M., «Édition spéciale: le roi est mort», in Lits, M. (ed.), *Le roi est mort... – Émotion et médias*, Bruxelas, Vie Ouvrière, 1994, p. 24.

²⁷ *Ibidem*, p. 22.

O ritual convoca a unanimidade. O observador neutro inscrito na deontologia jornalística é, do ponto de vista do organizador da telecerimónia, uma figura não só indesejável, mas inconcebível. A narrativa cerimonial é, por definição, uma espécie de quadratura do círculo da deontologia jornalística, o lugar geométrico do anti-jornalismo, na medida em que reduz radicalmente qualquer hipótese de neutralidade ou de crítica. «Ressalvada uma ou outra excepção, toda a gente tinha vontade de participar, tendo em conta a amplitude do acontecimento», declarou, no âmbito do inquérito levado a cabo por Benoît Grevisse, um jornalista belga a propósito das exéquias do monarca²⁸. Mesmo se «participar» não é sinónimo de «reportar», uma vez que significa, mais do que contar, implicar-se, comprometer-se, aderir ao estado de espírito colectivo...

«Os jornalistas convertem-se em sacerdotes»²⁹, sublinham Katz e Dayan, isto é, tornam-se oficiantes do rito, integrados na engrenagem cerimonial, quase sem opção intermédia entre a adesão e a rejeição. Em diversas análises de telecerimónias, efectuadas pela equipa de Dayan e Katz, são apresentadas referências à situação paradoxal dos jornalistas: «A equipa enunciativa da televisão já não está nem acima, nem fora do acontecimento, na medida em que faz (...) parte de uma história narrada ao estilo do cinema de ficção»³⁰.

Arquivos presentificados

Daniel Dayan analisa a retransmissão televisiva das viagens do Papa como um «rito de passagem», enquanto Serge Daney considera que a televisão não é capaz de pontuar o tempo, de instaurar um tempo diferente, do tempo do rito. Seja qual for o mal-estar experimentado pela televisão quanto à transcrição deste género de acontecimento, é um facto que, entre as grandes referências da história da televisão, há coroações e casamentos reais, ritos de investidura dos Presidentes da República, visitas de Estado, «peregrinações» do Papa, funerais nacionais e outras cerimónias mediatizadas.

Esses momentos de uma espécie de ritualidade mediatizada pela televisão não foram exclusivos das democracias ocidentais. As cerimónias públicas televisivas nos países do antigo «bloco socialista» também desempenharam um papel na legitimação desses regimes ao nível interno e externo. «Aderi plenamente à imagem da Rússia de Gagarine. Para outros, (o início da era televisiva) foi a coroação da Rainha Isabel; na nossa casa, comprámos a televisão para seguir a visita a França de Krushev», declarou Robert Hue, líder do Partido Comunista Francês³¹. Este testemunho exemplifica bem a projecção internacional deste tipo de evento.

As telecerimónias encontram-se, de uma ou de outra forma, na intersecção de três temporalidades da televisão: o tempo da informação, o da ficção e o dos arquivos. As cerimónias televisivas aproximam-se da informação na medida em que se apresentam como reportagens, recorrendo à técnica do «directo», que constitui um elemento essencial da informação televisiva. Aliás, uma das primeiras utilizações do directo na televisão foi justamente a transmissão de cerimónias públicas.

²⁸ Grevisse, B., «...depuis la mort de Kennedy. Lectures de récits de pratiques journalistiques», in Lits, M. (ed.), *op. cit.*, p. 170.

²⁹ Dayan, D. e Katz, E., *A História em Directo – Os Acontecimentos Mediáticos na Televisão*, p. 185. Leia-se, sobre este tema, o subcapítulo «Efeitos sobre os jornalistas e as organizações transmissoras», pp. 185-187.

³⁰ Dayan, D. e Katz, E., «Cérémonies télévisées», *op. cit.*, n.º 12, 1988, p. 30.

³¹ Saux, J.-L., «Ce bon docteur Hue», in *Le Monde*, 28 de Março de 1995, p. 15.

Antes de chegar ao jornalismo propriamente dito, o directo iniciou-se na cerimónia, como se o poder político e mediático – na idade de ouro das televisões públicas – pretendesse domesticar esta nova técnica, colocando-a ao serviço de uma ritualidade cívica inspirada pela tradição.

As cerimónias televisivas têm também aspectos em comum com o tempo da ficção, na medida em que representam uma espécie de teatro cívico ou religioso. As democracias contemporâneas, sempre à procura de uma legitimação suplementar, precisam, se não «de inventar uma tradição» – para utilizar o conceito do historiador Hobsbawm –, ao menos de encená-la. O universo das telecerimónias corresponde – segundo os conceitos inspirados a Dayan e Katz pelo antropólogo Victor Turner – a um «mundo conjuntivo» (o mundo é aquilo que ele deveria ser), enquanto que o mundo do jornal televisivo corresponde ao «indicativo» (o mundo é aquilo que ele é)³².

O tempo cerimonial na televisão representa também uma espécie de arquivos presentificados. As velhas imagens, amarelecidas com o decorrer dos anos, são reconfiguradas e rejuvenescidas pela cor da televisão. Estas imagens dos arquivos do imaginário histórico tornam-se o palco onde os actores contemporâneos desempenham os seus papéis, procurando nas cerimónias de outros tempos um suplemento de legitimidade.

Contudo, se apresenta analogias com os regimes da informação, da ficção e dos arquivos, o tempo cerimonial singulariza-se pelo objectivo de suspender o tempo quotidiano, seja ao nível interno da televisão, seja ao nível da recepção.

Ao nível da gestão do tempo de produção, as telecerimónias introduzem, em simultâneo, uma ruptura com a grelha da programação televisiva e um «corte» com a lógica de velocidade e de fragmentação da informação televisiva.

Se a informação e a publicidade na televisão são marcadas pela urgência, fragmentação e culto do instantâneo, o tempo cerimonial caracteriza-se por um ritmo contínuo e cadenciado.

Quando as imagens cerimoniais transitam para o telejornal «suprime(-se) a dimensão temporal do acontecimento», visto que, ao serem «extraídas da sua sequência (...), já não obedecem ao ritmo do acontecimento, mas tornam-se sobretudo suas ilustrações e seus emblemas»³³. Pelo contrário, as telecerimónias – transmitidas em directo – asseguram a continuidade temporal, «são (...) como narrativas contínuas», na medida em que «a coerência sintagmática da emissão resulta da progressão do próprio acontecimento de forma tanto mais evidente que ele é transmitido em directo»³⁴.

A estética cerimonial impõe as suas exigências aos constrangimentos tecnológicos do directo: «O acontecimento filmado em directo não deve ter cortes, toda a elipse implica então um hiato – explicam Dayan e Katz – (...). O tratamento do acontecimento inverte a prática de montagem herdada do cinema – uma prática «substractiva» – em benefício de uma prática «acumulativa». O acontecimento não é aliviado dos seus elementos insignificantes ou inconvenientes, mas, ao invés, dotado de prolongamentos harmoniosos»³⁵.

Em face do tempo fragmentário da informação, as telecerimónias instauram, portanto, a disciplina de uma continuidade. Se o telejornal corresponde a uma cronologia da curta duração, do momento, se não do instante, as cerimónias instauram uma espécie de longa duração televisiva, que significa outra escala do tempo.

³² Dayan, D. e Katz, E., *A História em Directo...*, op. cit., p. 105.

³³ Dayan, D. e Katz, E., «Cérémonies télévisées», op. cit., p. 29.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Dayan, D. e Katz, E., «Rituels publics...», op. cit., p. 9.

Mesmo se as cerimónias cívicas e políticas transcritas pela televisão não correspondem a ritos no sentido forte do termo, constituem um prolongamento mediático de certos «momentos de ritualidade»³⁶ cívica ou religiosa.

A mediatização das cerimónias televisivas imita a lentidão e a repetição próprias do tempo ritual. Em certas ocasiões de dramatização, as cerimónias televisivas impõem à desordem própria do tempo do entretenimento televisivo a ordem inerente ao ritual, tentando introduzir no pequeno ecrã – ao lado dos concursos, dos jogos e das «notícias» – alguns fragmentos de um sagrado difuso mas unificador.

Qual será o destino reservado ao cerimonial cívico nos media contemporâneos? A ideia de cidadão-telespectador parece estar em crise, mas as cerimónias terão provavelmente ainda um papel de elo social no espaço nacional, europeu ou mesmo internacional.

Aparentemente, a metáfora do retrovisor³⁷ mantém-se operativa. Ao lado dos novos ritos criados pela televisão – ao nível da política (os teled debates) ou do entretenimento (os concursos, os «reality-shows») –, as cerimónias herdeiras da memória histórica reaparecem, de tempos a tempos, a fim de perturbar o ritmo quotidiano dos telespectadores com a nostalgia de um sagrado longínquo e irrecuperável.

Referências bibliográficas

Livros

- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel e Vernert, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.
 Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985.
 Casetti, Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
 Dayan, D. e E. Katz, *A história em directo – os acontecimentos mediáticos na televisão*, Coimbra, Minerva, 1999.
 Debray, Régis, *L'État séducteur*, Paris, Gallimard, 1993.
 Gaudreault e Jost, Fr., *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
 Lyant, J.-C. e Odin, R. (ed.), *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, Cierc, 1984.
 Lits, Marc (ed.), *Le roi est mort... – Émotion et médias*, Bruxelas, Vie Ouvrière, 1994.
 Metz, Christian, *L'anonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
 Meunier, Jean-Pierre e Peraya, Daniel, *Introduction aux théories de la communication*, Bruxelas, De Boeck Université, 1993.
 Vanoye, François, *La règle du jeu. Jean Renoir*, Paris, Nathan, 1989.

Artigos

- Dayan, Daniel, «La Comédie Humaine par Satellite», in *Le Nouvel Observateur*, n.º spécial «Littérature et Audiovisuel» (Março-Abril), 1982, p. 46.
 Dayan, Daniel, «Cérémonies Télévisées», in *Mediaspouvoirs*, n.º 12, 1988, p. 23.
 Dayan, Daniel e Katz, Elihu, «Rituels Publics à Usage Privé: Métamorphose Télévisée d'un Mariage Royal», in *Annales – ESC*, (38º Année – n.º 1), 1983 (Janvier-Février), p. 3.

³⁶ A expressão é «emprestada» por Marc Augé.

³⁷ Ver o texto de Régis Debray citado na epígrafe deste artigo.

- Grevisse, Benoît**, «...depuis la mort de Kennedy. Lectures de récits de pratiques journalistiques», in **Lits, M.** (ed.), *Le roi est mort... – Émotion et médias*, Bruxelles, Vie Ouvrière, 1994, p. 170.
- Lits, Marc**, «Édition spéciale: le roi est mort», in **Lits, M.** (ed.), *Le roi est mort... – Émotion et médias*, Bruxelles, Vie Ouvrière, 1994, p. 24.
- Marie, Michel e Vernert, Marc**, «Entretien avec Christian Metz», in *Iris*, n.º 10 (*Christian Metz et la Théorie du cinéma*), Méridiens Klincksieck, p. 219.
- Odin, Roger**, «Film documentaire, lecture documentarisante», in *Cinéma et réalités*, in **Lyant, J.-C. e Odin, R.** (ed.), Saint-Étienne, Cierec, 1984, p. 263.
- Sorlin, Pierre**, «L'énonciation de l'histoire», in **Mottet, J.** (ed.), Griffith, Paris, Ramsay, 1989, p. 299.
- Véron, Eliseo** «Il est là, je le vois, il me parle», in *Communications*, n.º 38, 1983, p. 98.

PARA UM OUTRO CINEMA: O CINEMA DIRECTO

O cinema directo

Foi o cineasta italiano Mário Ruspoli o primeiro que, no Festival de Cannes de 1962, ao apresentar o seu filme *Um Olhar sobre A Loucura* (*Regard sur la folie*, 1962) usou a expressão «cinema directo», que considerava menos pretensiosa e que preferia ao tipo conhecido por *cinema verdade*. A expressão «cinema verdade» fora lançada por Edgard Morin, em Janeiro de 1960, num artigo sobre o Primeiro Festival Internacional do Filme Etnográfico, realizado em Florença. Retomada dos escritos do cineasta russo Dziga Vertov, e em sua homenagem, «cinema verdade» é a tradução de «Kino-Pravda» (Kino: cinema e Pravda: verdade). Para Edgar Morin, o cinema verdade é um tipo de cinema que utilizava um método de tomada em «directo» de saberes inerentes ao vivido, que capta em directo no terreno, fora do estúdio, a palavra e o gesto, utilizando um material (câmara e gravador) síncrono, ligeiro e de fácil manipulação, isto é, trata-se de um cinema que procura estabelecer um contacto directo com o homem e que tentava «colar ao real» o melhor possível.

O cinema directo é um tipo de cinema diferente do cinema verdade. Neste último, apesar de se privilegiar a gravação em directo no terreno, existe ainda a ideia que o olhar da câmara foca uma realidade objectiva e verdadeira, cabendo à câmara trazer à luz essa verdade; por exemplo, a verdade das relações humanas. Pelo contrário, o cinema directo não procura desvendar qualquer verdade, antes se limitando a estabelecer uma comunicação. Poderíamos exprimir-mo-nos de outra maneira falando de *verdade da câmara*. Assim, Jean Rouch observou que o

cinema directo, tal como foi tematizado por Mário Ruspoli, é um cinema em captação directa, que seria como que a quarta velocidade num automóvel. É a captação em directo da realidade, a captação da visão directa. Poderíamos exprimir a natureza do cinema directo dizendo ao sujeito da câmara: *tu estás lá* com uma câmara, *tu* não te escondes, não há uma câmara dissimulada, nem se trata do *candid eye* (olhar ingénuo) que filma nas ruas pessoas apanhadas de improviso. É antes a «câmara de contacto», tal como as lentes de contacto, isto é, proporciona um ajustamento extremo entre o cineasta e o «objecto» a filmar. No entanto, o cinema directo é, também, e sempre, cinema. Como tal, descobrimos nele, justamente ao mesmo tempo a inevitável impostura da montagem. Por exemplo, o filme de Jean Rouch e de Edgar Morin *Crónica de um Verão* (*Chronique d'un été*, 1961) atesta essa inevitável impostura, como se verifica quando se reduziu as dez horas de *rushes* para uma hora e meia. De facto, quando nesse filme procedemos ao corte, à montagem, apercebemo-nos que a resposta a uma pergunta colocada pela personagem Marceline, e à qual respondia Morin, apenas ocorria dez minutos depois. Daí a preferência pelo plano-sequência no cinema directo, porque este, se não dispensa completamente, pelo menos reduz a inevitável manipulação que qualquer montagem implica.

Para Louis Malle, o cinema directo é «um cinema do instantâneo», um trabalho de improvisação constante e em que as escolhas se fazem constantemente na rodagem. Por isso, a *mise-en-scène* existe na medida em que é constituída por uma série de escolhas feitas no momento. Depois perguntamo-nos, na montagem, porque as fizemos. Por vezes, elas também são feitas no cinema de ficção, mas aí, é mais grave, porque se pressupõe que houve tempo para a reflexão antes de se filmar uma cena. Portanto, para Malle, é absurdo afirmar-se que o cinema directo possa ser objectivo. Interpretamos sempre, através do olhar, através da posição da câmara, o que se filma e o que não se filma. «A câmara sou eu, porque sou eu que comando a câmara». Esta posição de Louis Malle não permite afirmar que o cinema directo seja objectivo, nem mesmo que ele seja necessariamente realista, nem ainda que ele vise obter uma amostra representativa, tal como se faz com as sondagens. Por exemplo, Malle afirma que, no seu filme *God's Country* (1979-86), «fez escolhas absolutamente selvagens» Dos cinco mil habitantes da aldeia de Glencoe (EUA), onde foi rodado, ele mostrou apenas vinte. Por isso, essas escolhas relevam de opções do realizador, de uma maneira de seleccionar o que particularmente o afecta. Referindo-se a filmes seminais do cinema directo, como *Louisiana Story* (1948), *O Homem de Aran* (1934) de Flaherty, Malle considera-os «muito elaborados, realizados em condições que se assemelham às do cinema de ficção», acrescentando que jamais poderia fazer documentários assim. No entanto, o trabalho de Malle visa precisamente levar a cabo de modo integral o projecto de um cinema directo porque, ao assumir a subjectividade inerente ao «olhar», ganha as condições para uma abordagem do real susceptível de transcender a subjectividade inicial.

Mas a relação do cinema directo com o seu objecto implica ainda uma outra consideração, presente quando a cineasta francesa Marie-Claude Treilhou fala de «intervenção directa sobre o real». Se a câmara é manipulada pelo olhar do realizador, este manipula e condiciona o objecto que tem pela frente, que assume comportamentos imprevisíveis, ganhando atributos próprios do cinema de ficção (o *suspense*, por exemplo). Os grandes documentários de Flaherty, Rouch, Ivens, Wiseman são percursos (*démarches*) feitos com consciência, de modo aprofundado e apresentam, pelo menos, tanto interesse e riqueza de expressão como a ficção. À luz de um olhar, as coisas despertam, mostram-se, colocam-se em ordem, começam a gritar as suas verdades, as suas contradições. A reali-

dade torna-se numa história. A fronteira entre a ficção e a realidade desfaz-se rapidamente, ela torna-se problemática. Resulta daí que a fronteira entre cinema directo e documentário se pode tornar bastante ténue. E depois está-se ao serviço de uma realidade que não controlamos. A verdade não se obtém «assim», «tal e qual», sendo necessário procurá-la por detrás das aparências enganadoras. O documentário não garante, como tal, nenhum acesso superior ao que quer que seja: veja-se a actualidade televisiva, que não é mais do que uma forma degradada do documentário, não diz nada, não esclarece nada.

Andy Warhol faz-nos pensar em todos estes problemas no seu filme *Sleep* (1963), no qual o espectador olha para um homem que dorme durante oito horas; esta aposta singular tem o mérito de revelar um paradoxo interessante. Nesta interminável sequência minimalista, ele permite aos espectadores criar os seus próprios sonhos e os «seus» filmes: esta raridade cinematográfica suscita uma criação polissémica, poética, nutrida pela subjectividade total de cada espectador.

Este preconceito de *objectividade zero* parece muito mais excitante do que as séries televisivas, de género *Dallas*, dado que estas têm como efeito a frustração dos espectadores ao proporem-lhes uma evasão fácil e negando-lhes qualquer participação criativa: «a televisão torna idiotas as pessoas pouco instruídas e mais inteligentes as pessoas instruídas» disse Umberto Eco numa emissão do programa da televisão francesa *Bouillon de Culture*, de Bernard Pivot. Ou seja, ela estupidifica-as ou torna-as conscientes. A esse título pode-se mencionar rapidamente as emissões consideradas «fenómenos televisivos» tais como *Big Brother*, *Acorrentados*, *Bar da TV*, emissões centradas nas acções de seres humanos-cobaias e que visam apenas o crescimento das audiências e o aumento das tarifas publicitárias. Apesar de todas as leituras e justificações que se possam dar a este tipo de programas, considera-se hoje que eles constituem o que se chama em Francês o «*télé-opium* do povo», realidade americana, exportada para os quatro cantos do mundo.

Bem longe da atitude voyeurista desses programas, uma preparação muito sólida e uma formação jurídica permitiram ao cineasta americano Frédéric Wiseman evocar as realidades da vida da prisão *Titicut Folies* (1967), a vida dos hospitais *Hospital* (1970), a vida dos grandes armazéns do pronto-a-vestir *Model*, (1980). Quando Wieseman filma, não esquece que se encontra por detrás da câmara. Todavia, nas suas *mise-en-scène*, ele revela a perversidade de instituições cujo funcionamento e lógica interna é pouco conhecida do grande público e sobretudo muito pouco filmada. Este olhar crítico só é possível porque há uma competência real e um conhecimento muito aprofundado do terreno a filmar. Tal como refere o cineasta belga Henri Storck: «é certo que a realidade, vista através do espírito crítico de Wiseman, ensina-nos mais sobre a sociedade americana do que os filmes de ficção de hoje e que é nos seus filmes que as gerações futuras obterão a sua verdade.»

Por seu lado, o fotógrafo e cineasta francês Raymond Depardon tem por hábito dizer que filma sem guião, porque imerge, funde-se, apaga-se atrás da câmara, esquece todas as ideias recebidas bem como o seu ponto de vista cultural e pessoal, para se consagrar ao que está a filmar. O exemplo do seu filme *Urgências* (*Urgences*, 1988), sobre o posto de polícia do 6º bairro de Paris, parece ter precisamente esse objectivo. No entanto, se analisarmos mais profundamente, esse filme quase pode aparecer como um contra-exemplo das suas aspirações à realização de um cinema directo, visto que ao enquadrar um agente policial ele purifica a «realidade» e reduz a esquadra-tribunal, esse local da palavra, a uma instituição e, ao propor um condensado de testemunhas espectaculares, evacua a teatralidade da vida real e propõe uma visão muito convencional dos nossos dramas contemporâneos.

A Formação Superior em Cinema

Na secção anterior abordámos a natureza geral e as ambiguidades presentes no projecto do cinema directo. Vejamos agora, em traços gerais, a sua relação com o ensino do cinema. Tal como é ministrado nos dias de hoje, o ensino do cinema não parece responder às necessidades actuais desse cinema directo que se quer, para além de uma arte, um meio para conhecer e apreender a realidade. Ora, acontece que um certo cinema de hoje move-se no virtual, fabrica o seu próprio real e faz sair o espectador do mundo onde vive, em vez de o motivar a tornar-se um «actor» da transformação da realidade. Temos cada vez mais a percepção de que o espectador está dependente da imagem, que é persuadido a viver num mundo irreal, o que pode ser entendido como pernicioso para o indivíduo e para a sociedade.

A nossa tese é que a forma de alterar essa tendência geral do cinema actual deve consistir em levar os estudantes de cinema a beneficiar cada vez mais de um ensino nas várias áreas das ciências sociais, de modo a que os seus filmes sejam mais próximos da vida e que os documentos audiovisuais «colem» mais ao real. A formação em ciências sociais obrigaria igualmente os estudantes do audiovisual a reflectirem sobre a necessidade de adoptar pessoalmente uma metodologia que produzisse, com a sua própria sensibilidade, filmes originais.

Além disso, se o desejo for criar públicos informados, conscientes e interessados, o ensino do cinema e do audiovisual deveria ser iniciado ao nível do ensino secundário. Parafraseando a antiga ministra francesa da Cultura Catherine Trautmann, «um dos projectos que me é mais caro é o desenvolvimento da pedagogia das imagens. É necessário, à escala europeia, o ensino profissional do cinema mas, também na escola, a aprendizagem da leitura das imagens tal como se ensina a leitura dos textos.»¹ Tal parece tanto mais útil quanto na época actual toda a gente pode facilmente fazer imagens, até mesmo as crianças, dado que o manuseamento de uma câmara é cada vez mais simples. Com efeito, os discursos sustentados pelos técnicos do cinema e do audiovisual sobre determinados aspectos técnicos, tais como a luz, o som, a tomada de vista, são importantes, mas não devem dispensar a reflexão sobre o próprio assunto do filme: é essencial evitar a alienação dos espectadores, que devem evoluir com um filme devendo este levá-los a reflectir e a agir sobre as suas vidas e sobre o mundo. A natureza e a forma do conteúdo do cinema será, certamente, no futuro, enriquecida pelo contributo das ciências sociais. O fio condutor do cinema assentará, em nossa opinião, cada vez mais na relação dos indivíduos com a realidade social particular e serão esses indivíduos, postos em cena, que através dos seus testemunhos permitirão ao espectador ir além do imediatamente visualizável. Assim será a própria concepção do guião e a personalidade do realizador que nos parecem primordiais no futuro, isto é, urge assegurar o regresso do «autor» para ultrapassar a crise do cinema actual.

Que outro Cinema?

Vejamos, para terminar, sob que linhas se deve em nossa opinião orientar o desenvolvimento do cinema directo. No sentido de uma ética do cinema directo, o papel e a função do audiovisual estrutura-se sob duas vertentes, *profanação* e *sagração*. Entendamos por profanação o olhar que pene-

¹ *Le Monde*, mercredi 2 juillet 1997, p. 27.

tra abusivamente no íntimo dos seres, das personagens (as quais por vezes se revoltam, porque se sentem postas a nu). Entenderemos por sacração, porque revela – e celebra – o real, o que não se pode ocultar: a honestidade, a verdade dos seres, dos locais, das palavras.

O cinema directo, que é profanação e sacração, é legítimo desde que, por um lado, seja um reflexo fiel da realidade (tanto através do som como da imagem) e, por outro lado, assuma e envolva uma impregnação cultural máxima do mundo ao qual se encontra confrontado o cineasta. É importante que o cineasta seja, tanto quanto possível, originário do meio filmado ou então que se esforce verdadeiramente para o conhecer, pelo menos a partir de dentro. Só desta forma é que o olhar do realizador poderá tornar-se mais próximo da realidade dos assuntos filmados.

De igual modo, é desejável que se saibam respeitar os diferentes olhares que se prendem com uma mesma realidade. Muitas vezes se apresentam projectos de filmes a produtores, obtendo-se como resposta a ideia de que «o assunto já tinha sido tratado». Ora, a forma de aperceber a realidade não é a mesma para os diversos autores. A recusa da diversidade conduz ao monopólio do cliché.

Poderá, por outro lado, existir um cinema totalmente directo? Pode, se o realizador souber superar os seus preconceitos e a subjectividade do seu olhar pessoal. Um exemplo contrário é fornecido pelo cineasta alemão Wim Wenders no seu filme *Lisbonne Story* (1995). Ele foi ao ponto de comprar galinhas, de as colocar no ambiente (*décor*) de Alfama para nos dar, graças aos seus cacarejos captados pelo técnico de som, a *sua* ideia de um bairro ainda rural. Ora Wim Wnders ignora que o eixo urbano Castelo-Alfama constitui o conjunto urbano mais coeso e mais contínuo de qualquer cidade portuguesa – tão urbano, afinal como os bairros mais antigos de Viena ou Berlim, pelo menos. Nesse filme, Wim Wenders sobrepõe à força do real o peso dos seus preconceitos, talvez porque confunde humildade, simplicidade e modéstia (eventuais características dos moradores da Alfama de hoje) com qualquer forma de ruralidade, como se nas grandes cidades não houvesse gente humilde e mesmo pobre! Este exemplo das galinhas de Wim Wenders pode levar-nos a pensar num outro exemplo onde, aí sim, o projecto de cinema directo acima enunciado é verdadeiramente realizado. Esse exemplo é constituído pelo *leitmotiv* sonoro dos vários filmes de Jean Rouch sobre África, onde – e aqui com toda a propriedade – se ouve o canto de um galo, presente ou ausente da imagem, mas sempre simbólico de uma África rural, assunto esse privilegiado na sua obra. Ora, se, se o próprio Jean Rouch tivesse utilizado este mesmo canto do galo enquanto ícone sonoro, num filme sobre Portugal, tal facto não teria parecido verdadeiro porque o galo português, segundo dizem, tem um canto diferente do galo africano: o galo português faz «cocoroco-cocoroco» e não «coco rico»! Apesar de poder parecer anedótico, esse exemplo mostra quão importante, mesmo nível dos próprios pormenores, é superar preconceitos e condicionalismos de ordem cultural subjacente ao filme.

O cinema directo é extremamente difícil de realizar porque às vezes é necessário ir buscar elementos exteriores ao real filmado em vista a acentuarmos a sua realidade. Do mesmo modo, os condicionalismos técnicos podem limitar a apreensão do real: foi ainda o mesmo Jean Rouch, que escreveu em «Le Cinema du Réel», a propósito de «*Nanook of the North*», filme americano, realizado, em 1922, por Robert Flaherty: «André Bazin pensava que o filme tinha sido rodado de uma só vez: ele chamava a isso um plano-sequência. Ora, tal não era possível na época, dado que a câmara de Flaherty tinha uma autonomia muito reduzida: ele filmava talvez trinta segundos e, depois, era forçado a montar de novo o mecanismo e a mudar o plano».²

² Devarrieux, Claire, De Navacelle, Marie-Christine, *Cinéma du réel*, Paris, Autrement, 1988, p. 127.

Finalmente, e esta é uma dificuldade fundamental para o projecto de um cinema directo, há que considerar a própria natureza do real, inalcançável, por definição, na sua complexidade por qualquer câmara, seja qual for o realizador que a maneje. Como o cineasta belga Henri Storck diz, «o romancista ou o cineasta de ficção reconstitui a realidade. Ele tem um enorme trabalho intelectual, filtra, escolhe, estrutura. Ele organiza uma história que deseja verdadeira, mas não real. Por seu lado, o documentarista se encontra constantemente à procura do verdadeiro no real. O real é enganador, perturbante, imprevisto, não tem coerência, nem a lógica do espírito humano.» O mesmo ponto é sublinhado, utilizando outras palavras, pelo cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos: «o imaginário é o universo da linguagem». Prova disso é o realismo de Luis Buñuel, em *O Charme Discreto da Burguesia* (1974) ou *Viridiana* (1961), filmes que têm a ver com o sonho e o imaginário puros, mas de onde emerge uma dissecação cruel e «realista» das sociedades retratadas nesses dois filmes. É assim que todos os elementos de verdade inerentes ao cinema directo podem produzir imagens com uma significação tão densa que podem construir um produto fílmico bastante diferente daquele que o argumentista poderá imaginar no papel.

Podemos então rapidamente concluir que os melhores documentários no futuro serão feitos por cineastas possuidores de formação nas diferentes áreas das ciências humanas, com uma grande sensibilidade artística e portanto capazes de produzir documentos de qualidade. Por conseguinte, o cineasta deverá possuir tanto conhecimentos técnicos de cinema, como conhecimentos em ciências sociais e humanas. Mas deverá igualmente possuir, quase que seria desnecessário referi-lo, uma grande riqueza interior sem a qual não poderá existir uma produção criativa e relevante.

CULTURA DOS SENTIDOS E AMPLIAÇÃO DO PARADIGMA COMUNICACIONAL: UMA VERTENTE ESPECIAL NA INTERLOCUÇÃO E INTERACÇÃO HUMANA

Introdução

Dentro do alcance geral do nosso tema, privilegamos, necessariamente de forma sucinta, o som e o sistema sensorial auditivo como binómio acústico-sensorial por excelência facilitador da interacção sócio-intelectual do ser humano, em especial das pessoas cegas, con-substanciado na suplência dos sentidos, aludindo às teorias do denominado «sexto sentido» como uma tentativa dos teóricos para resolução das aporias ou dificuldades da teoria dos cinco sentidos. Porque se trata de um domínio que conhecemos bem, experienciamos e investigamos, procuramos fornecer um contributo tiflológico novo que nos legitima e impele a partilhá-lo na comunidade científica, o qual, em parte, também pode ser encarado como ampliador do paradigma comunicacional ou, se quisermos ser mais ambiciosos e mais exactos, encarado como a emergência de um novo paradigma comunicacional que, implicitamente, postula a sistematização e desenvolvimento da interlocução e interacção humanas. Embora o mundo nem sempre mude com uma mudança de paradigma, contudo, depois dessa mutação, estamos convictos (conforme o atesta Thomas Kuhn) de que o cientista passará a trabalhar num mundo diferente.¹

Augusto Deodato Guerreiro
Universidade Lusófona de Humanidades
e Tecnologias

¹ Kuhn, Thomas S. – *A Estrutura das Revoluções Científicas*, São Paulo, Perspectiva, 1996.

A cultura do binómio acústico sensorial e da suplência dos sentidos amplia a interacção comunicacional e sócio-intelectual

Antes de mais, e porque há uma natural envolvimento da motricidade humana no conceito de comunicação (seja ela de que índole for), ocorre lembrar que o homem é por natureza um ser carente aos mais diversos níveis do conhecimento e no usufruto do progresso, sendo, exactamente por isso, um ser prático. É devido a essa praticidade que ele age, interage, cria as possíveis condições para interagir com os seus semelhantes e com as mais diversas estruturas na sua comunidade, na sociedade e no mundo. De igual modo, o homem é um ser eminentemente cultural e aberto ao mundo, impulsionado pelos seus anseios, utopias, sonhos, pela «intencionalidade operante»², mas ao mesmo tempo o homem é condicionado, disciplinado, pela cultura, pelos saberes sedimentados e consolidados pela evolução da ciência cognitiva.

A comunicação é uma necessidade humana fundamental e vital. Comunicar é viver, é criar e dinamizar o progresso, é transformar mentalidades e o mundo em favor do bem-estar e da felicidade de todos os cidadãos, sem discriminações nem exclusões. Comunicar é empreender itinerários, estratégias, projectos e materializá-los nos horizontes da vida, da ciência, da história, da arte das ideias e nos lídimos querereres nas asas da utopia, do sonho, da imaginação e do pensamento (empírico e científico); comunicar é escrever no tempo (para que a história registe e não esqueça) utopias da vida, é plasmar cultura na sua diversidade, para estarmos vivos, actualizados, evolutivos e actuantes, visto que é (parafreando Adalberto Fernandes), vitalmente, nos universos complexos, multifacetados, multidimensionais e pluridireccionais da comunicação, que tudo se gera e se desenvolve.³ A utopia, que está para além do espaço e do tempo, está sempre presente, promove a cultura e o progresso: não há cultura nem progresso sem utopia, só assim a irreversibilidade na renovação e mutação de tudo no nosso universo existencial acontece e sobrevive.

Aludindo à motricidade e à comunicação, comunicar envolve sempre motricidade. Sem motricidade não é possível a manifestação e a comunicabilidade do olhar, do ouvir, do tactear, cheirar, saborear, sentir, mesmo do pressentir. Tem sempre que haver energia orgânica, motricidade (aquela propriedade que têm as células nervosas de determinar a contracção muscular) para que se processe a comunicabilidade, independentemente do modelo comunicacional que se utilize, de forma que, na conjunção indissociável da reciprocidade do informacional e do recepcional (emissor e receptor), haja inequivocamente intercompreensão, envolvimento sógnica em pleno partilhável e partilhada, entre os interlocutores que porventura estejam em comunicação. Admitimos que poderá haver motricidade na forma de imaterialidade, inorgânica, até no acto de pensar (aquela força inexpugnável que nos impele a pensar), tal como, designadamente, nos gestos, na articulação da palavra, na paraverbalidade e ultraverbalidade.

Sabemos que uma das componentes intrínsecas das relações comunicacionais tem a ver com os quadros que lhes conferem sentido e que são definidos a partir da nossa experiência pessoal, contribuindo, para a constituição desses quadros, a história vivida por nós e pelos interlocutores, história que está situada no tempo e no espaço da vida e da língua comuns, das coisas a que damos valor, porque nos dão prazer ou desprazer, nos agradam ou desagradam, desejamos ou odiamos.

² Cf. Merleau-Ponty, M. – *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, e Sérgio, Manuel – *Um Corte Epistemológico: da Educação Física à Motricidade Humana*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

³ Fernandes, Adalberto – *Na perspectiva de uma comunicação total: do gesto à língua gestual*. «Dinamização Cultural: Revista Áudio da Câmara Municipal de Lisboa». Lisboa: Gabinete de Referência Cultural, N.º 55 Junho 1995.

O som constitui desde sempre uma inexaurível e imprescindível fonte de informação para todo o ser biológico e também de comunicabilidade e informação, experiência e semiotização para o ser humano.⁴ Os seres humanos estão obviamente apetrechados, como os outros seres vivos, com dispositivos instintivos de transacção com o meio ambiente: a percepção sensorial dos sinais exteriores e do mundo sógnico envolvente também gera estímulos que vão desencadear no homem as respostas adequadas indispensáveis à manutenção, estruturação e reprodução do indivíduo e da espécie. Mas, no caso do homem, as respostas concretas e actuais a dar aos estímulos que recebe do meio ambiente não são naturalmente determinadas, não se encontram de maneira actualizada, mas virtual. É por isso que, no homem, não se deve falar de instintos, mas de pulsões, entendendo-se por pulsão a modalidade específica da maneira como o apetrechamento instintivo se encontra no homem, a sua modalidade virtual que exige a concretização cultural.⁵ É por isso que o homem não se relaciona com o mundo à sua volta através de respostas comportamentais imediatas aos sinais que os estímulos do meio ambiente veiculam, pois possui a capacidade de se relacionar com o mundo à sua volta, com os seus semelhantes e consigo próprio, através de signos culturais que ele próprio concebe e elabora para uma melhor compreensão e intercompreensão, de acordo com uma lógica própria, diferente por conseguinte das leis que regem o comportamento animal.

Como já ficou explícito, o som também constitui elemento de informação para os seres vivos, sendo-o para o ser humano de forma naturalmente mais elaborada e exercitável com vista a uma maior potenciação do seu rendimento.⁶ Como é conhecido, o estímulo sonoro é constituído por vibrações mecânicas transmitidas por um meio acústico, geralmente o ar, e para que o estímulo sonoro seja eficaz, tem que obedecer, tal como a luz, a condições de duração, intensidade e frequência. Para o ser humano, as frequências audíveis variam entre 20 e cerca de 20 000 vibrações por segundo. Os infra-sons e os ultra-sons não excitam o ouvido humano, mas os ultra-sons são audíveis por certos seres vivos, como por exemplo o cão e o rato que captam para cima de 20 000 vibrações por segundo, e o morcego que as capta acima de 40 000. E é graças aos ultra-sons que emitem e lhes são devolvidos pelos obstáculos (reflexão) que os morcegos se orientam no escuro, o que nos remete para a concepção do «sentido dos obstáculos», uma faculdade que, em especial, se cultiva e se desenvolve pelas pessoas cegas, já com bastante rigor descrita e analisada por Albuquerque e Castro(1903-1967) – para além de Dolanski e Salvaneschi –, o insigne tiflólogo que, pela primeira vez em Portugal, abordou sistematicamente esta importante questão.⁷

Sempre que o homem manifesta a intuição de fenómenos que lhe não são revelados directamente pelos órgãos dos sentidos ou não decorrem da sua actividade mental, quer isto provenha realmente de funções especiais que a psicologia não pôde ainda, em definitivo, determinar experimentalmente, quer resulte de simples coincidências, diz-se logo, e irreflectidamente, que ele possui um «sexto sentido».

⁴ **Guerreiro, Augusto Deodato** – *Em torno dos conceitos de informação e de comunicação*. «Dinamização Cultural: Revista Áudio da Câmara Municipal de Lisboa». Lisboa: Gabinete de Referência Cultural, n.ºs 73-74 Dezembro-Janeiro 1996-1997. (Edição áudio e em formato electrónico).

⁵ **Rodrigues, Adriano Duarte** – *Comunicação e Cultura: A Experiência Cultural na Era da Informação*. Lisboa: Presença, 1994.

⁶ **Guerreiro, Augusto Deodato** – *Reflexões sobre o som como fonte de informação e fenómeno tifo-sócio-comunicacional*. «Dinamização Cultural: Revista Áudio da Câmara Municipal de Lisboa». Lisboa: Gabinete de Referência Cultural, n.º 75 Fevereiro 1997. (Edição áudio e em formato electrónico).

⁷ **Castro, J. de Albuquerque**, *Subsídios para o estudo do sentido dos obstáculos*. «Poliedro: Revista de Tiflogia e Cultura». Porto: Centro de Produção do Livro para o Cego, n.º 50 Agosto-Setembro 1961, pp. 1-9.

Hoje falamos em perceptibilidade dos sentidos, sobretudo dos cinco grandes sistemas sensoriais e também da sua grande decomposição inter-relacionada, através dos quais, todos ou apenas em parte, os seres humanos têm acesso, por exemplo, à beleza ou à respectiva saturação, à contemplação ou à concepção do que, para cada um de nós, merece o epíteto ou a qualidade de belo.

Remontando a Aristóteles, nada entra no intelecto sem que tenha passado antes pelos sentidos. Surge na Grécia Antiga a ideia de que a apreensão do belo deriva exclusivamente de dois únicos e superiores sentidos (o da vista e o do ouvido), sendo essa a doutrina que prevalece na cultura ocidental. A beleza, seja de que natureza for, quando empolgante, e independentemente dos sentidos responsáveis pela sua apreensão e encaminhamento para a respectiva intelecção, excita e agudiza a sensibilidade de quem a contempla até à saturação. O olfacto e o gosto caracterizam-se pelo comprometimento directo com o bem-estar corporal, dando-se o mesmo com o tacto, sentido que nos transmite a dor ou o prazer e protagoniza a sexualidade. Sectorizado de forma específica nas palmas das mãos e nas pontas dos dedos, o tacto é um sentido que se expande por toda a superfície do corpo. A expressão máxima do prazer táctil é a consumação do acto sexual (inquestionável beleza biopsíquica e emocional), representando a sensação pós-climax, em regra, também um ponto de saturação da beleza da interactividade sexual.

Jacob Rodrigues Pereira (1715-1780) escreveu que «toda a inteligência passa pelos sentidos. Todos os sentidos passam pelo tacto.» João dos Santos (1913-1987) também deixou expresso que «o horizonte próximo que nos limita aprende-se a ver com a ponta dos dedos. O horizonte longínquo que nos liberta é o que se toca com o uso da palavra que nos permite vê-lo e ultrapassá-lo e com o falar que nos permite perceber o que ouvimos.»⁸

Clarificando a nossa posição, a vivência da beleza não se mantém no plano exclusivamente sensorial, visto que a culminância do seu ponto máximo ocorre na inteligência, faculdade específica humana, sendo graças à actuação protagonista do intelecto que a experiência estética pode pertencer ao património vivencial daqueles que não vêem e não ouvem, dando-se a verdadeira compensação da deficiência física através da utilização mais intensa do intelecto. Para uma pessoa surdo-cega que, por exemplo, oriente a sua inteligência para o belo, o material que percepção com o tacto pode ser suficiente para, através da elaboração imaginativa, penetrar no território da experiência estética. Escreve Ganzarolli de Oliveira que: «o tacto, em certas circunstâncias, pode actuar esteticamente; e a deficiência ocorrida nos sentidos superiores tende a funcionar como estímulo para essa actuação.»⁹ Nós acrescentamos: são as ausências sensoriais (provavelmente sobretudo as consideradas superiores) que estimulam e ajudam a desenvolver as que restam (refinando-as), o que promove o desenvolvimento da suplência dos sentidos, imprimindo-lhe, de forma natural ou virtual, as indispensáveis funcionalidade e operacionalidade na interação humana. Cabe aqui citar Carlos Queiroz (1907-1949), que escreveu:

*Ver só com os olhos
É fácil e vão:
Por dentro das coisas
É que as coisas são*

⁸ Santos, João dos – *Ensaio Sobre Educação – II: Falar das Letras*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983.

⁹ Oliveira, João Vicente Ganzarolli de – *Sobre a experiência estética de pessoas portadoras de deficiência: uma abordagem semi-aristotélica*. «Poliedro: Revista de Tiflogia e Cultura». Porto: Centro Prof. Albuquerque e Castro – Edições Braille, n.º 452 Junho 1999; pp. 1-37. (Palestra, com o título original «Handicapped people and the experience of beauty: a quasi aristotelian approach», pronunciada no dia 3 de Setembro de 1998, na cidade eslovena de Ljubljana, por ocasião do XVI International Congress of Aesthetics).

As teorias acerca do «sexto sentido» são uma forma de tentar resolver as aporias ou dificuldades da teoria dos cinco sentidos. Nesta perspectiva, revelando-se a teoria dos cinco sentidos insuficiente para nos dar a perceber a nossa relação ao mundo e ao ambiente, tudo o que extravasa dos cinco sentidos é metido no «sexto sentido». A teoria dos cinco sentidos é muito limitativa, daí que as pessoas tenham sido obrigadas a dizer que há um «sexto sentido» que, no fundo, tem a ver com uma capacidade de lhes dar informação suplementar e diferente da do tacto, da audição, etc., ou seja, há qualquer coisa mais do que aquilo que a teoria clássica dos sentidos produziu. E surgem, designadamente, numa vertente de base fenomenológica, como sucede com a teoria da percepção de Merleau-Ponty (1908-1961), do sentido e da percepção de Austin (1911-1960), a teoria dos sentidos de Michel Serres e, no plano da psicologia, as psicologias da estrutura que vieram mostrar que os processos elementares, que são as sensações, nunca aparecem isolados, mas sempre integrados em complexos psíquicos ou percepções, e, posteriormente, a psicologia genética que veio conferir o indispensável relevo aos factores subjectivos da percepção, ou seja, os que respeitam à personalidade do sujeito considerada em função da sua experiência.

Mas a investigação no domínio do audio virtual tem ajudado os próprios investigadores a sedimentar conhecimentos na questão da representatividade dos sons (como se estivéssemos a tocar com as mãos ou a visualizar o que os origina), ao experienciarmos com êxito, no mundo real, esta indiscutível possibilidade e a consciencializarmo-nos de que o conceito clássico dos cinco sentidos já não parece ter muito sentido, sustentando Christopher Currell, a propósito, que temos, pelo menos, cinquenta e cinco sentidos.¹⁰

É indiscutível, efectivamente, que uma boa parte de pessoas cegas têm realmente a capacidade de perceber obstáculos à sua volta, de se aperceberem da aproximação desses obstáculos. Segundo Albuquerque e Castro, sustentam alguns investigadores que esta faculdade não é mais do que a resultante da acção independente ou conjugada de alguns dos sentidos ordinários. Querem outros ver nessa faculdade uma capacidade especial do organismo localizada em qualquer parte do corpo, no peito, na cara, no meio da testa...

Esta faculdade, o que experienciamos e investigamos, localiza-se inquestionavelmente na cabeça, ao nível e com directa intervenção do sistema sensorial auditivo, permitindo-nos perceber, numa dimensão pluridireccional e multidimensional, sons e ruídos denunciadores indiscutíveis de objectos, factos e acontecimentos, de circunstâncias e situações de uma enorme diversidade, bem como de obstáculos mesmo no seu absoluto silêncio. Quanto maiores forem esses obstáculos, maior será a distância a que as pessoas cegas os percebem, consoante o grau de desenvolvimento exteroceptivo e da antecipação perceptiva e desde que as condições espacio-acústicas o permitam.¹¹

É graças a esta extraordinária faculdade que uma pessoa cega ouvinte ao entrar pela primeira vez numa sala se dá conta da sua forma e dimensão: se é quadrada ou rectangular, se está vazia ou cheia de gente (só não sabe se está e como está ornamentada), se é exígua ou ampla, se o tecto é

¹⁰ Sirius, R. U., e Drew, Sarah – *Audio virtual: Christopher Currell: el mago del sonido tridimensional*. «Revista de Occidente». Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, n.º 153 Fevereiro 1994; pp. 141-146. (Entrevista concedida por Christopher Currell a R. U. Sirius e Sarah Drew de «Mundo 2000»).

¹¹ Guerreiro, Augusto Deodato – *Para uma Nova Comunicação dos Sentidos: Contributos da Tecnologia da Tiflografia para a Ampliação dos Processos Comunicacionais*. Lisboa: Secretariado Nacional para a Integração e Reabilitação das Pessoas com Deficiência, 2000.

alto ou baixo. «A espantosa realidade das coisas» é também a nossa descoberta de quase todos os dias neste domínio, sobretudo desde que mergulhámos com propósitos científicos nesta problemática. E nós próprios nos temos surpreendido, cada vez mais, com a possibilidade de se detectarem obstáculos com alturas, dimensões e distâncias muito variáveis, perceptibilidade que é influenciada por vezes simultaneamente por condicionantes de índole atmosférica e psicológica.

Pierre Villey (1879-1933), partilhando as doutrinas de Truschel, como outras anteriores – designadamente Diderot (1713-1784) e seus contemporâneos, admitia a possibilidade de ser o ouvido o sentido que adverte o indivíduo da proximidade ou da presença de obstáculos. É que as refacções das ondas sonoras, produzidas pelo som da voz, pelo ruído dos passos ou pela diversidade de outros ruídos e condicionantes espacio-acústicas, emitem modificações de timbre e de intensidade, que permitem à pessoa cega ouvinte, através da acusticidade, a detecção de obstáculos («acção acústica»), sobretudo salientes, no espaço envolvente pelo desenvolvimento exteroceptivo e da consequente antecipação perceptiva, faculdade esta que também tem vindo a ser ampliada pelo contributo informático-tecnológico. São os sons dos objectos e dos mais diversos fenómenos que se manifestam acusticamente através do ar que possibilitam à pessoa cega ouvinte identificar as respectivas fontes, estados emocionais, indecisões, autoritarismos ou permissividades, o bom ou mau carácter do interlocutor, circunstâncias situacionais e sentimentos de prazer ou de dor. O marulhar das águas, o sibilar do vento nas ramagens das árvores, sibilar a alguma distância de nós que por vezes se pode confundir com aquele marulhar, identificação de vagidos de variadíssima natureza e proveniência, etc., etc.

Outros investigadores, pelo contrário, excluem a hipótese da intervenção do ouvido e pretendem que a razão do fenómeno esteja na mecanicidade da pressão exercida sobre a pele pela coluna de ar posta em movimento à medida que a distância entre o indivíduo e o obstáculo diminui («acção mecânica»), o que nos leva a concluir que, verificando-se a veracidade de tal fenómeno, a perceptibilidade sensorial (no plano da antecipação perceptiva) das pessoas surdocegas, designadamente do espaço envolvente, poderia ter aqui parte da sua génese.

Outros, ainda, vêem na termicidade, ou diferença de temperatura do ar ambiente, a causa da percepção por parte do indivíduo cego da aproximação de qualquer obstáculo ou impedimento à sua natural e segura mobilidade («acção térmica»), hipótese que, a confirmar-se como a anterior, também integraria a génese da perceptibilidade à distância das pessoas surdo-cegas. Estas duas hipóteses remetem-nos para a existência de uma sensibilidade táctil aumentada (no plano da exterocepção), em que determinados receptores sensoriais exteroceptores – células nervosas especializadas – informam o sistema nervoso central sobre o estado do ambiente (externo ou orgânico) ou sobre as alterações deste estado sob a actuação de estímulos.¹²

Os receptores sensoriais, de acordo com a modalidade sensorial a que respeitam, são classificados em «exteroceptores», «proprioceptores» e «interoceptores», sendo os «exteroceptores» receptores à distância (visão, audição, olfacto e tacto/termorecepção) e receptores imediatos (tacto e gosto).

Parece, no entanto, que a teoria que pretende fazer do ouvido elemento básico em que se apoia o denominado «sentido dos obstáculos» se nos apresenta como sendo a mais fecunda, já que expe-

¹² *English and English – A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms*. New York: David McKay Company, 1964

riências muitas vezes repetidas têm mostrado que esse sentido se oblitera ou desaparece em meios intensamente sonorizados, quando o obstáculo não atinge o nível do rosto ou sempre que o canal auditivo se obtura, como sustenta Albuquerque e Castro. Mas esta teoria, agora conjugada com outros elementos acessórios e decorrentes, e que possivelmente é a que melhor explica a gênese deste fenómeno entre as pessoas cegas ouvintes, leva-nos a colocar a questão numa dimensão sensorial mais vasta, pelo que terá de ser também em campo diferente do das sensações auditivas que tem origem o processo genético desse súbito sentimento que nas pessoas cegas se revela como forma de perceber obstáculos.

Os factores de ordem psicológica assumem aqui, em nossa opinião (ainda secundando Albuquerque e Castro), primordial importância e podem certamente oferecer orientação segura para a definitiva solução do problema, sabendo nós que muitas pessoas cegas se apercebem não só de uma parede que está na frente ou à volta, da árvore que margina a espaços regulares o caminho por onde vão, o muro que de repente se ergue à esquerda ou à direita, as ruas que se lhes apresentam à esquerda ou à direita, as portas que à sua passagem, de um lado ou do outro, estão fechadas ou abertas, a dimensão de uma sala, a exiguidade ou a amplitude de um determinado espaço, etc. Têm neste caso importância fundamental os receptores sensoriais responsáveis pela captação do espaço envolvente e da distância que nos separa de eventuais obstáculos, com base nos diferentes recursos referenciais, incluindo, em determinadas situações, os referentes à mecanicidade e à termicidade, factores que, em conjunto, lhes proporcionam as necessárias condições de segurança na mobilidade.

O sistema sensorial auditivo desempenha uma importante função na orientação espacial, na localização de fontes sonoras, mas a percepção da direcção pode, em certas circunstâncias, ser afectada pelo tempo de propagação do som e também pela sua intensidade ou baixa frequência. O espaço auditivo (audível), ao fornecer através do som informações provenientes de qualquer direcção do meio circundante evidencia características muito diferentes da do espaço visual (visualizável). Embora a informação auditiva respeite apenas à sonoridade do ambiente, desempenha um relevante papel no indivíduo cego na sua deslocação no espaço, proporcionando-lhe uma informação fundamental, no que se refere à localização (em certas circunstâncias também dimensões) de objectos e lugares do meio ambiente, desde que emitam OU REFLECTAM algum som, o que lhe permite estabelecer a sua posição relativa face a esses objectos e lugares, bem como em relação a outros indivíduos, construindo a imagem mental do espaço envolvente essencialmente por intermédio do eco e dos reflexos sonoros produzidos.

Nesta acepção, o conceito de construção de imagem mental, parafraseando Hill¹³, é a figura mental de um fenómeno perceptível que pode ser representado visual, auditiva e tactilmente, ou noutras formas de sensibilidade, um processo de representação do meio circundante e de formulação de pensamentos complementares da linguagem. Mas convém acentuar que a construção da imagem mental do meio circundante através do sentido da audição apresenta um maior grau de dificuldade quando comparada com o sentido da vista, dadas as suas características de descontinuidade espacio-temporal. Para atenuar estas dificuldades, é preciso exercitar o sistema auditivo (para a perceptibilidade de tudo o que nos rodeia), o tacto e a propriocepção (que actuam indissociáveis e num conjunto unitário na pessoa cega que se desloca), a sua capacidade ou facilidade de

¹³ HILL, E. W. – *The Hill Performance Test of Selected Positional Concepts*. Chicago: Stoelting Co., 1981.

movimentação, que é constituída por dois parâmetros fundamentais: a locomoção (parâmetro físico ou biomecânico) e a orientação mental (parâmetro cognitivo), conforme o defende Lowenfeld, ou, ainda, segundo Hill, a capacidade que o indivíduo tem de se deslocar do ponto em que se encontra para a posição que deseja alcançar noutra zona do meio circundante, questões que, em 1993, também mereceram enquadramento, por Leonor Moniz Pereira, num estudo com crianças de visão nula ou residual.¹⁴

Para nós, o som (desde que audível ou perceptível) tem uma indiscutível função na concretização desta importante e impressionante faculdade que toda a gente possui, mas que se manifesta com especial relevância nas pessoas cegas. Basta vendarmos completamente os olhos, munirmo-nos de uma bengala e cumprimos um programa prático de formação em mobilidade e observarmos os resultados na detecção dos obstáculos, quando batemos com mais intensidade com a bengala no chão, ou quando não tocamos com ela no chão. Basta procedermos a análise idêntica, quando usamos calçado de borracha ou de sola, em lugares intensamente sonorizados (ruidosos), soprados, por exemplo, por ventos fortes, ou em lugares absolutamente em silêncio... lugares silenciosos... ou quando sentimos necessidade de emitir estalidos com o bordo superior da língua no céu da boca, não na perspectiva dos Bosquímanos (é a sua forma de expressão), mas para nos certificarmos, socorrendo-nos do sonar humano, da proximidade de uma qualquer referência. Se estivermos numa sala de espectáculo com música alta e difundida por colunas espalhadas por toda a sala, a percepção do espaço envolvente é iludida ou anulada pelo som. Se, numa sala de pequenas dimensões, em completo silêncio, nos deslocarmos descalços em bicos de pés e sustendo a respiração, verificaremos que a capacidade exteroceptiva (no que se refere à audição) também é iludida ou anulada pelo silêncio, devido à ausência de refluxo sonoro. O som é nestes termos fundamental e imprescindível às pessoas cegas ouvintes, mas indissociável, obviamente, de um bom sentido da audição e do global desenvolvimento da perceptibilidade dos sistemas sensoriais restantes, cuja rendibilização em conjunto substitui (em alternativa e em muitas circunstâncias e situações) parte do grau de absorção da modalidade sensorial visual.¹⁵

Sabemos que, e isso é indiscutível, socialmente, o ouvido escorrito representa para o indivíduo um factor indispensável para se relacionar com o seu semelhante e não ficar isolado numa comunidade em que, para chegar à compreensão do mundo que o envolve, necessita da sensibilidade, da audibilidade e da inteligibilidade que só o complexo mecanismo da audição lhe permite adquirir. Já Sócrates e Aristóteles reconheciam, por experiência própria, as vantagens e a eficácia do ensino peripatético. O sentido da audição está intimamente ligado à personalidade humana em relação com as funções psíquicas do indivíduo e fundamentalmente ligado ao percepcionamento das coisas, dos objectos que emitem sons próprios ou ao cair no chão, ou quando os tocamos, dos ruídos, da fala e da pronúncia e, por vezes, da intuição ou percepcionamento das subtilidades ou das intenções do nosso interlocutor, que a matéria da palavra proferida veicula, a substância, ou manifestação da forma na matéria, numa dimensão glossemática.¹⁶

¹⁴ Lowenfeld, Berthold – *Psychological considerations*. «Visually Handicapped Child in School». London: Ed. Berthold Lowenfeld, 1974; pp. 27-60.

¹⁵ Guerreiro, Augusto Deodato – *Ob. cit.* em 11.

¹⁶ Ribeiro, Vasco – *Surdez: futuro optimista*. «Poliedro: Revista de Tiflogia e Cultura». Porto: Instituto de S. Manuel – Edições Braille de Santa Casa da Misericórdia, n.º 403 Janeiro 1995. [Artigo transcrito em braille de «Saúde e Vida» (Público)], e Guerreiro, Augusto Deodato – *Ob. cit.* em 11.

A pessoa cega pode ter, desde que os sistemas acústico-sensorial e da perceptibilidade dos sentidos não se achem obstruídos ou condicionados por quaisquer circunstâncias, a noção exacta do espaço e dos obstáculos à sua volta, numa dimensão pluridireccional e multidimensional.

Sem nos alargarmos em demasia, sabemos que a perceptibilidade dos nossos sentidos, incluindo a do ouvido em especial, constitui um sistema complexo e abrangencial de horizontes perfeitamente acessíveis às pessoas cegas, desde que devidamente alertadas, treinadas e orientadas, a partir do nascimento (no caso dos cegos congénitos) ou a partir da altura em que cegam. As pessoas que iniciam esta preparação em pequenas, adquirem um grau de hipersensibilidade e de percepção psico-analítica incomparavelmente superior ao das pessoas que cegam quando adultos.

Adquirimos conhecimentos sob a forma de sensações e percepções, que têm origem na actividade sensorial e experiencial, sendo as sensações e as percepções a base do nosso conhecimento do real. Pela percepção, conhecemos objectos e situações, pela sensação, conhecemos pormenores ou aspectos dos objectos e das situações, conforme o demonstrado pelas psicologias da estrutura e, numa fase seguinte, pela psicologia genética. O processo da observação é constituído por dois passos (que entendemos sucessivos e indissociáveis): a *atenção*, que é o passo preliminar, a preparação para observar, e a *percepção*, que é o passo final, a verdadeira observação de algum facto ou objecto, o que também nos remete para os conceitos de mente, consciência e antecipação perceptiva. O nosso conhecimento perceptivo transita continuamente de uma percepção sincrética (ou indiscriminada) para uma percepção sintética, ou percepção em que os elementos, ao mesmo tempo distintos e articulados, são apreendidos, na sua unidade orgânica (e inorgânica), pelo sujeito, interdependência esta (entre o sujeito e o objecto) que nos leva a definir a percepção como o acto pelo qual um indivíduo toma consciência do real, sob a forma de estruturas, ou totalidades, que para ele se revestem de significação. Neste contexto, a percepção, como intelecção de dados e de circunstâncias, como recurso referencial, comunicacional e determinante da faculdade tiflo-sócio-comunicacional, traduz-se no desenvolvimento da independência, autonomia e interacção das pessoas cegas na sociedade.

No que respeita ao usufruto dos espectros audíveis, as pessoas normovisuais ouvintes poderão, mercê da absorção do sentido da vista, estar naturalmente em desvantagem em relação às pessoas cegas ouvintes nesta questão. Mas, por exemplo, se se tratar de dois melómanos (um normovisual e um cego), há uma certa similitude na audição de um disco compacto concebido e gravado em estúdio, com a perfeição de sofisticados sintetizadores electrónicos, um e outro conseguem ter uma percepção mais perfeita e mais real da execução musical e do ambiente de uma sala de concerto do que se estivessem a assistir ao vivo numa das melhores salas de concerto. Claro que na sala há, por vezes, a vantagem, para o normovisual, no desfrutar com a vista todo o movimento da orquestra. Mas há quem feche os olhos para interiorizar mais profundamente os sentimentos e as impressões dos sons expressos pelos variados instrumentos. Bem, Beethoven não precisava de ouvir para compor maravilhosas páginas de música na surdez completa da fase final da sua vida. Bach continuou a compor apesar da perda total da vista nos seus últimos anos de vida. Arturo Toscanini, também apesar da sua deficiência visual, foi um dos maiores maestros do século XX.

Nada melhor, para a compreensão do significado do som como fonte de informação e fenómeno propulsor e sedimentador da comunicabilidade, sociabilidade e interacção humana, para interiorizar e reflectir estas questões, do que «ver», vendo com a inteligência, com o coração e com todos os recursos sensoriais e motores, psicomotores, com saber aprofundado, e não com uma simples

olhadela ou suposição, sem outros adicionais ou integrantes de observação que nos permitem a intelecção real do que nos rodeia, das pessoas, das estruturas sociais, do espaço e do contexto em que nos inserimos.

Conclusão

Defendemos, para o alargamento do domínio da interacção humana com base na cultura dos sistemas sensoriais (perspectiva substitutiva do visiocentrismo numa enorme diversidade de circunstâncias, e que amplia o paradigma comunicacional), a perceptibilidade dos sistemas sensoriais numa dimensão tifo-sócio-comunicacional e interactiva. A perceptibilidade sensorial não é apenas um conjunto de elementos primários, independentes da inteligência e da vontade, mas sobretudo o resultado cultural da educação e da actividade perceptivo-motora, cognitiva e psico-sensório-intelectual do indivíduo, possibilitando-lhe a comunicabilidade, sociabilidade, mobilidade, autonomia, independência e interacção aos mais diversos níveis.

No respeitante à importância e pragmaticidade da cultura e desenvolvimento do sistema acústico-sensorial, estamos em condições de poder afirmar que todos os sons têm um valor informativo indiscutível para as pessoas cegas: os sons dos corpos (biológicos e inanimados), os sons de nós mesmos, da voz humana (que traduz certas atitudes morais ou determinados estados de espírito transitórios, por vezes melhor ainda do que o olhar e com menor poder de dissimulação, a lealdade, a franqueza, a astúcia, a volubilidade, a hipocrisia e especialmente todas as exaltações ou depressões momentâneas do *ego*),¹⁷ os sons dos actos de fala, das palavras proferidas, dos diálogos, os sons de actos diversíssimos, de circunstâncias e do meio ambiente, os sons da natureza, os sons do silêncio, os sons da música, os sons que recheiam a vida de convivialidade, que revestem a vida da policromia vivencial e interactiva.

O som é um universo inexaurível de informação e constitui um fenómeno sócio-interactivo imprescindível a todo o ser humano, representando especialmente para as pessoas cegas ouvintes – em substituição do sentido da vista –, uma preciosa fonte de recursos referenciais, aos mais diversos níveis, e de contributos para o desenvolvimento da perceptibilidade dos sentidos, comunicabilidade, sociabilidade, independência sócio-intelectual e socio-profissional, autonomia e interacção na sociedade que todos nós somos, sem excepções, e que todos deveremos ser capazes de pensar e conceber sem obstáculos de natureza física, socio-laboral, relacional e psico-socio-intelectual.

As pessoas cegas, ao perderem a informação pela imagem, substituem-na, com frequência, pela informação áudio. O som como fonte de informação para a pessoa surdo-cega, para quem o meio privilegiado de comunicação é o tacto, também poderá, se devidamente exercitado, constituir eventual elemento de índole referencial nalgumas circunstâncias. Transformar, para o efeito, uma produção acústica em mensagem e dar-lhe uma dimensão pragmática, é um desafio comum a todos nós e, aumentar as possibilidades comunicacionais em pessoas cegas e surdo-cegas, é uma meta de todos que pode ser realizada através de vários tipos de mensagens tendo em comum o código que se pretende que seja dominado pelo maior número de pessoas (pais, educadores, professores) preparadas pelos técnicos destas especialidades.

¹⁷ Castro, J. de Albuquerque e – *A voz humana como expressão de carácter*. «Revista dos Cegos». Lisboa: Associação Promotora do Ensino dos Cegos, nº 20 Abril 1938, pp. 14-24. (Edição em braille).

O som e/ou os ruídos, consoante a sua intensidade, permitem ou impedem que a pessoa cega ouvinte tenha a percepção do espaço envolvente (se for fechado), por vezes num raio superior a 20 metros, bem como da diversidade de ocorrências audíveis ou perceptíveis decorrentes das acções «mecânica», «térmica» e «acústica». A antecipação perceptiva, a sociabilidade, a comunicabilidade e a interacção da pessoa cega diminuem, por um lado, na proporção do aumento da intensidade do som ou dos ruídos à sua volta, e, por outro lado, à medida que a anecoicidade aumenta.

Treinar aprofundadamente a audibilidade (a cultura da escuta, para se poder mostrar à pessoa cega os sons das coisas como se lhe mostra na mão essas mesmas coisas, os objectos), desenvolver ao máximo este sentido social substitutivo, em múltiplas situações, da modalidade sensorial da visão, possibilita às pessoas cegas a antecipação perceptiva e a comunicabilidade, sendo o meio por excelência mais socializante e interactivo de que estas pessoas dispõem, para além da cultura da percepção háptica, ou seja o desenvolvimento da capacidade de utilização da informação táctilo-quinestésica em conjunto com o movimento intencional.¹⁸

O som, entendido como meio de comunicabilidade, sociabilidade e interacção humana, proporciona e refina o desenvolvimento da perceptibilidade das pessoas cegas – consubstanciada na formação dos sentidos táctil, auditivo, olfactivo, gustativo, térmico, algico, cinestésico e nos sentidos de equilíbrio e de orientação, bem como no sentido quinestésico, o qual, em conjunto com o do tacto e o da audição é fundamental para estas pessoas. A pessoa cega que consiga cultivar esta forma de percepção – coexistente com a dinâmica do saber acumulado e emergente do «arquivo cultural»¹⁹ da humanidade –, rendibilizando-a ao máximo, terá menos dificuldades na conquista da sua independência intelectual, independência sócio-intelectual e socioprofissional, autonomia, intercompreensão, interacção na sociedade humana.

A implantação das novas tecnologias da informação veio enformar mais ainda esta questão, permitindo manter hoje a humanidade inteira em contacto quotidiano permanente, mesmo através do som, ocupando os dispositivos mediáticos da informação um lugar central, não só na delimitação e no desempenho da nossa experiência individual e colectiva, mas também na encenação das visões do mundo e das razões que pretendem fundamentar legitimamente o discurso e a acção do ser humano. Tenhamos todos a percepção desta realidade e partilhemos-la, tornando-a cada vez mais profícua para as pessoas cegas (na medida do possível também para as pessoas surdo-cegas), preenchendo com a necessária e progressiva consistência científica uma área que, até há bem pouco tempo, se encontrava a descoberto no âmbito das ciências da comunicação, para cujo alargamento do paradigma procuramos contribuir.

Sentimos que todo o nosso corpo «vê», razão por que desconstruímos um conceito de visão em favor de outro às vezes hibernado, despertando outros sentidos noutra vez, desvalorizando a sensação de tudo se subordinar aos olhos. Todo o corpo se vê e vê acontecer. Todo o corpo está em permanente busca do mais ser!

¹⁸ Pick, Herbert L. – *Perception: locomotion and orientation*. in *Foundations of Orientation and Mobility* / Richard L. Welsh e Bruce B. Blasch. New York: AFB, 1980; pp. 73-88, e *Guerreiro, Augusto Deodato – Ob. cit.* em 11.

¹⁹ Miranda, José A. Brangança de – *Análítica da Actualidade*. Lisboa, Vega, 1994.

A MEMÓRIA DISPUTADA: ANONIMATO E OUTROS DRAMAS DA VISIBILIDADE PÚBLICA

A memória, ou mais precisamente uma estrutura institucionalizada de memória, tem hoje um valor estratégico e constitui um activo importante tanto para os indivíduos como para as organizações, tornando-se *objecto de complexas disputas estratégicas*. Diríamos que não há institucionalização¹ bem sucedida sem que os edifícios de sentido que aspiram à visibilidade social (pessoas e imagens públicas, caricaturas, marcas, tecnologias, formatos televisivos, projectos editoriais, ambições ou denegrições) se acolham em estruturas institucionalizadas de memória a que se encontram associadas formas de cotação social – como sejam, para falar apenas das mais inesperadas, os júris residentes ou anónimos de espectadores televisivos, os júris de festivais de publicidade, os clubes de fãs ou as claques desportivas – e vejam, então, o seu valor reconhecido. De outro modo, é a queda no inorgânico que os espera, isto é, o *anonimato social, político ou económico*.

Do anonimato ao Olimpo

Sofrer de anonimato

Mantemos fundadas dúvidas sobre os pressupostos de que parte Foucault quando afirma que o homem não procura hoje ganhar o direito a um lugar num qualquer Olimpo, mas, inversa-

¹ Alguns conceitos propostos neste artigo, nomeadamente o de *institucionalização*, encontram-se desenvolvidos em «Institucionalizações e colapsos de sentido nas organizações», in: *Terrenos Vagos* (obra colectiva coordenada por Rogério Ferreira de Andrade), Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa, 2000.

mente, conquistar o anonimato² e vir alojar a sua voz no grande murmúrio anónimo dos discursos. Os termos em que Foucault coloca o problema – «conquistar o anonimato» ou «arrancar-se ao anonimato» – serão, na verdade, antinómicos ou a conquista do anonimato é uma sub-espécie transitória, e apenas com *existência literária*, do arrancar-se ao anonimato? Retenhamos estas palavras de Cioran, por onde perpassa a mesma ambiguidade: «(...) Os únicos anos importantes são os do anonimato. Ser desconhecido é uma volúpia; tem por vezes um lado amargo, mas é um estado extraordinário. Durante anos, apresentavam-me nos salões – porque houve um tempo em que adorava beber whisky, mas como não podia permitir-me comprá-lo, ia às recepções – e apresentavam-me sempre como o amigo de Ionesco ou de Beckett. Aceitava muito bem esta condição, porque não? Para quê ser conhecido?»³. É bem possível que a própria conquista do anonimato constitua uma estratégia para se prosseguirem processos de institucionalização de um nome, de uma ambição, cânone, imagem ou reputação, individual ou colectivamente, retirando-se desses processos, conduzidos sob a forma consumada ou apenas tentada, inúmeras vantagens. O paradoxo, em Cioran, reside no facto de vir falar da «volúpia do anonimato» depois de o ter superado, isto é, com uma reputação de autor já estabelecida.

O que é, então, o Olimpo? Apenas a imagem com que procuramos figurar uma institucionalização de sentido bem sucedida, a maneira imediatamente acessível de se perceber a necessidade vital que os indivíduos e as organizações têm de instituir uma *trajectória inequivocamente ascensional* nas suas esferas pessoais, profissionais ou de negócios que os faça permanecer, com carácter duradouro, *aí* onde o foco de luz da opinião ou dos meios técnicos de visibilidade social os possam sempre alcançar.

Contrariamente ao que possamos pensar, esses lugares de sobre-exposição, tendo inserções físicas específicas nas nossas sociedades (como outrora as pequenas comunidades eram devassadas pelo ubíquo olhar normativo da colectividade), existem primeiramente em estruturas institucionalizadas de memória. De que serviriam os programas televisivos ou as revistas de celebridades se aquele ou aquela que é célebre não habitasse já uma estrutura institucionalizada de memória, reconhecida e legitimada pelos espectadores ou leitores que consomem avidamente um *ethos*, isto é, um edifício de sentido que foi, desde o início, destinado à celebridade, obtendo-a? De facto, para o sucesso público de uma identidade proposta ou auto-proposta é indispensável, nos ambientes que lhe são estratégicos, a existência de estruturas públicas e institucionalizadas, favoráveis, de memória.

Não nos referiremos aqui aos casos «espontâneos», aparentemente não estrategizados, de identidades que permanecem no espaço público numa aparente leveza de processos, como é o de Guy Debord, cujo suicídio é relatado numa notícia de 1994 com o sugestivo título de «Morrer sem imagem»⁴. Entre o incrédulo («não tinha televisor») e o elogioso, a notícia – com uma particular e significativa obsessão pelo medium televisivo – dá conta que «mesmo na morte foi subversivo, a televisão não tinha sequer uma imagem dele e, cúmulo dos cúmulo para a nossa época, teve de falar sem o mostrar. As suas fotografias também não abundam e as entrevistas não existem. Debord provou que, neste belo ano de 1994, *pode-se ser célebre e morrer sem imagem*» (sublinhado nosso).

² Foucault, Michel, *Dits et écrits – Vol. III*, ed. Gallimard, Paris, 1994, em particular «La vie des hommes infâmes», pp. 237-253.

³ Cioran, E. M., *Entretiens*, ed. Gallimard, 1995: 307.

⁴ Jornal «Expresso», 10 de Dezembro de 1994.

Cada caso terá de ser bem ponderado para se averiguar do seu desvio ao padrão que estamos a analisar, o qual corresponde a processos inevitavelmente calculados e intencionais de institucionalizações de sentido que visam estruturas de memória. Sabe-se, por exemplo, como a institucionalização do *cool*, da frescura, da leveza ou da luminosidade custa bem caro às multinacionais de produtos de beleza. Os próprios *media*, que são, aliás, activos operadores de institucionalização, rodariam desorbitados, ineficazes, se não sondassem permanentemente essas estruturas institucionalizadas de memória que lhes permitem planear ou administrar grelhas de programação e de alocação de tempo publicitário.

Muitas das categorias jornalísticas, de conotação ainda *naturalista*, parecem ter envelhecido prematuramente, uma vez que aos *media*, e em particular à televisão, já não é pedido que se movam segundo uma lógica referencial, mas em função de uma lógica institucionalizadora. A notícia canónica e informativa, em que assentava uma ontologia da noticiabilidade, quantos a lêem hoje? O «quem», o «como» ou o «onde» pulverizaram-se numa infinidade de mapas e canais de intriga com *forte erótica social* pelos quais os indivíduos e as organizações propõem e encenam, estrategicamente, múltiplas identidades. Aliás, a tais práticas dos grandes *media* aparece associada, mais do que nunca, a categoria do *gratificante*, embora com uma diferença de peso relativamente à acepção clássica desta categoria na teoria dos *media*. A gratificação que o meio concede não é apenas psicológica ou simbólica, ela é literalmente *ganha* sob a forma de prémios pecuniários. E com a remuneração vem o valor maior, esse sim, intensamente simbólico – *a fuga ao anonimato*.

Algumas críticas a um programa televisivo como o «Big Brother», críticas centradas na acusação de devassa da intimidade ou de voyeurismo, não chegam a compreender o essencial: os participantes não se sentem beliscados, diminuídos, sentem-se verdadeiramente acarinhados, endeusados por uma legião de outros que gostariam de chegar lá e ouvir, em comoção sincera – partilhada, uma vez mais, com a legião de crentes da mesma fé – o refrão magnificador «we are the champions». Nas suas vidas, que outras oportunidades virão a ter esses jovens para ensaiar a institucionalização de um *look*, de um *talento*, de uma *simpatia*, de uma *juventude* e desfrutar das delícias de permanecer no Olimpo, de deixar de sofrer de anonimato? Se nos referimos particularmente a este programa televisivo é porque nele se espelha, exemplarmente, o modo como os indivíduos encenam e administram as suas *institucionalizações tentadas de sentido*, pelas quais procuram atrair estruturas públicas de memória, dirigindo-se explicitamente ao auditório que decidirá da sua permanência ou evacuação da «casa-Olimpo» (um dos primeiros concorrentes, especialista e formador de uma arte marcial, exhibia insistentemente a sua destreza, narrando em seguida os seus feitos e talentos, ao mesmo tempo que comentava que com tantos ginásios lá fora, alguém certamente se lembraria dele...). A bateria de dezenas de câmaras, apontadas aos participantes, facilita as tentativas auto-institucionalizadoras. Diríamos que esse aparato técnico é, de forma crescente, um elemento constitutivo dos processos de institucionalização.

Todas estas frenéticas actividades decorrem, muitas vezes, num registo infra-perceptivo, escapando a quem, de fora, seja incapaz de nelas reconhecer comportamentos estratégicos ou, mais propriamente, formas quer tentadas, quer consumadas de institucionalização e auto-institucionalização de sentido. Os cobiçados Olimpos de hoje não são, de modo algum, lugares aprazíveis e com fraca densidade de eleitos, como também não o era realmente o Olimpo grego tardio, habitado por inúmeras divindades mestiças. Os Olimpos de hoje são espaços discursivos, retóricos, de fruição intensamente emocional, onde vagueiam *restos* de colapsos de sentido e de processos de institu-

cionalização mal sucedidos à semelhança dos restos de satélites, sondas, estações orbitais e outras edificações tecnológicas que, tendo cumprido a sua «missão», circulam como detritos em órbita geo-estacionária por sobre as nossas cabeças, até ao despenhamento aprazado. A queda da estação espacial Skylab, há uns bons anos, pode dar-nos uma ideia da perturbação colectiva que esses dejectos tecnológicos podem infundir, apesar de desactivados. A comunicação gera hoje tantos dejectos como qualquer próspera indústria transformadora, só que um lixo de outro tipo – o lixo do simbólico – gerado por processos de simbolização ou de representação, entre os quais se incluem esses processos contemporâneos potencialmente poluidores que são as *institucionalizações tentadas* de sentido.

Apresentaremos em seguida algumas situações em que são bem visíveis processos de assimilação e desassimilação social do sentido.

Inserts: *institucionalizações e auto-institucionalizações de sentido*

Os processos de institucionalização e também de auto-institucionalização (destes últimos interessam-nos particularmente aqueles em que os indivíduos ensaiam a sua própria institucionalização) ocorrem em todos os domínios e com uma frequência que tornaria inglória a tarefa de os enumerar e sistematizar. Aliás, a institucionalização tornou-se uma das constantes da nossa época, um padrão de funcionamento dos actores individuais e colectivos. O reforço do institucional dever-se-á a uma necessidade de acrescer a sua eficácia por parte de actores vulneráveis que procuram, deste modo, modelar, ou mesmo influenciar, os sentidos que circulam nas redes relacionais e sociais em que se incluem.

Face à complexidade e, sobretudo, à ameaça de colapso dos sistemas relacionais e sociais em que esses actores têm de agir, bem como aos riscos da subsequente queda no inorgânico, acentuou-se uma vocação institucionalizadora da comunicação. Institucionalizar um nome, uma reputação, um valor é a forma como o indivíduo ou as organizações do presente respondem a um dos rostos do inorgânico – o anonimato ou o esquecimento. O modelo que parece reger este jogo social generalizado é o de uma *bolsa de valores*, uma cotação social. Muitos são os indícios que nos levam a crer que em diversas situações sociais nos aferimos hoje pela *cotação* pública ou privada de um valor, a começar pelo primeiro deles, o da nossa própria pessoa, ou antes, o das representações da nossa pessoa. Aprendemos que é por uma imagem que passa a linha que nos pode separar ou aproximar de um Olimpo (valor estimado e ambicionado) a que aspiramos, seja este apenas uma promoção profissional, a nomeação para uma honraria, o favor de *aparecer* no ecrã, de vir a tornar-se dama de honor de um concurso de miss Portugal Mundo ou, simplesmente, ver impresso o seu rosto num selo de correio (reportamo-nos a uma iniciativa dos correios canadianos).

Talvez nunca tenhamos estado tão dependentes da criação de edifícios de sentido e da conquista estratégica de posições em estruturas institucionalizadas de memória, seja na memória dos outros, seja nesses elementos viáticos colectivos que são os *media*, os quais, também eles, têm realizado um *aggiornamento*, transmutando-se em operadores de institucionalização ou mesmo da sua própria e deliberada auto-institucionalização. Este trabalho de edificação de sentido e de captura de estruturas de memória supõe a aptidão para criar, como refere Herminia Ibarra⁵, identidades pro-

⁵ Ibarra, Herminia, «Provisional selves: experimenting with image and identity in professional adaptation», in: *Administrative Science Quarterly*, Vol. 44 (4), 1999: 764-791.

visórias e navegadoras («provisional selves») que aspiram literalmente a *editar*, de modo perene, um sentido que possa alojar-se na memória individual ou colectiva dos indivíduos, dos aparelhos ou das redes que decidem, como a barca de Caronte, da passagem de um candidato do estado de anonimato ao Olimpo.

As edificações e os despenhamentos de sentido são permanentes na actualidade. Tomando emprestada uma referência cinéfila, apresentaremos em seguida alguns *inserts* retirados da imprensa e que mostram uma variedade considerável de institucionalizações ou auto-institucionalizações tentadas e, em alguns casos, consumadas.

Fundações particulares civis. Começemos pela intrigante multiplicação de *fundações criadas por indivíduos ainda vivos* (ou por mandatários, mas com o seu consentimento tácito, ostentando o seu nome e, por vezes, recorrendo mesmo ao seu empenhamento pessoal). Certamente nos ocorrerão nomes de empresários bem sucedidos ou de políticos retirados (e mesmo ainda no activo) que têm instituído, ou anunciam que vão instituir, fundações em seu nome. Não gostaríamos de minimizar este fenómeno reduzindo-o, por exemplo, a hábeis decisões estratégicas para obter vantagens significativas em deduções fiscais, para captar verbas destinadas a iniciativas partidárias ou a angariar capital político de modo a imprimir um novo fôlego em carreiras de «senadores do mundo». Vital Moreira, referindo-se globalmente às fundações, sejam as públicas, as canónicas ou as que nos interessam particularmente, isto é, as fundações particulares civis, dizia tratar-se de «um universo altamente diversificado, sujeito a um quadro jurídico-institucional complexo e onde escasseia a transparência e a responsabilidade pública»⁶. Pela nossa parte, queremos apenas chamar a atenção para a frequência com que se manifesta esse *ímpeto fundacional*, quer a título pessoal, quer por parte de sujeitos colectivos como as empresas e os partidos políticos. O próprio Vital Moreira parece espantar-se com a multiplicação do que designa como «modalidades exóticas de fundações»⁷.

Auto-santificação de João Paulo II. O cronista de um semanário nacional⁸, comentando a última visita do Papa a Fátima e, em particular, a revelação do terceiro segredo, transcreve do jornal italiano «La Repubblica» a seguinte observação: «Com este *processo de auto-santificação*, João Paulo II estará como que a pré-ordenar em vida o percurso da *sua própria beatificação*» (sublinhados nossos). A ser verdadeira esta conjectura, estaremos perante uma variante canónica de um processo de auto-institucionalização e, seguramente, das mais bem conseguidas.

Imagens-ventosas. Um outro cronista⁹, sempre atento às institucionalizações, erosões e colapsos de sentido, propunha, a propósito das frequentes viagens do primeiro ministro português, uma nova designação para as institucionalizações de sentido: as *imagens-ventosas*. De que se trata? Apresentemos primeiro a teoria: «É extremamente fascinante vermos como uma imagem se esboça, ganha alento e energia, até se tornar absolutamente inevitável e substituir a realidade que inicialmente nos ajudava a sinalizar (...). Quando a imagem «pega» de tal modo que não nos conseguimos ver livres dela, podemos dizer que se trata de imagens-ventosas, que acabam por absorver tudo o que lhes está próximo».

Vejamos, em seguida, a aplicação prática da teoria, num teste ao seu valor interpretativo: «O primeiro-ministro deixou que a comunicação social e a oposição lhe colassem uma imagem: a de

⁶ Jornal «Público», 16 de Maio de 2000.

⁷ Jornal «Público», 16 de Maio de 2000.

⁸ Artigo do jornal italiano «La Repubblica» citado em crónica de Alfredo Barroso, Jornal «Expresso», 20 de Maio de 2000.

⁹ Jornal «Público», 6 de Abril de 2000, crónica de Eduardo Prado Coelho.

«aquele-que-está-sempre-lá-fora (...). A imagem existe – e uma imagem que existe persiste». O cronista não resiste a sugerir também uma reparação possível de sentido: «A melhor maneira de contrariar uma imagem não é, ao arrepio do que pensam os publicitários, tentar promover a imagem contrária. É antes procurar não produzir imagem nenhuma: até que naturalmente se reencontre a própria imagem para além dos efeitos pirotécnicos da produção e da contraprodução». Mas, perguntaríamos nós, o que é «não-produzir-imagem-nenhuma» neste espaço global de hiper-visibilidade e de hiper-escuta? Pois se até a própria inacção tem uma imagem, supõe uma narrativa e, portanto, é institucionalizável... Dificilmente comprovaremos que a inacção é a melhor maneira de «contrariar uma imagem» ou de reparar sentido, mas que ela revela, por contraste, o fantástico poder das imagens-ventosas, isto é, das institucionalizações, bem como dos colapsos de sentido a que estão sujeitas, sem dúvida que revela.

Resolução Alternativa de Litígios. Caso curioso de um convite («consulta e participação pública») do Ministério da Justiça português – sob a forma de uma brochura amplamente divulgada já durante o ano de 2000, como encarte, na imprensa escrita – para que os cidadãos contribuíssem com opiniões sobre *formas alternativas à disputa judicial*. De acordo com essa brochura, pretende-se «encontrar as melhores *fundações* para o que deverão ser a aceitação, legitimação, afirmação e *institucionalização* das modalidades de prevenção e meios alternativos de resolução de conflitos, superando o arreigamento atávico a uma cultura judiciária que se esgota no modelo tradicional e não contempla nem a novidade, nem a diversidade» (p. 2 – sublinhados nossos). O estilo do discurso é argumentativo («a justiça respeita e interessa a toda a sociedade», p. 1), mas é relativamente fácil identificar a narrativa institucionalizadora que ordena o sentido («o Ministério da Justiça vai *fomentar* o que, doravante e por abreviação, se designa como *Resolução Alternativa de Litígios* ou se refere sob a sigla *RAL*» – p. 3 – sublinhados nossos). A estrutura gráfica da brochura tem a particularidade de fazer correr à direita um texto legitimador, embora pretendendo-se apenas informativo, o qual recupera diversas citações do presidente da república, procurador-geral da república, bastonário da ordem dos advogados, juízes conselheiros, entre outros.

Barbie submete-se a plástica radical. «Barbie Handlers, 38 anos, vai submeter-se a uma operação plástica radical. O objectivo é diminuir o tamanho dos seios, aumentar uns centímetros na cintura e emagrecer as ancas (...). Barbie, a boneca que se tornou – graças aos ataques das feministas nas décadas de 70 e 80 – um estereótipo da futilidade (...) quer reflectir «a mudança do tempo», como disse Jean MacKenzie, que estava a falar da boneca mas poderia muito bem estar a falar da Mattel (a empresa que fabrica a boneca)». A institucionalização da nova Barbie processa-se em duas fases. «Em Janeiro, o novo rosto é *oficialmente* apresentado durante a feira de brinquedos de Nova Iorque (...). *Se* as novas medidas forem aceites pelos consumidores, serão adaptadas a todos os modelos da Barbie» (Jornal «Público», 27 de Novembro de 1997 – sublinhados nossos). Note-se, no entanto, que apesar destas operações de re-edificação de sentido, as feministas sempre a criticaram por ser uma loura estúpida e estereotipada, tendo recentemente um grupo chamado Barbie Liberation Organization comprado barbies, substituído a sua voz de mulher pela de GI Joe, um popular boneco masculino feito por Hasbro, antes de as recolocar nas lojas. As Barbies, colapsadas, passaram a dizer frases como «eat lead, Cobra» («The Economist», 5 de Fevereiro de 1994). Entretanto, concorrentes da Barbie altamente inteligentes começaram a surgir, como sejam Ashley, a advogada; Emily, a empresária; Vicky, a veterinária; Alexis, a artista; Destiny, a médica e Jessica, a jornalista. O número 145 da «Elle», de Outubro de 2000, comentava deste

modo o aparecimento das concorrentes de Barbie: «acompanhadas pelos seus computadores portáteis, passaporte e bloco de notas, estas bonecas têm por objectivo ensinar às mais pequenas a importância de uma boa performance escolar e intelectual». De facto, uma narrativa hegemónica e institucionalizada pode esconder uma infinidade de outras narrativas subversivas («contranarrativas») e com vontade, elas também, de «aparecerem».

Expresso, o último jornal. Terminamos com um outro caso, o do jornal Expresso. Vamos referir-nos à campanha de re-institucionalização deste semanário como jornal de referência, campanha a que assistimos durante vários meses de 1999 e que se revelou, afinal, como uma estratégia de *absolutização da credibilidade informativa, financeira e institucional* do Expresso. A auto-referencialidade alimentou, quase exclusivamente, este processo de institucionalização, procurando blindar o semanário contra concorrências directas ou indirectas na sua fatia de mercado. Sabemos que as empresas de comunicação social são organizações como quaisquer outras, sujeitas aos constrangimentos que a sua gestão inevitavelmente exerce sobre a prática jornalística e os produtos jornalísticos. Não é isso, portanto, que reclama a nossa atenção, mas a repetida afirmação, no Expresso, de que a delimitação entre o produto jornalístico e as lógicas comerciais ou institucionais da empresa detentora do jornal está acima de qualquer suspeita (nas notícias do Expresso só leríamos factos).

Ora, a dúvida, por parte do leitor atento, instala-se precisamente quando se depara com o excesso de auto-referencialidade, com o pendor isomórfico, manifestado na referida comunicação institucional daquele semanário. Tomemos como exemplo a edição do dia 4 de Dezembro de 1999. Por onde passa, neste número, tal vocação institucionalizadora? Se olharmos em simultâneo para a primeira e para a última páginas, encontramos nada mais nada menos do que cinco grandes notícias auto-referenciais, o que não deixa de ser intrigante num jornal de periodicidade semanal (portanto, para quem o mundo rodou durante sete dias, «produzindo» novos acontecimentos noticiáveis). Assim, com enorme destaque, praticamente a meio da página e ainda com remissão para a página 14, a *auto-notícia* (incluindo uma maquete) de que «Graça Dias projecta sede do Expresso», sendo a remissão integralmente dedicada ao novo edifício-sede do semanário. Ainda na primeira página, e igualmente com bastante relevo, ficamos a saber que o «Expresso escolhe figuras do ano e do século». Nova remissão leva-nos até à página 3, uma página naturalmente nobre, pois é aí que se encontra a habitual coluna de opinião do Director. Mantendo-nos na 1ª página, somos informados, na rubrica «24 horas» (com menor destaque, mas mesmo assim com títulos a *bold*), que a «Alta Autoridade dá razão ao Expresso» na sequência de uma queixa apresentada por um administrador da SAD do FC Porto. Nessa mesma rubrica anuncia-se que está à venda o livro «Turismo de Habitação – 100 casas para sonhar», naturalmente editado pelo Expresso. Na última página, e como notícia mais destacada, uma informação facultada pelo «Painel Expresso/Euroexpansão». Qual é essa notícia? O político do partido X ganha a preferência do país e um seu colega e adversário ganha a do partido. A fórmula, a ritualização, isto é, a liturgia do jornal pôde sobrepor-se ao conteúdo, à suposta «informação».

A terminar esta brevíssima referência a um jornal-que-se-modela-como-instituição, não resistimos a dar ainda mais dois exemplos de processos pelos quais o Expresso realiza a sua auto-institucionalização. Na coluna de opinião do Director, de 16.1.99, ficamos a saber que o semanário tinha encerrado as comemorações do seu 25º aniversário (aliás, foram inúmeras as notícias ao longo do ano sobre a exposição itinerante comemorativa desta efeméride). E que título escolhe o Director?

Algo que fale de projectos para o futuro? Ou uma das frases hiper-institucionais do seu editorial («O Expresso tornou-se o jornal mais importante do país (...), com o público mais fiel»? Ou, até mesmo, que «terminou 1998 com um saldo positivo que se aproxima do milhão de contos»? Nada disso. A opção recai sobre o título «A Gala do Expresso», o qual relança, aliás coerentemente, o processo de auto-institucionalização a que o Expresso nos vem habituando.

Nesta sua saga auto-institucionalizadora, faltava ainda ao Expresso outorgar distinções, atribuir certificados de qualidade, criar o seu pelourinho. Pois bem, o jornal instituiu um «selo-chancela Expresso Aplauda». Com ele, a instituição-Expresso passa a recomendar «exposições, peças de teatro, coreografias, filmes, discos ou livros que consideramos absolutamente excepcionais». Fica-se ainda a saber que o Expresso, nestas suas novas funções de juiz perene de actividades e produtos culturais, não se guiará «por uma preocupação de objectividade científica, mas pela vontade de assumir uma subjectividade partilhada». Subjectividade de quem e partilhada por quem, perguntar-se-á? Naturalmente *da* instituição e *pela* instituição: «não basta a opinião de um crítico, mas sim o voto favorável de, pelo menos, mais um ou dois colegas». Suspeitarão os leitores do Expresso, no número dos quais nos incluímos, que, tendendo a auto-referencialidade e o isomorfimo a enrijeecer a política editorial, deixaremos de frequentar um jornal aberto, mas que, pelo contrário, exhibe já pesadas filtragens e um refinado jogo de equilíbrios resultantes da óptica institucional, a qual tenderá a estender-se, capilarmente, a toda a matéria jornalística? Estas práticas de fechamento institucional tenderão a aprofundar-se como estratégia para garantir comercialmente o sucesso do semanário, ritualizá-lo e torná-lo, como já dissemos, uma instituição isomórfica – *o último jornal*.

Edifícios públicos de memória

A memória traz consigo forças e fraquezas. Esquecer ou lembrar são operações que podem comprometer projectos próprios ou que os outros, nomeadamente as organizações, podem ter a nosso respeito. Não nos interessa um entendimento *stricto sensu* da memória. Pelo contrário, quando nos referimos à memória referimo-nos igualmente a muitos outros fenómenos que a supõem e a reclamam insistentemente, como é o caso da *atenção*. Um autor como Michael Goldhaber pôs em destaque o interesse e valor de uma *economia da atenção* que se ocupe desse *bem* que, ao contrário da informação, ele afirma ser escasso. Sem memória e sem atenção, como descobrir à nossa volta – trate-se de indivíduos ou de agregados colectivos – o diferencial de sentido a institucionalizar e, sobretudo, como propô-lo? A propósito de tomadas de decisão nas organizações, March fala mesmo numa «teoria da alocação da atenção» (March, 1988: 3).

A memória, ou mais precisamente uma estrutura institucionalizada de memória, tem hoje um valor estratégico e, em consequência, é um activo importante tanto para os indivíduos como para as organizações. Avançaremos a hipótese de que os actores estratégicos, sejam eles indivíduos ou organizações, se dirigem a estruturas de memória quando pretendem institucionalizar, desinstitucionalizar ou reparar edifícios de sentido. Estamos conscientes das dificuldades em argumentar convincentemente sobre a hipótese de que a memória e a atenção, enquanto recursos escassos, *se tornaram objecto de complexas disputas estratégicas* nas sociedades actuais. Mas é o que faremos em seguida, ficando claro que nos encontramos nos antípodas de quaisquer perspectivas «hipodérmicas» ou de fantasiosos controlos e reorientações da memória e da atenção.

Memórias individuais

Com forte probabilidade de incorreremos num «pecado de banalidade», vamos retomar um dos episódios mais celebrados de toda a obra literária de Proust. No entanto, como não pretendemos fazer prova de originalidade – antes focar pontos nodais que explicitem aspectos decisivos da nossa própria reflexão, nomeadamente a ligação necessária entre edificações de sentido e estruturas institucionalizadas de memória –, esta releitura de Proust¹⁰ terá todo o cabimento. Aparentemente apenas descritiva e sem um imediato valor interpretativo para os estudos organizacionais, a metáfora de *um edifício imenso de recordação* (Proust) permite-nos, melhor que qualquer outra, pensar esse arco que liga o sentido à memória, arco que, uma vez estabelecido e objectivado, nos esclarece sobre a natureza dos processos de institucionalização. Deixemo-nos conduzir, então, pelo narrador proustiano em busca de edifícios imensos de recordação.

Proust encontra-se à beira de descobrir o mistério que o seu espírito resistia a revelar-lhe: «E, de súbito, a *lembrança apareceu-me*. Aquele gosto era o pedaço de madalena que, aos domingos de manhã em Combray, minha tia Leónia me oferecia (...)» (p. 49). Fixemo-nos no desfecho deste episódio. O narrador conservava funda a memória de Combray (uma rede oculta de sentidos), a qual lhe é agora restituída por mediação de uma madalena e pelo chá que a amolecia, ligando aquele narrador a um tempo passado e, simultaneamente, vivíssimo: «Mas quando mais nada subsistisse de um passado remoto (...), o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo (...) suportando sem ceder o *edifício imenso da recordação*» (p. 49 – sublinhado nosso). Nas nossas vidas, e para o que nos é caro, o que são «edifícios imensos da recordação»? Como os criamos e como os mantemos? E como os activamos ou deixamos que alguém os active em nós? Se, em Proust, a teoria platónica da reminiscência explica a súbita emergência destes edifícios de sentido, pela nossa parte teremos de encontrar outras respostas. Para a experiência de escrita proustiana, aliás como para a escrita automática dos surrealistas, os edifícios de memória e de sentido, uma vez estabelecida a boa ligação ao «mais profundo», virão, com maior ou menor dificuldade evocativa, manifestar-se «à superfície» da consciência: «E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá (...), eis que [volta] a velha casa cinzenta, de fachada para a rua (...) e, com a casa, a cidade toda (...), a praça (...), as ruas (...) e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo» (p. 50).

Lembre-mo-nos das interrogações iniciais: estaria Combray morto para sempre (uma vez que desse lugar o narrador apenas retinha «uma espécie de face luminosa»)? Sabemos agora que não. Vimos como a evocação, e a cadeia de associações que a tornam possível, devolveram ao narrador, com nitidez e exaltação, a imagem plena de Combray e dos dias de infância aí passados. Mas, em boa verdade, não se tratou apenas de uma reconstrução cognitiva. Pelo contrário, a intensidade dos afectos e das emoções associados a um sentido, a uma imagem ou a um valor podem ser enormes, conduzindo-nos quer à acção mais intempestiva ou à inacção mais absoluta.

Inspirados por este percurso do narrador proustiano, iremos em seguida deter-nos nos edifícios e nas redes de memória.

¹⁰ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann* (vol. I). Utilizámos a tradução portuguesa, *Em busca do tempo perdido. No Caminho de Swann* (Vol.1), ed. Livros do Brasil.

Edifícios e redes de memória

A metáfora do «edifício», e também essa outra da «edificação» enquanto processo racional, sedimentar, cumulativo, têm, directa ou indirectamente, sido objecto de diversas críticas. De onde vem o mal-estar, ou a má consciência, que nos leva a desvalorizar o *edifício* e a valorizar a *rede*? Em nosso entender, de uma narrativa epistemológica equivocada: a de que os edifícios de memória e de sentido – a distinção entre eles é meramente tópica, pois o edifício de memória é, na verdade, também um edifício de sentido – são estruturas hierarquizadas, monológicas. Pelo seu lado, as redes seriam estruturas abertas e trabalhadas por lógicas plurais. Em suma, os edifícios não seriam democráticos nem democratizantes; as redes sê-lo-iam, sem qualquer dúvida.

Para alguma crítica da modernidade, a memória e o arquivo são ambos suspeitos de comporem um edifício metafísico que assentaria em dois pressupostos fundamentais: a *totalidade* (poderemos sempre esperar que a rememoração nos restitua, intacto, todo o mundo da experiência) e a *localização* (saberemos sempre o que procurar e onde procurar, pois a memória está edificada em nós e centralizada – como uma espécie de arquivo – no universo das nossas funções cognitivas). Ambos os pressupostos mereceram de Bragança de Miranda algumas interessantes notas críticas. Quanto ao primeiro pressuposto, o da totalidade, embora Bragança de Miranda conceda que a memória «tem uma certa duração, uma certa permanência» (Miranda, 1996: 101), ela é sempre fragmentada e «a totalidade revela-se como ilusória, como vontade política de coerência à custa do mundo, da experiência» (Miranda, 1996: 102). Resulta, então, das suas palavras que um edifício de memória – expressão que ele não subscreverá – há-de trazer inscrita uma inaceitável pretensão à totalidade, sendo pois o «edifício» uma metáfora a descartar. Ora, isto terá também implicações no segundo pressuposto, o da localização da memória. Bragança de Miranda prefere destacar não exactamente a questão da memória, mas a do arquivo. Introduzindo uma extensa citação de Derrida sobre a «cena de domiciliação do arquivo», considera que a ênfase colocada na edificação e na domiciliação só pode resultar do facto de Derrida «deixar na penumbra a «deslocalização» e consequente disseminação do arquivo» (Miranda, 1996: 97).

Mesmo correndo o risco de voltarmos a confundir aquilo que Bragança de Miranda se esforça por distinguir (memória/arquivo), julgamos que o problema da *domiciliação* não se reporta apenas ao arquivo, mas também, e de uma forma aguda, à memória, que é, afinal, o que verdadeiramente importa a este nosso estudo. A questão da centralização ou da distribuição da memória interessa aos indivíduos, mas igualmente às entidades colectivas como as empresas ou as instituições. Onde se encontra disponível a memória, isto é, a informação e o sentido que uma organização elaborou, reteve ou recuperou? Exclusivamente nos pontos nodais e superiores de decisão? As respostas têm sido múltiplas e só comparáveis em disparidade àquelas que também suscita a pergunta, aliás muito próxima desta, sobre o modo como pensam as organizações. Stephen Tyler constata mesmo que «todas as teorias da memória falam de memórias como se se tratasse de objectos ou de um certo tipo de substâncias que são conservados. A memória seria a conservação de um objecto e é por essa razão que pode ser «armazenada», «gasta», «abandonada», descoberta» ou «degradada» (Tyler, 1987: 122).

Na sequência dos decisivos contributos das ciências cognitivas e das neuro-ciências¹¹ poderemos continuar ainda a falar de uma memória centralizada? Ou, pelo contrário, aceitar a hipótese de

¹¹ Berthoz, Alain, refere a existência de uma *memória topoquinestésica*, insistindo na ideia de que memorizamos no espaço e não apenas mentalmente: «A memória do espaço faz, na realidade, apelo a uma memória das deslocacões baseada nos movimentos do corpo

uma *memória distribuída*? Walsh e Ungson responderam a esta questão sustentando que «a memória organizacional não está centralmente armazenada, mas distribuída por diferentes pontos de retenção» (Walsh e Ungson, 1991: 62). A estrutura da memória das organizações seria assim constituída pelos seguintes cinco pontos de retenção de informação e de sentido: a) os próprios indivíduos; b) a cultura organizacional; c) a lógica das transformações; d) as estruturas organizacionais; e) a ecologia do local de trabalho e os arquivos externos. A identificação dos *loci* de memória nas organizações, sobretudo aqueles com valor estratégico e de legitimação, têm um enorme interesse sempre que nos referimos às estruturas institucionalizadas de memória – isto é, *quem ou o quê visamos, na organização e fora dela*, quando pretendemos ver acolhidos e institucionalizados edifícios propostos de sentido, a começar por nós próprios (uma «apresentação de si» com sabor goffmaniano, embora orientada menos para o inter-reconhecimento dos indivíduos e mais para a institucionalização de uma imagem, de uma ética, de um *insight* ou de uma competência pessoais).

Este nosso estudo vai um tanto ao arrepio de outras posições que defendem a impossibilidade de *acumular capital simbólico* em estruturas colectivas que o dispersariam, distribuiriam e fariam circular, como são as redes de acção e de sentido onde agimos diariamente. Julgamos tratar-se de um falso paradoxo. Preferimos insistir na *conjunção* dos dois termos: num fundo social de forte dispersão do simbólica, que condena *aparentemente* ao anonimato, os indivíduos e as organizações re-instituem, re-sacralizam o valor do agir individual. Há apenas um aparente paradoxo entre criar edifícios de sentido (capitalização simbólica) e incluir-se em redes de sentido (dispersão do simbólico). Porquê aparente? É o que veremos em seguida.

Por um lado, os edifícios de sentido correspondem a identidades prenhas, destinadas a uma qualquer trajectória verticalizada, por exemplo ao pináculo («je veux porter ma personne au pinacle», Bataille, 1967). Por outro lado, as redes, ajustando-se melhor a uma época que recusa os fundamentos e incentiva as horizontalizações de sentido, fazem proliferar as ligações, as personificações e os lugares sobre territórios reais ou virtuais. Seja em edifícios ou em redes, a questão de como «entrar no sentido» (Bruner, 1990: 67), como aceder à memória institucionalizada, coloca-se, no entanto, do mesmo modo. Pode parecer algo controversa esta quase coincidência que estabelecemos entre o conceito de edifício (habitualmente conotado com estruturas verticalizadas onde tem lugar uma infusão pontual de sentido) e o de rede (a que se atribui, por vezes apressadamente, um valor de horizontalidade, um «horror à hierarquia» e onde ocorre a dispersão de sentido). Ora, interessa-nos acima de tudo a *edificação*, isto é, o processo de criação, e não apenas a resultante, o *edifício de sentido*.

Mas, mesmo a estrutura simbólica criada, o edifício, não a consideramos necessariamente do lado da ordenação vertical da experiência, do arborescente, da raiz («a árvore é já a imagem do mundo ou a raiz a imagem da árvore-mundo. É o livro clássico, como bela interioridade orgânica, significante e subjectiva» – Deleuze, 1976: 12), como também não consideramos a rede inequivocamente do lado da horizontalização das práticas, ou seja, do rizoma («alongar, prolongar, fazer variar a linha de fuga, até produzir a linha mais abstracta e a mais tortuosa a *n* dimensões, com

associados a referências visuais ou acústicas (...). A memória de um trajecto não remete simplesmente para a memorização de uma cartografia essencialmente visual, composta de referências e de distâncias, mas também para todo um conjunto de informações de ordem vestibular, proprioceptiva ou ligadas aos comandos do movimento (...), [longe, portanto, da] «falsa ideia do cérebro como uma máquina para tratar informação visual» (Alain Berthoz, in: «Sens du mouvement, mémoire du corps». Texto obtido na página do CNRS-Collège de France, s/d, e que procura dar testemunho das experiências levadas a efeito pela equipa de Berthoz no Laboratoire de Physiologie de la Perception et de l'Action).

múltiplas direcções» – Deleuze, 1976: 34), pois há redes profundamente hierarquizadas e formalizadas à semelhança dos mais hierarquizados dos edifícios (Bakis, 1993: 43; Boulanger, 1995: 29).

Deleuze, uma vez mais, não podia exprimir melhor esta tensão entre edifícios e redes: «Se se trata de mostrar que os rizomas têm também o seu próprio despotismo, a sua própria hierarquia, ainda mais duros, muito bem, porque não há dualismo, qualquer dualismo ontológico (...). *Há nós de arborescência nos rizomas, rebentos rizomáticos nas raízes* (...). O que conta é que *a árvore raiz e o rizoma canal não se opõem como dois modelos*: um age como modelo e como decalque transcendentes, mesmo se engendra as suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que derruba o modelo e esboça uma carta, mesmo se constitui as suas próprias hierarquias, mesmo se suscita um canal despótico. Não se trata deste ou daquele lugar na terra, nem de tal momento na história, ainda menos desta ou de outra categoria no espírito. *Trata-se do modelo que não deixa de se erigir e de se enraizar, e do processo que não pára de se alongar, quebrar e recomeçar*» (Deleuze, 1976: 59 – sublinhados nossos).

Que tem isto a ver com a memória? A memória é um processo activo de organização da experiência, bem como do sentido que os indivíduos ou os colectivos atribuem a essa experiência, processo que funciona, aliás, segundo os dois princípios que acabámos de apresentar: o princípio da edificação (verticalização) e o princípio da reticulação (horizontalização).

A memória não é uma entidade cognitiva homogénea, mas, ela própria, uma rede de sentidos associados. Por isso é que nem todos os sentidos são institucionalizáveis. Muitas vezes, esses sentidos pulverizam-se, disseminam-se em rede por infinitos canais, sem que se instale um processo de sedimentação e, muito menos, de institucionalização. Aliás, quando se insiste no contraponto entre instituições e extituições (Serres, 1996; Tirado e Domenèch, 1998), vemos que é ainda esta tensão entre edifício e rede que o alimenta, deixando-nos a experiência relatada por Tirado e Domenèch, e que tem lugar numa «extituição» de saúde da Catalunha, um sabor a figura teórica híbrida que interessaria abordar recorrendo aos testemunhos dos que, mais temporária ou mais prolongadamente, *habitam a extituição* (isto é, nela se acolhem, mesmo se «acolher» possa aqui apenas significar que ocupam, transitória ou estrategicamente, pontos nodais ou periféricos da rede extitucional). Parece-nos, aliás, que estas digressões fascinadas pela «abertura de possíveis» ignoram, frequentemente, que é bem mais difícil, e por vezes mais urgente, construir do que desconstruir, sejam edifícios, sejam redes sociais e de sentido.

A memória disputada

As teorias que no domínio das ciências sociais procuram explicar a memória, constituem um âmbito de estudos que não cabe neste artigo. Por essa razão, apenas nos debruçaremos sobre a forma como a memória se organiza, em nós, e como se deixa também *activar*, voluntária ou involuntariamente.

Reconhecer, sancionar, cotar

Em *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, obra recente de Paul Ricoeur, encontramos referências a *tipos* de memória com grande interesse para o presente estudo. Em primeiro lugar, Ricoeur distingue uma

memória morta, «a das inscrições, dos monumentos e dos documentos» (Ricoeur, 2000: 49), de uma *memória viva*, aquela em que as «recordações transmitidas pela voz oral voam como fazem as falas» (Ricoeur, 2000: 49). Um outro tipo é a *memória pragmática*, que supõe «o uso da memória como técnica de memorização (...), exercício do passado» (2000: 107), a que se oporá uma *memória veritativa*» sob o signo da fidelidade epistémica da recordação ao que efectivamente aconteceu» (Ricoeur, 2000: 108). Embora abrindo novas possibilidades a um entendimento vivo da memória, a concepção pragmática afasta-se algo da nossa, pois Ricoeur considera-a apenas uma memória prática que vemos em acção, por exemplo, na obsessão comemorativa, onde «comemorar é solenizar» (Ricoeur, 2000: 52). Para nós, isso representa deixar na sombra a ideia fundamental de que as instâncias ou estruturas de memória são, nos jogos sociais actuais, um recurso escasso e, portanto, objecto permanente de uma disputa social.

É verdade que Ricoeur chega a dar um passo decidido nesse sentido, particularmente quando analisa textos de Maurice Halbwachs, eles próprios dedicados à possibilidade de uma memória colectiva e às relações que essa memória estabelece com as memórias individuais. No entanto, tal como as entendemos, as estruturas institucionalizadas de memória – sendo disputadas por actores individuais, colectivos ou por macro-actores como os media, todos visando legitimar os seus edifícios de sentido – constituem, na verdade, memória viva e pragmática com alcance estratégico que Ricoeur não tematiza explicitamente.

Concentremo-nos agora nas três funções da memória que serão centrais neste nosso estudo: *reconhecer, sancionar, cotar*.

A memória como *reconhecimento* é, para Ricoeur, o «pequeno milagre de vestir de presença a alteridade do que passou» (Ricoeur, 2000: 47). Encontramos aqui uma acentuação estratégica que não se confunde, portanto, com a memória como simples inscrição ou evocação. Ricoeur insiste bem no facto de que reconhecer é outra coisa distinta de representar. O *reconhecimento* é «a luta contra o esquecimento por parte de uma memória que se exerce e ensina» (Ricoeur, 2000: 104). A *sanção*, pelo seu lado, diz respeito ao que deve permanecer, o conjunto das coisas que devem ser reconhecidas, chamadas a uma nova oportunidade num mar de sentidos preteridos, em trânsito para o esquecimento e para o anonimato – «o reconhecimento é a sanção do *rappel*», isto é, da evocação, conclui Ricoeur (2000: 47). Reconheço somente o que vale a pena ser lembrado. Quanto à *cotação*, refere-se ao *por que ordem* essa chamada deve ocorrer, na medida em que o que tem mais poder de *rappel*, isto é, de evocação (ponhamos a coisa assim, tal como falamos em poder de glamour ou de sedução) é o que mais regressa e, portanto, mais reconhecimento obtém.

Ricoeur explora ainda o conceito de «lugares de memória», que retoma de Maurice Halbwachs¹² e de Pierre Nora¹³, lugares que funcionam como *reminders*¹⁴, isto é, «índices de *rappel* que oferecem sucessivamente um apoio à memória enfraquecida, uma luta na luta contra o esquecimento»

¹² Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, ed. Albin Michel, Paris, 1997.

¹³ Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire I, II e III*, ed. Gallimard, coll. «Bibliothèque illustrée des histoires», Paris, 1984-1986.

¹⁴ «A mediação de textos (narrativas fundadoras, manuais litúrgicos) opera do mesmo modo que os *reminders* (...); não há efectuação ritual sem o *rappel* de um mito que orienta a recordação para o que é digno de ser comemorado. As comemorações são assim um tipo de *rappels*, no sentido de uma re-actualização, acontecimentos fundadores firmados no «apelo» à recordação que soleniza a cerimónia. Comemorar, nota Casey, é solenizar levando a sério o passado e celebrando-o em cerimónias apropriadas» (Ricoeur, 2000: 52). Neste ponto da sua reflexão, Ricoeur apoia-se largamente na obra de Edward Casey, *Remembering. A Phenomenological Study*, ed. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987.

(Ricoeur, 2000: 49). Para nós, no entanto, esses lugares de memória implicam também sancionar e cotar. Sublinhe-se, a propósito, a ideia de movimento que aparece associada às operações de sanção e de cotação, operações estas que criam e mantêm lugares de memória. Refere Ricoeur, seguindo de novo Halbwachs, que «as recordações fazem-nos viajar de grupo em grupo, de quadro em quadro, tanto espaciais como temporais» (Ricoeur, 2000: 149). Cada memória individual é «*um ponto de vista sobre a memória colectiva*, quer este ponto de vista mude segundo o lugar que aí ocupo, quer seja o próprio lugar a mudar em função das relações que mantenho com outros ambientes», defende Maurice Halbwachs¹⁵.

Perguntar-se-á, chegados aqui, se não estaremos a atribuir à memória uma excessiva importância no universo das funções cognitivas. Tudo nos leva a crer que não, pois quer a memória individual, quer a colectiva preenchem outras e importantes funções sociais que vão muito para além da mera evocação ou registo passivos de informação, sentido ou imagens. As dimensões que Ricoeur atribuía à memória, sejam a dimensão «viva» ou a «pragmática», seja o movimento da memória como ponto de vista, são bem sintetizadas por Stephen Tyler e objecto de uma decisiva inversão de perspectiva. Assim, a memória deixa de estar nos «bastidores» da actividade cognitiva, à maneira de uma reserva de estímulos passados, para vir ocupar toda a cena. Para Tyler, «a memória simbólica, de longo termo, não está verdadeiramente orientada para o passado do modo como é habitual pensar-se. Ela é o futuro, aquilo de que é feito o futuro – uma reconstrução do passado. A implicação é clara. A memória contém, como parte de si própria, aquilo a que normalmente chamamos o *pensar* e o *sentir*, os quais não estão nem separados da memória, nem coordenados com ela, *são aspectos da memória*. Talvez compreendamos, então, melhor porque é que os gregos fizeram de Mnemosyne a rainha das musas» (Tyler, 1987: 123 – sublinhado nosso). Neste novo quadro, surge com maior clareza a nossa ideia de que os sujeitos individuais ou colectivos dirigem-se a estruturas institucionalizadas de memória em busca de aprovação e de legitimação das suas edificações de sentido, submetendo-se, como já dissemos, à prova do reconhecimento, da sanção e da cotação por parte dessas estruturas institucionalizadas de memória.

Regressemos ao estimulante texto de Ricoeur e concluamos a inventariação que vínhamos fazendo de concepções que interessam particularmente à questão das estruturas institucionalizadas e disputadas de memória. Referir-nos-emos, agora, aos edifícios de sentido e às narrativas que os transportam e procuram institucionalizar. Registe-se, desde logo, que encontramos em Ricoeur a confissão de que as suas reflexões sobre a memória acabaram por fazer avançar também os seus estudos sobre a *mise en intrigue*, assim como esse outro desenvolvimento, algo inédito em Ricoeur, e que é a *mise en images* (Ricoeur, 2000: 305). Em ambos os casos, é a memória a ocupar um lugar destacado: «Com a problemática específica da *mise en images* das coisas ditas do passado progride uma distinção não referenciada até aqui e que afecta o trabalho da representação, a saber, uma preocupação com a *visibilidade* que se vem juntar à pesquisa de uma legibilidade própria da narração. A coerência narrativa confere legibilidade; a *mise en scène* do passado evocado *dá a ver* (...)» (Ricoeur, 2000: 305/6 – sublinhados nossos).

De forma algo semelhante ao percurso assinalado por Ricoeur, o que também nos fez progredir do estudo das narrativas organizacionais para o dos processos de institucionalização e de auto-institucionalização foi, por um lado, uma particular intuição do papel da memória e das disputas de

¹⁵ Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, ed. Albin Michel, Paris, 1997: 94-95 (*in*: Ricoeur, 2000: 151 – sublinhado nosso).

memória nesses processos; e, por outro, a necessidade de pensar melhor a visibilidade dos edifícios de sentido. Este último aspecto é também expressamente assinalada por Ricoeur: «O acto de construir dá-se como equivalente espacial da configuração narrativa por *mise en intrigue*; da narrativa ao *edifício*, é a mesma intenção de coerência interna que habita a inteligência do narrador e do construtor (...). *Narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição; uma, na duração; outra, na dureza do material*. Cada nova edificação inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa num meio de intertextualidade. A narratividade impregna ainda mais directamente o acto arquitectural na medida em que este se determina relativamente a uma tradição estabelecida e arrisca-se a fazer alternar renovação e repetição» (Ricoeur, 2000: 186/7 – sublinhado nosso).

Gostaríamos de insistir particularmente em três pontos:

- a) a memória é experiência organizada, portanto reconfigurável e reelaborável¹⁶;
- b) o apelo a estruturas de memória com função de legitimação é condição para aumentar a eficácia da acção pessoal e colectiva;
- c) a memória está disponível como narrativa (mesmo a «memória fragmentada» se inscreve ou deixa colher em micro-narrativas).

Na verdade, a memória não se esgota numa mera função cognitiva de elaborar, reter ou recuperar informação, mas prolonga-se, como já dissemos, pela forma como mapeamos, organizamos e hierarquizamos o mundo e as pessoas. Aceder ao mapa de memória de um indivíduo ou de uma organização é aceder à forma como ambos produzem sentido e, em consequência, decidem e ensaiam institucionalizar ou auto-institucionalizar-se. Estamos, portanto, a falar de um exercício de narração e de reconhecimento do mundo, bem como das consequentes funções de sancionar e cotar aquilo que merece permanecer «activado» em nós ou, pelo contrário, o que não deve deixar rasto.

Estruturas institucionalizadas de memória

Seria interessante perceber a relação existente entre a evocação fascinante e aparentemente espontânea de Combray, conseguida por um narrador hábil (com a mediação desse inesperado elemento viático, de natureza alimentar, que é uma madalena) e, por outro lado, as evocações que, parecendo igualmente espontâneas, advêm, isso sim, da activação de estruturas ou edifícios de memória que terão em nós, sem que muitas vezes o suspeitemos, uma existência institucionalizada. Referimo-nos a esses prodigiosos e imensos edifícios de recordação que se foram constituindo em nós por via não só dos sistemas tradicionais com vocação institucionalizadora («o ensino ou a instrução moral, a poesia inspiradora e a alegoria religiosa» – Berger e Luckmann, 1996: 97), mas, em grande parte, também pelas esferas da informação pública, da publicidade e do entretenimento. Não será, então, causa de espanto que as actuais estruturas de memória individual ou pública se

¹⁶ Em *Anthropology of empty spaces*, Jerzy Kociatkiewicz e Monika Kostera fazem algumas considerações sobre a reconfiguração e a reelaboração da memória ou, aliás, das estruturas de memória: «De acordo com Schutz, a memória não compreende ocorrências mas antes símbolos (reconstruídos de cada vez que são evocados). A percepção pura não existe, porque ao que emerge (ao que advém) é atribuída uma memória. *As pessoas vêm sempre o mundo através da sua memória*. O sentido é a tensão entre o que emerge e o que passa» (in: Jerzy Kociatkiewicz e Monika Kostera, «The anthropology of empty spaces», *Actas da 16th Standing Conference on Organisational Symbolism*, subordinada ao tema «The Empty Space», Varsóvia, Polónia, 1997).

apresentem bem menos coerentes e organizadas do que essas outras das culturas orais a que as narrativas míticas, bem como os rituais, conferiam uma soberba e inatacável consistência.

Algumas dúvidas assomaram neste ponto do nosso artigo, prendendo-se ainda com o conceito de activação de edifícios de memória. Tomámos consciência de que teremos ficado a um ínfimo passo de cair nas teses mais primárias do behaviourismo. E nem sequer estamos a falar de conceitos com pergaminhos sociais, embora muitas vezes utilizados de forma esquemática, como sejam os de aculturação, socialização primária e secundária, ou mesmo a aprendizagem. Não será, afinal, a existência de estruturas institucionalizadas de pensamento e de memória (ou a simples possibilidade de as institucionalizar) o sonho unidimensional – e, simultaneamente, a suposta fonte de legitimidade – dos aparelhos e agentes da propaganda política e comercial, dos planeadores de audiências de massa? Estaríamos nós a re-introduzir ou, pior ainda, a ficcionar uma categoria teórico-prática obsoleta, irremediavelmente já caricaturada pela imagem da agulha hipodérmica e por outras formas mais ou menos manipuladoras de opinião pública ou de opinião dos consumidores? Julgamos que não, embora acreditemos igualmente que estas realidades se encontram, por vezes, fragilmente separadas. A responsabilidade pela ambivalência dos comportamentos humanos não cabe naturalmente ao investigador, o qual, em consequência, deve abster-se de julgamentos morais e designar exactamente por processos de institucionalização consumados até mesmo essas construções delirantes que apenas realizamos para, despudoradamente, nos magnificarmos e que são, por vezes de forma surpreendente, acolhidas e liturgicamente repetidas pelos outros (e, em consequência, institucionalizadas) como um padrão positivo de comportamento.

Com tais dúvidas em fundo, prossigamos esta breve digressão com vista a fundamentar teoricamente algumas das hipóteses formuladas. Ao propor o conceito de estruturas institucionalizadas de memória mais não fazemos do que retomar investigações que muitos autores têm levados por diante, na confluência da sociologia do conhecimento e do institucionalismo¹⁷. Mary Douglas tacteou, ela-própria, em busca da depuração de um conceito que acentuasse o carácter simultaneamente colectivo (flutuante, centrado na vida das pessoas) e institucional (ritualizado, «fora do tempo») da memória das organizações, onde «até mesmo os simples actos de classificar e lembrar são institucionalizados» (Douglas, 1987: 67). As dificuldades revelaram-se, para ela, inevitáveis, pois a verificação e validação destas estruturas de memória são difíceis de obter. Muitas e diversas foram as influências conceptuais que outros autores tiveram nesta pesquisa de Douglas, nomeadamente Durkheim («representações colectivas»), Fleck («thought style»), Goldman («modos de fazer mundos»), como foram igualmente múltiplas as fórmulas intermédias concebidas pela própria Douglas («shared symbolic universe», 1987: 13; «processes of public memory», 1987: 70; «mnemonic system», 1987: 72). A formulação mais conseguida, e a que prevaleceu após uma longa depuração, foi a de *memória pública institucionalizada* (Douglas, 1987: 74). A memória pública seria o «sistema de armazenamento («storage system») da ordem social» (Mary Douglas, 1987: 70).

Berger e Luckmann (1966)¹⁸, mas também Warren, Rose e Bergunder (1974) não se circunscrevem à memória, alargando o âmbito das estruturas institucionalizadas ao pensamento e à própria

¹⁷ Ver, por exemplo, o estudo de Mark Mizuchi e Lisa Fein sobre *isomorfismo institucional*, conceito cujo valor e actualidade são ampla e continuamente debatidos nos círculos do «novo institucionalismo» (Mark Mizuchi e Lisa Fein, «The social construction of organizational knowledge: a study of the uses of coercive, mimetic and normative isomorphism», in *Administrative Science Quarterly*, Vol. 44, N.º 4, 1999: 653-683).

¹⁸ A primeira edição da obra já clássica de Berger e Luckmann, *The social construction of reality*, ed. Doubleday, data de 1966. Recorremos, no entanto, à tradução francesa, *La construction sociale de la réalité*, ed. Armand Colin, Paris, 1996.

linguagem. Berger e Luckmann sustentam que «apenas uma pequena parte da realidade é retida na consciência. As experiências assim retidas tornam-se sedimentadas, isto é, *alojam-se na memória enquanto entidades reconhecíveis, memorizáveis*» (Berger e Luckmann, 1996: 96 – sublinhado nosso). O modo de existência dessas estruturas de memória é, sobretudo, na linguagem. É o sistema linguístico que permite objectivar as experiências partilhadas, é a linguagem que se torna «depositária de um largo agregado de sedimentações colectivas» (Berger e Luckmann, 1996: 96). A apresentação mais interessante do que podemos entender por estruturas institucionalizadas de pensamento encontramos-na, no entanto, em Barbara Czarniawska, para quem se trata de «*um conceito altamente especulativo, uma entidade cuja existência não podemos provar, descrever na sua totalidade ou, certamente, medir*. Mas que é importante, e não apenas porque os actores no terreno a *evocam* com frequência, directa ou indirectamente. Uma estrutura institucionalizada de pensamento é um conjunto de pressupostos básicos ou normas tomadas como *axiomáticas*, isto é, assume-se que existem, que são partilhados pela maioria das pessoas e *a sua presença é evocada sempre que uma acção é questionada*» (Czarniawska, 1997: 68 – sublinhados nossos). O que Czarniawska diz das estruturas institucionalizadas de pensamento pode ser, *ipsis verbis*, extensivo à estruturas institucionalizadas de memória.

Como vimos referindo, as estruturas institucionalizadas de memória têm, por excelência, o seu modo de existência na linguagem, pois é aí que elas podem ser evocadas e activadas. Como se colocará a questão numa perspectiva narrativista? David Boje (1991) sustenta que as narrativas oferecem aos indivíduos *funções modelizadoras* para descobrir um padrão («*pattern finding*»), criar um padrão («*pattern elaboration*») ou adaptar-se a um padrão («*pattern fitting*»), isto é, dar sentido aos processos e relações de uma organização, sobretudo porque «nas organizações complexas, parte da razão para se contar histórias é a resolução («*working out*») das diferenças [entre histórias alternativas que se contam sobre um mesmo incidente] *no interface da memória individual e colectiva*» (1991: 107 – sublinhado nosso). Mas Boje identifica ainda um outro tipo de narrativas com uma função mais precisa a que chama *histórias fundadoras* («*founding stories*») e que servem «para explicar como, nas organizações, *as coisas se tornaram naquilo que são*» (Boje, 1991: 113 – sublinhado nosso). Trata-se, sem dúvida, de narrativas com vocação legitimadora que partem do pressuposto da existência de uma instância objectiva de legitimação que Boje nomeia, aliás, como «*memória colectiva institucional*» (Boje, 1991: 116).

Ao insistirmos nos processos de institucionalização – e sobretudo de auto-institucionalização de identidades individuais – como processos que modelam as relações sociais, nomeadamente o acesso filtrado a lugares de visibilidade e às inerentes vantagens daí decorrentes, procurámos dar o necessário destaque ao que é hoje essencial nos jogos sociais: criar ou aceder a estruturas institucionalizadas de memória. Teremos agora de esclarecer que as estruturas institucionalizadas podem ser, por exemplo, não só aquilo a que convencionalmente se chama a *opinião pública*, mas sobretudo outros lugares social e individualmente construídos como, por exemplo, as crenças partilhadas pelos membros de uma organização, as imagens institucionais existentes¹⁹ e, de um modo geral

¹⁹ Dutton e Dukerich, em «Keeping an eye on the mirror: image and identity in organizational adaptation» (1991) apresentam, de forma muito clara, a imagem, a identidade e a reputação organizacionais como *constructos* que são críticos para as organizações (neste nosso estudo considerámo-los sob a designação genérica de edifícios de sentido): «A identidade de uma organização descreve o que os seus membros acreditam ser o *carácter* dessa organização; a imagem organizacional descreve os atributos que os membros da organização acreditam que *as pessoas do exterior usam para a distinguir* (...). A reputação (...) descreve *os atributos actuais*

– com uma influência crescente, decisiva e que não pode ser subestimada – todas as instâncias a que, como vimos, se encontram associadas formas de *cotação* pelas quais se faz uma selecção social, sejam os júris residentes ou anónimos de espectadores televisivos, os júris de festivais de publicidade, os clubes de fãs, as claques desportivas, entre muitas outras. Com uma frequência crescente, ouve-se dizer que «o político x tem *boa imprensa*», «o futebolista y está claramente *em alta* junto dos adeptos do seu clube» ou «a festa social de z foi um *must*». Com esta nossa insistência nas formas de cotação social aproximamo-nos, aliás, da primeira definição que o dicionário²⁰ nos apresenta do termo *júri*: «um conjunto de indivíduos encarregados de avaliar os merecimentos de uma pessoa, um grupo, uma obra, uma actuação, sujeitos a exame ou a concurso». A acepção jurídica é aqui claramente remetida para uma segunda posição.

Deste modo, a memória aparece estrategicamente associada à hierarquização e à cotação sociais, pois se todas as identidades propostas podem, à partida, aceder a estruturas institucionalizadas de memória, nem todas podem durar, permanecer num espaço público congestionado de simbólico. Na esfera das organizações, Meyer e Rowan, se bem que indirectamente, dão também alguns exemplos de estruturas actuais de memória institucionalizada, apresentando-as como instâncias de condicionamento e de viabilização de projectos. Referem eles que «muitas das posições, políticas, programas e procedimentos das organizações modernas são *forçadas* pela opinião pública, por pontos de vista de importantes parceiros sociais, por conhecimentos legitimados através dos sistema educativo, pelo prestígio social, pela leis e pelas definições de negligência e prudência usadas pelos tribunais» (Meyer e Rowan, 1980: 302 – sublinhado nosso).

Se um dos critérios para se averiguar se houve ou não uma institucionalização de sentido bem sucedida é a duração e a intensidade do instituído, então temos de reconhecer que há indivíduos e organizações que permanecem no Olimpo porque um auditório mais ou menos vasto, e de maneira mais imediata ou mais estruturada, aceitou acolher, na sua memória, um edifício de sentido proposto. Voltamos à formulação já antes apresentada e que nos parece decisiva: quem ou o quê visamos, numa organização e fora dela, quando pretendemos ver acolhidos e institucionalizados edifícios propostos de sentido – a começar pelo primeiro deles, uma representação ou versão de nós-próprios? Nils Brunsson descreve muito bem o estado de dependência e, portanto, de vulnerabilidade em que se encontram as organizações relativamente às estruturas institucionalizadas de memória: «Porque recebem certas organizações apoio e recursos dos seus ambientes de modo a que possam sobreviver e crescer? Algumas organizações *forçam os seus ambientes* a ceder-lhes os recursos de que precisam. Mas à maioria das organizações é negada esta possibilidade; em vez disso, dependem do facto de que uma parte do ambiente as *considere merecedoras de apoio*. Então, o que podem essas organizações fazer que as ajude a atrair recursos?» (Brunsson, 1989: 2). A disputa pela insti-

que as pessoas do exterior reconhecem na organização» (1991: 547 – sublinhados nossos). O interesse destas distinções de Dutton e Dukerich reside sobretudo no facto de as autoras terem referido os universos semânticos da identidade e da imagem à própria organização, pois quer um quer outro «são *constructos* que se acolhem nas mentes dos membros da organização» (1991: 547) e apenas a reputação reclama uma instância autónoma de avaliação exterior à empresa. Embora salvaguardando a especificidade do estudo de Dutton e Dukerich, que se debruça sobre o modo como os membros de uma organização dão conta – através de «interpretações, acções e emoções» (1991: 542) – das respostas dessa sua organização (uma agência de transportes de New York e New Jersey) à delicada situação de lidar com indivíduos sem-abrigo que ocupavam as suas instalações portuárias, esse estudo é extremamente rico quer pela visão narrativa que o guia, quer pelo destaque concedido igualmente à institucionalização de edifícios de sentido e às correspondentes estruturas de memória visadas.

²⁰ Dicionário Porto Editora, 6ª edição.

tucionalização do sentido, ou seja, pelo acesso a estruturas de memória em que este se possa acolher, é um objectivo vital para a generalidade das organizações e também para os indivíduos que aspiram, por razões lúdicas, profissionais ou políticas, a tornar-se eficazmente públicos.

O caso do «estrelato de cientistas»

A terminar, vamos referir-nos ao caso da institucionalização consumada de um *estrelato de cientistas* («star scientists»), mas analisado desde a perspectiva inversa, isto é, do estado de esquecimento ou de anonimato da grande maioria.

Mary Douglas destaca os processos pelos quais as instituições umas vezes obscurecem, outras iluminam a realidade: «Quando olhamos de perto para a *construção do tempo passado*, descobrimos que o *processo* tem muito pouco a ver com o passado e tudo com o presente (...). As instituições criam áreas de sombra («shadowed places») nas quais nada pode ser visto e nenhuma pergunta pode ser formulada. Mas também mostram outras áreas com finos detalhes, rigorosamente analisados e ordenados (...). Observar estas práticas de estabelecer *princípios selectivos* que iluminam alguns tipos de acontecimentos e obscurecem outros é *observar a ordem social a operar nas mentes individuais*» (Douglas, 1987: 70 – sublinhados nossos). Vejamos um exemplo da forma como a ordem social institucionalizada aplica princípios selectivos. Douglas, numa inesperada análise, retomada de Evans-Pritchard, sobre o sistema de retribuições de gado na tribo sudanesa dos Nauer (retribuições essas que eram devidas por ocasião de casamentos e permaneciam válidas na memória pública até à quinta geração, prescrevendo em seguida), insiste no facto de nos encontrarmos na presença de um eficaz *sistema de esquecimento colectivo*.

Prolongando as suas observações, Douglas analisa idênticas operações de esquecimento no actual sistema de cientistas-estrelas («star scientists»). Saber que cientistas actuais ou que antepassados de uma tribo do Sudão serão lembrados – e outros inevitavelmente esquecidos («dropped off the list») – remete exactamente para o mesmo problema de *seriação individual e colectiva*, seja nas sociedades contemporâneas ou nas sociedades sem escrita. Douglas insiste, a nosso ver excessivamente, no processo colectivo de institucionalização dos princípios pelos quais os cientistas são glorificados – uma *ordenação* social baseada no princípio da «economia de energia cognitiva» (Douglas, 1987: 72) –, minimizando a dinâmica institucionalizadora individual (uma *cotação* social activamente praticada) que é, para nós, igualmente relevante. No primeiro caso, a estrutura ordenadora estaria rigidamente institucionalizada, admitindo raras excepções («a memória institucionalizada dos Nauer não apenas esclarece porque só alguns antepassados serão lembrados, como também quais os que permanecem e desaparecem, bem como após quantas gerações» – Douglas, 1987: 77). No segundo caso, os indivíduos, com a enorme diversidade de dispositivos comunicacionais postos hoje à sua disposição, podem influenciar até a própria estrutura do *sistema de ordenação* institucionalizado, fazendo-a evoluir para modelos mais abertos e disputados como é o caso do *sistema de cotação*. Quanto a este aspecto, recorde-se o que dissemos atrás sobre o acesso, por vezes acidamente disputado, de indivíduos e de organizações a estruturas institucionalizadas de memória, bem como sobre o papel aí desempenhado pelos media e pelo sistema capilar de sondas sociais (referendos, sondagens, concursos, desfiles, revistas e colunas sociais, colunas de opinião, analistas, comentaristas, etc).

Ao ensaiar, já no termo da sua reflexão, uma explicação das razões porque uns indivíduos atingem o Olimpo e outros não, Douglas parece aceitar timidamente o compromisso entre, por um lado, critérios de ordenamento social rigidamente institucionalizados para aceder à glória (uma vez que as novas descobertas científicas, bem como os seus autores, têm de ser compatíveis com os pressupostos políticos e filosóficos dominantes num dado tempo e numa dada sociedade, ganhando com isso uma maior probabilidade de serem retidos para a posteridade); e, por outro, processos de auto-institucionalização (de influência ou imposição de uma cotação) levados a cabo pelos indivíduos. Assim, para Mary Douglas, «os antepassados esquecidos e as descobertas científicas esquecidas estão na mesma situação. Os precursores científicos desaparecem de vista porque nunca tiveram a menor possibilidade de *fazer o seu caminho até à superfície da memória pública*» (Douglas, 1987: 77 – sublinhado nosso).

Conclusão

As instâncias de memória desempenham, na actualidade, um papel decisivo, estratégico, seja na aprendizagem dos indivíduos e das organizações, seja nos fenómenos complexos como reconhecer, sancionar e cotar os edifícios de sentido que acedem à visibilidade social, seja, por fim, na legitimação pública destes últimos. Na verdade, é impossível compreendermos a extensão e o alcance dos processos de institucionalização nas nossas sociedades sem os associarmos a esse recurso escasso, e crescentemente disputado, que é a memória, pois é nesta que parece residir o segredo de todos os privilégios a adquirir ou de todas as vulnerabilidades e colapsos de sentido a enfrentar.

Bibliografia

- Bataille, Georges, *La part maudite*, ed. Minuit, coll. «Points», Paris, 1967.
- Bakis, Henri, *Les réseaux et leurs enjeux sociaux*, ed. PUF, Paris, 1993.
- Berger, Peter e Luckmann, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, ed. Armand Colin, Paris, 1996.
- Boje, David, «The storytelling organization: a study of story performance in an office-supply firm», in: *Administrative Science Quarterly*, Vol. 36 (1), 1991: 106-126.
- Boulanger, Pierre, *Organiser l'entreprise en réseau*, ed. Nathan, Paris, 1995.
- Bruner, Jerome, *Acts of meaning*, ed. Harvard University Press, 1986.
- Brunsson, Nils, *The organization of hypocrisy: talk, action and decision in organizations*, ed. Wiley, Londres, 1989.
- Czarniawska, Barbara, *Narrating the organization: dramas of institutional identity*, ed. University of Chicago Press, 1997.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *Rhizome*, ed. Minuit, Paris, 1976.
- Douglas, Mary, *How institutions think*, Routledge & Paul Kegan, 1987 (tradução francesa: *Comment pensent les institutions*, ed. La Découverte, Paris, 1999).
- Dutton, Jane e Dukerich, Janet, «Keeping an eye on the mirror: image and identity in organizational adaptation», in: *Academy of Management Journal*, Vol. 34, 1991: 517-554.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits – Vol. III*, ed. Gallimard, Paris, 1994 (em particular «La vie des hommes infâmes», pp. 237-253).
- Freeman, Mark, *Rewriting the self. History, memory, narrative*, ed. Routledge, Londres, 1993.
- Gabriel, Yiannis, «The unmanaged organization: stories, fantasies and subjectivity», in: *Organization Studies*, Vol. 16(3), 1995: 477-501.

- Gherardi, Silvia e Turner, Barry**, «Real men don't collect soft data», in: **Cunha, Miguel e Marques, Carlos** (org), *Readings in organization science*, ed. ISPA, Lisboa, 1999.
- Ibarra, Herminia**, «Provisional selves: experimenting with image and identity in professional adaptation», in: *Administrative Science Quarterly*, Vol. 44(4), 1999: 764-791.
- Jepperson, Ronald**, «Institutions, institutional effects and institutionalism», in: **Powell, Walter e DiMaggio, Paul**, *The new institutionalism in organizational analysis*, ed. University of Chicago Press, Londres, 1991.
- Loftus, Elizabeth**, *Memory*, ed. Ardsley House, 1980.
- March, James**, *Decisions and organizations*, ed. Basil Blackwell, 1988.
- Meyer, John e Rowan, Brian**, «Institutionalized organizations: formal structure as myth and ceremony», in: **Etzioni, A. e Lehman, E.**, *A sociological reader on complex organizations*, ed. Holt, Reinhart and Winston, 1980.
- Miranda, José Bragança**, «A virtualização do arquivo», in: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 9, ed. Cosmos, 1996: 95-117.
- Mizruchi, Mark e Fein, Liza**, «The social construction of organizational knowledge: a study of the uses of coercive, mimetic and normative isomorphism», in: *Administrative Science Quarterly*, Vol. 44(4), 1999: 653-683.
- Phillips, Nelson e Hardy, Cynthia**, «Managing multiples identities: discourse, legitimacy and resources in the UK refugee system», in: *Organization*, Vol. 4, n.º 2, 1997: 159-186.
- Ricoeur, Paul**, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, ed. Seuil, Paris, 2000.
- Roth, George e Kleiner, Art**, «Developing organizational memory through learning histories», in: *Organizational Dynamics*, Autumn, 1999: 43-59.
- Scott, W. Richard**, *Institutions and organizations*, ed. Sage, 1995.
- Serres, Michel**, *Atlas*, ed. Flammarion, Paris, 1996 (tradução portuguesa: *Atlas*, ed. Instituto Piaget, Lisboa, 1997).
- Tirado, Francisco e Domènech, Miquel**, «Sobre extituciones: reflexiones críticas para la psicología social de las instituciones», *Revista da Universidade de Guadalajara*, n.º 11, 1998.
- Tyler, Stephen**, *The unspeakable. Discourse, dialogue, and rhetoric in the postmodern world*, ed. University of Wisconsin Press, 1987.
- Walsh, James e Ungson, Gerardo**, «Organizational memory», in: *Academy of Management Review*, Vol. 16, 1991: 57-91.
- Weick, Karl**, *Sensemaking in organizations*, ed. Sage, 1995.
- Yates, Frances**, *L'art de la mémoire*, ed. Gallimard, 1975 (edição original, em língua inglesa, de 1966).
- Zucker, Lynne**, «The role of institutionalization in cultural persistence», in: **Powell, Walter e DiMaggio, Paul**, *The new institutionalism in organizational analysis*, ed. University of Chicago Press, Londres, 1991.

A COMUNICAÇÃO E OS LIMITES DO MUNDO

A negatividade comunicativa

Enquanto o conceito de imagem sofreu, no último meio século, uma deslocação decisiva que o retirou ao senso comum, permitindo que a «cultura da imagem» que é a nossa seja um pouco menos ingénua e se sustente num diálogo complexo com os *interfaces* técnicos e a sua avassaladora mutação, a ideia de comunicação continua mergulhada em falsas evidências, permanecendo obscuras muitas das suas conexões com a história da técnica, a história da metafísica e as *weltanschauungen* nela incidentes. A título de exemplo: o actual questionamento, por um lado, dos novos meios técnicos fundados no digital e, por outro, dos deslocamentos do género e da representação no novo panorama audiovisual, demonstra amplamente que estas questões são pensadas longe do plano de uma teoria da cultura, o que torna inútil a menção à débil sustentação filosófica que ainda encontramos em muitos das investigações desenvolvidas neste domínio. No melhor dos casos, estudam-se os novos *media* à luz de uma teoria geral da comunicação¹, construída, por sua vez,

¹ É essa a perspectiva de Dominique Wolton, que propõe um reenquadramento teórico das inovações técnicas introduzidas na comunicação, não permitindo que elas se transformem em teoria explicativa das transformações em que são protagonistas. «Hoje, um número surpreendente de autores considera que a Internet é uma verdadeira revolução que vai dar nascimento a uma “nova sociedade”. Isso é possível porque eles supõem que a técnica vai *modificar directamente* a sociedade e os indivíduos. Desse modo, aliam-se à tese do determinismo técnico, a qual afirma que uma revolução nas técnicas provocaria uma revolução na estrutura global das sociedades. Passamos, assim, de uma concepção materialista da comunicação a uma verdadeira ideologia – a ideologia técnica – da comunicação. No entanto, a História prova os limites das teses deterministas. As técnicas de comunicação não escapam ao *dever epistemológico* que consiste em não

sobre elementos fragmentários provenientes de disciplinas «clássicas» das ciências humanas. Ora, e essa será a nossa hipótese inicial, *já não bastam os grandes esforços de contextualização, cujo modelo remonta à hermenêutica romântica, porque, precisamente, é o contexto que nos falta.* A comunicação deve ser pensada, mas não a partir de uma perspectiva figurativa que a totalize e a faça con-figuração do possível. Pelo contrário, *toda a acção comunicativa é transfiguração de uma possibilidade* que, nela, se perde da sua própria textualidade constitucional. Assim, é como *deriva* que será possível determinar as constantes da comunicação: esta é, mais do que veículo de um metadiscurso, rede da metadiscursividade possível do nosso tempo.

A comunicação, particularmente na sua vertente informativa, apresenta-se ainda como circulação num território ou mesmo como estabelecimento de uma *comunidade*. Mas esta não é já a do mito, da história ou da política. A circulação do periódico burguês oitocentista pressupunha individualidades densamente construídas, mas capazes de se projectarem na organização estrita do jornal. Nem todos os acontecimentos eram, então, capazes de fugir ao cerco onto-teológico que a metafísica lhes montava. O que acontecia era, na maior parte das vezes, curtocircuitado pelo seu sentido institucional, moral ou policial, provocando um refluxo imediato, não da expressão das coisas, já que não confundimos aqui o *dizer* com a comunicação entendida em *stricto sensu*, mas antes da sua des-orbitação mediática. Restavam, portanto, os eventos definidos como *mundiais*, ou seja, aqueles que se autonomizavam graças à leveza da circulação monetária ou por força da sua estranheza cultural. É um *outro mundo* este que surge na cultura mediática do Ocidente, mas *não há aí nenhum traço estranho ao mundo da experiência*. Nele, como num velho teatro de ópera com um vasto arquivo cénico, encena-se o mundo através da adaptação e da colagem dos cenários que nele subsistem. É isso que explica a surpreendente estabilidade dos *media* na transição que nos levou do mundo da Guerra Fria à tardomodernidade: onde o sentido tinha já pouco a ver com o discurso ideológico, passa o próprio mundo a expor a crise do sentido. Como vimos, mais do que ao sujeito, é ao mundo que o *medium* vai buscar a sua legitimação.

Muitos julgaram, no entanto, que aí operava um processo de desocultação do mundo e de reentrada deste no campo da experiência do sujeito. Ora, é o próprio Hegel², apóstolo da boa palavra

confundir técnica, cultura e sociedade. Constatar que as técnicas evoluem mais rapidamente do que os modelos culturais e a organização social da comunicação não é suficiente para se atribuir um sentido ao "progresso" da comunicação, o qual, partindo da evolução técnica, passaria a determinar mudança das práticas culturais e projectos de sociedade.» Wolton (2000), pp. 17-18.

Não está em dúvida concordarmos com a necessidade de um pensamento da complexidade comunicativa que evite a tentação fácil do seu fundamento técnico. Mas não deixamos de considerar insuficiente o estabelecimento de um quadro estabilizado pelas ciências humanas e onde técnica, cultura e sociedade se articulam como se ainda vivêssemos numa sociedade onde estas instâncias se conservam ontológica e sociologicamente intactas. Nos seus termos, é esse quadro, uma espécie de *gentleman's agreement* epistemológico, que Wolton propõe: «Partindo da distinção fundamental entre *comunicação normativa* e *comunicação funcional*, sugiro que a comunicação é um conceito do mesmo nível e da mesma importância no nosso sistema de valores ocidentais que aqueles da liberdade e da igualdade. E este conceito *comporta sempre três características*: um sistema técnico, um modelo cultural de relações culturais e individuais, um projecto de sociedade. [...] Hoje, a palavra de ordem poderia ser: sim à comunicação, como questão teórica; não à comunicação enquanto ideologia.» – Wolton (2000), pp. 19-20. Equiparar conceptualmente a comunicação à igualdade e à liberdade, tal como estes princípios foram estabelecidos constitucionalmente em 1789, coloca-nos perante um problema histórico: de algum modo, tenta-se aí estabelecer uma correspondência tardia entre conceitos que se têm deslocado na própria *praxis* social dos últimos duzentos anos, não ocupando já a posição argumentativa que tiveram, e um conjunto de práticas, geralmente designadas como comunicativas, que são fruto dessas mesmas deslocções, delas herdando fragmentos da sua retórica, mas não a ontologia jurídica que lhes dava sistematicidade e as articulava no interior de uma figuração da totalidade.

² Numa secção da sua *Phänomenologie des Geistes* intitulada «O espírito alienado de si mesmo: a cultura», Hegel afirma que o mundo do espírito aparece no seu rompimento, enquanto mundo duplo. Sendo o primeiro o mundo da efectividade, ou seja, da alienação, o

impressa todas as manhãs, quem melhor liberta a actividade comunicativa dessa ilusão: o leitor do jornal, tal como ele o entende, não é um *leitor*, no sentido nobre do termo, ou sequer um *receptor*, na acepção progressivamente funcional que a palavra veio a adquirir, mas apresenta-se antes como *câmara de eco* da própria possibilidade do evento e da sua doação. Dizendo-o de outro modo: *o texto mediatizado chega sempre ao leitor já separado do evento, já autónomo relativamente à estrutura óptica que o lançara*. Não se pede a este leitor que recrie ou transponha o sentido do acontecimento, o que pertenceria antes à leitura esteticamente orientada, mas que *o bifurque* e que, a partir desse *gesto* e da sua heterogeneidade, participe na sua formação. Então, a comunidade dos dispositivos comunicativos será irreconhecível na medida em que não tem auto-imagem. A sua heterogeneidade é originária, o que significa que a ela vêm todos os acontecimentos, reais ou ficcionais.

Foi necessário mais de um século para compreendermos que a cultura mediática nos separa dos acontecimentos originários e desloca a conceptualização do original, embora convoque constantemente a sua repercussão epifânica no real. Mediático é aquilo que, em si mesmo, difere de si, trazendo nessa diferença uma declinação da identidade que prescinde do referente. Uma tal definição não é mais do que a conclusão do percurso que, iniciado no sujeito hegeliano, preso da sua própria negatividade, nos traz à *différance* derridiana. Saídos do reino da identidade, logo de imediato somos surpreendidos pela comunicação que apela à subjectivação. Como escreve Jean-Luc Nancy, «mais do que o contrário, a comunidade e a comunicação são constitutivas da individualidade (e a individualidade é talvez, em última análise, apenas um limite da comunidade)»³. Se a definíssemos, di-la-íamos comunidade exposta à sua própria finitude, ou seja, ao seu infinito escoamento na transmissão. Tal situação tem um nome, já de longa tradição na modernidade, mas só aqui «democratizado»: é como *crise* que ela se enuncia.

É urgente, embora problemática, a consideração da comunicação enquanto parte do léxico da *krisis* metafísica. Não se trata aqui da translação dos estudos comunicativos para uma zona ontologicamente mais densa ou da determinação de uma hipotética «profundidade» hermenêutica do acto comunicativo, o que seria prosseguir a estratégia da densificação onto-ética da comunicação. Pelo contrário, a rarefacção que atinge o espaço comunicativo, não sendo a do sentido, já que este apenas se subtrai à comunidade que o forjava na sua forma moderna, sustenta-o a partir de uma zona impensada da história da metafísica. É agora, quando a comunicação simultaneamente se esvazia e se universaliza enquanto discurso, aparente duplicidade que reflecte apenas a estrutura da *dobra ontológica*⁴ tal como esta aparece na virtualização, que poderemos ultrapassar as leituras sintomatológicas ou prescritivas habituais, para nos concentrarmos nas deslocações topológicas e

segundo será o mundo erguido na pura consciência e que se ergue a partir do primeiro. É notável a observação que Hegel faz suceder a esta asserção: «Este mundo [da pura consciência], *oposto* àquela alienação, por isso mesmo não está livre dela, mas é antes somente a outra forma da alienação, que consiste precisamente em ter a consciência em dois mundos diversos, e que abarca ambos». – Hegel (1807), vol. II, p. 38. Atravemo-nos a afirmar que a relação da comunicação com a efectividade, no seu sentido hegeliano, é típica desta dupla estrutura da alienação: a pura consciência que é modalizada na comunicação constrói para si, não um mundo ideal, próprio dos processos comunicativos, mas um mundo duplo em que «tudo está fora de si [...]» e que não é menos próprio da comunicação. «O equilíbrio do todo não é a unidade em si mesma permanente, ou a placidez dessa unidade em si mesma retornada, senão que repousa na alienação do seu oposto». – Hegel (1807), p. 37. De certo modo, podemos dizer que a verdade do acto comunicativo implica, não a transmissão de uma qualquer efectividade, mas a penetração do aqui-e-agora singular na negatividade. No fundo da comunicação não há finalidade ou intencionalidade, mas apenas a diferença absoluta que faz corresponder o *saber absoluto* à própria estrutura da alienação.

³ Nancy (1990), p. 256.

⁴ Cf. Heidegger (1954).

tropológicas do sentido aí dinamizadas. Estas consomem e suspendem, simultaneamente, o breve percurso histórico da comunicação em direcção à autonomia e à auto-motivação. Sendo certo que comunicar faz parte da nossa vida colectiva, falta dizer que esse percurso também torna irreconhecível essa vida, deslocando-a constantemente para o seu exterior. Propomo-nos, então, reflectir *a partir* dessa zona exterior, que é a zona da possibilidade da consciência actual, remetidos que estão a uma posição arquivica os domínios da filosofia ou da cultura política. Na cultura mediaticizada, dissolve-se o núcleo eidético e ontológico que determinava a reflexão, passando esta a assumir plenamente o seu sentido especular, ou seja, a sua plena deriva em direcção a uma posição duplicante e a-centrada que só ganha significado na medida em que é capaz de re-produzir o evento e as suas circunstâncias.

Na raiz do nosso intento está a consideração de que a nossa cultura comunicativa é um efeito de diacronias incomensuravelmente mais extensas do que aquelas que são referenciadas à história dos *media*. Em última análise, a questão do sentido remonta, na própria redistribuição mediática, à doação antepredicativa que marca o sentido filosófico do virtual. Assim mesmo, sem nos perdermos no metadiscurso das ciências sociais (indispensável noutros momentos da inquirição) ou sem recurso à *pietas* humanística (que também terá os seus contextos próprios). Ser-nos-á exigível, então, a suspensão dos juízos sobre o lugar comunicativo como categoria da desordem e da ordem do mundo⁵. Comunicar não emerge para além do mundo, mas sustenta-o enquanto dispositivo da sua verosimilhança. Comunica-se sempre o mundo e a sua possibilidade. *Comunica-se a pura possibilidade comunicativa e a possibilidade de um mundo puramente comunicativo*. Ambas as vertentes vêm à consciência em posição solidária: a lógica da comunicação é ser actualização comunicante do mundo. É esta verificação fenomenológica que o humanismo não reconhece, centrado como está na perspectiva hermenêutica que o determina. A comunicação faz emergir o mundo, não o exprime nem o interpreta. Não é o que aparece que é comunicado, mas é o aparecer que comunica na medida em que ele próprio determina os limites do mundo. Depois da comunicação do acontecer e do comunicar como acontecimento, comunicar será o acontecimento indescritível, fenómeno *nocturno* no seio mesmo da luminosidade do dispositivo. Estamos longe do sentido *aufklärer* da comunicação, sentido, aliás, já derivado, porque a *Aufklärung* nunca colocou no seu centro o acto comunicativo, mas sim a autonomia da consciência e um sistema de trocas informativas que está longe do que hoje consideramos como comunicação.

Nos últimos trinta anos, os fenómenos comunicativos foram amplamente analisados nas suas linguagens, nos seus circuitos e na reordenação dos discursos e dos saberes que motivaram. De um modo ou de outro, esses estudos tomaram sempre como adquirida a pertença desses fenómenos ao universo das «humanidades», as quais seriam capazes, por si mesmas, de regular a discursividade dos *media*, colocando-a em posição expectante perante as estruturas hermenêuticas que o Ocidente mobilizava sistematicamente até um momento histórico recente e que hoje se encontram estilhaçadas na mediaticização. Não usaremos este termo na sua acepção vulgar, mas enquanto categoria discursiva que singulariza a nossa sociedade tardomoderna, que faz dela campo da «palavra cortada», como na expressão de Jean-Luc Nancy⁶. Não se trata aqui da censura do discurso, mas antes

⁵ Como afirma Husserl, nenhuma coisa pode aparecer se ela não se destaca sobre o fundo de possibilidade que constitui o horizonte do mundo. Ser possível será o traço determinante da comunicação. Ela emerge do mundo como forma-da-comunicação. Nesse sentido, a comunicação será coisa do mundo na medida em que pertence ao campo das possibilidades deste e não porque altera ou amplia essas possibilidades.

⁶ Nancy (2001), p. 143.

da palavra que fala na própria linha do seu corte, linguagem que começa «a falar através de uma interrupção do discurso e dessa interrupção falando»⁷. A mediatização não fere o discurso, banalizando-o, mas é antes a demonstração palavrosa de que o banal penetrou já nele através de uma ferida. Mediática será, então, a constante exposição e reversibilidade do discurso, preso como está a uma autoconsciência de todos os momentos e nesta oferecendo o escândalo da sua inutilidade. Que só possamos falar dessa inutilidade, mas de um modo que evita a tematização, será a consequência inevitável. Mediática é a consciência de si que visa dar um sentido à sua própria inconclusividade, à sua absoluta inconsciência noética.

Mesmo Adorno e Horkheimer não deixaram de acreditar na recondução dos *mass media* ao redil da significação⁸. Neste artigo, concentramo-nos na necessidade de uma reavaliação do discurso mediático para além do debate em torno dos seus desvios ao humanismo fundador. Se há aí uma crise, por alguns atribuída à desmaterialização da arquitectura informativa/informática, por outros, à diluição dos seus referentes ético-civilizacionais, parece-nos que ela constitui antes um *precipitado da visibilidade perdida do sentido na discursividade ocidental*. Desse modo, não é a «desagregação» dos paradigmas jornalísticos ou mediáticos que problematiza hoje estas questões. É antes o modo como a comunicação dinamiza hoje todo o discurso *no seu esgotamento*, ou seja, como ela traz a *krisis* a um lugar enunciativamente redundante, mas que aí encontra a sua efectividade.

O humanismo, conceito que deve aqui ser entendido no seu sentido heurístico e regulador, é geralmente confundido com um mero reportório de paradigmas estético-civilizacionais. Não é essa a aceção em que aqui o tomamos: em paralelo ao universalismo orgânico delineado na figura leonardina, o discurso do humanismo está centrado na sustentação sempre precária de uma relação entre o plano da mensurabilidade ôntica do humano e aquele em que o caos e o esquecimento apontam constantemente o fundo abissal da própria constituição humana. Assim, e na medida em que sabemos que todo o discurso cumpre uma tarefa ontológica contaminada pelas linhas insustentáveis do humanismo, será integrando o que há de desespero na antepredicação ontológica da cultura, ou seja, conservando o horizonte de uma mundaneidade problematizante, que poderemos aceder a uma compreensão das aporias que se instalaram no programa humanista da comunicação. Um tal programa, que é omnipresente na exacta medida em que nunca foi escrito nem sufragado, tomou definitivamente o seu lugar na topologia tardomoderna dos poderes. Simplesmente, esse lugar não obedece já à concepção arquitectónica que o pensamento político clássico delineou. Nessa medida, a comunicação é um poder porque o humanismo a catapultou para esse estatuto, embora não seja já ele que a conserva lá.

A comunicação aparece no coração das nossas sociedades quando os acontecimentos tecnológicos se tornam politicamente mais decisivos do que os eventos ideológicos ou culturais. Dizemolo, não em função de uma hipotética simbiose funcional entre técnica e comunicação, que existe num outro plano, mas antes na sequência da mutação «linguística» da técnica contemporânea, que faz dela, a par do corpo (mas este cada vez mais mudo), a única *voz* reconhecível do discurso, na medida em que, naquilo que nela é dito, vemos aparecer algo. Não interessa tanto determinar o quê, a natureza ou a qualidade daquilo que aparece, mas antes *presenciar o próprio aparecer*. Trata-se do poder poiético do dizer como actualização da presença. O *poder comunicante* é não só aquele que

⁷ Nancy (2001), p. 143.

⁸ Cf. Adorno e Horkheimer (1944).

apenas existe na medida da sua circulação capilar, como, sobretudo, se configura segundo a linha que descreve, linha que é o seu corpo e a sua letra. Técnica e comunicação aparecem assim como os dois últimos sistemas autopoieticos e autotéticos. Move-os a plena evidência da negatividade que neles assumem as categorias do sujeito e da projecção. Nessa medida, ambos colocam uma pedra sobre a conexão entre a identidade e a subjectividade continuamente defendida pelo humanismo.

Não nos move aqui um discurso «anti-mediático». Pelo contrário, parece-nos que a mediatização das sociedades tardomodernas funciona como um revelador da *vinda do nihilismo*, naquilo que este tem de inacabamento e de inconclusividade inerentes. Sem os *mass media* e sem o ruído aparentemente absurdo que neles cresce, estaríamos ainda encerrados em formas desviantes da crença humanista num projecto (qualquer projecto) totalitário e totalizante da sociedade moderna. Os *media* dão-nos hoje a única medida possível e visível do que remanesce do sentido a jusante da metafísica. Sendo a sua gramática ainda metafísica, subsistem aí diversas diacronias oitocentistas e novecentistas que asseguravam a linha do sentido comunicativo. Toda a tentativa de reformar a cena mediática equivale, de alguma forma, ao discurso sobre as ideologias, sobre a «superação» das suas ilusões, a passagem do seu desencanto à sua razoabilidade «pós-moderna»: não pode ser suprido de sentido o que está preenchido por uma miríade de fragmentos do que foram, um dia, significações estruturadas e integradoras dos seus sujeitos. A mediatização corresponde, assim, não à escassez do sentido, mas antes à fome despertada pela sua ausência paradoxalmente irrepresentável, essa fome um dia evocada por Knut Hamsun como exigência total e intransitiva.

Ao invés do que ocorreu no discurso filosófico, protegido pela reemergência da enigmaticidade do seu fundo histórico, o discurso mediático pressupõe um plano hermenêutico profundamente confundido na sua tessitura textual. Este, conseqüentemente, nunca é reexaminado, apenas emergindo, de forma fragmentária, quando o seu quadro sociológico entra em deriva. Não sendo possível nem desejável trazê-lo à densidade característica dos modelos hermenêuticos desenvolvidos na história do pensamento filosófico, haveriam, contudo, boas razões para o considerar num plano interpretativo-metodológico mais profundo. Deveríamos poder substituir o mal-estar institucional e epocal que lhe associamos quase sempre pelo «mal-estar» hermenêutico. Colocando o discurso mediático em situação auto-interpretativa, estaríamos, não a situá-lo numa posição mimética relativamente a saberes fundados tradicionalmente na «consciência de si», mas evidenciaríamos antes a absoluta ilusão de uma mediatização construída e tendida na verdade, ou antes, fundada nas ideias de sujeito e de asserção universalmente válida.

Ora, parece-nos que foi aqui esquecida a lição de Karl Kraus, já enunciada em pleno «apocalipse vienense». Este praticava quotidianamente uma espécie de provocação interna ao jornalismo. *Die Fackel* não era o jornal de uma facção, mas apenas a folha individual que se opunha à emergente padronização do discurso jornalístico, à sua pretensa moral, à sua estetização oculta. É certo que, em muitos pontos, a situação retratada por Kraus é a inversa da actual: predominava aí o *ersatz* estilístico que fazia do jornal uma literatura onde só subsistia o adorno, metáfora loosiana para a desorientação do seu tempo. Mas, tal como o adorno preenchia o vazio ontológico do jornalismo vienense, recorrendo a ícones esvaziados da estética que lhe era contemporânea, também a segura narrativa e o discurso directo presentes na actual estilística do jornalismo reflectem, numa primeira fase, a transposição de um modelo literário, bem conhecido em Hemingway e Steinbeck, e, depois, acompanhando a diluição dos paradigmas literários, espelham a deriva das linguagens privadas, pretendendo assim criar um efeito de reconhecimento discursivo da verdade que não é mais do que

aquele bebido no modernismo contemporâneo dos modelos jornalísticos hoje ainda predominantes. À imagem do que sucedia na crise vienense, os *media*, longe de esclarecerem os híbridos, relançam os próprios processos de hibridação através do estabelecimento de um *continuum* comunicativo que os oculta. Segundo Kraus, a substituição da cultura pelo jornalismo prenunciava resultados «catastróficos»: «A excedência da prática diária pelo adorno, demonstrada por Adolf Loos, encontra a sua contrapartida na penetração de elementos da alta cultura no jornalismo, o que nos conduziu a uma catastrófica confusão. A fraseologia é o adorno excessivo da mente»⁹.

Falta pensar o modo como esses fenómenos se posicionam perante a fugacidade da própria questão do sentido, que não entendemos aqui como a questão encerrada pelo niilismo, mas antes como *aberto* do próprio questionamento tardomoderno. Em posição paralela ao mimetismo vienense, surgem, um século depois, práticas de ficçãoação erguidas a partir da quotidianidade. Voltamos a perguntar: há ainda um sujeito na cena mediática? Se respondermos afirmativamente, teremos que dele estabelecer um retrato híbrido, repartido entre a auto-consciência, que não pertence já a um paradigma ôntico-histórico, mas é puramente referencial, e a instabilidade fundamental em que toda a vinda a si dessa consciência se dá. Dito de outro modo: a razão mediática manifesta-se, não como afirmação daquilo que *é*, no seu tempo e espaço, aspecto que permanece sob a forma decaída de *conteúdos*, mas antes como excedência dos seres, como seu derrame, não a partir da incompletude ou do *infans* nele contido, mas como *concretização hemorrágica* do seu *projecto*.

Se o humanismo mediático estava fundado na *Vorstellung* e no humanismo que lhe fora associado pelos hegelianos (como *representação* posicional de um objecto controlado pelo sujeito gnosiológico), o pós-humanismo mediático toma a palavra a partir da *Darstellung*, a partir dessa *presentificação* que nega a presença da qualidade nos discursos, para apenas reter a sua exposição, o seu devir-qualidade-da-presença. Esta não deve aqui ser entendida como manifestação do sentido, que seria orgânica e incompleta, mas sim como absolutização do valor da presença na própria medida em que ele ignora a reserva expositiva dos seres. O humanista acreditava poder penetrar a coisa do mundo através da sua representação mediática. Na verdade, aquilo que a mediatização penetra não é o sentido que nela se daria a ver, então, no seu recalcado, na sua máscara, mas a própria coisa, na vontade de penetrar na coisa como se nela se enterrasse toda a separação entre o pensamento e a experiência. Esta problemática herda o *logos* hegeliano apenas aí onde a identidade é o acto, não a substância. Mas herda também o falhanço radical do *projecto* hegeliano, fragmentado pela negatividade no que toca à sua vocação projectiva. Estamos imersos nos *projectos*, na sua mobilização tão feroz quanto historicamente impotente. Estes anulam, de cada vez que são convocados, a própria tradição hegeliana, a verdade substancial da sua exegese. São, de algum modo, a recondução possível ao sujeito entrevistado por Hegel: ruptura constante das sínteses da representação.

A inquietante estranheza da comunicação

Chegou o momento de abirmos uma outra vertente na linha de reflexão que temos vindo a seguir. Esta prende-se com o paradoxo ontológico que assiste a esta «comunidade impossível» que é hoje a comunicação planetária. A sua posição metafísica é insustentável, o que não a impede de

⁹ Kraus (1899-1936), *Die Fackel*, n.º 279, p. 8.

proliferar e de contaminar todos os domínios em que penetra. Mas as suas manifestas aptidões para um desenvolvimento endémico resultam, precisamente, da sua inadequação metafísica enquanto sistema. A constituição metafísica que nela remanesce provém de uma arquitectura metafísica que prolonga o sistema autonomizando-o e tornando-o monstruoso, ou seja, ilegível à luz das escalas clássicas. Este ponto foi já aflorado por Merleau-Ponty num artigo intitulado «La métaphysique dans l'homme»¹⁰, onde, a partir de um cenário historicamente anterior, aquele da afirmação dos sistemas históricos e sociológicos, os conceitos de estrutura e de forma (*Gestalt*) surgem indissociáveis de um pensamento em que o ser, o objecto e o sujeito entram numa esfera de relações inéditas. Aí, o autor da *Phénoménologie de la Perception* assinala uma metafísica selvagem que invade as ciências humanas, na medida em que, forçados a abandonar a arquitectura metafísica proveniente da tradição, não abandonamos aí a própria constituição metafísica dos problemas, revelando antes a plasticidade inerente ao pensamento metafísico do Ocidente. Todo o seu trabalho em torno da percepção se dirige, precisamente, para essa reavaliação do papel da metafísica: «Não há já posição de um objecto, mas comunicação com uma maneira de ser». Ao fazer penetrar a metafísica no universo das articulações subjectivas, Merleau-Ponty retira-a ao império das figuras da totalidade e da evidência objectiva constituída *a priori*. É pela recusa da absolutização do saber que a metafísica nos faz aceder ao questionamento da verdade. Mas essa recusa é acompanhada (e esse é o tópico que aqui mais nos interessa) pela tarefa metafísica do levantamento topológico das coordenadas do ser. O modelo do ser passa a situar-se no «espaço topológico»¹¹, «meio em que se circunscrevem relações de vizinhança, de envolvimento, etc., e que é a imagem de um ser que, como as manchas de cor de Klee, é ao mesmo tempo mais velho que tudo e se encontra no seu “primeiro dia” (Hegel) [...]»¹² Trata-se, aqui, de uma topologia própria da negatividade e que para ela remete incessantemente na medida em que nunca é resolvida na figura do sistema. Assim, e enquanto relacionamento de posições, o acto comunicativo equivale à expressão do que, deixando de obedecer às categorias metafísicas, considera os elementos presentes naquilo que é apenas *traço* da sua constituição metafísica.

Através da analítica deste redimensionamento da metafísica, levado a cabo por Merleau-Ponty, Bergson e, num outro plano, por Heidegger, podemos abrir fendas essenciais tanto na pretensa positividade da estrutura comunicativa quanto na determinação psicológica da sua dimensão subjectiva. Abrimo-la, assim, aos seus quismos, aos seus entrelaçamentos e mesmo à sua carne. Mas, dado talvez mais importante, começamos a perceber a dinâmica dos seus repertórios, dinâmica não apenas interna a estes, mas sobretudo activa no plano dos seus cruzamentos. A este propósito, a obra de Bruno Latour é de notável actualidade e pregnância para os estudos da comunicação: embora não sejam esses os seus termos, podemos lê-la como um estudo da *disseminação da metafísica no*

¹⁰ Cf. Merleau-Ponty (s/d).

¹¹ A topologia é aqui referida num contexto fenomenológico, o que a coloca, obviamente, no interior de uma dinâmica conceptual capaz de ultrapassar as suas acepções disciplinares e a sua conseqüente determinação eidética regional. Assim, uma «razão do lugar» fenomenologicamente considerada deve ser refundada de cada vez que se coloca a questão do mundo ou a questão do sujeito. Não é uma linguagem universal que nela fala, mas antes o *deslizar* que modifica incessantemente as nossas relações espaciais com o mundo e a própria determinação do que sejam essas relações. Ao longo de toda a sua obra, Husserl designou esse deslizar como *fluxo heraclítico das vivências*, o que significa que, de cada vez, é o espaço da experiência que é já outro. Merleau-Ponty virá a aprofundar o corte entre esta concepção da topologia e a ontologia clássica do ente infinito espelhada no espaço euclidiano e nas constantes da sua perspectivação.

¹² Merleau-Ponty (1964), p. 264.

projecto moderno, disseminação dúplice porque dividida entre a purificação ontológica e o alargamento do domínio da hibridação: «A palavra “moderno” designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo. O primeiro conjunto cria, por “tradução”, misturas entre géneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e de cultura. O segundo cria, por “purificação”, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, por um lado, e a dos não-humanos, por outro. Sem o primeiro conjunto, as práticas de purificação seriam vazias ou supérfluas. Sem o segundo, o trabalho de tradução seria travado, limitado ou mesmo interdito.»¹³

Assim perspectivado, o traço essencial da modernidade é, segundo Latour, o corte constitucional que a afecta e que coloca constantemente o seu projecto à beira da aporia, na fronteira entre a afirmação constitucional e o não-dito das práticas técnicas dela emergentes. Enquanto a «Constituição moderna» se concentrava nos interditos e no estabelecimento de hierarquias entre entes, esqueceu que o seu estabelecimento histórico corresponde à inevitável proliferação de quase-objects que as práticas tecno-científicas vinham abrir. De repente, o espaço das mediações começa a crescer desmesuradamente, abrindo zonas que, fora de qualquer controlo, se organizam segundo lógicas atípicas. A crise moderna das instituições e dos discursos encontra aqui o seu terreno minado. Só a mediatização parece sobreviver nele, já que as dinâmicas que lhe são inerentes a colocam ao serviço dos híbridos e da sua aparição convulsiva. É certo que alguns confundem ainda o espaço mediático com a vulgarização da normatividade democrática dos modernos. No entanto, aquilo que aí prevalece é a posição defensiva do metadiscorso moderno e da *doxa* que lhe surge associada. Obviamente, a comunicação tende para a omnipresença espacial e temporal porque aquilo que ela apresenta, perdida que está a continuidade dimensional do moderno, é a iminência da fissura em qualquer lugar e instante do real. Assim, o espaço mediático moderno recebe as suas características mais determinantes dessa fissuração do projecto moderno. A comunicação não é hoje expressão do discurso constitucional que fundou a auto-consciência moderna, mas exprime antes as mutações e a proliferação daquilo que já não corresponde a categorias antropológicas e ontológicas precisas.

Uma certa linha clara das ciências da comunicação, de que Dominique Wolton é um bom exemplo, tenta manter-se à tona dos paradoxos em que o dispositivo mediático a vai mergulhando. Enraizou-se nestes autores a consciência, só possível porque o *discurso da suspeita* encontrou hoje o seu direito de cidadania, de que, «quanto maior é a transparência, mais rumores e segredos existem»¹⁴. Esta afirmação, que nos poderia levar longe na consideração do que são e do que significam os fenómenos comunicativos enquanto efeito da modernidade, é logo curtocircuitada por essa sensatez teórica em que se tenta legitimar um domínio científico ainda jovem e inseguro. Trata-se, em geral, de colocar a reflexão sobre os *media* na vizinhança do campo já relativamente consolidado da sociologia e da psicologia interpessoal. Ora, são estas disciplinas que hoje são desafiadas pela própria dinâmica da comunicação.

A comunicação não é um gesto de transmissão. Não é algo que transmitimos ao outro. Não é a partilha daquilo que alguém sabe e que o dá a conhecer a outros. Nem a comunicação poderia ser um desocultamento do que está escondido: nada na comunicação possui esse poder do desvela-

¹³ Latour (1991), p. 16.

¹⁴ Wolton, Dominique (2000), p. 109.

mento, nada nela imita o poder teórico que outras discursividades tiveram na história do Ocidente. Se a modernidade, enquanto agenciamento da cultura, purificou cada linha da expressão, destruindo nela o ritual, a tonalidade e a vibração por simpatia, ela pôde, ao mesmo tempo, tornar-se espaço de um *potlach* inédito, não aquele que Bataille pensou, mas um outro que se manifesta enquanto apogeu da banalidade do surpreendente. Aqui, o novo e o estranho são produzidos a partir dos materiais narrativos e ontológicos mais vulgares, espécie de hidrogénio do imaginário, em todo o lado disponível e constantemente reciclável. A ecologia do espírito entrou, assim, nos costumes muito antes da ecologia física. O nosso texto tenta interrogar o espaço dinâmico entre as duas linhas, única topologia em que a cultura moderna pode ser determinada.

Em «Le Philosophe et son Ombre», artigo incluído no último livro que publicou em vida, *Signes*, Merleau-Ponty assinala que, à medida que o projecto fenomenológico ia amadurecendo, a constituição passava a ser, em Husserl, «um meio de desvelar um avesso das coisas que não constituíramos»¹⁵. Nesse âmbito, o programa fenomenológico aparece como um falhanço significativo: são as coisas que não constituímos que revelam melhor o avesso presente na nossa consciência de sujeitos da experiência.

As novas práticas cénicas

A crítica do *media* está hoje entregue a posições que a associam sistematicamente à inquietação em torno da «globalização» e da sua vertente tecno-económica. Contudo, os *media* não são já, na sua configuração emergente, um produto mais da estrutura global do capitalismo. Eles constituem antes o lugar em que essa estrutura se ultrapassa a si mesma, tornando-se *informe* sustentáculo do domínio mediático da experiência. Com efeito, o imaginário deixou de estar espartilhado entre o «lá fora» do mundo e a consciência, abandonando a sua condição de fruto dessa fenda e trabalho da sua superação. O imaginário virtualiza-se na medida em que as suas formas simbólicas não correspondem já às formas que o sustentam no mundo material nem são determinadas pela tensão entre ambas. Dentro dessa ordem de ideias, diremos que a «globalização» tão glosada pelo actual discurso crítico corresponde, antes do mais, ao desaparecimento de uma tópica do aparelho produtivo actual, à sua desterritorialização e progressiva anulação no campo do imaginário. O capital só é global na medida em que (i) o seu quadro de valores deixou de se projectar materialmente no acto produtivo e (ii) as técnicas ao seu dispôr deixaram de simbolizar a sua projecção. Quer isto dizer que o imaginário se deslocou de forma radical, embora poucos disso se tenham apercebido. *O imaginário muda de regime porque ele já não pode ser formulado como uma forma de auto-compreensão projectada na arquitectura do mundo*. O imaginário mediatizado arquitecta, não apenas as suas narrativas, mas também o contexto extra-narrativo destas, os seus mundos. Mais do que das narrativas, que pertencem a patrimónios discursivos há muito estabilizados, a comunicação mediática ocupa-se desses contextos, relança-os constantemente e dá-lhes um sentido que eles perderam no seu plano privado.

Há uma nova autonomia, fundamental e que talvez dê hoje sentido a todas as outras. Essa autonomia é aquela que liberta o *mundus imaginalis* das associações, mesmo conflituais, que o prendiam às condições mundanas da sua emergência. Ora, correlativamente, esse abandono determina

¹⁵ Merleau-Ponty (1960), p. 293.

também que o mundo seja arrancado à sua condição de fundo enigmático da experiência: não há valor imaginário em actividades materiais que não arrancam pedaços da sua imediatividade à enigmaticidade. O mundo («Le Monde», «Die Welt», dizem os títulos), que, lembremo-lo, começou por ser a matéria dos jornais e das agências, está agora mergulhado numa espécie de evidência carcomida, de resto. Não há, portanto, quase nenhum contexto dele emergente que seja justificação suficiente para os conteúdos comunicativos. Sendo certo que a cultura comunicativa, na medida em que foi construída a partir da sua separação relativamente à História e à literatura, privilegia a investigação dos contextos e a sua modalização face à diferença contextual dos públicos, esta actividade está, por um lado, ameaçada pela exaustão do mundo, mas, por outro, vê abrir-se um campo promissor que lhe é dado pela deslocação topológica do imaginário social.

Guy Debord enganou-se quando julgou possível voltar a dar sentido à experiência, retirando-a simultaneamente do quadro do trabalho e da mediação. Pelo contrário, tinha certamente razão quando exigia a abolição do trabalho alienado, na medida em que este já não pressupõe um investimento imaginário na relação com o mundo. Mas, ao incluir a mediação no campo da alienação, esqueceu que esta não é apenas fruto do empobrecimento simbólico do mundo, mas também espaço que escapa a essa pobreza, possibilidade de uma nova ligação entre arte, trabalho e pensamento, possibilidade talvez paradoxal, embora única no plano técnico das nossas sociedades. Assim, a recusa da mediação na formação da experiência é talvez um elemento platónico do pensamento de Debord que exigiria mais atenção noutro contexto, mas não é aquele que melhor nos ajuda a pensar a situação dos *media* actuais. As novas ligações entre o estético e o lúdico, entre a produção e o consumo, que se vão forjando nos meios de comunicação rendidos à sociedade do espectáculo são o cumprimento do programa enunciado por Debord, mas o seu cumprimento virtual, entendendo este termo, não como incumprimento do mundo, que seria sempre tomado como *a priori* ontológico, mas antes como *possibilidade do mundo*, a sua forma mais fluida, entre a pertença ao mundo na sua potencialidade fragmentária e o *fazer-se mundo*. Certamente que Debord veria aqui a efectivação de uma reorganização das estratégias com que o sujeito preserva a sua unicidade. Faltar-lhe-ia ver a desorganização que aí age, o tumulto das narrativas e dos seus mundos, a sua hibridação.

Antes dos *media* electrónicos, o espectáculo permitia essa maravilhosa ambiguidade que era podermos, *simultaneamente*, penetrar o âmago do mundo e libertarmo-nos dele. Nessa medida, o espectáculo seria sempre paradoxal, impróprio ao mundo, mas também central neste. A virtualização do espectáculo, não aquela que sempre lhe pertenceu, mas essa que vem, através da técnica, recolher o espectáculo no interior do dispositivo, retira-o a esse paradoxo essencial, confundindo os seus limites cénicos com os limites do mundo. É esse o percurso que os *media* percorrem actualmente: o seu discurso destrói todos os limites temáticos e culturais porque assim o exige a determinação movediça da fronteira do espectacular. Como poderemos, então, sentir indignação perante a quebra dos protocolos que separavam informação de voyeurismo? Não há aqui, nem poderia haver, desaparecimento da linha de demarcação entre a zona obscurecida do espectador e a cena espectacular. Sucede apenas que essa linha já não passa entre o mundo e a sua rasura provisória. Ela é agora *constante* apelo à verosimilhança do mundo, apelo que lança o espectador/consumidor numa errância interminável através de declinações sucessivas do mundo, ou seja, através de encenações que operam como sua *presentificação* e não já enquanto sua *transfiguração*. Nessa errância, cada um de nós motiva e conduz o espectáculo, agora dependente de uma série de variáveis arquivadas na nossa memória do mundo e sucessivamente recombinadas num espaço de controlo directamente proporcional à complexidade dos esquematismos arquivados.

Bibliografia

- Adorno, T. W. e Horkheimer, Max** (1944), *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1969.
- Boyer, Roy** (2001), *Subject, Society and Culture*, Londres, Sage Publications.
- Debord, Guy** (1967), *La Société du Spectacle*, Paris Gallimard, 1990.
- Debord, Guy** (1988), *Commentaires sur la Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1999.
- Hegel, G. W. F.** (1807), *Phänomenologie des Geistes (Fenomenologia do Espírito)*, Petrópolis, Vozes, 1993).
- Heidegger** (1954), *Vorträge und Aufsätze – Gesamtausgabe*, tomo 7, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Husserl, Edmund** (1954), *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie (La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale)*, Paris, Gallimard, 1995).
- Kraus, Karl** (1899-1936), *Die Fackel*, Munich, Kösel Verlag, 1968-76 e Francfort, Zweitausendeins, 1977.
- Laïdi, Zaki** (1994), *Un Monde Privé de Sens*, Paris, Hachette, 2001.
- Latour, Bruno** (1991), *Nous n'avons Jamais été Modernes*, Paris, Éditions La Découverte (*Jamais Fomos Modernos*, São Paulo, Editora 34, 1997).
- Latour, Bruno** (1999), *Politiques de la Nature*, Paris, Éditions La Découverte.
- Merleau-Ponty, Maurice** (s/d), *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice** (1964), *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1995.
- Nancy, Jean-Luc** (1986), *L'Oubli de la Philosophie*, Paris, Galilée.
- Nancy, Jean-Luc** (1990), *La Communauté Désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- Nancy, Jean-Luc** (2001), *La Pensée Dérobée*, Paris, Galilée.
- Timms, Edward** (1986), *Karl Kraus: Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, Yale University Press (*Karl Kraus, Satírico Apocalíptico*, Madrid, Visor, 1990).
- Wolton, Dominique** (1997), *Penser la Communication*, Paris, Flammarion, 1998.
- Wolton, Dominique** (2000), *Internet, et Après? Une Théorie Critique des Nouveaux Médias*, Paris, Flammarion.

MODELOS FORMAIS DE COMUNICAÇÃO

Introdução

A teoria dos sistemas complexos tem vindo recentemente a tornar-se cada vez mais um quadro *a priori* constitutivo para múltiplas regiões do saber.¹ A expressão «teoria» dos sistemas complexos é talvez excessivamente ambiciosa, pois uma tal teoria unitária ainda não viu a luz. De momento, ela consiste sobretudo em, partindo de certas teorias matemáticas, se procurar modelar certos fenómenos particulares. Tendo igualmente a sua origem em avanços fundamentais em física e nas ciências da informação e da computação, essa teoria tem vindo a ser aplicada de modo cada vez mais sistemático num sector específico da experiência, o dos processos sociais. Uma das teorias a que a teoria dos sistemas complexos recorre é a teoria dos grafos, em particular a teoria dos grafos aleatórios. É essa teoria dos grafos que também permite começar a modelar os processos comunicativos. Nas páginas que se seguem, o conceito de «comunicação» será implicitamente definido, isto é, ele será caracterizado pela própria estrutura geral da teoria dos grafos, sendo especificado pelos domínios empíricos que analisaremos. Nesse sentido, a escolha da teoria dos grafos como quadro *a priori* gerador de modelos implica a existência de certas propriedades que terão de ser necessariamente observadas por qualquer estrutura comunicativa. São algumas das mais importantes dessas propriedades genéricas, em conjunto com a sua realização em certos domínios da experiência, que serão apresentadas neste artigo.

¹ Agradeço a A. N. Antão as múltiplas correcções e sugestões. Naturalmente que os erros que tenham permanecido são de minha responsabilidade.

Partir-se-á dos grafos estruturados sob a forma de árvores hierárquicas, mostrando-se que domínios como a teoria clássica da empresa são uma sua aplicação natural. Contrariamente a uma opinião dominante, salienta-se-á de seguida que a teoria, igualmente clássica, da economia é um processo comunicativo completamente centralizado. Mas a teoria dos grafos permite igualmente modelar processos locais que fazem emergir regularidades globais. Mais especificamente, serão apresentados certos desenvolvimentos recentes da teoria dos grafos aleatórios, em especial o modelo de Watts-Strogatz e o modelo de Barabási e *al.* São modelos que realmente permitem avançar no estudo das redes, como, por, exemplo, a rede WWW. Finalmente, procura-se-á ver até que ponto o conjunto de modelos abordados vindicam, ou não, a moderna ideologia comunicacional.

Árvores hierárquicas

Analisadas sob o seu ponto de vista mais geral, as estruturas comunicativas podem ser representadas por redes constituídas por nós e por ligações entre esses nós. Os nós podem representar qualquer elemento de uma rede particular e as ligações representam vias de comunicação. Na linguagem da teoria dos grafos, uma tal rede é precisamente um grafo. Um grafo é composto por N pontos, $v_1, v_2, v_3, \dots, v_n$, também chamados os *vértices* do grafo, e por um conjunto E de *arestas* que conectam esses vértices. As arestas também podem ser simplesmente designadas por ligações. Um qualquer par de vértices pode estar ligado ou não. Num grafo é possível definir um *caminho*, o qual existe quando se tem uma sequência finita de arestas tal que duas arestas consecutivas têm um vértice comum. Diz-se ainda que um grafo está *conectado* se quaisquer dois vértices estão ligados por um caminho. Quando existe um caminho, percorrido num único sentido, tal que as suas extremidades coincidem diz-se que existe um *ciclo* no grafo.

As definições acabadas de apresentar podem ser satisfeitas por inúmeros tipos de grafos. Inicialmente, interessa estudar um desses tipos, as *árvores*, que são grafos conexos e sem qualquer ciclo. Existem diversas formas de construir árvores. Em secções posteriores apresentar-se-ão outros exemplos. De momento, chama-se a atenção para um tipo específico de grafo em árvore que se revelou ser um verdadeiro princípio *a priori* para a formação de sistemas. Esse tipo específico de árvore é constituído pelas árvores *hierárquicas*. É possível gerar uma árvore hierárquica partindo da sua estrutura minimal, o que significa que essa estrutura se considera *dada*. Essa estrutura é um grafo com um vértice conectado por duas arestas a dois outros vértices. Designamo-lo por *germe*, e ele é representado na figura 1.

Figura 1



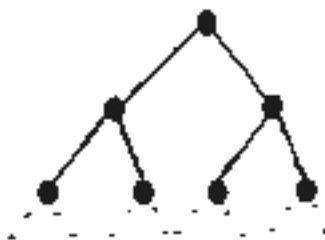
Germe de uma árvore hierárquica

Nesse germe existe um sistema de níveis (dois níveis, o nível x_0 e o nível x_1), com elementos em cada nível. A partir desse germe pode-se definir um sistema de níveis ordenados, $x_0 < x_1 < x_2, \dots < x_{nr}$ e uma transformação T operando sobre cada elemento j de cada nível:

$$T(x_{i,j}) \Rightarrow \begin{cases} x_{H1, j-1} \\ x_{H1, j} \end{cases} \quad (1)$$

Essa transformação gera a estrutura representada na figura 2.

Figura 2



Crescimento de uma árvore hierárquica

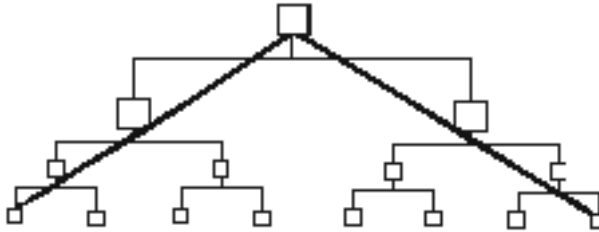
Esta estrutura possui uma propriedade que merece desde logo ser mencionada. A transformação tem como efeito reproduzir o germe inicial de modo invariante, e isso de forma que essa reprodução faz com que *localmente* se observe a mesma estrutura que a estrutura presente no processo *globalmente* considerado – na totalidade da árvore. Existiria portanto uma invariância total, pois local e global coincidiriam. No entanto, essa afirmação sofre uma restrição fundamental: a invariância não é total porque existe um *absoluto*. Esse absoluto é a raiz ou centro inicial a partir do qual surge a primeira ramificação; existe uma dominação absoluta dependendo de um primeiro centro. Como se verá, algumas das mais interessantes propriedades das árvores hierárquicas decorrem da existência desse centro dominante. Mas dado um centro e uma raiz ou ramificação inicial, a estrutura reproduz-se de forma invariante, *reproduzindo a relação hierárquica presente na primeira ramificação*.

Existem múltiplos exemplos de estruturas cujo princípio organizacional é o de uma árvore hierárquica. Um dos exemplos mais conhecidos é fornecido pela teoria clássica da empresa. Segundo essa teoria (cf., e.g., Chiavenato, 1993), a estrutura da uma empresa enquanto organização baseia-se nos seguintes princípios possuindo um conteúdo funcional:

- Divisão e especialização do trabalho.
- Autoridade e responsabilidade.
- Unidade de comando (princípio da autoridade única).
- Unidade de direcção.
- Centralização (concentração do poder no topo).
- Hierarquia (uma ordem passa por toda a cadeia de comando até chegar ao ponto onde deve ser executada).

Nos manuais de gestão, esses princípios são usualmente acompanhados pelo bem conhecido diagrama piramidal (figura 3).

Figura 3



Estrutura piramidal das empresas

É importante notar-se que existe uma coincidência entre a transformação que define formalmente a estrutura – uma transformação T operando sobre cada elemento dentro de cada nível – e os princípios funcionais acima listados. Noutros termos, a estrutura sintáctica tem um modelo nos princípios semânticos de organização empresarial. Assim, se se observar o diagrama tendo em conta os princípios funcionais, verifica-se que cada um destes se encontra identicamente presente em *cada parte* do diagrama e no próprio diagrama globalmente considerado. Por exemplo, o princípio de unidade de direcção está presente em cada ramificação local (um módulo que se subdivide em dois) e na própria estrutura global. O mesmo sucede naturalmente com o crucial princípio de divisão do trabalho, o qual é suposto ser um princípio de eficiência das organizações.

O diagrama da figura 3 pode ainda ser interpretado como uma representação do fluxo de comunicações no interior de uma organização. Segundo esse último ponto de vista, um diagrama piramidal pode não apenas ser encarado como um princípio de economia de trabalho e de recursos, mas também como um princípio de economia e de eficácia de transmissão da informação, no sentido em que a estrutura piramidal e modular permite eliminar as potenciais ambiguidades na comunicação e na execução das directivas veiculadas pelos nós da organização. Esse princípio funcional das organizações é igualmente uma consequência da topologia que se lhe encontra subjacente. Mais exactamente, é um consequência de um importante teorema da teoria dos grafos (Erdos, 1960).

Teorema. Seja um grafo conexo com N vértices e K ligações. Se $K \geq N$, então existe pelo menos um ciclo no grafo.

Esse teorema mostra que existe um substrato topológico o qual, interpretado em termos funcionais, implica a formação de canais de comunicação horizontais e a destruição da estrutura estritamente hierárquica da organização. Não se trata do único teorema que mostra como a estrutura topológica constrange o modo de funcionamento da organização. Existe uma outra propriedade simples das estruturas hierárquicas que consiste na ausência de *redundância*; funcionalmente, isso significa que elas são estruturas susceptíveis de se desagregarem quando o centro ou uma via de comunicação são eliminados. Em termos da teoria dos grafos, a ausência de redundância significa

que a árvore deixa de ser *conexa*. Assim, no exemplo da figura 3, é claro que a remoção de qualquer aresta tem como efeito desconectar o grafo.

Uma última observação acerca das estruturas hierárquicas invariantes consiste em chamar a atenção para o facto de ser devido ao processo invariante de reprodução – devido à existência um algoritmo de *crescimento* dado por uma transformação – que as estruturas empresariais piramidais se tornaram paradigmáticas. Esse ponto é sublinhado por dois teóricos contemporâneos da gestão:

A estrutura organizacional padrão, em forma de pirâmide, estava bem adaptada a uma envolvente de alto crescimento, porque era ampliável à escala necessária. Quando uma empresa precisava de crescer, podia simplesmente acrescentar trabalhadores necessários à base da pirâmide e, a seguir, preencher os escalões de supervisão acima deles. (M. Hammer e J. Champy, in Camara, 1996, p. 130)

O que prova que existe na teoria da gestão a consciência da existência de um algoritmo de crescimento interno das empresas, isto é, existe uma transformação que garante que a organização seja *escalável*. Note-se ainda que a citação anterior deixa implícito um processo de crescimento das estruturas um pouco diferente do que até agora considerámos: em vez de se partir de um grafo conexo que de seguida é transformado de modo invariante, podemos ter um processo em que surgem inicialmente novos vértices após o que podemos ligá-los. Apresentar-se-ão mais adiante grafos gerados desta forma.

Grafos em estrela

No tipo de árvore hierárquica considerado na secção anterior destacou-se a acção de uma transformação que reproduz de forma invariante um germe inicial. Como rapidamente se deixou mencionado, isso permite encarar esse tipo de estrutura como implicando um processo de descentralização, no sentido em que certas «competências» podem ser delegadas em nós mais baixos da hierarquia. Se agora deixarmos de lado a reprodução da estrutura a partir de cada nó, podemos apenas considerar ramificações originadas num único centro, obtendo uma estrutura centrada «pura». O seu grafo é representado na figura 4.

Figura 4



Estrutura centrada

Naturalmente que existem diversos processos comunicativos que realizam semanticamente essa estrutura: qualquer estrutura com um centro irradiando informação para um conjunto de elementos homogêneos é um caso.

O exemplo que aqui gostaríamos de apresentar é retirado de um domínio, a economia em mercado livre e concorrencial, no qual sempre se sustentou que não existiriam processos centralizados. No entanto, o facto é que o modelo dominante da economia, o modelo do equilíbrio geral, base da

chamada teoria neoclássica da economia, tem subjacente uma estrutura centrada do tipo da representada na figura 4. Nesse modelo, os agentes económicos determinam as suas procuras e ofertas de modo a maximizar a suas utilidades (o lucro, em particular). Prova-se então que o sistema constituído pela funções de procura dos agentes converge para um estado de equilíbrio (único), isto é, a economia funcionará num regime de equilíbrio em que a totalidade do excesso da procura (considerada em *todos* os bens e em *todos* os mercados) será igual a zero.

A questão que de seguida se coloca reside em saber como é que o próprio estado de equilíbrio é atingido. Esse estado *não* é atingido por qualquer negociação ou troca *directa* entre os agentes económicos. De facto, como o equilíbrio em cada mercado depende do que sucede em todos os outros, a formação de um certo preço implica a solução simultânea da totalidade das equações que correspondem à procura e à oferta de cada bem em cada mercado. Como é claro, nenhum agente conhece um tal sistema (enorme) de equações, e na verdade o preço de um certo produto aparece a um agente como *dado*. Os *preços* formam-se *antes que qualquer troca tenha tido efectivamente lugar*. Mas, de novo, como é que eles se formam? A resposta, clássica, de Walras (Walras, 1874) consistiu em propor a *ficção* de um leiloeiro (*commissaire-priseur*), uma espécie de ser omnisciente que, tendo uma visão de todos os bens em todos os mercados, procede do seguinte modo: ajusta sistematicamente os preços fazendo aumentar aqueles onde existe um excesso da procura (o que de seguida os faz diminuir) e fazendo diminuir aqueles onde existe um excesso da oferta (o que de seguida os faz aumentar). Neste processo, os agentes comunicam as suas ofertas e procuras ao leiloeiro, após o que ele as compara sistematicamente e afixa publicamente o preço resultante, o qual se torna o *signal* através do qual os agentes comunicam. É fundamental repetir-se que os agentes *não comunicam directamente entre si*, mas apenas comunicam indirectamente através desse mediador comum e universal que é o leiloeiro. Este é pois de modo exacto o centro fonte mediador de toda a comunicação. Ele age globalmente sobre todos os agentes. Já os agentes se encontram isolados uns face aos outros. O grafo que representa essa situação é pois do tipo da figura 4, com ligações apenas do vértice central para os vértices periféricos. Naturalmente que um algoritmo como o que gera a figura 2 poderia então ser aplicado, produzindo leiloeiros mais especializados. Trata-se de uma estrutura centrada e hierárquica.

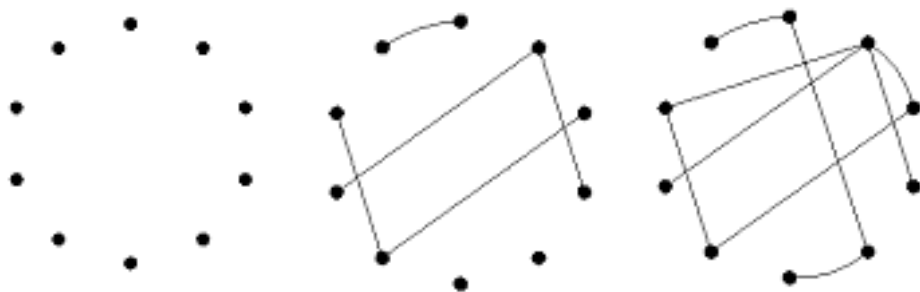
O que sucederia se se acrescentarem arestas ou ligações aos vértices da figura 4? Apareceriam ciclos. Nesse caso, ficaria aberta a possibilidade de comunicação directa entre os agentes. E se esse tipo de comunicação existe em processos económicos reais, não é de esperar que as «boas» propriedades enunciadas pelo modelo neoclássico da economia (existência de um equilíbrio único, alocação óptima de recursos, etc.) se continuem a verificar. Se essa situação de comunicação directa é uma situação real não apenas na economia mas também em muitos outros sistemas é forçoso considerar grafos mais complexos que os até agora analisados.

Grafos aleatórios

Na realidade, teria sido possível gerar as árvores apresentadas nas secções anteriores recorrendo a uma parte da teoria dos grafos designado por *teoria dos grafos aleatórios* (a referência fundamental é Bollábas, 1985). Nessa teoria, as arestas ou caminhos não estão dados à partida, mas formam-se a partir de um conjunto de vértices previamente dados. Mais especificamente, parte-se de n vértices e

nenhuma aresta, e de seguida conecta-se *aleatoriamente* com probabilidade p cada par de vértices. Essa probabilidade pode calcular-se como a fracção entre as ligações actuais e a totalidade das ligações possíveis.² Um exemplo é o da figura 5.

Figura 5



Construção de grafos aleatórios. Da esquerda para a direita tem-se $p=0$, $p \approx 0,1$, $p=0,2$.

A teoria dos grafos aleatórios permite encontrar *transições críticas de fase*, pelo que ela faz parte do verdadeiro quadro transdisciplinar que hoje em dia se tornou a teoria dos fenómenos críticos (cf. Bunde e Havlin, 1995). Isso significa que em certos pontos de transição crítica *emergem* certas propriedades. Um exemplo é precisamente a emergência de árvores, caracterizadas por $n = k - 1$ (k é o número de arestas), e onde, como vimos, se $n = k$ tem de existir pelo menos um ciclo.

Afirmar que a uma certa propriedade emerge num ponto crítico significa que essa emergência se dá numa escala temporal muito rápida quando comparada com a escala temporal da totalidade do processo de construção de um grafo. Para além das árvores, uma propriedade aqui importante é a emergência de *agrupamentos (clusters)* «gigantes» num momento súbito da construção de um grafo aleatório. Um «agrupamento gigante» emerge quando um parâmetro de que o grafo depende ultrapassa um certo valor crítico. No caso dos grafos aleatórios, esse parâmetro é a probabilidade, p , de dois nós ou vértices se encontrarem ligados. Mostra-se então (Bollábas, 1985) que um existe um valor de probabilidade crítica p_c , com o valor crítico $c \approx 1$, isto é, quando $p \approx 1/n$ emerge um agrupamento gigante. Naturalmente que se fala em «agrupamento gigante» por relação ao tamanho do grafo. A emergência de um agrupamento conectando «quase» todos os vértices do grafo seria mais visível se, em vez de grafos com apenas dez vértices, a figura 5 apresentasse grafos com um número de vértices muito maior. O tamanho desse agrupamento torna-se «quase» do tamanho do grafo no limite assintótico n , onde é possível atingir «quase» todo o vértice a partir de qualquer outro. Quando se dá a transição crítica a partir da qual é possível atingir qualquer vértice a partir de qualquer outro, vértices muito distantes no grafo *comunicam uns com os outros*.

Podem ser dadas diversas interpretações do esquema formal acabado de expor em linhas gerais. Tendo-se especialmente em vista os processos sociais de comunicação, um deles consiste em interpretar os vértices como indivíduos, enquanto o estabelecimento de uma ligação significa que um indivíduo *imita* um outro.

² Sendo n o número de vértices, a totalidade das ligações possíveis num grafo é igual a $n(n-1)/2$.

Esse tipo de interpretação permite reavaliar a teoria económica dos mercados, em especial a teoria dos mercados financeiros. Tal como sucede com a teoria neoclássica da economia, também a teoria clássica dos mercados financeiros (isto é, a chamada «teoria da eficiência dos mercados» e a teoria das expectativas racionais que se lhe encontra associada) parte da suposição fundamental que os agentes são *independentes* uns dos outros. Eles não comunicam uns com os outros, e apenas determinam as suas decisões (compra ou venda de um título em bolsa) em função de certos valores ditos «fundamentais»: o valor esperado de um título em função da relação entre o seu preço e os resultados da empresa, valor dos dividendos, certas informações, etc. Os detalhes não são aqui muito importantes (cf. Farmer, 2000), sendo suficiente sublinhar que um vasto conjunto de dados empíricos mostra que essa teoria está longe de constituir uma descrição correcta da evolução dos índices dos mercados de capitais. Em função desses dados, e de certas observações acerca do comportamento efectivo dos operadores das bolsas de valores financeiros, pode-se ser levado à hipótese que esse comportamento se baseia em larga medida na imitação. Isso implica abandonar a hipótese da independência dos agentes. De entre os diversos modelos que supõem que os agentes financeiros baseiam as suas acções na imitação das acções dos outros, é relevante aqui o modelo de Cond-Bouchaud (Cond e Bouchaud, 1997). Esses autores partem de agentes individuais ou de grupos de maior dimensão (fundos de acções, por exemplo) que estabelecem ligações com outros e que, em função dessas ligações, podem assumir dois estados (compram ou vendem). Note-se que se tratam de ligações *locais*.

O modelo mostra que o comportamento da rede formada por agentes financeiros imitando-se localmente depende crucialmente de um parâmetro c , que designa o número médio de ligações que um agente possui com outros; portanto, um parâmetro análogo ao parâmetro p mencionado a propósito dos grafos aleatórios. Se uma ligação (uma aresta) existe, um agente imita um outro, e é levado ao mesmo tipo de acção que o outro (vender, por exemplo). Sem se entrar nos detalhes do modelo – naturalmente importantes do ponto de vista de uma teoria dos mercados financeiros –, a conclusão principal que dele se retira é que com $c = 1$ se tem um ponto de transição crítica, tal como a teoria dos grafos aleatórios prevê. Trata-se da emergência de ciclos de todas as ordens, que aqui significa que os agentes se imitam uns aos outros, entram em fase comum e emitem todos a mesma ordem (venda, por exemplo). Em termos de mercados financeiros, a consequência é uma descida vertiginosa no valor dos títulos, isto é, com $c = 1$ existe um *crash* bolsista. No ponto crítico, a comunicação propaga-se por todo o sistema, existem ordens de venda em todas as escalas (desde o pequeno investidor aos grandes fundos). Trata-se de uma rede em que actos *locais* – imitação entre dois agentes – fazem emergir um estado *global* de ordem (um grande número de agentes encontra-se alinhado), sem que exista qualquer centro coordenador e sem que qualquer agente tenha qualquer consciência, ou possa antecipar, o estado global para que está não intencionalmente contribuindo.

A teoria dos grafos aleatórios surge assim como uma teoria que permite modelar os processos comunicativos *por contágio*. Poder-se-iam multiplicar os exemplo de aplicação da teoria, como é o caso da propagação de epidemias. Preferimos no entanto referir um teoria desenvolvida num contexto diferente e apenas assente em bases qualitativas. Ela indica como a teoria dos fenómenos críticos pode de facto revelar-se constitutiva para a análise dos processos sociais.

Essa teoria é a de R. Girard (Girard, 1972) acerca da formação e dissolução das sociedades. Um dos seus principais objectivos é explicar a função dos *rituais de sacrifício*. Essa explicação opera

através da *mimesis* e da sua difusão contagiante. Em particular, Girard mostra como a *mimesis* subjaz à *violência* e como esta tende a difundir-se pelo conjunto de um sistema social suficientemente conexo. Partindo-se de uma situação em que os indivíduos são largamente *independentes* uns dos outros, certos factores podem levá-los a ficar cada vez mais presos uns aos outros, a ficar cada vez mais dependentes uns dos outros. Na realidade, a situação de completa independência dos indivíduos uns em relação aos outros é em larga medida uma situação ideal, visto supor-se que a *mimesis* é constitutiva de cada indivíduo. Qualquer que seja a sua origem biológica, a *mimesis* é um processo local de interacção entre dois indivíduos mas que se desenvolve cumulativamente, no sentido em que cada indivíduo se torna cada vez mais o Outro de cada um outro até que uma certa qualidade – a violência é o exemplo mais claro – se propaga por todo o sistema; os indivíduos tornam-se todos «gémeos da violência». Nesse momento surge a crise sacrificial. Como escreve Girard:

De onde provém essa unanimidade misteriosa? Na crise sacrificial, os antagonistas crêem-se todos separados por uma enorme diferença. Na realidade, todas as diferenças se apagam a pouco e pouco. Por todo o lado o mesmo desejo, o mesmo ódio, a mesma estratégia, a mesma ilusão de uma enorme diferença dentro da uniformidade cada vez maior. À medida que a crise se exaspera, os membros da comunidade tornam-se todos gémeos da violência. (Girard. 1972, p. 121)

Cada indivíduo compara-se com um outro, e através desse sistema de comparações o conjunto de elementos de uma certa rede social é conduzido para um estado de fase global comum: todas as diferenças se apagam e cada um torna-se o gémeo da violência de qualquer outro; é o momento em que a violência é comunicada por todo o sistema. É quando mais diferentes se julgam que na realidade os indivíduos estão cada vez mais próximos de todos os outros. O génio de Girard consistiu em intuir a existência de um limiar crítico de transição entre a fase de cada vez menor independência dos indivíduos e uma fase comum em que todos «estão presos uns aos outros». Mais, Girard mostrou que, nesse momento de transição de fase, emerge uma figura muito particular:

Se a violência uniformiza realmente os homens, se cada um se torna o duplo ou «gémeo» do seu antagonista, se todos os duplos são os mesmos, não importa qualquer um deles pode tornar-se, não importa a que momento, o duplo de todos os outros, isto é, o objecto de uma fascinação e ódio universal. Uma única vítima pode substituir-se a todas as vítimas potenciais... (Idem)

No ponto crítico, emerge a figura da vítima sacrificada, a qual possui as características dos *bodes expiatórios*. No ponto crítico, cada um é o duplo de qualquer outro, exactamente o momento em que surge o invariante de todos esses duplos, e que mais não é que o estado de violência de cada um para um outro. A vítima sacrificada nos rituais de sacrifício é o invariante global de múltiplas interacções locais. Como ela mais não é que o substituto exemplar desse invariante, a sua individualização num certo indivíduo não pode senão ser *arbitrária*: potencialmente, um qualquer membro da comunidade preenche as condições de ser o objecto da violência de cada um e de todos, isto é, potencialmente qualquer um pode ser um bode expiatório. A violência de cada um para qualquer um outro converte-se pois na violência de *todos contra um*, na exteriorização da violência de todos na figura do bode expiatório a quem é imputada a responsabilidade pela violência generalizada. *Às acções locais, geradoras de forma não intencional de um estado de coordenação global, substitui-se uma causa única e global que age causalmente de modo idêntico sobre todos os indivíduos.* E visto o sacrifício da vítima restaurar a ordem social, ela é efectivamente julgada responsável pela

desordem anteriormente existente. Segundo Girard, os inúmeros rituais de sacrifício, mais ou menos secularizados, teriam tido todos tido origem nessa dinâmica.

As ideias de Girard poderiam ser formalizadas de forma esquemática segundo as linhas dos modelos acima referidos, sendo naturalmente necessário introduzir hipóteses adicionais acerca da *mimesis* e da violência que ela encerra. Mas, talvez mais importante, elas apontam para um processo que designamos por substituição mítica (Machuco Rosa, 2001): a substituição de uma causalidade distribuída e local por um centro único dotado de poderes causais. Esse processo restaura a independência dos indivíduos, pois as consequências globais das suas acções locais passam a ser vistas como tendo origem em algo exógeno e transcendente. *Com base no Eu originário de cada indivíduo, gera-se a formação imaginária, nas consciências, da instanciação cognitiva dos grafos centrados.* Em termos de teorias dos grafos, temos efectivamente a emergência de uma estrutura que pode ser representada por um grafo centrado do tipo da figura 4: não existem ligações entre os vértices periféricos, mas apenas do vértice central para esses vértices periféricos, segundo uma estrutura que também vimos estar presente na ficção do leiloeiro de Walras. Noutros termos, temos um processo local *acentrado* que gera a comunicação global através de um centro imaginário.

O modelo de Watts-Strogatz

A teoria dos grafos aleatórios permite modelar diversos processos sociais e comunicativos. Existem no entanto exemplos que mostram de forma clara algumas das limitações dessa teoria. Segundo a teoria, a probabilidade de quaisquer dois vértices estarem conectados é aproximadamente a mesma. Mas é evidente que as redes sociais violam muitas vezes esses princípios. Por exemplo, se um indivíduo A é amigo do indivíduo B e do indivíduo C, é provável que B e C sejam também amigos. No entanto, em grafos aleatórios a probabilidade de B e C serem amigos é a mesma que quaisquer dois outros indivíduos serem também amigos.

Na teoria dos grafos, existe uma quantidade que permite medir a fracção média de pares de vértices vizinhos de um dado vértice que são igualmente vizinhos um do outro. Essa quantidade é designada por *coeficiente de agrupamento*, designada por C . O seu valor é baixo nos grafos aleatórios, baixo por relação ao que se verifica num outro tipo de grafos, os *grafos regulares*. Os grafos regulares são os grafos em que qualquer vértice tem o mesmo número de arestas incidentes. Eles podem ser distinguidos dos grafos aleatórios não apenas pelo valor do seu coeficiente de agrupamento mas igualmente através de uma outra importante quantidade, a *distância*, L , de um grafo. Esta é definida como o número médio de passos (contados na passagem por cada vértice intermédio) entre quaisquer dois vértices do grafo. Uma quantidade semelhante à distância é o diâmetro, d , o qual é a distância máxima entre dois vértices. Logo, $L \leq d$.

Em dimensão 1, o coeficiente de agrupamento C calcula-se segundo a expressão (2), na qual v são os vértices e k são as arestas ou ligações:

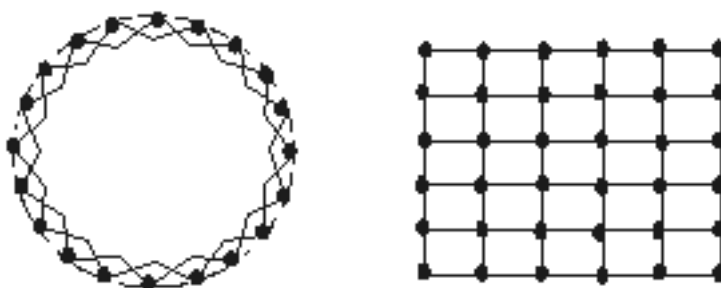
$$C = \frac{3(k-2)}{4(k-1)} \quad (2)$$

E a distância calcula-se:

$$L = \frac{v(v+k-2)}{2k(v-1)} \quad (3)$$

A figura 6 ilustra os conceitos acabados de introduzir.

Figura 6



No grafo regular da esquerda tem-se $v=20$ e $k=4$, donde $L=2,89473$ e $C=0,5$. No da direita tem-se um grafo em duas dimensões com $L=4,764$. Para um número suficientemente grande k , C tende para $\frac{1}{2}$.

Num grafo regular, L aumenta com o número de vértices. Por outro lado, L é muito menor em grafos aleatórios – é uma propriedade intuitiva, pois poderão existir «atalhos» entre quaisquer dois vértices. Temos pois dois tipos de grafos que apresentam certas características próprias e opostas. De um lado, os grafos regulares, que são grafos ordenados que possuem um alto valor de coeficiente de agrupamento e uma grande distância média entre os vértices. Do outro, os grafos aleatórios, que são grafos desordenados que não exibem agrupamento mas que fazem diminuir a distância média entre os vértices.

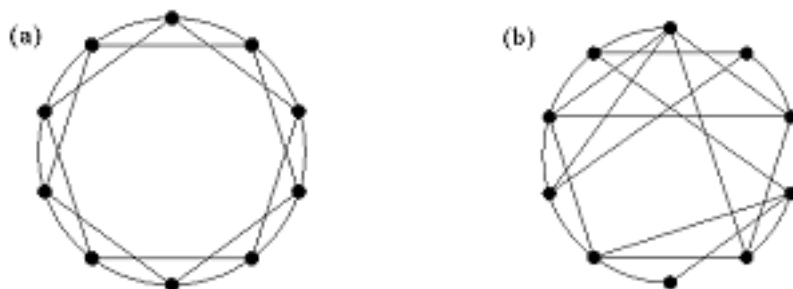
A questão que se coloca é então a seguinte: existem grafos que retêm ambas as propriedades, isto é, um valor de L da ordem do verificado em grafos aleatórios e um coeficiente de agrupamento da ordem do dos grafos regulares? O já célebre modelo de Watts-Strogatz (Watts e Strogatz, 1998) permite responder afirmativamente a essa questão. Duncan Watts e Steve Strogatz propuseram um novo tipo de grafos, o qual exhibe uma *transição crítica* entre ordem (grafos regulares) e desordem (grafos aleatórios). Esses grafos são construídos partindo de grafos regulares, mas num certo momento crítico emergem conexões de longo alcance, uma propriedade que, no início da quarta secção, vimos ser emergentes nos grafos aleatórios.

Mais especificamente, o modelo de Wattz-Strogatz original parte de um grafo regular com ligações entre um vértice e o seu vértice vizinho e ainda com o vértice vizinho deste último. No caso unidimensional, o número de coordenação ou número de arestas incidentes a cada vértice é pois $k=4$. De seguida, o grafo é reconectado, isto é, com probabilidade p a extremidade de uma aresta é deslocada para um outro vértice aleatoriamente escolhido. Prova-se então que, para um valor

baixo de p , existe uma transição crítica, em que o grafo resultando da operação de reconexão faz diminuir drasticamente a distância média entre cada vértice, preservando no entanto o coeficiente de agrupamento. Um grafo de Watts-Strogatz tem pois um valor de C semelhante aos dos grafos regulares e um valor de L semelhante aos dos grafos aleatórios. Ele faz a transição entre esses dois tipos de grafos extremos.

A figura 7 ilustra a construção de um grafo de Watts-Strogatz com $n=10$, $k=4$ e a probabilidade de reconexão = 0,4

Figura 7



Construção de um grafo de Watts-Strogatz. Em a) tem-se um grafo regular com $n=10$ e $k=4$. Em b), alguns vértices são religados com 3 atalhos. Mesmo após a reconexão, C mantém em média o mesmo valor mas o valor de L baixa.

O interesse do modelo de Watts-Strogatz reside no facto de muitas redes reais verificarem de facto um valor de L da ordem dos grafos aleatórios e um valor de C da ordem dos grafos regulares. Esse tipo de redes são designadas por «mundos-pequenos» (*small-worlds*), e foi o modelo de Watts-Strogatz que efectivamente permitiu iniciar o seu estudo sistemático (cf. Watts, 1999, para uma panorâmica geral).

Os «mundos-pequenos» abundam. Nos anos sessenta, S. Milgram (Milgram, 1967) procedeu a um conjunto de experiências que lhe permitiu conjecturar que, partindo de um certo indivíduo, um qualquer outro indivíduo no mundo poderia ser atingido passando em média por 6 indivíduos intermediários, isto é, a relação «conhecido de» formaria um caminho com d aproximadamente igual a 6. Um outro exemplo popular é a contracenação de actores de cinema. Um dos actores que mais contracenou com outros foi Kevin Bacon. Partindo de um qualquer actor, existem no máximo quatro actores até se atingir um actor que contracenou com K. Bacon. Foram igualmente feitas análises detalhadas da rede eléctrica do oeste nos Estados- Unidos, bem como de certas redes neuronais, verificando-se sempre propriedade de «mundo-pequeno».³ Mas um dos exemplos arquetípicos de redes é a Internet, em particular a WORLD WIDE WEB (WWW). E também se provou (Barabási e al, 1999a) que a WWW é um «mundo-pequeno». A WWW é um grafo composto por vértices (pági-

³ Na tabela apresentam-se de forma mais sistemática os resultados mencionados no texto. CRG designa o valor que C assumiria num grafo aleatório (resultados extraídos de Watts, 1999).

Rede	N	L	C	P Watts-Strogatz	CRGK
Bacon	225.226	3.65	0.79	0.0002	0.00027
Rede Neuronal	282	2.65	0.28	0.07	0.05
Rede Eléctrica	4941	18.7	0.08	0.79	0.0005

nas *web*) e por ligações (*links*) entre as páginas. Ora, apesar de a WWW possuir mais de 800 milhões de páginas, ela é um «mundo-pequeno», com um número médio de 19 passos (cliques em *links*) para ir de uma página a qualquer outra.

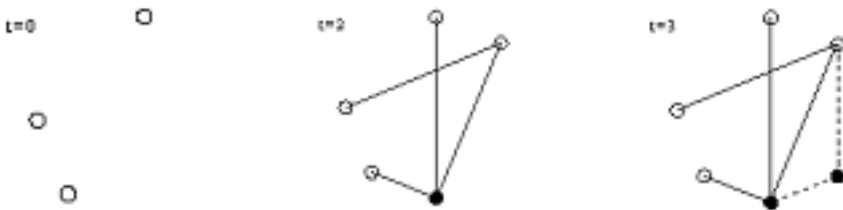
Ligações preferenciais e modelo de Barabási

Os grafos que exibem a propriedade «mundo-pequeno» fazem a transição crítica entre os grafos regulares e os grafos desordenados. Eles podem contudo ser englobados na categoria dos grafos aleatórios na medida em que se parte de um número fixo de vértices, os quais são de seguida aleatoriamente reconectados. Tal como sucede nos grafos aleatórios, num grafo de Watts-Strogatz cada vértice tem aproximadamente o mesmo número de ligações. *Mas existem muitas redes que não satisfazem essa condição.* Por exemplo, a WWW expande-se constantemente pela criação de novas páginas *web*, e é mais provável que essas novas páginas *web* tenham ligações para páginas *web* muito conhecidas e já com uma grande densidade de ligações. Trata-se de uma rede aberta na qual novos vértices não são conectados aleatoriamente a vértices já existentes. Em vista a dar conta desse facto, A. Barabási, R. Albert e *al* (Barabási, Albert e *al*, 1999b) introduziram um novo tipo de grafos, designados por «grafos livres de escala». Veremos as razões dessa designação, que abreviamos por BA. É necessário apresentar antes as linhas gerais do modelo de Barabási e Albert.

Nesse modelo parte-se de um pequeno número de vértices, v , e em cada passo temporal cria-se um novo vértice que é ligado a vértices já existentes, com o número de ligações ou arestas \leq que o número de vértices. A probabilidade de um novo vértice ser conectado a um vértice já existente depende da conectividade deste último, isto é, quanto mais conectado um vértice for maior a probabilidade de um novo vértice lhe estar conectado.

Temos pois um processo dinâmico de *crescimento* com *ligações preferenciais*: quantas mais ligações um vértice já possui maior a probabilidade de vir a adquirir mais ligações. A figura 8 ilustra o modelo.

Figura 8



O modelo BA. Em $t=0$ existem três vértices isolados. Em cada passo temporal adiciona-se um novo vértice, conectado a 2 vértices já existentes, preferencialmente aos vértices com maior conectividade. Assim, em $t=2$, existem 5 vértices e 4 arestas. Em $t=3$ é adicionado um novo vértice, ligado aos vértices com maior conectividade (segundo Barabási e *al*, 1999b).

O modelo de BA exhibe propriedades bastante interessantes, sobretudo no que respeita ao estudo da WWW. Desde logo porque um grafo BA também forma um «mundo pequeno», sendo nesse contexto que Barabási obtiveram $d \approx 19$ para a WWW. Mais importante é o modelo fornecer um

mecanismo susceptível de explicar uma característica que inúmeros dados empíricos atestam: a distribuição de *links* na WWW exhibe *invariância de escala*. Mais exactamente, a probabilidade $P(k)$ de um vértice estar conectado por k outros vértices decresce segundo a forma de (4).

$$P(k) \sim k^{-\lambda} \quad (4)$$

Segue-se de (4) que a probabilidade da existência de *sites* apontados por um grande número de *links* é pequena, sendo grande a probabilidade de existir um grande número de *sites* pouco conectados. No entanto, no caso de uma lei de potência como (4), essa pequena probabilidade é estatisticamente significativa e, na realidade, usando robots que iterativamente registam todas as URL's, mostra-se que essa lei se verifica empiricamente e que $\lambda = 2.1$ (Barabási e *al*, Idem).

O expoente λ é análogo aos expoentes críticos que determinam as transições críticas de fase da matéria (cf. Fischer, 1983). Contudo, contrariamente ao que sucede nesse tipo de transições, não existe aqui um parâmetro externo que controla a transição crítica. Estamos antes no quadro dos fenómenos que exibem *auto-organização crítica*, um tipo de processos que se tornou um verdadeiro quadro transdisciplinar para o pensamento (cf. Bak, 1996). Nesse tipo de fenómenos, o sistema converge espontaneamente para a auto-organização e permanece nesse estado, no qual não existe escala característica. Mesmo que diversos pormenores tenham de ser modificados (cf. Adamic e Huberman, 1999, Vasques, 2000), um aspecto notável do modelo de Barabási consiste em exhibir o mecanismo que conduz o sistema para o estado crítico de equilíbrio. Esse mecanismo é o crescimento de vértices e a propriedade fundamental de ligação preferencial.

A existência de uma distribuição de *links* seguindo a forma de (4) na WWW é um excelente exemplo da dialéctica local/global posta em destaque pela teoria dos grafos. A criação de *links* na WWW é um acto essencialmente local. No entanto, a partir dessa miríade de actos locais emerge uma regularidade global, precisamente a distribuição $P(k) \sim k^{-\lambda}$. Nesse sentido, os indivíduos contribuem não intencionalmente para a criação de uma ordem global que transcende qualquer um. Trata-se da filosofia geral dos sistemas nos quais os agentes comunicam apenas localmente. Essa comunicação gera efeitos a larga escala impossíveis de serem deduzidos a partir da análise das acções locais do sistema. Em muitos casos (cf. Alves, Machuco Rosa e Antão, 2001), a regularidade global possui mesmo características contrárias ao tipo de acção local seguida. Em geral, emergem estruturas globais que podemos interpretar como possuindo centros. No caso da WWW, emergem *sites* que tenderão a ser cada vez maiores (possuem mais caminhos na sua direcção), e quando maiores são maiores tenderão a ser. A informação tenderá portanto a orientar-se em direcção aos *sites* mais visíveis. Trata-se da retroacção positiva, que tem como consequência inevitável a existência de um pequeno número de *sites* com uma densidade enorme de conexões e um número enorme de *sites* com uma fraca densidade de conexões.

Existe um último aspecto posto em relevo pelo modelo de Barabási que merece ser mencionado.

O algoritmo de transmissão de *bits* através da Internet é o *package-switching*, e ele tem como característica ser um algoritmo redundante e distribuído. Ele foi implementado, nos anos sessenta, devido a possuir *robustez*, isto é, ser bastante tolerante a falhas: se uma parte do sistema (um *router*, por exemplo) entra em mau funcionamento, o algoritmo deve enviar a mensagem por outro caminho (cf. Machuco Rosa, 1998, para detalhes). Essa robustez sempre foi considerada uma característica distintiva da Internet. Ora, aplicado à WWW, o modelo de Barabási e *al* permite ver

essa característica sob uma nova luz. O que sucede se aleatoriamente se remover uma fracção dos vértices (páginas *web*, ou *routers*, por exemplo) do sistema? Se uma rede como a WWW for descrita pela teoria dos grafos aleatórios, é claro o que sucede ao diâmetro da rede no caso em que alguns vértices são eliminados. O diâmetro tende a crescer, assim como ele cresce quando passamos de um grafo aleatório para um grafo regular. Mas já num grafo sem escala característica o comprimento do diâmetro mantém-se. É fácil perceber porquê (cf. Réka e Barabási, 2000): secciona-se aleatoriamente um certo número de nós em vista à sua remoção. Como existem muito poucos nós com um grande número de ligações, a probabilidade de um desses nós ser seleccionado é bastante baixa. Pelo contrário, é mais provável que sejam seleccionados nós com poucas ligações (visto existirem muitos nós desse tipo, de acordo com a lei de escala da WWW), donde a remoção de alguns desses nós não altera substancialmente a estrutura de ligações dos nós sobreviventes. Sob esse aspecto, a WWW é efectivamente uma rede redundante.

Só que essa situação possui evidentemente um reverso. Suponhamos que um indivíduo está bem informado acerca da ausência de escala característica na WWW. Se esse indivíduo quisesse levar a cabo um ataque à rede, visando causar o máximo de dano possível, certamente que ele escolheria um dos poucos nós densamente conectados, os quais são pontos centrais cuja destruição tem grandes consequências na estrutura topológica geral do sistema. Um grafo sem escala característica é portanto extremamente susceptível a ataques com consequências extremamente nocivas. Esse tipo de grafos faz efectivamente emergir estruturas «centradas», e, como vimos na primeira secção, nesse tipo de estruturas a destruição do centro tende a destruir o sistema, isto é, *o grafo passa de conexo a não conexo*. O sistema fica decomposto em partes *isoladas*.

Grafos, redes e ideologia comunicacional

A teoria dos grafos que temos vindo a analisar faz parte da teoria nascente dos sistemas complexos.⁴ O crescente interesse pelo estudo dos sistemas complexos foi acompanhado pelo surgimento de uma ideologia segundo a qual esses tipo de sistemas revelariam certas propriedades de optimização, assim como apontariam para um tipo de estrutura comunicativa, «transparente», «aberta», «interactiva» e susceptível de orientar novos ideais de progresso humano. Esse tipo de ideologia foi disseminado por autores de divulgação (cf. Kelly, 1995), mas os próprios cientistas não deixaram de contribuir para isso (cf. Kauffman, 1995). Contudo, analisados do ponto de vista da sua possível transposição para representações globais dos processos sociais e comunicativos, os modelos formais que passámos anteriormente em revista sugerem outro tipo de conclusões, no mínimo mais ambíguas. Para terminar, vejamos exactamente quais são essas conclusões.

Do ponto de vista da sua eficiência, estruturas comunicativas sob a forma de árvores hierárquicas exibem um misto de vantagens e desvantagens. As vantagens respeitam à simplicidade dos algoritmos subjacentes, simplicidade que se deve reportar à facilidade em escalar essas estruturas. Por outro lado, a simplicidade da estrutura traduz-se na clareza com que a informação nela circula, acompanhada pela potencial ausência de ambiguidades bem como pela igualmente clara

⁴ Como a teoria dos sistemas complexos não existe, não é possível referir qualquer obra de síntese. Para uma visão parcelar, o leitor poderá consultar Casti, 1994, Bak, 1996, Arthur e *al*, 1997.

divisão do trabalho. Entre outras consequências, esses aspectos mostram que as árvores hierárquicas são estruturas particularmente eficazes ao nível da alocação de recursos e de economia de tempo. O exemplo paradigmático dessas características é fornecida pelas formas clássicas, e suas variantes, da organização de empresas.

Viu-se na segunda secção que também a teoria neoclássica da economia pode ser esquematizada por um grafo em árvore. Essa teoria pode em larga medida ser descrita como um poderoso mecanismo de optimização de alocação de recursos acompanhando a situação de equilíbrio nos mercados. Mas essas propriedades são obtidos debaixo da suposição segundo a qual os agentes económicos são completamente ou quase completamente racionais, que eles orientam os seus comportamento em função de certos dados *objectivos* e, sobretudo, debaixo da suposição da sua *independência*. Eles apenas dependem de uma fonte de sinais comum a todos (ficção do leiloeiro), não comunicando directamente entre si. Ora, essa situação dos agentes torna-os, para utilizar expressões típicas da moderna ideologia comunicativa, simultaneamente opacos e transparentes uns aos outros. Eles são opacos porque a teoria neoclássica apenas assume um mínimo acerca das pulsões e representações cognitivas de cada indivíduo: a busca do interesse próprio, isto é, a satisfação daquilo que os economistas designam pela função de utilidade de cada indivíduo. O carácter socialmente distintivo da economia consistiria então em mostrar-se que um equilíbrio comunitário surge apesar de cada indivíduo apenas buscar o seu interesse. Como eles apenas comunicam através do sinal veiculado pelos preços, pode igualmente afirmar-se que os indivíduos são totalmente transparentes uns perante os outros; os seus comportamentos apenas se baseiam numa certa realidade objectiva e *exterior* a todos eles. É nesse sentido que a máxima opacidade de cada um garantiria a máxima liberdade de cada um (Dupuy, 1992).

Contudo, se se introduzirem ligações directas entre os indivíduos, se eles comunicarem directamente entre si através de outros factores que não apenas uma realidade objectiva exterior, somos de imediato levados a encarar a economia como um sistema complexo. Em termos de teoria dos grafos, passamos a ter estruturas tipo grafos aleatórios, e então as «boas» e «óptimas» propriedade clássicas deixam de se verificar. É o que pode suceder se, por exemplo, os agentes que actuam nos mercados financeiros não possuem o nível de racionalidade que lhes é imputado pela teoria neoclássica, baseando antes o seu comportamento em factores cognitivos como a imitação. Sob esse ponto de vista, a teoria dos sistemas complexos não designa qualquer mecanismo de optimização. Atendendo à ideologia comunicacional moderna, é interessante verificar que muitos modelos dos sistemas sociais complexos abandonam quase completamente qualquer imputação de racionalidade aos agentes. Não deixa de ser irónico constatar que, pelo menos nalguns casos, os modelos dos sistemas complexos tendem a imputar aos agentes comportamentos absolutamente «primários» – idiotas, no limite!

Mais, se aceitarmos a teoria de R. Girard como uma parte da teoria de sistemas complexos, conclui-se que a emergência de uma entidade exterior a todos os indivíduos quando o sistema se encontra em estado crítico (um bode expiatório) nada tem de «bom», sendo precisamente o *bloqueamento da comunicação* entre os indivíduos que pode impedir o surgimento de tais figuras. Mais exactamente, também essa teoria supõe que os indivíduos são conduzidos pela imitação, sendo esse tipo de interacção que gera os supostos «todos colectivos» bem como as *ideologias*. Pode ainda afirmar-se que na medida em que os indivíduos se imitam, na medida em que os indivíduos tendem a ficar alinhados quando se atravessam certas situações críticas, e na medida em que o sistema se

encontra nessas situações extremamente sensível a qualquer pequena perturbação, a orientação geral *tanto pode ser* para algo que estimamos como «bom» como para algo que estimamos «mau». Depende apenas da direcção que a perturbação inicial aleatória tomou...

A teoria dos fenómenos críticos e a teoria dos grafos permite estudar a própria região de transição crítica entre ordem e desordem. Essa região foi designada por «fronteira do caos» (cf. a descrição no livro de divulgação de Waldrop, 1992). Existem muitos sistemas que indiscutivelmente se mantêm nessa região (cf. Bak, 1996, para diversos exemplos). Nos casos analisados nas secções anteriores, os grafos tipo «mundo-pequeno» representam uma transição de fase entre ordem e desordem. Os grafos do modelo de Barabási e *al* formam também um «mundo-pequeno» e, além disso, exibem propriedades invariantes por mudança de escala, uma característica distintiva dos sistemas residindo na «fronteira do caos». Mais em geral, autores como C. Langton (Langton, 1991) e S. Kauffman, e sua posterior popularização (Waldrop, 1992, Kelly, 1995), argumentaram que esses sistemas seriam plenamente optimizadores. Por exemplo, seria nessa região de «fronteira do caos» que a comunicação seria mais complexa mas ao mesmo tempo mais eficaz – nessa região os elementos dos sistemas comunicam todos uns com os outros.

Se essa optimização pode eventualmente ser real em alguns sistemas naturais, não deixa de ser ilusório fazer uma transposição para o «socialmente melhor». Se um grafo tipo «mundo pequeno» permite efectivamente «encurtar as distâncias», já é contudo questionável saber se essa diminuição do diâmetro de um sistema é algo bom ou mau. Como sempre sucede, as teorias científicas são indiferentes a esses dois termos da alternativa. Será que as estruturas em rede devem ser «mundos-pequenos» proporcionando a rápida propagação de uma notícia? Depende de um juízo exterior acerca da notícia. Será que é bom existir uma estrutura adequada à rápida propagação de um vírus? Depende do vírus, e podemos pensar em certos vírus sociais como aqueles que levam ao *crash* de um mercado financeiro, para não referir exemplos históricos de consequência ainda mais nocivas. Em si mesma, a teoria nada diz acerca disso. A teoria só apontaria para algo «bom» se a ela for adicionada, por exemplo, a premissa ulterior segundo a qual comunicar é algo intrinsecamente bom. Mas existe algum suporte para uma tal ideia? Talvez que própria *propagação* dessa ideia não tenha tido origem em indivíduos racionais e independentes que após aprofundada deliberação chegaram a uma tal conclusão, mas antes no mecanismo que a ideia ela própria tenta ocultar: a adesão por imitação à opinião mais divulgada.

O que nos permite uma última linha de raciocínio. De acordo com o modelo de Barabási e *al*, os grafos sem escala característica são gerados pelo mecanismo de ligação preferencial ao *site* que ele próprio já está mais ligado. O modelo pode naturalmente ser aperfeiçoado, mas indica claramente, uma vez mais, que os sistemas auto-organizados não se estruturam necessariamente segundo algo de bom. Sejamos mais precisos. A ligação preferencial *não* se baseia em qualquer critério *objectivo* acerca do valor intrínseco de um certo *site*. Não se afirma que esse valor não possa existir, e na realidade é possível acrescentar ao modelo um parâmetro que procura representar esse valor intrínseco (cf. Barabási, 2000b). No entanto, na sua formulação original, o modelo apenas afirma que os indivíduos tenderão a criar *links* para os *sites* já mais visíveis através de um processo de retroacção positiva. O modelo mostra ser *perfeitamente concebível* que os motivos que levaram um certo *site* a adquirir maior visibilidade nada têm a ver com um qualquer seu valor intrínseco que o diferencie dos demais.

Na realidade, nesse tipo de processos por retroacção positiva encontra-se presente uma dinâmica que já tinha sido formalmente demonstrada para certos sectores da «nova economia». Referimo-nos ao modelo de Brian Arthur acerca das empresas funcionando em regime de «lucros crescentes» (Arthur, 1987). O exemplo paradigmático são empresas de *software* como a Microsoft, a qual tem lucros crescentes devidos a vários factores, em particular devido às chamadas *externalidades em rede*, princípio segundo o qual o valor de uma rede aumenta exponencialmente com o número de utilizadores. Um exemplo simples e bem conhecido é o sistema operativo Windows: ele é o núcleo de uma rede cujo valor aumenta com o número de aplicações disponíveis para essa plataforma.⁵ Mostra-se então que quanto maior o número de aplicações maior é o número de utilizadores, e assim sucessivamente num processos de mútuo reforço cujo resultado final praticamente inevitável é a formação de um monopólio. Mais, mostra-se que são muitas vezes pequenos factores iniciais aleatórios que levam um certo produto a tornar-se um *standard* no mercado. Note-se que a *imitação* se encontra mais uma vez subjacente ao processo: eu estou a utilizar neste momento o sistema operativo Windows porque outros o utilizaram ou, se se quiser, porque os fabricante tiveram de o pré-instalar – poder-se-ia ir à origem da dinâmica de externalidades em rede e verificar que a imitação é sempre a raiz.

Ora, um adepto intransigente dos princípios neoclássicos da economia tentará desesperadamente mostrar que são apesar de tudo certos factores objectivos (relação qualidade/preço definindo a «utilidade» de cada consumidor individualmente considerado) que determinam que um certo *standard* se imponha, excluindo todos os outros do mercado. Foi, por exemplo, o que tentaram fazer S. Leibowitz e S. Margolis (argumentos disponíveis em <http://www.cato.org/pubs/regulation/reg18n3d.html>). Mas deve-se permanecer indiferente a esses esforços. Se, por exemplo, o sistema operativo Ms-Dos era de facto melhor que os outros sistemas operativos para PC (o que, em todo o caso, é duvidoso), isso é *irrelevante* do ponto de vista da sua adopção: não foi por ser melhor ou pior que ele foi adaptado, mas sim devido à dinâmica de externalidades em rede. E o facto de um *standard* se tornar dominante deve-se em muitos casos a factores aleatórios que nada têm a ver com a suposta qualidade do produto em questão. Esses factores levam o sistema a seguir um certo caminho (*path-dependance*), mas um outro teria sido igualmente possível. Se, de entre os caminhos possíveis, aquele que corresponde ao melhor produto foi efectivamente seguido isso em nada se deve a factores objectivos. É devido à dinâmica de externalidades em rede que os indivíduos são forçados a imitarem-se uns aos outros e a fazer emergir um certo *standard* dominante. Assim sendo, nas redes complexas não é a definição prévia de uma certa característica globalmente óptima que é efectivamente responsável pela dinâmica evolutiva do processo. Essa característica apenas surge *a posteriori* através de um esforço de racionalização de um processo que escapa ao controlo de qualquer indivíduo.

Referências Bibliográficas

Adamic, L., Huberman, B., (1999), Technical comment to «Emergence of Scaling in Random Networks», *Science*, Vol. 286, 15, pp. 509-512.

⁵ Apesar de não conhecermos qualquer estudo nesse sentido, talvez não seja demasiado especulativo conjecturar que uma análise da rede em que a Microsoft está inserida (empresas que colaboram para a sua plataforma, acordos visando a complementaridade de produtos, etc.) revelaria que estamos perante um «mundo-pequeno».

- Alves, C., Machuco Rosa, A., Antão, A. N., «Distributed Causation and Emergence in Finite Models», *Interact*, <http://www.cecl.pt/interact/index.html>.
- Arthur, W. B., Durlauf, S., Lane, D., (1997), *The Economy as an Evolving Complex System II*, Addison-Wesley, Reading.
- Arthur, W. B., (1987), «Self-Reinforcing Mechanisms in Economics», in *The Economy as an Evolving Complex System*, P. Anderson e al (eds), Addison-Wesley, Redwood, pp. 9-32.
- Bak, P., (1996), *How Nature Works*, Springer, New York.
- Barabási, A., Albert, R., (1999a), «Emergence of Scaling in Random Networks», *Science* 286, 509-511.
- Barabási, A., Réka, A., Jeong, H., (1999b), «Mean-field theory for scale-free random networks», *Physica A* 272, pp. 173-187.
- Barabási, A., Bianconi, G., (2000b), *Competition and multisaling in evolving networks*, arXiv:cond-mat/0011029
- Bollabás, B., (1985), *Random Graphs*, Academic Press, Londres.
- Bunde, A., Havlin, S., (eds), (1996), *Fractals and Disordered Systems*, Springer, Berlin.
- Camara, P., (1996), *Organização & Desenvolvimento de Empresas*, D. Quixote, Lisboa.
- Casti, J., (1994), *Complexification*, HarperCollins, Nova Iorque.
- Cont, R. e Bouchaud, J.-P., (1997), «Herd behavior and aggregate fluctuations in financial markets», arXiv:cond-mat/12318 v2.
- Dupuy, J.-P., (1992), *Introduction Aux Sciences Sociales – Logique des Phénomènes Collectifs*, Ellipses, Paris.
- Erdos, P., Renyi, A., (1960), «On the Evolution of Random Graphs», *Publications of the Mathematical Institute of the Hungarian Academy of Sciences*, 5, pp. 17-61.
- Farmer, D., (1999), «Physicists Attempt to Scale the Ivory Towers of Finance», *Computing in Science and Engineering*, 1, pp. 26-39.
- Fisher, M., (1983), *Scaling, Universality and Renormalization Group Theory*, Springer, Berlin.
- Girard, R., (1972), *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris.
- Kauffman, S., (1995), *At Home in the Universe – The Search for Laws of Complexity*, Oxford University Press, Oxford.
- Kelly, K., (1995), *Out of Control*, Wesley, Reading.
- Langton, C., (1991), «Life at the edge of chaos», in C. Langton, C. Taylor, J. D. Farmer, e S. Rasmussen (eds), *Artificial Life II*, Addison-Wesley, Reading, pp. 41-91.
- Machuco Rosa, A., (1998), *Internet – Uma História*, E. U. Lusófonas, Lisboa.
- Machuco Rosa, A., (2001) *Sistemas Complexos, Imitação e Gênese das Explicações Míticas*, a publicar.
- Milgram, S., (1967), «The small world problem», *Psychology Today*, 1, 61.
- Réka A., Jeong, H., Barabási, A., (2000) «Attack and error tolerance of complex networks», *Nature*, 378.
- Vasques, A., (2000), *Knowing a network by walking on it: emergence of scaling*, arXiv:cond-mat/0006132 v2.
- Walras, L., (1874), *Éléments d'Économie Politique Pure*, Corbaz, Lausanne.
- Waltrop, M., (1992), *Complexity*, Simon and Schuster, Nova Iorque.
- Watts, D., e Strogatz, S., (1998), «Collective dynamics of small-world networks», *Nature*, 393, pp. 440-442.
- Watts, D., (1999), *Small Worlds – The Dynamics of Networks between Order and Randoness*, Princeton University Press, Princeton.

CALEIDOSCÓPIO

RECENSÕES

BECEM2

RECENSÕES

CALEIDOSCÓPIO

Cees Hamelink, *The Ethics of Cyberspace*, SAGE Publications, 2000

João Matela

O Direito de Ser Digital

Socratic education provides the future citizens of CyberSpace with a techno-scepsis that empowers them against both the frivolous declaration of the «digiphiles» and the desperate scenarios of the «digi-phobes»

Cees Hamelink, *The Ethics of Cyberspace*

Buying a computer would cost the average Bangladeshi more than eight years' income, compared with just one month's wage for the average American.

UNDP, 1999

É realista esperar que as sociedades saibam conduzir um diálogo ético (na formulação, por exemplo, de Habermas) sobre as escolhas tecnológicas que se lhes deparam? Ou o inelutável «progresso» confere à ética tão-só a desconcertante eficácia de uns travões de bicicleta aplicados num avião a jacto («The Ethics of Cyberspace» – TEOC, p. 9), deixando-nos, virtuais herdeiros de Prometeu, à mercê da cólera de Zeus?

Reconhece-se a urgência de uma responsabilidade moral que a «cultura tecnológica» impõe às sociedades democráticas, a propósito das questões relativas às «ciências da vida» (aborto, eutanásia, clonagem...) ou suscitadas pelas «ciências do virtual» (privacidade, segurança, ciber-pornografia...). O problema reside, nesta como noutras áreas, em traduzir a reflexão ética num agir consequente, escapando à lógica de um exercício *ex-post* – decisões

primeiro... – que vem conformando (e ilibando) tal reflexão. De resto, a angústia que nos acompanha não é nova...

Este dilema fundamental atravessa as propostas que Cees Hamelink, professor de comunicação na Universidade de Amsterdão e editor do jornal de estudos sobre comunicação *Gazette*, nos apresenta em TEOC. Aparentemente, estaríamos confinados aos estreitos limites de uma outra ética aplicada, por via da fragmentação que vem atingindo, na ausência de respostas globais, os domínios do saber e do agir contemporâneos. Todavia, a impressão é passageira. A perspectiva de Hamelink, sem obliterar panfletariamente a validade do manifesto, assenta na análise das linhas de força das sociedades modernas e no impacto (termo controverso, assinale-se) das novas tecnologias da informação e da comunicação (NTIC).

Boom versus Doom

As questões de fundo, em TEOC, assumem claramente uma natureza política, económica e social. Hamelink reconhece e analisa «o formidável poder» que estrutura e organiza a «nova ordem mundial», invisível nos rostos ou visível nos desígnios – FMI, Banco Mundial, Organização Mundial do Comércio, G-7, as *big corporations*... – que curiosamente combinariam uma concentração de poder sem precedentes com um «chocante paroquialismo (p. 173)». E também a oposição multifacetada que esse poder vai globalmente ateando, actualização dos sempiternos conflitos entre os «nós» e os «eles», agora na versão pós-Comunismo. O autor recusa, aliás, o dualismo subjacente: de um lado, pretensamente des-ideologizado, «the boom scenario», a celebração da «nova civilização» e da «sociedade do conhecimento», enfatizando uma «descontinuidade histórica como consequência maior dos desenvolvimentos

RECENSÕES

CALEIDOSCÓPIO

tecnológicos» (p. 22); do outro lado (the «doom» scenario), a rejeição dessa descontinuidade e o reafirmar do papel das NTIC na manutenção das disparidades sócio-económicas, das desigualdades de poder político e do fosso entre as elites, que têm acesso ao conhecimento, e aqueles que não têm essa possibilidade. Para Hamelink, no entanto, as potencialidades das NTIC (de todas as tecnologias) são ambivalentes: podem induzir mudanças positivas ou ter custos sociais pesados. E o problema, acrescenta, é que a realidade empírica parece não confirmar completamente nem um nem outro cenário.

Entre a utopia e a distopia, que fazer nesta confusa «paisagem digital»?

Aos Estados vai restando um papel pouco mais que residual na definição da «nova ordem», mesmo que *intra-muros*: à erosão da coisa pública corresponde a soberania do privado, a crença (a um tempo «libertária e conservadora») no primado do económico sobre o político, do mercado sobre os cidadãos, das pequenas oligarquias de negócios sobre o ideal democrático. O triunfo deste pensamento único tem, na sua vertente social, uma sobranceira convicção darwinista sobre o dever dos povos num mundo desprovido de fronteiras: «*aqueles que não vingam no mercado só têm de basicamente culpar-se a si próprios pelas suas incapacidades*» (p. 173).

Tal estado de coisas vai a par, curiosamente, da proliferação e da reivindicação exaltada de mecanismos e de princípios de auto e hetero-regulação, da imposição de códigos de conduta ou de *netiquetas*, os quais, segundo Hamelink, apenas revelam a incapacidade de as abordagens éticas convencionais (de assinatura deontológica ou utilitarista) resolverem as perplexidades ocasionadas pelas novas tecnologias. «*Os princípios morais – em situações de escolha difícil – não fornecem orientação para a tomada de decisões inequívocas e consensuais*» (p. 4).

Não é surpresa que a governação do Ciberespaço – termo inventado por William Gibson, em 1981, para descrever um «*espaço geograficamente ilimitado, não-físico, onde, independente do tempo, do espaço e da localização, ocorrem transacções entre pessoas, entre computadores e entre pessoas e computadores*» (p. 9), se tenha transferido para o regime próprio de alguns restritos fora comerciais e económicos mundiais, dado o crescente valor económico das redes de comunicação e da prestação de serviços de informação em causa. Daqui resulta, para Hamelink, a minimização da capacidade de intervenção pública e a concomitante maximização da liberdade das forças de mercado. A tendência generalizada é, pois, submeter o cidadão ao consumidor: que interesse têm as NTIC em oferecer ao primeiro um fórum para a troca e interacção políticas se podem prestar ao segundo valiosos serviços comerciais (p. 172)?

Ora, o processo a que assistimos é, por natureza, forte obstáculo à «boa governação do Ciberespaço»: trata-se de uma «globalização-a-partir-de-cima», sem a correlativa aceitação de uma responsabilidade global (como e a quem são prestadas contas?), controlada pelas maiores «business corporations», pelos mais poderosos estados industriais e pelas suas elites políticas e intelectuais, muitas vezes com o generoso apoio dos «grandes magnates dos media» (p. 173).

«*A realidade política mundial não é muito encorajadora para aqueles que adoptam uma perspectiva igualitária*» (p. 174): torna-se difícil mobilizar forças contra uma ordem mundial que faculta um acesso desigual aos seus próprios recursos e que, desse modo, vai cavando um fosso maior entre ricos e pobres – «*knowledge-rich and knowledge-poor nations and individuals*» (p. 175).

Todo o poder às redes

Ainda assim, poderemos nós contrapor a uma «globalização-a-partir-de-cima» uma «globalização-a-partir-de-baixo»? A resposta de Hamelink, afirmativa, é, afinal, simples. A chave de inversão do processo, no sentido de uma «ordem social e internacional igualitária e democrática», pode ser encontrada numa sociedade civil mundial – *«vibrant, active, self-mobilizing world civil society»* (p. 175).

A esperança de Hamelink reside no novo tipo de acção política que se vai consolidando a partir das actividades ao nível local que podem ser pensadas globalmente, sobre os temas do desenvolvimento, dos direitos humanos ou ambientais. O lema será: agir local, pensar global. Esta conjugação de níveis diferentes (para a qual os japoneses encontraram o neologismo *glocalizar*), potenciada pelo aumento da ligação em rede e da cooperação, significa a real emergência de uma arena política mundial em que entram em cena as instâncias locais, em diferentes graus de legitimação ou institucionalização, ultrapassando muitas vezes o modelo convencional das relações políticas nacionais ou internacionais. Neste processo, *«à globalização do local contrapõe-se a comunidade local que se torna global»* (p. 175).

Mas, o processo será tudo menos fácil ou linear, conforme reconhece Hamelink. Ele pressupõe, do nosso ponto de vista, uma redefinição dos modelos clássicos de representação e de legitimação dos sistemas políticos democráticos – cuja crise paira como um espectro sobre o Ocidente – e das próprias regras de constituição e funcionamento das instituições internacionais. É impossível pensar, para citar o exemplo do autor, na participação, em diversos fora mundiais (UNESCO, OCDE, OMC, ITU, WIPO...) das chamadas Organizações Não Governamentais (ONG), enquanto representantes de um qualquer interesse público, sem acorrer às com-

plexas questões de fundo (e mesmo logísticas) que desde logo se adivinham.

As exigências de maior e mais activa participação cívica na definição e condução das políticas globais podem convocar, por outro lado, uma ideia «romântica» de sociedade civil (termo já de si ambíguo) que a realidade está longe de confirmar – noutras narrativas similares, eventualmente mais *sólidas*, os protagonistas sempre acabaram por dissolver-se no ar. Como afirma Hamelink, a sociedade civil não é nem intrinsecamente «boa» nem «homogénea». Os seus interesses são heterogéneos, muitas vezes exclusivos e não necessariamente coincidentes com os princípios de uma governação democrática.

A proposta enunciada em TEOC tem, contudo, as virtudes do «médio alcance» que fixa nas suas premissas: é aberta e realista na sua utopia do senso-comum político. Nem revolucionária nem conservadora, espécie de «terceira via» em que cabe toda a imaginação das redes. Onde se lia Povo ou Proletariado, leia-se agora toda a complexidade do Mundo. Face à conspiração que vem de cima, organize-se a conspiração que vem de baixo. Info-excluídos de todo o Mundo, uni-vos!

Mais: Hamelink só poderia transcender o objecto que lhe serve de mote – o Ciberespaço e a democratização das escolhas que aí se perfilam. Certo: o direito de comunicar, de acesso aos grandes media, às redes, às fontes de informação e a outros instrumentos, o direito de participação e de compreensão das decisões que dão forma às políticas técnico-científicas. É subversivo q.b., o que já não surpreende nos tempos que correm. Mas, a boa governação do Ciberespaço não vem antes, durante ou depois de qualquer coisa. Nem é sequer um cenário provável, que os pessimistas poderão finalmente vir a descobrir que tinham razão (já a têm, face à «velha ordem mundial» que persiste). Há alguns anos, seria possivelmente pre-

RECENSÕES

CALEIDOSCÓPIO

texto para abrir outra «frente de luta». Hoje, retoma a bandeira que sempre esteve lá. Na consciente debilidade das suas proclamações, no trivial caminho que sugere, este livro configura uma espécie de retorno ao pensamento radical, à mais simples dimensão da actividade e do pensamento humanos: *é a polític@, estúpido!*

RECENSÕES

CALEIDOSCÓPIO

Richard Sennett, *The Corrosion of Character: The personal consequences of work in new capitalism* W. W. Norton & Company, NY and London, 1998. (Tradução portuguesa: *A corrosão do carácter*, ed. Terramar, Lisboa, 2001).

Rogério Ferreira de Andrade

The corrosion of character, de Richard Sennett, é um ensaio em forma de novela sobre a impaciência do capital e o destino do carácter na sociedade de informação.

O protagonista central? O «homem de rede» do capitalismo neo-liberal, flexível. E o primeiro, mas não o único, perdedor anunciado? O «homem de mármore»¹, aquele que quer ainda acreditar que o trabalho e a carreira são para toda a vida, aplicando-se a «provar o seu valor moral através do seu trabalho» (p. 105). Qual a ironia subjacente? A descoberta paradoxal de que quanto mais densificamos a malha e os nós nas redes sociais, tanto mais o carácter – o «laço que estabelecemos com o mundo, o facto de sermos necessários aos outros» (p. 146) – se corrói e, com ele, a confiança, a lealdade e a possibilidade de compromissos mútuos. Sennett não tem grandes ilusões sobre o trabalho que desenvolvemos em equipas e em ambientes empresariais de rede, onde a «ficção dos empregados cooperativos (...), as máscaras do espírito de cooperação» (p. 113) se multiplicam e «as pressões dos outros membros da equipa substituem os golpes de chicote dos patrões para que as linhas de montagem de automóveis rodem sempre mais depressa» (p. 113). O epílogo? O de sempre. A cada novo mito regenerador que a tecnologia nos proporciona voltamos a juntar os bocados e a fazer deles um *ego* e um mundo. Desta vez, no planeta das redes, sonha-

mos sonhos fusionais, embora assombrados, aqui e ali, por práticas de mármore.

A tentação de forçarmos um paralelismo entre *The corrosion of character* e as *Seis propostas para o próximo milénio*, de Italo Calvino, é irreprimível. Ambos propõem e percorrem seis conceitos-capítulos nas suas obras. A geografia do humano aí examinada, seja a partir da instituição da literatura (Calvino), seja de uma antropologia das instituições (Sennett), revela uma idêntica inquietação prospectiva. Calvino, interrogando a sorte da literatura e do livro, isto é, da cultura na era tecnológica; Sennett, o destino do carácter numa época em que o homem ansioso e algo paranóico das redes vem substituir o homem compulsivo das rotinas burocratizadas. Mas as semelhanças terminam aqui, pois se Calvino fala de valores tendenciais que se institucionalizam no mundo (a leveza, a rapidez, a exactidão, a visibilidade, a multiplicidade e a consistência), Sennett, pelo seu lado, nomeia e mostra em acção os contra-valores erosivos que instabilizam já aqueles valores (a deriva, a rotina, a flexibilidade, a ilegibilidade, o risco e o desaire).

As redes técnicas e relacionais anunciam refazer o grande oceano mítico, thalassal, benfazejo, mas permitem-nos também espreitar mais facilmente para o que sempre esteve debaixo dos nossos pés e que o mármore burocrático ocultava – o *inorgânico*. Um fundo de inorgânico passa a ser a condição, e também o desafio, dos personagens que Sennett faz desfilar ao longo do livro, «entre os dois extremos da deriva e da afirmação estática» (p. 30).

É certo que o conceito de inorgânico não faz parte do vocabulário de Sennett, mas como entender de outra maneira o medo e o pânico profundos desses personagens, as suas narrativas de vida fragmentadas face ao *non-sense*? De facto, nem todas as instituições, e nem todos os indivíduos, são igualmente hábeis em caminhar sobre a fina lâmina que separa o orga-

¹ Cf. Jacques Chaize, *La porte du changement s'ouvre de l'intérieur*, ed. Calmann-Lévy, Paris, 1992, pp. 14 e seg.

RECENSÕES

CALEIDOSCÓPIO

nizado (estruturas materiais e de sentido estabilizadas) do inorgânico (sentidos contraditórios, objectivos duais, ausência de quadros normativos estáveis e de poderes amplamente legitimados, comportamentos ambiciosos ou predadores dos indivíduos).

Dois eixos fazem avançar este ensaio que Sennett escreve em forma de novela. O primeiro eixo, de grande tensão dramática, traz à cena histórias exemplares de vida. O segundo, ao mesmo tempo analítico e integrativo, vai dissecando os fios técnicos, morais ou existenciais do capitalismo neo-liberal onde se debatem quer os indivíduos, quer os macro-indivíduos institucionais.

Inúmeros são, pois, os personagens que cruzam o livro de Sennett. Uns, como Enrico, com o sentimento de terem sido «autores das suas vidas» (p. 16); outros, como Rico, seu filho, com o medo insidioso de «estarem a dois dedos de perder o controlo das suas vidas» (p. 19). Personagens de quase-ficção são também esses jovens padeiros de uma padaria a que Sennett volta vinte e cinco anos depois de aí ter realizado uma primeira investigação (*The Hidden Injuries of Class*, 1972). Não dominando já a arte da cozedura, «o trabalho deixou de ser legível para eles» (p. 68) e o pão apenas «uma imagem no ecrã» (p. 68).

A mais espantosa das histórias é, no entanto, a de Rose, dona do *Trout Bar*. Vale a pena perder algum tempo com esta narrativa que uma Rose decepcionada faz a Sennett, ao balcão do *Trout*. Na casa dos cinquenta, Rose aceitou integrar um *research team* numa agência de publicidade. O seu primeiro projecto consistiu em relançar o mercado de álcool forte. Apesar de consideráveis esforços, Rose não terá nunca percebido verdadeiramente as regras do jogo que tinha de saber jogar para se tornar eficaz na sua nova actividade. Pela idade e estilo de vida, ela dificilmente conseguia frequentar os cocktails, os restaurantes em alta, as festas e as

galerias da cidade, tudo lugares em que «a rede da elite funciona, noite e dia, por meio da linha de alta tensão do rumor» (p. 78). Na sociedade de Park Avenue, o rumor é o sistema de conhecimento dominante. Sentiu-se como «madeira morta» numa agência em que «todos se focalizam no instante presente» (p. 79) e a experiência individual acumulada é negada. Aliás, «quanto mais se acumula experiência, mais o valor desta declina» (p. 94). Resultado: Rose era incessantemente posta à prova pela agência, «mas não havia nenhum indicador objectivo para medir um bom trabalho, para além do rumor» (p. 79).

Sennett sublinha a ideia de que são hoje em número incontável os que aspiram a tornar-se *coaches* (treinadores, facilitadores ou animadores de equipas). Mas responsáveis, há-os cada vez menos. Desfruta-se do exercício do poder simbólico sem o ónus de exercer a autoridade, a responsabilidade. Repudia-se, aliás, o exercício desconfortável e desvantajoso da autoridade. Daí que, como refere Sennett, encontremos raramente «verdadeiros seres humanos capazes de declarar: «Vou dizer-te o que fazer» ou, no outro extremo, «Vou fazer-te sofrer» (p. 115).

O empregado-idealizado e indispensável a este *flexible capitalism* é o que «aceita o novo sistema de vigilância» (p. 59), incluindo a submissão aos controlos intranet ou simplesmente a violação do correio electrónico; aquele que «se compraz na desordem» (p. 62), atinge mesmo a felicidade com as sucessivas deslocações da sua família e exhibe uma invejável capacidade para «se libertar do passado e aceitar a fragmentação» (p. 62).

Quanto aos dirigentes, Sennett é ainda mais corrosivo: «O patrão que declara sermos todos vítimas dos tempos e dos lugares (...) tornou-se mestre na arte de exercer o poder sem ter contatos a prestar (...). Este jogo do poder sem autoridade engendra um novo tipo de carácter. Ao

homem empreendedor substitui-se o homem irónico (...), consequência lógica da vida num tempo flexível (...). Já não há ninguém, nenhuma autoridade, para reconhecer um valor» (p. 116). Na verdade, as estruturas sociais e institucionais, mas igualmente os indivíduos, mais facilmente tomam decisões a partir da imagem de *quem* faz, isto é, a partir de uma cotação numa «bolsa» mundana e estratégica de valores, revelando, por outro lado, uma incapacidade, naturalmente calculada, para – efectiva e não apenas cerimonialmente – avaliar, premiar ou mostrar solidariedade pelo que um outro *faz*. Como diagnostica Sennett, «a identidade inacabada (...) e o eu maleável em perpétuo devir são hoje as condições propícias à experiência do trabalho de curto prazo, às instituições flexíveis e à aceitação de riscos a todo o momento» (p. 133).

Entretanto, teremos de aguardar novos episódios da saga da sociedade de informação e do *flexitime* para comprovarmos a validade de um aforismo de Richard Sennett com que finalizamos esta recensão: *assumir riscos constantemente torna-se um exercício de depressão*.

Outras obras de Richard Sennett

The Hidden Injuries of Class, Vintage Books, NY, 1972 (em parceria com Jonathan Cobb).

The Fall of Public Man, Cambridge University Press, 1977 (tradução francesa: *Les tyrannies de l'intimité*, Seuil, 1979).

Authority, Vintage Books, NY, 1981.

Sobre o autor

Richard Sennett é professor na London School of Economics. Com *The corrosion of character* recebeu, em 1999, o Amalfi Prize for Sociology and Social Sciences.

CALEIDOSCÓPIO

NOTÍCIAS

NOTÍCIA

DOUTORAMENTO

Título da Tese:

Institucionalizações, colapsos e reparações de sentido nas organizações

Autor: Rogério Ferreira de Andrade

Orientador: Tito Cardoso e Cunha

Data da defesa:

Departamento de Ciências da Comunicação
Universidade Nova de Lisboa/FCSH,
3 de Julho de 2001

Resumo

As organizações são responsáveis por uma significativa fatia das nossas experiências de vida e constituem um invólucro que raramente nos abandona, que atravessamos diariamente e nos deixa marcas, umas mais benévolas e gratificantes, outras aterradoras ou estigmatizantes. As organizações são tudo isto e ainda véculos, talvez dos mais importantes, que criámos para *cooperar* e, paradoxalmente, *nos magnificarmos* individual ou colectivamente.

Neste nosso estudo procurámos descrever e interpretar o funcionamento das organizações, concentrando-nos em processos que consideramos hoje particularmente críticos: as *institucionalizações de sentido*. A nossa hipótese de partida levou-nos a sustentar que os processos de institucionalização e de auto-institucionalização desempenham um papel central nas sociedades actuais, submetidas mais do que nunca a brutais oscilações entre o orgânico e o inorgânico. A centralidade destes processos de auto-institucionalização tentada e, em alguns casos, consumada decorre do facto de se assistir a uma crescente impregnação do social e do pessoal pelo institu-

cional como condição para uma maior eficácia quer dos indivíduos, quer das organizações.

Institucionalizar significa encurvar a linha do tempo para fazer existir algo, criar um tempo próprio para que um nome, uma imagem, um valor, uma rotina, um produto, enfim, um *edifício de sentido* possa perdurar. Trata-se de um jogo que consiste em procurar as melhores oportunidades para os nossos projectos e ambições (aliás, no caso da nossa própria auto-institucionalização é como se disséssemos: *suspenda-se o tempo linear para que esta representação ou versão mítica de mim possa existir e vingar*). De forma mais dramática ou mais lúdica, tal tipo de jogo generalizou-se e tem como palco privilegiado, mas não exclusivo, os *media*. Em resumo: institucionalizar é sempre «ralentir son histoire» (Michel Serres), introduzir uma temporalidade mítica no tempo histórico da comunicação e ocupar um lugar numa estrutura institucionalizada de memória, retirando daí consideráveis vantagens simbólicas e materiais.

Não restringimos, pois, estas observações à esfera organizacional. A compulsão generalizada a tudo tornar instituição arrasta-nos a nós próprios enquanto indivíduos, traíndo um intenso desejo de permanecer, de resistir à volatilidade social, ao anonimato, de tal modo que podemos falar hoje em *instituições-sujeito* e em *sujeitos-que-se-modelam-como-instituições*. Pela sua própria auto-institucionalização os indivíduos procuram criar um campo de influência, estabelecer uma cotação ou uma reputação, fundar um valor pelo qual possam ser avaliados numa «bolsa» de opinião pública ou privada. Qual o pano de fundo de tudo isto? O *anonimato*, causador de tão terríveis e secretos sofrimentos. Alguns breves exemplos: a *panteonização* ou, aliás, a «vontade de panteão» de André Malraux; o *processo de auto-santificação* de João Paulo II, como que a pré-ordenar em vida o percurso da sua própria beatificação; o *génio canónico* dos poetas fortes, teorizado por

Harold Bloom; o *ímpeto fundacional* que se manifesta na intrigante multiplicação no nosso país de fundações particulares civis criadas por indivíduos ainda vivos; ou, mais simplesmente, a criação de um museu dedicado à vida e carreira musical da *teen-diva* Britney Spears, antes mesmo de completar vinte anos.

Mas, afinal, o que fizeram desde sempre os homens quando institucionalizavam actividades, práticas ou símbolos? Repetiam um sentido e, repetindo-o, distinguiam-no de outros sentidos, conferindo-lhe um valor que devia ser protegido. A ritualização, ou, se se quiser, um processo de institucionalização, envolve, entre outros aspectos, a protecção desse valor estimável para um indivíduo, uma facção, um agrupamento ou uma comunidade. Processos de institucionalização, e mesmo de auto-institucionalização, sempre os houve. Não encontraremos aqui grande novidade. Os gregos fizeram-no com os seus deuses, institucionalizando no Olimpo vícios e virtudes bem humanas. Quanto às vulnerabilidades e aos colapsos da nossa existência física e moral, as tragédias e as comédias helénicas tornaram-nos a sua verdadeira matéria prima. A novidade reside sobretudo nos meios que hoje concebemos para realizar a institucionalização ou a auto-institucionalização, bem como na escala em que o fazemos. A nossa actual condição digital, por mais que a incensemos, não muda grande coisa à questão de base, isto é, que as projecções de eternidade permanecerão enquanto o inorgânico continuar a ser o desafio que ciclicamente reduz a nada o que somos e nos faz desejar, por isso mesmo, ostentar uma máscara de duração.

Defendemos também neste estudo a ideia de que as narrativas, sendo explícita ou implicitamente o conteúdo do instituído, são simultaneamente o meio ou o operador da institucionalização de sentido (não o único, certamente, mas um dos mais importantes). O acto de instituir é consubstancial do acto narra-

tivo. «Instituir» algo é relatar, com pretensão à legitimidade, «quem é», «o que é» e «a que» privilégios e deveres fica submetido esse instituído, trate-se de uma ideia, valor, símbolo, organização ou pessoa. Mesmo quando a complexidade do discurso jurídico parece querer significar que se instituem apenas normas ou leis, bem como o respectivo regime sancionatório, o que, na verdade, se institui ou edifica (o que ganha lugar, volume, extensão material e simbólica) são sempre redes de relações e redes de sentido, isto é, narrativas, *histórias exemplares*. A institucionalização é o mecanismo pelo qual respondemos, *narrativamente*, à dispersão dos sentidos, a uma deficiente focagem da atenção social ou da memória, e procuramos estabilizar favoravelmente mundos de sentido, sejam eles reais ou imaginados.

Apresentemos, muito sumariamente, alguns pontos que nos propusemos ainda desenvolver:

- Num balanceamento permanente entre orgânico e inorgânico (pois os tempos são de dispersão do simbólico, de des-legitimação, de incerteza e de complexidade), as organizações erguem edifícios de sentido, sejam eles a «cultura empresarial», a «comunicação global», as «marcas», a «imagem» ou a «excelência». Neste contexto, a mera comunicação regulada, estratégica, já não cumpre eficazmente a sua missão.
- A institucionalização é um dos meios para realizar a duração, a estabilização de projectos organizacionais e de trajectos individuais. Mas nem os próprios processos de institucionalização se opõem sempre eficazmente às bolsas de inorgânico, potencialmente desestruturantes, que existem dentro e em torno da organização. Os processos de institucionalização não constituem uma «barragem contra o Pacífico». A erosão e o colapso espreitam-nos, ameaçando a organização, como ameaçam igualmente as ambições dos indivíduos na esfera pública ou mesmo privada.

- Uma das respostas preventivas e, em alguns casos, também reparadoras de vulnerabilidades, erosões e colapsos (seja de estruturas, de projectos ou de representações) é a *auditoria*. As auditorias de comunicação, aliás como as de outro tipo, são práticas de desconstrução que implicam «fazer o percurso ao invés», isto é, regressar do instituído à análise dos processos de institucionalização. O trabalho de auditoria para avaliar desempenhos, aferindo o seu sucesso ou insucesso, começa a ser progressivamente requisitado pelas organizações.
- Tivemos, aliás, a oportunidade de apresentar uma *abordagem narrativa-estratégica de auditoria de comunicação*, recorrendo, para o efeito, a algumas intervenções que acompanhamos em diversas empresas e instituições, as quais, em vários momentos, se comportaram como verdadeiras *organizações cerimoniais, retóricas*. Assim, começámos por destacar as dificuldades que uma jovem empresa pode sentir quando procura institucionalizar, num mercado emergente, novos conceitos como os de *produto tecnológico e fábrica de produtos tecnológicos*. Vimos, em seguida, como uma agência de publicidade ensaiou a institucionalização de um conceito de agência portuguesa independente, ambicionando alcançar o patamar das dez *majors* do mercado publicitário nacional. Uma instituição financeira deu-nos a oportunidade de observar posicionamentos de mercado e práticas de comunicação paradoxais a que chamámos *bicéfalos*. Por fim, e reportando-nos a um grande operador português de comunicações, apresentámos alguns *episódios erosivos* que afectaram a institucionalização do uso de vestuário de empresa pelos seus empregados.

Haverá um conhecimento rigoroso das condições em que funcionam hoje as organizações enquanto sistemas de edificação e de interpretação de sentido? Não o podemos afir-

mar. Pela nossa parte, inventariámos filiações teóricas, passámos em revista figurações, práticas e operatórias. Analisámos as condições em que se institucionalizam, vulnerabilizam, colapsam e reparam estruturas de sentido, seja nas organizações seja em muitas outras esferas sociais e mesmo pessoais. Um glossário mínimo – com conceptualizações por nós próprios criadas ou «afinadas» – podia contemplar as seguintes entradas, entre muitas outras possíveis: quadro projectado, quadro literal, mapa de intrigas, capacidade de intriga, tela narrativa, narração orgânica e efabuladora, narrativa canónica, edifício de sentido, estrutura institucionalizada de memória, memória disputada, cotação social, processo de institucionalização e de auto-institucionalização, institucionalização sob a forma tentada, actividade padronizada, trabalho de reparação de sentido.

Diríamos, a terminar, que a comunicação, tal como a entendemos neste estudo, é o processo pelo qual os indivíduos e as organizações realizam a institucionalização, isto é, disputam, mantêm viva e activa uma memória e, ao mesmo tempo, previnem, combatem ou adiam as erosões e os colapsos de sentido que sempre acabam por vir dos seus ambientes interiores ou exteriores. A comunicação está hoje, claramente, ao serviço da *vontade de instituir* que se apoderou dos indivíduos, dos grupos e das organizações, e pela qual enfrentam e respondem aos inúmeros rostos do inorgânico, a começar, como tantas vezes referimos, pelo anonimato. Não estranharemos, então, que seja por uma comunicação com vocação institucionalizadora que marcamos e ritualizamos (fazemos repetir, regressar ou reparar) o que, para nós, indivíduos ou organizações, encerra *um valor a preservar* e que julgamos encerrar um valor também para os outros.

MESTRADO

Título da Dissertação:

Linha de Fuga: Derivações em torno de Gilles Deleuze

Autor: Rui Pedro Rodrigues Pereira Jorge

Orientador: José A. Bragança de Miranda

Data: 5 de Junho de 2001

Instituição:

Departamento de Ciências da Comunicação,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa

«Um dia, talvez, o século será deleuziano». Qual o valor das palavras proféticas de M. Foucault? O que há de deleuziano nesta mudança de século?

Este trabalho desenvolve-se em torno de um objectivo principal que é o de proceder a uma análise de alguns conceitos e ideias determinantes do pensamento de Deleuze, para que a partir daí se possa perspectivar o modo como essas ideias funcionam em confronto com aquilo que lhes é exterior. Mais concretamente: o pensamento de Deleuze é tomado como ponto de partida de uma análise sobre alguns objectos artísticos: *Crash* de Ballard; *Blow-up* de Antonioni e *Music of Changes* de Cage. Fazer do confronto destes objectos com o pensamento de Deleuze uma possibilidade de reflexão e análise.

Na primeira parte do trabalho apresentam-se os temas fundamentais do pensamento de deleuziano. O objectivo é conferir um enquadramento teórico para as tarefas que se seguem. Não se trata de uma abordagem exaustiva de toda a obra do autor, trata-se antes de uma síntese com vista às análises que se seguem. Pode-se mesmo dizer que toda esta primeira

parte é dominada por uma ideia central: a de lógica das multiplicidades. Isto porque uma lógica de multiplicidades, directamente associada ao conceito de sistema aberto é decisiva para a compreensão das derivações que se seguem. Neste âmbito destacam-se então os conceitos deleuzianos que aqui desempenham um papel fundamental: linha de fuga; rizoma; corpo sem órgãos; criação de conceitos; *ritournelle*, ontologia do virtual e tempo não cronológico. Porquê estes? Porque parecem ser aqueles que melhor servem a análise das peças artísticas na segunda parte do trabalho.

Nesta 2ª parte começa-se por se proceder a uma análise individual de cada um dos objectos em causa (*Crash*, *Blow-up* e *Music of Changes*), para de seguida os confrontar com o pensamento de Deleuze. Para lá de uma observação um pouco mais atenta desses objectos, pretende-se testar, aprofundar esses mesmos objectos com linhas de pensamento que, até aí, lhe eram provavelmente estranhas.

No caso de *Crash* de Ballard está em causa sobretudo a noção de corpo. O que é que neste livro nos evidencia e faz questionar a noção de corpo sem órgãos? Que tipo de realidade é esta em que o desejo e a afecção surgem de uma forma muito particular? Em *Blow-up* desenvolvem-se análises em torno da noção de imagem e de detalhe. Como se passa da ausência de visão à visão? Onde está aquilo que eu vejo quando digo que estou a ver? Qual a relação do detalhe com a ideia de *verdade* da imagem? E em *Music of Changes* questiona-se o som. A sua natureza enquanto fenómeno auditivo e a sua relação com outros sons, bem como o lugar que o som desempenha numa determinada estrutura ou sequência de sons – a composição.

É a partir daqui que faz sentido falar em derivação. Afinal de contas parte-se de algum conceito ou ideia para que daí se possa derivar. Deriva essa que investe nesses três objectos referidos: derivar sobre os objectos, procurar, investigar, ligar, desligar.

CALEIDOSCÓPIO

RESUMOS
BEZUWOC

Martin Jay

**MERGULHANDO NO NAUFRÁGIO:
A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
NO FIM DO SÉCULO**

Neste artigo é explorada a metáfora do naufrágio enquanto conotando um aspecto fundamental da existência humana e da experiência estética. Mais exactamente, sustenta-se que a existência humana pode ser vista segundo duas dimensões: a do espectador que, seguro no porto, a contempla, e a daquele que nela naufraga, procurando abandonar o ponto de vista do espectador e ultrapassar os limites que a existência normal traça. Diversos autores, Montaigne, Nietzsche, são utilizados como ilustrações dessas duas perspectivas. Elas prolongam-se em duas formas correspondentes de encarar a estética, exemplificada pela atitude contemplativa que, por exemplo, podemos encontrar teorizada em Kant, e uma estética «moderna», que procura «mergulhar no naufrágio» e que é exemplificada por propostas artísticas que vão dos futuristas até aos situationistas e a certas formas de arte contemporânea como a chamada «arte abjecta». Conclui-se chamando a atenção para as consequências éticas e políticas que um tal desejo irreprimível de «mergulhar no naufrágio» encerra.

**DIVING INTO THE WRECK:
AESTHETIC SPECTATORSHIP
AT THE «FIN-DE-SIÈCLE»**

This article explores the metaphor of shipwreck as connoting a fundamental aspect of human existence and aesthetic experience. More precisely, it posits the possibility of two outlooks on human existence: that of the spectator, safe in harbour, who contemplates, and that of the shipwrecked, seeking to abandon the view-point of the spectator and to surpass the limits sketched by normal existence. Various authors, namely Montaigne and Nietzsche, are used to illustrate these two perspectives. The latter are extended to two corresponding forms of envisaging aesthetics, exemplified by the contemplative attitude, theorised by Kant for instance, and by a «modern» aesthetics that aims to «dive into the wreck», illustrated by artistic proposals ranging from the futurists to the situationists as well as certain forms of contemporary art known as «abject art». The conclusion draws attention to the ethical and political implications inherent in the irresistible desire to «dive into the wreck».

Victor Flores

ESCULTURA DIGITAL: PARA UMA NOVA DECLINAÇÃO DA MATÉRIA E DO TACTO

Escultura virtual, escultura digital ou ciberescultura emergem na actualidade da arte digital como o novo e promissor impacto que a técnica obteve na escultura contemporânea. Sendo a valência tradicional da escultura deduzida do espaço, do factor presença e da sua iminente fisicalidade, o digital vem apresentando-a num suporte que, em última análise, é apenas numérico, matemático e luminoso. Tal articulação digital introduz a escultura no imatérico, no evanescente e na actualização temporal permanente. Consideradas as vantagens que o novo *medium* traz em termos de libertação para o próprio fazer artístico (ausência da gravidade, da resistência dos sólidos, da dependência dos materiais, etc.), resta-nos uma reflexão em termos das suas novas articulações com a matéria, das suas potencialidades interactivas e estéticas, assim como uma análise atenta daquele que parece vir a ser o seu maior aproveitamento: a esteticização do mundo virtual. Cabe-nos cada vez mais o papel de reconhecer a importância da presença da estética (e das suas diferentes artes) na programação de um mundo virtual. A par do sucesso das ciber-galerias de escultura digital, das Bienais de escultura virtual (*Intersculpt*, etc.), e das novas técnicas de modelação 3D que se vêm afirmando no abrangente quadro da ciberestética, acresce a necessidade de uma integração do corpo do utilizador neste novo ambiente, e nomeadamente dos seus sentidos através de uma denominada «tactilidade artificial». Esta vem sendo prometida pelas vias do tacto e da modelação manual, do sentido de peso, do som, entre outros, devolvendo à escultura uma dimensão extra-visual, prevendo-se com isso uma libertação da sua condição modernista.

DIGITAL SCULPTURE: TOWARD A NEW UNDERSTANDING OF MATTER AND TOUCH

Virtual sculpture, digital sculpture, or cybersculpture emerge in the actuality of digital art as the new and promising impact of technology on contemporary sculpture. Considering that the traditional value of sculpture is deduced on the basis of space, the factor of presence and its imminent physicality, the digital has presented the latter in a mould that is, in final analysis, merely numerical, mathematical, and luminous. This digital articulation introduces sculpture into immateriality, evanescence, and a permanently temporal actualisation. Taking into account the advantages that the new medium brings in terms of freedom for artistic creation (absence of gravity, of resistance to solids, of dependence on materials, etc.), we ought to reflect on its new articulations with substance, its interactive and aesthetic potentialities, as well as attentively analyse that which may be its greatest advantage: the aestheticisation of the virtual world. We ought to increasingly assume the role of recognising the importance of the presence of aesthetics (and its different arts) in the programming of the virtual world. Alongside the success of cybergalleries of digital structure, of the biennials of virtual sculpture (*Intersculpt*, etc.), and of new technologies of 3D modelling which have affirmed themselves in the enveloping framework of cyberaesthetics, there is the necessity of integrating the user's body in this new context and, namely, his senses through a denominated «artificial tactility». The latter has been promised through touch and manual modelling, the sense of weight, sound, amongst others, conferring the sculpture with an extra visual dimension that allows for liberation from its modernist condition.

José Bragança de Miranda

CONTROLO E PAIXÃO

As ciências da computação, incluindo a cibernética e disciplinas associadas, são normalmente definidas e muitas vezes questionadas do ponto de vista do controlo. Essa afirmação sublinha que essas ciências se encontram em continuidade com as tendências racionalistas e iluministas da modernidade. Neste artigo sustenta-se que, pelo contrário, o controlo passional e emocional dos «utilizadores» é pelo menos tão importante quanto os mecanismos de controlo técnico. O pressuposto geral da nossa hipótese é que uma série de impurezas provenientes da experiência ligadas à economia, política e à cultura, só são possíveis de ser articuladas através das ligações passionais. Estas ligações são ao mesmo tempo racionais e não racionais, e apenas no caso limite em que existisse um controlo técnico absoluto seria possível eliminar da técnica a dimensão do «humano».

PASSION AND CONTROL

The sciences of computation, among them cybernetics and associated fields, are usually defined and criticized from the point of view of control. These statement enhances a continuity with the trends of modernity in the sense of rationality and Enlightenment. This article stresses, on the contrary, that the «users» passional and emotional control is at least as important as the mechanisms of control. The general supposition of our hypotheses is that economic, political and cultural phenomena introduce some impurities that can only be managed by emotional connectivity. This kind of connections are at the same time rational and not rational, and only in the limit case of a complete technical control would it be possible to eliminate the human dimension from technology.

Luís Filipe Teixeira

**FIGUR@ÇÕES MAQUÍNICAS
DA ESCRITA 1.0:
EM TORNO DA PALAVRA DIGITAL**

É bem conhecido que a invenção da escrita foi um momento capital na história da Comunicação, e que a reflexão filosófica de Platão foi disso uma consequência.

Novas mutações surgem hoje com a emergência de novos conceitos de «leitor», «co-autor», «texto», «hipertexto» e «não linearidade». Analisamos essa alteração resultante do surgimento das novas tecnologias digitais, mostrando como estas modificaram a relação entre escrita e leitura. Decorreu daí o surgimento da ideia de uma «comunicação sem livro», que nos coloca na fronteira paradoxal entre a afirmação borgueana de que a «biblioteca é interminável» e a possibilidade de reconstruir em hipertexto a biblioteca virtual. Mostramos as novas possibilidades de interatividade daí resultantes, com a deslocação do paradigma da função autor para a função leitor, sendo que as Ciências da Comunicação não se podem alhear dessa mutação fundamental.

**THE M@CHINIC FIGURES OF WRITING 1.0:
ON THE DIGITAL WORD AND THE
TOPOGRAPHIC WRITING**

It is well known that the invention of script constitutes a capital moment in the history of Communications, and that Plato's philosophical reflection, namely in Cratylus and Phaedrus, was a consequence of the latter.

New mutations appear today with the emergence of novel concepts such as «reader», «co-author», «text», «hypertext» and «non-linearity». In this article, we analyse the alteration resulting from the upsurge of new digital technologies, revealing the changes these have brought to the relation between writing and reading. This has led to the idea of «communication without books», placing us within the paradoxical boundary between the bourgeois assertion that the «library is unlimited» and the possibility of reconstructing a virtual library in hypertext. The new possibilities of interactivity are thus demonstrated, with the dislocation of the author-function paradigm to that of the reader-function, alerting us to the fact that Communication Sciences cannot alienate themselves from this fundamental mutation.

Manuel José Damásio

NOVAS LITERACIAS, NOVAS FERRAMENTAS EDUCATIVAS

Nos últimos anos assistimos ao aparecimento de um léxico enorme de termos associados à introdução de tecnologias da informação em contextos educativos. Assim, tornou-se comum a utilização da designação de e-learning para nomear toda e qualquer forma de ensino a distância mediada por tecnologias da informação. Embora o ensino a distância já exista há várias décadas, a introdução de tecnologia relacionada com o uso da Internet para expandir o seu potencial de divulgação e implementação, assumiu a configuração, tal como aconteceu em muitas outras áreas empresariais, de um modelo de negócio que tenderia a substituir e mesmo a anular, todas as outras formas de ensino.

Este artigo sumariza as principais formas de desenvolvimento de modelos de ensino a distância suportados em tecnologia multimédia e desenvolve algumas considerações sobre o possível impacto deste tipo de tecnologia, não como modelo alternativo de ensino, e a esse respeito discute-se o relacionamento entre o ensino a distância e o desenvolvimento da Internet, mas sim como infra-estrutura para a solidificação de novas formas de literacia, nomeadamente aquelas que relevam da utilização de tecnologia computacional em ambientes educativos.

NEW LITERACIES, NEW EDUCATIONAL TOOLS

In the last years we have been the witnesses to the appearance of an all new lexicon associated with the use of information technology (IT) on educational settings. Though, it has become common the use of the expression «e-learning» to designate any kind of distance learning which is mediated by IT. Although distance learning has been around for a long time, the use of Internet related technology has the potential to greatly expand its implementation and this fact has allowed for the widespread belief, similar to the misguided approach which was taken by so many start-up's in the first years of the Internet euphoria, that this new business model would some how substitute or even destroy all the other forms of teaching.

This paper tries to summarise the main learning models being developed which intensively use multimedia technology. At the same time, we will present some considerations on the possible impact that this kind of technology will have, not as an alternative teaching model – in relation with this topic we will discuss the relationship between distance learning and the Internet development in the near future – but rather as an infrastructure for the consolidation of new forms of literacy, namely those which are related with the use of computational technology on educational environments.

Renato Gomes

DE RUA E DE JANELA

Neste artigo explora-se a posição do indivíduo situado no centro da cidade moderna, mais exactamente a oposição do sujeito que verdadeiramente está dentro dela com o sujeito que, ainda dentro dela, a olha contemplativamente de um ponto vista exterior, a olha a através de uma janela. Para analisar as consequências dessa posição, segue-se o percurso de dois contos, um de E. A. Poe e outro de E. T. Hoffmann. Em ambos os casos, assistimos à posição do espectador que, sozinho e olhando através da janela, vê que o movimento de uma cidade é o movimento de uma multidão. A oposição entre indivíduo e multidão estrutura as modernas cidades, num sentido mais profundo que o geralmente referido, utilizando-se algumas intuições de W. Benjamin para aprofundar essa relação. Saliendo sempre a oposição entre espaço privado e espaço público, entre indivíduo e multidão, e entre multidão ordenada e multidão desordenada, o artigo termina prolongando a metáfora da janela para os usos também metafóricos das «janelas» em ambientes virtuais.

LOOKING TOWARDS THE STREET FROM THE WINDOW

This article explores the positioning of the individual situated in a modern urban centre, more precisely the opposition between the subject who finds himself truly within the latter and the subject who, despite being inside a city, contemplatively gazes at it from an external point of view, looking through a window. In order to analyse the consequence of this position, we turn to the trajectory of two short-stories, one from E. A. Poe and the other from E. T. Hoffmann. In both cases, one witnesses the position of the spectator who, looking through the window in isolation, sees that the movement of the city is the movement of a multitude. The opposition between individual and multitude structures modern cities, in a more profound sense than is generally referred; this relation will be delved into on the basis of W. Benjamin's insights. Always emphasising the opposition between private and public space, between individual and multitude, and between disciplined and undisciplined multitude, the article ends by extending the window metaphor to the also metaphoric uses of «windows» in virtual contexts.

Mário Mesquita

O TEMPO CERIMONIAL NA TELEVISÃO OU A NOSTALGIA PROGRAMADA

A televisão instaura diversos tipos de temporalidade: o tempo da informação, o da ficção e o dos arquivos. O Autor analisa, no âmbito do tempo dos média, o estatuto das cerimónias televisivas que se propõem imitar a lentidão e a continuidade próprias do ritual. Em certas ocasiões de dramatização, as cerimónias televisivas impõem à desordem própria do tempo da informação e do entretenimento televisivo a ordem inerente ao ritual, tentando introduzir no pequeno ecrã – ao lado dos concursos, dos jogos e das «notícias» – alguns fragmentos de um sagrado difuso mas unificador. Cerimónias como o funeral de Diana Spencer equivalem a uma suspensão da programação normal das televisões que unifica uma vasta audiência transnacional.

CEREMONIAL TIME ON TELEVISION OR THE PROGRAMMED NOSTALGIA

The author reviews the conditions of live broadcast ceremonies following the concept of «media events», as defined by Daniel Dayan and Elihu Katz. This paper tries to interpret the social and political meaning of televised ceremonies seen as a combination of different types of television discourse: information, fiction, archives. These ceremonial events try to overcome the confusion and fragmentation of information and entertainment and introduces an idea of order and continuity that resembles ritual time. Ceremonies like the funeral of Diana Spencer suspended normal television time and unified a very large and transnational audience.

Alexandre Cardoso Marques

PARA UM OUTRO CINEMA: O CINEMA DIRECTO

Neste artigo sustentamos que o chamado cinema directo é o tipo de cinema que realiza de modo mais integral o próprio conceito de cinema. Começamos por abordar as características essenciais do cinema directo, apoiando-nos em diversos exemplos históricos. São igualmente destacadas as ambiguidades presentes no projecto do cinema directo. Na última secção, propomos algumas das linhas que poderão superar algumas dessas ambiguidades, bem como orientar o desenvolvimento do cinema directo. Na secção intermédia, abordamos as relações do cinema directo com o ensino do cinema, sublinhando a necessidade de uma maior atenção à formação dos estudantes na área das ciências sociais.

FOR ANOTHER CINEMA: DIRECT CINEMA

In this article we argue that the so-called direct cinema is the cinema that accomplishes the very concept of cinema. We begin by approaching the main characteristics of direct cinema based on several historical examples. We also stress the ambiguities that can be found in the purpose of that kind of cinema. In the last section, we propose some ideas to overcome some of those ambiguities, as well as to guide the future development of direct cinema making. In the middle section, we approach the relationships of direct cinema with cinema teaching, underlining the need of a greater attention to the formation of students in the area of social sciences.

Augusto Deodato Guerreiro

CULTURA DOS SENTIDOS E AMPLIAÇÃO DO PARADIGMA COMUNICACIONAL: UMA VERTENTE ESPECIAL NA INTERLOCUÇÃO E INTERACÇÃO HUMANA

Neste artigo mostramos como certos dados fundamentais da psicologia cognitiva contribuem para a ampliação do paradigma comunicacional, em particular quando encarados numa perspectiva social, comunicacional e interactiva. Esse ponto de vista conduz a substituir o privilégio da visão, salientando antes a importância da motricidade e do som na construção da realidade. Particular atenção é dada às teorias clássicas do sexto sentido, capazes de fornecer uma teoria integradora dos sentidos, e cuja realidade é avaliada no caso dos cegos e surdo-mudo, de acordo com a tofologia. Essa perspectiva integradora é de seguida prolongada ao nível da cultura, no qual as questões relacionados com a comunicação e a autonomia individual se colocam de forma cada vez mais precisa.

THE CULTURE OF THE SENSES AND THE AMPLIFICATION OF THE COMMUNICATIONAL PARADIGM

This article centres on the contribution that certain fundamental tenets posited by cognitive psychology have made to the enlargement of the communicational paradigm, especially when envisaged from a social, communicational, and interactive perspective. This approach leads to the substitution of the privilege of vision for that of motricity and sound in the construction of reality. Particular attention is given to classical «sixth sense» theories capable of offering an integrationist theory of the senses, the reality of which is assessed in blind and deaf-mute cases, in accordance with tophology. This integrationist perspective is then extended to the cultural level, where issues relating to communication and individual autonomy gain increasing acuity.

Rogério de Andrade

**A MEMÓRIA DISPUTADA:
ANONIMATO E OUTROS DRAMAS
DA VISIBILIDADE PÚBLICA**

Neste artigo começamos por salientar que a memória, ou mais precisamente uma estrutura institucionalizada de memória, tem hoje um valor estratégico e constitui um activo importante tanto para os indivíduos como para as organizações, tornando-se objecto de complexas disputas estratégicas. Mostramos então que não existe institucionalização bem sucedida sem que os edifícios de sentido que aspiram à visibilidade social (pessoas e imagens públicas, caricaturas, marcas, tecnologias, formatos televisivos, projectos editoriais, ambições ou denigrações, etc.) se acolham em estruturas institucionalizadas de memória a que se encontram associadas formas de cotação social – como sejam, para falar apenas das mais inesperadas, os júris residentes ou anónimos de espectadores televisivos, os júris de festivais de publicidade, os clubes de fãs ou as claques desportivas. Sustentamos que é apenas nesse momento que os edifícios de sentido vêem o seu valor reconhecido. De outro modo, é a queda no inorgânico que os espera, isto é, o anonimato social, político ou económico.

**THE DISPUTED MEMORY:
ANONYMITY AND ANOTHER DRAMA
OF PUBLIC VISIBILITY**

In this article we begin to stress that memory, more precisely an institutionalized structure of memory, has reached in our days a strategic value and constitutes an important asset both for individuals and organizations, having become the object of complex strategic disputes. We then show that there is no successful institutionalization process unless edifices of meaning that long for visibility (public images, caricatures, brands, technologies, TV formats, editorial projects, ambitions, denigrations, etc.) are lodged in institutionalized structures of memory that are associated with forms of social rating such as – and to mention only some unexpected ones – resident or anonymous juries of TV viewers, juries of advertising festivals, fan clubs or sports supporters. We argue that is only at this moment that edifices of meaning will see their value acknowledged. Otherwise, a fall into the inorganic is awaiting them, a kind of social, political or economical anonymity.

Jorge Leandro Rosa

A COMUNICAÇÃO E OS LIMITES DO MUNDO

Este texto procura detectar o enraizamento histórico-cultural do conceito de comunicação, abrindo-o ao seu entrelaçamento com a tradição metafísica do Ocidente e à sua conseqüente constituição aporética. Enquanto as práticas comunicativas deslocam os limites do mundo, a representação mediática deste depende ainda de estruturas ontológicas clássicas. Mais do que como teoria da informação, será enquanto encenação que o sentido da comunicação vem à luz do dia.

COMMUNICATION AND THE LIMITS OF THE WORLD

This essay attempts to detect the historical and cultural anchoring of communication's concept, relating it to Western metaphysical tradition and its consequent aporetical constitution. While communicative practises are deplacing the limits of the world, its mediatic depiction rests still with classical ontological structures. The sense of communication can only be understood if we see it as a scenic performance, rather than through information theory.

António Machuco Rosa

MODELOS FORMAIS DE COMUNICAÇÃO

O objectivo deste artigo é apresentar um conjunto de modelos formais que, num sentido geral, podem orientar o estudo das estruturas de comunicação. O nosso quadro de referência será constituído pela teoria dos grafos, uma teoria que pode ser utilizada para definir implicitamente o conceito de «comunicação». Começaremos com as árvores hierárquicas enquanto um tipo de grafos que representa a estrutura formal dos processos centralizados. Um ponto importante no artigo será a dialéctica entre o local e global em teoria dos grafos. Nesse contexto, passaremos em revista o já célebre modelo de Watts-Strogatz e o modelo sem escala característica proposto por A. Barabási e colaboradores. A propósito de cada um dos modelos discutimos alguns exemplos empíricos que mostram como a teoria dos grafos se pode tornar um estrutura a priori para o estudo da comunicação. Na secção final mostramos de que modo pudemos ver a moderna ideologia da comunicação à luz dos modelos formais.

FORMAL MODELS OF COMMUNICATION

This aim of this article is to present a set of formal models that can guide the study of structures of communication, in a general sense. Our framework of reference will be graph theory, a theory that can be used as an implicit definition of the concept of «communication». We will begin with hierarchical trees as the kind of graphs that represent the formal structure of centralized process. An important point in the article will be the dialectic between the local and the global in graph theory. In that context, we will review the now celebrated Watts-Strogatz model and the free-scale model proposed by A. Barabási and co-workers. For each one of the presented models we discuss some empirical examples that show how graph theory can become an a priori structure for the study of communication. In the final section, we show how the modern ideology of communication can be seen in the light of the above mentioned formal models.

ÍNDICE

CALEIDOSCÓPIO

Editorial	5	Recensões	165
Artigos		Notícias	175
Martin Jay Mergulhando no naufrágio: a experiência estética no fim do século	9	Resumos	181
Victor Flores Escultura digital: para uma nova declinação da matéria e do tacto	23		
José Bragança de Miranda Controlo e paixão	31		
Luís Filipe B. Teixeira Figur@ções maquínicas da escrita 1.0: em torno da palavra digital e da escrita topográfica	43		
Manuel José Damásio Novas literacias, novas ferramentas educativas	59		
Renato Cordeiro Gomes De rua e de janela	71		
Mário Mesquita O tempo cerimonial na televisão ou a nostalgia programada	81		
Alexandre Cardoso Marques Para um outro cinema: o cinema directo	91		
Augusto Deodato Guerreiro Cultura dos sentidos e ampliação do paradigma comunicacional: uma vertente especial na interlocução e interacção humana	97		
Rogério Ferreira de Andrade A memória disputada: anonimato e outros dramas da visibilidade pública	109		
Jorge Leandro Rosa A comunicação e os limites do mundo	131		
António Machuco Rosa Modelos formais de comunicação	143		

Departamento de Ciências de Comunicação e de Informação



UNIVERSIDADE LUSÓFONA
de Humanidades e Tecnologias

Na Educação, o Futuro

Outubro de 2001

