

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da UTFPR – Campus Curitiba

F634c	<p>Flores, Maria</p> <p>A comunicação em processo : um olhar através da arte, da cultura e da tecnologia / Maria Flores. – 2009. xi, 178 f. : il. ; 30 cm</p> <p>Orientador: Luciana Martha Silveira Dissertação (Mestrado) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Curitiba, 2009 Bibliografia: f. 173-8</p> <p>1. Comunicação de massa e arte. 2. Comunicação de massa e tecnologia. 3. Comunicação e cultura. 4. Arte. 5. Tecnologia. I. Silveira, Luciana Martha, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. III. Título.</p> <p>CDD 600</p>
-------	---

TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação Nº 280


A Comunicação em Processo: Um Olhar através da arte, da cultura e da tecnologia

por


Maria Aparecida Flores

Esta dissertação foi apresentada às nove horas e quarenta minutos do dia **17 de março de 2009** como requisito parcial para a obtenção do título de MESTRE EM TECNOLOGIA, Linha de Pesquisa – Tecnologia e Interação, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A candidata foi argüida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado

(aprovado, aprovado com restrições, ou reprovado)



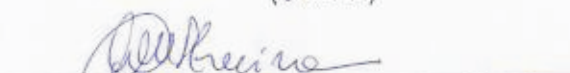
Prof. Dr. Ronaldo Entler
(UNICAMP/FAAP)



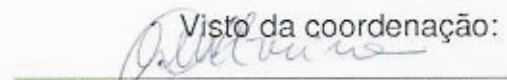
Prof.ª Dr.ª Denise Guimarães
(UTP)

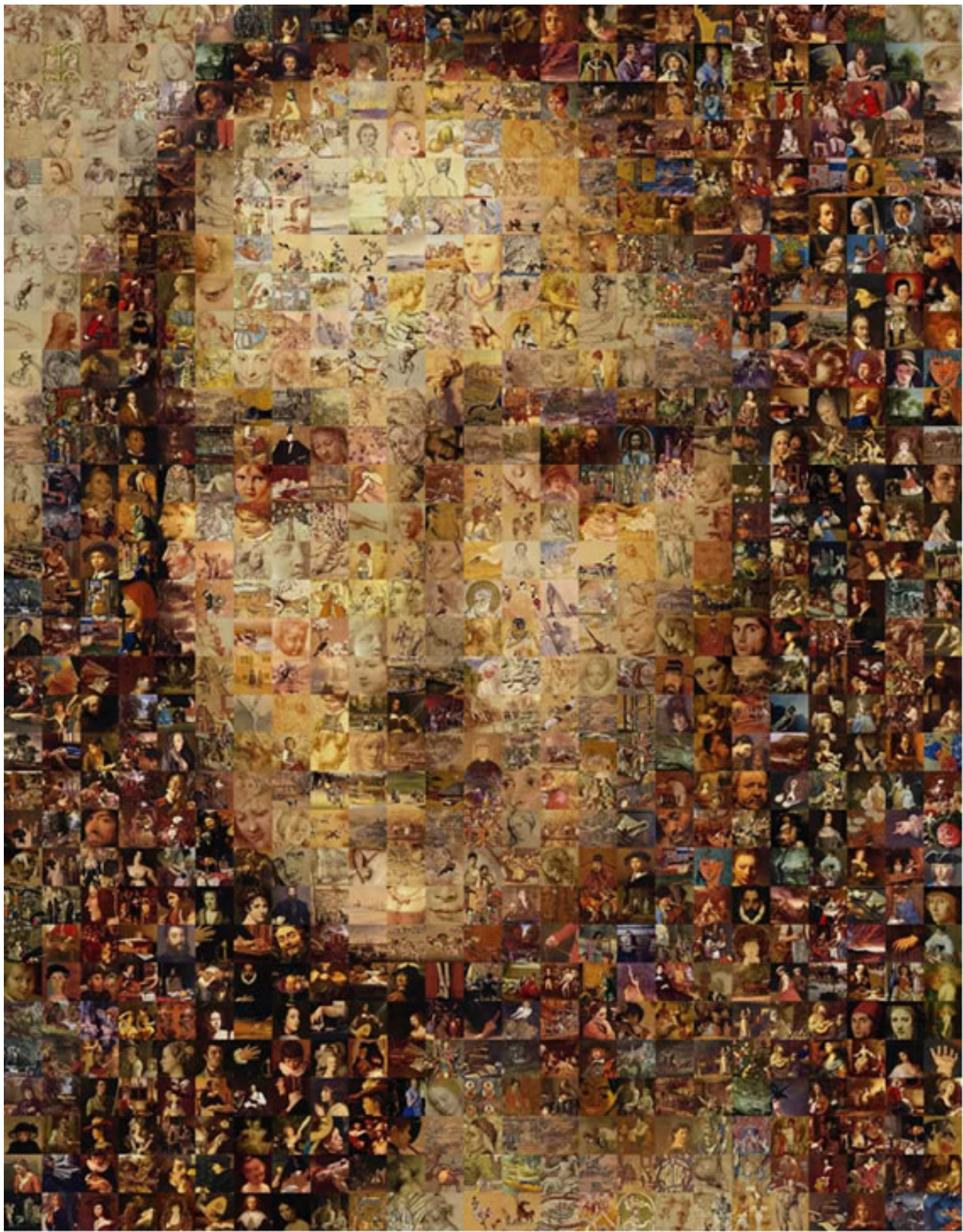


Prof.ª Dr.ª Marília Gomes de Carvalho
(UTFPR)



Prof.ª Dr.ª Luciana Martha Silveira
(UTFPR)
Orientadora

Visto da coordenação:

Prof.ª Dr.ª Luciana Martha Silveira
Coordenadora do PPGTE



**UNIVERSIDADE FEDERAL TECNOLÓGICA DO PARANÁ
PROGRAMA DE MESTRADO EM TECNOLOGIA**

MARIA FLORES

**A COMUNICAÇÃO EM PROCESSO
UM OLHAR ATRAVÉS DA ARTE, DA CULTURA E DA TECNOLOGIA**

CURITIBA

2009

MARIA FLORES

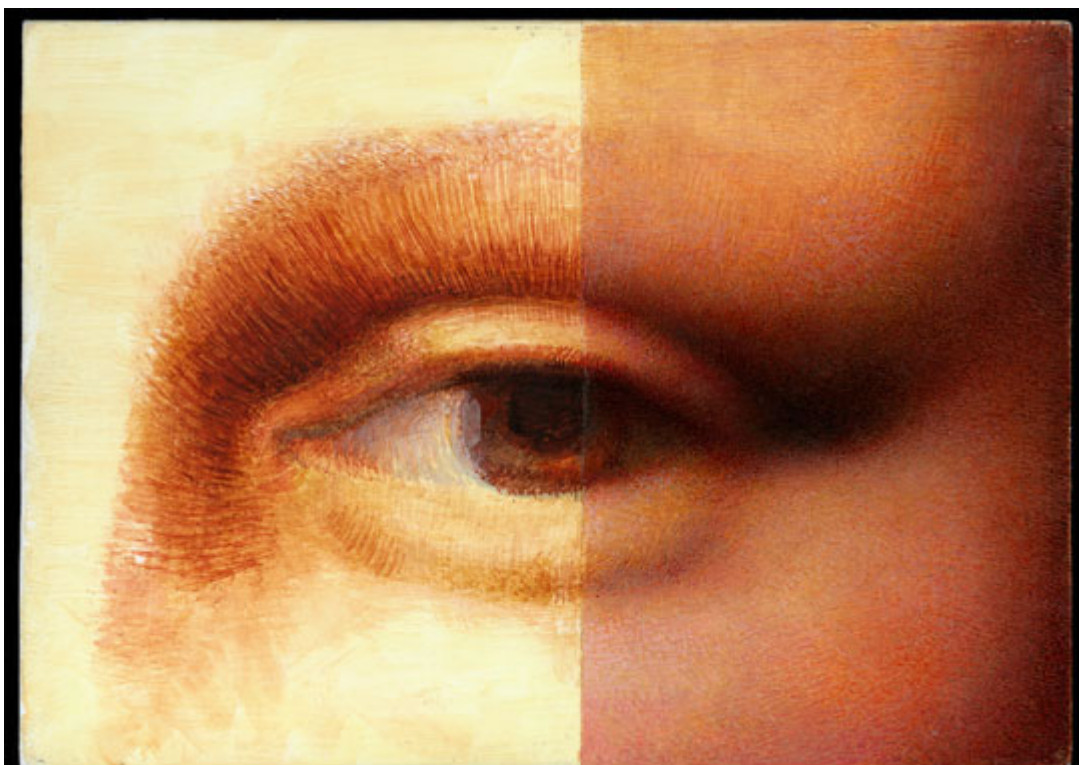
**A COMUNICAÇÃO EM PROCESSO
UM OLHAR ATRAVÉS DA ARTE, DA CULTURA E DA TECNOLOGIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Tecnologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Luciana Martha Silveira

CURITIBA

2009



*Para meus filhos,
Eduardo, Frederico e Octávio.*

AGRADECIMENTOS

A escritora e jornalista espanhola Rosa Montero afirma que todo narrador sabe que se escreve, sobretudo, na cabeça. E foi assim, na cabeça, que muitas vezes escrevi este agradecimento. Uma artimanha sutil, usada naqueles momentos em que se fazia necessário imaginar que, sim, chegaria a hora em que eu escreveria os agradecimentos, sinal de missão cumprida.

Assim, finalmente, ponho em texto aquilo que trouxe até aqui apenas na memória – e no coração.

Os meus sinceros agradecimentos...

...à Prof^a Dr^a Luciana Martha Silveira, minha orientadora, que teve a delicadeza de me compreender, a habilidade de me apontar caminhos e leituras e, sobretudo, estruturar e organizar minhas idéias para que eu pudesse concretizá-las neste trabalho. Tudo isso sempre com leveza e bom humor, virtudes das mais importantes nesses tempos de incertezas.

...Ao Prof. Dr. Marco Maschio Chagas, por me despertar o gosto pela Teoria, por todas as conversas, todos os *insights*, todas as aulas, todos os livros – e também as cópias dos livros - e principalmente pela amizade.

...Ao Prof Dr Benedito Costa Neto, por me contar uma história da leitura e me emocionar pela sensibilidade nas indicações precisas de cada título em consonância com o momento vivido.

...Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-graduação em Tecnologia da UTFPR.

...E em especial a Santiago Martin Gallo, pelo apoio, compreensão e incentivo, sem os quais teria sido muito mais difícil chegar até aqui.

“A curiosidade de um ser humano, e as descobertas às quais ela o conduz, pereceriam com o próprio indivíduo se ele não tivesse meios de se comunicar com seus companheiros”.

*Arnold Toynbee,
O desafio do nosso tempo*

"Finalmente, quando a civilização atingir o seu apogeu, ela fará desse trabalho de comunicação quase a principal tarefa da mais refinada inclinação, e só se atribuirá às sensações todo o seu valor à medida que possam comunicar-se universalmente."

Kant

“A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.

*Walter Benjamin
Magia e técnica, arte e política*

“Invention, it must be humbly, does not consist in creating out of void, but out of caos”.

*Mary Shelley
Introduccion to Frankenstein*

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	VII
LISTA DE QUADROS.....	IX
RESUMO	X
ABSTRACT.....	XI
CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
UM CONCEITO DE TECNOLOGIA	21
1 FERRAMENTAS DE LIBERTAÇÃO: ENTRE O SABER E O FAZER.....	25
1.1 DIMENSÕES CULTURAIS DA TECNOLOGIA NA MODERNIDADE	29
1.2 AS MANIFESTAÇÕES DA CULTURA NA MODERNIDADE AVANÇADA.....	34
1.2.1 A separação das culturas	40
1.2.2 O objeto do desejo e o discurso do objeto.....	42
1.3 CONTEXTOS TECNOLÓGICOS	52
1.3.1 Das mediações aos meios.....	58
2 A ARTE NO ESPELHO	64
2.1 O INDIVÍDUO ISOLADO	66
2.2 O PANORAMA DA ARTE.....	68
2.2.1 A ilusão do real	75
2.2.2 Passagem para a tridimensionalidade.....	79
2.2.3 A estética e a contemplação.....	89
2.2.4 A desmaterialização da arte	97
2.3 O QUE A MONA LISA VÊ QUANDO ESPIA A CAIXA-PRETA.....	102
3 MOSAICO DE PALIMPSESTO	123
3.1 A MECÂNICA DAS TEORIAS.....	126
3.2 RIACHO SEM INÍCIO NEM FIM.....	132
3.3 TEMPORALIDADES EM REDE	135
3.4 A REINVENÇÃO DAS IDENTIDADES....	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
4 AS MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO E A CO-PRODUÇÃO.....	145

4.1 A INTENSIFICAÇÃO DOS CONTATOS	154
4.2 ACOPLAGEM DE SISTEMAS.....	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	173

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - <i>FRAME</i> DO FILME <i>UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO</i> , DE STANLEY KUBRICK.....	27
FIGURA 2 - JOVENS CONCENTRADOS EM FRENTE AO SHOPPING CENTER PALLADIUN, EM CURITIBA, DURANTE MANIFESTAÇÃO POR DISCRIMINAÇÃO	37
FIGURA 3 - PUBLICIDADE NO SITE DA SONY	45
FIGURA 4 - ANÚNCIO IMPRESSO DA SONY	47
FIGURA 5 - CONSTABLE. <i>STRATFORD MILL 1820</i>	71
FIGURA 6 - MONET. <i>LA CATHÉDRALE DE ROUEN,PLAIN SOLEIL</i>	72
FIGURA 7 - MONET. <i>LA CATHÉDRALE DE ROUEN,TEMPS GRIS</i>	73
FIGURA 8 - MONET. <i>LA CATHÉDRALE DE ROUEN,PLAIN SOLEIL</i>	74
FIGURA 9 - LORENZO LOTTO. <i>A ALEGORIA DAS VIRTUDES E DOS VÍCIOS</i>	76
FIGURA 10 - REMBRANDT: <i>AUTO-RETRATO</i>	78
FIGURA 11 - GIOTTO: <i>VIRGEM EM MAJESTADE</i>	80
FIGURA 12 - LEONARDO DA VINCI. <i>MONA LISA</i>	82
FIGURA 13 - JAN VAN EYCK. <i>O CASAMENTO DE ARNOLFINI</i>	85
FIGURA 14 - VAN DER WEYDEN. <i>PORTRAIT OF A LADY</i>	86
FIGURA 15 - DÜRER: <i>RINOCERONTE</i>	87
FIGURA 16 - DÜRER. <i>UNTERWEISUNG DER MESSUNG</i>	88
FIGURA 17 - CONSTABLE. <i>A VIEW OF SALISBURY CATHEDRAL</i>	92
FIGURA 18 - MARCEL DUCHAMP. <i>NU DESCENDO A ESCADA</i>	96
FIGURA 19 - NAM JUNE PAIK. <i>THE MORE THE BETTER</i>	100
FIGURA 20 - OTÁVIO DONASCI. <i>HIDRA</i>	101
FIGURA 21 - <i>FRAME</i> DO FILME <i>PROSPERO'S BOOK</i> – 1991, ESCRITO E DIRIGIDO POR PETER GREENAWAY.....	104
FIGURA 22 - NAM JUNE PAIK. <i>GOOD MORNING, MR ORWELL</i>	110
FIGURA 23 - WALDEMAR CORDEIRO. <i>O BEIJO</i>	111
FIGURA 24 - <i>MONA LISA</i> PRODUZIDA COM <i>TICKETS</i> DE METRO USADOS ...	114
FIGURA 25 - BOTERO <i>FATSO MONA LISA</i>	116
FIGURA 26 - PHOTOMOSAICO. <i>MONA LISA</i>	118
FIGURA 27 - PHOTOMOSAICO. <i>RETRATO DE ZEESHAN IDDREES</i>	119
FIGURA 28 - INSTALAÇÃO NO <i>ESPLANADE</i> , SINGAPURA. <i>MONA LISA</i>	120

FIGURA 29 - <i>MONA LISA</i> FEITA COM PEÇAS DE COMPUTADOR	121
FIGURA 30 - CHRISTIAN PERONA <i>MONA LISA</i>	122
FIGURA 31 - GENGIBRE	134
FIGURA 32 - TOMOGRAFIA CEREBRAL	137
FIGURA 33 - <i>MARINERS</i> AMERICANOS FAZEM A GUARDA DA <i>MONA LISA</i> , EM EXPOSIÇÃO NO CAPITOLIUM, NOS ANOS 60.....	150
FIGURA 34 - EXPOSIÇÃO DA <i>MONA LISA</i> NO <i>CAPITOLIUM</i> , EM WASHINGTON, NOS ANOS 60	151
FIGURA 35 - <i>MONA LISA</i> FEITA COM PROGRAMA DE COMPUTADOR DO MATEMÁTICO ROBERT BOSCH	152
FIGURA 36 - RECOMBINAÇÃO DA IMAGEM DA <i>MONA LISA</i>	153
FIGURA 37 - NAVE ESPACIAL <i>ATLANTIS</i>	162
FIGURA 38 - JOSÉ LONGO <i>ACOPLAGEM</i>	163
FIGURA 39 - FRAGMENTOS	166

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 1 - GAZETA DO POVO (25/05/2008) .	36
QUADRO 2 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 2 - <i>BLOG DO JORNALISTA FÁBIO CAMPANA</i>	38
QUADRO 3 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 3 - PUBLICIDADE IMPRESSA DA SONY	45
QUADRO 4 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 4 - PERFEITOS COMO UMA BELA PINTURA: NOVOS BRAVIA SÉRIE E4000 - TELEVISOR BRAVIA - SONY	48
QUADRO 5 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 5 – REPORTAGEM NO JORNAL NACIONAL DA REDE GLOBO TÍTULO: E-MAIL EVITA GUERRA NA FRONTEIRA DO BRASIL COM PERU.....	50
QUADRO 6 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 6 - INTERNET MUDA O APRENDIZADO NO BRASIL.REPORTAGEM EXIBIDA NO JORNAL NACIONAL DA REDE GLOBO EM MAIO DE 2008.....	53
QUADRO 6 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 6 - INTERNET MUDA O APRENDIZADO NO BRASIL.REPORTAGEM EXIBIDA NO JORNAL NACIONAL DA REDE GLOBO EM MAIO DE 2008 (CONT.)	54
QUADRO 7 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 7: SONY. LIKE.NO.OTHER.....	107
QUADRO 8 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 8 – O TELESPECTADOR DO JORNAL NACIONAL.....	129

RESUMO

A proposta deste estudo é analisar os processos recentes de convergência, interação e colaboração no campo da Comunicação, permeado pela cultura e pela tecnologia – especialmente a tecnologia digital. Para isso optou-se por relacionar os processos no campo da comunicação a processos semelhantes no campo da arte, uma vez que na arte os movimentos de deslocamento de foco do produto para o processo são mais evidentes que na mídia. Ao analisar esses movimentos é possível investigar como as possibilidades recentes de circulação da informação, proporcionadas pelas tecnologias digitais, alteraram ou deslocaram as premissas do conceito de autoria, e também as premissas das Teorias da Comunicação. Embora o conceito de tecnologia adotado considere que trata-se de uma construção cultural, busco-se um distanciamento das posições de pessimismo ou de determinismo tecnológico, na tentativa de traçar um mapa das mediações sociais estampadas nas novas formas de comunicação e de expressão das sociedades. Com isso verificou-se que a globalização carrega o paradoxo de promover profundos abismos sociais, especialmente nos países da América Latina, mas também a possibilidade de proporcionar diferentes formas de organização social, além de recombinações e apropriações da própria cultura. Tal evidência contrasta com o fato de que no campo da Comunicação as teorias vigentes seguem o modelo mecânico, que já não dá conta de analisar os movimentos recentes na comunicação de modelo eletrônico, marcados pela convergência e pela co-autoria. Concluiu-se que os conceitos de destemporalização, desterritorialização e destotalização, que fundamentam a Teoria das Materialidades, podem ser usados para a reflexão sobre os processos de comunicação permeados pela chamadas novas tecnologias da Comunicação.

Palavras-chave: Comunicação; Tecnologia e Cultura; Arte e Mídia; Co-autoria.

ABSTRACT

This study analyze the recent processes of convergence, interaction and contribution in field of the Communication, involving culture and technology – especially digital technology. For this opted to relate the processes in field of communication and similar processes in field of art, a time that in art the movements of displacement of focus the product for process was evidences than in media. When analyzing these movements are possible to investigate as the recent possibilities of propagation to information, proportionate for digital technologies, had modified or dislocated the premises of authorship concept, and also the premises of Theories of Communication. Although the adopted concept of technology considers that it is about a cultural construction, with distance of the positions of pessimism or technological determinism, in attempt to trace a map of the printed mediated social in new forms of communication and expression of societies. With this it was verified especially that the globalization loads the paradox to promote deep abysses social, in Latin America countries, but also the possibility to provide different forms of social organization, beyond recombination's and appropriations of the proper culture. Such evidence contrasts with the fact of that in the field of the Communication the effective theories follow the mechanical model that already of the account not analyze the recent movements in communication of electronic model, marked for the convergence and the co-authorship. One concluded that the concepts of tempo unlimited, territory without delimitation and without totalities, base of the Materiality Theory, can be used for the reflection on processes of communication permeability by new Communication technologies.

Key words: Communication; Technology and Culture; Art and Media; Co-authorship.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Passados nove anos da virada do Milênio, a geração que hoje domina as tecnologias mais recentes, os chamados “nativos digitais”, provavelmente nunca ouviu falar ou, na melhor das hipóteses, nem se lembra, do *Bug do Milênio*. Ele foi anunciado como um apocalipse. Nas redações de jornais e TV, muitos profissionais brindaram a chegada do ano 2000 com um olho na taça de *champagne*, outro na tela do computador. Tudo poderia sumir num piscar de olhos, e até as velhas máquinas de escrever foram colocadas de plantão. A possibilidade de pane levou ao pânico geral.

Definitivamente, estava encerrado o tempo em que se podia contar com a eletrotécnica da esquina de casa, em que o técnico abria todos os aparelhos, inclusive a televisão, e conseguia devolvê-la funcionando novamente. Foi necessário aprender que, às vezes, quando um computador “dá pau”, a melhor saída pode ser desligar, e reiniciar, sem tentar – nem mesmo conseguir - compreender o que se passou no interior da caixa preta.

O fato é que os aparatos que dispõem de tecnologias digitais fizeram com que nossos hábitos, nossa forma de comunicar, de expressar, de escrever e de trabalhar, jamais fossem os mesmos. Transformações culturais como esta não são novidade, pois a História está repleta de períodos de mudanças profundas. A única diferença, talvez, seja a velocidade em que elas ocorreram, e continuam acontecendo. Lançar um olhar para estas questões significa também vislumbrar o que se passa dentro de nós.

O acesso crescente à internet e a facilidade cada vez maior no uso e aplicação das ferramentas que proporcionam a publicação e divulgação de conteúdo vêm provocando alterações no comportamento do indivíduo que se utiliza desses aparatos, e especialmente da rede de computadores, para gerir suas relações pessoais e de trabalho. A experiência da simultaneidade, favorecida pelo uso de câmeras específicas e pelas conexões de rede *on line*, é vivida com intensidade crescente por parte do usuário desses aparatos tecnológicos, que agora encontram possibilidades de participar e interferir na comunicação, e também no suporte.

Aparelhos que concentram as funções de telefones celulares, câmeras fotográficas, câmeras de vídeo, tocador de MP3 e computador com acesso à internet possibilitam outros contatos entre pessoas, fixas ou não, nos mais

diferentes lugares, permitindo a troca de texto, imagens, sons e vídeo de forma instantânea. Qualquer pessoa pode produzir uma imagem, reproduzi-la e divulgá-la num portal de notícias da internet, por exemplo. É interessante observar que muitas das imagens que marcaram o ambiente da informação de uns anos para cá foram produzidas por não especialistas.

Um exemplo são as primeiras imagens do fenômeno *Tsunami*, ocorrido na Ásia em 2004. Não havia uma equipe de reportagem de TV à espera do fenômeno acontecer. Obviamente, com todos os recursos, inclusive de transporte, hoje disponíveis, em pouco tempo as mídias chegaram ao local. Mas as primeiras imagens que circularam pelo mundo, via internet, foram produzidas por cidadãos comuns, através de seus aparelhos celulares. Inúmeros fatos semelhantes à este poderiam servir de ilustração.

Nesse contexto, o principal objetivo deste trabalho é analisar os processos recentes de convergência, interação e colaboração no campo da Comunicação, permeado pela cultura e pela tecnologia – especialmente a tecnologia digital; relacionar os processos no campo da comunicação a processos semelhantes no campo da arte; e investigar como as possibilidades recentes de circulação da informação alteraram ou deslocaram as premissas do conceito de autoria, e também as premissas das Teorias da Comunicação.

Por que a tentativa de relacionar o campo da Arte com o campo da Comunicação, uma vez que os estudos de um e de outro campo ocupam distintos espaços, inclusive nos departamentos acadêmicos? A escolha se dá pelo fato de que os movimentos recentes da Comunicação, marcados pela ascensão e disseminação de novas tecnologias, se assemelham aos movimentos ocorridos no campo da Arte, onde a tecnologia, mais do que um suporte, passou a ser também o próprio objeto e a sua crítica.

Ocorre que o espaço da arte é o espaço da experimentação. A obra-de-arte evidencia processos sociais que não são transparentes na mídia, como o deslocamento do foco do “produto” para o “processo”, radicalizando os trabalhos colaborativos e embaralhando os papéis de autor e de espectador. Além disso, o campo da produção artística sofre uma intervenção tecnológica no registro e reprodução da arte, similar ao que se dá no campo da comunicação, onde a fronteira entre produtores e colaboradores, entre especialistas e espectadores, é cada vez mais difusa.

É importante ressaltar que não é proposta deste trabalho empreender qualquer tipo de análise tendo como base a História da Arte. Portanto, os exemplos de movimentos no campo das artes plásticas aqui citados servem apenas como uma espécie de lente através da qual é possível perceber as diferentes formas de expressão e comunicação do momento recente.

Tal relação entre dois campos distintos do saber só poderia se dar num ambiente de pesquisa interdisciplinar como o PPGTE – Programa de Pós Graduação em Tecnologia – onde, assim como em outras esferas do saber, as fronteiras que tradicionalmente separam as diversas áreas do conhecimento recebem diferentes olhares de distintos pontos de vista, capazes de perceber suas mesclas e imbricações

Para empreender esta análise faz-se necessário estabelecer os pressupostos teóricos para cultura e tecnologia. Ao se considerar que a cultura foi o ingrediente responsável pela evolução do ser humano – e por conseguinte da tecnologia - se tratará das relações entre tecnologia e cultura, analisando-se os conceitos de mediação para a discussão das construções sociais que se utilizam de aparatos tecnológicos num contexto de globalização. A análise de cultura e tecnologia também compreende um olhar sobre as questões de modernidade e de pós-modernidade. Para dar conta deste arcabouço teórico foram utilizadas as considerações elaboradas por autores como Clifford Geertz, Domingos Leite Lima Filho, Gilson Queluz, Álvaro Pinto e Lucien Sfez, além de Sygmund Bauman, Néstor Garcia Canclini e Jesus Martín-Barbero.

Ao vislumbrar o campo da Arte, considerando que, como disse Walter Benjamin¹, há momentos em que “a arte aspira a efeitos que só podem ser alcançados num novo estágio técnico”, e por conseguinte as questões de autoria, foram utilizados os estudos e os conceitos propostos por Paulo Laurentiz, Walter Benjamin, Michel Foucault, Edmond Couchot, Villém Flusser, Ernesto Grassi, Arlindo Machado e E.H.Gombrich.

Para o estudo das relações entre Comunicação, Arte, Cultura e Tecnologia aqui proposto, num ambiente de multiculturalidade, multiplicidade e hipertextualidade, foi adotado o conceito de rizoma elaborado por Gilles Deleuze e

¹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 190.

Félix Gattari, e as idéias sobre as materialidades da comunicação propostas por Hans Ulrich Gumbrecht, que apontam para outras maneiras de se compreender os processos de Comunicação.

Assim, este trabalho será dividido em quatro capítulos, com os seguintes temas: Tecnologia e Cultura; Arte; Teorias da Comunicação, e uma crítica aos modelos vigentes de Comunicação. O conceito de tecnologia será apresentado antes do início dos capítulos.

No primeiro capítulo serão apresentados os referentes teóricos que orientam este trabalho e que definem os conceitos de cultura, permeada pela tecnologia. Para se falar de cultura, é preciso optar por um dos diversos pensamentos defendidos pela ciência. A proposta adotada é a de Clifford Geertz², para quem a cultura é o conjunto de “mecanismos de controle” para governar o comportamento do homem, e o homem depende de tais mecanismos para ordenar o seu comportamento.

Define-se também o termo “cultura material”, que durante algum tempo se referiu ao progresso tecnológico das sociedades. Apesar de esta idéia ser hoje rejeitada pela ciência, ela ainda permeia o senso comum no julgamento das diferenças culturais das sociedades. Observa-se também, de acordo com Denis³, que o termo cultura material foi utilizado para definir a produção do “outro”, das “tribos selvagens”, de todas as sociedades que não faziam parte da cultura ocidental, cabendo a esta a produção em categorias mais nobres, como a arquitetura, as artes, a tecnologia ou os bens de consumo em geral.

Abandonada pela antropologia social — que se opunha ao racismo evolucionista, vigente até bem pouco tempo —, a cultura material passou a despertar o interesse dos pesquisadores da sociedade moderna, voltados para o estudo do papel dos artefatos num mundo de consumismo exacerbado, como fenômeno de importância social e cultural. Um dos expoentes deste pensamento é Jean Baudrillard⁴, para quem a sociedade moderna, a sociedade do consumo em massa, se caracteriza por um sistema de objetos e, por isso, considera que, mais do que estudar o sistema que não possuem apenas o seu valor de uso e o seu valor

² GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 56.

³ DENIS, Rafael Cardoso. **Design, cultura material e o fetichismo dos objetos**. In: Revista Arcos. Editora UERJ, Rio de Janeiro, v.1, n. único, 1998, p. 20. Disponível em: <http://www.esdi.uerj.br/arcos/p_arcos_1.shtml#a1>. Acesso em: 09 mai. 2008.

econômico, mas também um signo que atribui determinado status ao seu proprietário.

Neste capítulo também se irá abordar as questões relacionadas à mediação. Entende-se por mediação o conceito elaborado por Jesus Martín-Barbero⁵ em seus estudos sobre os meios de comunicação. O uso do termo “mediação” refere-se às construções culturais e simbólicas do sujeito imerso num contexto de globalização cultural, multiculturalidade e hipertextualidade. No entanto o termo passa por uma reapropriação face ao uso das novas tecnologias digitais, sobretudo à interação proporcionada pela rede de computadores. O autor destaca que, em especial na América Latina – onde se evidenciam abismos entre sociedades subdesenvolvidas e outras ultramodernas –, a comunicação assume os bloqueios e as contradições advindas de uma emergência de sujeitos sociais e identidades culturais novas.

Ao considerar que o olhar central das discussões em torno das práticas recentes de comunicação se desloca dos *media* para as articulações observadas nas mais diversas matrizes culturais, se reafirma a idéia de tecnologia como uma construção social complexa e indissociável das práticas sociais cotidianas.

No segundo capítulo deste trabalho será traçado um panorama sobre o campo da arte. A idéia, que muitas vezes prevalece ainda no senso comum, é de que a verdadeira arte, a arte “autêntica”, é aquela que se adianta ao seu público, posto que é produzida por um gênio, alguém que esta a frente de seu tempo. Sobre isso Couchot⁶ cita Baudelaire: “O público é, comparado ao gênio, um relógio que atrasa”. A tal conceito, e levando em consideração os meios técnicos de que dispõem os artistas recentes, o autor aponta as manifestações que aproximaram a arte de seu público, fazendo o espectador partilhar do tempo da criação. É o caso das obras participacionistas,⁷ por exemplo, cuja corrente foi extensa e variada. Mas

⁴ BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

⁶ COUCHOT, Edmond. A Arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana. **A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

⁷ Corrente artística que atravessou grande parte da arte a partir da metade do século XX, tendo na instalação a sua vertente mais conhecida. O artista convidava o espectador a adotar uma atitude diferenciada diante da obra, fazendo com que seu corpo inteiro – e não somente os olhos – ganhasse extensão ao se inscrever na obra. Exemplo disso são os parangolés, do artista plástico carioca Hélio Oiticica. Os parangolés eram capas que podiam ser vestidas pelo espectador. (SPRICIGO e SILVEIRA, 2005).

é a partir do desenvolvimento da tecnologia digital, ou numérica, que a participação do público pode ser ampliada a partir da interação e da interatividade.

O computador permite, com efeito, ao público interagir instantaneamente com as imagens, com os textos e com os sons que lhe são propostos. Torna-se assim possível ao público associar-se diretamente e, em alguns casos, mais ou menos profundamente, à produção da obra. Por esta intervenção, o público dá à obra existência e sentido, ao mesmo tempo em que ele a descobre – imediatamente. Pode-se ainda dizer, nestas condições, que o gênio, ou mais simplesmente o artista, é um relógio que se adianta em relação ao momento coletivo? O artista e o público não estão de agora em diante intimados a ler a hora no mesmo relógio? Uma obra interativa não saberia esperar indefinidamente como Cinderela adormecida para ser acordada para significar.⁸

Muito além da corrente participacionista, o que se vê agora com as possibilidades oferecidas pelos aparatos tecnológicos digitais é a interatividade, ou seja, a possibilidade do público não somente interagir com a obra, mas também altera-la, transforma-la e difundi-la de forma colaborativa. A arte interativa só existe, ou só tem sentido, a partir do momento em que o espectador interage com ela, estabelecendo uma pluralidade, e deslocando o conceito de autoria tal qual o conhecemos ainda hoje.

Observa-se o mesmo movimento no campo da comunicação. Os mesmos aparatos tecnológicos permitem que o espectador desconstrua os fundamentos da hermenêutica que sustentam grande parte das teorias de comunicação, em que a mensagem é “linear” e percorre um único sentido, do emissor ao receptor, como uma via de mão única.

O espaço das interfaces e das redes, por si só, não cria ou estabelece uma “nova” arte ou uma “nova” comunicação, no sentido de obra mais artística, ou uma comunicação mais democrática. Mas, ainda segundo Couchot⁹, o que as tecnologias digitais permitem são diferentes condições, tanto de criação quanto de comunicação, causando um deslocamento das posições de autor e de espectador, “em todos os níveis da produção e da socialização dos signos”, como comenta:

A questão que se coloca então – questão política por excelência – é aquela de uma sociedade partilhada entre a necessidade de dar conta de seus (velhos) mecanismos de regulação, de mediação e de temporização e a necessidade imposta por uma revolução tecnológica irreversível para reorganizar seus meios de comunicação, seu acesso ao saber e à

⁸ COUCHOT, *op. cit.*, p. 135.

⁹ *Id.*

informação e sua apropriação de envolver cada um mais e mais individual e diretamente em todos os níveis de decisões possíveis.¹⁰

Tendo em vista essa revolução tecnológica irreversível de que fala Couchot, oferecendo suportes que permitem modificar os meios de criação e difusão em todos os meios de produção, a relação entre arte e comunicação, que inicialmente poderia ser vista como uma ousadia se reafirma como um caminho natural para este trabalho. Trata-se de tomar a arte como um objeto também de comunicação e de interatividade e, como tal, uma espécie de “lupa” que amplia o olhar sobre os movimentos que caracterizam os processos recentes no campo da comunicação e da informação.

Ao se vislumbrar o panorama da arte para discutir a comunicação, se ousa dizer, como muitos teóricos já o fizeram que a arte também é um discurso e, por conseguinte, assim como a comunicação, também é uma construção cultural.

Longe de se pretender analisar teorias de arte, ou empreender algum tipo de pesquisa permeada pela História da Arte, o segundo capítulo deste trabalho irá refletir sobre a arte produzida em alguns períodos da história, evidenciar as mesclas existentes entre as respectivas culturas e suas manifestações artísticas. Com base nos conceitos de Paulo Laurentiz¹¹, se traça um breve panorama da arte a partir de três momentos históricos marcados por descobertas tecnológicas: o período pré-industrial, em que as obras de arte se vinculam ao poder absolutista; o período industrial-mecânico, que reforça a distinção entre os objetos produzidos em série daqueles produzidos por um autor; e o período eletro-eletrônico, em que se forja o conceito da desmaterialização da arte. Fazem parte da fundamentação para esta análise as idéias de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra-de-arte.

O recorte feito desde este mapa histórico levou em conta o interesse por tentar compreender o uso da técnica e da tecnologia na produção artística seja individual, seja de caráter colaborativo, ou de co-autoria; e de que forma isto pode ser percebido em outro segmento da cultura, como a comunicação.

¹⁰ Ibid., p. 143.

¹¹ LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas: UNICAMP, 1991.

Um dos pontos que se pode relacionar nos dois campos de estudo – o da arte e o da comunicação – é a produção colaborativa. Tanto na arte como na comunicação, os dispositivos tecnológicos cada vez mais comuns nos ambientes domésticos possibilitam formas diferentes de atuação do espectador, antes considerado restrito a um papel passivo ou, literalmente, de quem espera, recebe, sem reagir.

É possível perceber que a interação e a interatividade existente no campo da arte, que detonou um processo de questionamento nos conceitos de autoria até então canonizados, difundiu-se largamente também no campo da comunicação por conta das novas tecnologias digitais. Para analisar este deslocamento na função autor, faz-se necessário observar os conceitos de autoria. A análise de Michel Foucault será apresentada no segundo capítulo, na parte que falará sobre arte e autoria. Sabe-se que o conceito do autor como gênio criativo surgiu concomitante ao romance, e foi impulsionado pelo culto à razão que floresceu no século XVIII com a instituição dos direitos individuais.

Ainda no segundo capítulo deste trabalho será introduzido o cenário da arte e da tecnologia, relacionando-as às questões de autoria, na tentativa de evidenciar de que forma arte e mídia refletem o ser humano e suas estruturas sociais a partir de suas interações com os dispositivos de tecnologia digital. Apontando para o trabalho de diversos artistas recentes, se poderá observar de que forma o uso de meios tecnológicos na arte proporciona canais através dos quais as pessoas podem compartilhar e divulgar suas experiências. São trabalhos de tele-presença, feitos à distância, com robôs, através de canais de comunicação com transmissões de vídeo ou internet, como os trabalhos do artista Waldemar Cordeiro, por exemplo, ou do artista Otávio Donaschi, que funde *performance* ao vivo com transmissões de TV também ao vivo, criando um outro canal para estes dispositivos e, desta forma, tirando do centro o dispositivo do objeto.

No terceiro e no quarto capítulo deste trabalho será abordado o campo da Comunicação. Nesta parte analisam-se as mediações da comunicação e as novas mídias que utilizam de tecnologia digital e, por sua vez, apontam para deslocamentos nas questões da autoria e da recepção. A partir daí, se vai empreender uma crítica do modelo vigente de Teorias de Comunicação. Discutir-se-á em que medida, ou de que forma, o autor – ou os autores, ou a função autor – se

insere no discurso recente da informação cada vez mais carregado pelas “tintas” da tecnologia e pela construção coletiva de informação.

Entretanto, este trabalho não fará uma análise mais detalhada dos períodos em que os meios de comunicação se estabeleceram e como influenciaram a cultura, ou foram influenciados por ela. Pretende-se olhar para este momento em que se percebe um “progresso técnico” resultante do cruzamento das tecnologias que fizeram surgir o telefone, o audiovisual e o computador, e com eles a idéia de acumulação (um progresso técnico contínuo) e a idéia de um mundo pleno (o mundo da comunicação eletrônica).

Se no campo artístico as vanguardas se destacaram por movimentos que tentaram incluir o corpo, por meio da participação do espectador, trazendo à tona a discussão sobre a inadequação da estética, no campo da comunicação tecnológica os aparatos também deram suporte para uma nova atuação do espectador. Ele agora é capaz de produzir e fazer circular imagens e informação, mesmo não sendo um especialista. Como aponta Martín-Barbero¹², o processo da Globalização, associado ao surgimento de novas tecnologias digitais, vive o paradoxo de promover abismos sociais, especialmente nos países da América Latina, mas também nestes países as diferentes sociedades estão descobrindo diferentes formas de reconstruir suas identidades, valendo-se para isso dessas tecnologias, que incluem o acesso à internet e às tecnologias móveis.

Neste momento, que muitos estudiosos chamam de pós-modernidade, a única certeza parece ser o fim das certezas e das promessas “modernas”. Já não há certezas sobre o futuro, as enciclopédias já não guardam todos os saberes, e as fronteiras parecem cada vez mais difusas. Com este cenário multifacetado, multiplicado, multiconectado, as teorias que faziam leituras a partir da cisão entre o espírito e o corpo, o sentido e a expressão, se mostram defasadas.

Não se pretende encontrar respostas absolutas para o que as Teorias da Comunicação hegemônicas deixam em aberto, ou parecem já não dar conta. No entanto, as questões levantadas aqui podem servir de ponto de partida para algumas discussões que não podem mais ser evitadas, como as questões de

¹² MARTÍN-BARBERO, Jesus. América latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro Wilson (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 2002. MARTÍN BARBERO, *op. cit.*, 2006. MARTÍN BARBERO, Jesus. Diversidade e

convergência, de interação e de recepção, que deslocaram os papéis tanto dos emissores, quanto dos receptores de mensagens.

UM CONCEITO DE TECNOLOGIA

Partindo da idéia de que a tecnologia é uma espécie de mediadora dos processos de comunicação, influenciando a compreensão da realidade, faz-se necessário adotar um caminho conceitual para o termo. As concepções de tecnologia aqui adotadas serão discutidas a partir de duas matrizes: a matriz relacional e a matriz instrumental enunciadas por Domingos Leite Lima Filho¹³.

Nos termos de Lima Filho¹⁴, na matriz relacional a tecnologia é compreendida como “construção social complexa integrada às relações sociais de produção”, enquanto que na matriz instrumental a tecnologia é “isolada das relações sociais”, determinando-as e sendo a ela atribuídas especificidade e autonomia.

Por sua vez, em outro texto, Domingos Leite Lima Filho e Gilson Queluz¹⁵ argumentam que hoje a tecnologia assume papel central na produção da realidade e do imaginário, isto é, nos universos real e simbólico, acompanhado de um “fetiche de representações” que resulta, por um lado, no fascínio exercido pelos impactos provocados pela tecnologia e, por outro, no estranhamento causado ante as suas infinitas, ou desconhecidas, possibilidades e limitações. Como eles mesmos comentam:

Desenvolveu-se a partir daí, por meio de articulações ideológicas complexas, todo um processo discursivo e prático que se apóia no senso comum, mas também em conhecimentos sistematizados sob determinadas perspectivas filosóficas, e que opera uma

Convergência. **Seminário Internacional sobre Diversidade Cultural**. Brasília, 2007. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/blogs/diversidade_cultural>. Acesso em: 30 jul. 2008.

¹³ LIMA FILHO, Domingos Leite. **Sobre o conceito e a materialidade da Universidade Tecnológica: Concepções e práticas em disputa**. Texto base da Palestra proferida a 28 de março de 2006 no Simpósio Nacional sobre Universidade Tecnológica, na I Jornada Nacional da Produção Científica em Educação Profissional e Tecnológica, promovida pelo Ministério da Educação, em Brasília (revisado em maio/2006).

¹⁴ Ibid., p. 5.

¹⁵ LIMA FILHO, Domingos Leite & QUELUZ, Gilson Leandro. A tecnologia e a educação tecnológica: elementos para uma sistematização conceitual. *In: Educação & Tecnologia*, Belo Horizonte, v.10, n.1, p.19-28, jan./jun., 2005, p. 20.

espécie de sacralização ou demonização da tecnologia, acabando por retirá-la do contexto social e cultural na qual é produzida e apropriada¹⁶.

Trata-se de uma descontextualização da tecnologia, em que o desenvolvimento tecnológico é percebido como uma força exterior e autônoma, independente das construções sociais, além de ser ancorado e ampliado por discursos e narrativas que deslocam as ações do ser humano, representando as máquinas como a agência central dos processos.

O conceito de determinismo tecnológico advém dos estudos em comunicação da Escola de Toronto, especialmente na obra do canadense Marshal McLuhan¹⁷, para quem os *media* alargam a capacidade sensorial do ser humano, alterando sua percepção. Ao propor que “o meio é a mensagem”, este autor sustenta que a história pode ser pensada a partir das mudanças tecnológicas, observando que os meios têm a característica de introduzir uma linguagem própria, revelada na forma como as informações são organizadas e disponibilizadas a partir de elementos de ordem sensorial.

Assim, de acordo com as idéias de McLuhan¹⁸, apesar de o cinema e de a televisão, por exemplo, serem meios audiovisuais, e apesar de apresentarem a mesma funcionalidade, cada um destes meios se diferencia do outro por suas dimensões sinestésicas e estéticas. O cinema, por exemplo, opera com os mesmos sentidos (visão, audição) que a TV, no entanto exige funções físicas diferenciadas uma vez que tem como suporte uma ampla sala escura, com um sistema de som diferente do da TV, uma linguagem que o caracteriza, e assim por diante. Os estudos deste autor propunham explorar o que o meio proporciona ao sistema corpo/mente do usuário e, conseqüentemente, as transformações de percepção e de conhecimento, para além das mensagens subjetivas emitidas por ele.

No entanto o termo “determinismo tecnológico” passa a caracterizar os discursos sociais impregnados de anseios que se apropriam da ciência e da tecnologia como instrumento para se alcançar “o ideal”. Críticos da obra de McLuhan consideravam que suas teorias revelavam a crença em uma essência

¹⁶ Id.

¹⁷ MCLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2005.

¹⁸ Id.

humana ideal, uma vez que não consideravam os aspectos sociais, econômicos e políticos. Essa essência humana na visão de McLuhan, segundo seus críticos, só seria afetada físico-neurologicamente excluindo assim a história como a verdadeira causa das transformações sociais.¹⁹

Nos termos do crítico literário e cultural, o inglês Raymond Williams²⁰, o Determinismo é um processo social real, mas nunca um controle supremo, uma previsão total de causas. Ao contrário, a realidade do Determinismo é o estabelecimento de limites e de exposição de forças pelas quais as práticas sociais são profundamente afetadas, mas não necessariamente controladas. De acordo com este autor, deve-se pensar no Determinismo não como uma força isolada, ou forças abstratas isoladas, mas como um processo em que reais fatores determinantes – a distribuição do poder ou do capital, herança social e física, relações entre grupos – estabelece limites e expõe forças, mas nem controla ou prediz totalmente o surgimento de atividades complexas com estes ou aqueles limites, e sob ou contra estas forças.

No momento recente, especialmente em relação à rede mundial de computadores, a internet, o determinismo tecnológico aponta para um discurso do senso comum em que a tecnologia é positiva e constante, uma força isolada. A sensação de aceleração do tempo, inerente aos processos de comunicação a partir de novas tecnologias, colabora para a sensação de estranhamento e de exteriorização, isto é, a idéia de que a tecnologia é uma entidade autônoma, sem considerar que a velocidade, causa da sensação de aceleração do tempo, é por si só um suporte.

Considerar a tecnologia como entidade separada da sociedade, é uma espécie de “coisificação” da tecnologia, atribuindo-lhe uma externalidade e uma especificidade capaz de alienar do processo o ser social que a produz. Neste trabalho, o que se entende por tecnologia, além de partir do pressuposto teórico de Lima Filho e Queluz²¹ acima disposto, a partir das matrizes relacional e instrumental,

¹⁹ Um dos principais críticos da visão de determinismo de McLuhan foi o crítico cultural Raymond Williams, que o acusava de um “formalismo cego com o qual celebra o meio de tal forma que, na verdade, impossibilitaria quaisquer questões sobre o mesmo, apesar de forjar uma popular *teoria sobre os meios*” (PEREIRA, 2009, p. 6).

²⁰ WILLIAMS, Raymond & SILVERSTONE, Roger. **Television** – technology and cultural form. USA: Routledge, 2003, p. 126-130.

²¹ LIMA FILHO & QUELUZ, *op. cit.*.

também terá como referência as elaborações de Álvaro Pinto²², para quem técnica e tecnologia estão presentes em todo ato e criação humanos, seja no campo da produção material, ou no campo da produção ideal, filosófica ou artística. Em sua análise, a expressão “era tecnológica” refere-se a “toda e qualquer época da história, desde que o homem se constituiu em ser capaz de elaborar projetos e de realizar os objetos ou ações que os concretizam”.

O olhar lançado neste estudo para as questões de tecnologia, permeadas nos movimentos recentes da comunicação, vislumbra que ela não pode ser dissociada das práticas sociais cotidianas, não podendo, portanto, assumir uma centralidade. Nos quatro capítulos que compõem este trabalho, referentes à cultura, arte e comunicação, adota-se o pressuposto de que a tecnologia não é específica nem autônoma, embora tal visão se evidencie nas narrativas do senso comum, impregnadas de conceitos externalizadores.

²² PINTO, Álvaro Vieira. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.2v., p. 63.

1 FERRAMENTAS DE LIBERTAÇÃO: ENTRE O SABER E O FAZER



Tarso, *Magritte*

Neste primeiro capítulo se lançará um olhar para as questões de cultura nos períodos históricos convencionalmente chamados de moderno e de pós-moderno para, a partir daí, analisar os discursos tecnológicos construídos culturalmente. Ao analisar estes discursos se poderá observar em que medida a tecnologia determina ou não as transformações sociais, se sobrepondo, ou não à cultura; e até que ponto essa especificidade atribuída a ela não se constitui numa inversão idealista que sobrepõe o saber ao fazer, contribuindo para a noção de determinismo tecnológico - no senso comum, e também entre determinadas correntes de pensamento – que isola as relações sociais deste processo transformador.

A análise deste momento recente da comunicação permeada pelos discursos a respeito da tecnologia, que apontam para os desejos da sociedade e, portanto, culturalmente construídos, requer uma contextualização do que se entende por cultura. Para isso, é necessário vislumbrar a definição, ou as definições, da evolução do próprio homem. A idéia de uma natureza humana constante parece não satisfazer a tentativa de se compreender o que é universal e o que é local, ou qual o lugar da cultura na história.

Para se falar de cultura, é preciso optar por um dos diversos pensamentos defendidos pela ciência. Aquele que pressupõe que homens são homens, independente de tempo ou lugar, constituindo uma só peça com a natureza; ou a

idéia, defendida por Clifford Geertz²³ de que, ao contrário, não existe natureza humana, e os homens são resultado da cultura em que vivem, e que podemos avaliar a evolução de determinada cultura através dos objetos que esta produz. A proposta de Geertz para alcançar uma imagem mais exata do homem e da cultura, parte de duas idéias:

A primeira delas é que a cultura é melhor vista não como complexos de padrões concretos de comportamento – costumes, usos e tradições, feixes de hábitos -, como tem sido o caso até agora, mas como o conjunto de um mecanismo de controle – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros chamam “programas”) – para governar o comportamento. A segunda idéia é a de que o homem é precisamente o animal mais dependente de tais mecanismos de controle, extra genéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento.²⁴

Isso significa que, de acordo com o autor, as pessoas interpretam – os fatos, o mundo, as experiências vividas - a partir de suas referências. A partir dessas interpretações podem surgir redefinições, que serão vivenciadas de diferentes formas. E esta é a força das construções simbólicas, que fazem da cultura um conjunto de significados.

Para fundamentar tais pressupostos, Geertz²⁵ se baseia nos estudos que revelam as mudanças anatômicas do gênero *homo* em relação ao padrão cultural. Isso significa que, ao contrário do que foi sustentado durante muito tempo, não houve, primeiro, um longo período de evolução biológica do homem seguido de um período de transição para um tipo de vida cultural. Na perspectiva recente, a evolução do *homo* e da cultura foi uma “via de mão dupla”, em que o crescimento da cultura foi o ingrediente responsável por esta evolução do ser humano, que por sua vez influenciou a cultura, num círculo virtuoso.

Durante todo o período que se chama de Era Glacial, o crescimento da cultura alterou o equilíbrio em que se constituíam as pressões determinantes de um processo seletivo do gênero. Tal idéia pode ser ilustrada pela ficção, mais precisamente na cena final de 2001, uma odisséia no espaço²⁶, em que o *homo*

²³ GEERTZ, *op. cit.*, p. 46-47.

²⁴ *Ibid.*, p. 56.

²⁵ *Id.*

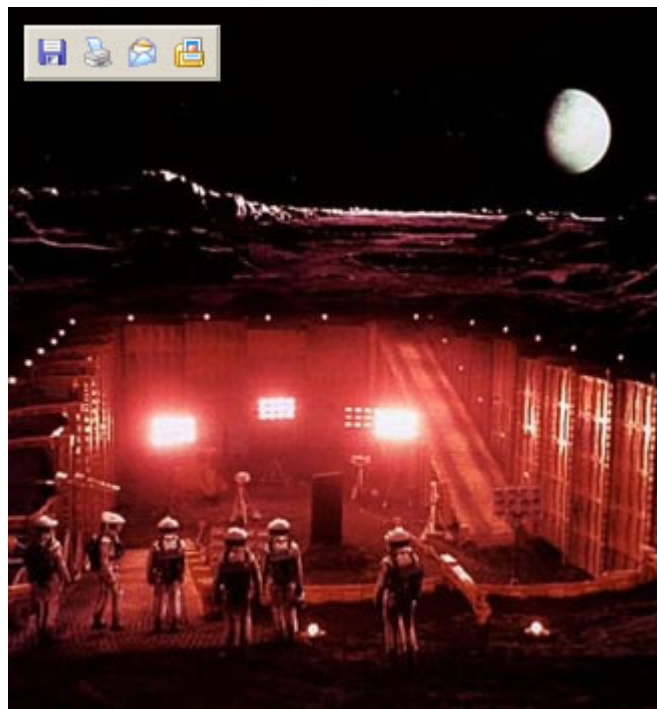
²⁶ 2001 - Uma Odisséia no espaço. Gênero: ficção científica, EUA, 1968, direção: Stanley Kubrick, duração: 148 min. O roteiro de Kubrick mostra a chegada do homem à lua muito antes de Neil Armstrong pôr os pés lá, além de ter sido o primeiro filme a levantar a hipótese de inteligência

toma nas mãos um pedaço de osso, intuindo que aquele objeto pode ser transformado, ou adaptado, a uma espécie de ferramenta, e o joga para o alto.

Assim, a descoberta do fogo, as ferramentas criadas a partir de lascas de pedra e ossos e o fato de apoiar-se sobre símbolos significantes²⁷ (linguagem, arte, mito, ritual) para se comunicar e orientar, foram as condições que obrigaram o homem a adaptar-se a um novo ambiente. Neste ponto, pode-se recorrer a Benjamin²⁸, que considera toda linguagem simbólica, ou seja, uma construção simbólica cultural, um conjunto de significados.

Na figura 1 pode-se ver um frame do filme “2001 Uma Odisséia no Espaço”, em que a espécie humana desenvolve tecnologias para adaptar-se ao meio.

FIGURA 1 - FRAME DO FILME UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO, DE STANLEY KUBRICK



Esses símbolos significantes da cultura, de acordo com o autor, são os responsáveis por orientar nosso sistema nervoso. Portanto, tais símbolos não se

artificial. A trilha utilizada no início, “Assim falou Zaratustra”, foi baseada no mito Nietzscheano, significando a passagem do homem primitivo para o além-homem.

²⁷ Para Geertz, símbolos significantes são as palavras, mas também gestos, desenhos, sons musicais, artifícios mecânicos, ou “qualquer outra coisa que seja afastada da simples realidade e que seja usada para impor um significado à experiência”. De acordo com o autor, o indivíduo quando nasce já encontra estes símbolos prontos na comunidade, e eles permanecem em circulação após a sua morte (GEERTZ, *op. cit.*, p.57).

restringem às expressões de nossa existência biológica, psicológica e social, mas são pré-requisitos da forma como agimos, fazendo de nós “animais incompletos e inacabados que nos completamos e acabamos através de (...) formas altamente particulares de cultura”.²⁹

Isso posto, pode-se intuir que as técnicas são criadas pelas culturas, e não são nem boas, nem más. A cultura pode ser compreendida como um mapa mental, um grupo de conceitos que vai governar o comportamento do homem. O *Homo sapiens sapiens*, que é o homem moderno, surgiu de 10 a 100 mil anos a.C. e ocupou toda a superfície da terra. Mas, ao contrário do que se imagina no senso comum, as outras espécies que existiram no planeta há milhares de anos não necessariamente precederam o *Homo sapiens*. Houve uma convivência entre as espécies, algumas evoluíram e outras desapareceram. Por fim, a única espécie sobrevivente foi a do *Homo sapiens*, que dá origem às raças branca, negra e amarela. De acordo com a antropologia recente³⁰, o fator mais importante para esta sobrevivência do *Homo sapiens* foi a cultura. Entende-se por cultura a capacidade da espécie de ter um pensamento abstrato, a formação da consciência, o uso da linguagem, a utilização de símbolos, a vida em família e a divisão do trabalho. Nos termos de Geertz³¹, a cultura não foi “acrescentada a um ser acabado”, mas sim um ingrediente essencial na “produção desse animal”. Nesse sentido, Geertz comenta:

Na perspectiva atual, a evolução do homo sapiens – o homem moderno – a partir de seu ambiente pré-*sapiens* imediato, surgiu definitivamente há cerca de quatro milhões de anos, com o aparecimento dos famosos Australopitécineo – os assim chamados homens macacos da África do Sul e Oriental – e culminou com a emergência do próprio *sapiens*, há apenas uns duzentos ou trezentos mil anos. Assim, como pelo menos formas elementares de atividade cultural ou, se desejam, protocultural (a feitura de ferramentas simples, a caça e assim por diante) parecem ter estado presentes em alguns dos Australopitécineos, há então uma superposição de mais de um milhão de anos entre o início da cultura e o aparecimento do homem como hoje o conhecemos.(...) As fases finais (até hoje) da história filogenética do homem tiveram lugar na mesma era geológica grandiosa – a chamada Era Glacial – das fases iniciais da sua história cultural. Os homens comemoram aniversários, mas o homem não.³²

²⁸ BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 89.

²⁹ GEERTZ, *op. cit.*, p. 61.

³⁰ Id.

³¹ Ibid., p. 59.

³² Id.

De acordo com Geertz³³, a cultura desempenhou o principal papel orientador da evolução do homem durante o período glacial, levando-o a organizar-se em família, aperfeiçoar ferramentas e, o mais importante, apoiar-se em símbolos significantes como a linguagem, a arte, os mitos e os rituais para a orientação, a comunicação e o autocontrole. E conclui que “não existe o que chamamos de natureza humana independente de cultura”, pois se não haveria cultura sem os homens, certamente não haveria homens se não houvesse cultura.

Observa-se que, enquanto a evolução biológica é lenta, o mesmo não acontece com a evolução cultural, que é cada vez mais rápida e cumulativa. Para uma unidade biológica sobreviver, foi necessária uma diversidade cultural, e também a linguagem – em seus diversos suportes - para dar conta das constantes transformações da cultura.

1.1 DIMENSÕES CULTURAIS DA TECNOLOGIA NA MODERNIDADE

Ao longo do que convencionamos chamar de História, e que *grosso modo* se entende como a seqüência de fatos relacionados à evolução da humanidade, pode-se perceber que a cultura, permeada pela tecnologia, produz formas de comunicação. Percebe-se também que determinadas descobertas, e novos conhecimentos, mudaram a trajetória dessa história, ou pelo menos da história ocidental, marcando o período “moderno”.

Para melhor compreender as dimensões culturais do que neste momento recente se refere a tecnologia, e para que se possa perceber em que medida as Teorias de Comunicação já não abarcam o processo recente de comunicação, faz-se necessário perceber o que distingue o período chamado de “modernidade”, do período denominado por muitos autores como “pós-modernidade”, ou “modernidade avançada”. Ao contrário da modernidade, na pós-modernidade já não são mais possíveis os pensamentos totalizantes e universalizantes, e tampouco é possível uma visão universalista, uma teoria geral sobre qualquer assunto, instaurando assim o fim das certezas de outrora.

São muitos os marcos históricos da modernidade. Por volta do ano de 1580,

³³ Ibid., p. 60-61.

quando o conjunto de conhecimentos adquiridos com as grandes navegações permitiu a elaboração do desenho do primeiro *mapa mundi*, os ocidentais foram levados a pensar que aquele ato marcava o início da “era moderna”. De fato, começava ali um processo de globalização, bem menos veloz do que a globalização pós-moderna através de outro tipo de navegação, a da Web.

Em 1660, época em que foi inventado o primeiro motor na Inglaterra, de novo a “modernidade” foi invocada. Para os franceses, e boa parte dos teóricos e estudiosos, o período “moderno” se inicia com a Revolução de 1789. A partir de 1880, com a eletricidade transformando Paris na “cidade luz”, os conceitos de urbanização se concretizam, as imagens são produzidas de forma mágica dentro de caixas-pretas, e o tempo se acelera. As pessoas podem sair à noite, passear pelas calçadas, ir aos cafés, tirar “retratos”, enfim, desfrutar da “modernidade”.

Este movimento vai questionar o conceito tradicional de obra-de-arte – genialidade, autenticidade, unicidade -, conceito este que, a partir das vanguardas do início do século XX, sofre uma remodelação. Este movimento artístico propôs a explosão da estética, que resultou numa pluralidade, isto é, uma não especificidade do sentido artístico. Sobre este período, Ernesto Grassi comenta.

A arte não pode mais, portanto, ser considerada como a expressão da genialidade de poucos, ou como um luxo; pelo contrário, deve ser reconhecida como um dos aspectos precípuos da existência humana e deve ser considerada nesta função. O problema da criação artística e de sua interpretação se apresenta, sem dúvida, cada vez mais ao juízo de muitos e parece destinada a penetrar cada vez mais em todos os campos da existência humana, desde o projeto industrial até a planificação urbanística.³⁴

Na contramão das vanguardas, a cisão entre popular e erudito leva em consideração objetos específicos e os lugares onde eles se encontram. Se os objetos destinados à contemplação eram produzidos pelo gênio, pelo artista, os demais objetos, os utensílios, eram produzidos pelo povo. Para se compreender a questão estética e, posteriormente, o fim dessas certezas quando novos tipos de mimese entram em cena, é necessário apreender os conceitos do que é popular e em que consiste a autoria.

³⁴ GRASSI, Ernesto. **Arte como antiarte**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 19.

Nos termos de Jesus Martín-Barbero³⁵, a noção política de povo, que legitima o governo civil do Estado moderno, encobre uma contradição que, por sua vez, é a fórmula da hegemonia: a racionalidade é contra a tirania em favor da vontade do povo, mas, por outro lado, é contra o povo em favor da razão. O que constitui um povo é a “vontade geral”. A partir desta citação de Rousseau, Martín-Barbero³⁶ afirma que uma sociedade moderna só é pensável a partir desta vontade geral. É esta “generalidade” que, no discurso ilustrado, possibilita uma sociedade, mas que, por outro lado, concentra tudo o que a razão deseja eliminar: a superstição, a desordem, a ignorância. Assim, a noção política de povo corresponde também a uma noção negativa da cultura popular. Martín-Barbero comenta:

A invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação articula sua exclusão da cultura. E é nesse movimento que se geram as categorias “do culto” e “do popular”. Isto é, do popular como inculto, do popular designando, no momento de sua constituição em conceito, um modo específico de relação com a totalidade do social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é, mas pelo que lhe falta. Definição do povo por exclusão, tanto da riqueza como do “ofício” político e da educação³⁷.

A estética está intimamente ligada a esta separação entre popular e erudito, e a ideologia da contemplação, isto é, o conceito da obra-de-arte como algo que eleva o pensamento do ser humano a esferas divinas, distantes e distintas do mundo material.

Em fins do século XIX, início do XX, a produção industrial contribui para reforçar a teoria estética, que vai distinguir os objetos produzidos em série dos objetos de caráter contemplativo, ou seja, a obra-de-arte. A Revolução Industrial substitui a mão-de-obra artesã pela mão-de-obra proletária, e o produto manufaturado, pelo produto industrial de massa – produzido em larga escala, sem autoria e destinado a milhões de pessoas indistintamente de classe e cultura, sem identidade, no qual não se reconhece a mão de quem o criou ou a sua origem, enfim, um objeto indiferenciável. Isso possibilita a distinção daquele outro objeto que tem a assinatura de quem o fez, a obra-de-arte. Portanto, a estética como parte do

³⁵ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006, p. 35.

³⁶ Id.

³⁷ Id.

pensamento e da filosofia direcionada à arte é contemporânea ao surgimento dos museus, da crítica de arte e, conseqüentemente, da autoria.

O conceito de autoria surge com a noção de indivíduo, de cidadão³⁸. Esta nova forma de pensar o ser humano – marcada por episódios como a Revolução Francesa e a promulgação da constituição americana – instaura a partir do século XVIII um pensamento político que tem no indivíduo o centro da ordem social e jurídica. No mundo “moderno”, é o indivíduo, através de contrato, consenso ou cooperação, que dá origem à sociedade e às leis. O conceito de cidadão nasce com uma nova ordem jurídica fundada nos direitos individuais.

No campo da comunicação, embora o jornal tenha surgido com a pretensão de democratizar a informação, o fato encobria um paradoxo: o jornal acabava por separar os que liam, os cultos e alfabetizados, daqueles que eram analfabetos. Estabelecia-se assim a fronteira entre os que sabem e os que não sabem.

O resultado de todos estes períodos históricos de intensas transformações foi um modelo cultural que propôs, entre outras coisas, uma nova interpretação do texto bíblico – a partir da Reforma da Igreja, que promoveu não só uma cisão entre Estado e Igreja, que juntos controlavam a economia dos países e as terras dos continentes – mas também a construção de uma república “moderna”, com instituições independentes. Nos 200 anos que se seguiram à Revolução Francesa, a “modernidade” foi um projeto resultante dessa combinação entre tecnologia e idéias, um modelo de desenvolvimento contínuo e linear, com princípio, meio e fim, com sistemas interpretativos, métodos analíticos e paradigmas.

Modernidade e civilização são conceitos que se sustentam e se completam, marcados por três características fundamentais: beleza, pureza e ordem. Tudo o que é belo é valorizado pela civilização, assim como os ideais de pureza, ou limpeza, pois a sujeira é incompatível com o mundo civilizado, ou moderno. A ordem se reflete na compulsão à repetição estabelecida por regulamentos. De acordo com Sigmund Freud^{39,40}, a busca pela ordem e pela segurança encobre a instabilidade e hostilidade do chamado mundo moderno. Constantemente a civilização tenta instalar uma ordem segura aos movimentos de mudança e desafios futuros,

³⁸ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2006.

³⁹ BAUMAN, Sigmund. **O mal estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

instaurando um paradoxo: quase todas as fantasias modernas de um mundo “bom” são antimodernas e utópicas, pois o mundo das utopias também é o lugar onde nada pode estragar a harmonia, nada está fora do lugar, não há sujeira, nem estranhos.

Os governos totalitários são fenômenos do mundo moderno⁴¹. O Nazismo, com sua busca pela pureza da raça, e o comunismo, com a busca pela pureza de classes, levaram o ideal moderno de ordem e pureza ao extremo.

Após a segunda grande guerra, o projeto moderno parece não dar conta do cenário mundial. As heranças tecnológicas da indústria bélica apontam para a possibilidade da extinção da espécie. Essas mesmas heranças tecnológicas darão grande impulso à comunicação, colaborando para o surgimento do que se entende por “era da tecnologia” que se instalou a partir daí. A indústria cultural embaralha os conceitos de alta e baixa cultura; o desenvolvimento de tecnologias de comunicação intensifica a troca cultural; o uso dos suportes tecnológicos gera uma percepção de velocidade, e o mundo das artes entra em crise. Surgem movimentos que questionam a fronteira que divide a cultura entre erudita e popular. Fronteira que começa a ser diluída com o advento da indústria cultural, mais especificamente com o surgimento do rádio e da televisão, causando um embaralhamento nas esferas do culto e do popular. Sobre isso, Nestor Garcia Canclini comenta:

A história da arte, a literatura e o conhecimento científico tinham identificado repertórios de conteúdos que deveríamos dominar para sermos cultos no mundo moderno. Por outro lado, a antropologia e o folclore, assim como os populismos políticos, ao reivindicar o poder e as práticas tradicionais, constituíram o universo do popular. As indústrias culturais geraram um terceiro sistema de mensagens massivas do qual se ocuparam novos especialistas: comunicólogos e semiólogos.⁴²

Na visão de Canclini⁴³, houve uma tentativa por parte de tradicionalistas e modernistas de construir “objetos puros”. De um lado, os tradicionalistas propunham a preservação de culturas nacionais e populares autênticas, que não fossem influenciadas, ou transformadas, por outras culturas estrangeiras. Já os modernistas

⁴⁰ Sigmund Bauman escreve “O mal estar da pós-modernidade”, em que busca traçar as características do momento histórico recente, fazendo um contraponto e uma referência explícita à obra escrita por Freud no pós-guerra, “O mal estar da civilização”.

⁴¹ BAUMAN, *op. cit.*, p. 21.

⁴² CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p. 21.

instituíram a arte pela arte, idealizando um progresso a partir de experiências e inovações autônomas. Foi a partir dessas visões que se organizaram os bens e as instituições, destinando o artesanato para as feiras populares, e as obras de arte para os museus.

Entretanto, a velocidade do século XX produziu excessos, e as fórmulas do progresso caíram por terra. Sob os escombros de uma guerra que fez da barbárie o verdadeiro algoz da humanidade, surge um momento histórico sem referências de tempo, sem certezas e desprovido de continuidades. Estava instaurada a pós-modernidade e, com ela, novas formas de ver o mundo e ser visto por ele.

1.2 AS MANIFESTAÇÕES DA CULTURA NA MODERNIDADE AVANÇADA

Ao se traçar um breve panorama dos períodos históricos chamados de modernidade e de pós-modernidade, ou modernidade avançada, pretende-se observar de que forma se deram os movimentos no campo da comunicação, permeados pela tecnologia existente nestes momentos.

Benjamin⁴⁴ sustenta que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência”. Por isso faz-se necessário tentar perceber as mudanças nas formas de percepção e de existência nas sociedades recentes, na tentativa de compreender as imbricações entre comunicação, cultura e tecnologia. Especialmente porque as palavras pós-modernidade, globalização e tecnologia parecem ser, além de sinônimos, a mais perfeita tradução das transformações e inquietudes experimentadas neste início de século XXI.

O momento recente que alguns autores chamam de pós-modernidade mantém algumas das características da modernidade. O próprio termo “pós” não significa necessariamente aquilo que vem depois, mas uma simultaneidade de presentes que caracterizam o período recente, marcado por uma crise das funções estáticas, e pela busca de formas móveis de identidade. Zygmunt Bauman⁴⁵ sustenta que, no mundo pós-moderno, a preservação da “pureza” estabelecida pelo

⁴³ Id.

⁴⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, 1985, p. 169.

mundo moderno, permanece ao contrário das muitas apologias à tolerância ou suposto amor à diferença. Basta observar como o mercado se organiza na conquista ao consumidor, levando em conta os diferentes estilos e padrões de vida livremente concorrentes.

Interessado em manter sempre excitado o seu apetite, o mercado mantém o consumidor sempre insatisfeito, sempre em busca de sensações cada vez mais intensas, ou de experiências sempre novas. Por conta disso, se observa um severo teste de pureza para todo aquele que deseja ser admitido no mundo pós-moderno:

Ele tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pelas infinitas possibilidades e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, vestir e despir identidades, passar a vida à caça de sensações e experiências. Os que não passam na prova são a "sujeira" da pureza pós-moderna.⁴⁶

A modernidade avançada separa os que consomem daqueles que não consomem por serem incapazes de participar do jogo consumista, ou seja, são os consumidores falhos, pessoas que não conseguem ser indivíduos livres, conforme o senso de liberdade definido em função do poder de escolha do consumidor. Estes "objetos fora de lugar" são a sujeira pós-moderna. No entanto, a eliminação da sujeira – que na modernidade era função do Estado – na pós-modernidade é desregulamentada e privatizada. A instância da eliminação da sujeira se dá nos *shopping centers*, nos hipermercados, nos condomínios fechados⁴⁷. Mas, na pós-modernidade, movimentos que ficariam restritos a esfera local, assumem rapidamente proporções globais, a partir da circulação da informação característica das novas tecnologias digitais.

Exemplo disso foi o ocorrido em maio de 2008, em Curitiba, dias após a inauguração de um grande *shopping center* num bairro de classe média da cidade, um grupo de jovens, identificados como participantes do movimento *hip hop* (usavam bermudões em tons de azul e rosa, e agasalho com capuz e bonés) foi proibido de entrar no estabelecimento. Dias depois eles se reuniram novamente em

⁴⁵ BAUMAN, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

frente ao *shopping*, desta vez para protestar, como conta a reportagem do jornal Gazeta do Povo⁴⁸, no quadro 1:

QUADRO 1 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 1 - GAZETA DO POVO (25/05/2008)

Jovens são barrados e protestam em frente a shopping de Curitiba

Eles moram nos bairros Cidade Industrial, Pinheirinho e Sítio Cercado e costumam se encontrar em frente ao Shopping Estação, mas decidiram ir ao Palladium para ver o novo lugar.

Cerca de 150 adolescentes, vestidos com bermudas largas, alguns com camisetas de time de futebol e com o famoso tubão - refrigerante misturado à bebida alcoólica - nas mãos, fizeram uma manifestação neste domingo em frente ao shopping Palladium. Eles queriam entrar no estabelecimento, mas foram barrados pelos seguranças, o que teria provocado a confusão.

Reunidos nas escadarias que dão acesso ao Palladium, os adolescentes se abraçaram e começaram a gritar “chama a polícia que o terror chegou” e “faz um teste, somos da zona sul e leste”. O jovem David Rodrigo de Souza, que fazia parte do grupo, disse que eles queriam entrar pacificamente para visitar o novo shopping, mas foram barrados pelos seguranças. Ivo Ferreira Júnior, que estava com Souza, garantiu que o grupo não pretendia fazer bagunça. “Estamos aqui apenas para passear”, disse.

Consumidores que passavam pelo local ficaram assustados e alguns desistiram de entrar no estabelecimento. “Eu estou entrando porque o policial militar garantiu que não iria acontecer nada”, afirmou Ana Paula Andolfato. De acordo com a assessoria do Palladium, os adolescentes foram barrados de entrar no estabelecimento porque estavam em grupo. “Não é permitido circular pelos corredores do *shopping* grupos de mais de cinco pessoas e também quem está vestindo camisetas de time de futebol”, explicou a assessoria. Os adolescentes também teriam recusado a proposta de dispersão do grupo para que a entrada no *shopping* fosse autorizada. O bloqueio dos adolescentes teria sido uma medida preventiva para evitar um possível arrastão, de acordo com uma denúncia recebida pelo *shopping*. Os adolescentes afirmaram que fazem parte de um grupo que se reúne aos domingos para conversar. Eles moram nos bairros Cidade Industrial, Pinheirinho e Sítio Cercado. Normalmente eles se encontram em frente ao Shopping Estação, mas no domingo decidiram ir ao Palladium para ver o novo lugar.

⁴⁸ GAZETA DO POVO. Jovens são barrados e protestam em frente a shopping de Curitiba. **Vida e Cidadania**. 25/05/2008. Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=769485&tit=Jovens-sao-barrados-e-protestam-em-frente-a-shopping-de-Curitiba>>. Acesso em: 25 ago. 2008.

FIGURA 2 - JOVENS CONCENTRADOS EM FRENTE AO SHOPPING CENTER PALLADIUM, EM CURITIBA, DURANTE MANIFESTAÇÃO CONTRA DISCRIMINAÇÃO



FONTE: GAZETA DO POVO⁴⁹

A repercussão da manifestação contra o que os jovens chamaram de “discriminação” não se restringiu às páginas dos jornais. O fato também foi divulgado em *blogs* de jornalistas. Os comentários “postados” pelos leitores refletem o senso comum da classe de maior poder aquisitivo que, até aqui, parecia considerar locais como os *shopping centers* uma espécie de “*bunker*”, isto é, um local protegido de qualquer tipo de “impureza”, como observa Bauman:

O serviço de separar e eliminar esse refugio do consumismo é, como tudo o mais no mundo pós-moderno, desregulamentado e privatizado. Os centros comerciais e os supermercados, templos do consumismo, impedem a entrada dos consumidores falhos a suas próprias custas, cercando-se de câmeras de vigilância, alarmes eletrônicos e guardas fortemente armados; assim fazem as comunidades onde os consumidores afortunados e felizes vivem e desfrutam de suas novas liberdades; assim fazem os consumidores individuais, encarando suas casas e seus carros como muralhas de fortalezas permanentemente sitiadas.⁵⁰

No *Blog* do jornalista Fabio Campana⁵¹, a notícia chamando para a manifestação do grupo de *hip hop* provocou a indignação dos tradicionais leitores. Nos comentários, os leitores não só repreendem o jornalista por veicular a notícia, como consideram correta a atitude do *shopping* de proibir a entrada dos jovens, considerando-os, de antemão, baderneiros. Alguns comentários no quadro 2:

⁴⁹ Id.

⁵⁰ BAUMAN, *op. cit.*, p. 24.

QUADRO 2 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 2 - *BLOG DO JORNALISTA FÁBIO CAMPANA*

1. João

Sábado, 26 de Julho de 2008 – 11h48min h.

Nação Hip Hop no Paraná?

Frente Revolucionária das Favelas?

“O shopping invadiu a nossa área”?

Sr. Campana, o senhor está brincando? Diga-nos, por favor, que isso é uma piada.

2. Vigilante do Portão

Sábado, 26 de Julho de 2008 – 11h53min h.

Só o fato de o grupo achar que o shopping “invadiu” a área já é motivo suficiente para não permitir a entrada da turma da bagunça.

O fenômeno sociológico chama “turba” fica bem caracterizado quando o agrupamento força a entrada.

Não é desejável que seja assim, mas é a realidade.

3. Deco

Sábado, 26 de Julho de 2008 – 12h58min h.

Lembram dos comentários e comportamento adotados na última reportagem feita na frente do mesmo estabelecimento!

Queriam invadir, estavam bêbedos, tomavam “tubão” (Refrigerante+Pinga), fumavam maconha e gritavam coisas desconexas!

No que este tipo de matéria pode ajudar ou servir de exemplo a esta nossa juventude já tão perdida e sem conceitos de família, fé e de respeito ao próximo?

4. Pobre Cidadão

Sábado, 26 de Julho de 2008 – 13h52min h.

Caro jornalista Fábio Campana,

Estou sóbrio. Mas parece que esse cidadão, coordenador geral da Nação Hip Hop (?) e fundador da “Frente Revolucionária das Favelas” (???) está senão meio - ou seria totalmente - equivocado em sua argumentação.

Isso, bem entendido, se é que não tem outros interesses sorrateiros por detrás dessa tal manifestação.

Quanto à terminologia Nação Hip Hop, todo o meu respeito e a minha admiração quando tal movimento busca valorizar a sua arte. É justo e digno.

Agora, criar e se intitular presidente de outro movimento, este chamado de “Frente Revolucionária das Favelas?” Revolucionária? Pelos tempos bicudos em que vivemos, e a imprensa registra todos os dias, isso chega a ser um acinte ao cidadão e a sociedade consciente...

FONTE: CAMPANA⁵²

Ainda segundo Bauman, a modernidade avançada também é pautada por exigências políticas contraditórias por parte dos seus cidadãos. Por um lado, os consumidores querem mais liberdade de consumo, através da privatização do uso de recursos, da redução da intervenção do Estado nos negócios privados, do corte nos tributos e nas despesas na esfera pública. Por outro, defendem “lei e ordem” para com os “consumidores falhos”, vítimas da desregulamentação e da

⁵¹ CAMPANA, FÁBIO. **Blog**. Disponível em: <<http://www.fabiocampana.com.br/?p=6534>>. Acesso em: 25 ago. 2008.

⁵² Id.

privatização, sorvedouros dos fundos públicos, aqueles que devem ser mantidos à margem, ao menor custo possível.

Acerca da pós-modernidade, Bauman⁵³ comenta que ela se caracteriza pela necessidade de livrar-se da interferência coletiva no destino individual (desregulamentação e privatização), tendendo a fortalecer-se contra aqueles que exibem o potencial suicida da própria pós-modernidade (descompromisso, indiferença, livre competição), desrespeitando a lei ou fazendo a lei com as próprias mãos; assaltantes, ladrões de carros, assassinos, terroristas e os grupos de extermínio.

Com o fim do estado de bem-estar social, a nova ordem mundial é marcada pela “atmosfera do medo ambiente”. Os países ricos que formam blocos de poder, e as guerras civis que afetam a periferia do mundo, são os resultados de uma desregulamentação universal e da competição de mercado que desviam o projeto de comunidade como defensora do direito que todo ser humano tem a uma vida decente e digna. Após 60 anos da Declaração dos Direitos Humanos⁵⁴, constata-se que o mundo nunca desrespeitou tanto estes direitos.

A promoção do mercado como garantia de oportunidade de enriquecimento universal “aprofunda mais o sofrimento dos novos pobres, a seu mal acrescentando o insulto, interpretando a pobreza com humilhação e com a negação da liberdade do consumidor, agora identificada com a humanidade”.⁵⁵

O mundo da modernidade avançada é também marcado pelo enfraquecimento de outras redes de segurança, como família e comunidade substituídas por laços que não prometem a concessão nem a aquisição de direitos e obrigações. Este mundo de incerteza radical estaria refletido nas mensagens dos meios de comunicação cultural. Tais mensagens – medo, insegurança, incerteza, aplacados pela auto-indulgência promovida pelo consumo – são facilmente lidas pelos receptores que têm como pano de fundo a sua própria experiência, favorecida pela lógica da liberdade do consumidor. Bauman comenta:

Como tudo o mais, a imagem de si mesmo se parte numa coleção de instantâneos, e cada pessoa deve evocar, transportar e exprimir seu próprio significado, mais freqüentemente do que extrair os instantâneos do outro (...) A vida é um episódio, e a memória é uma fita de

⁵³ BAUMAN, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁴ A Declaração Universal dos Direitos Humanos é um dos documentos básicos das Nações Unidas e foi assinada em 1948. Nela, são enumerados os direitos que todos os seres humanos possuem. (ONU, 2008)

⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

vídeo, sempre pronta a ser apagada para receber novas imagens. Diluem-se as fronteiras entre realidade e simulação, entre verdade e representações, normal e anormal, comum e bizarro, domesticado e selvagem, familiar e estranho. Essas são algumas dimensões da incerteza pós-moderna. Viver sob a auto-eternizante incerteza é uma experiência distinta da vida subordinada à tarefa de construir uma identidade num mundo voltado à constituição da ordem.⁵⁶

A visão de Bauman pode, sem dúvida, parecer um tanto pessimista, mas foi adotada aqui neste trabalho para se traçar um panorama cultural deste momento recente, que se distingue da modernidade justamente por esta quebra de linearidade, pela simultaneidade, e por tudo o que é multi: multifacetado, multiconectado, multitarefa, etc. Vislumbrar essas questões da pós-modernidade será importante para, nos últimos capítulos, se compreender os movimentos na Comunicação, e as brechas que as Teorias passam a apresentar. Isso porque a Comunicação linear da modernidade, com uma via de mão única no sentido emissor-receptor, também se fragmenta na pós-modernidade, apontando para uma Comunicação rizomática, isto é, de todos para todos.

1.2.1 A separação das culturas

Se na modernidade esquerda e direita tinham o consenso de que a estranheza é anormal e evitável, e que na ordem do futuro não havia lugar para estranhos, na pós-modernidade, a diferença não só é inevitável, como boa, e necessita de proteção. A idéia está presente nos discursos intelectuais de direita, de políticos como Le Pen e Alain de Benoit, e sustentam que diferentes culturas produzem diferenças; essas diferenças devem ser "respeitadas". Tanto a direita quanto a esquerda concordam que a melhor maneira de conviver com estranhos é mantê-los à parte. O Estado pós-moderno distribui a liberdade do indivíduo de forma polarizada, mantendo "de um lado os alegres e socialmente seduzidos, e, de outro, os despojados e panopticamente dirigidos".⁵⁷

Os estranhos da era do consumo carregam o estigma da incapacidade, da inadaptação, que deixa de ser considerada temporária para se caracterizar num custo social indesejável. Se antes a mão-de-obra deixada para trás em nome da corrida do capital pelo lucro tinha os custos marginais bancados pelo estado de

⁵⁶ Ibid., p. 36-37.

⁵⁷ Ibid., p. 49.

bem-estar social – previdência, seguro desemprego, etc. – hoje o senso comum atribui a cada um a responsabilidade pelo seu êxito ou fracasso, transferindo para o indivíduo a tarefa de lidar com os riscos do que foi privatizado.

Se o consumo abundante é a marca do sucesso, adotar certos estilos de vida e consumir determinados objetos é a condição necessária para a felicidade e até para a dignidade humana. Porém a sedução da sociedade de consumo guiada pelo mercado não supõe a total e real eliminação daqueles que foram excluídos do jogo, os incapazes e indolentes. Ao contrário, o mercado não obtém benefício em deter a crescente magnitude do que é classificado como comportamento criminoso. O isolamento dos pobres em guetos, a incriminação dos marginais e a crueldade que lhes é imposta, são combustível para uma sociedade consumista plenamente desenvolvida.

Na reconfiguração do mundo após a Segunda Guerra Mundial, a nova ordem é marcada pela descrença no progresso e pelo desencanto na cultura. Com a superação da política, o totalitarismo se desloca para o campo da economia, através do controle monetário mundial. A total perda de confiança nos ideais de objetividade da razão se traduz num irracionalismo pós-moderno, em que, como disse Baudrillard⁵⁸, “a única coisa que dá sentido às massas é o espetáculo”.

A lógica cultural do capitalismo tardio, segundo Jameson⁵⁹, se traduz num bombardeamento de signos sem profundidade, fragmentados, um convite ao fascínio estético e à recusa de juízos morais, uma alucinação estética da realidade.

A era da tecnologia e da informação é também a era do fim da intimidade e do segredo, tomada do “fascínio pelo espetacular”. Tudo é demasiadamente próximo e promíscuo, caracterizado pela ausência de limites e pelo esvanecimento das fronteiras. Tudo é visível e demasiadamente exposto pelas máquinas de produzir imagens.

Uma vez que se compreende a tecnologia como uma construção cultural, compreender os movimentos recentes no campo da Comunicação, marcada pelo excesso da informação, é também compreender o cenário em que o indivíduo tem de lidar com outros excessos. Em outras palavras: ao contrário da modernidade,

⁵⁸ BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁹ JAMESON, Frederic: **Espaço e Imagem**: Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

período em que a escolha da informação cabia a uma autoridade, nesta chamada Era da Informação quem escolhe é o indivíduo, no momento em que ele precisa, da forma como ele necessita, e com a capacidade de interferir no processo de comunicação.

1.2.2 O objeto do desejo e o discurso do objeto

Vive-se num mundo em que as relações pessoais, econômicas e políticas são permeadas pelo que se chama no senso comum de “novas tecnologias da informação”, um conjunto de aparatos técnicos que estão longe de ser neutros e transparentes, uma vez que podem abrir ou fechar possibilidades para uma sociedade. Tem-se a crença de que, graças a essas novas tecnologias da informação, é possível se comunicar mais e melhor com outros povos, outras nações, com vizinhos e até mesmo com instituições. Pode-se dizer que tecnologia passou a ser a própria comunicação. É através dela – a tecnologia – que a comunicação se cristalizou nas telas da TV, dos computadores, e dos telefones celulares, fazendo com que a sociedade tenha a sensação de viver numa grande rede. Juntamente com essas outras formas de comunicação, surge a percepção de aceleração, de velocidade, que acompanha o estranhamento daqueles que julgam o processo tecnológico como vindo do exterior, uma entidade singular que toma conta da cultura, determinando usos e costumes.

Diante da polissemia referente ao termo “tecnologia”, e aos diversos sentidos, significados e apropriações que dele se fazem, Lima Filho⁶⁰ chama a atenção para concepções filosóficas e epistemológicas que promovem uma dualidade, separando a produção intelectual da material. Mais que separar a teoria da prática, a concepção determinista hierarquiza o saber sobre o fazer, subordinando a prática ao saber teórico, como comenta o autor:

A velha questão da dualidade aqui se expressa sob uma nova roupagem, aparentemente sedutora, a da especificidade e importância da tecnologia na atualidade, ou seja, na chamada “era tecnológica”. Poderíamos perguntar se no contexto contemporâneo de intenso intercâmbio cultural, de cotidianidade das linguagens midiáticas e informacionais, da difusão e incorporação dos artefatos tecnológicos aos espaços urbanos públicos e privados, no qual ciência e tecnologia são forças materiais presentes em todos os campos e atividades, é adequado falar em especificidade da tecnologia e do conhecimento tecnológico e, sobretudo,

⁶⁰ LIMA FILHO, *op. cit.*, p. 5.

em institucionalidade específica, principalmente no nível da educação superior. Algo pode ser considerado estritamente tecnológico ou, do contrário, não tecnológico? Algum campo de saber ou área de conhecimento pode prescindir da tecnologia ou considerar-se em relação externa para com ela?⁶¹

Entretanto, apesar de a tecnologia permear os campos do saber, Arlindo Machado⁶² lembra que tudo o que se leu e viu na ficção científica, da literatura ao cinema, produzida no século passado, contribuiu para a sensação de que as máquinas, especialmente as que vemos agora nos campos da robótica e da inteligência artificial, se sobrepujassem ao homem, e fossem consideradas dispositivos externos a cultura.

Fora da linguagem, que não deixa de ser uma tecnologia, talvez a mais avançada de todas as praticadas pelo homem, todas as demais “próteses” da ação ou da percepção humanas seriam encaradas como “artificiais” e, por conseqüência, desmerecedoras de atenção valorativa, excluídas do universo da cultura (...) A essência da humanidade e a sua liberdade parecem ser definidas agora, pelo menos em certos círculos intelectuais, em oposição à máquina e às próteses através das quais ela simula o humano: nós seríamos, portanto, aquilo que escapa à competência do robô.⁶³

Como se observa, a palavra tecnologia passa a ser usada pelos mais diversos especialistas, e também no senso comum, de forma idealizada, no sentido de que a técnica constitui “o motor da história”. A este respeito, Vieira Pinto comenta:

O aspecto mais grave desse equívoco consiste na conseqüência dele derivada, a de ser necessariamente de considerar o homem objeto da técnica, a mais lamentável das resultantes lógicas da inversão idealista. Se a técnica rege com exclusividade o curso das transformações sociais e se tão somente ela fornece os meios para erradicar os males que provoca, não podemos apelar senão para ela, a fim de ver concretizados os bons sentimentos que nos animam e os nobres desejos de melhorar a sorte dos nossos semelhantes.⁶⁴

A tecnologia pensada desta forma é concebida como tendo um progresso contínuo e positivo. Essa noção de progresso, curiosamente, é plana, como plana também é a tela dos monitores de TV e dos computadores, onde não há avesso nem circularidade, apenas linearidade contínua. O mundo da tecnologia visto assim

⁶¹ Id.

⁶² MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo: USP, 1993, p. 9.

⁶³ Id.

⁶⁴ PINTO, *op. cit.*, p. 49.

é um mundo plano e pleno, sem buraco e sem contrário. É o mundo da comunicação eletrônica, em que o homem, sempre inscrito na eficácia do instante, num presente contínuo, necessita somente olhar para a tela e fixar a mensagem. A este respeito, Lucien Sfez⁶⁵ afirma que as máquinas asseguram (ou dão a sensação de assegurar) a produtividade, a utilidade e a gestão, e o homem comunicante passa a ser apenas um auxiliar da máquina.

Para Sfez⁶⁶ essas narrativas tecnológicas sugerem uma espécie de hibridação homem/máquina, num processo que faz com que o homem viva do sistema de imagens do espaço. A adoção de novas máquinas é sempre acompanhada por uma narrativa que lhe dê sentido. O discurso tecnológico está permeado por narrativas que se originam do diálogo entre os homens acerca desses objetos tecnológicos. Esses discursos acabam por acompanhar os objetos, que por si só já não suscitam mais o desejo da sociedade de consumo. Tais objetos representam aquilo com o que a sociedade quer se parecer. Eles representam imagens, isto é, discursos que suscitam desejos.

Por sua vez, Jesus Martín-Barbero⁶⁷ argumenta que cada vez mais a publicidade, que tem a capacidade de detectar previamente os movimentos sociais, procura atingir emocionalmente o segmento do público que se identifica não com o produto em si, mas com a imagem/discurso (comportamento, atitude, experiência) que ele representa.

Neste ponto vale destacar alguns exemplos desses discursos tecnológicos gerados pela sociedade, carregados de imagens voltadas para a tecnicização e para o determinismo tecnológico, dotando a tecnologia de autonomia.

No anúncio impresso das câmeras fotográficas SONY⁶⁸, por exemplo, o discurso coloca a máquina com a capacidade de tomar decisões pela pessoa. Os sensores da máquina são comparados aos olhos do ser humano. Mas não de um ser humano comum, e sim de um ser humano dotado de sensibilidade e inteligência incomuns. Os títulos dos anúncios são explícitos. Como este: “A Sony pensou por

⁶⁵ SFEZ, Lucien. **O futuro da comunicação**. Palestra proferida em workshop de Comunicação realizado em novembro de 2007 como atividade do Curso de Mestrado em Comunicação da Universidade Tuiuti do Paraná.

⁶⁶ Id.

⁶⁷ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006.

⁶⁸ SONY. **Tecnologia Smile Shutter**. Disponível em: <<http://www.sony.com.br>>. Acesso em: 28 ago. 2008.

você”, ou, “Cyber-shot com Smile Shutter. Dispara sozinha quando **vê** um sorriso”, conforme se pode perceber na figura 3.

FIGURA 3 - PUBLICIDADE NO SITE DA SONY

fechar X

a sony pensou para você

Smile Shutter

O “Smile Shutter” é uma função exclusiva Sony, resultante da análise de uma imensa quantidade de dados sobre o sorriso humano. A partir da tecnologia do “Face Detection”, sua Cyber-shot aprendeu a reconhecer sorrisos.

Quer ver?
Quando o disparador é pressionado até a metade, o “Face Detection” identifica o rosto e otimiza o balanço de branco, foco e exposição.

Quando ele é pressionado até o final, o “Smile Shutter” reconhece os rostos sorridentes e automaticamente faz até 6 fotos seguidas.

mais inovações sony → Bionz → Face Detection → Super Steady Shot → Alta Sensibilidade → Smile Shutter

FONTE: SONY⁶⁹

Num segundo exemplo, também da SONY, as câmeras ganham a mente e o olho de um gênio ou, em outras palavras, os sensores da máquina são comparados aos olhos e a mente geniais de Leonardo da Vinci, como se vê no quadro 3 e na figura 4.

QUADRO 3 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 3 - PUBLICIDADE IMPRESSA DA SONY

Slogan: like.no.other

Imagem: desenho de Leonardo da Vinci com um *view finer* sobre um dos olhos, e um cartão processador de imagem sobre a cabeça.

Texto: imagine uma câmera com a mente e o olho do da Vinci.

A Sony está focada em estimular a criatividade através de exclusivos sensores de imagem que disponibilizam os “olhos” para tirar fotos lindas, e processadores de imagem conhecidos como os mais inteligentes “cérebros” de câmera do mundo.

Na Itália Renascentista, Leonardo da Vinci canalizou sua criatividade através de pinturas e esculturas, ao mesmo tempo em que demonstrava suas capacidades científicas em arquitetura e engenharia. Os

⁶⁹ Id.

engenheiros da Sony Digital Imaging têm canalizado o entusiasmo criando câmeras com “olhos” ou sensores de imagens visando obter lindas fotos, e os mais inteligentes “cérebros” do mundo para processar tais imagens.

FONTE: REVISTA TAM⁷⁰

⁷⁰ REVISTA TAM. **Publicidade Sony**. n. 3, ano 01, março de 2008, p. 13.

FIGURA 4 - ANÚNCIO IMPRESSO DA SONY

SONY. like.no.other™

Imagine uma câmera com a mente e o olho do da Vinci.



A Sony está focada em estimular a criatividade através de exclusivos sensores de imagem que disponibilizam os "olhos" para tirar fotos lindas, e processadores de imagem conhecidos como os mais inteligentes "cérebros" de câmera do mundo.

Na Itália Renascentista, Leonardo da Vinci canalizou sua criatividade através de pinturas e esculturas, ao mesmo tempo em que demonstrava suas capacidades científicas em arquitetura e engenharia. Os engenheiros da Sony Digital Imaging têm canalizado o entusiasmo criando câmeras com "olhos" ou sensores de imagens visando obter lindas fotos, e os mais inteligentes "cérebros" do mundo para processar tais imagens.

Porém, mais ainda está por vir. Acionada pelo novo sensor CMOS Exmor™ de 12.24 megapixels, e o mais avançado mecanismo de processamento de imagens BIONZ™, α700 disponibiliza imagens ricas e brilhantes, e disparo contínuo de 5 fotos por segundo.

Incentivada pelo feedback de milhões de profissionais de criatividade do mundo todo, a Sony continuou com o seu foco no desenvolvimento de novas e melhores tecnologias para expressão artística. Na Handycam®, na Cyber-shot e na α, o DNA da Sony torna-se nitidamente evidente.

Considere, por exemplo, a tecnologia de sensor de imagem CCD da Sony. Desde os anos 70 a Sony tem continuamente estado na vanguarda da indústria do avanço da tecnologia CCD. Em 1980, a Sony lançou a maior câmera prática de vídeo colorido CCD do mundo – a qual conquistou suas asas como uma câmera transportada pelo ar para os jatos jumbo. No mesmo ano, a Sony ofereceu ao mundo sua primeira câmera de vídeo de consumo. Durante os anos de 80 e 90, a popular Handycam® incluía a CCD e logo em seguida a tecnologia CCD da Sony estaria presente numa ampla gama de aplicativos, incluindo a primeira Cyber-shot, a câmera digital de fotografias, lançada em 1996.



Handycam Cyber-shot α

Sony, like.no.other™, Handycam®, Cyber-shot®, α, BIONZ™, Exmor™ e as respectivas logotipos, são marcas comerciais ou marcas comerciais registradas da Sony Corporation. Todos os outros nomes de produtos e de marcas podem ser marcas comerciais ou marcas comerciais registradas de seus respectivos proprietários.

Creator's DNA

FOTO: NUB MENDES

FONTE: REVISTA TAM⁷¹⁷¹ Id.

Num outro exemplo, no quadro 4, divulgado no site de Portugal da Sony, o televisor Bravia é comparado a uma moldura para uma obra-de-arte, que pode ser fixada na parede e remeter, segundo o texto publicitário, a uma galeria de arte.

QUADRO 4 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 4 - PERFEITOS COMO UMA BELA PINTURA: NOVOS BRAVIA SÉRIE E4000 - TELEVISOR BRAVIA - SONY



- Design exclusivo, semelhante a uma moldura, que dá requinte a qualquer interior como um elegante objeto de arte
- O Modo "Picture Frame" recria a experiência de uma galeria de arte em sua casa exibindo uma das seis imagens pré-instaladas, ou a sua fotografia favorita
- Três tamanhos de ecrã e duas cores de molduras que se harmonizam perfeitamente com qualquer divisão da sua casa

FONTE: SONY STYLE⁷²

Nos exemplos descritos como "narrativas tecnológicas", a tecnologia parece ganhar autonomia num tipo de narrativa que conta uma história dos objetos técnicos. Nesta narrativa, a máquina fotográfica "tem um olho e uma memória de gênio", sugerindo que o usuário não precisa fazer nada além de apertar o obturador para produzir boas imagens, imagens essas já programadas no interior da máquina. E finalmente, no terceiro discurso, a tecnologia aparece como representação da arte, indo além do questionamento emblemático, sobre a relação entre mídia e arte, feito por Arlindo Machado:

Que fazem eles juntos e que relação mantém entre si? Dizer artemídia significa sugerir que os produtos da mídia podem ser encarados como as formas de arte de nosso tempo ou, ao contrário, que a arte de nosso tempo busca de alguma forma interferir no circuito massivo das mídias?⁷³

Pode-se intuir que o domínio da tecnologia, nos termos de Sfez⁷⁴, é também o domínio do discurso determinista tecnológico, ou seja, um discurso que centraliza e dá autonomia à tecnologia. Usada nos mais diferentes contextos, a palavra tecnologia é apropriada para os mais indistintos propósitos, para o bem ou para o mal. Da forma como aqui é referida – o discurso da técnica –, pode ser relacionada a uma das diversas acepções do termo conceituado por Álvaro Vieira Pinto⁷⁵, que identifica o termo tecnologia como a ideologização da técnica. Este olhar crítico lançado neste trabalho está de acordo com a conceitualização de Lima Filho e Queluz⁷⁶ para o termo tecnologia, que estabelece a matriz relacional como “construção social complexa integrada às relações sociais de produção”, e a matriz instrumental em que a tecnologia é “isolada das relações sociais”, determinando-as, e sendo a ela atribuídas especificidade e autonomia.

Mas não é apenas na publicidade que se encontra o discurso determinista tecnológico. Também no jornalismo a tecnologia é tratada como se tivesse autonomia. Numa reportagem do Jornal Nacional da Rede Globo⁷⁷ (quadro 5), dentro de uma série de reportagens sobre tecnologia exibida em maio de 2008, o texto refere-se à tecnologia como responsável por unir as pessoas e provocar “mudanças profundas” na maneira de se comunicar, e não o contrário, isto é, as pessoas se apropriando da tecnologia e descobrindo novas formas de estarem juntas.

⁷² SONY STYLE. **Televisores Bravia**. Disponível em: <[http://www.sonystyle.com.br/br/site/index.jsp?&salesChannel=public&marketing=g00\]06](http://www.sonystyle.com.br/br/site/index.jsp?&salesChannel=public&marketing=g00]06)>. Acesso em: 14 jul. 2008.

⁷³ MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 8.

⁷⁴ SFEZ, *op. cit.*, 2007.

⁷⁵ PINTO, *op. cit.*, 2005.

⁷⁶ LIMA FILHO & QUELUZ, *op. cit.*, 2005.

⁷⁷ JORNAL NACIONAL. **Email evita guerra na fronteira do Brasil com Peru**. Disponível em: <http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL537286-104_06,00-EMAIL+EVITA+GUERRA+NA+FRONTEIRA+DO+BRASIL+COM+PERU.html>. Acesso em: 28 mai. 2008.

QUADRO 5 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 5 – REPORTAGEM NO JORNAL NACIONAL DA REDE GLOBO TÍTULO: E-MAIL EVITA GUERRA NA FRONTEIRA DO BRASIL COM PERU

Texto de cabeça: *No Brasil, a tecnologia também está unindo pessoas e provocando mudanças profundas. Nesta semana, o Jornal Nacional vai exibir uma série de reportagens sobre o crescimento do uso do computador e da internet e o poder dessas ferramentas. Nesta segunda, os repórteres Flávio Fachel e Alberto Fernandez vão contar a história de uma mensagem eletrônica que evitou uma guerra.*

Texto da reportagem:

Internet. Um bilhão de pessoas conectadas em todo o planeta, 150 milhões de páginas, dois milhões de e-mails por segundo cruzando os continentes na velocidade de um clique. Que poder teria uma mensagem dessas para um povo com tradição guerreira milenar no meio da floresta?

Alto - Juruá, fronteira do Brasil com o Peru, no Acre, terra dos Ashaninka. As mulheres cuidam da comida, das roupas, das crianças; os homens não descuidam da vigilância. Na mata, nos rios e até nos programas de recados no rádio que vão ao ar todos os dias na região.

Eles não buscam só recados. Procuram pistas que indiquem a presença de invasores vindos do outro lado da fronteira. Madeireiros peruanos de olho no cedro e no mogno existentes na reserva indígena. Não é seguro usar nem um tradicional rádio, presente em quase todas as aldeias da Amazônia.

“Falta ter segurança, porque às vezes tem coisa secreta que só a Polícia Federal e nós podemos saber”, explica um índio.

A reunião ao luar, em volta da fogueira, é decisiva: "Umanarentzi", dizem os Ashaninka. Significa guerra. Guerra contra os invasores.

De um lado, madeireiros peruanos, equipados com rádios sofisticados, de longo alcance e armas de grosso calibre, até fuzis. De outro, os índios Ashaninka se defendendo como sempre se defenderam: usando seus arcos e flechas.

Assim que encontraram esse novo inimigo, os índios logo perceberam que iam precisar de armas bem mais poderosas. Uma antena para conexão, um painel solar para a energia, um computador, que só cinco índios sabem operar. Foi Benki, o filho do cacique, que teve a idéia de levar tecnologia para os guerreiros da floresta.

A decisão da tribo de enfrentar os invasores virou mensagem eletrônica espalhada para Ongs de todo o mundo. E enviada também para o Governo Federal.

"Queremos solicitar a presença das autoridades do nosso país", escreve um índio. As reivindicações indígenas foram recebidas na Presidência da República. A mensagem foi repassada para a Polícia Federal e para o comando do Exército. Os arcos e flechas Ashaninkas foram reforçados por um esquadrão de helicópteros das Forças Armadas. O Estado respondeu ao e-mail vindo da floresta, prendeu os invasores e as toras retiradas de forma ilegal foram dinamitadas.

Os helicópteros foram embora e os Ashaninkas continuam a vigilância na fronteira. Só que, agora, os arcos e as flechas ganharam a força da comunicação instantânea, que faz toda a diferença para quem vive isolado na mata. A munição tecnológica que reforçou os Ashaninkas veio de uma ONG, o Comitê para Democratização da Informática, que já ajudou a levar a internet para quatro aldeias da Amazônia.

“Os Ashaninkas descobriram uma forma de usar a internet como uma ferramenta de libertação. Essa prática deve ser adaptada a realidades distintas de comunidades diferentes, mas ela é a mesma, ela faz com que essas pessoas possam efetivamente se inserir num novo mundo”, disse Rodrigo Baggio, diretor-executivo do CDI.

O computador que agora ajuda os índios a cuidar da fronteira é o mesmo que está chegando às casas de muitos brasileiros.

De 2000 a 2007, a quantidade de gente com acesso à Internet no Brasil saltou de cinco milhões para 39 milhões de pessoas. Foi o segundo maior crescimento registrado no planeta.

FONTE: JORNAL NACIONAL⁷⁸

⁷⁸ Id.

De acordo com o texto da reportagem (quadro 5), o e-mail, ou a tecnologia que o viabiliza, foi o responsável pela comunicação da tribo que interveio num conflito, sem levar em conta que as comunidades, ou as sociedades, se comunicam de acordo com as ferramentas, ou os suportes, de seu tempo, ou de que disponibilizam em determinado momento. Pode-se imaginar que durante um período a comunicação por fumaça deve ter sido algo extremamente inovador.

Por outro lado, uma tribo indígena que se utiliza de tecnologias recentes para resolver os conflitos da comunidade com uma eficiência e agilidade que transpõe distâncias, é fato que não pode ser desprezado. Não se podem ignorar as possibilidades de comunicação que surgem a partir da tecnologia digital, permitindo o intercâmbio entre diferentes culturas. Mas é preciso estar atento aos discursos do senso comum que se referem à técnica como entidade autônoma e isolada das construções sociais.

A tecnologia é ideologizada, assumindo signos voltados para a tecnização e especialização, carregados de imagens que refletem aquilo que a sociedade gostaria de ser, mas não é. Mais do que objetos, a sociedade quer consumir signos que a representem, ou com os quais quer parecer. Podem-se enumerar algumas palavras-chave incrustadas nesses signos expressos pela mídia, carregados de discursos que mostram uma sociedade idealizada, ou uma sociedade que gostaria de ser: humanista, ecológica, solidária, informada, invulnerável, pronta para a aventura e heróica. A imagem e a coisa passam a ser um só, e a ficção, ou o discurso, não pode mais ser separado do objeto.⁷⁹

O que se defende neste estudo é que os sistemas tecnológicos são sistemas socialmente construídos, e por estarem localizados num instante social, se caracterizam pela inevitabilidade e determinismo que curiosamente também são culturalmente constituídos.

Nos termos de Lima Filho e Queluz⁸⁰, essa tecnologia “autoritária” e determinista se reproduz pela descontextualização, que separa a tecnologia (que produz impacto) da sociedade (que os sofre). Esta conceitualização inserida na matriz instrumental desconsidera a tecnologia como construção social, isolando-a das relações sociais e promovendo uma cisão entre o trabalho intelectual e o

⁷⁹ SFEZ, *op. cit.*, 2007.

⁸⁰ LIMA FILHO & QUELUZ, *op. cit.*, 2005.

material, resultando numa hierarquização do saber sobre o fazer. Voltando ao exemplo da publicidade das câmeras da Sony (figura 3 e 4, narrativa tecnológica 3), o usuário do artefato não precisa saber fotografar, não precisa dominar nenhum tipo de técnica, pois a câmera é dotada de um “olho” e de um “cérebro” geniais.

1.3 CONTEXTOS TECNOLÓGICOS

Se na modernidade havia uma crença no progresso no sentido de desenvolvimento – das cidades, das instituições, das pessoas – e o progresso tinha sempre uma visão linear, com começo, meio e fim, passado, presente e futuro, na pós-modernidade há um embaralhamento desses conceitos. A simultaneidade de presentes, as incertezas com relação ao futuro, e a destotalização dos conceitos, canalizou todas as expectativas para um discurso tecnológico.

No discurso que permeia esta crença no progresso tecnológico contínuo que marca a pós-modernidade, as máquinas estão à disposição da memória, com arquivos que se renovam e são reabastecidos dia e noite sem a intervenção humana. As máquinas também são dispositivos que zelam pela nossa segurança, com aparelhos que reconhecem nossa voz, nossas digitais, e registram nossos sorrisos para a posteridade imagética. O jovem que sonha entrar no “mercado de trabalho” acredita que sua habilidade e conhecimento das máquinas poderão lhe garantir “um futuro”. No campo da informação, as máquinas garantem a interatividade, e com ela a inclusão. O aparato tecnológico por si só parece permitir a interatividade e é suficiente para tirar o “espectador” do comportamento contemplativo e distante. É este o cenário da chamada “era tecnológica”.

Entretanto o termo tecnologia compreende uma imensa variedade de significados e apropriações que, como entende Lima Filho⁸¹, implica uma mescla de discursos, isto é, distintas “vozes” de diferentes sujeitos e projetos sociais, que, por sua vez, imprimem diferentes ênfases nas dimensões culturais, materiais, espaciais, temporais, simbólicas e cognitivas do que se entende por tecnologia. Por isso, foram destacadas duas matrizes conceituais para sistematizar teoricamente o termo:

⁸¹ LIMA FILHO, *op. cit.*, 2006.

- a) a matriz relacional, que concebe a tecnologia como construção social, produção, aplicação e apropriação das práticas, saberes e conhecimentos;
- b) a matriz instrumental, que concebe a tecnologia como técnica, isto é, como aplicação sistemática de conhecimentos científicos para processos e artefatos.

Nos termos de Lima Filho⁸², três características principais opõem estas duas matrizes conceituais: “a relação da tecnologia com o trabalho; a compreensão acerca do desenvolvimento científico e tecnológico; e a relação entre tecnologia e sociedade”. Enquanto na matriz relacional a conceituação de tecnologia compreende que ela é uma construção social, parte integrante das relações sociais de produção, o conceito de tecnologia na matriz instrumental lhe atribui autonomia. Ou seja, o conceito instrumental isola a tecnologia das relações sociais e, mais que isso, as determina. Este determinismo tecnológico é marcado por concepções filosóficas e epistemológicas que separam e hierarquizam a teoria e a prática, o saber e o fazer. Tal dualidade reside na essência do que se compreende recentemente por “era tecnológica”.

O discurso tecnológico evidencia essa matriz instrumental quando confere à tecnologia autonomia dentro dos processos. Pode-se intuir que este discurso existe no contexto capitalista e passa a ser apropriado ideologicamente. Na imprensa esse discurso determinista é ainda mais evidente. Um exemplo é a reportagem exibida no Jornal Nacional⁸³ da Rede Globo em maio de 2008. A manchete afirma que “a internet” é a responsável pelas mudanças ocorridas na educação brasileira:

QUADRO 6 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 6 - INTERNET MUDA O APRENDIZADO NO BRASIL.REPORTAGEM EXIBIDA NO JORNAL NACIONAL DA REDE GLOBO EM MAIO DE 2008

Internet muda o aprendizado no Brasil
--

⁸² Ibid., p. 5.

⁸³ JORNAL NACIONAL. **Internet muda o aprendizado no Brasil**. Disponível em: <<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL582278-10406,00-INTERNET+MUDA+O+APRENDIZADO+NO+BRASIL.html>>. Acesso em: 29 mai. 2008.

A expansão do número de computadores, que incluiu milhões de pessoas na internet, também tem reflexos diretos na educação, tanto em casa quanto na escola

A expansão do número de computadores no Brasil, que incluiu milhões de pessoas na internet, também tem reflexos diretos na educação, tanto em casa quanto na escola. É o que mostram Flávio Fachel e Alberto Fernandez, na terceira reportagem da série que o Jornal Nacional exibe, nesta semana, sobre a tecnologia dos computadores na vida dos brasileiros.

“Quero ser piloto de avião”. “Médico”. “Veterinária”, dizem crianças.

Desejos de infância ilhados no meio do Atlântico. Para eles, faltam oportunidades nas escolas. Sempre foi difícil trazer e fixar professores do ensino médio em Fernando de Noronha. Imagine, então, manter um curso superior.

Quem pretendesse ir além do ensino médio, precisava ir rumo às universidades do continente. Ano após ano, o paraíso no meio do Atlântico via os seus jovens mais brilhantes irem embora.

É dia de despedida para Roberta Pereira. “Todo o pai tem que estar sempre com uma mala pronta dos filhos, porque de uma hora para outra eles têm que ir embora”, conta Elenilda Pereira, mãe de Roberta.

Ela vai continuar os estudos longe da família, no Recife. “Muita tristeza e saudade”, lamenta Elenilda.

Mas, no coração da ilha, os computadores ligados à internet avisam: para uma turma, o futuro pode ser em Fernando de Noronha mesmo. Eles vão ser os primeiros administradores, pedagogos e biólogos formados em Fernando de Noronha.

“Vocês não vão ter acesso aos professores. O curso vai oferecer teleconferência onde o professor vai estar ao vivo no qual você vai perguntar aqui e o professor vai responder de lá”, explica o professor

Era tudo o que o aluno de biologia Fernando Paulo de Oliveira queria. Mergulhador experiente, acostumado a mostrar lagostas, arraias e tartarugas aos turistas, ele quer agora entender tudo o que vê no fundo do mar. Graças à Internet, o guia vai virar cientista.

- O teu horizonte ia até onde?

- Até aquela ilhota ali.

- E agora, com esse curso?

- Fica ilimitado. Jamais imaginaria chegar tão longe que hoje eu já imagino que eu possa chegar.

Em uma escola do Rio, também não há limites para a imaginação. É desde cedo que se aprende a estar no comando da tecnologia.

Aos cinco anos, aulas de robótica. O laptop se confunde com brinquedos educacionais. “Eu aprendo muita coisa”, conta uma menina.

A imagem é bonita, mas a alfabetização tecnológica ainda está longe de ser regra no Brasil. Professores da Universidade de Campinas acompanharam o desempenho de alunos do ensino fundamental e do ensino médio em escolas públicas e chegaram a uma conclusão reveladora.

“O resultado é que, independentemente da classe econômica e da série, os alunos que sempre usam o computador para fazer a lição de casa têm, em média, notas piores de alunos que nunca usam”, afirmou o professor Jacques Wainer, da Universidade de Campinas (Unicamp).

A pesquisa não diz por que isso acontece. Mas quem acompanha de perto a relação entre os jovens e o computador tem pistas.

“Quando se fala: ‘Vamos abrir uma sala de informática’, estamos focando apenas na técnica. Desenvolver uma proposta pedagógica, desenvolver uma metodologia para o uso dessa tecnologia, capacitar continuamente esses professores é realmente o que faz diferença”, afirma Rodrigo Baggio, do Comitê para a Democratização da Internet.

Já há quem ouse chamar lugares assim de ‘cemitérios do conhecimento’. Nas bibliotecas escolares, enciclopédias inteiras esquecidas pelos alunos. Trabalho? Só para a equipe de limpeza.

QUADRO 3 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 6 - INTERNET MUDA O APRENDIZADO NO BRASIL.REPORTAGEM EXIBIDA NO JORNAL NACIONAL DA REDE GLOBO EM MAIO DE 2008 (CONT.)

Quem tem mais de 30 anos, lembra como eram os trabalhos no tempo da escola. O professor passava o tema e os alunos vinham até as bibliotecas consultar livros para produzir as pesquisas.

Hoje, na época da internet, são raros os alunos que vêm até as estantes pra resolver o problema. Preferem usar a ponta do dedo. “Dou um Control C + Control V”, confessa a estudante.

Control C captura o texto na tela. Control V põe onde você quiser. Rápido e irresistível. São os comandos preferidos da geração ‘copia e cola’. “Não tenho o costume de ler. Não gosto e faço outra coisa”, revela a estudante.

Diga isso para a exigente professora Cláudia Afonso. No ano passado, desconfiada, ela resolveu investigar de onde teria vindo tanto conteúdo nos trabalhos de iniciação científica. Descobriu que todos os alunos usaram as tais teclas milagrosas: Control C + Control V.

“A gente fez uma contra-pesquisa na internet, buscando site por site de origem e riscando os trabalhos, dizendo: ‘Aqui está no site tal’. E demonstrei que havia ali uma cópia”, contou Cláudia Afonso.

Um trabalho copiado no colégio, outro na faculdade. A psicopedagoga Alba Maria Leme Weiss alerta: a multiplicação da preguiça intelectual logo, logo, cobra seu preço. “A gente corre um risco de uma geração medíocre, de uma geração mediocrizada. De querer tudo rápido, tudo fácil, só que o mercado de trabalho não vai aceitar isso. A vida não aceita isso”, avalia Alba Maria.

Os computadores estão chegando. O Governo Federal já começou a distribuir laptops para alunos da rede pública. A meta é fornecer, nos próximos anos, equipamentos para 300 escolas em todos os estados do Brasil, mas só as máquinas.

Simão Pedro Marinho, consultor do Ministério da Educação, deixou claro de quem será a responsabilidade de transformar a geração ‘copia e cola’ em uma turma mais criativa. “Quem vai fazer essa história são as escolas. Não tenha dúvida, são as escolas. As escolas farão a mágica que puder fazer. E cada mágica no seu contexto”, ele alega.

De cada 100 brasileiros, apenas 30 usam a internet para estudar e só quatro fazem cursos à distância pelo computador.

FONTE: JORNAL NACIONAL⁸⁴

Embora no corpo da reportagem (descrita no quadro 6) as entrevistas feitas com especialistas em educação evidenciem que computadores ou internet, sozinhos, não permitem nenhum tipo de mudança, a manchete sugere que a internet, por si só, é capaz de operar transformações. Reportagens como esta, dotadas do discurso determinista tecnológico, referem-se à tecnologia digital como se esta fosse dotada de uma especificidade que a excluísse de determinados contextos. Sobre isso, Lima Filho comenta:

Poderíamos perguntar se no contexto contemporâneo de intenso intercâmbio cultural, de cotidianidade das linguagens midiáticas e informacionais, da difusão e incorporação dos artefatos tecnológicos aos espaços urbanos públicos e privados, no qual ciência e tecnologia são forças materiais presentes em todos os campos e atividades, é adequado falar em especificidade da tecnologia e do conhecimento tecnológico e, sobretudo, em institucionalidade específica, principalmente no nível da educação superior. Algo pode ser considerado estritamente tecnológico ou, do contrário, não tecnológico? Algum campo de saber ou área de conhecimento pode prescindir da tecnologia ou considerar-se em relação externa para com ela?⁸⁵

⁸⁴ Id.

⁸⁵ LIMA FILHO, *op. cit.*, p. 5.

Técnica e tecnologia estão presentes em todo ato humano, sendo, portanto, inerentes ao processo de hominização⁸⁶. Assim sendo, toda criação humana, seja no campo material, seja no campo ideal, é dotada de um caráter técnico. Nos termos de Vieira Pinto⁸⁷, o uso ideológico da expressão “era tecnológica”, faz crer que temos “a felicidade de viver nos melhores tempos jamais desfrutados pela humanidade”. Trata-se de um olhar a partir do fim da história, ou seja, uma visão ideológica que confere à época e à civilização recente um valor moral e material superior às anteriores. Entretanto, o autor propõe um outro olhar, que consiste em considerar extraordinário o tempo no qual vivemos não por estar excluído da história, mas exatamente por fazer parte do curso da história, que confere originalidade a todas as criações, independente de períodos históricos. Com este raciocínio, Vieira Pinto⁸⁸ conclui que a expressão “era tecnológica” pode se referir a qualquer época da história, “desde que o homem se constituiu em ser capaz de elaborar projetos e de realizar os objetos ou ações que os concretizam”.

Ao se optar por este conceito, entende-se que deslocar a tecnologia das bases do processo social produtivo, isto é, dotá-la de autonomia e especificidade implica ignorar o ser social que a produz. Pode-se perceber que, ao dissociar a tecnologia das práticas sociais, o que ocorre é um processo de descontextualização. Ao ocorrer isso, o termo tecnologia se fundamenta num outro processo: o da racionalização e hierarquização do saber e do fazer, das práticas aos saberes, dos saberes aos conhecimentos sistematizados e, finalmente, dos conhecimentos sistematizados por informações fragmentadas, destituídas de contexto e significado. Sobre isso, Lima Filho e Queluz comentam:

Esse processo de subsunção das práticas aos saberes está na base da ascensão do termo tecnologia, como aquele que “passa a incluir uma espécie particular de artefato, uma forma especializada de conhecimento, um estilo mental e certo número de habilidades e práticas” (LEO MARX *in* MARX & SMITH, 1994: 249), e que ocorre com maior intensidade na segunda metade do século XIX. Tecnologia substitui termos como arte mecânica, que conotavam homens trabalhando, com mãos sujas em bancas de trabalho. A palavra tecnologia, por sua vez, tem “o efeito de idealizar, purificar o conceito para evitar o medo do homem do ocidente pelo trabalho e pelo físico” (...) A palavra tecnologia procura afirmar um modo independente de pensamento e prática como “ciência”, independente de qualquer “regime sócio-econômico” (LEO MARX *in* MARX & SMITH, 1994: 247).⁸⁹

⁸⁶ PINTO, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁹ LIMA FILHO & QUELUZ, *op. cit.*, p.22.

Ao se considerar esta descontextualização e a conseqüente ascensão do termo tecnologia e a noção de determinismo tecnológico, é interessante observar que os termos “técnica” e “tecnologia” pertencem a domínios diferentes. O domínio da técnica é o dos objetos técnicos, assim como a maneira de fazê-los, ou seja, objetos como carros, telefones, aparelhos de televisão, aparelhos de telefone celular, enfim, aparelhos que têm protocolo de fabricação, que são utilizáveis, e abandonados quando perdem a utilidade.

O domínio da tecnologia é o domínio do discurso. Etimologicamente falando, *tecno* + *logos* seria o discurso da técnica. E tecnologia nada mais seria que o conjunto de discursos plurais que acompanham os objetos técnicos; discursos que teorizam e profetizam o futuro do objeto. Para Lima Filho e Queluz⁹⁰, o discurso determinista tecnológico é composto por uma série de narrativas “constituídas e constituintes do universo simbólico, que explicam desde singelas ações cotidianas até grandes metanarrativas explicativas do progresso humano”.

Se os discursos são narrativas, a tecnologia, segundo Sfez⁹¹, é uma ficção desprovida de crítica social, em que a racionalização do mundo visa à reconstrução de um mundo ideal, sem conflitos, sem distinção de classes, sem política, sem sindicatos. Um mundo em que as bandeiras se concentram na comunicação tecnológica, permitindo a interatividade, a participação, o trabalho cooperativo, a rapidez, o dinheiro. Uma sociedade imediatista, unida pela tecnologia, na qual o turismo, a música, os esportes, os jogos, o lazer, as ralações afetivas, as artes plásticas, tudo enfim é mediado pela tecnologia e pode se dar na esfera virtual.

A comunicação tecnológica toma a forma de uma narrativa, pois tem a necessidade de contar uma história sobre os objetos técnicos. Portanto, partindo da idéia de Sfez⁹² de que a tecnologia é uma ficção, podemos perceber que esta narrativa oferece à sociedade as imagens que a representam, ou as imagens do que ela gostaria de ser, mas não é: uma sociedade humanista, ecológica, solidária, informada, invulnerável e pronta para a aventura. São estas imagens que interessam ao Mercado, pois elas “vendem” os objetos técnicos reforçando assim o discurso determinista tecnológico.

⁹⁰ Ibid., p. 23.

⁹¹ SFEZ, Lucien. **Crítica da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2006.

⁹² Id.

A indústria da comunicação, com sua lógica capitalista, é permeada pelo discurso determinista tecnológico, que justifica o atual cenário de desigualdades sociais, especialmente nos países da América Latina, onde, como aponta Canclini⁹³, não chegamos a vivenciar por completo a modernidade e já nos encontramos absorvendo as imagens do futuro tecnológico que tudo resolve: “Enquanto na arte, na arquitetura e na filosofia as correntes pós-modernas são hegemônicas em muitos países, na economia e na política latino-americanas prevalecem os objetivos modernizadores”. Contudo, ainda nos termos de Canclini, é preciso examinar e compreender as culturas híbridas – que constituem uma modernidade específica da América Latina – geradas, sobretudo, pelas novas tecnologias comunicacionais, conforme comenta:

A transnacionalização da cultura efetuada pelas tecnologias comunicacionais, seu alcance e eficácia, são mais bem apreciados como parte da **recomposição** das culturas urbanas, ao lado das migrações e do turismo de massa que enfraquecem as fronteiras nacionais e redefinem os conceitos de nação, povo e identidade.⁹⁴

Ainda segundo Canclini, analisar o que ele chama de hibridação das culturas permite compreender melhor as forças que ampliam as desigualdades sociais no continente latino-americano, e fazer entender um pouco mais essas divergências que são fruto de “conflitos não resolvidos”.⁹⁵

1.3.1 Das mediações aos meios

Entre os objetivos deste trabalho está analisar os processos recentes de convergência, interação e colaboração no campo da Comunicação, permeado pela tecnologia – especialmente a tecnologia digital, e relacionar os processos no campo da comunicação a processos semelhantes no campo da arte, evidenciando assim as experiências de caráter coletivo na produção da informação nesta chamada “era tecnológica”, e ainda investigar como as possibilidades recentes de circulação da informação alteraram ou deslocaram as premissas do conceito de autoria e das Teorias da Comunicação. Para tanto a proposta é reunir elementos entre os campos

⁹³ CANCLINI, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁵ *Id.*

da arte e da comunicação, que possam ser relacionados na tentativa de desvendar os processos e discursos que permeiam o campo da comunicação.

Para tanto, este estudo se apropria do conceito de mediação introduzido por Martín-Barbero⁹⁶, para quem a comunicação deve ser compreendida a partir da cultura, uma vez que não é mais possível separar o que acontece na Cultura, daquilo que acontece nas massas, apontando para uma mescla, ou “osmose”, que se dá no ambiente fronteiro das culturas. Martín-Barbero⁹⁷ legitima o “popular” como um espaço teórico para se compreender os processos de comunicação, invertendo o olhar centralizado nos meios de comunicação e considerando os sujeitos, os receptores, como referências para se pensar a comunicação na América Latina.

Desta forma se entende que os meios de comunicação são sistemas sociais de produção, circulação e consumo de mensagens midiáticas, sistemas que constituem um ambiente simbólico no qual está incluída grande parte da população. Assim, a recepção não se constitui simplesmente numa etapa do processo de comunicação, mas se desloca para um novo patamar, do qual se devem repensar os estudos sobre a comunicação. Martín-Barbero entende que a recepção não é uma simples etapa do processo de comunicação, e comenta:

Ela (a recepção) não é uma etapa como sugerido pela escola norte-americana, que de algum modo nos impingiu uma espécie de história artificial, durante anos estudada pela sociologia, essencialmente a economia do emissor, e, posteriormente, pela análise semiótica da ideologia da mensagem.⁹⁸

Portanto, trata-se de problematizar a comunicação a partir da cultura, dos usos e apropriações, apreendendo a comunicação a partir da recepção. O conceito de mediação proposto por Martín-Barbero⁹⁹ e aqui adotado compreende a comunicação social no espaço de interação entre a produção e o consumo, em oposição às teorias hegemônicas nos estudos de comunicação – que Martín-Barbero¹⁰⁰ chama de “modelo mecânico” – em que “não há nem verdadeiros atores nem verdadeiros intercâmbios.”

⁹⁶ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006, p. 19.

⁹⁷ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2002.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁹ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006.

¹⁰⁰ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2002, p. 40.

Tal modelo tem origem nos conceitos estabelecidos inicialmente pela Escola de Frankfurt, que instituiu os termos “cultura de massa” e “indústria cultural”. A partir de então, os estudos de comunicação relacionam a cultura de massas ao processo industrial, caracterizado pela verticalidade e por um conjunto de operações meramente técnicas, como uma linha de montagem. Neste modelo, o emissor se dirige a um receptor massivo, anônimo e disperso, que é a audiência. No contexto do modelo mecânico o receptor não opera a mensagem de retorno, uma vez que as reações são individuais, ou em grupos, e os canais de retorno são distintos dos canais do comunicador. Nos termos de Martín-Barbero¹⁰¹, tal modelo consiste em fazer chegar a comunicação, já construída, de um pólo a outro, o que levaria a uma confusão epistemológica.

Estariamos confundindo, permanentemente, a significação da mensagem com o sentido do processo e o das práticas de comunicação, como também reduzindo o sentido destas práticas na vida das pessoas ao significado que veicula a mensagem. Seria entender todo o processo com base nesse significado, no qual se encontram as intenções do emissor e suas expectativas quanto ao receptor que o espera.¹⁰²

Isso indica que o lugar da recepção é apenas um “lugar de chegada” e nunca um “lugar de produção de sentido”, constituindo-se numa “concepção condutista”, tal qual a concepção iluminista, em que o processo de educação concebido desde o século XIX consiste na transmissão do conhecimento a quem não conhece. Tal concepção toma o receptor como um indivíduo isolado e despolitizado, em contraponto com as mensagens politizadas e manipuladoras enviadas pelo emissor. Ficam de fora deste modelo tudo o que foi criado pela sociedade, as culturas e a história.

Ao propor a recepção como um lugar, e não uma etapa dos estudos de comunicação, Martín-Barbero¹⁰³ destaca as questões de anacronia e as diferentes relações com o tempo, que abalam as concepções progressistas da história, e introduzem a multiplicidade (de temporalidades, de histórias) como fator de reflexão do momento recente, especialmente na América Latina, onde as diversidades

¹⁰¹ Id.

¹⁰² Id.

¹⁰³ Id.

temporal e cultural favorecem a pesquisa não mais do objeto (ciência da comunicação), mas do campo, ou seja, a comunicação em processo.

O anacronismo e as fragmentações de tempo e espaço que residem no centro dos estudos da pós-modernidade são entendidos por Martín-Barbero¹⁰⁴ como mediações do momento recente. Elas podem ser entendidas em termos macro, no sentido de que em uma mesma sociedade convivem culturas que estabelecem diferentes relações com o passado, presente e futuro. Isto é, culturas que celebram um passado que já não tem nada a ver com o presente, e o fazem através de análises especializadas; culturas que se relacionam com o passado em termos de memória, como expressão de um grupo; e culturas que se identificam com o que rompe, inova, emerge, e com a experimentação.

Essa fragmentação, ou heterogeneidade de culturas também se dá em termos de “temporalidades de classe social”¹⁰⁵. Tomam-se os estudos de classes sociais – no sentido das pluralidades culturais de uma sociedade - como instrumento para se introduzir a dimensão histórica, uma vez que as temporalidades das classes sociais são histórica e socialmente distintas das temporalidades, por exemplo, dos gêneros, ou das gerações.

Entende-se também por mediação a fragmentação social e cultural introduzidas pelas chamadas novas tecnologias de informação, que separam os que têm poder de decisão, daqueles que não têm. Trinta anos atrás, quando não havia na América Latina a disponibilização, por exemplo, de mais de 100 canais de televisão, ou mesmo a internet, a informação e a cultura eram dirigidas para um único público, para o receptor concebido como massa.

Na chamada “era da informação”, as novas tecnologias proporcionam uma divisão entre “a cultura e a informação dirigidas para aqueles que tomam decisões na sociedade”, e outro tipo de informação e cultura voltada para os demais, acentuando a velha divisão entre os que sabem e os que não sabem, ou mais, entre os que têm informação e, por conseguinte, poder, daqueles que não têm nem um e, conseqüentemente, nem outro. A fragmentação na comunicação evidencia a divisão social entre os que ascendem ao poder, e a imensa maioria para quem os meios de comunicação se dirigem, como comenta Martín-Barbero:

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

Antes, quando tínhamos dois ou três canais de televisão, até os mais elevados intelectuais do país precisavam se inteirar de que havia muita gente que gostava de melodrama. Agora os intelectuais, os executivos, os *yuppies* vêem cada um a sua televisão. Eles não vêem mais uma televisão, uma informação em comum. Eles se inscrevem numa informação que lhes diz aquilo que realmente lhes interessa para os seus negócios, seus trabalhos ou suas investigações.¹⁰⁶

Porém Martín-Barbero¹⁰⁷ sustenta que hoje assistimos a outros tipos de fragmentação e de divisão, como a que separa os jovens e os velhos dos nossos dias a partir de suas habilidades com as novas tecnologias. A experiência vivida pelos mais velhos que os qualificou para o mundo do trabalho se torna obsoleta, enquanto os mais jovens têm uma empatia natural com a nova cultura tecnológica.

Neste sentido as novas tecnologias são “um novo organizador perceptivo, um reorganizador da experiência social”¹⁰⁸, uma experiência que estabelece novas relações de acordo com as transformações operadas por essas fragmentações. Como exemplo desta reorganização, Martín-Barbero¹⁰⁹ cita o redimensionamento dos espaços público e privado, ou uma desprivatização da vida íntima em consequência da privatização da economia, não no sentido do desaparecimento da vida pública, mas numa mudança do seu significado.

Tais mudanças na sociedade são percebidas de antemão pela publicidade, que rapidamente consegue enxergar a segmentação dos públicos para então segmentar também a publicidade, instituindo mecanismos (tecnologias) que perseguem os hábitos das distintas classes sociais, seus desejos, seus sentimentos em relação à vida, beleza, juventude, poder, etc. Por exemplo, quando uma pessoa entra em algum site da internet e dissemina determinados registros, imediatamente dá-se início a uma investigação que delineará seu perfil de consumo e, conseqüentemente, aquilo que o move, no sentido mais profundo.

Mais do que oferecer um produto para um público massivo, a publicidade tem o poder de observar o que está se passando na sociedade, e buscar um público determinado, que se identifica com um produto específico. Trata-se de reconhecer

¹⁰⁶ Ibid., p. 45.

¹⁰⁷ Ibid., p. 46.

¹⁰⁸ Id.

¹⁰⁹ Ibid., p. 47.

as pluralidades culturais que compõem uma sociedade, reconhecimento que “produz uma reorganização profunda no que se está produzindo”.¹¹⁰

Ao analisar essas experiências, obtém-se um “mapa” referencial para o estudo da comunicação, partindo das mediações e dos sujeitos. E ao se estudar o processo de comunicação, percebe-se neste mapa a presença de novos atores que “introduzem novos sentidos do social e novos usos sociais dos meios.”¹¹¹ Ao se identificar de que maneira se dá este novo uso social dos meios, permeados por aparatos de tecnologias digitais, é possível perceber os processos de convergência, interação e colaboração, especialmente no campo da comunicação, e os deslocamentos nos papéis de autor e espectador.

¹¹⁰ Ibid., p. 50.

¹¹¹ Ibid., p. 20.

2 A ARTE NO ESPELHO



FONTE: THE SIMPSONS¹¹²

Ao olhar para a História pode-se intuir que o homem sempre criou artefatos para fazer arte e, também, para se expressar. Grosso modo, todo artista precisa da arte e da técnica para se comunicar. Ao se relacionar o que acontece no mundo da arte, permeado pela tecnologia que lhe é implícita, com o mundo da comunicação, pretende-se alcançar um dos objetivos deste trabalho que é identificar e analisar os processos recentes de convergência, interação e colaboração, permeados pela tecnologia – especialmente a tecnologia digital. Por isso, neste segundo capítulo, será analisado o campo da arte – mais especificamente das artes plásticas - através da tecnologia.

112

http://www.thesimpsonsbr.com/home/index.php?option=com_content&view=article&id=230:-parodia-de-obras-famosas-com-simpsons&catid=1:novidades&Itemid=2 . Acesso em: 01 maio 2009.

Quando se observa o panorama da arte para discutir a comunicação, pode-se ousar dizer que a arte também é um discurso e, por conseguinte, assim como a comunicação, também é uma construção cultural. A arte é definida, no senso comum, como uma criação humana, de valores estéticos, que sintetiza as emoções do artista, sua história e sua cultura. Neste segundo capítulo serão apontados os conceitos de autoria que surgiram por volta do século XVIII; também serão analisadas as relações entre tecnologia e arte, permeadas pela cultura, em diferentes períodos históricos; as questões de interação e de interatividade proporcionadas pelo uso de aparatos tecnológicos digitais nas artes; e os deslocamentos nas funções de autor e de espectador.

Este estudo se apropria de alguns conceitos de Geertz¹¹³, para quem o discurso sobre a arte não deve ser meramente técnico ou estético, uma vez que o sentimento que um artista, ou um povo, tem pela vida, se manifesta em vários segmentos – religião, moralidade, ciência, política, tecnologia, formas de lazer – que organizam o cotidiano, inclusive a arte. Citando Matisse, Geertz¹¹⁴ diz que “os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis”. Sob este ponto de vista, a arte, assim como a linguagem, é uma forma de expressão fundada na própria vida social. A este respeito, o autor comenta:

Assim como não podemos considerar a linguagem como uma lista de variações sintáticas, ou o mito como um conjunto de variações estruturais, tampouco podemos entender objetos estéticos como um mero encadeamento de formas puras.¹¹⁵

Seguindo este pensamento, pode-se intuir que o estudo da força estética por si só não abarca a extensa formação coletiva que sustenta a sensibilidade explorada pela arte, dando visibilidade a uma maneira de ser e estar no mundo.

Não se vai empreender neste trabalho algum tipo de História da Arte. Mas sim a observação da arte produzida em alguns períodos da História, evidenciando as mesclas existentes entre as respectivas culturas e suas manifestações artísticas,

¹¹³ GEERTZ, Clifford. **O Saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

¹¹⁴ Ibid., p. 148.

¹¹⁵ Id.

na tentativa de descobrir, no campo artístico, as pistas de como o ser humano vivencia suas experiências no campo da comunicação.

2.1 O INDIVÍDUO ISOLADO

Para se falar de autoria, a idéia – comum a vários autores - que até hoje se impõe e que foi construída a partir do conceito de “indivíduo” no mundo moderno, ou pós-medieval, é a do autor como um cânone. Enquanto no mundo medieval o ser humano era entendido como um ser social estático, isto é, que cumpria passivamente um plano divino e desta forma preparava-se para uma vida após a morte – o humanismo renascentista promove o ser humano a “indivíduo”. O fim do mundo medieval desloca o eixo de percepção do ser humano para um ângulo que reforça sua individualidade, percepção esta apoiada em noções resgatadas da cultura greco-romana e também na reforma da igreja, que pregava uma ligação direta do homem com Deus.

Desde a criação da imprensa, até a institucionalização jurídica dos direitos individuais, diferentes períodos históricos determinaram o surgimento do “autor” tal qual o conhecemos hoje. A invenção do romance é um deles. A idéia do autor que se isola para o ato de criação de uma obra original surge com o romance. Benjamin¹¹⁶, em seu célebre ensaio “O narrador”, situa o período em que os textos passam da condição medieval – em que valiam mais pelo seu discurso de que pelo seu autor – para o texto de autor. Ao diferenciar a experiência do narrador e do autor, Benjamin comenta:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive.¹¹⁷

A noção de autor advém do conceito de sujeito pensante, fomentado no culto à razão vivido a partir do século XVII, e promovido em boa parte pela prática científica que forja a noção do sujeito que – ao contrário do ser medieval estático –

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 201.

age sobre os objetos externos e a eles reage. No discurso da ciência, por exemplo, fórmulas, teoremas e síndromes patológicas passam a ganhar o nome do sujeito que as descobriu.

Esta nova forma de pensar o ser humano – marcada por episódios como a Revolução Francesa e a promulgação da Constituição Americana – instaura, a partir do século XVIII, um pensamento político que tem no indivíduo o centro da ordem social e jurídica. No mundo “moderno” é o indivíduo, através de contrato, consenso ou cooperação, que dá origem à sociedade e às leis. O conceito de cidadão nasce com uma nova ordem jurídica fundada nos direitos individuais.

De acordo com Michel Foucault¹¹⁸, o fato de a função autor nascer no momento em que este pode ser punido em virtude da transgressão dos textos, faz com que seu discurso passe a ser um bem preso a um circuito de propriedade. Assim, quando se estabelece o conceito de propriedade individual, e o conceito de responsabilidade civil – que determina a punição do indivíduo pelos prejuízos causados a outros por seus atos, entre eles os de produção de texto – consolida-se a noção de propriedade intelectual e o conceito de autoria.

O autor individualizado é aquele que agrupa um número de obras que caracterizam certo modo de discurso, de existência e de funcionamento no interior de uma sociedade. Um dos objetivos deste trabalho é analisar em que medida, ou de que forma, o autor, ou os autores, ou a função autor, se inserem no discurso da informação nesta contemporaneidade – cada vez mais carregado pelas “tintas” da tecnologia e pela construção coletiva de informação.

Considerando os cenários em que se insere a arte, a autoria, a comunicação e a cultura, a proposta é traçar um breve panorama da arte a partir de três momentos históricos, e as tecnologias usadas em cada um deles: o período pré-industrial, em que as obras de arte se vinculam ao poder absolutista; o período industrial-mecânico, que reforça a distinção entre os objetos produzidos em série daqueles produzidos por um autor; e o período eletro-eletrônico, em que se forja o conceito da desmaterialização da arte, com o surgimento de uma pluralidade permeada por novas tecnologias digitais e espaços multimídias.

¹¹⁸ FOUCAULT, *op. cit.*, 2006.

Permeando estes três momentos está o conceito de autoria, ou seja: como o autor se individualizou, que estatuto lhe foi atribuído, quando se iniciam as pesquisas sobre autenticidade e como se instaura a categoria da crítica que leva em consideração o homem e a obra. Por fim, o declínio do conceito de autoria como era entendido até aqui, ou a ascensão dos processos de co-autoria, ou de colaboração, promovida pelos novos suportes tecnológicos a serviço da informação, e suas dimensões culturais.

2.2 O PANORAMA DA ARTE

Cultura e tecnologia produzem formas de expressão, como a arte e também a comunicação. Grosso modo, pode-se dizer que os grandes movimentos que marcaram o fim do século XVIII e forjaram as transformações de comportamento nos séculos seguintes, parecem ser decorrentes de grandes descobertas tecnológicas que, entre outras coisas, trouxeram à humanidade as sensações de proximidade e de velocidade. É importante enfatizar que trata-se de um processo que caracteriza um tipo específico de sociedade, em um momento histórico específico.

É neste momento, como se viu, que surge o conceito de autoria individual, contrariando o sentido de autoria comum do mundo medieval. A definição de autoria aplica-se a diversos tipos de produção: pintura, desenho, música, escultura, cinema, fotografia e texto escrito. Como já foi ressaltado neste trabalho, a divisão da cultura entre popular e erudita é um conceito que surge em fins do século XVIII, concomitante ao surgimento dos museus.

Entretanto, após a Segunda Guerra Mundial, o projeto moderno parece não dar conta do cenário mundial. As heranças tecnológicas da indústria bélica apontam para a possibilidade da extinção da espécie; a indústria cultural embaralha os conceitos entre alta e baixa cultura; o desenvolvimento de tecnologias de comunicação, fruto da herança bélica, intensifica a troca cultural; o uso dos suportes tecnológicos gera uma percepção de velocidade e o mundo das artes entra em crise.

Para identificar os meios expressivos utilizados pela arte no ciclo industrial, utiliza-se, neste trabalho, das pesquisas de Paulo Laurentiz¹¹⁹ referentes aos procedimentos intelectuais embutidos nos diferentes modos operacionais do referido ciclo. Assim, quando lançamos um olhar para algumas manifestações da arte em determinados momentos históricos pelo viés da técnica e da tecnologia, percebemos que é possível falar de arte fazendo um breve passeio por três períodos marcados por transformações e por descobertas tecnológicas que transformaram os modelos de pensamento. São eles os períodos: pré-industrial, industrial-mecânico, e industrial eletro-eletrônico. A escolha deste caminho se justifica na investigação sobre a complexa organização do pensamento que rege a atividade artística, como comenta o autor ao analisar os princípios do pensamento criativo para investigar como se dão os processos intelectuais nos diferentes modos operacionais. Diz Laurentiz:

*O insight é uma tradução para o conhecimento humano das manifestações do mundo, sejam elas naturais ou culturalmente produzidas; portanto um insight pode se dar a partir de um fenômeno natural ou após a aprendizagem de técnicas de produção ou ainda após a reinterpretação de idéias ou conceitos.*¹²⁰

Ao relacionar conceitos de diferentes filosofias, inclusive a oriental, e lançar mão dos estudos realizados na área da física subatômica e da psicologia – que explicam a questão da sincronicidade – e ainda introduzir neste extenso raciocínio os fundamentos semióticos de Peirce, Laurentiz¹²¹ propõe que o pensamento é “fruto da relação do homem com o mundo” e não algo puramente seu, ou despregado do mundo. A dualidade introduzida por Descartes, para quem as questões da natureza estavam divididas em dois reinos independentes, o da mente e o da matéria, permitiu que os cientistas tratassem a matéria como algo apartado de si mesmo. Essa visão cartesiana que marcou o pensamento ocidental foi questionada pelos estudiosos da física subatômica, especialmente Fritjof Capra¹²², que contrapôs as idéias do pensamento grego – voltado para o estudo do mundo mecânico da escala humana – com os conceitos orientais que consideram corpo e mente como parte de

¹¹⁹ LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 19-21.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹²¹ *Ibid.*, p. 52.

¹²² CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Cultrix, 1988.

um todo e, na visão de Capra, uma posição mais adequada para compreender as descobertas da física recente. Portanto, ao mesclar todas estas idéias, Laurentiz ¹²³ evidencia que o pensamento está no mundo, e é resultado das manifestações naturais e culturais:

O *insight* promotor de novas idéias é fruto de manifestações do mundo, que podem ser de origens natural ou culturalmente construídas. Assim, o *insight* pode ter como fundamento o aproveitamento de um conhecimento advindo da aprendizagem de uma técnica operacional. Logo, o mundo, ao se manifestar através de um fato cultural, traduz-se num *insight* promotor de uma idéia, que passa a ser produzida num corpo material responsável pela concretização da obra.¹²⁴

O *insight* pode se dar através de uma nova percepção do mundo por parte do artista, ou ainda através da observação de uma manifestação cultural do mundo. Para compreender essas diferentes posturas do homem produtor, faz-se necessário entender “a matéria como histórica”¹²⁵. Uma vez que ela faz parte do mundo e o mundo é dinâmico, com transformações geradas pelo próprio homem; e também porque a matéria faz parte do mundo cultural e social do homem, ficando sujeita às mudanças promovidas de acordo com a própria natureza humana, impulsionadas pela curiosidade, pela comunicação e pela educação.

O historiador da arte, E.H. Gombrich¹²⁶ analisa a capacidade que o ser humano tem de fazer relações entre o que, aos seus olhos, parece natural. Assim, o pintor que observa a natureza na tentativa de transpô-la para a tela, em verdade não estaria investigando a natureza do mundo físico, “mas a natureza das nossas reações a esse mundo”. Como ilustração deste ponto, pode-se pensar em Constable (figura 5).

¹²³ LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 69.

¹²⁴ Id.

¹²⁵ Ibid., p. 70.

¹²⁶ GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 44.

FIGURA 5 - CONSTABLE. *STRATFORD MILL* 1820

FONTE: NATIONAL GALLERY¹²⁷

Neste sentido, além das questões físicas da visão, a experiência da arte cria um horizonte de expectativas. Diz Gombrich:

Os psicólogos chamam tais níveis de expectativas de “contextos mentais” (...). Toda cultura e toda comunicação dependem da interação entre expectativa e observação, das ondas de gratificação, desapontamento, conjeturas acertadas e jogadas em falso, que constituem a nossa vida diária (...). A experiência da arte não constitui exceção à regra geral. Um estilo, como uma cultura ou um clima de opinião, cria um horizonte de expectativas, um conjunto de contextos mentais, que registra desvios e alterações com exagerada sensibilidade. Ao anotar relações, a mente registra tendências. A história da arte está cheia de relações que apenas podem ser entendidas dessa maneira.¹²⁸

Ao discorrer sobre os diversos períodos da arte, Gombrich¹²⁹ conclui que o artista usa cores e formas não para representar o mundo, mas para representar um sentimento. “A representação não é uma réplica”, afirma Gombrich:

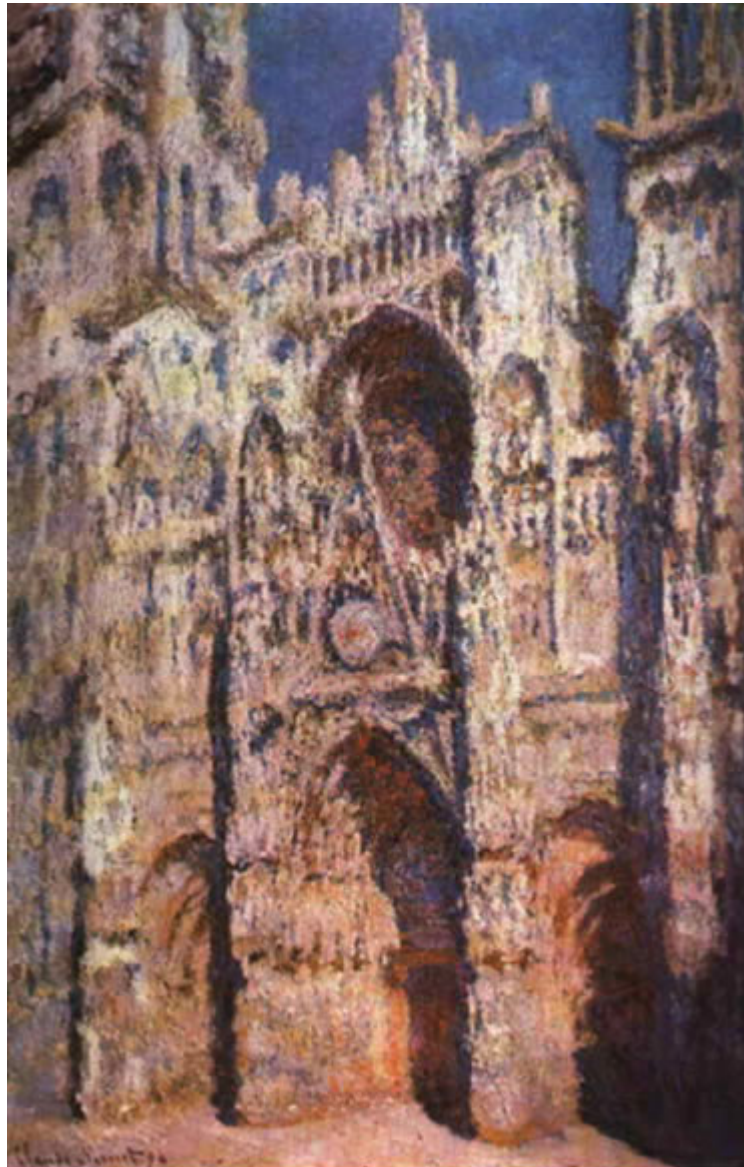
¹²⁷ Disponível em : http://www.thesimpsonsbr.com/home/index.php?option=com_content&view=article&id=230:-parodia-de-obras-famosas-com-simpsons&catid=1:novidades&Itemid=2. Acesso 01 maio 2009

¹²⁸ Ibid., p. 53.

As formas de arte, antigas e modernas, não são duplicatas do que o artista tem em mente – não mais do que as duplicações do que ele vê no mundo exterior. Nos dois casos, são transcrições feitas com um veículo adquirido, um veículo que se desenvolveu através da tradição e da habilidade – do artista e do observador.¹³⁰

Sobre esta visão de Gombrich da representação na arte, pode-se observar nas figuras 6, 7 e 8, as diferentes visões de Monet para a Catedral de Rouen, de acordo com a posição do sol em diferentes momentos do dia.

FIGURA 6 - MONET. *LA CATHÉDRALE DE ROUEN, PLAIN SOLEIL*, 1894



¹²⁹ Ibid., p. 314.
¹³⁰ Id.

FONTE: IBIBLIO¹³¹

FIGURA 7 - MONET. *LA CATHÉDRALE DE ROUEN, TEMPS GRIS*, 1894



FONTE: IBIBLIO¹³²

¹³¹ IBIBLIO. **Monet**. Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/rouen/>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

¹³² Id.

FIGURA 8 - MONET. LA CATHÉDRALE DE ROUEN,PLAIN SOLEIL, 1894



FONTE: IBIBLIO¹³³

Assim, para analisar as formas de expressão, e, por conseguinte, de comunicação do momento recente, se fez necessário eleger um período da história que tivesse elementos afins com os valores da atualidade. Portanto, a escolha do ciclo industrial se dá justamente por ser neste momento histórico “a consagração dos valores materiais na cultura ocidental”.¹³⁴

Ao se adotar a idéia de que a tecnologia é uma das manifestações da cultura, é possível então intuir e fazer relações para se compreender de que forma se deu o pensamento artístico, a partir de três períodos marcados por diferentes práticas e técnicas construídas culturalmente, que marcaram as expressões artísticas como um todo. Os dados mencionados aqui pretendem dar conta somente dos traços estruturais que compõem os períodos, para a compreensão dos processos produtivos, e relevantes para as relações que se pretende fazer entre os campos da arte e da comunicação.

¹³³ Id.

¹³⁴ LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 71.

2.2.1 A ilusão do real

O ciclo pré-industrial se dá na seqüência de um período místico, em que as relações culturais estavam permeadas por valores espirituais. No cenário político, a monarquia era legitimada pela Igreja, e esta, por sua vez, controlava o Estado e a economia. A população vivia basicamente no campo, produzindo artesanalmente, e convivendo com as forças da natureza interpretadas a partir de conceitos místicos.

Ao analisar a pintura de Lorenzo Lotto “A alegoria dos vícios e das virtudes” (figura 9) observa-se que o pintor utiliza o claro e o escuro dentro dos simbolismos que são atribuídos à luz e às trevas na tradição ocidental.¹³⁵

¹³⁵ GOMBRICH, *op. cit.*, p. 315.

FIGURA 9 - LORENZO LOTTO. A ALEGORIA DAS VIRTUDES E DOS VÍCIOS, 1505



FONTE: SHAFE¹³⁶

Este misticismo é característico do momento histórico que marca a passagem do feudalismo para o pré-capitalismo, caracterizado pelo materialismo, isto é, pelo valor que se passou a dar por aspectos materiais da vida e do cotidiano, e pelo surgimento dos bens de consumo, apontando para o que viria a se tornar posteriormente no sistema econômico capitalista. Destaca-se o surgimento da

¹³⁶ Disponível em:
http://www.shafe.co.uk/art/Tudor_12_-_Symbolism_in_Elizabethan_Visual_Culture.asp

Acesso em: 01 nov. 2008.

classe burguesa, que centralizava as trocas comerciais, promovendo o desenvolvimento do mercantilismo ao longo das rotas comerciais de toda a Europa. Assim, burgueses, mercantilistas e mercadores foram também promotores não só da troca de mercadorias, mas também das trocas culturais, levando aos habitantes dos diversos pontos do território objetos jamais vistos que passaram a despertar o desejo daqueles que os visitavam. A matéria bruta, excedente de produção dos servos, se transformava nas mãos dos burgueses em mercadoria, um dos principais valores da sociedade industrial.

A migração da população do campo para a cidade contribui para o surgimento de novas interpretações sobre o mundo, não mais fundadas em percepções místicas – o irreconhecível e o imponderável – mas em interpretações materiais baseadas no comportamento cotidiano nas cidades. O homem produtor ocidental começa a se distanciar da produção artesanal dos utensílios, e a produção de bens passa a ser mais qualificada, fortalecendo-se a partir das corporações de classe que reuniam profissionais atuantes numa mesma área, detentores de diferentes técnicas, que visavam transmitir o ofício a novos profissionais e assim expandir e organizar a atividade.

Os profissionais buscavam o domínio das ferramentas e também das matérias-primas, assim como o conhecimento das qualidades físico-química dos materiais para o desenvolvimento da produção de bens. Diz Laurentiz:

O homem ocidental começou a procurar na natureza a existência de regras de comportamento de formação para, a partir do seu domínio, poder programar novas atuações, enquanto produtor de bens. Em outras palavras, o objetivo era encontrar a lógica nas relações naturais e, através destas traduções, poder manipular a Natureza, afastando temores e crenças – interpretações características do período anterior. O homem passou a ser ator onde sempre fora coadjuvante, passivo, admirador ou submisso; começou a imprimir à natureza ou ao mundo as suas marcas do conhecimento, impondo-lhes relações lógicas.¹³⁷

Todas essas mudanças provocadas a partir de alterações no modo de produção serviram de cenário para o desenvolvimento das artes clássicas, em que os valores considerados eram percebidos pelo binômio olho-mão, sendo que o autor buscava uma representação plástica do mundo. Os movimentos compreendidos nas artes clássicas são Renascimento, Maneirismo, Barroco e Romantismo, sendo que

¹³⁷ LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 75.

o Renascimento é o período histórico em que a emergência dos valores materiais, em detrimento dos valores espirituais, é percebida com maior nitidez.

FIGURA 10 - REMBRANDT: SELF PORTRAIT WITH PLUMED BERET, 1629



FONTE: REMBRANDT PAITING¹³⁸

O espaço das artes plásticas reflete as relações materiais observadas no cotidiano, e determinadas regras de representação se impõem na produção

¹³⁸ REMBRANT PAITING. Disponível em:
http://www.rembrandtpainting.net/complete_catalogue/self_portraits/with_gorget.htm

Acesso em: 01 nov. 2008.

artística. É o caso da representação em fuga como recurso de linguagem, em que a relação céu-terra era constante como referência gravitacional. Os artistas pré-industriais usavam técnicas artesanais para atuar sobre a matéria bruta, sendo necessário para isso o desenvolvimento de ferramentas específicas que, por sua vez, estimulavam a busca por novos materiais. Três operações marcam a produção artística do período: escultura, modelagem e fundição, que retiravam, adicionavam e reproduziam volume no espaço.

2.2.2 Passagem para a tridimensionalidade

No século XIV, Giotto é considerado o fundador da pintura moderna no Ocidente, pois consegue levar a ilusão do real para uma superfície plana. Seus afrescos estampados pelas paredes de diversas igrejas da Europa são reconhecidos por promoverem uma ruptura com o estilo estático da época. Giotto se liberta da rigidez característica da arte bizantina e cria na pintura a tridimensionalidade, com figuras dotadas de volume e sentimento.

Nos termos de Gombrich¹³⁹, a pintura de Giotto (figura 11) foi “um choque de incrível realismo” comparado ao estilo de seu mestre, Cimabue¹⁴⁰, seguidor da tradição bizantina.

¹³⁹ GOMBRICH, *op. cit.*, p. 53.

¹⁴⁰ CIMABUE, Cenni di Petro. Pintor florentino, criou mosaicos, conhecido como o descobridor de Giotto. É considerado o último grande pintor italiano a seguir a tradição bizantina, já que seu discípulo, Giotto, introduziu técnicas de perspectiva e profundidade às suas pinturas.

FIGURA 11 - GIOTTO: VIRGEM EM MAJESTADE, 1310

FONTE: VIRTUAL UFFIZI¹⁴¹

A valorização da arte, que até então passava pela coação do Clero e do Estado – na medida em que as obras-de-arte eram encomendadas e destinadas a igrejas e palácios – entra num sistema que valorizava a autoria, conceito procedente da mercadoria, e a obra-de-arte ganha valor social. A arte própria do Renascimento é fruto de uma combinação entre arte e ciência, que afirma a realidade através da observação.

O artista do Renascimento, como por exemplo, Leonardo da Vinci (figura 12), cuja obra mais famosa é a *Mona Lisa*, se sobressai do anterior estágio artesanal

¹⁴¹ VIRTUAL UFFIZI. Disponível em:
http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi_Pictures.asp?Contatore=58

Acesso em : 01 nov. 2008

vinculado às técnicas manuais, e passa a ser um pesquisador, um observador e um organizador de uma “nova” perspectiva, um novo olhar. Surge o discurso científico, e com ele a noção de que a razão humana estaria no centro das atividades intelectuais. Curiosamente, a *Mona Lisa*, de Da Vinci, é uma das obras-de-arte que mais recebe releituras e citações, num processo de paródia e de metaimagens que vêm marcar as funções de autor e de espectador, como se verá em outros tópicos deste trabalho.

A reforma religiosa do século XVI, que defendia uma ligação direta do homem com Deus sem a intervenção do Estado Absolutista, e o pensamento humanista do Renascimento – que em certa parte resgatava idéias antropocentristas da cultura greco-romana – desloca a idéia de ser humano para indivíduo, um sujeito pensante que age sobre seu exterior e reage a ele. O homem passa de sujeito passivo para ativo, construtor da própria história. O Renascimento fez surgir um homem dinâmico, em constante processo de produção, em constante transformação e, por conseguinte, em busca da perfeição.

FIGURA 12 - LEONARDO DA VINCI. *MONA LISA*, 1503-06



FONTE: IBIBLIO¹⁴²

¹⁴² IBIBLIO. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/vinci/joconde/>
Acesso em: 01 nov. 2008

Este sujeito pensante promove a idéia de “autor”, que surgiu concomitantemente ao romance, como sustenta Benjamin:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria.¹⁴³

Paralelamente ao estatuto conferido ao autor – como um sujeito que agrupa um número de textos, ou uma obra caracterizada por estilo e por certo modo de ser do discurso –, surgem as pesquisas sobre conservação de obras-de-arte, uma vez que o fruto do processo colonizador resulta em obras-de-arte que começam a se acumular em museus. Para se conservar e restaurar, é preciso primeiro autenticar e identificar os traços característicos de determinado autor.

Foucault¹⁴⁴ destaca que o modo como a crítica literária durante muito tempo definiu o autor se assemelha aos métodos utilizados pela Igreja para distinguir os textos que consideravam legítimos, dos apócrifos. Isto é, a tradição cristã, ou a exegese cristã, acabou por fornecer esquemas para que a crítica reencontrasse o autor de uma obra. E exemplifica esta idéia citando *De Viris Illustribus*, de São Jerônimo, o religioso que traduziu a Bíblia do hebraico para o latim.

De acordo com São Jerônimo *apud* Foucault¹⁴⁵, a homonímia não seria suficiente para confirmar a autoria, ou a marca individual, e por isso propõe quatro critérios para este fim: o autor deve ter um nível constante de valor; o autor deve ter coerência conceitual e teórica; o autor deve ter uma unidade estilística; o autor deve

¹⁴³ BENJAMIN, *op. cit.*, 1994, p. 201.

¹⁴⁴ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁵ *Id.*

estar encerrado num determinado momento histórico e de certo número de acontecimentos. A partir dessas considerações, Foucault conclui que:

O autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc. Os quatro critérios de autenticidade, segundo São Jerônimo (critérios que parecem insuficientes aos exegetas de hoje), definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna põe em ação a função autor.¹⁴⁶

A função autor, para Foucault, é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. Ou seja, alguns discursos são desprovidos da função autor, e outros não. Nem sempre os discursos que foram postos em circulação relevaram a questão da autoria. Caso das narrativas, contos, epopéias, ou mesmo da arte considerada indígena, ou tribal. O valor de verdade de alguns textos da Idade Média era assim recebido apenas por assinalarem o nome de quem os disse, e apenas indícios assinalavam a prova de autoria. No discurso da ciência, a função autor também se apaga, e o nome do autor serve apenas para batizar um feito, uma descoberta ou uma síndrome. Mas no discurso literário, ou na obra-de-arte, a função autor se sobressai a partir do momento em que uma nova ordem jurídica se instala e confere ao texto, ou à obra-de-arte, o caráter de propriedade e, com ele, o da transgressão. A função autor está então ligada ao sistema jurídico e institucional que “encerra, determina e articula o universo dos discursos.”¹⁴⁷

O reconhecimento da autoria concedia valor à obra em si, e também ao local onde ela se encontrava e ao proprietário deste, aproximando a arte de “outras tradições fundadoras da nova sociedade preocupada em orientar as suas relações sociais pelos valores materiais”.¹⁴⁸ Embora neste trabalho seja lançado um olhar mais atento às artes plásticas, outras formas de arte também experimentavam processos semelhantes aos descritos aqui.

Até meados de 1400 a maioria das imagens era bastante estilizada. Mas a partir de então algumas pinturas começam a apresentar um realismo quase fotográfico. Em O casamento de Arnolfini, de Jan van Eyck (1390-1441), mostrado na figura 13, revela tridimensionalidade, presença, individualidade e profundidade

¹⁴⁶ Ibid., p. 53-54.

¹⁴⁷ Ibid., p. 56.

psicológica. O artista contemporâneo David Hockney (2001), com o auxílio de um professor de física, pesquisou diversos artistas do período, e lança a tese de que os pintores Renascentistas usavam espelhos côncavos – que já existiam na época e aparecem em diversas pinturas – para projetar imagens e traçar contornos a partir dessas projeções, 250 anos antes de a técnica ser usada por pintores dos séculos XVIII e XIX.

FIGURA 13 - JAN VAN EYCK. O CASAMENTO DE ARNOLFINI, 1434



FONTE: ABCGALLERY¹⁴⁹

O desenvolvimento da arte e da cultura como um todo ganha forte influência da matemática e da física durante a Renascença. Embora a associação da arte com a matemática remonte à Antiguidade Clássica, os conceitos matemáticos foram usados por artistas como Andrea Mantegna, Rogier Van der Weyden (figura 14) e Albrecht Dürer (figura 15 e 16), entre outros.

¹⁴⁸ LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴⁹ ABCGALLERY. Disponível em: <http://www.abcgallery.com/E/eyck/eyck2.html>. Acesso em: 01 nov. 2008

FIGURA 14 - VAN DER WEYDEN. *PORTRAIT OF A LADY*, 1460



FONTE: ABCGALLERY¹⁵⁰

¹⁵⁰ ABCGALLERY. Disponível em: <http://www.abcgallery.com/W/weyden/weyden44.html>
Acesso em: 01 nov. 2008.

A perspectiva, tomada como um modelo de organização e racionalização de um espaço, é bem mais do que a aplicação de leis de geometria e matemática. A perspectiva é o ponto de vista de um indivíduo, o autor, que domina, determina e estrutura o universo mutável da natureza à sua volta. Dürer, por exemplo, para resolver questões de proporção e simetria, utilizou cálculos matemáticos e contribuiu para fazer surgir o conceito de perspectiva linear.

FIGURA 15 - DÜRER: RINOCERONTE, 1515



FONTE: BRITISH MUSEUM¹⁵¹

A perspectiva reforça o caráter ilusório das tentativas de representação por parte dos pintores, e da necessidade de um observador condizente com o contexto

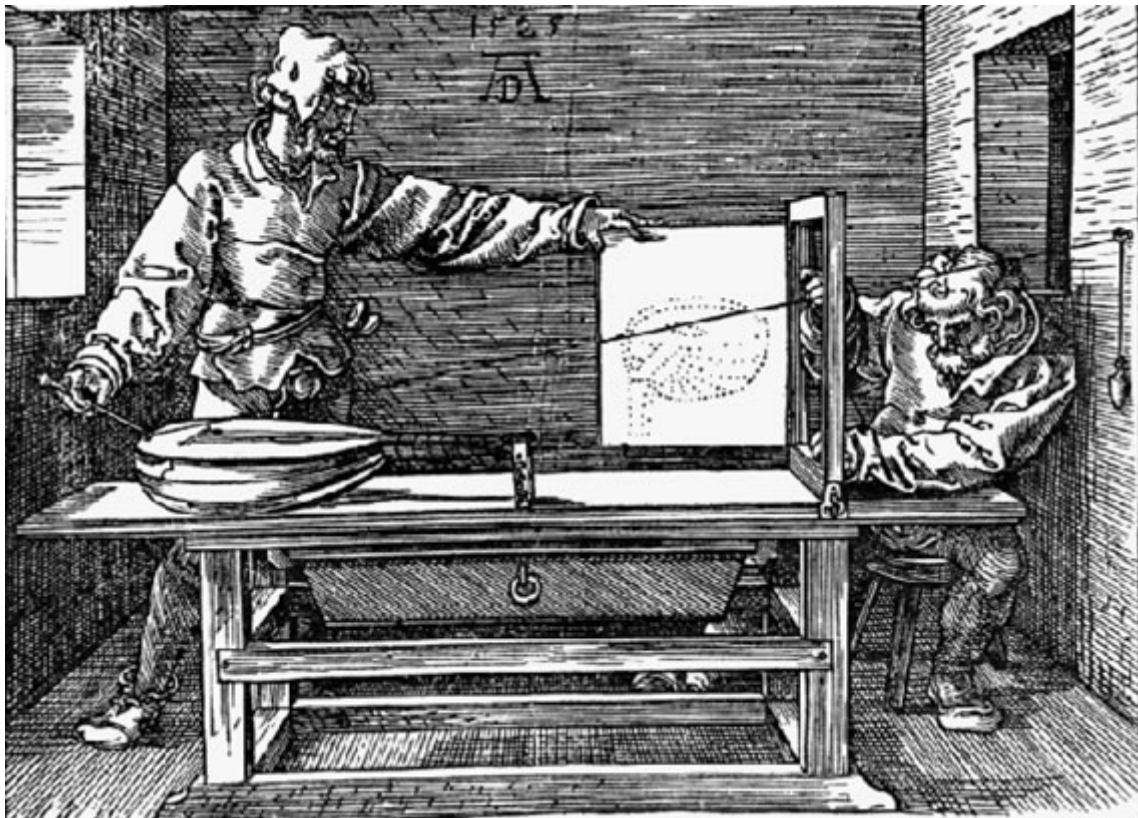
¹⁵¹ BRITISH MUSEUM. Disponível em:

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps090470.jpg&retpage=22267. Acesso em: 01 nov. 2008

de expectativas. Gombrich¹⁵² demonstra que toda a base racional do processo está registrada na xilogravura de Dürer, “Homem desenhando um alaúde” (figura 16), e explica:

Ele (Dürer) representa a linha reta da visão por uma corda e mostra como o alaúde aparecerá na moldura do ponto de vista do olho do pintor, que deveria estar onde a corda foi fixada à parede. Segue-se também, da demonstração de Dürer, que quaisquer objetos, em qualquer número, poderão ser construídos e resultarão sempre em aspecto idêntico quando vistos através da vigia.¹⁵³

FIGURA 16 - DÜRER. *UNTERWEISUNG DER MESSUNG*, 1525



FONTE: VERLAG¹⁵⁴

Neste período pré-industrial, o sistema de produção era artesanal, a matemática Euclidiana, e os “sensores” do homem eram unicamente seus olhos e

¹⁵² GOMBRICH, *op. cit.*, p. 211.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 211-212.

¹⁵⁴ VERLAG. Disponível em: <http://www.uhl-verlag.com/d18duererunterw.htm>. Acesso em: 01 nov. 2008.

suas mãos.¹⁵⁵ Outras manifestações artíficas, além da intura, passam pelos processos aqui descritos.

Entretanto, o surgimento da prensa de Gutenberg – fundando um período de armazenamento e distribuição de conhecimento baseado na forma fiel e rigorosa da demonstração visual, isto é, da imagem especular a partir de uma imagem pré-existente – e do primeiro motor na Inglaterra, embaralham as fronteiras entre os períodos históricos, e acentuam a dinâmica do desenvolvimento capaz de remodelar a sociedade.

2.2.3 A estética e a contemplação

No período que Laurentiz¹⁵⁶ chama de industrial-mecânico, a “modernidade” pode ser comparada a um clarão de eletricidade, que dá luz à vida noturna, acelerando o tempo e fragmentando o cotidiano. Os tempos modernos desfilam em série sobre uma linha de montagem e Freud traz à tona o inconsciente, e os traumas e neuroses causados por modelos de aprendizado baseados em repetições.

O homem produtor deste tempo ganha a máquina movida à energia – inicialmente a vapor e depois a eletricidade – como aliada, adicionando a questão da velocidade nos processos de produção. Os objetos deixam de ser produzidos de forma individual e ganham requinte na linha de produção, caracterizada pela “divisão dos produtos em partes destacadas e distintas”. A produção separada por fases, e os objetos produzidos e partes separadas que se juntavam posteriormente a partir de um organograma, “dividiu a autoria da produção entre homem e máquina”.¹⁵⁷ A participação do homem produtor neste novo sistema passa a ser fragmentada, como sustenta Laurentiz:

As máquinas ficaram responsáveis pela forja das partes isoladas dos objetos, e o homem passou a se responsabilizar pela montagem das partes. Desta maneira, a produção tornou-se seriada, contínua e dinâmica. Os objetos produzidos revestiam-se de características anônimas em relação às marcas de autoria, que se encontravam diluídas entre as partes e a

¹⁵⁵ LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 82.

constituição do todo. Desta maneira, os objetos finalizados nivelavam-se num resultado formal padronizado. Findava-se assim a geração dos objetos artesanais, únicos.¹⁵⁸

Surge então um novo tipo de profissional, que abrange conhecimentos nas áreas de gerência de produtos, mecânica e ciência, preocupado em detectar as necessidades de consumo da sociedade e traduzi-las em bens materiais. Não é por acaso que este período é fortemente marcado pela figura do inventor.

Com as mudanças provocadas pelo sistema de produção, conceitos tradicionais sobre a arte começam a ser revistos. Walter Benjamin observa que a técnica da litografia, no início do século XIX, permitiu que a reprodução da obra de arte chegasse às massas, fazendo com que “as artes gráficas adquirissem os meios de ilustrar a vida cotidiana.”¹⁵⁹ Com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, o que desaparece é a autenticidade da obra, isto é, sua existência única, sua estrutura física marcada pela ação do tempo, ou seja, vestígios que a identificam e que comprovam a sua origem. A reprodutibilidade técnica, nos termos de Benjamin, substitui a existência única pela existência em série.

Entretanto o autor analisa que a reprodutibilidade técnica da arte¹⁶⁰ teria atingido seu ápice com a fotografia, e comenta:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagem experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da palavra oral.¹⁶¹

A fotografia é marcada por algumas características próprias do sistema industrial mecânico, ou seja, a “reprodução por contato”. Trata-se de a máquina imprimir na matéria “uma forma que tinha embutido, no seu bojo, determinadas funções, complementadas pelas outras partes do objeto”.¹⁶² No caso da fotografia, isso se traduz pelo fato de a luz imprimir determinadas marcas na matéria, de acordo com as condições ambientais às quais esse material foi submetido.

¹⁵⁸ Ibid., p. 83.

¹⁵⁹ BENJAMIN, *op. cit.*, 1985, p. 167.

¹⁶⁰ Benjamin sustenta que a arte sempre foi reprodutível, pois tudo o que o homem faz pode ser imitado ou copiado por outro. Mas a reprodutibilidade técnica, na época, tratava-se de um processo novo.

¹⁶¹ BENJAMIN, *op. cit.*, 1985, p. 167.

¹⁶² LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 85.

Outra relação entre a fotografia e o período industrial mecânico é a etapa da montagem do produto final, isto é, as várias etapas do processo que se finalizam no objeto final, a cópia fotográfica. Nos termos de Laurentiz¹⁶³, a cópia fotográfica carrega em si as qualidades do sistema industrial:

- maior velocidade na produção da representação e a possibilidade ilimitada de cópias;
- a despersonalização da autoria através da sua divisão entre homem e máquina;
- a perspectiva em fuga vigora na constituição do corpo do equipamento;
- as cópias a partir de um único negativo eliminam as diferenças comuns em relação às técnicas artesanais.

Com o surgimento da fotografia os artistas começam a buscar novas soluções plásticas. Novos materiais estão à disposição, como as tintas em bisnaga, por exemplo, possibilitando ao artista sair de seu ateliê e eleger a luz como novo parâmetro plástico de referência. Ao tentar registrar na tela os efeitos da luz sobre os sensores do homem, surgem o impressionismo e o pontilhismo, nos quais eram realçadas as qualidades da cor e sua vibração pictórica. Os hábitos de produção também se alteram, e a velocidade imprime dinamismo e rapidez ao processo artístico, especialmente a pintura.

Por sua vez, Gombrich destaca que os pintores do século XVIII conseguiam imprimir a impressão de luz e profundidade em seus quadros através da modulação dos tons das cores utilizadas:

O século XVIII tinha até inventado um mecanismo para ajudar o pintor nessa transposição da cor local para uma gama mais restrita de tonalidades. Consistia num vidro curvo com uma superfície levemente tingida (...) e, ao que se supunha, fazia o que faz hoje – em nosso benefício – a fotografia em preto e branco: reduzia a variedade do mundo visível a gradações de tom. Que esse método tinha seus méritos não é de duvidar. Os mestres do século XVIII conseguiram os mais satisfatórios efeitos com primeiros planos de um marrom quente e distâncias que se perdiam em frios azuis prateados.¹⁶⁴

Nos termos de Gombrich, *View of Salysbury Cathedral*, de Constanble, na figura 17, é um exemplo do uso da modulação de tons para alcançar a impressão de luz e profundidade.

¹⁶³ Ibid.

FIGURA 17 - CONSTABLE. *A VIEW OF SALISBURY CATHEDRAL*, 1823FONTE: ABCGALLERY¹⁶⁵

Paul Signac explora as descobertas com luz e cor, e sua produção se caracteriza por uma infinidade de pequenos pontos de cores puras, que não se misturam, mas que se fundem opticamente (pontilhismo). O espaço, o tempo e o movimento ganham as telas de artistas como Picasso, em cujas obras as figuras se fragmentam. A obra-de-arte deixa de ser um discurso sobre o real e passa a ser considerada uma fração do real¹⁶⁶, evidenciando sua força material.

Os artistas se afastam da matéria prima bruta e se aproveitam de materiais semi-industrializados. As operações tridimensionais se caracterizam pela construção, que, por sua vez, exigiu o desenvolvimento de um pensamento capaz de uma organização espacial, relacionando a peça ao ambiente em que está

¹⁶⁴ GOMBRICH, *op. cit.*, p. 40-42.

¹⁶⁵ ABCGALLERY. Disponível em: <http://www.abcgallery.com/C/constable/constable16.html>.

Acesso em: 01 nov. 2008.

inserida. É o caso das esculturas cubistas e das instalações, caracterizadas pela operação mais do espaço do que propriamente da matéria. Sobre isso, Laurentiz afirma que:

Ambientar e/ou instalar corresponde, portanto, ao auge deste braço da pesquisa, onde a preocupação recai totalmente no aproveitamento das qualidades espaciais condicionadas por determinado ambiente. O objeto do trabalho é o efeito causado pela articulação de um elemento por si só e/ou acompanhado por outros elementos plásticos.¹⁶⁷

Com o surgimento de museus e galerias, os artistas se deparam com outras instâncias de seleção e consagração – anteriormente restritas ao Estado e à Igreja – competindo agora pela legitimidade cultural. O mesmo acontece com a literatura, frente à criação de salões literários e editoras.

Os hábitos produtivos do período mecânico influenciam o fazer artístico com as etapas de registro, processamento e montagem, típicas dos meios mecânicos e características da fotografia e do cinema. Para a obtenção de um produto final coerente ao *insight* inicial, o pensamento artístico passa obrigatoriamente a gerenciar essas três etapas de produção.

Paralelamente à produção artística, os objetos reunidos pela arqueologia e pelo colonialismo europeu, deslocados de sua origem, de seu código e de seu texto, necessitam que alguém fale por eles, ganhando *status* de arte ao adentrarem os museus. O museu “neutraliza”, isto é, ao mesmo tempo em que preserva e conserva os objetos, desloca e desconsidera sua origem e história.

A estética e a crítica de arte são contemporâneas ao surgimento dos museus. A estética é fundamentada por uma “ideologia da contemplação”, que tinha como um dos pressupostos centrais a eliminação do corpo. Neste pressuposto, formulado por Kant, a relação com os objetos de arte não é de uso, apropriação ou proximidade, mas sim de “desinteresse”, de distanciamento – inclusive físico – de contemplação. Um desdobramento deste pressuposto de eliminação do corpo é o deslocamento da obra-de-arte para outras instâncias em que preserva a mesma condição de distanciamento.

A obra-de-arte pode ser colocada tanto num museu, ao lado de outras centenas de obras-de-arte de procedências e épocas distintas, como em bibliotecas,

¹⁶⁶ LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 88.

residências de luxo ou nos escritórios de executivos de grandes empresas. A obra-de-arte torna-se então uma *comodity*, negociada em casas de leilões, dentro do chamado “mercado da arte”, atraindo a atenção de seletos investidores. Sobre isso, Gombrich comenta:

Quando escrevemos, em nossos museus, “É proibido tocar nos objetos” – lembrando Noble – não estamos tomando apenas uma precaução das mais necessárias para a preservação da obra-de-arte. Podemos argumentar com André Malraux que o museu transforma imagem em arte pelo fato de estabelecer uma nova categoria, um novo princípio de classificação, que cria um novo contexto mental. (...) E, todavia, podemos ter feito um bom negócio quando trocamos a mágica arcaica de fazer imagens pela mágica mais sutil a que chamamos “arte”. Porque, sem essa nova categoria de “quadros”, a fabricação de imagens estaria ainda tolhida por tabus. Só no reino dos sonhos o artista encontrou plena liberdade de criar.¹⁶⁸

Contra a idéia de uma arte neutra e distanciada do corpo vão lutar as vanguardas do século XX, nascendo como “tentativas de deixar de ser cultos e modernos”, como aponta Canclini:

Vários artistas e escritores dos séculos XIX e XX rechaçam o patrimônio cultural do ocidente e o que a modernidade vinha fazendo com ele. Os avanços da racionalidade e do bem-estar burgueses lhes interessavam pouco: o desenvolvimento industrial e urbano lhes parecia desumanizante. Os mais radicais transformaram esse rechaço em exílio. Rimbaud partiu para a África. Gauguin para o Taiti, a fim de escapar de sua “sociedade criminosa”, “governada pelo ouro”; Nolde para os Mares do Sul e para o Japão; Segall para o Brasil. Os que ficaram, como Baudelaire, atacavam a “degradação mecânica da vida urbana”. (...) Mas em várias tendências a liberdade estética se une à responsabilidade ética. Transcendendo o niilismo dadaísta, surge a esperança do surrealismo de unir a revolução artística com a social. (...) Todos pensaram que era possível aprofundar a autonomia da arte e ao mesmo tempo reintegrá-la à vida, generalizar as experiências cultas e transformá-las em fenômenos coletivos.¹⁶⁹

Movimentos como Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo e Vanguardas Russas dirigem seu ataque a essa idéia de obra-de-arte neutra, distanciada da vida e do cotidiano, e propõem eliminar essa distância entre obra e espectador que a estética da contemplação estabeleceu. Sobre isso, Benjamin¹⁷⁰ comenta que as formas de arte, em determinadas épocas críticas, aspiram “efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte”. Estas novas formas de arte impuseram, com sua irreverência, a substituição da

¹⁶⁷ Ibid., p. 91.

¹⁶⁸ GOMBRICH, *op. cit.*, p. 98.

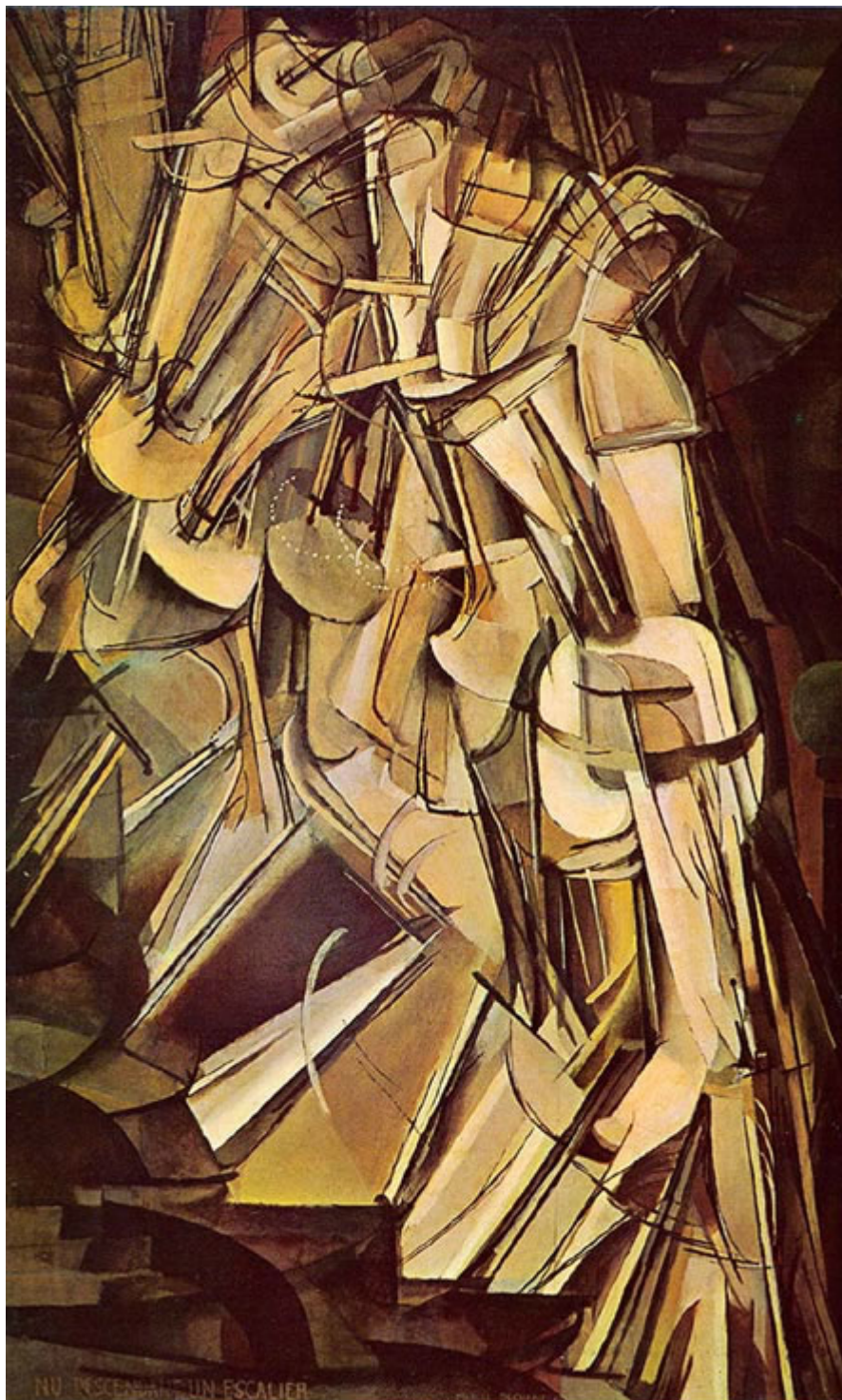
¹⁶⁹ CANCLINI, *op. cit.*, p. 43-44.

¹⁷⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, 1985, p. 190.

contemplação pela distração, chamando atenção do espectador, no caso do dadaísmo, através do escândalo.

Duchamp é considerado por muitos estudiosos um dos principais artistas do Dadaísmo. Em sua série de cinco versões do *Nu Descendo a Escada* (figura 18), empregou o conceito de máquina ao ser humano. Para ele, representar o movimento no espaço era entrar no reino da matemática e da geometria, da mesma forma que quando se constrói uma máquina. Ao assinar a réplica de um mictório de porcelana e colocá-lo numa exposição, Duchamp nega a pintura moderna, e introduz o conceito de que retirar um objeto comum de seu contexto habitual e inseri-lo num contexto novo e incomum demonstra que o que realmente importa não é a criação, mas sim a idéia e a seleção.

FIGURA 18 - MARCEL DUCHAMP. NU DESCENDO A ESCADA, 1912



FONTE: REVISTA.ART¹⁷¹

¹⁷¹ REVISTA.ART. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/10.htm>. Acesso em: 01 nov. 2008.

No entanto, as rupturas se tornam uma convenção. As instituições de arte (museus, galerias, revistas) se apropriam dos objetos das vanguardas que se legitimam dentro do discurso da arte, contrariamente à intenção dos envolvidos no movimento. Muitas vezes os objetos de ironia, partes de *hapennings* e *performances*, acabaram por ser congelados em museus.

No contexto industrial-mecânico, a produção era industrial, vigorava o conceito matemático de que a menor distância entre dois pontos é uma reta, e os “sensores” passam a ser o próprio homem e as máquinas.

2.2.4 A desmaterialização da arte

Dois marcos dividem os períodos mecânico e eletrônico: os conhecimentos da natureza através da física subatômica, que rompe com o pensamento cartesiano e introduz os conceitos de sincronicidade e relatividade; e a Segunda Guerra Mundial, período em que a humanidade convive com a possibilidade da extinção da própria espécie a partir de acontecimentos como os de Hiroshima e Nagasaki, e Auchwitz. Boa parte das invenções da indústria bélica também é responsável por grandes desastres na natureza, como a introdução de agrotóxicos na produção agrícola, por exemplo.

O crescimento da eletrônica se dá num cenário em que o homem busca novos valores na convivência com o planeta. Começam a surgir as primeiras versões de rede fechadas, também legado da indústria bélica. O processamento de dados atinge a velocidade da luz, o homem é substituído pela máquina nas funções de alta periculosidade ou complexidade, e as informações são armazenadas em bancos de dados; intensifica-se a troca cultural, provocando mudanças na produção de conhecimento com a introdução da opinião. Muda o modelo mental, e conseqüentemente ocorrem mudanças nos modelos das instituições. Memória e automação marcam a passagem da era mecânica para a eletrônica.

Meios de reprodução que se caracterizam pelo armazenamento de informações em sua estrutura – exemplo da tipografia aos sistemas de impressão *offset* – fizeram com que a sociedade industrial percebesse o potencial de uso da memória. No âmbito industrial, as informações passaram a ser registradas e patenteadas; depois vieram as idéias impressas em livros, que foram arquivados em bibliotecas; posteriormente as informações arquivadas e valorizadas pela cultura

pueram transitar com maior agilidade com o surgimento do computador e da internet. Depois da matéria-prima e das mercadorias, o valor agora se encontra na informação. E a informação ganha a forma de equipamento, fazendo com que a sua valorização se dê através da posse deste equipamento, da sua prestação de serviços, da posse dos objetos produzidos pelo equipamento e, finalmente, da utilização desses objetos técnicos.

A automação é uma derivação da memória, pois se trata de uma memorização de determinadas funções de comando a serem executadas pelas máquinas.¹⁷² A velocidade é deslocada para as funções de comando que no período mecânico eram exercidas pelo homem, a partir de um banco de informações. Memória e comando dependem de informações, e informação passa a ser sinônimo de conhecimento e decisão.

No período eletrônico, a expressão artística impressa na matéria, característica do período mecânico, começa a ser questionada. No fim dos anos 60, Lucy Lyppard¹⁷³ forja o conceito de “desmaterialização” da arte, usado por muitos teóricos da arte. No cenário artístico dos Estados Unidos e Europa da época, as vanguardas transformavam as inovações em fonte de criatividade coletiva, promovendo uma interação do espectador com a obra-de-arte, e contrariando assim o ideal romântico do artista como gênio, rejeitando a idéia de obra-de-arte como mercadoria de luxo, e demonstrando que a estética e a moral burguesa, além de estarem intimamente entrelaçadas, eram responsáveis pelas guerras e pela destruição da natureza. Os movimentos surgidos então pregam a desmaterialização da arte e a inadequação da estética. O conceito de desmaterialização da arte se dá através de movimentos que questionaram a representação do real, como o impressionismo

A tecnologia passa a ser um acréscimo a mais na desmaterialização da arte, embora não seja um processo hegemônico. Computador, videoarte, ondas de rádio, arte e tecnologia, imagens de satélite, parceria com cientistas, e-mail arte. A arte deixa de ser um objeto e interage com o teatro, a música, a dança, rejeitando a separação entre pensamento e corpo, que fazia parte da tradição filosófica, em que

¹⁷² LAURENTIZ, *op. cit.*, 1991.

¹⁷³ LIPPARD, Lucy. **Seis anos**: La desmaterializacion del objeto artístico de 1966. Madrid: Akal Ediciones, 2004, p. 74.

a arte tinha a função de elevar o espírito. A arte introduz o corpo, que é o que nos permite ser e conviver. Nas instalações, o corpo é fonte de criação e pensamento, atuação e memória.

O movimento artístico conhecido como *Fluxus* – uma associação de artistas de diversas partes do mundo e com uma pluralidade de propostas – foi o mais bem sucedido em não ser bem sucedido. Seus artistas produziram obras que não poderiam ser apropriadas por museus e galerias. Alguns foram alunos de John Cage, em Nova York, com quem se inspiraram para fundir música, palavra, texto, teatro, intervenção, num trabalho que não mais se insere no círculo da estética, mas que circula pela arquitetura, fotografia, cinema, psicanálise, teoria da literatura, teoria de mídia. É o que se pode observar na instalação de Nam June Paik (figura 19), uma monumental pirâmide de monitores de televisão, num formato que sugere uma espécie de torre de babel, apontando para o excesso de imagens espetacularizadas pela mídia, com o curioso título *The More The Better*, ou, Quanto Mais Melhor.

FIGURA 19 - NAM JUNE PAIK. *THE MORE THE BETTER*, 1988FONTE: PAIKSTUDIOS¹⁷⁴

Na instalação de 4 metros de altura do artista Octávio Donasci, chamada *Hidra* (figura 20), a face tridimensional inflável permite que qualquer rosto, seja do público, seja de *performers*, possa ser utilizado ao vivo. A cabeça ainda possui um sistema hidráulico que permite movimentá-la.

¹⁷⁴ PAIKSTUDIOS. Disponível em: <http://www.paikstudios.com/gallery/6.html>. Acesso em: 01 nov. 2008.

FIGURA 20 - OTÁVIO DONASCI. *HIDRA*, 1994



FONTE: VIDEO CREATURES¹⁷⁵

¹⁷⁵ VIDEOCREATURES. Disponível em: <http://www.videocreatures.com/web/frame_fotos.htm>. Acesso em: 01 nov. 2008.

2.3 O QUE A MONA LISA VÊ QUANDO ESPIA A CAIXA-PRETA

Embora a arte, como um todo, nem sempre vá por este caminho, nos tempos recentes as formas expressivas se caracterizam por uma produção intensamente marcada pela inserção de tecnologia da informática, que altera as formas de consumo e de distribuição de bens audiovisuais. Se toda arte é feita com os meios de produção do seu tempo, o homem contemporâneo lança mão das chamadas novas tecnologias para expressar a complexidade, a multiplicidade e a pluridimensionalidade que marcam a cultura contemporânea.

As chamadas poéticas tecnológicas¹⁷⁶ marcam as formas de conhecimento do homem deste início do século XXI, em que a simultaneidade e a heterogeneidade se mesclam e se sobrepõem em hipertextos e descontinuidades permanentes. Os processos de “colagem”, montagem e superposição permitidos inicialmente pelo vídeo, e mais recentemente pela animação gráfica, são exemplos disso.

Curioso destacar que o videocassete, um quase “dinossauro” da tecnologia, exigia um tipo de edição de imagens chamada de “linear”. A montagem, ou a edição, era feita linearmente sobre um suporte material (a fita de vídeo), sendo que a edição das imagens se dava uma após a outra, sobre a fita, num processo contínuo e linear, impossibilitando o ato que hoje está arraigado nos processos audiovisuais e também de texto que usam o suporte da tecnologia digital, que consiste em recortar, copiar e colar. Qualquer alteração que se desejasse fazer no material exigia que o trabalho recomeçasse sobre uma outra fita.

Com a tecnologia digital, a edição passa a ser “não linear”, permitindo o “recorta e cola” que já é tão familiar após o uso dos recursos de “programas de escritório” dos computadores pessoais, associado ao hábito de buscar conteúdo, copiar, colar, recortar, enfim, customizar e, na seqüência, publicar e divulgar. Da mesma forma, a animação gráfica ganha ferramentas que facilitam as janelas, molduras, recortes e todo tipo de detalhes na finalização de um audiovisual. Assim, a descontinuidade, ou a não linearidade, que marca a pós-modernidade, se materializa nos suportes tecnológicos que servem de ferramenta de expressão da sociedade recente.

Nos termos de Vilém Flusser, no contexto da arte recente em que se utilizam aparatos de tecnologia eletrônica e digital, o artista que se apropria dessas tecnologias utilitárias usa a máquina para fins aos quais ela não foi programada.

É isso que distingue quem faz arte daquele que simplesmente a utiliza, ou seja, o artista do usuário. Como um transgressor, ele inova e desvia, e no movimento de desautomatização, exige do espectador a interpretação, e este passa a prestar mais atenção no “como”, e menos no “que” se diz. A obra se torna um “procedimento”. A multiplicidade, a intertextualidade e o hipertexto que marcam a modernidade avançada, passam a fazer parte desse tipo de arte que se apropria dos elementos da TV e do computador, mas que se recusa a utilizar as máquinas com o fim para o qual foram programadas.¹⁷⁷

Um exemplo marcante são as obras do cineasta Peter Greenaway¹⁷⁸, que ganhou destaque quando inovou na linguagem audiovisual de uma série chamada “TV Dante”, da BBC de Londres, em 1989. Mais tarde se utiliza de suas experiências na TV e produz *Prospero’s Book*, ou *A Tempestade*, num declarado dialogismo com a obra de Shakespeare, escrita em 1610, em pleno período barroco. O trabalho de Greenaway está inserido no contexto de criação de outros artistas que, como ele, estão reinventando a linguagem cinematográfica. Greenaway faz referências a quadros famosos do período barroco em cenas cuidadosamente produzidas – e reproduzidas - com um jogo de luz e sombra que remete ao claro/escuro que caracterizou o período barroco. Ele também utiliza *softwares* que possibilitam que o extracampo entre no campo, numa linguagem repleta de superposições, hipertextos, acúmulo, excesso e saturação.

Na trilogia *Tulse Luper Suitcases*¹⁷⁹, que compreende filmes, exposição e performance, Greenaway utiliza-se da linguagem dos *games* para contar a história do escritor e projetista inglês Tulse Luper, que passou a vida entre uma prisão e outra até desaparecer em 1989, deixando para trás uma série de objetos e 92

¹⁷⁶ MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

¹⁷⁷ MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: LEÃO, Lúcia (org). **Interlab** – Labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2002.

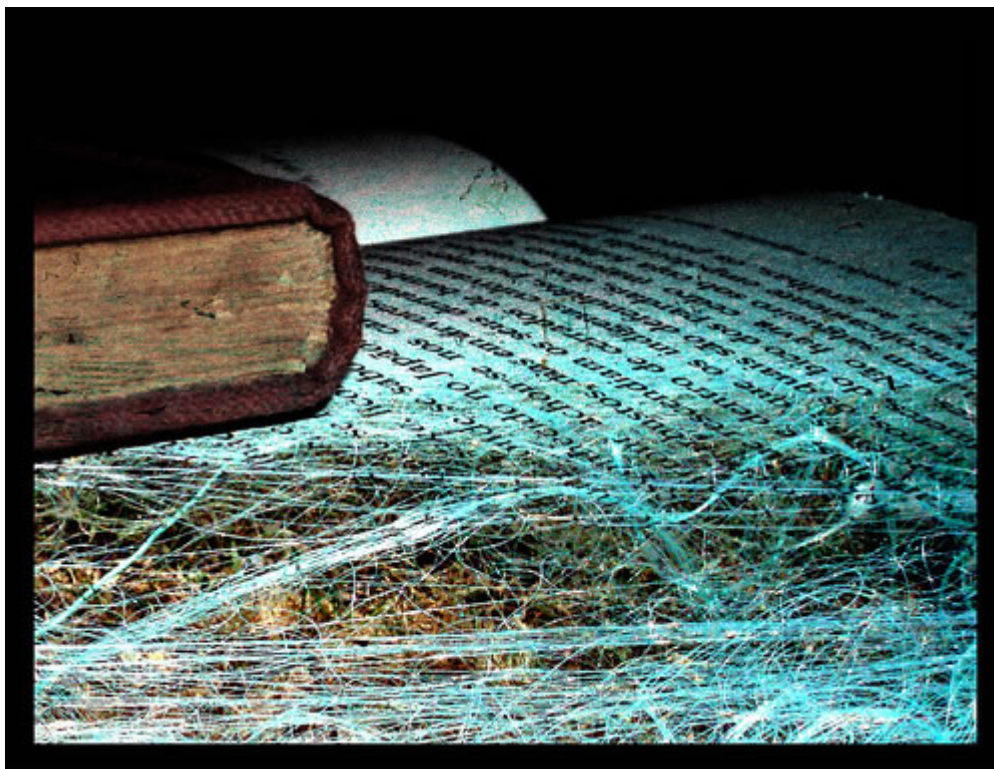
¹⁷⁸ Cineasta e artista multimídia britânico. Utiliza em seus filmes elementos das artes renascentista e barroca, e elabora cada cena como se fosse um quadro. Suas obras fazem referência ao hipertexto, pois utiliza quadro sobre quadro e outros recursos de colagem. Costuma dizer que o cinema, do modo como o conhecemos, morreu desde que foi introduzido o controle remoto nos aparelhos de tv.

¹⁷⁹ Confira o *making of* no site *YOUTUBE*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=88olC4qbltw&url>>. Acesso em: 31 ago. 2008.

maletas que fazem parte da exposição. Durante a *performance*, Greenaway usa uma tela *touch screen*, que possibilita ao espectador reelaborar e reeditar a história do personagem, criando assim um cinema de imersão. Seu trabalho se caracteriza por movimentos que se radicalizam nas alegorias, que convidam o espectador a entrar no jogo lúdico do que alguns estudiosos chamam de neobarroco. Arlindo Machado comenta esta postura:

A técnica da escritura múltipla (...) em que texto, vozes, ruídos e imagens simultâneas se combinam e se entrecrocaram, constitui a própria evidência estrutural daquilo que modernamente convencionamos chamar de estética da saturação, do excesso (a máxima concentração de informação num mínimo de espaço-tempo) e também da instabilidade (ausência quase absoluta de qualquer integridade estrutural ou de qualquer sistematização temática ou estilística). Trata-se de, numa palavra, superpor tudo (textos em várias línguas, imagens, sons) ou de imbricar as fontes umas nas outras, fazendo-as acumular-se infinitamente dentro do quadro, de modo a saturar de informação o espaço da representação. O que exige, conseqüentemente, uma leitura de tipo sinestésico, atenta, ao mesmo tempo, ao que é dito, ao que é mostrado nos vários quadros simultâneos e ao que é comentado por meio de inúmeros textos que correm paralelamente sobre as imagens.¹⁸⁰

FIGURA 21 - FRAME DO FILME *PROSPERO'S BOOK* – 1991, ESCRITO E DIRIGIDO POR PETER GREENAWAY



¹⁸⁰ MACHADO, *op. cit.*, 1997, p. 239.

FONTE: PETER GREENWAY.ORG¹⁸¹

Trabalhos como o de Greenaway (como o quadro de filme da figura 21) – e muitos outros poderiam ser citados – trazem à tona a questão da multiplicidade, característica do que se convencionou chamar de estilo neobarroco, que tem como marca a pluridimensionalidade e a instabilidade como categorias produtivas do universo da cultura, negando as formas sistemáticas e unitárias, apresentando-se como uma tendência da arte contemporânea.¹⁸²

Frente a esse volume de informação marcada pela simultaneidade, cabe ao espectador ativar seu repertório e estabelecer um diálogo com outros discursos do seu próprio repertório, experimentando assim um tipo de interação. É isso que permite ao espectador “entrar” na obra e revê-la. No entanto, só uma escritura de fato inovadora pode exigir uma nova modalidade de leitura¹⁸³ e, por conseguinte, de interação. Neste ponto faz-se necessário ressaltar que interação se refere à troca, ao trabalho compartilhado, em que existem influências recíprocas, ao passo que interatividade é o diálogo intercambiável entre o usuário de um sistema e a máquina¹⁸⁴.

Ao se apontar para as imbricações entre arte e mídia na obra hipermidiática, revela-se o deslocamento nas categorias de espectador e de autor. Uma vez que a comunicação se dá de todos para todos, a autoria passa a ser um processo contínuo, com desconstruções, paródias e novas formas de mimese. Neste processo, o autor se desconstrói e se constrói rizomaticamente neste espaço líquido que é o espaço das redes. Entretanto, pode-se intuir que segue sendo um autor, embora desprovido da genialidade que um dia lhe foi outorgada.

As experiências artísticas que se apropriam de recursos tecnológicos da eletrônica, da informática e da engenharia biogenética, ou as formas de expressão artística que se apropriam dos recursos tecnológicos das mídias em geral, têm sido chamadas de “artemídia”, termo que vem do inglês “media arts”. Para Machado¹⁸⁵,

¹⁸¹ PETER GREENWAY.ORG. Disponível em: <http://petergreenaway.org.uk/prospero.htm>. Acesso em: 01 nov. 2008.

¹⁸² MACHADO, *op. cit.*, 1997.

¹⁸³ Id.

¹⁸⁴ HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.1632.

¹⁸⁵ MACHADO, *op. cit.*, 2007.

os trabalhos de artemídia não são apenas os realizados nos campos do audiovisual, da literatura, da música e das artes performáticas.

Nos termos do autor, no âmbito da artemídia também estão aqueles trabalhos que acontecem em campos ainda não inteiramente investigados, como a criação colaborativa em rede, as intervenções em ambientes virtuais ou semivirtuais, a aplicação de recursos de *hardware* e *software* para a geração de obras interativas, ou acessáveis remotamente.

Assim, o termo “artemídia” engloba expressões anteriores, como “arte e tecnologia”, “artes eletrônicas”, “poéticas tecnológicas”, mas também as ultrapassa. Mais do que suscitar uma discussão no plano técnico, de suportes, modos de produção e circulação, o termo artemídia sugere uma espécie de hibridação entre a arte produzida em nosso tempo e as mídias de massa, como explica o autor:

Em sua acepção própria, a artemídia é algo mais que a mera utilização de câmeras, computadores e sintetizadores na produção de arte, ou a simples inserção de arte em circuitos massivos como a televisão e a internet. A questão mais complexa é saber de que maneira podem se combinar, se contaminar e se distinguir arte e mídia, instituições tão diferentes do ponto de vista de suas respectivas histórias, de seus sujeitos ou protagonistas e da inserção social de cada uma.¹⁸⁶

Ainda nos termos de Machado¹⁸⁷ “a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo”. Assim, pode-se observar que a criação artística recente se utiliza dos aparatos tecnológicos digitais para criar arte midiática. Porém o que diferencia a apropriação que a arte faz desses aparatos daquela feita pelos usuários dos bens de consumo em geral é o desvio. Do ponto de vista artístico, o desvio é uma constante. Entende-se por desvio uma reinvenção do meio utilizado, um desvio de seu projeto tecnológico original ou, nos termos de Vilém Flusser¹⁸⁸, a capacidade de abrir a caixa-preta e deixar de ser “funcionário”.

O pensador tcheco, intrigado pelas transformações culturais relacionadas à ascensão das imagens técnicas, propôs uma filosofia para a fotografia – entendida como base para toda e qualquer imagem de representação – que denominou “Filosofia da caixa-preta”. O estudo se dedica a observar o funcionamento de nossa sociedade, marcada pela ascensão das imagens e declínio do texto. O termo caixa-

¹⁸⁶ Ibid., p. 8.

¹⁸⁷ Ibid., p. 10.

¹⁸⁸ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

preta, no caso da obra de Flusser¹⁸⁹, faz uma alusão aos dispositivos fechados e lacrados da cibernética, cujo interior é somente acessível através de sinais de onda (*input*), e na observação da resposta (*output*) do dispositivo.¹⁹⁰

Deslocado para a filosofia proposta por Flusser¹⁹¹, o termo “caixa-preta” remete ao surgimento de máquinas semióticas cujo funcionamento é completamente desconhecido por parte do usuário. Nos termos do autor, nós, os usuários, somos “funcionários” das máquinas na medida em que não passamos de apertadores de botão, isto é, nos limitamos a operar de acordo com a programação da máquina, imaginando criar, quando na verdade nossa capacidade criadora é limitada por um conjunto de possibilidades, ou programas, que funcionam de acordo com os interesses de quem os fabrica.

As evidências podem ser encontradas nos textos publicitários de aparelhos eletrônicos, como o das câmeras fotográficas Sony, por exemplo. Nelas, um novo dispositivo no interior da máquina oferece fotografias perfeitas, mesmo com a possibilidade de o fotógrafo tremer na hora de apertar o obturador. Ninguém sabe ao certo o que é e como funciona este dispositivo, e tampouco se deixará de tremer em algumas situações. Entretanto, a câmera não registrará senão aquilo para o que foi programada.

QUADRO 7 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 7: SONY. LIKE.NO.OTHER

Narrativa Tecnológica: Sony. Like.no.other

Texto: a tecnologia que mantém sua câmera firme e faz suas fotos ganharem vida.

A Sony desenvolveu uma tecnologia – a Super Steadyshot – para vídeo e fotos que elimina os tremidos normais da câmera, que podem resultar em um aspecto desfocado nos objetos ou pessoas em movimento.(...) O sensor de imagem em uma câmera Sony é o outro criador por trás de suas fotografias, ajudando você a expressar os seus sentimentos sobre o que vê pelo mundo afora. (...) Com uma câmera Sony nas mãos, não é preciso controlar as emoções – basta ser você mesmo e deixar a tecnologia estabilizar a câmera.

¹⁸⁹ Id.

¹⁹⁰ MACHADO, *op. cit.*, 2007, p. 44.

¹⁹¹ FLUSSER, *op. cit.*, 1985, p. 16.



FONTE: REVISTA TAM¹⁹²

O exemplo do quadro 7 ilustra como o aparato é considerado inteligente, programado que foi para produzir automaticamente fotografias, liberando o fotógrafo para simplesmente lidar com a máquina como se fosse um brinquedo.¹⁹³ Flusser¹⁹⁴ comenta também que um sistema tão complexo assim jamais pode ser penetrado totalmente, e por isso se pode chamar de “caixa-preta”.

Ao contrário dos tempos em que a eletrônica podia ser aprendida através de um curso por correspondência, e que os técnicos de televisores eram capazes de desmontá-los e montá-los novamente e, o mais surpreendente, fazê-los funcionar, os atuais dispositivos tecnológicos, ou máquinas semióticas, são caixas-pretas programadas para exercer determinadas funções desconhecidas para a maioria dos usuários que, nos termos de Flusser¹⁹⁵, se tornam apenas funcionários e “não programam em função de uma decisão sua”.

¹⁹² REVISTA TAM, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹³ FLUSSER, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

As imagens técnicas já não representam bidimensionalmente uma cena, mas são o resultado de um programa desenvolvido a partir de conceitos físicos, algoritmos e cálculos matemáticos. Elas são produzidas de forma automática e programática, traduzem conceitos de mundo a partir de conceitos que determinaram a programação do aparelho. Ou seja, as imagens técnicas são o processo de codificação de um conceito científico. Em sendo assim, Arlindo Machado faz o seguinte questionamento:

(...) em que nível de competência tecnológica deve operar um artista que pretende realizar uma intervenção verdadeiramente fundante? Deve operar ele apenas como *usuário* dos produtos colocados no mercado pela indústria da eletrônica? Deve operar ele como *engenheiro* ou *programador*, de modo a poder construir as máquinas e os programas necessários para dar forma a suas idéias estéticas? Ou ainda deve operar ele no plano da *negatividade*, como alguém que se recusa a fazer uma utilização legitimadora da tecnologia?¹⁹⁶

O artista de hoje deve ser um engenheiro, ou alguém que domine a linguagem das máquinas digitais, um profissional de profundo conhecimento científico, para poder, nos termos de Flusser¹⁹⁷ “brincar contra o aparelho”, alterando suas possibilidades e limitações?

Não se submeter ao programa da máquina, ir contra a limitação do aparelho e manejá-lo de forma desviante, é isso que caracteriza um criador, ou seja, a recusa em cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando as suas funções, e a maneira de se apropriar de uma tecnologia.

Porém essa conduta desviante em relação às limitações programadas no aparelho não parte da premissa de que o artista deve ser um especialista em física, ou tecnologia, profissionais com formação em engenharia, informática e programação, ou ainda matemática. Os artistas do momento recente não necessitam ser profissionais das ciências exatas, embora alguns pioneiros da *computer art* tenham sido. E por isso, a artemídia possibilitou o surgimento de uma outra forma de criação, através da parceria. Como a tecnologia em si não cria arte, é preciso o trabalho colaborativo, uma vez que o artista não tem necessidade de dominar o aparato.

¹⁹⁶ MACHADO, *op. cit.*, 2002, p. 1.

¹⁹⁷ FLUSSER, *op. cit.*, p. 41.

Foi o que aconteceu, por exemplo, com artistas como o italiano, radicado no Brasil, Waldemar Cordeiro¹⁹⁸ (figura 23) e o coreano Nam June Paik¹⁹⁹ (figura 19), que trabalharam em parceria com engenheiros e físicos para criar grande parte de seus trabalhos. A instalação *Good Morning, Mr Orwell* (figura 22), foi a primeira de Nam June Paik transmitida via satélite, em janeiro de 1984 através de uma ligação partilhada entre WEBC, em Nova York, e Centro Pompidou, em Paris. A transmissão foi vista por 25 milhões de pessoas na França, Alemanha, Estados Unidos, Canadá e Coreia.

FIGURA 22 - NAM JUNE PAIK. *GOOD MORNING, MR ORWELL*, 1984



FONTE: SRIDC²⁰⁰

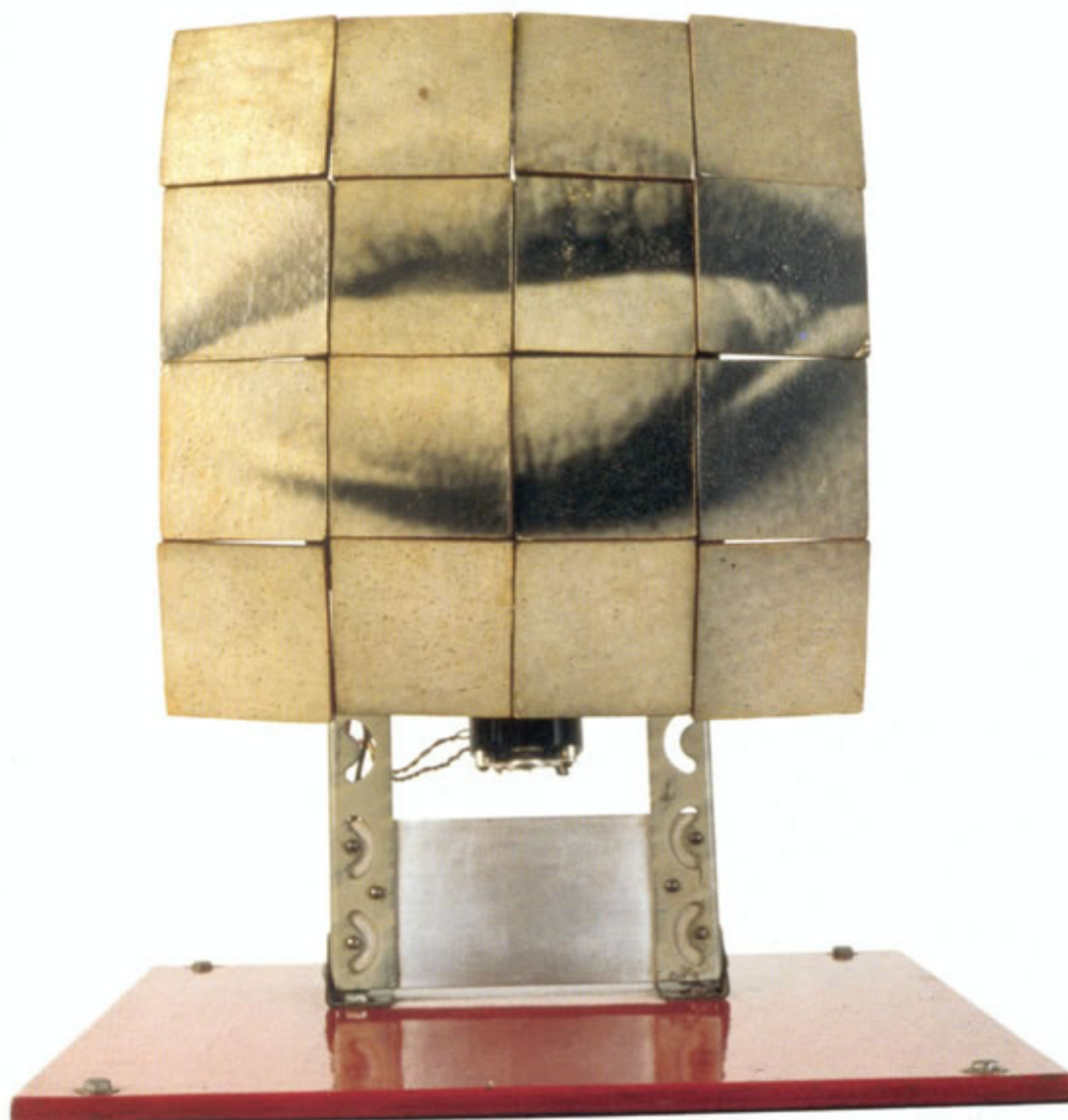
¹⁹⁸ Waldemar Cordeiro fez parte, junto com Lígia Clark e Hélio Oiticica, do Grupo Ruptura, que introduziu o Movimento Concreto no Brasil. Foi um dos primeiros artistas no país a trabalhar com sistemas de computador. Investiu no computador como instrumento tecnológico para democratizar a arte, pois acreditava que a arte deveria desempenhar uma função social.

¹⁹⁹ Artista coreano que participou do movimento conhecido como *Fluxus*. Fez sua grande estréia na *Exposition of Music-Electronic Television*, na qual espalhou diversos aparelhos de televisão e utilizou ímãs para distorcer as imagens. A obra *TV Magnet* é considerada a precursora da videoarte.

²⁰⁰SRIDC. Disponível em: <http://sridc.wordpress.com/2007/11/>. Acesso em: 01 nov. 2008

Já na década de 60 artistas como estes fundaram a convergência entre arte e processos tecnológicos, permitindo o diálogo entre as diversas faces que compõem o fazer artístico, como convergir “conhecimento e intuição, sensibilidade e rigor, disciplina e anarquia criativa”.²⁰¹

FIGURA 23 - WALDEMAR CORDEIRO. O BEIJO, 1967



FONTE: MAC.USP²⁰²

²⁰¹ MACHADO, *op. cit.*, 2002, p. 10.

²⁰² MAC.USP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/acervo/frames.asp?menu=1>

Acesso em: 01 nov. 2008.

Já não interessa saber se o resultado dessa parceria, que é a obra-de-arte, foi obtido pelo processo de criação dos engenheiros que programaram a máquina ou pelo artista que a idealizou. A obra-de-arte deixa de ser a expressão de estilo de um único gênio, e se transforma num processo estético socialmente motivado, produzido em equipe e de natureza dialógica.

Este breve passeio pelo campo da arte e da tecnologia abre caminho para tentar compreender o uso da técnica e da tecnologia no caráter coletivo, ou colaborativo, de co-autoria, na produção artística; e para analisar de que forma isto pode ser percebido em outro segmento da cultura, o da comunicação, em que os papéis de leitor, ou espectador, começam a se desconstruir e se deslocar. Nos termos de Benjamin²⁰³, o desaparecimento da autoridade, o “abalo da tradição”, que carregava em seu âmago o peso da autenticidade, se dá através da destruição da aura. Com o declínio da autoridade e a possibilidade do espectador se apoderar do objeto através da sua reprodução, observa-se o que já se chamou aqui de uma comunicação de todos para todos, o “fim das diferenças entre autor e público”, como observou Benjamin:

Com a ampliação gigantesca da imprensa, colocando à disposição dos leitores uma quantidade cada vez maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente. No início essa possibilidade limitou-se à publicação de sua correspondência na seção “carta dos leitores”. Hoje em dia, raro são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem.²⁰⁴

Quando Benjamin afirma que “o mundo do trabalho toma a palavra”, pode-se vislumbrar que a aura do gênio sofre uma ruptura, e as especialidades são substituídas por formações politécnicas, isto é, em vez de um aprofundamento do saber, o que se observa na comunicação e na expressão artística do momento recente são movimentos rizomáticos, em rede, não lineares, em espaços multimídias em que se dá a colaboração e a interação entre diversos autores.

Observa-se que o artista toma a palavra, produz e discute. Não é mais o teórico, crítico ou filósofo que fala por ele. A contemplação da obra-de-arte não faz

²⁰³ BENJAMIN, *op. cit.*, 1985.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 184.

mais sentido, pondo fim ao papel do espectador passivo e do “autor-Deus”, nos termos de Roland Barthes²⁰⁵, para quem um texto é feito de escritas múltiplas. Quando afirma a morte do autor, Barthes comenta:

Assim se recicla o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia e em contestação; mas há um lugar em que esta multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas este destino não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia para devolver à escrita, o seu devir é preciso inverter o seu mito. O nascimento do leitor tem que pagar-se com a morte do autor.²⁰⁶

Esta multiplicidade, permeada pela paródia, em que se inscreve o leitor, ou o espectador, nos remete à metaimagem, que nada mais é do que imagens de imagens. Winfried Nörth²⁰⁷ explica que há vários tipos de metaimagem, entre eles uma imagem que “cita” um quadro famoso em um novo estilo. É o caso da *Mona Lisa*, e suas inúmeras metaimagens, produzidas inclusive de forma colaborativa, isto é, por mais de um autor, como que num reflexo dos movimentos recentes de comunicação que, como já se disse neste trabalho, estão permeados por paródias e por movimentos rizomáticos de autoria.

Na figura 24 a *Mona Lisa*, de Da Vinci, é apropriada por trezentos funcionários de uma loja de departamento na cidade de Osaka, no Japão, a Takashimaya. Durante três meses eles se utilizaram de *tickets* usados de metrô para reproduzir uma das mais famosas obras do renascimento. O trabalho foi realizado nos intervalos do almoço e, depois de pronto, exposto no saguão do edifício.

²⁰⁵ BARTHES, R. **A morte do autor**. In: O Rumor da Língua. Lisboa: Edições 70, 1987.

²⁰⁶ Ibid., p. 33.

²⁰⁷ NÖRTH, Winfried. Metaimagens e imagens auto-referenciais. In: ARAÚJO, Denize Correa (org.) **Imagem (ir)realidade: comunicação e ciberníada**. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 308.

FIGURA 24 - MONA LISA PRODUZIDA COM *TICKETS* DE METRO USADOS

FONTE: DAYBLOG²⁰⁸

A cultura (questões de raça, gênero, economia, etc.), somada à tecnologia, produz novas formas de comunicação, em que o que interessa é o processo, isto é, o uso que se faz do aparato, o objeto em si, e não mais sua origem. Os suportes tecnológicos permitem uma radicalização dos processos de co-autoria, transformando o papel do espectador, promovendo novos modelos de circulação de informação com base na colaboração.

Para Bauman²⁰⁹, a arte no mundo pós-moderno perdeu o sentido da vanguarda, ou *avant-garde* – posto avançado de um exército em movimento. A guarda é considerada avançada na suposição de que os restantes lhe seguirão o exemplo, em três dimensões temporais: para frente, para trás e no presente.

A arte pós-moderna se caracteriza por movimentos aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada. Ela aponta e assume a multiplicidade e a pluralidade. Já não se sabe o que é progressivo ou regressivo, o que é para frente ou para trás. No modernismo as vanguardas zombavam do passado e ridicularizavam os cânones, seguiam modelos revolucionários, e olhavam para além do reino das artes. As artes e os artistas se movimentavam como tropas avançadas do exército do progresso (*avant-garde*).

²⁰⁸ DAYBLOG. Disponível em: <<http://www.2dayblog.com/blog/2007/10/07/mona-lisa-made-from-train-tickets/?lang=en>>. Acesso em: 23 set. 2008.

²⁰⁹ BAUMAN, *op. cit.*, 1998.

O mercado rapidamente farejou o enorme potencial estratificante que as "artes incompreensíveis" da modernidade levavam consigo. Rapidamente a burguesia também compreendeu a necessidade de se apropriar da arte como forma de informar aos seus pares o sucesso. Assim, a arte passou a ter uma função decorativa, manifestando a distinção social. O assombroso sucesso comercial desferiu o golpe mortal na arte de vanguarda, que foi incorporada pelo "mercado artístico". Sobre isso, Bauman comenta:

As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado. Num lugar em que a sincronia toma o lugar da diacronia, a co-presença toma o lugar da sucessão e o presente perpétuo toma o lugar da história.²¹⁰

A arte então deixa de pertencer à cultura da representação e passa, assim como outras formas de comunicação, a partilhar também da cultura do simulacro, podendo ser uma entre as muitas realidades alternativas. Nos termos de Bauman²¹¹, o poder de uma obra-de-arte passa agora pela publicidade atingida por ela, e a sua conseqüente notoriedade, fazendo com que a arte e a realidade não-artística adquiram o papel de, ao mesmo tempo, serem criadoras e portadoras de significado. Bauman ainda cita a estudiosa de arte contemporânea, Anna Jamrozik, que analisa a questão da autoria neste momento recente:

A publicidade e a conseqüente notoriedade alcançada por uma obra-de-arte, determina o seu poder. Quanto maior a platéia, maior a obra-de-arte. Além de criar imagens, a arte cria também seus significados, dá um sentido de identidade a algo que não é significativo, que não tem nenhuma identidade. O autor de imagens pós-modernas é um animador ou apresentador, mais do que criador. A autoria consiste no ato de montar o processo em movimento, enquanto o processo assim originado não tem em mira algum ponto de objetivação final numa forma reificada, funcionando, em vez disso, de maneira livre e desabrida, através de muitos caminhos - e continua incompleto e aberto.²¹²

Ainda tomando a *Mona Lisa*, de Da Vinci, como fio condutor do olhar lançado neste trabalho, ela parece apontar para a presença constante da paródia neste momento recente, trazendo para junto de si releituras de outros artistas, mas no

²¹⁰ Ibid., p. 127.

²¹¹ Id.

²¹² Ibid., p. 135.

entanto, segue sendo a *Mona Lisa* de Da Vinci, pelo olhar de um outro autor, como Botero, na figura 25.

FIGURA 25 - BOTERO *FATSO MONA LISA*



FONTE: 1ST ART GALLERY²¹³

²¹³ IST ART GALLERY. Disponível em: <http://www.1st-art-gallery.com/Fernando-Botero/Mona-Lisa-Monalisa.html>. Acesso em 01 maio 2009.

O mosaico que parece identificar o cenário da arte – e de outras formas de expressão - neste momento recente, materializa-se no trabalho do internauta Zeeshan Iddrees, que utilizou o *software photomosaico* para compor a *Mona Lisa* com reproduções de autorretratos e obras de artistas da Renascença, como mostra a figura 26. A *Mona Lisa*, de Da Vinci, cuja imagem se funde e se forma a partir de outras imagens do período renascentista, pode ser um retrato do deslocamento do lugar do autor e do espectador.

FIGURA 26 - PHOTOMOSAICO. MONA LISA

FONTE: ZEESHAN²¹⁴

Espectador da *Mona Lisa*, de Da Vinci, o internauta Zeeshan Iddrees é também o autor da *Mona Lisa*, de Da Vinci em *photomosaico*, software de

²¹⁴ ZEESHAN. Disponível em: <<http://zeeshan.info/?cat=5>>. Acesso em: 23 set. 2008.

computador que ele também utiliza para fazer seu auto-retrato, como se pode observar na figura 27. O “auto-retrato” de Zeeshan foi produzido com fotos de amigos, e amigos dos amigos, copiadas do site de relacionamentos Orkut. O programa *Photomosaico* fez o *download* de todas as URLs das fotos dos companheiros de colégio do internauta, além do *download* das fotos de todos os contatos das listas de cada um deles, e assim por diante. As imagens dos rostos de todas essas pessoas formam o rosto de Zeeshan.

FIGURA 27 - PHOTOMOSAICO. RETRATO DE ZEESHAN IDDREES

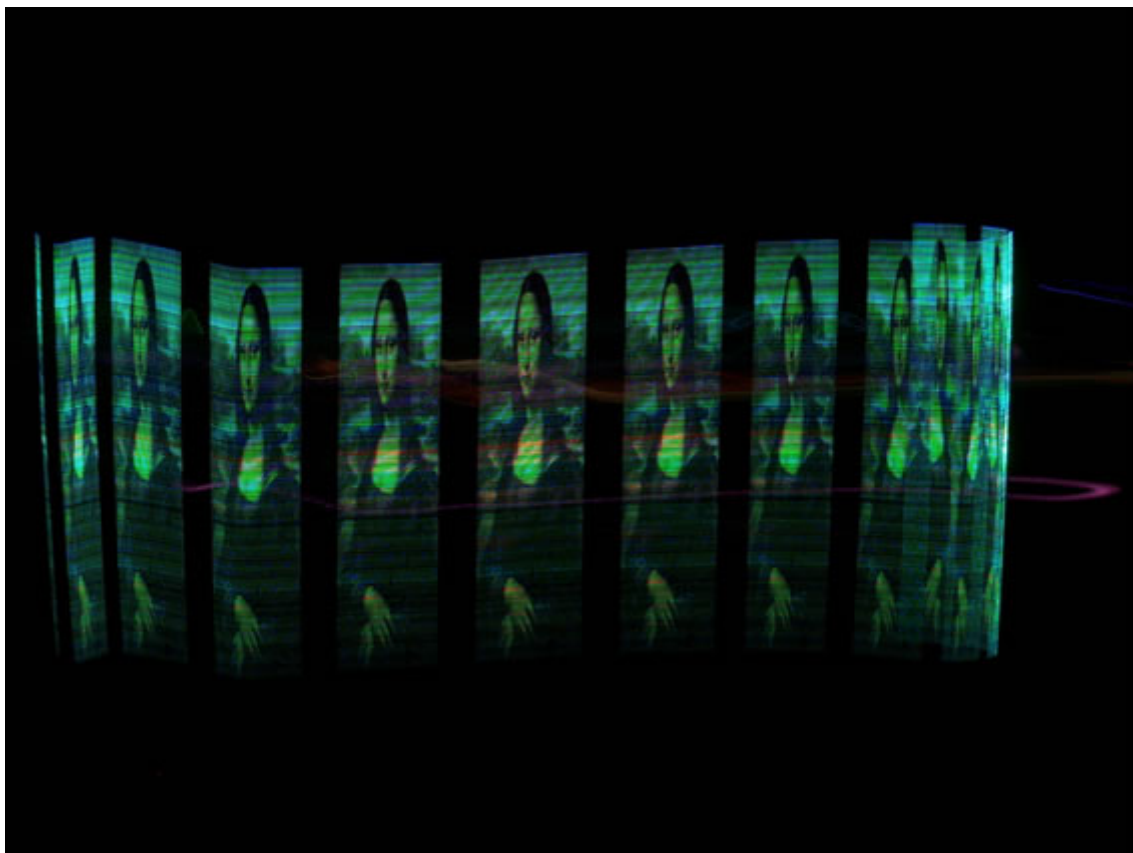


FONTE: ZEESHAN²¹⁵

Entre os diversos olhares sobre a *Monalisa*, de Da Vinci, o da figura 28 só pode ser observado se o espectador “*scanear*” a projeção de luz com os olhos. A instalação foi feita no espaço de performances *Esplanade*, em Singapura, na China, cuja foto foi produzida com o recurso de super exposição.

²¹⁵ Id.

FIGURA 28 - INSTALAÇÃO NO ESPLANADE, SINGAPURA. MONA LISA.



FONTE: MAYHEM-CHAOS²¹⁶

Assim como na *Mona Lisa* projetada a laser, a autoria - como era conhecida até aqui - não se sobressai, na *Mona Lisa* feita com peças e componentes de computador, mostrada na figura 29, também não se destaca a autoria. Essas diversas *Mona Lisas* têm suas imagens em circulação, especialmente pela internet, onde são apropriadas, customizadas, re combinadas e reproduzidas, sob o quase anonimato da co-autoria, mas seguem sendo *Mona Lisa*.

²¹⁶ MAYHEM-CHAOS. Disponível em: <<http://mayhem-chaos.net/photoblog/archives/000285.html>>. Acesso em: 28 set. 2008.

FIGURA 29 - MONA LISA FEITA COM PEÇAS DE COMPUTADOR



FONTE: MAKEZINE²¹⁷

Cansado de ver a banalização da imagem da *Mona Lisa*, o fotógrafo Christian Perona resolveu fotografar o que ela vê, como mostra a figura 30.

²¹⁷ MAKEZINE. Disponível em: <http://blog.makezine.com/archive/2006/05/mona_lisa_from_computer_parts.html>. Acesso em: 28 set. 2008.

FIGURA 30 - CHRISTIAN PERONA MONA LISA



FONTE: OLHARES²¹⁸

Durante o século XX, o espectador toma o espaço da obra de arte e altera os conceitos de autoria. A partir do Formalismo Russo e do *New-criticism*, nos anos 20, a preocupação teórica de analisar um texto a partir do contexto de vida do autor é eliminada. O texto não é mais percebido como tendo um significado único, pois passa a ter dimensões múltiplas, mesclas de escrituras variadas em que nenhuma é original, formando um tecido de citações de várias culturas, um mosaico, como pode ser percebido também aqui neste trabalho.

Os conceitos de “fonte” e de “originalidade” forjados no Romantismo saem de cena, dando lugar à intertextualidade, uma vez que os textos são criados no processo de leitura, a partir das referências dos leitores. E é a intensificação dessas intertextualidades, na ascensão do leitor como autor nos processos colaborativos, potencializadas pelas novas tecnologias digitais, que se irá analisar no capítulo a seguir.

²¹⁸ OLHARES. Disponível em: <http://olhares.aeiou.pt/monalisa__paris__2000/foto650177.html>. Acesso em: 28 set. 2008.

3 MOSAICO DE PALIMPSESTO



Giovanopoulos, *Mona Lisa*. FONTE: ARTNET²¹⁹

Como já foi dito aqui, o principal objetivo deste trabalho é analisar os processos recentes de convergência, interação e colaboração no campo da Comunicação, permeado pela tecnologia – especialmente a tecnologia digital; relacionar os processos no campo da comunicação a processos semelhantes no campo da arte; e investigar como as possibilidades recentes de circulação da informação alteraram ou deslocaram as premissas do conceito de autoria e das Teorias da Comunicação.

Portanto, falar de comunicação sem falar de tecnologia não contempla a complexidade do campo, especialmente ao se considerarem as diferentes formas

²¹⁹ ART NET. Disponível em: <http://www.artnet.com/artwork/425207178/149852/paul-giovanopoulos-mona-lisa-x-18-a-and-b.html>. Acesso em 01 maio 2009.

de expressão possibilitadas no momento recente por aparatos de tecnologia digital. Embora se saiba das reproduções da escrita sobre suportes de argila e cera na Antiguidade, e do primeiro jornal regular instituído pelo Imperador Augusto, na Roma Antiga - o *Acta Diurna*, gravado em tábuas de pedra que eram fixadas nos espaços públicos – é somente após a invenção da prensa móvel, por Gutenberg (1440), que a Comunicação adquire, através da possibilidade de reprodutibilidade técnica da escrita, o conceito que ainda hoje se mantém: a circulação de mensagens, ou notícias, de um emissor em direção a um receptor.

Nos cem anos que se seguiram ao desenvolvimento dessa tecnologia, as oficinas de impressão se espalharam por toda a Europa, especialmente nos centros comerciais, como Veneza, garantindo assim a supremacia do texto, e conseqüentemente da escrita linear, fundadora da História²²⁰. Quando se fala em escrita linear, significa uma forma de contar a História e de ver o mundo, com princípio, meio e fim, com um sentido de evolução, de caminhar do passado, passando pelo presente, em direção ao futuro, de forma progressiva.

A história ocidental, como aponta Flusser²²¹, foi fundada pela escrita. Para os cristãos, era necessário organizar o tempo linearmente, e a escrita promove uma ruptura com o tempo circular dos povos pagãos, para quem as imagens não só representavam o mundo, mas o próprio mundo era vivenciado como um conjunto de imagens. Essa “magicização” da vida – que alcançou seu apogeu no segundo milênio antes de Cristo, resultando numa alienação do homem, que “se esquece do motivo pelo qual as imagens são produzidas” – é chamada de idolatria.

Ainda de acordo com Flusser²²², com a escrita, as imagens são “rasgadas”, revelando o mundo concreto escondido atrás delas, e transcodificadas em textos. O texto decodifica, explica as imagens, e o universo é descrito e escrito em doutrina, linearmente. O texto é a história, e a história é um texto escrito da esquerda para a direita, com sentido de evolução e de progresso. Flusser²²³ considera que a relação texto-imagem é fundamental para se compreender a história do ocidente, uma vez que “a luta da escrita contra a imagem, da consciência histórica contra a consciência mágica, caracteriza a história toda”.

²²⁰ FLUSSER, *op. cit.*, p. 4.

²²¹ *Ibid.*, p. 8.

²²² *Id.*

²²³ *Id.*

Ao “traduzir cenas em processos”, de acordo com o autor, a escrita depende da conceituação para que os textos sejam codificados e decifrados. Como os textos, ao contrário das imagens, não representam o mundo, são apenas imagens “rasgadas” do mundo, decifrar textos nada mais é do que “descobrir as imagens significadas pelos conceitos”²²⁴. E esse pensamento baseado em conceitos é ainda mais abstrato do que o pensamento fundado nas imagens.

Para complicar ainda mais, os textos, assim como as imagens, não passam de mediações. Funcionando como mediação entre o homem e as imagens, muitas vezes o texto encobre essas imagens, tornando-se indecifrável. A tal processo, que faz com que o homem viva não mais para se utilizar dos textos, mas em função deles, dá-se o nome de “textolatria”. São exemplos de textolatria, ou de “fidelidade ao texto”, as ideologias e as ciências exatas, visto que são textos inimagináveis.²²⁵

Assim, pode-se intuir que as imagens geram dois tipos de narrativa: idolatria e textolatria. A textolatria prevalece com o surgimento do jornal, pois seu suporte exige a leitura. Isso faz com que o jornal tenha nascido sob um paradoxo: sua criação foi inscrita no sonho de educar as massas, mas ao separar os que lêem dos que não lêem, os que sabem dos que não sabem, o jornal acaba por abafar a cultura popular (entendida a partir daí como baixa cultura), produzindo como efeito a cultura letrada (alta cultura).

A partir do século XIX, a textolatria se funda na idéia de que o texto é crucial para o desenvolvimento da sociedade. Se na Idade Média a textolatria serve ao cristianismo como um mecanismo de controle do conhecimento, na Modernidade, essa mesma textolatria confere o controle do conhecimento à academia, às ciências.

Até os anos 70 do século passado, a Comunicação Social e suas teorias acadêmicas eram fundadas nessa perspectiva de linearidade que permeava os conceitos históricos de modernidade. A idéia que prevalecia até aqui era a do predomínio do emissor da mensagem sobre o receptor, estabelecendo uma relação direta e necessária entre o pólo emissor e o pólo receptor. Como pólo emissor compreendem-se os veículos de comunicação, emissor genérico e macro; do outro lado da linha, no pólo receptor, um indivíduo micro, decodificador e passivo. Seriam

²²⁴ Id.

²²⁵ Id.

dois pólos opostos, sendo que a posição funcionalista do receptor deu margem aos estudos de audiência, pesquisas de opinião, *marketing* e *merchandising*. Essas idéias se sustentam nos modelos matemáticos de Shannon e Weaver em que o fluxo unidirecional da mensagem seguia uma orientação vertical. Tais teorias foram importadas para os estudos das Ciências Sociais, marcadas pelos paradigmas positivista e marxista.²²⁶

3.1 A MECÂNICA DAS TEORIAS

O processo de Comunicação nunca foi definido por apenas uma teoria. E, pode-se dizer, com a velocidade dos processos recentes neste campo, cada vez mais as teorias ficam aquém de promover uma discussão aprofundada sobre o tema. Entretanto, são essas teorias que, ainda hoje, servem de pano de fundo para os estudos de Comunicação.

Como este estudo não pretende se aprofundar nas questões das Teorias da Comunicação, mas sim evidenciar como o modelo linear de emissor-mensagem-receptor já não dá conta de identificar os movimentos recentes do campo, se traçará neste capítulo um breve panorama das diversas Teorias da Comunicação, mesmo correndo o risco de parecer superficial. Entretanto, como já foi dito, o histórico dessas teorias não é elemento central da análise proposta aqui. Assim, os conceitos utilizados são os de Martín-Barbero²²⁷.

Nos termos de Martín-Barbero²²⁸, este modelo mecânico ainda é hegemônico nos estudos de Comunicação, embora já estejamos vivendo um momento eletrônico. Entende-se por modelo mecânico aquele em que “não há verdadeiros atores nem verdadeiros intercâmbios”. De acordo com o autor, parte do ódio que muitos têm pelos veículos de comunicação de massa pode ser explicado pelos paradigmas da análise da Comunicação na América Latina, que ele resume nos modelos Condutista (ou Instrumentalista), e Iluminista (ou Cientificista).

²²⁶ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006, p. 280-284.

²²⁷ Id.

²²⁸ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2002, p. 40.

Ambos modelos, definidos por Martín-Barbero²²⁹, são base para as Teorias de Comunicação em geral, que evidenciam olhares muito semelhantes na definição da relação entre os meios de comunicação e o público, entre as Indústrias Culturais e as Massas, isto é, entre emissores e receptores de mensagens.

O primeiro modelo – Condutista ou Instrumentalista – surge no fim dos anos 60 a partir do modelo epistemológico de Lasswell (psicológico-condutista), adaptado à Semiótica Estruturalista, cuja pesquisa se concentrava no objetivo de identificar e denunciar as estratégias que introduzem a ideologia dominante no processo de Comunicação. A ideologia passou a ser “objeto e sujeito” da análise dos discursos, como explica Martín-Barbero:

Produziu-se assim um recorte ambíguo do campo da comunicação que, subsumido ao ideológico, acabou tendo sua especificidade definida pelo isolamento. Tanto o dispositivo do *efeito*, na visão psicológico-condutista, quanto o da *mensagem*, na versão semiótico-estruturalista, acabavam remetendo o sentido dos processos à imanência do comunicativo. Caindo, porém, no vazio. Ao se preencher esse vazio com o “ideológico”, ficamos com o recorte – o comunicacionismo – mas sem especificidade. A melhor prova do que estou afirmando é que a denúncia política do que se fazia a partir da comunicação quase nunca chegou a superar a generalidade da “recuperação pelo sistema”, a “manipulação”, etc.²³⁰

O resultado dessa aproximação entre comunicacionismo e denúncia foi a concepção Instrumentalista dos meios de comunicação, reduzidos a ferramentas de dominação do poder hegemônico, cujos objetivos econômicos e ideológicos estavam embutidos nos meios de comunicação de massa que submetiam os receptores à condição de consumidores passivos e alienados.²³¹

Uma das teorias deste modelo é a chamada Teoria Hipodérmica, que teve início nos anos 30, e chega ao Brasil por volta dos anos 70, simultaneamente à expansão das agências americanas de publicidade e dos institutos de pesquisa. Ela se caracteriza pela identificação e estímulo às tendências de consumo. Isto é, o uso instrumental dos meios de comunicação para preservar a lógica capitalista. Teoricamente, o sujeito da comunicação é a ordem do sistema em funcionamento. Ela surgiu com a Psicologia, mais especificamente o Behaviorismo, isto é, a idéia de que a todo estímulo corresponde uma resposta.

²²⁹ Ibid., p. 41.

²³⁰ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006, p. 281.

²³¹ Ibid., p. 281-282.

O modelo da Comunicação segue o padrão emissor – mensagem – receptor, ou estado – concessão – sociedade, como um processo científico de informação, padronizado pelo *Lead*.²³²

O isolamento entre emissor e receptor, e a homogeneização da figura social do receptor, evidenciada pela Teoria Hipodérmica, leva ao conceito de Sociedade de Massa. Trata-se do agrupamento de indivíduos homogêneos, embora distantes entre si, e incapazes de exercer alguma ação uns sobre os outros. Esse conceito de Sociedade de Massa levou a se considerar os meios de comunicação como meios massivos, ou meios de comunicação de massa.²³³

Os críticos da Sociedade de Massa observam que o modelo de produção introduzido pela modernidade do século XIX se dá a partir de três marcos: a divisão do trabalho, a industrialização e a urbanização exacerbada. A divisão do trabalho, segundo teóricos do marxismo, leva à perda da coletividade, em que os laços coletivos são substituídos por laços contratuais, e o sentimento comunitário dá lugar à organização²³⁴.

Essa racionalização da vida em comum, desintegradora de uma identidade coletiva, seria a base da sociedade de massa. Concomitante ao processo de industrialização, invenções como o telefone, o telégrafo, o rádio e o cinema surgem com a capacidade de reintegrar novamente as pessoas. No entanto, para as organizações de esquerda, de modo geral, o sistema capitalista submete as pessoas à manipulação promovida pelos meios de comunicação.

Nos termos da crítica dos intelectuais “de esquerda” o modelo de comunicação baseado na cultura de massa identifica-se ao processo industrial, caracterizado pela verticalidade e pelo conjunto de operações técnicas de produção de uma linha de montagem. O padrão industrial também vai marcar os estudos da

²³² Desenvolvido em 1861, em plena guerra civil dos Estados Unidos, o *lead* foi inventado por repórteres e fotógrafos credenciados para cobrir a guerra, episódio que marcou a imprensa pelas inovações tecnológicas e condições de trabalho. Com as notícias sendo enviadas por telégrafo, era preciso garantir que a informação chegasse aos jornais de forma clara e precisa, e o *lead* caracteriza-se, até hoje, por um texto que responde às cinco questões básicas de qualquer informação: o que ou quem, quando, onde, como e por que. Ao receber as notícias da guerra nas redações, os editores precisavam criar títulos chamativos, que traduzissem o cenário da guerra, despertando a curiosidade do leitor para a notícia. Assim surgem as manchetes, os títulos em letras grandes na primeira página, que tem como função principal vender o jornal.

²³³ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006.

²³⁴ BAUMAN, *op. cit.*, 1998.

comunicação, que viam a produção e distribuição dos bens culturais como mercadoria-mensagem-industrializada.²³⁵

Com este enfoque, que permeia as Teorias de Comunicação, o receptor é visto como parte integrante de uma massa, incapaz de operar a mensagem de retorno. Sua reação, individual ou grupal, será sempre parcial, uma vez que a mensagem de retorno se daria por meios distintos aos do emissor. Desta forma, a cultura popular foi submetida ao que Debord chamou de “sociedade do espetáculo”:

A origem do espetáculo é a perda da unidade de mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno revela a totalidade dessa perda: a abstração de todo trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo modo de ser concreto é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo que lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado.²³⁶

Esse espectador isolado e indeterminado, um tipo padrão, muitas vezes ainda é um dos pressupostos da atividade jornalística na produção da informação. É comum nas redações, especialmente de televisão, a homogeneização do público através de um personagem, uma figura mediana, para quem o jornalista deveria se fazer compreender ao redigir a notícia.

Por conta dessa idéia, o editor-chefe do jornal nacional da Rede Globo, William Bonner, virou notícia após receber um grupo de professores universitários na redação do telejornal, e classificar o telespectador médio como *Homer Simpson* (quadro 8), o pai politicamente incorreto de “*Os Simpsons*”, desenho animado americano criado em 1989:

QUADRO 8 - NARRATIVA TECNOLÓGICA 8 – O TELESPECTADOR DO JORNAL NACIONAL

O telespectador do jornal é como Homer, segundo Bonner, porque teria dificuldades de entender notícias complexas e pouca familiaridade com siglas como BNDES (Banco Nacional de

²³⁵ DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

²³⁶ Ibid., p. 23.

Desenvolvimento Econômico e Social), segundo relato do professor da USP (Universidade de São Paulo) Laurindo Lalo Leal Filho, que presenciou o encontro, e tornou o fato público em artigo na Revista Carta Capital. Ao justificar-se em nota, o apresentador reitera a prática jornalística de mediocrizar o público dizendo que “usou o exemplo do personagem Homer, pois ele representa um pai de família, um trabalhador conservador, sem curso superior, que, após uma jornada de trabalho, quer ter acesso às notícias mais relevantes do dia de forma clara e objetiva”.

FONTE: FOLHA UOL²³⁷

Fatos como este reafirmam a posição estabelecida pela imprensa que, pela falta de opinião do público, tende a supor seus gostos, desejos e comportamentos, reafirmando também o estereótipo de um público de baixo nível de instrução.

Até aqui, cabia aos meios capturar, selecionar, produzir e distribuir a informação, a partir de critérios estabelecidos pelo emissor. Essas escolhas por parte dos porta-vozes da informação são consideradas por Debord²³⁸ como um movimento de banalização. O que ele compreendia como a espetacularização da realidade através dos *media* abarcava a decadência do pensamento das populações contemporâneas pela falta de espaço de resposta, uma vez que a lógica, nos termos de Debord²³⁹, só se forma socialmente pelo diálogo. A contracapa da primeira edição brasileira de “A Sociedade do Espetáculo” reproduz comentário do próprio autor, que se gaba de ser “um raro exemplo contemporâneo de alguém que escreveu sem ser imediatamente desmentido pelos acontecimentos”.

Sem dúvida, é indiscutível o poder da mídia e dos profissionais do espetáculo, e os fatos que marcaram o século XX impedem a total negação do pensamento de Debord²⁴⁰. E são essas as idéias que sustentam parte das Teorias de Comunicação. Entretanto, este modelo, embora hegemônico, já se mostra debilitado nas tentativas de analisar e compreender os movimentos recentes no campo da comunicação, pois deixou à margem desses estudos tudo o que advém das distintas identidades culturais das classes populares, especialmente na América Latina. Sobre isso, Martín-Barbero comenta:

²³⁷ FOLHA UOL. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55778.shtml>>. Acesso em: 09 ago. 2008.

²³⁸ DEBORD, *op. cit.*, 1997.

²³⁹ Id.

²⁴⁰ Id.

O que verdadeiramente interessou (às organizações de esquerda) na vida das classes populares foram as ações de reivindicação e as associações de bairro que organizaram essa luta. Todo o resto – as práticas que constituem o viver cotidiano, juntamente com aquelas que dão cabo da subsistência e dão sentido à vida – foi considerado mais como obstáculo à tomada de consciência do que como ação politicamente conseqüente. Sua concepção de família é tida por conservadora; suas tradições, resquícios fragmentados de uma cultura rural e pré-capitalista; seus gostos estão moldados pelos meios massivos, seu lazer não passa de escapismo, sua religiosidade um fator de alienação, e seus projetos de vida, tentativa frustrada de ascensão social.²⁴¹

A crítica social que marcou a América Latina a partir dos anos 60 tomou o receptor como um indivíduo isolado e dessocializado, uma visão que Martín-Barbero²⁴² aponta como moralista, pois coloca o receptor como vítima. Para proteger este receptor da manipulação exercida pelos meios de comunicação, intelectuais de vanguarda e investigadores da comunicação, juntamente com políticos munidos de uma bem intencionada visão social, focaram seus esforços na produção de conteúdo educativo nos meios de comunicação controlados pelo Estado (especialmente as TVs educativas), sem nunca ter levado em conta o que a sociedade civil realmente gostaria de assistir, pois partiam do pressuposto de que esta classe de espectadores não teria discernimento para fazê-lo. Reside aí uma contradição, e Martín-Barbero questiona:

Como puderam fundir-se uma concepção crítica da sociedade, que politizava tudo, e que politizou enormemente a análise da mensagem, com uma visão puramente moralista do receptor, tomando-o como um indivíduo isolado? Como puderam fundir a radical politização quanto aos donos dos meios, e os artifícios da mensagem, com a dessocialização do receptor, concebido apenas como um indivíduo isolado?²⁴³

Esta postura deixa de lado tudo o que a sociedade cria e produz, ignorando a cultura e a circulação de discursos, e considerando a comunicação uma via de mão única, pautada apenas pela macroeconomia e pela deslegitimação do Estado. Para que se possam analisar as relações entre técnica e cultura, e as imbricações entre cultura e comunicação, além dos distintos papéis que passam a ser assumidos pelos receptores de mensagens, é preciso, como diz Martín-Barbero²⁴⁴, “distanciar-se da nefasta combinação entre determinismo tecnológico e pessimismo cultural”.

²⁴¹ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006, p. 291.

²⁴² MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2002.

²⁴³ *Ibid.*, p. 42.

²⁴⁴ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2007, p. 3.

A partir dos anos 70 os estudos se voltam para o cientificismo positivista, em que o modelo informacional não prevê a problematização de nada que não disponha de um método. Entendia-se que os processos de comunicação ocupavam lugares estratégicos na sociedade, e que a informação como matéria-prima encontrava-se também na produção, além da circulação. Mas o estudo de tais processos, até hoje, nos termos de Martín-Barbero, sofre de “uma dispersão disciplinar e metodológica”.²⁴⁵

3.2 RIACHO SEM INÍCIO NEM FIM

Ao se lançar um olhar para os acontecimentos que marcaram todo o século XX, influenciando os modelos de comunicação, pode-se perceber que é possível distinguir dois momentos distintos, um antes e um depois da Segunda Guerra Mundial, geradora de novas tecnologias de comunicação.

A transmissão de informação, e com ela todo o processo de comunicação – profundamente marcados pelas inovações tecnológicas que surgiram após o período em que a humanidade vislumbrou seu próprio fim – parecem ter encontrado explicação na Teoria da Informação. Respalhada pelas engenharias e matemáticas, a Teoria da Informação começa a “tomar posse do campo da comunicação”²⁴⁶, profundamente marcado pelo fim do modelo mecânico, substituído pelo modelo digital.

Entretanto, se as demais teorias não dão conta de abarcar o processo da comunicação – marcado pelos deslocamentos dos papéis de emissor e receptor provocados especialmente pelas possibilidades a partir de tecnologias digitais, como a internet –, a teoria da informação deixa de fora, além do sentido, as questões de poder, e ainda não leva em conta as questões da informação como processo de comportamento coletivo, isto é, as condições sociais de produção de sentido.²⁴⁷

Tanto as teorias baseadas na Semiótica quanto a Teoria da Informação pressupõem que emissor e receptor se situam num mesmo plano, e a mensagem circula “entre instâncias homólogas”, reduzindo todo o processo de comunicação ao de “transmissão de uma informação”. Isso leva à idéia do princípio da redundância,

²⁴⁵ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006, p. 282.

²⁴⁶ *Id.*

isto é, a suposição de que “o máximo de comunicação funciona sobre o máximo de informação e esta sobre a univocidade do discurso”. Desta forma, tudo o que não cabe no modelo mecânico – emissor/mensagem/receptor – não é pensado, reduzindo a investigação a um processo fragmentado que se restringe a analisar o conteúdo de expressões ou discursos, e os efeitos gerados na recepção.²⁴⁸

A partir dos anos 80, o mundo assiste ao aprofundamento de uma crise de valores que já dava sinais de vida muito antes disso, e os critérios de apreensão de conhecimentos começam a ser questionados. Os modelos desenvolvidos na modernidade, baseados em sistemas interpretativos e métodos de análises, fundamentais para a divisão da cultura em popular e erudita, dão lugar a métodos difusos e assistemáticas teóricas. O conhecimento, antes aprofundado e especializado, passa a crescer lateralmente. As especialidades entram em declínio, e há uma ascensão das pluralidades. A figura do rizoma²⁴⁹, em contraponto à metáfora da árvore do conhecimento, é uma estrutura que se caracteriza por não se estabelecer nem na superfície nem na profundidade, tornando-se a metáfora do conhecimento. Sobre isso, Deleuze e Guattari dizem:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.²⁵⁰

Seguindo esta metáfora descentralizadora do Rizoma, pode-se intuir que os conceitos referenciais, temporais e totalizantes, já não dão conta de explicar os

²⁴⁷ Ibid., p. 283.

²⁴⁸ Id,

²⁴⁹ *Rizoma* é um modelo epistemológico na teoria filosófica de Félix Guattari e Gilles Deleuze, em que a organização dos elementos não segue uma linha de subordinação hierárquica – como o modelo arbóreo de base ou raiz dando seguimento a múltiplos ramos –, mas qualquer elemento pode afetar ou incidir sobre qualquer outro. O modelo de organização do conhecimento no *Rizoma* não tem centro. Na botânica, o *Rizoma* é parte da estrutura de algumas plantas cujos brotos podem se ramificar em qualquer ponto. Deleuze e Guattari sustentam que a estrutura do conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, mas sim elabora-se simultaneamente a partir de todos os pontos, recebendo a influência de observações e conceitualizações.

²⁵⁰ DELEUZE, Gilles & GATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: editora 34, 1995, p. 94.

comportamentos do momento recente. Como ilustração desse modelo, pode-se observar a figura 31:

FIGURA 31 - GENGIBRE



FONTE: TOPAZIO²⁵¹

Os movimentos em várias esferas do saber parecem apontar para as diferenças que marcam a modernidade e a pós-modernidade e, com isso, as formas de comunicação e os papéis dos atores. Se na modernidade a ciência se baseava numa temporalidade linear (passado, presente e futuro), na pós-modernidade a Física Quântica introduz o conceito de simultaneidade, vários presentes que se embaralham.

Na comunicação, a simultaneidade se dá no hipertexto, possibilitado com o advento da internet, em que várias janelas para o mundo podem ser abertas ao mesmo tempo, uma sobre a outra, sem começo, meio e fim.

Se na modernidade o texto fundou a história e seus autores, na pós-modernidade ocorre um deslocamento na equação imagem/texto. As imagens são cada vez mais atuais, e os textos cada vez mais conceituais. O excesso, ou

²⁵¹ TOPAZIO. Disponível em: <<http://topazio1950.blogs.sapo.pt/209168.html?replyto=461072>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

saturação de imagens, que caracteriza o momento recente, também é chamado por muito estudiosos de Neo-barroco.

Isso porque a característica do homem Barroco era a de ser homem total, pois tinha de dominar os símbolos e as alegorias do conhecimento, tinha de ser um especialista, ter conhecimentos profundos. No Neo-barroco da pós-modernidade, ocorre uma inversão, pois o que se verifica é que o neo-barroco é caracterizado pela não linearidade, pelo hipertexto, pela sobreposição de presentes da simultaneidade. Essas características podem ser encontradas em diversas obras, como por exemplo nos trabalhos de Peter Greenway, aqui citados.

A metáfora do Rizoma²⁵² ilustra a velocidade da informação difundida na idéia de rede isenta de linearidade, rompendo com os modelos estruturados em bases racionais e sistemáticas. A comunicação em rede é assistemática, irracional e fundada em contextos culturais, não mais em História, ou em linearidade.

É possível perceber que as tecnologias surgidas durante o século XX permitem que as mais diversas sociedades (re)construam a cultura, e conseqüentemente a própria sociedade, com uma nova maneira de expressar idéias através da interação e, desta forma, apropriando-se da cultura para recombina-la.²⁵³

São exemplos dessa recombinação a música (como o *hip-hop* e a música eletrônica) e a produção audiovisual, especialmente a que circula em *sites* como *You-Tube*²⁵⁴, ou *flicker vídeos*, em que a prática de se apropriar de imagens produzidas por outros, recombina-las, customizá-las, e colocá-las novamente em circulação não só é permitida como incentivada pelos próprios usuários.²⁵⁵

3.3 TEMPORALIDADES EM REDE

No campo da comunicação, tais processos fazem com que o foco se desloque do veículo para o processo em si, ou seja, não interessa o aparelho, mas o

²⁵² DELEUZE & GUATTARI, *op. cit.*, 1995.

²⁵³ SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

²⁵⁴ O *YouTube* é um site na internet que permite que seus usuários carreguem, assistam e compartilhem vídeos em formato digital. Foi fundado em fevereiro de 2005. A revista americana *Time* (edição de 13 de novembro de 2006) elegeu o YouTube a melhor invenção do ano por, entre outros motivos, "criar uma nova forma para milhões de pessoas se entreterem, se educarem e se chocarem de uma maneira como nunca foi vista" (WIKIPEDIA, 2008)

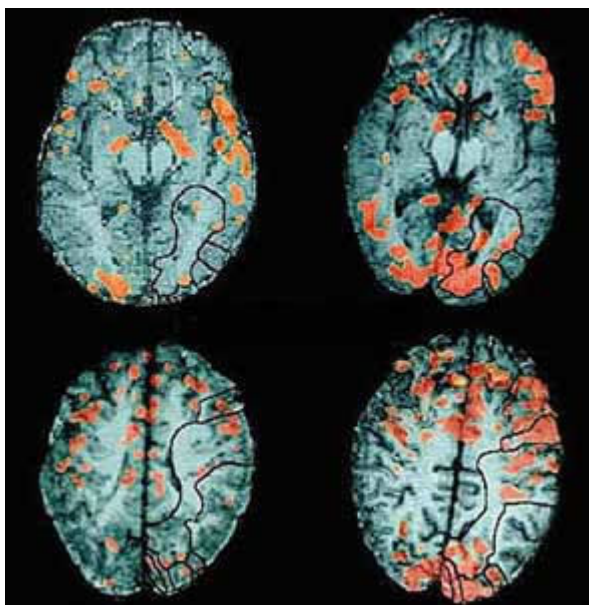
²⁵⁵ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2002.

uso que se faz dele. O que interessa é como a tecnologia é usada. A mudança deste modelo mental implica a mudança também das instituições. A quebra das continuidades e da linearidade provoca uma crise institucional (crise de valores), pois, entre outras questões, dá visibilidade a movimentos sociais que apontam para a realização de uma espécie de “política sem político”, ou um “jornalismo sem jornalistas”, causando um descentramento das especialidades. Reafirmando o que foi discorrido neste trabalho, a tecnologia é uma construção social e, uma vez que a sociedade interage com a tecnologia, ela altera modos de vida e de comunicação. Embora essa própria tecnologia aprofunde as desigualdades sociais, é através dela que esses mesmo grupos sociais se reinventam, se expressam, se comunicam e se apropriam da cultura num processo de recombinação.

As tomografias computadorizadas, que representam o cérebro humano graficamente, evidenciam que a rede comunicativa segue o desenho da rede neural, em que as células funcionam de forma independente e desestruturada, embora se comuniquem entre si²⁵⁶. Da mesma forma, o permanente diálogo entre as culturas mantém a própria cultura fora do controle. A sociedade faz uso de outras formas de comunicação, borrando as fronteiras entre o erudito e o popular, entre o público e o privado, entre emissores e receptores, assim como na estrutura descentralizada do Rizoma, como se pode ver na figura 32.

²⁵⁶ DELEUZE & GUATTARI, *op. cit.*, 1995.

FIGURA 32 - TOMOGRAFIA CEREBRAL



FONTE: PROTOP²⁵⁷

Esta mescla evidenciada na cultura e refletida nas imagens – imagens marcadas pela saturação (multiplicidade) e pela instabilidade (Neo-barroco) – apontam para a necessidade de uma outra percepção, uma outra leitura, que independa de uma estabilidade que já não mais existe. O todo não é mais igual à soma das partes. A concepção Condutista que põe o receptor como *tábula rasa* onde são depositados conhecimentos produzidos pelo emissor, começa a ser repensada, uma vez que já não é mais possível estudar o receptor apenas pelas vias da mensagem, pelo simples fato de que já não se pode ignorar tudo o que acontece na sociedade, na cultura e na história recente, proveniente de mundos simbólicos que já não fazem parte da estrutura de mercado: são movimentos sociais, políticos, religiosos, entre outras práticas que priorizam as pluralidades e especificidades de cada região e de cada país.²⁵⁸

Esses movimentos chegam à comunicação num processo que foge à razão institucional, deslocando a comunicação do lugar de veículo para o de processo em que os veículos atuam, ou das mediações para os meios, como salienta Martín-Barbero²⁵⁹. Entra em cena a sociabilidade formadora de sujeitos, que, por sua vez,

²⁵⁷ PROTOP. Disponível em: <<http://www.protop.com.br>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

²⁵⁸ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2002, p. 41.

²⁵⁹ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2006.

redesenha suas negociações cotidianas com o poder. Os meios e as pessoas, ou os emissores e os receptores, já não estão mais isolados (se é que alguma vez estiveram), mas compõem uma prática conjugada, tanto na esfera de produção quanto na de consumo.

Comunicação e cultura estão incluídas nos modos de viver e de fazer das sociedades, e estas, por sua vez, estão inseridas numa heterogeneidade e multiplicidade que Martín-Barbero²⁶⁰ chama de temporalidades. O caminho da tradição à modernidade sem contradições dá lugar a diferentes articulações e processos de modernidade e tradição, onde convivem grupos sociais de dimensões ultramodernas e outros mais tradicionais. Um exemplo é a América Latina, onde se encontram sociedades como uma tribo indígena, por exemplo, em que um ou mais indivíduos faz uso de uma tecnologia extremamente avançada, como a comunicação por email, para se expressar e defender seu território. Há comunidades que vivem muito próximas às cordilheiras, por exemplo, fiéis aos seus usos, costumes e tradições, mas que nem por isso deixam de ter em suas casa de *adobe* (barro) uma antena parabólica, ou um aparelho de telefone celular.

Ao se pensar em socialidade, evidencia-se uma sociedade descentralizada, que dá visibilidade à vida cotidiana, em que o cidadão é receptor, mas é também um emissor de mensagens, um produtor de sentido comum, como explica Martín-Barbero:

Resgatar o sentido comum é resgatar esse viver cotidiano como espaço de produção e de troca de sensibilidade. Interessante que Habermas tenha tido a coragem de dizer que a categoria central de uma teoria social crítica, hoje, já não é mais a categoria do trabalho, mas a categoria da comunicação. O que me parece sintomático e precioso para os investigadores sociais é que Habermas, um marxista em tempo integral e grande continuador da escola de Frankfurt, diga que a categoria central para investigar o social não é mais a produção, é a comunicação. Há aqui um grande desafio: que papel exerce essa práxis cotidiana da comunicação de que fala Habermas, esse sentido comum comunicativo? E, finalmente, a vida cotidiana é – e este é um aporte específico, a meu ver, dos brasileiros – o espaço de reconhecimentos realmente importantes?²⁶¹

Para o autor, o viver cotidiano como espaço de produção para a categoria de comunicação leva a outro questionamento: será possível inserir a cultura como lugar

²⁶⁰ Ibid., p. 17.

²⁶¹ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2002, p. 60.

de produção de comunicação, sem deslizar para o determinismo tecnológico, nem para o pessimismo cultural?

Sabe-se que o processo de globalização instaura um outro paradoxo. Se, por um lado, as práticas econômicas e financeiras potencializadas pelos processos globalizantes aprofundam as desigualdades sociais, por outro, a globalização abre novas oportunidades através da mescla entre as culturas, impulsionadas pelos aparatos das novas tecnologias digitais.²⁶² Tomando o Brasil como exemplo, pode-se perceber essas duas faces da globalização.

No Brasil dos anos 70, de acordo com pesquisa da *Cartoon Network*, os lares brasileiros dos centros urbanos concentravam 56% da população, as famílias eram numerosas e a televisão, especialmente a Rede Globo, estava presente em 24% das residências, com o devido controle da censura imposta pelo Regime Militar, e 32,9% da população eram analfabetos.

Na década seguinte, a população é de quase 160 milhões de habitantes, sendo que 90% têm aparelhos de TV em casa e 25,4% são analfabetos. Após uma dezena de planos econômicos, finalmente se dá a estabilização da economia. A média de filhos cai para 2,9 por família. Surgem a TV paga e os videogames, que se popularizam no país, juntamente com os PCs, os computadores pessoais, e a internet.

O país vira o milênio com 170 milhões de habitantes, 13,6% analfabetos, sendo 20% da população crianças entre 5 e 14 anos de idade. As famílias têm em média 2,3 filhos e 27% delas são chefiadas por mulheres²⁶³. A TV paga está presente em mais de cinco milhões de lares, e os jovens das classes A e B têm acesso a jogos on-line e videogames de alta definição que podem ser jogados em rede, em tempo real, com jogadores de diferentes partes do mundo. A tecnologia digital, ou a informática, se transforma no brinquedo predileto da população infantil e jovem das classes mais abastadas.

Em 2007, segundo dados do IBGE²⁶⁴, 14,4 milhões de pessoas com 15 anos ou mais são analfabetas no Brasil. Elas se concentram nas camadas mais pobres da população, entre os mais idosos, “de cor preta e parda”. É como se todos os

²⁶² Id.

²⁶³ Dados fornecidos pelo IBGE e Cartoon Network, 2008.

²⁶⁴ IBGE. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_imprensa.php?id_noticia=987>. Acesso em: 01 nov. 2008.

habitantes de um país como Portugal, por exemplo, não soubessem ler nem escrever.

Mesmo com todos estes índices de analfabetismo, e mesmo com todas as desigualdades sociais que se conhece, em 2008 o número de aparelhos celulares soma 130 milhões de unidades. Ou seja, muito mais da metade da população possui um aparelho celular, independente dos abismos que separam economicamente as classes sociais. Como se viu nos capítulos anteriores, a desregulamentação do estado e a Globalização, ao mesmo tempo em que aprofundam essas desigualdades, elegem outros atores, outras identidades, e outras formas de se comunicar, protestar e se organizar. A Comunicação já não se dá unicamente através do modelo “Estado-concessão-receptor”, ou do “emissor-mensagem-receptor”, pois com um simples aparelho celular nas mãos qualquer pessoa pode produzir informação, via texto ou imagem, e colocá-la em circulação.

Os celulares também são o aparelho/brinquedo preferido dos jovens, pois oferecem várias mídias num só aparato. Através de um celular é possível, além de se comunicar através da telefonia, enviar mensagens, acessar à internet, jogar, fotografar, filmar e compartilhar todos esses conteúdos.

Um estudo realizado pela *Cartoon Network* em maio de 2008, com sete mil crianças e adolescentes de 7 a 15 anos de idade das classes A e B, revela o comportamento em relação à tecnologia dos chamados “nativos digitais”, isto é, daqueles que nasceram em plena era digital e cresceram brincando com computadores, celulares, e videogames. Essa experiência proporciona a esta geração algumas características que as gerações anteriores – os chamados “imigrantes digitais” – não possuem.

A pesquisa acima citada – que teve como objetivo tentar entender que tipo de entretenimento vai chamar a atenção dessas crianças e as de gerações futuras – revelou que os “nativos digitais” são multi. Isto é, são multiinformados, trabalham com multiplataformas, são multimídia, multiconectados, multiinformados, multitecnológicos, realizam multitarefas e também são multiimpactados.

Psicólogos, sociólogos e diversos especialistas em comportamento participaram da pesquisa, que contou também com o auxílio das mães dessas crianças como observadoras do comportamento dos filhos. Essas crianças, que têm acesso à internet, TV paga, celular, e todo tipo de novidade tecnológica, serão os adultos que na próxima década terão a informação como diferencial para o controle

e a tomada de decisões. Ou seja, o acesso à informações estratégicas continua se concentrando numa pequena parcela da população. Esses jovens têm como característica principal a capacidade de realizar várias tarefas ao mesmo tempo, e utilizam os meios tecnológicos de que dispõem para se comunicar com uma rede de “amigos” composta inclusive por jovens de diferentes comunidades e até de outros países. Emocionalmente, se caracterizam pela ansiedade.

No entanto, mesmo os jovens que não têm acesso diário à internet, ou os que pertencem às classes economicamente mais baixas, fazem parte de comunidades virtuais (como a rede de relacionamentos *Orkut*) e se comunicam através de mensagens *on-line* preferencialmente ao e-mail, o qual consideram muito demorado. A maioria dos jovens utiliza-se da *web* para a troca de conteúdo (fotos, músicas, vídeos, etc.), sendo cada vez mais comum, inclusive nas comunidades mais pobres, o uso de tecnologias para compartilhar conteúdo.

Mesmo os que não possuem acesso à internet em casa têm cada vez mais possibilidades de acesso à rede através dos mais diversos locais privados – como as chamadas *lanhouses* – ou públicos (bibliotecas, escolas, associações de bairro, ONGs) onde podem se comunicar e compartilhar conteúdo através dos mais diferentes canais de expressão cultural. Sobre isso, Martín-Barbero afirma:

La velocidad de la expansión a los estratos más pobres en nuestros países de la telefonía móvil y del acceso al correo electrónico, marca un proceso inesperado de conexión de las mayorías a la red digital que, entran así a habitar el nuevo espacio comunicacional desde el que pueden conectar los territorios de la emigración con los del propio país, intercambiando músicas y fotografías con sus parientes y amigos del otro lado del Atlántico y del mundo. Una particular y pionera experiencia de convergencia cultural digitalmente mediada (...) es la de los adolescentes e los jóvenes. Para ellos el computador no es ya una máquina sino una *tecnología cognitiva y creativa*.^{265,266}

Assim, através da conversação, do diálogo e da interação, essa geração de nativos digitais se apropria de diversos elementos da cultura para recombiná-los e,

²⁶⁵ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2007, p. 14.

²⁶⁶ A velocidade da expansão nas camadas mais pobres em nossos países da telefonia móvel e o acesso ao correio eletrônico, marca um processo inesperado de conexão das maiorias à rede digital que, passam a habitar um novo espaço comunicacional a partir do qual podem conectar os territórios da emigração com os do próprio país, compartilhando músicas e fotografias com seus parentes e amigos do outro lado do atlântico e do mundo. Uma particular e pioneira experiência de convergência cultural digitalmente mediada (...) é a dos adolescentes e dos jovens. Para eles o computador não é uma máquina, mas sim uma tecnologia cognitiva e criativa.

desta forma, expressar suas idéias. Essa mescla de cultura que surge com as novas tecnologias resulta numa espécie de “contra-hegemonia cultural”²⁶⁷, que é também uma nova maneira de contar a história a partir de uma também nova maneira que as comunidades têm de usar o tempo, permitindo-lhes a convergência e a simultaneidade.

3.4 O FIM DAS FRONTEIRAS

O cenário recente no campo da Comunicação mostra “o atravessamento das velhas tecnologias pelas novas, levando a uma conexão, também transversal, que afeta todos os países”.²⁶⁸ O fim das fronteiras potencializa as trocas, o compartilhar e a interação, provocando um deslocamento, através de processos migratórios e da apropriação das culturas, trazendo a periferia para o centro.

Globalização e a implementação da tecnologia digital têm em comum o fato de unificarem o planeta numa velocidade percebida de forma intensa, exigindo cada vez mais competitividade, mais ciência e, por conseguinte, mais tecnologia. No entanto, globalização e tecnologia também promovem, com a mesma velocidade, o crescimento dos abismos sociais.

Porém o que o autor ressalta é que, mesmo em meio a recessões econômicas e processos de exclusão social, em toda a América Latina, as comunidades vivem “as transformações mundiais que associam um novo modo de produzir a um novo modo de se comunicar”²⁶⁹, reinventando suas identidades e renovando o uso de seus patrimônios, convertendo a cultura numa força produtiva direta. A este processo pelo qual passam os povos da América Latina, Martín-Barbero²⁷⁰ chama de “reinvenção de identidades”, que nada mais é do que a capacidade de viver as transformações mundiais que associam um novo modo de produção a um novo modo de comunicação. Mesmo considerando os abismos sociais causados pelas desigualdades, as comunidades se apropriam das tecnologias digitais para ativarem suas expressividades e suas capacidades de

²⁶⁷ Id.

²⁶⁸ Ibid., p. 3.

²⁶⁹ Ibid., p. 4.

sobrevivência, seja através da associação, seja através do protesto e da defesa de seus direitos.²⁷¹

Ainda segundo Martín-Barbero²⁷², a emergência das hibridações culturais a partir do entrelaçamento das fronteiras, permite evidenciar o que se chama de interculturalidade, ou o intercâmbio entre as culturas, a capacidade imperativa que as sociedades recentes têm de conhecer e se re-conhecer em outras culturas, como que num processo de tradução. Quando as diferentes culturas se traduzem umas às outras, se dá a interculturalidade, entendida como identidade narrativa, isto é, “a identidade que se constitui a partir do ato de narrar-se como história”. Contar a sua história, levando o “outro” em conta, expressando-se em narrativa individual e coletiva. O autor explica que:

Isso significa que para ser reconhecido pelos outros é necessário contar nosso relato, já que a narração não é somente expressiva como também constitutiva do que somos tanto individual como coletivamente. E especialmente no coletivo, as possibilidades de ser re-conhecidos, levados em conta e de contar as decisões que nos afetam, dependem da capacidade que tenham nossos relatos para dar conta da tensão entre o que somos e o que queremos ser. E em segundo lugar há a relação também constitutiva de contar (narrar, ser levado em conta) com fazer contas, cujo significado é dobrado. Pois, se de um lado, instaura a relação entre reconhecimento e participação cidadã, a capacidade de intervenção e participação dos indivíduos e das coletividades em tudo aquilo que lhes concerne; por outro, instaura também a relação perversa de narrar (contar) com fazer contas, que é o que introduz o mercado a cooptar o valor (comercial) do sentido da circulação das narrativas e das traduções culturais.²⁷³

A produção de conteúdo coletivo em rede embaralha o conceito de “indústria cultural”, colocando a sociedade civil, e não mais somente o Estado, para gerar, produzir e renovar a organização dos saberes. Não há possibilidade de deter as pessoas de se apropriar da cultura e recombina-la, ampliando as possibilidades criativas coletivas ou independentes, e evidenciando a complexidade existente entre diferença cultural X desigualdade social, ou entre cultura e desenvolvimento. A cultura assume a tarefa de dissolver as barreiras sociais e simbólicas, descentralizando e desterritorializando a produção cultural e seus dispositivos. Nos termos de Martín-Barbero²⁷⁴, a imbricação entre cultura, comunicação e revolução

²⁷⁰ Ibid., p. 5.

²⁷¹ Ibid., p. 18.

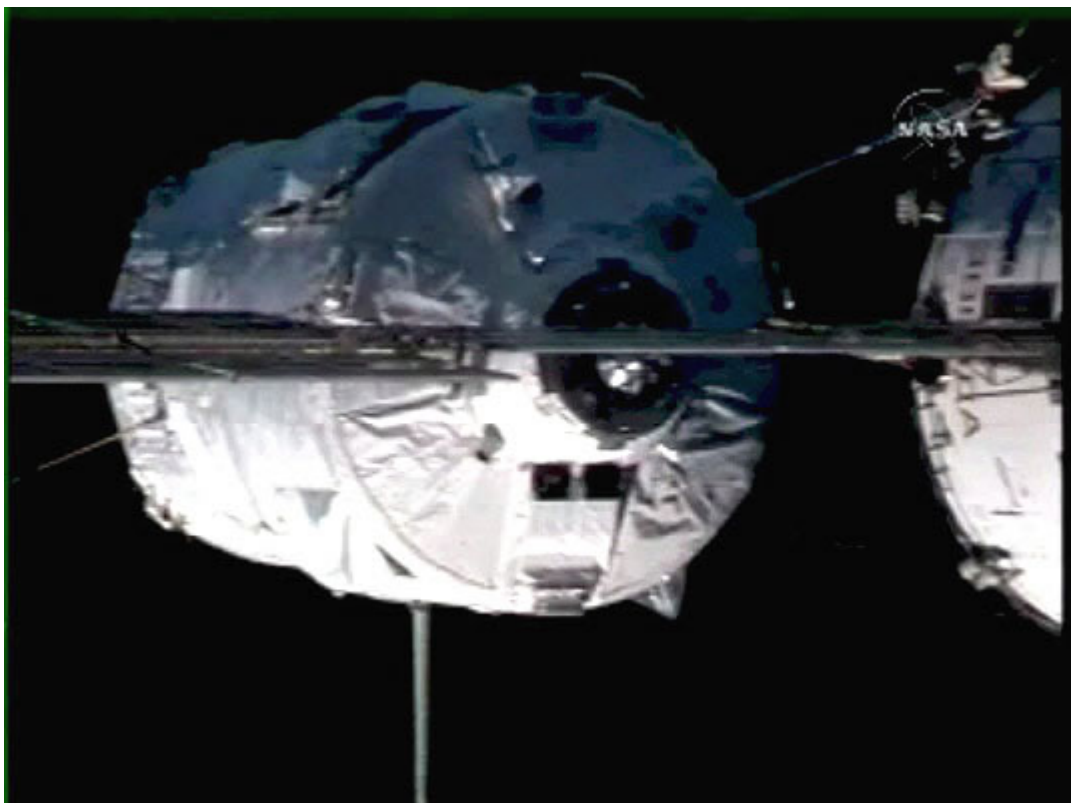
²⁷² Id.

²⁷³ Ibid., p. 6.

²⁷⁴ Ibid., p.12.

das tecnologias introduz um novo “eco sistema comunicativo”, no qual as diferentes identidades se revitalizam e ganham voz através de um modelo de circulação de informação em que as decisões são baseadas em contexto, e não mais na História.

4 AS MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO E A CO-PRODUÇÃO



Nasa/EFE, *acoplagem de Julio Verne ao módulo russo Zvezda*²⁷⁵

Para se analisar o movimento recente no campo da comunicação, retoma-se neste capítulo a idéia lançada no início deste trabalho – em que se traçou um panorama da arte e da tecnologia para relacioná-la aos processos de comunicação contemporâneos – de que a postura do homem/produzidor aponta para a cooperação e a apropriação de uma cultura pré-existente. Esta produção de conteúdo a partir da apropriação e recombinação das culturas, embaralha os papéis de autor e receptor, e abala os conceitos estabelecidos nas Teorias de Comunicação.

Ao se retomar o *modus operandi* do artista do ciclo mecânico, observa-se que seu comportamento era caracterizado por deixar marcas na matéria física, ou no suporte material que utilizava para se expressar. Daí nasce o conceito de matéria,

²⁷⁵ Disponível em: <http://papaacordas.blogspot.com/2008/04/acoplagem-do-julio-verne-ao-mdulo-russo.html>. Acesso em : 01 maio 2009.

entendida como neutra e insensível, que resistiu por toda a modernidade. Mas a cada tentativa artística de criar algo novo sobre a matéria, surgia a percepção de que os suportes materiais, independente de sua operacionalidade, possuíam um “potencial expressivo próprio”²⁷⁶, e o conceito de matéria começou a ser questionado, abrindo as portas para um novo conceito sobre autoria.

Quando percebe que os meios apresentam um potencial de representação e de expressão próprios, o homem ocidental identifica a coerência entre os significados naturais de determinados suportes e o perfil de determinadas informações. Essa adequação de representação define o conceito de materialidade. O conceito da materialidade não se opõe ao da matéria; vai além. A matéria é a preocupação mecânica com o suporte material, ao passo que a materialidade abrange o potencial expressivo e a carga informacional desses suportes, englobando também a extramaterialidade dos meios de informação.²⁷⁷

Enquanto a modernidade, em plena era mecânica, se instituiu num ambiente desinformatizado, o período recente, caracterizado pelo que se convencionou chamar de Era Eletrônica ou Pós-modernidade, se dá num ambiente cultural largamente difundido, cujas referências podem ser encontradas tanto nos objetos, quanto nos equipamentos de que o homem se utiliza, os objetos que permitem a conexão, a convergência, a interação e a simultaneidade.

Assim, tudo o que é produzido carrega traços culturais do que foi criado anteriormente, formando uma teia de citações em que “o foco de interesse passa a ser a produção sobre a materialidade expressiva do ambiente encontrado”²⁷⁸, abrindo caminho para a co-produção, ou para a colaboração. Trata-se de uma nova maneira de operar, em que o homem trabalha com a memória no aspecto da materialidade, isto é, com a informação contida na produção natural (ou original) e apropriando-se dela para reciclá-la, ou reproduzi-la, como comenta Laurentiz:

Os objetos originais são frutos da produção artesanal, tais como o artesanato em geral, peças produzidas por profissionais autônomos, assim como o desenho, a pintura, a escultura, etc. As reproduções são objetos provenientes de um sistema seriado de produção, sendo os seus produtos semelhantes entre si, dentro da mesma série. As repro-produções são objetos que são incorporados pelo sistema de produção em geral e introduzidos novamente na sociedade. A partir deste universo de materialidade, as operações do fazer artístico não podem se limitar às operações realizadas até então. Agora é necessário incorporar a informação existente

²⁷⁶ LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 102.

²⁷⁷ Id.

²⁷⁸ Ibid., p. 103.

dentro deste universo, tornando a autoria, na atualidade, uma co-autoria, fruto de um trabalho cooperativo.²⁷⁹

Na visão de Laurentiz²⁸⁰, os novos produtos culturais produzidos a partir da incorporação e da reciclagem dessa memória informacional destacam três posturas na forma de produção cooperativa: a citação, a tradução e o comentário. A citação incorpora parcial ou integralmente uma outra obra. Porém, ao ser descontextualizada, a citação adquire novos significados a partir das referências, ou do contexto do trabalho em que está inserida, ganhando assim uma nova carga de informação.

Exemplo disso são os milhares de vídeos postados no *YouTube*, em que a partir de um vídeo inicial são produzidos milhares de outros através de recombinações e recontextualizações. A tradução – seja de códigos, línguas e linguagens, meios, etc. – supõe que as qualidades da informação original serão mantidas em outra “fiscalidade”, material ou imaterial. Assim, comentar é citar ou traduzir, “introduzindo novos elementos informacionais ao significado original; é a interação entre a materialidade do original incorporada e a informação introduzida pela obra em questão”.²⁸¹

Neste cenário que se constrói sobre um tecido de citações, as novas formas de circulação e apropriação da notícia alteram o agenda *setting*²⁸². Por esta ótica, a do agenda *setting*, que até hoje vigorava nas redações dos meios de comunicação, o papel da imprensa seria o de apresentar ao público uma lista de assuntos sobre o que é necessário discutir e formar opinião. Cabe ao jornalista profissional selecionar as mensagens e de que forma elas serão publicadas, a partir dos valores do profissional que elabora a notícia, ou da linha editorial da empresa jornalística. O que aconteceu a partir desta metodologia durante a era mecânica foi a centralização do enfoque jornalístico, enfatizando o “global” em detrimento do “local”.

Entretanto, a maneira como o público vem fazendo uso dos meios de comunicação digitais, entre eles o telefone celular e os computadores ligados à

²⁷⁹ Ibid., p. 104.

²⁸⁰ Id.

²⁸¹ Ibid., p. 105.

²⁸² A *Agenda Setting* é uma Teoria de Comunicação formulada na década de 70 por Maxwell McCombs e Donald Shaw. Neste pensamento, a mídia, ao destacar determinados temas e ignorar outros, determina a pauta para a opinião pública.

internet, apontam para uma nova maneira de produzir e fazer circular a informação que evidencia a troca de conteúdos e a recombinação de materiais culturais, apontando para o que se chama de “co-operação por reciclagem de memória cultural”.²⁸³

Exemplo disso ocorreu durante as manifestações de produtores rurais na Argentina, em julho de 2008. Revoltados com uma lei de taxaço de impostos sobre produtos agrícolas, eles pararam o país e puseram em xeque a presidente Cristina Kirschner. Até o dia da votação da lei no congresso nacional, o que se viu no *YouTube* foram milhares e milhares de vídeos, postados por centenas de internautas, e assistidos por milhares de pessoas que, por suas vez, se apropriaram de alguns desses vídeos, fizeram outros cortes e edições, e os postaram novamente.

Um dos vídeos, por exemplo, é a dublagem de um filme sobre Hitler e o nazismo. A cena escolhida é uma tensa reunião do Reich com seus militares subalternos. A legenda colocada sobre o filme mostra o diálogo de Nestor Kirschner com os ministros de Cristina Kirschner. Sem dinheiro, sem condições de fechar as contas, e com o descrédito da população nos números oficiais da inflação, “Kirschner” (O personagem de Hitler) orienta, aos berros, que seus ministros ponham a culpa no campo, e aumentem os impostos.²⁸⁴

O mesmo se passa com Chávez. Num dos vídeos postados no *YouTube*, chamado “*recompiliacion* de Chávez”, a face do presidente da Venezuela aparece nos mais diversos rostos, desde Fidel até o protagonista do jogo Rede Alerta.²⁸⁵ E o mesmo se passa com o presidente Lula, e com Morales, evidenciando o que Martín-Barbero²⁸⁶ aponta como uma hibridação entre cultura e comunicação, especialmente na América Latina.

Assim, os intercâmbios culturais constituem novos espaços de práticas comunicativas, funcionando como mediações entre cultura e tecnologia, e constituindo-se em sistemas de intercâmbio simbólico em que se configuram sentidos coletivos e formas de representação do real, como explica Martín-Barbero:

²⁸³ Ibid., p. 104.

²⁸⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZQoP7LNgOmY&feature=related>. Acesso em: 10 ago. 2008.

²⁸⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ag1gwpR9azI&feature=related>. Acesso em: 10 ago. 2008.

²⁸⁶ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2007.

La comunicación en la cultura deja entonces de tener la figura del intermediario entre creadores y consumidores, para asumir la tarea de disolver esa barrera social y simbólica descentrando y desterritorializando las posibilidades mismas de la producción cultural y sus dispositivos. Corroborando esa imbricación entre cultura y comunicación, emergen los dos procesos que están transformando radicalmente el lugar de la cultura en nuestras sociedades: la revitalización de las identidades y la revolución de las técnicas.^{287, 288}

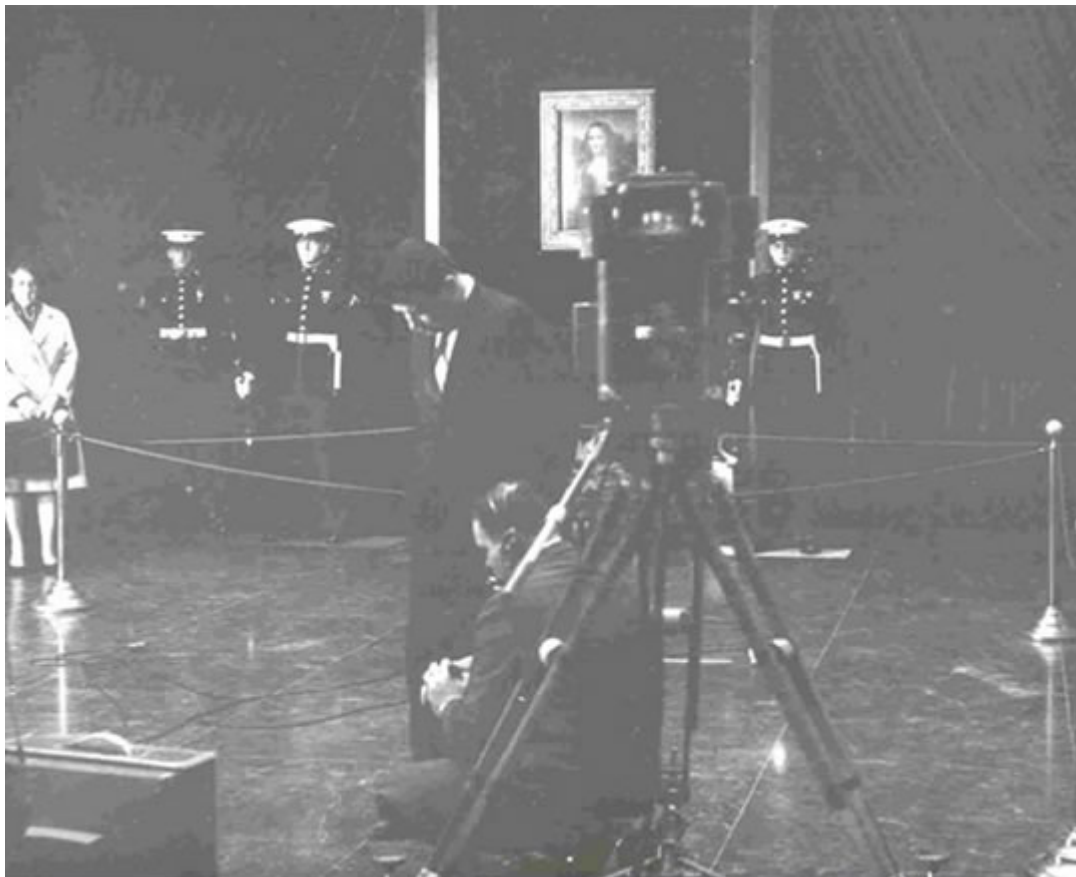
Retomando a *Mona Lisa* de Da Vinci, as figuras a seguir ilustram essa passagem do espectador passivo para o co-autor, que colabora, customiza e recombina, fazendo uso de paródias e metaimagens, na teia de citações que permeia o campo da Comunicação.

Nas figuras 33 e 34 se pode observar fotografias de época da exposição da *Mona Lisa*, de Da Vinci, no *Capitollium*, em Washigton, nos anos 60. Na figura 33 os *mariners* americanos fazem a guarda da obra-de-arte, cercada por cordão de isolamento, enquanto equipes de TV registram o momento histórico. Finalmente, na figura 34 pode-se perceber a multidão presente, vestida em traje de gala, para contemplar o objeto estético.

²⁸⁷ Ibid., p. 9-10.

²⁸⁸ A comunicação na cultura deixa de ter então a figura do intermediário entre criadores e consumidores, para assumir a tarefa de dissolver essa barreira social e simbólica descentrando e desterritorializando as possibilidades mesmas da produção cultural e seus dispositivos. Corroborando esta imbricação entre comunicação e cultura, emergem os dois processos que estão transformando radicalmente o lugar da cultura em nossas sociedades: a revitalização das identidades e a revolução das técnicas.

FIGURA 33 - MARINERS AMERICANOS FAZEM A GUARDA DA *MONA LISA*, EM EXPOSIÇÃO NO CAPITOLIUM, NOS ANOS 60



FONTE: THANDI²⁸⁹

²⁸⁹ THANDI. Disponível em: <<http://www.8thandi.com/photo60.html>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

FIGURA 34 - EXPOSIÇÃO DA *MONA LISA* NO *CAPITOLIUM*, EM WASHINGTON, NOS ANOS 60



FONTE: THANDI²⁹⁰

Nas figuras seguintes, a mesma *Mona Lisa*, tomada pela cultura e reproduzida através de um programa de computador desenvolvido pelo matemático Robert Bosch, que reconhece os pontos claros e escuros da imagem para reproduzir uma imagem, como mostra a figura 35.

²⁹⁰ Id.

FIGURA 35 - MONA LISA FEITA COM PROGRAMA DE COMPUTADOR DO MATEMÁTICO ROBERT BOSCH



FONTE: SCIENCE NEWS FOR KIDS²⁹¹

²⁹¹ SCIENCE NEWS FOR KIDS. Disponível em: <<http://www.sciencenewsforkids.org/pages/puzzlezone/images/monalisa.gif>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

FIGURA 36 - RECOMBINAÇÃO DA IMAGEM DA MONA LISA



FONTE: FABRICA DE QUADRINHOS²⁹²; TO ZUANDO²⁹³

A apropriação (de obra cultura já existente) e a recombinação, que se pode observar na figura 36, ao promoverem cada vez mais a co-autoria na produção da cultura, desafiam as questões do *copyright* e da propriedade intelectual, uma invenção do século XVIII que alguns juristas defendem hoje ser inconstitucional, uma vez que a maioria dos trabalhos sob o controle do *copyright* foram construídos sobre a cultura do passado. É o caso de alguns trabalhos dos estúdios Disney, por exemplo, em que muitas das histórias narradas em filmes são apropriações dos contos dos Irmãos Grimm²⁹⁴.

Não é objetivo deste trabalho discutir as questões que envolvem o *copyright* e o interesse das grandes corporações em ter a cultura sob controle. Mas não é possível falar sobre autoria neste momento recente sem constatar a forma de expressar idéias, e mesmo de construir uma democracia, que toda uma nova

²⁹² FABRICA DE QUADRINHOS. Disponível em: <<http://www.fabricadequadrinhos.com.br>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

²⁹³ TO ZUANDO. Disponível em: <<http://www.tozuando.com.br>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

²⁹⁴ LESSIG, Laurence. **Free Culture**. Vídeo de conferência proferida em janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.opensourcecinema.org/lessigfinal>>. Acesso em: 26 set. 2008.

geração lança mão a partir de mídias digitais. Pela lei de direitos autorais, toda esta geração é criminosa.

4.1 A INTENSIFICAÇÃO DOS CONTATOS

A apropriação da cultura e as novas possibilidades de circulação também alteram o modo como as pessoas acessam a informação e assumem papéis que antes eram exclusivos de especialistas, isto é, as pessoas captam a informação, selecionam, editam e colocam novamente em circulação, alterando o fluxo de mão única que caracterizava o processo de comunicação. Em linguagem de rede, *mash up* é o nome que se dá à combinação de diversas fontes de informação para recriar um conteúdo.

Essa convergência tecnológica, como destaca Martín-Barbero²⁹⁵, aponta para o surgimento de uma razão comunicacional que tem como dispositivos a fragmentação, o deslocamento, a descentralização, a globalização, a compressão, a desmaterialização e a hibridação. Martín-Barbero²⁹⁶ sustenta que a hegemonia da comunicação é mediadora da formação de uma nova sociedade, ou socialidade, que acaba sendo a propulsora da inclusão das mais diversas culturas no espaço/tempo do mercado.

Isso se dá pela intensificação dos contatos entre essas distintas culturas, pelas novas maneiras de estar juntos, que as impulsiona a se expor umas às outras. Especialmente na América Latina, onde o autor chama a atenção para uma reconfiguração das culturas indígenas, locais, nacionais, que cada vez mais interagem com outras culturas do país e do mundo, apesar dos oligopólios formados, especialmente no setor de telecomunicações, por conta das políticas neoliberais, que intensificaram a concentração econômica desses países.

Sabe-se que, por conta desses oligopólios das telecomunicações, o acesso à internet nos países da América Latina tem as taxas mais caras do mundo. Em Manaus, no norte do Brasil, uma conexão custa 395 vezes mais caro que em

²⁹⁵ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2007.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

Tóquio, no Japão²⁹⁷. Porém o processo de “convergência e concentração do poder mediático” não pode encobrir o que Martín-Barbero chama de “novo eco sistema comunicativo”:

La experiencia cultural, audiovisual trastornada por la revolución digital, apunta hacia la constitución de nuevas modalidades de comunidad (artística, científica, cultural) de una nueva esfera de lo público ligadas ambas al surgimiento de una visibilidad cultural que es el escenario de la decisiva batalla política que hoy pasa por la des-localización de los saberes trastornando sus viejas, pero aun prepotentes, jerarquias, diseminando los espacios donde el conocimiento se produce y insertar sus cotidianas culturas orales, sonoras y visuales, en los nuevos lenguajes y las nuevas escrituras. En América Latina nunca el palimpsesto de las memorias culturales múltiples de su gente tuvo mayores posibilidades de empoderarse del hipertexto en que se entrecruzan e interactúan lectura y escritura, saberes y haceres, artes y ciencias, pasión estética y acción política.^{298, 299}

O que vem sendo apontado por Martín-Barbero se concretiza em números. Uma série de pesquisas publicadas na Revista Carta Capital de 08 de agosto de 2008 na reportagem “O Brasil cai na Rede” revela que, no ano de 2009, metade da população brasileira terá acesso à internet³⁰⁰. Embora uma pesquisa do Ibope Monitor revele que são apenas 22.9 milhões de usuários com computadores em casa, levantamento do Instituto Datafolha mostra que até junho de 2008 quase metade dos brasileiros (47%) já tem acesso à internet através de *lanhouses*, Telecentros comunitários, Ongs que disponibilizam computadores e acesso à internet em associações de bairros, e outros locais públicos ou privados. Isso faz com que os brasileiros sejam o povo em todo o mundo que passa mais tempo conectado (22 horas mensais) à Rede, e que seja o precursor de algumas “ondas” da internet, como o site de relacionamentos *Orkut*, que concentra 22 milhões de

²⁹⁷ FONTE: TelComp – Associação Brasileira de Prestadoras de Serviços de Telecomunicações Competitivas, *In*: SOUSA, Ana Paula; PINHEIRO, Daniel; ATHAYDE, de Phydia. O Brasil cai na rede, **Revista Carta Capital**, ano XV, n.508, 13 de agosto de 2008.

²⁹⁸ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2007, p. 13.

²⁹⁹ A experiência cultural audiovisual transformada pela revolução digital, aponta para a constituição de novas modalidades de comunidade (artística, científica, cultural) de uma nova esfera do público ligadas ambas a uma esfera de visibilidade cultural que é o cenário da decisiva batalha política que hoje passa pela des-localização dos saberes transformando suas velhas, mas ainda prevaletentes, hierarquias, disseminando os espaços onde o conhecimento se produz e inserir suas cotidianas culturas orais, sonoras e visuais, nas novas linguagens e nas novas escrituras. Na América latina nunca o palimpsesto das memórias culturais múltiplas de sua gente teve maiores possibilidades de apoderar-se do hipertexto em que se entrecruzam e interatuam leitura e escrita, saberes e fazeres, artes e ciências, paixão estética e ação política.

³⁰⁰ SOUSA, Ana Paula; PINHEIRO, Daniel; ATHAYDE, de Phydia. O Brasil cai na rede, **Revista Carta Capital**, ano XV, n.508, 13 de agosto de 2008.

brasileiros. É também no Brasil o maior crescimento (mais de 100% ao ano) do site de buscas *Google*.

Porém, o que todos os estudiosos destacam é que essas possibilidades de acesso a computadores ligados à internet não são políticas públicas. Isso sim, de fato, faria com que a internet se convertesse numa ferramenta que favorecesse a educação, a exemplo do que ocorreu no município paulista de *Sud Mennucci*.

Em 2001, 14% dos sete mil e setecentos moradores da cidade eram analfabetos. Em 2008, o número foi reduzido à metade. Isso porque em 2003 a prefeitura instalou um sistema *Wi-Fi* (sem fio) na praça principal de *Sud Mennucci* para que todos os moradores pudessem acessar a Rede, necessitando para isso fazer um único gasto com a aquisição de uma antena de custo médio de 200 reais. O índice de acesso nas casas era de 80% das moradias em 2008, e mudou os hábitos da população. Os moradores agora freqüentam as escolas nos fins de semana, abertas para qualquer pessoa da comunidade interessada em usar os computadores. Exemplos como o de *Sud Mennucci* se estendem por todo o país, apesar das fontes de financiamento para prefeituras ainda serem tímidas. A iniciativa de algumas administrações em políticas públicas de acesso às telecomunicações já ganharam destaque num site na internet, o Cidades Digitais³⁰¹.

Experiências assim, embora longe de promover mudanças profundas nas desigualdades sociais que marcam os países da América Latina, apontam para a necessidade de se discutir a Comunicação, sem as tintas do determinismo tecnológico nem do pessimismo cultural que se sobressaem na produção da crítica social. É possível vislumbrar que, assim como no campo da arte, os espectadores do campo da comunicação também deixaram de ser meros observadores e se tornaram protagonistas de novas práticas sociais.

Entretanto, se na arte a desconstrução de conceitos estéticos passou pela desmaterialização – no conceito de Lucy Lippard citado neste trabalho –, na Comunicação os processos deste momento recente apontam para as teorias da Materialidade na Comunicação, como possibilidade de discussão dos fenômenos da Comunicação.

³⁰¹ GUIA DAS CIDADES. Disponível em: <<http://www.guiadascidadesdigitais.com.br/site/index.php>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

4.2 ACOPLAGEM DE SISTEMAS

Entre as polêmicas da Era Digital da Comunicação estão o fim do cinema, a morte dos jornais e outras tantas possibilidades de rupturas que atravessam boa parte das indagações feitas por estudiosos das mídias. As pesquisas mais recentes nos Estados Unidos apontam para uma diminuição no volume de jornais em circulação. Embora nos países emergentes esse número esteja em ascensão (No Brasil, a alta em 2008 foi de 11,8%, muito provavelmente promovida pelo maior poder de compra da classe C que impulsiona a economia como um todo), o valor de mercado dos jornais nos Estados Unidos e no mundo é decrescente, e as altas margens de lucro só vêm caindo, num fenômeno diretamente ligado à expansão da internet e aos hábitos de buscar informações na *Web* por parte de jovens leitores. Ou seja, o jornal impresso, como negócio, parece estar se modificando na medida em que o volume de circulação sofreu uma queda nos países do hemisfério norte, e também nos Estados Unidos.

Talvez esta “morte dos jornais”, seja apenas mais um alarme pessimista nos moldes daquele que anunciava a morte do cinema com o advento da televisão. O que parece ocorrer é que quando surge um meio diferente de comunicação e de expressão, provoca a alteração dos demais meios, seja através de um deslocamento, seja através de uma transformação. Por isso, no momento recente, quando se fala em fim do cinema, significa o fim do cinema da maneira como hoje conhecemos, apontando para outras formas de produção possibilitadas pelas tecnologias digitais.

Da mesma forma, quando se fala em morte dos jornais se observa a busca de uma nova maneira de fazer jornalismo, no que se refere à indústria da Comunicação, ou seja, no jornalismo como um negócio lucrativo através da venda de exemplares de jornais impressos, e de espaços publicitários nos meios de comunicação em geral.

Alguns críticos menos pessimistas sustentam que a credibilidade dos jornais impressos não será abalada, e que as mudanças se referem apenas ao aparato. Isto é, a informação que surge na internet, de caráter “confiável”, também é conteúdo produzido por jornais e jornalistas. O jornalismo *on-line* já é disciplina

instituída nos currículos dos cursos de comunicação, e grupos de pesquisa já buscam mapear este tipo de veículo de forma quantitativa, mas também qualitativa.

Ainda não há respostas seguras para os rumos do jornal. Mas o que se sabe é que é preciso levar em conta que já não se fazem mais jornais como antigamente, ou melhor dizendo, não se deveriam fazer. A participação do leitor transforma a comunicação numa via de mão dupla, e o que se pode perceber é que este é um caminho sem volta. Em matéria publicada originalmente na revista americana *The New Yorker*, e reproduzida no Caderno Mais, da Folha de São Paulo, em junho de 2008, Eric Alterman discorre sobre os 300 anos de história do jornalismo nos Estados Unidos para analisar o futuro dos jornais. E o futuro dos jornais passa pela reinvenção.

Uma experiência citada como possibilidade é a do *Huffington Post*³⁰², que uniu um mestre em computação, um ex-executivo da AOL e uma comentarista política na criação do jornal eletrônico. O que o diferencia dos demais é a agilidade de seus produtores em verificar – através das ferramentas de busca disponíveis pelas tecnologias digitais – as notícias e os temas que mais interessam seus leitores, em tempo real. A partir disso, elaboram a primeira página e, ao redor dela, estão os *posts* de *blogueiros*, alguns célebres e outros nem tanto, num total de 1.800.

Até aí, nada de mais. A maior ousadia, contudo, consiste em deixar as demais páginas do jornal eletrônico serem editadas pelos leitores. É o que alguns chamam de estratégia *Mullet*, expressão idiomática americana que significa “negócio na frente, festa nos fundos”. Os editores do *Huffington Post* justificam que esta estratégia veio para ficar, pois a melhor maneira de conseguir publicidade é ter uma primeira página consistente, assinada por editores. E a melhor maneira de garantir leitores é deixar que eles tenham o controle da publicação nas demais páginas. A crítica por parte da imprensa é que este tipo de estratégia não impede que informações equivocadas sejam veiculadas, já que é impossível os editores controlarem o grande volume de postagens. O monitoramento das informações é feito pelos próprios leitores, para desespero dos especialistas.

³⁰² Disponível em: <<http://www.huffingtonpost.com/>>. Acesso em: 10 set. 2008.

Mas é justamente esse tipo de jornalismo que possibilita aos leitores produzir e reproduzir informações – experimentado nos *blogs* e fóruns de discussão - que permite analisar a Comunicação pela Teoria das Materialidades, proposta por Gumbrecht³⁰³, baseada em 3 conceitos-chave para discutir as questões da pós-modernidade e da comunicação: destemporalização, destotalização e desreferencialização.

A primeira, destemporalização, se refere à questão do tempo que já não se apresenta como um fluxo contínuo, mas como um eterno presente. Isso se dá pelo fim de todas as certezas no progresso, que se diluíram junto com a desregulamentação do Estado.

A destotalização se dá pela constatação de impossibilidade de se atingir a universalidade, tanto de conceitos, quanto de sistemas de pensamento. As teorias – assim como esta – passam a ter caráter regional ou localizado.

Por fim, a desreferencialização se dá pela impossibilidade de representação de um mundo externo objetivo. Esses três conceitos encerram “o sentimento de um mundo não mais fundado no sujeito”, como explica Felinto:

O sujeito estava precisamente na base daquilo que Gumbrecht denomina como “campo hermenêutico” – uma situação histórica desenvolvida desde o século XV, com a institucionalização da imprensa, e que pode ser sumariada em quatro premissas fundamentais:

1. O sentido consiste numa atividade do sujeito e não dos objetos. É o primeiro quem, por meio de atos intencionais, atribui sentidos às coisas;
2. A possibilidade de uma distinção radical entre corpo e espírito, onde o espírito era o que de fato importava à comunicação e à auto-referência humana;
3. O espírito conduz o sentido;
4. Em tal contexto, o corpo serve apenas como instrumento secundário, para a articulação ou mesmo ocultação do sentido, cuja criação cabe sempre ao espírito.³⁰⁴

Nos termos de Felinto, essas quatro premissas podem ser encontradas em todos os atos interpretativos, que trabalham com a relação entre superfície e

³⁰³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. O Campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação. *In: Cadernos de Mestrado*, n.5. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

³⁰⁴ FELINTO, Erick. Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação. *Revista Eletrônica Ciberlegenda*, n.5, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>>. Acesso em: 26 set. 2008.

profundidade. No campo hermenêutico, a superfície se refere a corpo, texto e materialidades, e serve de suporte à expressão do sentido, que só pode ser encontrado na profundidade, que seria o espírito, o significado, a imaterialidade. Como a expressão sempre está aquém do sentido que se encontra no espírito, surge a necessidade da interpretação. A Hermenêutica, filosofia que data do século XV, surge com a valorização do conhecimento, e estabelece o sentido único autor-obra-receptor. Neste esquema, cabe ao receptor interpretar o sentido produzido pelo espírito do autor.

Como se tentou demonstrar neste trabalho, os movimentos recentes, tanto no campo da Arte, quanto no campo da Comunicação, mostram a descontinuidade deste fluxo tido como linear. Num tempo comprovadamente marcado pela fragmentação do tempo, pelo declínio das teorias universalizantes, e pelo fim das referências, como se tentou evidenciar neste trabalho, Gumbrecht propõe o campo não hermenêutico para a discussão de diferentes campos, entre eles o da Comunicação. Felinto explica:

No interior desse novo campo – que pode ser vislumbrado a partir da divisão proposta por Hjelmslev entre forma e substância da expressão e forma e substância do conteúdo –, opera-se um deslocamento do foco de interesse teórico, que passa da “interpretação como identificação de estruturas de sentido dadas para a reconstrução dos processos através dos quais estruturas de sentido articulado podem emergir” (1994: 398). Em outras palavras, o que se sugere é concentrar a atenção não na busca pelo sentido como algo pré-dado e apenas à espera do ato interpretativo, mas antes procurar entender como o sentido pode constituir-se a partir do não-sentido³⁰⁵.

No esquema de Hjelmslev, segundo Felinto³⁰⁶, para que a substância do conteúdo e a substância da expressão funcionem como “operadores potenciais de significado e significante”, é necessário que adotem uma forma e, em seguida, se acoplem³⁰⁷ e se convertam em sentido articulado. Embora nenhum dos quatro

³⁰⁵ Ibid., p. 8.

³⁰⁶ Id.

³⁰⁷ O conceito de acoplagem (autopoiese) é baseado nas idéias dos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, e pressupõe a interação entre dois sistemas, interação que estabelece um ritmo específico à coordenação entre os dois sistemas. Por esta teoria, um sistema vivo é uma rede fechada, um processo, cujas moléculas interagem entre si. Um sistema vivo depende da autopoiese, ou da acoplagem, para sobreviver. Ele está sempre interagindo com o meio externo, mas o meio externo só provoca mudanças no ser vivo que já fazem parte da sua estrutura. Na década de 80, este conceito foi levado para as Ciências Sociais por Niklas Luhmann, como um método de observação social. Com a proposta da Teoria da Acoplagem, é possível estudar a interação entre os elementos de um determinado objeto e as funções exercidas no todo comunicativo dos sistemas.

campos – substância do conteúdo, substância da expressão, significado e significante – possa constituir sentido de forma independente, cada um deles satisfaz “uma definição que descreve as materialidades da comunicação como a totalidade dos fenômenos que contribuem para a constituição do sentido sem serem, eles próprios, sentido”.

Gumbrecht³⁰⁸ incorpora também as idéias de Friedrich Kittler, que trabalhava com os princípios de exterioridade, materialidade e corporalidade. Felinto³⁰⁹ explica, a partir do conceito de exterioridade, que as tecnologias de comunicação não são meros instrumentos através dos quais os sujeitos produzem sentido, mas “representam o horizonte a partir do qual algo como o próprio sentido em geral pode surgir”. A medialidade refere-se ao domínio dos intercâmbios culturais, apontando para a noção de que todo ato de cultura é um ato de comunicação. No princípio da corporalidade, o corpo não é mais agente, e para tornar-se tal deve encontrar a resistência de outros corpos.

Felinto³¹⁰ adverte que o termo “materialidades” não se refere sempre à matéria concreta, mas também aos impactos causados pelas instituições e os meios usados por elas. Entretanto, a aplicabilidade da Teoria das Materialidades no campo da Comunicação é tema de discussões, pois, como ressalta o autor, não é possível definir um objeto, considerando-se que todo objeto cultural pode ser investigado, uma vez que apresenta materialidade expressiva. O autor salienta ainda que:

Em lugar de buscar a definição de um objeto de estudos específico – problema que, aliás, parece estar atormentando os teóricos da comunicação em tempos recentes –, a teoria das materialidades aplica os mesmos princípios a diferentes objetos. O que importa aqui não é essencialmente a natureza, o estatuto ontológico, do objeto, mas sim a busca de um novo modo de encarar os objetos culturais. Trata-se de uma disciplina legitimamente transdisciplinar, dado que qualquer campo do conhecimento – filosofia, literatura, comunicação – pode ser pensado a partir do horizonte das materialidades. E, na realidade, nenhum desses campos pode aparecer como isolado, como um espaço epistemológico puro que não seja atravessado por forças e materiais advindos de diversos outros campos.³¹¹

Nos termos do autor, diversas áreas do saber atravessam o campo da Comunicação, permitindo assim que a Teoria das Materialidades possa ser utilizada

³⁰⁸ GUMBRECHT, *op. cit.*, 1993.

³⁰⁹ FELINTO, *op. cit.*, p. 9.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹¹ *Id.*

em estudos, como este, que buscam refletir sobre as questões da Comunicação através da cultura, da arte e da tecnologia. Esta transdisciplinaridade não se resume a transpor conceitos de uma disciplina à outra, mas sim de entender os “processos de acoplagem”³¹² que ligam um sistema ao outro. A Teoria das Materialidades oferece também a possibilidade de refletir sobre o entorno das novas tecnologias que alteram o modo como nos relacionamos e comunicamos. Como ilustração de acoplagem, a figura 37 mostra a Nave Espacial *Atlantis*, antes de acoplar na Estação Espacial Internacional (ISS), em junho de 2007, mas ainda acoplada à plataforma de lançamento.

FIGURA 37 - NAVE ESPACIAL ATLANTIS



FONTE: NAVEGADOR MENSAL³¹³

³¹² Ibid., p. 11.

³¹³ NAVEGADOR MENSAL. Disponível em: <http://navegadormensal.no.sapo.pt/jun07.html>.

Acesso em 01 maio 2009.

FIGURA 38 - JOSÉ LONGO *ACOPLAGEM*FONTE: OLHARES³¹⁴

Na figura 38, a fotografia, que tem como título “Acoplagem”, mostra uma abelha retirando néctar de uma flor, fazendo referência ao ato de acoplar, ou seja, de um sistema se juntar a outro. Não se trata aqui de Determinismo Tecnológico, visto que se entende que a tecnologia não tem especificidade nem exterioridade, como foi salientado ao longo de todo este trabalho, em que se entende a cultura, e todas as suas formas de expressão, como uma construção social a partir de um mapa mental. O que não se pode deixar de observar é que este mapa vem ganhando novas rotas, sinalizações e caminhos que antes não eram percebidos.

A história da evolução da humanidade, como lembra Martín-Barbero³¹⁵, é uma história de hibridações, de transfusões do natural para o artificial, e vice-versa, embora o racionalismo tenha tentado manter em mundos separados o conhecimento e a técnica “dotando o primeiro de toda a positividade da invenção e reduzindo a técnica a mero utensílio”. O desafio que se tem pela frente nos estudos que abarcam as questões de Comunicação, e conseqüentemente da Cultura, é passar da análise unidirecional para o modelo de convergência, de multiplicidades e

³¹⁴ OLHARES. JOSÉ LONGO *Acoplagem*. Disponível em: <<http://olhares.aeiou.pt/acoplagem/foto1368811.html>>. Acesso em: 28 set. 2008.

³¹⁵ MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*, 2007, p. 15.

de interação. Das “relações constitutivas entre ciência e técnica”, como explica o autor:

De ahí que la existência de la tecnociencia nos desafie a pensar no la singularid del “mundo de la técnica” sino, como advirtiera Heidegger, la tecnicidad del mundo, esto es la técnica como dimensión constituyente del humano.^{316, 317}

Pensar a tecnicidade de um mundo como dimensão constituinte do humano talvez possa ser pensar o mundo através de acoplagens, no sentido adotado na Teoria das Materialidades, isto é: a interação entre dois sistemas e as manifestações de linguagem. É possível relacionar a questão da acoplagem ao “abrandamento da tecnologia”, que nada mais é do que encontrar funções similares entre as organizações sintáticas dos equipamentos e a expressão do *insight* do artista, como explica Laurentiz:

Para se chegar a esta postura operacional de estabelecer similaridade de funções, é necessário ter conhecimento dos recursos de linguagem propostos pelos equipamentos utilizados. A autoria fica dividida entre o homem (...) e o equipamento (...). Com o abrandamento das diferenças das linguagens conectadas, as correspondências levantadas passam a gerar significados não pensados anteriormente, sem privilegiar ou submeter um dos discursos, o natural ou o cultural.³¹⁸

Encontrar similaridade entre os sistemas talvez ajude a entender o que separa a Comunicação mecânica, feita a distância, da Comunicação eletrônica, que aproxima e dá visibilidade a outras formas de estar juntos, embora distante das antigas totalidades que perseguíamos. Pode-se dizer que a Comunicação eletrônica, feita de todos para todos, é uma construção cultural que reflete o que somos hoje. Homens e mulheres multifacetados, multiconectados, vivendo vários papéis simultaneamente e reconstruindo várias identidades. Para o bem ou para o mal, navegamos nas águas da tecnologia digital, este rio sem começo nem fim. Mas aprendendo novas e várias formas de sermos totais.

³¹⁶ Id.

³¹⁷ É daí que a existência da tecnociência nos desafie a pensar não a singularidade do “mundo da técnica” mas, como advertira Heidegger, a tecnicidade do mundo, isto é a técnica como dimensão constituinte do humano.

³¹⁸ LAURENTIZ, *op. cit.*, p. 113.

Totalidade que foi alvo do fotógrafo Antonino Paraggi, personagem do conto “A Aventura de um Fotógrafo”, de Ítalo Calvino. Obcecado por fotografar a amada, Bice, em todas as horas do dia e da noite, ao ser abandonado Antonino passou a fotografar a ausência da mulher. Móveis, utensílios domésticos, jornais espalhados pelo chão, fotografias dos jornais espalhados pelo chão, fotografias das fotografias de jornais espalhados pelo chão. De súbito passou a invejar o repórter fotográfico que, segundo ele, documenta “as lágrimas, as festas, os delitos, as convenções de moda”, e passou assim a indagar a si mesmo se somente o estado de exceção fazia sentido. “Será o repórter fotográfico o verdadeiro antagonista do fotógrafo dominical? Seus respectivos mundos se excluem? Ou então um dá sentido ao outro?”, questionava-se.

E assim pensando se pôs a reduzir a pedaços as fotos com Bice ou sem Bice acumuladas nos meses de sua paixão, a arrancar as tiras de provas presas nas paredes, a despedaçar o celulóide dos negativos, a furar os diapositivos, e amontoava os resíduos dessa metódica destruição sobre os jornais estendidos no chão. Talvez a verdadeira fotografia total, pensou, seja um monte de fragmentos de imagens privadas, sobre o fundo amarrotado dos massacres e das corações.³¹⁹

Então, ao fotografar fotografias, o personagem de Calvino descobriu que esta era a única forma de ter tudo o que jamais caberia em uma única imagem.

³¹⁹ CALVINO, Ítalo. **A aventura de um fotógrafo**. In: Os amores difíceis. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 51.

FIGURA 39 - FRAGMENTOS

FONTE: INFO CULT³²⁰

³²⁰ INFOCULT. Disponível em: <<http://infocult.incubadora.fapesp.br/porta/Members/dbpollini/Fragmentos.JPG>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A defesa desta dissertação se dá 13 dias após a posse do novo presidente dos Estados Unidos da América, Barak Obama. Como foi dito no início deste trabalho, analisar os movimentos recentes no campo da comunicação possibilita perceber o que se passa dentro de nós. Observar este momento que marca a História de uma das nações mais importantes e influentes do mundo talvez ajude a ilustrar esta conclusão.

Obama foi eleito com dois terços dos votos de jovens entre 18 e 29 anos conhecidos por geração “O”, de Obama. Eles cresceram usando a internet e as redes de relacionamento, como *Orkut* e *MySpace*. E foi lá, na Rede, que Obama fisgou a atenção e o apoio, além da colaboração, desse eleitorado. Durante a campanha, Obama e sua equipe de marketeiros ocuparam, e seguem ocupando cada vez mais, o espaço das redes sociais da internet. São dezenas de vídeos no *youtube* e fotos no site *Flicker*, em que Obama aparece com a família em momentos de descontração. O site de Obama durante a campanha conquistou milhares de “amigos”, que espalharam o “produto” Obama de forma viral pela Rede, através de músicas, jogos e *blogs* que transformaram “cliques” de computador em doações, votos e comícios lotados. O responsável pela criação da Web da Campanha de Obama foi um jovem de 24 anos, Chris Hughes. Há 4 anos ele e mais dois colegas de quarto na Universidade Harvard lançavam na Rede o site de relacionamentos *Facebook*.

Desta forma, ocupando este espaço virtual - e conversando com uma parcela significativa do eleitorado e capaz de decidir uma eleição – o então candidato a presidente dos EUA escanteou a intermediação da imprensa e pode monitorar sua imagem. E a imprensa, acostumada a fazer a intermediação entre os políticos e o público, foi obrigada a ser mera expectadora da exposição de Obama e de sua família, mostrando ser “gente como a gente”.

Duas coisas podem ser ressaltadas neste cenário: A primeira é que Obama usou a *Web* de forma natural. Acostumado a usar uma *Webcam* para falar diariamente com a mulher e com as filhas, o então candidato era também um internauta, acostumado com a linguagem da tecnologia digital; A segunda é que, ao fazer uso da *Web* como instrumento de campanha, Obama exerceu a capacidade

de entrega, de perda de controle, delegando a todos que quisessem a tarefa de construir juntos uma campanha política.

A comunicação praticada por ele – e obviamente todos os seus assessores – não foi feita de cima para baixo, em via de mão única, no sentido linear emissor-mensagem-receptor. Em outros termos, não foi uma comunicação mecânica, mas sim uma comunicação eletrônica, de fato, e com todas as suas características: de forma colaborativa, assistemática e não linear.

Obama entregou o controle – e correu os riscos desta entrega – as centenas de jovens internautas que logo perceberam o que diferenciava o site de Obama dos demais: atualização constante, funcionalidade, a possibilidade de criar seus próprios *blogs* como plataforma política, além da participação direta na campanha através do *post* de comentários, e de criar listas de telefones e pesquisas para que eles mesmos fizessem campanha de suas próprias casas. Os milhares de comentários espalhados por milhares de sites, desembocavam nos *sites* de Obama. A forma de rede colaborativa como tudo isso realmente se deu foi a fórmula do sucesso. Obama mostrou que seu site era realmente inclusivo e que todos estavam convidados para o diálogo. Se não fosse assim nada teria funcionado pois, mais do que em outras mídias, na *Web* as atuações construídas sem autenticidade são mais evidentes e, por conseguinte, perdem a credibilidade de uma população que fez da mediação, o meio.

Antes mesmo da posse o governo Obama começou na internet. No portal www.change.gov, o internauta entrava no “escritório do presidente eleito” (nome do portal) e era convidado a participar. “Conte sua história. Divida conosco suas preocupações e esperanças. Idéias e sugestões serão aproveitadas”. Uma equipe do governo especializada em inovação tecnológica é encarregada de disponibilizar o *download* de serviços, e de tornar transparente todos os atos do governo.

Mas a grande novidade é o *Blog*. Sim, houve outros *Blogs* do candidato. Mas agora tratava-se do *Blog* do presidente eleito. Lá o cidadão podia postar comentários sobre uma dezena de assuntos (saúde, economia, educação, etc.) e, desta forma, colaborar com idéias e sugestões que serão analisadas. A promessa é de que as melhores idéias serão levadas para o presidente e colocadas no “Livro do cidadão”. Mais do que isso, poderão ser colocadas em prática. Assim, o governo do primeiro presidente negro eleito nos Estados Unidos, segundo o próprio, será

construído com a colaboração da população, da mesma forma e no mesmo espaço onde começou: a internet.

No que isso difere das outras formas de comunicação? Bem, a diferença é a possibilidade real da mensagem do público chegar lá. Além disso, a exposição e a velocidade, isto é, todos lêem o que todos escrevem, até mesmo o presidente, quase que em tempo real. Todos se comunicam com todos. Todos estão expostos, todos produzem conteúdo e têm a possibilidade de interagir entre si. O local passa a ser global. Isso é determinismo tecnológico? Foi a internet a responsável pela eleição de Obama? Não, não se trata de determinismo tecnológico, pois a internet, por si só, sem as pessoas, não é nada.

Antes mesmo da posse de Barak Obama, milhares de pessoas já haviam postado seus comentários e sugestões. Após a posse o portal mudou de cara. O internauta que acessa “entra” na Casa Branca. Virtualmente se sente parte integrante do governo e assume postura colaborativa. No *Blog* do portal, o convite ao engajamento *online*. Na prática, todos os projetos de lei – que não forem emergenciais - serão postados no site cinco dias antes da assinatura do presidente, para que os internautas possam opinar. O governo Obama, através da internet, nos termos do próprio *site*, busca comunicação, transparência e participação.

Se as mudanças pregadas no discurso de Obama serão alcançadas, ainda não se sabe. Mas o que se pode concluir na observação do atual cenário da cultura é que há, sim, uma mudança. Se não nas teorias, certamente na prática da comunicação. Não se trata de pregar, como os deterministas mais otimistas, que a tecnologia em si promove uma melhoria, seja na comunicação em si, seja nos fenômenos sociais como um todo. Tampouco se trata de ignorar a tecnologia digital e igualar os movimentos recentes aos dos demais períodos históricos, posto que a História da humanidade sempre foi permeada pelas descobertas técnicas resultantes dessas construções sociais. Trata-se, isto sim, de constatar que as mediações se tornaram o meio com o qual as sociedades se recombinaem, se reencontram e se reinventam.

Ao longo deste trabalho foram apresentados os pressupostos teóricos que demonstram como a tecnologia é construída pela cultura, e não deve ser considerada como uma entidade autônoma. Entretanto, foi possível demonstrar o discurso determinista tecnológico que impõe a noção de progresso técnico e que está impregnado na publicidade, na comunicação em geral e especialmente no

senso comum. Rejeitar o determinismo tecnológico que exclui a cultura deste processo não desconsidera o fato de que transformações tecnológicas provocam mudanças culturais, e uma revisão de valores e conceitos.

Para compreender essas transformações de modelos mentais, observou-se as características que marcam os momentos recentes da História, a modernidade e a pós-modernidade, ou a modernidade avançada, que absolutamente não significa que um período sucede o outro. Como foi visto nos termos de Martín-Barbero, vivemos num mundo em que sociedades ultra-modernas convivem com outras extremamente tradicionais, no sentido de estarem ligadas ao passado. Porém, as crenças que existiram no período da modernidade foram insustentáveis em função dos próprios acontecimentos. O conhecimento profundo e especializado, o tempo linear com passado, presente e futuro, e as instituições estabelecidas no sistema social, deram lugar a um conhecimento de superfície que se dá num ambiente de simultaneidade em que as instituições já não são reconhecíveis.

Isso pôde ser demonstrado ao se traçar um panorama da arte permeada pela tecnologia, em que foram evidenciados os movimentos que deslocaram o foco do produto para o processo, embaralhando os papéis de autor e receptor. Já não se compõem sinfonias como as de Beethoven. Já não se escrevem romances que ocupam a dedicação de toda uma vida. Já não se pintam mais *Mona Lisas*. Assim, a cultura se apropria de outras formas de cultura anteriores e faz uso da tecnologia digital para reinventar o compasso do tempo, agora compartilhado por autores e pelo público. Um público que está longe de ser passivo, como durante muito tempo se julgou.

Desta forma, a Comunicação, ou melhor dizendo, os meios de comunicação, sofrem um descentramento e já não são mais hegemônicos na definição da pauta de notícias. Esta é, talvez, a grande mudança, a grande ruptura desde a invenção da imprensa. E a sobrevivência dos meios de Comunicação vai depender, cada vez mais, da capacidade que os especialistas terão em abrir mão do controle, abrir mão da totalidade, para construir de forma colaborativa não a verdade dos fatos, mas as infinitas possibilidades das verdades de cada um.

Há um novo conceito de construção do conhecimento e as palavras de ordem agora são a diversidade, a ascensão do conhecimento local e a participação do público na construção de cenários, posto que agora este público tem a possibilidade de fazer circular a informação, sem a interferência dos meios. Por isso, como

demonstrou Martín-Barbero em sua busca por traçar “um novo mapa das mediações nas relações constitutivas entre comunicação, cultura e política”, é possível reconhecer que os meios de comunicação hoje são espaços onde as sociedades se encontram em múltiplas redes de poder, com novos atores e movimentos sociais, que produzem e introduzem um novo sentido social.

Por conta desses movimentos sociais que se organizam em Ongs, associações de bairro, TVs e rádios comunitárias, e agrupamentos sociais em redes de relacionamento em *sites* e *blogs* da internet, a editora Melissa Ludtke³²¹, da publicação acadêmica *Nieman Report*, insiste em procurar uma redefinição para o conceito de notícia. Segundo ela, a notícia passa a ter um enfoque de remixagem, recombinação ou *mash up*. Isso porque, com a internet, os jornalistas terão de se acostumar a perder o controle da notícia, que será comentada, mais que isso, modificada e multiplicada como um “vírus que se instala num organismo vivo”.

Ao perder o status privilegiado de mediação entre as instituições e o público, jornalistas ainda seguem buscando respostas para o que é notícia. E cada vez mais descobrem que ela nem sempre é o que eles imaginam ser. A informação, que transformou-se num valor controlável por instituições especializadas – a ciência, a academia, a mídia, e as instituições em geral - com a tecnologia digital instalou-se na superfície, multiplicando as possibilidades de circulação. Com a perda de controle, o conceito de propriedade se altera. “Não mais quem possui tem poder, mas sim quem programa informação e as distribui”, afirma Flusser³²². E a informação hoje - a notícia, o jornalismo em si - deixou de ser um produto para se tornar um processo nas mãos de muitos cidadãos que sabem onde buscar a informação de que necessitam, e colocá-la em circulação.

O que se buscou evidenciar neste trabalho com a análise do uso das tecnologias digitais e o conseqüente deslocamento dos papéis de autor e receptor, foi trazer à tona a discussão sobre a inadequação das Teorias de Comunicação hegemônicas, apontando para a urgência de uma discussão em torno de novas teorias. A análise aqui empreendida mostrou que não se trata de buscar uma Teoria da Comunicação que possa abarcar as recentes formas de construção de

³²¹ Disponível em: <<http://nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=100664>>. Acesso em: 12 dez. 2008.

³²² FLUSSER, *op. cit.*, p. 28.

informação baseada em colaboração. Como se viu, qualquer tentativa de totalização pode ser frustrada frente aos atuais cenários culturais.

Entretanto, o mérito deste estudo talvez esteja em apontar para temas que podem ser desenvolvidos em pesquisas futuras. Compreender a Comunicação em processo passa pela necessidade de abrir mão de certezas estabelecidas, e abrir-se para questionamentos que, todavia, ainda não têm respostas. Os jornalistas, assim como os artistas, agora vivem o mesmo tempo de seu público; e a arte, assim como o jornalismo, será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em direção ao mosaico de referências e citações que formam este momento em que vivemos.

REFERÊNCIAS

- ALGO SOBRE. **Rembrandt**. Disponível em: <<http://www.algosobre.com.br/biografias/harmenszoon-van-rijn-rembrandt.html>>. Acesso em: 01 nov. 2008.
- ANDRADE DE OLIVEIRA, Ivan Carlos. **Teorias da Comunicação**. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/osmelhoresautores/download/teorias_da_comunicacao.pdf>. Acesso em: 24 set. 2008.
- BARTHES, R. **A morte do autor**. *In*: O Rumor da Língua. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUMAN, Sygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- _____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. *In*: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CALVINO, Italo. **A aventura de um fotógrafo**. *In*: Os amores difíceis. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAMPANA, FABIO. **Blog**. Disponível em: <<http://www.fabiocampana.com.br/?p=6534>>. Acesso em: 25 ago. 2008.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
- CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- COUCHOT, Edmond. A Arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. *In*: DOMINGUES, Diana. **A Arte no Século XXI**: A Humanização das Tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- DAYBLOG. Disponível em: <<http://www.2dayblog.com/blog/2007/10/07/mona-lisa-made-from-train-tickets/?lang=en>>. Acesso em: 23 set. 2008.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.

DENIS, Rafael Cardoso. **Design, cultura material e o fetichismo dos objetos**. In: Revista Arcos. Editora UERJ, Rio de Janeiro, v.1, n.único, 1998. Disponível em: <http://www.esdi.uerj.br/arcos/p_arcos_1.shtml#a1>. Acesso em: 09 mai. 2008.

FABRICA DE QUADRINHOS. Disponível em: <<http://www.fabricadequadrinhos.com.br>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

FELINTO, Erick. Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação. **Revista Eletrônica Ciberlegenda**, n.5, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>>. Acesso em: 26 set. 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOLHA UOL. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55778.shtml>>. Acesso em: 09 ago. 2008.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2006.

GAZETA DO POVO. Jovens são barrados e protestam em frente a shopping de Curitiba. **Vida e Cidadania**. 25/05/2008. Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=769485&tit=Jovens-sao-barrados-e-protestam-em-frente-a-shopping-de-Curitiba>>. Acesso em: 25 ago. 2008.

GEERTZ, Clifford. **O Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOOGLE IMAGES. Disponível em: <<http://images.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&tab=wi>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

GRASSI, Ernesto. **Arte como antiarte**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

GUIA DAS CIDADES. Disponível em: <<http://www.guiadascidadesdigitais.com.br/site/index.php>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e Forma**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

_____. O Campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação. In: **Cadernos de Mestrado**, n.5. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. **Dialéctica de La Ilustración**. Madrid: Akal Ediciones, 2007.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IBGE. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_impresao.php?id_noticia=987>. Acesso em: 01 nov. 2008.

IBIBLIO. **Monet**. Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/rouen/>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

INFOCULT. Disponível em: <<http://infocult.incubadora.fapesp.br/portal/Members/dbpollini/Fragmentos.JPG>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

JAMESON, Frederic: **Espaço e Imagem**: Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

JORNAL NACIONAL. **Email evita guerra na fronteira do Brasil com Peru**. Disponível em: <<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL537286-10406,00-EMAIL+EVITA+GUERRA+NA+FRONTEIRA+DO+BRASIL+COM+PERU.html>>. Acesso em: 28 mai. 2008.

JORNAL NACIONAL. **Internet muda o aprendizado no Brasil**. Disponível em: <<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL582278-10406,00-INTERNET+MUDA+O+APRENDIZADO+NO+BRASIL.html>>. Acesso em: 29 mai. 2008.

LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas: UNICAMP, 1991.

LESSIG, Laurence. **Free Culture**. Vídeo de conferência proferida em janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.opensourcecinema.org/lessigfinal>>. Acesso em: 26 set. 2008.

LIMA FILHO, Domingos Leite & QUELUZ, Gilson Leandro. A tecnologia e a educação tecnológica: elementos para uma sistematização conceitual. *In: Educação & Tecnologia*, Belo Horizonte, v.10, n.1, p.19-28, jan./jun., 2005.

LIMA FILHO, Domingos Leite. **Sobre o conceito e a materialidade da Universidade Tecnológica**: Concepções e práticas em disputa. Texto base da Palestra proferida a 28 de março de 2006 no Simpósio Nacional sobre Universidade Tecnológica, na I Jornada Nacional da Produção Científica em Educação Profissional e Tecnológica, promovida pelo Ministério da Educação, em Brasília (revisado em maio/2006).

LIPPARD, Lucy. **Seis anos**: La desmaterializacion del objeto artístico de 1966. Madrid: Akal Ediciones, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo: USP, 1993.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997

_____. Repensando Flusser e as imagens técnicas. *In: LEÃO, Lúcia (org)*. **Interlab** – Labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2002.

_____. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MAKEZINE. Disponível em: <http://blog.makezine.com/archive/2006/05/mona_lisa_from_computer_parts.html>. Acesso em: 28 set. 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. América latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. *In*: SOUZA, Mauro Wilson (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. Diversidade e Convergência. **Seminário Internacional sobre Diversidade Cultural**. Brasília, 2007. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/blogs/diversidade_cultural>. Acesso em: 30 jul. 2008.

MAYHEM-CHAOS. Disponível em: <<http://mayhem-chaos.net/photoblog/archives/000285.html>>. Acesso em: 28 set. 2008.

MCLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2005.

MOECKEL, Alexandre; MOREIRA, Herivelto. **Modelo_dissertacao_ppgte.doc**. Modelo de referência para estruturação de dissertações do PPGTE. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia do CEFET-PR. Curitiba, 20 out. 2003. Arquivo (172 Kbytes); Word 2000. Disponível em: <http://www.ppgte.cefetpr.br/download/modelo_dissertacao_ppgte.zip> Acesso em: 21 out. 2003.

NÖRTH, Winfried. Metaimagens e imagens auto-referenciais. *In*: ARAÚJO, Denize Correa (org.) **Imagem (ir)realidade: comunicação e cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

OLHARES. Disponível em: <http://olhares.aeiou.pt/monalisa___paris__2000/foto650177.html>. Acesso em: 28 set. 2008.

OLHARES. **JOSÉ LONGO Acoplagem**. Disponível em: <<http://olhares.aeiou.pt/acoplagem/foto1368811.html>>. Acesso em: 28 set. 2008.

ONU. **Declaração dos direitos humanos**. Disponível em: <http://www.onu-brasil.org.br/documentos_direitoshumanos.php>. Acesso em: 28 out. 2008.

PEREIRA, Vinicius Andrade. Marshall McLuhan, o conceito de determinismo tecnológico e os estudos dos meios de comunicação contemporâneos. **CEM**. Disponível em: <<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n52/33Andrade.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2009.

PINTO, Álvaro Vieira. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.2v.

PROTOP. Disponível em: <<http://www.protop.com.br>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

REVISTA TAM. **Publicidade Sony**. n. 3, ano 01, março de 2008, p. 12.

SCIENCENEWSFORKIDS. Disponível em: <<http://www.sciencenewsforkids.org/pages/puzzlezone/images/monalisa.gif>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SFEZ, Lucien. **O futuro da comunicação**. Palestra proferida em workshop de Comunicação realizado em novembro de 2007 como atividade do Curso de Mestrado em Comunicação da Universidade Tuiuti do Paraná.

_____. **Crítica da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 2006.

SONY STYLE. **Televisores Bravia**. Disponível em: <[http://www.sonystyle.com.br/br/site/index.jsp?&salesChannel=public&marketing=g00\]06](http://www.sonystyle.com.br/br/site/index.jsp?&salesChannel=public&marketing=g00]06)>. Acesso em: 14 jul. 2008.

SONY. **Tecnologia Smile Shutter**. Disponível em: <<http://www.sony.com.br>>. Acesso em: 28 ago. 2008.

SOUSA, Ana Paula; PINHEIRO, Daniel; ATHAYDE, de Phydia. O Brasil cai na rede, **Revista Carta Capital**, ano XV, n.508, 13 de agosto de 2008.

SPRICIGO, Vinicius; SILVEIRA, Luciana Martha. A Vanguarda Participacionista Brasileira (1954-1973). **História: Questões & Debates**, Curitiba, UFPR, n. 42, p. 157-174, 2005. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile/4647/3805>> Acesso em: 25 out. 2008.

TATE. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/constable/worksinfocus/stratfordmill.htm>>. Acesso em: 28 out. 2008.

THANDI. Disponível em: <<http://www.8thandi.com/photo60.html>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

TO ZUANDO. Disponível em: <<http://www.tozuando.com.br>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

TOPAZIO. Disponível em: <<http://topazio1950.blogs.sapo.pt/209168.html?replyto=461072>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

TROPOS. **Duchamp**. Disponível em: <http://tropos.zip.net/images/duchamp_nu.jpg>. Acesso em: 01 nov. 2008.

VIDEOCREATURES. Disponível em: <http://www.videocreatures.com/web/frame_fotos.htm>. Acesso em: 01 nov. 2008.

WIKIPEDIA. **Teoria do caos**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_do_caos>. Acesso em: 01 nov. 2008.

WIKIPEDIA. **YouTube**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/YouTube>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

WILLIAMS, Raymond & SILVERSTONE, Roger. **Television** – technology and cultural form. USA: Routledge, 2003.

ZEESHAN. Disponível em: <<http://zeeshan.info/?cat=5>>. Acesso em: 23 set. 2008.