

**OTÁVIO NASCIMENTO DE ALMEIDA FILHO**



**A dimensão técnica nas expressões  
hipermidiáticas**

Doutorado em Comunicação e Semiótica  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

**São Paulo**

**2006**

## **OTÁVIO NASCIMENTO DE ALMEIDA FILHO**



### **A dimensão técnica nas expressões hipermediáticas**

Tese apresentada à banca examinadora  
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,  
como exigência parcial para a obtenção do título  
de Doutor em Comunicação e Semiótica,  
sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Bairon.

## Pontifícia Universidade Católica de São Paulo



### Banca Examinadora:

---

---

---

---

---



**Otávio Louzado de Almeida**

***In memoriam***

### **Agradecimentos**

Sérgio Bairon: pelo estímulo, acolhimento, orientação e amizade fraterna;

Luis Carlos Petry: “se cada palavra fosse uma gota de água... se poderia ver, através delas, o que sinto: gratidão, reconhecimento”.

Aos colegas do NuPH, pelo ambiente da discussão que enriqueceu esse trabalho.

Lúcia Máximo: que me ensinou a amar a língua brasileira.

Aos colegas do Programa em Comunicação e Semiótica Eduardo Araújo Fernandes, Mirna Feitosa, Armando Blanco, Renata Gomes, Eliane Gontijo, Luisa e Bruno pelo carinho, o amor e a amizade;

Tiago: meu estímulo permanente.

## **Resumo**

O objetivo da investigação é compreender a dimensão técnica presente em expressões hipermediáticas consubstanciadas em produtos midiáticos. Essa dimensão está presente em publicações na web, CD-Roms, DVDs e inclui produções de caráter artístico educacional que utilizam suportes de natureza digital. É, enfim, dimensionar vetor técnico necessário e essencial na produção de conteúdos comunicacionais em ambientes hipermediáticos. Como a técnica determina os percursos obrigatórios e define os passos que devem ser seguidos e obedecidos na busca pela dimensão técnica na definição do êxito de uma expressão hipermediática. Qual a natureza das habilidades e destrezas para o domínio de técnicas em ambientes autorais? Metodologicamente, nosso trabalho procurou enfrentar os desafios propostos pelos estudos interdisciplinares na busca por conceitos e pistas que conduzam à compreensão do objeto da investigação. Ancorado na abordagem hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer que compreende a experiência da filosofia, da história e da arte, como modos privilegiados para a abordagem dos temas característicos da área das Humanidades, esta investigação construiu seu percurso. Nessa perspectiva, a investigação está centrada na observação de obras de artistas-professores. Os trabalhos desses pesquisadores e artistas são aqueles que circulam nas novas redes e exibem com vigor sua atualidade. Os dados coletados e analisados apontam para um cenário complexo e mesmo contraditório, característico da complexidade apontada pela investigação.

### ***Abstract***

The objective of this investigation is to help us to understand the technical dimension present in hipemediatic expressions, consubstanciated in mediatic products. This dimension is present in publications in the web, CD-Roms, DVDs, and includes productions of an artistic and educational character that use supports which possess a digital nature. It aims, thus, at dimensioning the necessary and essential technical vectors in the production of communicational contents in hipermediatic environments. So, the technique determines the obligatory courses and defines the steps that must be followed and obeyed in search of the technical dimension in the definition of the success of a hipermediatic expression. What is the nature of the skills and dexterities for the mastery of techniques in author environments? Methodologically, our work tried to face the challenges proposed by interdisciplinary studies in search of concepts and hints that may lead to the understanding of the object of investigation. Anchored in the hermeneutical approach of philosopher Hans-Georg Gadamer, which comprehends the experience of philosophy, history and art as privileged ways for the approach of characteristic themes of the Humanities, this investigation built its course. Under such perspective, the investigation is centered in the observation of the works of teacher-artists. The woks of these researchers and artists are those found in the new webs and which exhibit with vigor their updatedness. The collected and analized data point to a complex, even contradictory, scenario, characteristic of the complexity highlighted by the investigation.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>09</b>
<b>I – Os nomes da Técnica</b>	<b>14</b>
<b>II – Cultura Técnica - destros habilidades</b>	<b>84</b>
<b>III – Expressão e técnica em hipermídia</b>	<b>116</b>
<b>IV – Ciência e Arte: a técnica da comunicação</b>	<b>162</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>224</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>235</b>
<b>Índice de Imagens</b>	<b>247</b>



*As ferramentas do labirinto*

## **A DIMENSÃO TÉCNICA NAS EXPRESSÕES HIPERMIDIÁTICAS**

### **INTRODUÇÃO**

A sociedade humana é um tema, dos mais desafiadores, a ser pensado e este pensamento exige permanente atualização. Pessoas formam sociedades ao longo do tempo e vão construindo histórias, culturas e civilizações. Entender ou compreender tamanha riqueza e indefinível complexidade exerce, também, grande fascínio. Veremos, no que concerne a este trabalho, que o caminho para a compreensão da dimensão técnica em ambientes hipermediáticos enfrenta muitos desafios. Um deles é compreender, de que modo, conceitos e atividades práticas se entrecruzam na construção de uma hipermídia. Outro, não menos importante, é estabelecer limites aos nexos possíveis entre os conceitos que transitam pelas distintas regionalidades do conhecimento. No caso específico deste percurso, esses nexos quase sempre apontaram para além das possibilidades e propósitos pretendidos nesta investigação. Ao considerar cada regionalidade e os conceitos que operam em seu interior, é que podemos ter a dimensão de tal desafio. Esse desafio se amplia quando procuramos e estabelecemos relações que permitem apreender e compreender o objeto da nossa inquirição.

Consideremos, por exemplo, o caso da psicanálise e a trama dos conceitos que operam no seu interior. Paul Ricoeur, em *O conflito das interpretações – ensaios de hermenêutica*, mostra como cada discurso particular e regional deve ser compreendido nos limites dos seus interesses. Um único exemplo é suficiente para mostrar como o conhecimento humano é de natureza desafiadora, exigindo permanente atualização. O conhecimento regional está subordinado aos nexos possíveis entre os conceitos utilizados em regiões particulares, e como eles podem ser usados em contextos diferentes. Cada campo do conhecimento, cada regionalidade enfrenta no seu interior os debates inerentes a esse processo transformador. A metodologia da interdisciplinaridade se constitui aqui na ferramenta, por excelência, para o tratamento dessas questões. Assim, o exercício da interdisciplinaridade é o desafio, sem o qual, os propósitos desta pesquisa não seriam alcançados<sup>9</sup>.

Ao lado das questões decorrentes da interdisciplinaridade, inicialmente compreendida por acordos conceituais entre as diversas disciplinas, a investigação, em momentos de absoluta perplexidade, depara-se com aporias que só se dissolvem com o aporte de todas as fontes de conhecimento possíveis. Os primeiros passos foram e continuam sendo, de certo modo,

---

<sup>9</sup> No que diz respeito a interação entre as disciplinas perseguida aqui, realizamos uma pequena experiência estética na concepção da disposição metodológica do texto sobre a folha branca, na qual inserimos o diálogo com uma discreta marca-d'água que se situa na borda direita da página. Ela tem por finalidade fazer com que o nosso leitor nunca deixe de ter em seu horizonte visual a perspectiva da arte e do fazer, expressos no desenho e desejo que as alimentam.

carregados de dúvidas e de grandes temores. Sentimentos contraditórios ainda aparecem. Alegria, tristeza, euforia, depressão, júbilo e desesperança sucedendo-se em opostos violentos. Era o processo transformador imposto pelo percurso da investigação. Enredado em palavras, conceitos, escolas, tendências, modas e um cipóal de caminhos que insistiam em se bifurcar, levando a labirintos indesejáveis e intermináveis, a investigação procurou limitar seu enquadramento, sob pena de nem mesmo vislumbrar o perfil do conhecimento pretendido.

Ao lado dos sentimentos que variavam como sinais dos monitores de pacientes em grave estado, um sentimento forte, sólido e tranquilizador foi se formando ao longo de toda a investigação: o da consciência dos limites. Essa consciência resultou num sentimento de serena tranquilidade, de saber a impossibilidade de tudo conhecer e dar conta do vasto mundo do conhecimento cujo fascínio é como um Sol que não se pode habitar, mas que alimenta nossa alma com sua luz distante.

Mas, se o Sol se recolhe dentro de nossos olhos, permite que a noite se abra aos nossos sonhos. As noites e as trevas associadas à noite já não têm o mesmo sentido para nós do que para aqueles gregos que se reuniam, em forma de ferradura, para dialogar sobre o amor. Conceitos são palavras e palavras são criptogramas, palimpsestos, superposição de sentidos sem fim. Lidamos com palavras e devemos rogar como o poeta, quando exclama: “Livrai-nos, Alá, do mar de nomes”.

O sentimento que moveu a presente investigação doutoral é da responsabilidade da *libido sciendi* que, para George Steiner, designa “um desejo intenso de saber, uma angústia de compreender, inscrita nos homens e nas mulheres, no que eles têm de melhor”. Esse desejo intenso significou permanentemente uma preocupação em encontrar as palavras certas e usá-las com o devido cuidado. Pode-se até dizer que essa preocupação tornou-se o principal desafio, até mesmo porque a pergunta central da investigação girou em torno de habilidades e destrezas expressivas. Dessa questão específica, iremos tratar adiante, com maior aproximação, ao analisar as habilidades retóricas.

Fazer o percurso de uma tese é, portanto, enfrentar, antes de mais nada, a questão do domínio da expressão escrita, encontrar palavras e argumentos que possam dar conta, da melhor forma possível, do objeto da investigação. Essa questão é recorrente e a ela também retornaremos, mesmo porque não é absolutamente pacífico que uma investigação apresente seus resultados exclusivamente na forma escrita. A hipermidia, como veremos, apresenta-se como oposição a essa forma tradicional de produção do conhecimento.

A indagação central desta investigação busca dar conta da dimensão técnica presente em ambientes hipermediáticos e como podemos pensar nas noções de habilidade e destreza, na utilização de ferramentas digitais, que exigem competências múltiplas, bem como novas formas de trabalho e interação humanas. O percurso oferecido ao leitor pretende contribuir

para uma melhor compreensão das exigências e desafios postos para a comunicação e determinados pelas mudanças tecnológicas em curso.

O primeiro capítulo procura dar conta da relação entre pensamento conceitual e pensamento empírico. Tal discussão pretende compreender como a dimensão técnica está relacionada à própria produção do conhecimento, e a relação entre pensamento conceitual e pensamento técnico. O ‘pensamento filosófico’ que oferece mais apoio e base conceitual a esta investigação é a fenomenologia. A fenomenologia que oferece esse suporte é a fenomenologia de inspiração heideggeriana-gadameriana sem, no entanto, excluir conceitos da fenomenologia ou faneroscopia, tal qual formulados no pensamento de C. S. Peirce. Não obstante essa influência, todo o curso da investigação é acompanhado por uma inclinação cética. O ceticismo é uma questão filosófica e está presente desde a antiguidade até nossos dias, provocando inquietações. Embora esta investigação seja um empreendimento interdisciplinar, que procura compreender a dimensão técnica no âmbito da comunicação humana em ambientes hipermediáticos, o pensamento filosófico foi a inspiração primeira para as questões aqui apresentadas.

## Capítulo I: Os nomes da Técnica

As transformações tecnológicas em curso, seus desafios e possibilidades, permitem reflexões que contribuem para enriquecer nossos modos de lidar com o mundo. As formas de comunicação, derivadas dessas conquistas, constituem um de seus mais expressivos exemplos. Uma dessas mais ricas possibilidades é pensar os desafios determinados pelas transformações decorrentes da utilização de ferramentas digitais. O aparecimento dessas “ferramentas” exige uma atenção importante para seu conhecimento e domínio e, muitas vezes, ‘desafios’ devem ser entendidos como ‘impossibilidades’. A literatura ensina que onde há senso de realidade há senso de possibilidade. Essa é a razão pela qual infinitas possibilidades devem ser entendidas como uma absoluta impossibilidade.

Lidar com as inúmeras possibilidades foi o primeiro grande embate para pensar o enfrentamento da questão técnica, isto, ao nos encontrarmos diante de uma linguagem como a hipermídia. A investigação, como se verá, irá dialogar, de modo privilegiado com pesquisas que compartilham esses mesmos interesses. A investigação doutoral do Prof. Luis Carlos Petry, intitulada *Topofilosofia – o pensamento tridimensional na hipermídia*, será peça fundamental em nosso processo de reflexão. A topofilosofia nos oferece uma oportunidade singular para dialogar com pesquisadores que enfrentam esses desafios. As investigações de Sérgio Bairon, seus diálogos e produções com Luis Carlos Petry, mostram como esse território recém se apresenta para ser explorado. Conceitos estão sendo elaborados

para dar conta da riqueza gerada pela revolução tecnológica. Embora seu aparecimento seja recente, já é possível perceber como sua importância e capacidade de proliferação transformaram todos os cenários imagináveis.

A hipermídia pode ser pensada como um conceito que ainda balbucia e suas utilizações recentes apontam múltiplas utilizações e aplicações. Uma delas, a da pesquisa acadêmica, é apresentada por Petry, da seguinte forma:

“sites da internet e hipermídias no formato CD-ROM que englobam textos organizados numa metodologia reticular e hipertextual, imagens estáticas e dinâmicas, panoramas, vídeos *stream* e sons texturizados, não mais como elementos ilustrativos, mas como discurso e links conceituais, todos esses elementos misturados num amálgama de interatividade e imersão total” (PETRY: 2003, 3).

As pesquisas e realizações de Sérgio Bairon também caminham nessa direção e procuram estabelecer critérios capazes de avaliar produções em hipermídias, enquanto instrumentos legítimos e, mais que isso, fundamentais para a produção de investigações e produção do conhecimento. Esta investigação, portanto, se beneficiou do caminho já trilhado por esses pesquisadores e continua se beneficiando do diálogo permanente ao longo do trabalho. As pesquisas desenvolvidas no âmbito do Núcleo de Pesquisas em Hipermídia, NUHP, que mais se aproximam das nossas reflexões serão referidas ao longo deste trabalho.

Quando vamos ao dicionário, ou procuramos as terras altas da filosofia, aprendemos que o termo ‘conceito’ vem de longa tradição e que, desde os primórdios do pensamento, o conceito e a idéia de conceito são ricos e controversos. A busca pelo conceito é uma das perguntas desta investigação, que procura compreender conceitos e técnicas, relacionados em expressões, discursos e manifestações hipermidiáticas. A investigação pergunta pela atitude, pelo estilo e pelas habilidades e destrezas manuais e retóricas, na atividade prática, concreta, empírica.

Conceitos são, para a filosofia, representações de objetos através do pensamento, por meio de suas características gerais. Mas, conceitos também são idéias que circulam, funcionam, envelhecem, são esquecidas, morrem e ressuscitam, vivendo eternos ciclos de ascensão e queda. São termos que trazem em si a diversidade das características da idéia da qual pretendem ser conceito. O conceito é uma apreensão generalizadora que funciona com o propósito de apreender sinteticamente e enfeixar uma pluralidade de indicações; operações mentais formuladas e apresentadas com palavras, formando noções e juízos. Também podem ser vagos e por isso nem todos são capazes de dar conta de seus propósitos. Mas esta é uma de suas interessantes características: sua permanente busca para dizer, de forma sintética, a riqueza do que se pretende. Conceitos se desenvolvem e podem ser utilizados com distintos propósitos; são ferramentas do pensamento. Desta forma, os pensamentos serão melhor sucedidos, quanto mais adequados e completos forem os conceitos utilizados para suas formulações.

Criar e utilizar conceitos capazes de cumprir seus propósitos é questão que ocupa boa parte do trabalho de Norbert Elias, na *Sociedade dos Indivíduos*, obra que busca precisar a origem, a natureza e as funções dos conceitos. A noção de abstração, aparentemente inerente ao conceito, é por ele mesmo relativizada, quando ressalta:

“O conceito de abstração originou-se numa fase do desenvolvimento do conhecimento em que era tacitamente presumido que o ser humano singular, como indivíduo isolado, podia ser considerado o produtor e, portanto, originador e ponto de partida absoluto de um conceito”, mas que, “em termos da teoria dos processos, a situação se afigura diferente. O conceito de pessoa não evolui do conceito teatral romano de *persona* através de uma abstração individual efetuada por uma única pessoa. Um longo processo social já vinha em ação e o que emergiu dele não foi uma coisa negativa, um despojamento das particularidades dos casos singulares e um isolamento do que era geral ou comum a todos. O que se processou foi uma visão sintética de muitos elementos comuns que tornou acessível à comunicação uma nova entidade antes desconhecida, alçando-a à luz da compreensão” (ELIAS: 1994, 132).

O percurso histórico que integra a natureza dos conceitos acentua seu caráter comunicacional. Conceitos não são meras abstrações ou sínteses destituídas de sentido e valor social. São, todos eles, ‘símbolos lingüísticos falados ou escritos’, originados e destinados a cumprir funções específicas para a comunicação humana. Têm a função de fazer circular sentidos que, por sua vez, vão sendo permanentemente modelados na vida social. O conceito é instrumento fundamental da vida humana; utilizá-lo é participar da vida social, compartilhando níveis elevados de abstração e síntese. O conceito é o termo mais elaborado que dá

conta da diversidade da riqueza dos fatos; conceituar é dirigir o olhar para o mundo e reunir, numa idéia, as faces visíveis e invisíveis, as prováveis e, também, as improváveis que o mundo pode oferecer.

Conceitos são instrumentos do pensar, intelectuais, e isso quer dizer que, quando os utilizamos, estamos nos valendo de termos que nos ajudam e nos orientam no mundo. São símbolos que criptografam sínteses e abstrações, embutem sentidos, anunciam e possibilitam mundos. São elementos da linguagem, idéias, construções mentais, representações espirituais, avaliações e aproximações gerais. O mundo real, ao contrário, é aquele conduzido pelos conceitos através do instrumental técnico. O 'real' é a *res*, a coisa, a *res extensa*. O real é o mundo que exige não só manipulação de conceitos, mas também, que sejamos capazes de manejá-los e 'transformar' o mundo à nossa volta. Construir uma hidrelétrica ou compor um concerto para piano e orquestra são destas coisas que idéias e conceitos podem fazer.

O vocábulo 'técnica', e o conceito que lhe corresponde, está relacionado ao mundo concreto, mensurável, palpável e que pode ser visto e percebido de forma direta. Ao longo do tempo, a expressão ganhou vários significados e, nesta investigação, é de fundamental importância compreender, com distinção, de qual técnica estamos falando, sobretudo considerando que o termo é utilizado em diversas acepções. Em sua origem mais remota, o termo 'técnica' deriva do grego *téchne* e significava *habilidade e destreza na realização de uma atividade*.

Mesmo sem o rigor da filologia ou “el asejo gramatical” a que se refere Ortega y Gasset, é sempre interessante e prudente procurar o sentido de uma palavra na língua que cunhou a expressão. Esse percurso ou, melhor, esse rastreamento, pode ser orientado pelos textos mais antigos da língua grega, que são os textos de Homero e dos Pré-Socráticos. Vamos nos valer das lições de grego do professor Antonio Murachco, que ensina resultar a palavra *téchne* do embricamento de três palavras gregas, e das quais é possível uma aproximação conceitual mais precisa da ‘técnica’. A primeira palavra é *Eidos* que significa, na raiz indo-européia, “ver com a mente” e não “pousar os olhos em”. De acordo com Murachco, “a tradução mais coerente dessa palavra deriva da tradução latina ‘*species*’ – ‘aspecto exterior (visível com os olhos da mente), forma própria de algo, aparência’ daí ‘beleza’, e em latim ‘forma’, de onde temos os derivados ‘formoso, formosura”’. (MURACHCO: 1998, 9). A saber:

“A palavra que aparece em seguida é *techne* traduzindo a habilidade e destreza, propriamente ditas, com as quais será possível a materialização do “aspecto exterior’ da aparência. E, por último, a palavra *Tektón* que designa aquele que detém a *techne* e, portanto, aquele que possui a habilidade e ‘capacidade de criar’. É importante observar, de acordo com Murachco, que entre os textos de Homero e Hesíodo, e dos Pré-Socráticos, já é possível perceber que definições anteriores tinham sido corrigidas e ou ampliadas. É o caso de *téchne* que, “de início, uma habilidade manual e, depois, por metáfora ou metonímia, qualquer habilidade”. (MURACHCO: 1998, 15).

A “técnica”, no entanto, não se reduz às habilidades e, de acordo com Fernando Rey Puentes, ao analisar a *Téchne em Aristóteles*, vários autores utilizaram o termo *téchne* com o mesmo “uso sinonímico” para *epistème*. Por outro lado, como poderemos mostrar, já no séc. V a.C. a técnica e a ciência estavam, de certo modo imbricadas e Aristóteles traçou as distinções entre tais termos. Veremos, mais adiante, quando analisarmos a técnica na contemporaneidade, como os termos ciência e técnica continuam refletindo os sentidos de cinco séculos atrás. Aqui vemos os sentidos encarnados nos termos, com suas utilizações ao longo dos séculos. Um uso apropriado às possibilidades múltiplas do sentido, atendendo às necessidades de cada época e orientando os homens na execução dos seus destinos.

A técnica é, portanto, mais do que um conjunto de instruções, orientações e comportamentos adotados e dominados por alguém ou por um grupo, para realizar algo, transformando a matéria. Ela contém também uma dimensão teórica e especulativa e, para nossos propósitos, importa assinalar como essa dimensão teórico-especulativa foi sendo subtraída da *téchne*, no processo de especialização dos conceitos. Veremos isso a partir de agora. Ora, a Filosofia é o saber que nos conduz ao questionamento primeiro e último, de todas as coisas. A Sociologia, a História e a Antropologia são regionalidades, cujos fundamentos estão na Filosofia. Para a discussão do conceito de técnica, vamos nos valer do pensamento de Martin Heidegger, como fonte de inspiração e orientação em nossa discussão. O texto a *Questão da técnica* é um ponto de partida para

especulações sobre a relação entre a técnica e o mundo da arte. Nele, Heidegger vê, na técnica, uma possibilidade para a afirmação do homem pela arte. Questionar a técnica é seguir o caminho do pensamento livre. Livre, diz o filósofo, “é o relacionamento capaz de abrir nossa Pré-sença à essência da técnica” (HEIDEGGER: 2001, 11). E que a técnica “não é igual à essência da técnica”.

A técnica, lembra Heidegger, em sua “concepção corrente”, é produção e o uso de ferramentas. Ela é um instrumento e essa “determinação instrumental da técnica é correta”. Não obstante, o correto de uma constatação, ainda não temos o suficiente para alcançarmos a essência do que buscamos. Para tanto, devemos perguntar: “o que é o instrumento em si mesmo? A que pertence meio e fim”? Um meio, continua o pensador,

“é aquilo pelo que se faz e obtém alguma coisa. Chama-se causa o que tem como consequência um efeito. Todavia, causa não é apenas aquilo que provoca um outro. Vale também como causa o fim com que se determina o tipo de meio utilizado. Onde se perseguem fins, aplicam-se meios, onde reina a instrumentalidade, aí também impera a causalidade”. (HEIDEGGER: 2001, 13).

O filósofo continua sua reflexão levando-nos rumo à essência da técnica, afirmando que “A filosofia nos ensina há séculos que existem quatro causas: a causa *materialis*; a causa *formalis*; a causa *finalis* e a causa *efficiens*”. Heidegger oferece-nos um exemplo para facilitar nossa compreensão: o cálice sacrificial. No cálice, é possível ver as quatro causas: a material, a formal e a finalidade, trabalhadas pelo artesão. A causa eficiente não

existe para Aristóteles, ensina Heidegger, que nem mesmo usa uma “palavra grega que lhe corresponda”. A causa eficiente, o ourives, é o responsável por refletir e

Recolher numa unidade os três modos mencionados de responder e dever. Refletir diz, em grego, *logos*. Funda-se no *logos*, no fazer aparecer. O ourives é também responsável, como aquilo de onde parte e que preserva o apresentar-se e repousar em si do cálice sacrificial. Os três modos anteriores de responder devem à reflexão do ourives o fato e o modo em que eles aparecem e entram no jogo de produção do cálice sacrificial. (HEIDEGGER: 2002, 15).

Nesse momento do percurso, de nossa investigação doutoral, é verdadeiramente fascinante ver como o filósofo nos conduz a uma experiência enriquecedora em noções sobre a técnica. “À esfera da causalidade pertencem meio e fim, pertence a instrumentalidade. Esta vale como traço fundamental da técnica”. (HEIDEGGER: 2002, 17). Retomando a palavra originária *Texun (téchne)* vale lembrar que ‘*téchne*’ “não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer, na grande arte e nas belas artes. A ‘*téchne*’ pertence à produção, a (...), é, também, algo poético”. E adverte que “enquanto representarmos a técnica, como um instrumento, ficaremos presos à vontade de querer dominá-la”. E, que, no âmago da

“técnica conceituado, como meio, chegaremos ao desencobrimento (...) A técnica não é, portanto, um simples meio. A técnica é uma forma de desencobrimento (...) e sendo o desencobrimento da disposição, a técnica moderna não se reduz a um mero fazer do homem” (HEIDEGGER: 2001, 22).

O que afirma o filósofo é que a técnica não é mero instrumento e, se assim a compreendermos, empobreceremos seus sentidos, ao não considerá-la em sua essência.

A busca da essência exige um percurso inusitado e é nesse sentido que Heidegger diz aventurar-se, ao empregar a palavra “composição”. O filósofo ironiza o uso corrente do termo “composição” (Gestell), quando este significa um equipamento ou uma estante de livros, ou mesmo um esqueleto. Heidegger mostra como os filósofos são extravagantes, quando têm de pensar o mais elevado. O extravagante está na aventura de lidar com a palavra como “algo inteiramente extraordinário”, como fez Platão com a palavra Eidos. Eidos, na linguagem de todo dia quer dizer “a visão de uma coisa visível nos apresenta à percepção sensível”. O uso extravagante é pretender

“designar o que jamais se poderá perceber com os olhos (...) e a extravagância não termina aí ... pois a ‘ideia’, o perfil significa e é também o que perfaz a essência de tudo que se pode ouvir, tocar, sentir, de tudo que, de alguma maneira, se nos torna acessível” (HEIDEGGER: 2002, 23).

É nesse sentido extravagante que Heidegger diz que a composição denomina o “o tipo de desencobrimento que rege a técnica moderna mas que em si mesmo não é nada técnico”. Ao técnico pertence um conjunto de “placas, hastes, armações e que são partes integrantes da montagem”. A montagem, por sua vez, integra “o âmbito do trabalho técnico”, ‘embora jamais constitua ou produza com-posição”.

Essa condição da técnica como com-posição gera o perigo e “o destino do desencobrimento não é, em si mesmo, um perigo qualquer, mas o perigo”. Heidegger alerta para o perigo que o homem vive ao buscar o que a “com-posição pro-voça e explora, que já não a toma como um apelo, e nem se sente atingido pela ex-ploração”. Heidegger enfaticamente nos diz porque a com-posição é o perigo extremo: “porque justamente ela ameaça trancar o homem na dis-posição, como pretensamente o único modo descobrimento”.

Esse perigo pode ser enfrentado, pois a “vigência da técnica guarda em si o que menos esperamos, uma possível emergência do que salva”. (HEIDEGGER: 2002, 35). O homem só pode preservar sua liberdade ao se proteger com “a dádiva do pensamento”. E esta consiste em perceber o que “vige na técnica” e não em ficar “estarecido diante do que é técnico”. É essa divisão que faz a ambiguidade da essência da técnica. “De um lado a composição impele à fúria do dis-por que destrói toda visão do que o desencobrimento faz acontecer de próprio”. Mas existe o outro lado no qual, “a com-posição se dá, por sua vez, em sua propriedade na concessão que deixa o homem continuar a ser”.

O filósofo nos leva a pensar num tempo no qual “não apenas a técnica trazia o nome *tecnhe*. Outrora chamava-se também de *techne* o desencobrimento que levava a verdade a fulgurar em seu próprio brilho”. A *tecnhe* dos gregos, a arte para os gregos “ não provinha do artístico. As obras de arte não provocavam

prazer estético. A arte não era setor de uma atividade cultural”. Heidegger indaga e responde: “por que a arte tinha o nome simples e singelo de *techné*?, porque “era um descobrir produtor e pertencia à *moinoiç*(grego). O ultimo des-velo, que atravessa toda arte do belo, era *moinoiç*, era poesia”.

Escutamos as palavras do filósofo e nelas compreendemos não uma reprovação à técnica, mas ao destino que a técnica percorreu ao longo da história da humanidade. As palavras afirmam que a técnica mudou seu destino. A instrumentalidade técnica subordinou-se ao projeto utilitarista de manipulação desenfreada do mundo, como o lugar dos exercícios da razão técnica, para a conformidade do homem.

Ainda nas terras altas da filosofia, é possível observar como o século XX exigiu reflexões sobre a técnica e suas implicações, decorrendo daí o acentuado interesse do pensamento filosófico. Meditações como as de Ortega e Gasset, sobre a mesma questão, são contemporâneas das especulações heideggerianas e, assim como Heidegger, Ortega, com sua inteligência rápida e audaz, tece considerações sobre a técnica e antecipa questões fundamentais que enfrentamos nos nossos dias.

Para o pensador espanhol, a questão tinha alcançado uma dimensão tal, que seu sentido original há muito havia sido ultrapassado. Sublinhemos que a nova técnica das máquinas a que Ortega se reportava, era a técnica da primeira Revolução Industrial, que havia criado a divisão de águas entre o mundo do artesão e o do artista virtuoso que, hábil e destro,

manipulava ferramentas no cumprimento de seus propósitos. Em seu *Meditación de la técnica*, Ortega expõe o grande dilema posto para a humanidade, pela autonomia que a técnica alcançara, com o aparecimento da máquina. Ortega fala das extravagâncias dos nossos sonhos, permitidos pela técnica. Curiosamente, no ano de 1933, esse filósofo, especulando sobre a possibilidade de se colocar

objeto terrestre en las inmediaciones de la Luna” constatava perplexo que “es decir, que el hombre está hoy, en su fondo, azorado precisamente por la conciencia de su principal ilimitación. Y acaso ello contribuye a que no sepa ya quién es – porque al hallarse, en principio, capaz de hacer todo lo imaginable, ya no sabe qué es lo que efectivamente es. (ORTEGA Y GASSET: 1957, 84)

A capacidade do imaginável em nossos dias está centrada sobre a questão do que efetivamente somos diante do inimaginável que podemos sonhar. Das máquinas que substituíram o trabalho do “suor do teu rosto”, da maldição bíblica, passando pelas máquinas inteligentes, capazes de tomadas de decisões, chegamos à era das *spiritual machines*. A cada passo radical no conhecimento e domínio do funcionamento do mundo, mais o homem parece não encontrar sua imagem refletida em nenhum espelho, mais parece perdido e abandonado à sua própria sorte.

No século XX, o homem deixou a Terra e pousou na Lua e, logo em seguida, alcançou com artefatos o cosmo remoto. Ortega não teria se espantando com tal façanha, pois, em sua época, os canhões já anunciavam que a força necessária para lançar um projétil ao espaço estava disponível. Ao atingir o máximo da

potência física, com o domínio do átomo, estavam abertas as portas e sobretudo as “*windows*” do universo telemático. A engenharia genética, oferecendo as possibilidades de “edição” do código genético, implica, para estudiosos como Ray Kurzweil, a pergunta sobre “*the definition of who we are*”, como a grande questão a ser respondida pelo nosso tempo. Mais uma vez o homem, “en principio, capaz de hacer todo lo imaginable, ya no sabe qué es lo que efectivamente es”.

As terras altas da filosofia não oferecem respostas a todas as questões humanas. Ainda que esta afirmação possa “enfurecer” os filósofos, temos de admitir com Peter Berger e Thomas Luckmann que o “*Que é real?* e “*Como se conhece?*” são algumas das mais antigas perguntas, não somente da pesquisa filosófica propriamente dita, mas do pensamento humano como tal”. Admitir isso significa afirmar que a natureza da filosofia torna o filósofo, ainda de acordo com esses autores, “profissionalmente obrigado a não considerar nada como verdadeiro e a obter a máxima clareza com respeito ao *status* último daquilo que o homem comum acredita ser ‘a realidade’ e o ‘conhecimento’”.

As observações sobre a filosofia de Berger e Luckmann, aqui evocadas, têm o propósito de enfatizar o desafio interdisciplinar. Compreender a dimensão técnica em expressões hipermediáticas é fazer o exercício de utilizar conceitos capazes de nos orientar em tal labirinto. A técnica pode ser compreendida de muitas formas; nas terras altas da filosofia, vimos que a pergunta pela técnica é a pergunta pela essência da técnica e que, para Heidegger, em algum momento, a técnica que permitia a

revelação da verdade do mundo tornou-se o instrumento para dar fim ao homem e à vida. Mas podemos e devemos nos valer, também, de conceitos desenvolvidos e utilizados em outros campos do conhecimento.

O termo 'técnica' circula socialmente com distintos sentidos. Técnica e instrumento, como vimos, em sua "concepção corrente", é produção e uso de ferramentas. A antropologia, no entanto, atribui à técnica um sentido diverso daquele da 'concepção corrente'. Marcel Mauss, por exemplo, chama atenção para os riscos decorrentes dessa apreensão acanhada da técnica. Interessado em compreender as 'técnicas do corpo', Mauss oferece-nos excelentes exemplos para enriquecer nosso conceito sobre a técnica.

As reflexões sobre esse tema, como poderemos ver repetidas vezes, diferem bastante da reflexão profunda sobre o sentido da técnica empreendida pela Filosofia. A Sociologia, a Antropologia ou a Psicologia, voltadas para o mundo empírico, revelam e aportam aspectos intrigantes do mundo para o pensamento filosófico.

Para fazer efetivamente o exercício da interdisciplinaridade não basta, simplesmente, afirmar a sua existência. Aprendemos continuamente, ao longo desta investigação, que esse exercício implica em uma grande disposição para travar uma verdadeira guerra com as outras regionalidades do conhecimento. Guerra talvez não seja o termo mais adequado para descrever as escaramuças entre essas regionalidades. Mais diplomático,

certamente, seria concordar com Peter Burke, ao afirmar que tais regionalidades não têm mantido uma política de boa vizinhança.

Essa preocupação ganha maior importância, quando nos colocamos na perspectiva dos estudos comunicacionais. Os estudos sobre a Comunicação constituem um campo do saber que resulta do encontro de uma multiplicidade de campos teóricos. Perguntar pelo sentido da técnica em expressões hipermediáticas, e compreender a técnica em sua relação com a sociedade, é procurar o lugar exato onde conceitos de diversos campos teóricos se entrecruzam. Os conceitos, nesses lugares de cruzamento, na maioria das vezes, são obrigados a maleabilidades, sem as quais, seriam interrompidos quaisquer fluxos de sentidos.

Perguntar pela técnica na perspectiva da Sociologia e da Antropologia é considerar, por exemplo, as especulações de Marcel Mauss quando ele apreende o conceito de técnica num sentido oposto ao da “concepção corrente”. Mas não o faz no sentido da filosofia; sua abordagem tem um caráter mais “concreto”; mesmo perguntando pela técnica em sua dimensão mais ampla, sua questão é compreender a dimensão quotidiana, o dia a dia dos seres humanos em suas relações com a técnica.

O percurso em torno da técnica impõe-nos considerá-la em sua dimensão individual, privada, particular e singular e, também, na sua dimensão social, pública, coletiva, histórica e de interesse geral. A consideração sobre a dimensão social da

técnica pode, por sua vez, abrir-se em vários caminhos. O que nos importa aqui é considerar que a técnica, seus sentidos, possibilidades, avanços, e prejuízos causados, devem ser considerados enquanto subordinados aos períodos históricos de suas vigências. Usar técnicas é seguir procedimentos aprovados socialmente; técnica é o uso de ferramentas para alcançar determinados fins. As técnicas são desenvolvidas, visando os específicos fins a que se destinam, e que são socialmente consagrados e necessários ao funcionamento da própria sociedade.

É bem verdade, como veremos adiante, que a técnica tem, como referência comum, a arte e a ciência. Tomemos o desenho, como exemplo para essas considerações: podemos distinguir um desenho de natureza artística e outro de natureza técnica. O desenho artístico tem a faculdade de “ilustrar” livremente, faculdade esta não autorizada ao desenho técnico. O destino do desenho técnico é uniformizar-se num mundo global e adotar uma linguagem internacional.

Quando fazemos o percurso que vai da planta de um edifício, desenhado pelos caldeus, passando pelos desenhos executados por Leonardo Da Vinci, representando pormenores em diversas posições de uma corrente articulada, até às descrições detalhadas sobre os aspectos técnicos da construção de cenários tridimensionais, destinados a ambientes hipermediáticos, é possível ver que todos falam a partir de uma linguagem especializada. A representação tridimensional sobre a superfície plana, aliás, só foi solucionada parcialmente no sec.

XV, mas só no sec. XVIII, com a geometria plana, foram lançadas as bases que permitiram esse sistema de representações, válido até nossos dias.

Dos desenhos dos caldeus às plataformas computacionais, processando bilhões de operações matemáticas, as práticas técnicas constroem e são construídas pelas sociedades onde elas se encontram. A ciência moderna e a sociedade que ela faz emergir, proclamada como a sociedade da determinação técnica, só é possível por conta da absoluta impossibilidade de olharmos o entorno e encontrarmos algo que não tenha sido “contaminado” pela técnica. Dos transportes aos alimentos, dos corpos modificados pelas cirurgias às comunicações e aos modos de pensar, estudar, procriar e viver. Tudo, enfim, está conformado e padronizado pelos procedimentos padronizados. A técnica é esse imenso conjunto de processos industriais, práticas autorizadas pelo Estado, procedimentos e protocolos a serem cumpridos, para que a máquina social funcione harmonicamente.

A ciência e a técnica, enquanto entidades correlatas, estão no centro das discussões da sociedade contemporânea. A revolução industrial gerou, entre outras consequências, uma sociedade de classes e correntes de pensamentos para compreender tais transformações. No coração da revolução social que pretendia transformar as relações sociais e do trabalho, pela transformação do Estado, havia uma crença numa ciência e numa técnica, que estariam naturalmente aliadas ao projeto emancipatório da humanidade. É bem verdade, que esse é um

dos projetos iluministas de transformação da sociedade, pela educação pública, que alimenta boa parte dos projetos libertários.

Esse embrião da tecnofilia encontrado no marxismo também foi compartilhado, de acordo com Antonio Risério, tanto pelo facismo, quanto pelo artistas das vanguardas do início do século XX. As observações de Risério são interessantes, pois permitem compreender como essas visões continuam iluminando e orientando muitas das práticas artísticas da atualidade.

Esse aspecto da técnica talvez seja o mais sombrio que possamos encontrar na condição social dos processos técnicos. Os protocolos, modelos de padronização, acordos internacionais e um sem número de aspectos que, embora fundamentais quando considerados socialmente, são totalmente destituídos de encanto. Basta pensar nos equipamentos complexos das nossas cidades, tais como metrô ou aeroportos, para saber que milhões de procedimentos técnicos são adotados, simultaneamente, para atender corretamente aos propósitos de tais serviços.

Relacionar técnica e religião é procurar elementos para compreender a dimensão técnica em expressões hipermediáticas. Estamos considerando, é bom reafirmar, 'expressões hipermediáticas' como uma expressão genérica sobre a utilização de uma linguagem que, de certo modo, sintetiza as linguagens existentes. Lugar da convergência de linguagens, um

ambiente hipermidiático é a linguagem em sua pura possibilidade expressiva.

Em seu *Origem e Epílogo da Filosofia*, Ortega reclama a ausência de um estudo sobre as diferenças fundamentais de estilo entre os fisiólogos jônicos e os pensadores que fundaram a filosofia. Essa ausência reclamada por Ortega y Gasset é, no âmbito desta investigação, uma observação da mais elevada importância. O idêa de Ortega, sobre estilo na filosofia, é norteadora nessa investigação. Vamos nos apropriar desta noção: “ estilo é a deformação da língua comum por motivos especiais que tem o que fala”. (ORTEGA y GASSET:1963, 231). Essa noção, a nosso ver, guarda correspondência com a observação de Heidegger sobre a “extravagância” dos filósofos, com relação à linguagem, quando “têm de pensar o mais elevado”. Essas considerações sobre o estilo serão explicitadas no decorrer deste trabalho. Por ora, importa saber que o estilo é um conceito abrangente que norteia o rumo do que importa dizer.

Os parágrafos anteriores são um enorme esforço para introduzir a questão da técnica e da religião. Nossa reflexão, neste momento, e à luz das leituras desenvolvidas, é remetida para sutis percepções entre essas relações. Vamos considerar, mesmo provisoriamente, que a luta estabelecida aqui é de grande importância para as questões expressivas em ambientes hipermidiáticos. Razão pela qual invocamos a “classificação” de Ortega sobre os estilos que podem ser encontrados na origem da filosofia: o estilo de Parmênides e o estilo de Heráclito. O estilo

do primeiro é marcado pela calma e harmonia na evocação de deuses e ninfas do bosque, ancorado num mundo místico e de êxtase, e que não cita nomes.

Radicalmente oposto é o estilo de Heráclito. Aqui “não se anda com reparos”, como diz Ortega. No fragmento 42, pede que Homero e Arquíloco sejam chicoteados. Não se trata de um acordo entre cavalheiros. Trata-se de demonstrar, com a ferocidade do argumento formulado, como aqueles que são considerados sábios não passam de ignorantes e farsantes. A força do estilo guarda semelhança com a força dos argumentos dos primeiros céticos. Fala-se aqui do ceticismo originário, antes que o ceticismo se tornasse a crença vulgar dos que “não acreditam em nada”. Ortega descreve magistralmente essa atitude, quando afirma que os céticos eram terríveis não porque eles “não acreditassem em nada, – ai deles! – senão porque não lhe deixavam viver; porque vinham para seu lado e extirpavam a crença nas coisas que pareciam mais certas, pondo em sua cabeça, como aguçados instrumentos cirúrgicos, uma série de argumentos rigorosos, apertados, de que não havia modo de safar-se” (ORTEGA y GASSET: 1963, 163).

Ortega diz que pensar é “pensar contra”. Nessa perspectiva, podemos ler a Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, carregada de impropérios contra os judeus e os gregos. É interessante lembrar que esses textos foram escritos em grego clássico. A carta é preciosa, pois o estilo agressivo e impiedoso, buscando desqualificar os oponentes, salta aos olhos. Basta ver a clareza dos versículos 19 “Porque está escrito: Destruirei a

sabedoria dos sábios, e aniquilarei o entendimento dos entendidos”, 22 “Pois, enquanto os judeus pedem sinal, os gregos pedem sabedoria” e 25 “Porque a loucura de Deus é mais sábia que os homens; e a fraqueza de Deus é mais forte que os homens”. Interessa mais ainda por se tratar de uma discussão na qual estão em jogo as profundas contradições entre pensamento religioso e o pensamento racional, herdado dos gregos.

Incluir a dimensão religiosa ou *sagrada* da vida humana, na discussão sobre a dimensão técnica no contexto da ciência, da técnica e do projeto industrial, é incorporar um aspecto fundamental da existência humana e que ganha, em nossos dias, renovada importância em decorrência, aparentemente, dos descaminhos trilhados pelo projeto moderno. As considerações que desenvolvemos neste tópico buscam compreender as contraditórias relações entre o projeto da modernidade no cruzamento da ciência, das idéias laicizantes do Iluminismo e do pensamento religioso.

As contribuições de Galileu são emblemáticas para o pensamento contemporâneo. Galileu Galilei é essa figura que tem que enfrentar e “resolver” a questão profunda, mas sempre recorrente, entre as cosmovisões religiosas e não-religiosas. A leitura filosófica feita por Jean-Toussaint Desanti aborda precisamente essa “paternidade”, atribuída a Galileu, de ser “pai” da física matemática. A partir de Galileu, compreender a Natureza é admitir que ela foi “*scritta in lingua matematica*”. Esse momento nos parece fundamental, pois a Matemática, a

partir de então, com o cálculo e a computação, irá fornecer “a precisão” e o critério de verdade mais poderoso para compreender a Natureza e o Homem. Oswald Spengler diz que “nossa vontade de dominar a Natureza estriba-se na consciência de que não há nenhuma força neste mundo que seja capaz de abalar esse cálculo”. (SPENGLER: 1973, 232).

Trata-se da construção de um eixo epistemológico que vai pesar sobre todos os outros. Estamos nos referindo aos eixos epistemológicos, formados pelas ciências físico-matemáticas, as ciências biológicas e as ciências do espírito. Essas questões são exaustivamente debatidas, basta ver, entre nós, o trabalho de Hilton Japiassú sobre a *Vida e Morte das Ciências Humanas*. Tais evocações remetem aos germes do pensamento moderno, construído pelo pensamento da lógica matemática, e como eles estão presentes e determinando o “encantamento” do homem contemporâneo com a lógica da programação e a manipulação digital do mundo.

Mais contemporaneamente, os gritos de guerra “a religião é o ópio do povo”, de Marx, e “Deus morreu”, de Nietzsche, são sínteses de séculos de luta contra o dogmatismo e o poder da religião. A Reforma religiosa iniciada por Martinho Lutero, de acordo com Weber, constitui a base para a parceria entre a ética protestante e o espírito capitalista. Nesse vasto contexto da modernidade, marcado pela descoberta do novo mundo, da Renascença, da revolução mercantil e do surgimento das ciências da natureza, há uma imbricação absoluta dos processos religiosos que norteiam a vida humana. À Reforma

contrapõe-se a contra-Reforma e contra o dogmatismo religioso erguem-se os mais poderosos argumentos.

Uma questão relevante, ao nosso ver, consiste em pensar a dimensão religiosa na perspectiva da análise empreendida por Alan Bloom em *A cultura inculta*. Aqui é possível encontrar indicações sobre a falência do projeto Iluminista e como, em nossos dias, a religião volta a ocupar, mais uma vez, o lugar central na vida dos homens. A relação se dá pela crítica que faz Bloom da posição que ocupou a razão a partir do iluminismo, uma vez que “a razão não pode estabelecer valores, e a crença de que pode é a mais estúpida e perniciosa ilusão”. (BLOOM: 2001, 165). Este é o ponto de partida para compreender a fantasia de se atribuir à razão o papel de apresentar um fundamento e um sentido para a existência humana e, neste sentido, de colocar sua filha diletta, a técnica, no centro do universo.

Ora, pensar numa dimensão religiosa da técnica não tem outro sentido para nós, no âmbito desta investigação, senão afirmar a impossibilidade de apreensão da dimensão técnica na linguagem expressiva hipermediática, caso não forem incorporadas dimensões aparentemente contraditórias entre si. A própria linguagem hipermediática reflete essa possibilidade. Em seu ambiente é possível explorar, e aqui talvez esteja sua maior riqueza, as linguagens regionais, o texto, o áudio, o vídeo, as imagens de natureza diversa, enfim as diversas modalidades expressivas de que os homens dispõem para sua comunicação.

Não se pode mais falar do império do texto ou da imagem ou dos sons.

Não mais o império absoluto do texto, não mais o se furta ao uso de imagens, sons e recursos tecnológicos para a expressão humana. O que a hipermídia anuncia é o desafio do desenvolvimento de múltiplas competências, muito embora saibamos o quão inicial é seu advento e os desafios que sua presença impõe. Mais uma vez se faz necessária prudência nas afirmações e reafirmar os perigos que as generalizações implicam.

A importância da dimensão religiosa na vida contemporânea pode ser vista e sentida na sua primazia sobre a política, a educação e a cultura. Sabemos o quanto o conhecimento está ligado à religião. Peter Burke em sua *História Social do Conhecimento* nos lembra como não só no mundo ocidental, mas também no Oriente, a escola nasce como apêndice da igreja. O estudo do texto sagrado é o conhecimento por excelência que norteia e dá sentido a tudo o que se produz no plano dos valores e que vai ser base para decisões superiores. Assim pensando, não faz nem sentido falar de uma relação entre a técnica e a religião, mas sim da religião que subordina a técnica e a produz para seus propósitos. Ainda assim, talvez seja mais prudente falar em mútuas influências, deixando à técnica um lugar subalterno no mistério maior do sentido da existência.

A hermenêutica, como sabemos, nasce dessa profunda necessidade de compreensão do texto sagrado, e seu desenvolvimento e autonomia continuam ligados a essa procura profunda pelo sentido. As diversas dimensões da técnica, como de resto tudo que faz parte da vida humana, estão contaminadas por seu entorno e é nesse sentido que não acreditamos que se possa falar nem fazer uma assepsia da técnica, desvinculando-a da dimensão religiosa.

Ora, as inúmeras transmutações de sentido, reveladas nas diversas dimensões da técnica, deixam entrever as possibilidades do sagrado. Esta foi uma das tarefas da hermenêutica histórica. Hoje, porém, pautadas por novas tecnologias que permitem modos diferenciados de expressão, não existentes anteriormente, a hermenêutica pode vir a fazer cair sob o seu domínio o campo aberto da hipermídia. Trata-se aqui de uma profunda relação entre o sentido a ser descoberto e a racionalidade técnica que o viabiliza. Sobre este último é que avançamos agora.

A racionalidade técnica está atrelada, portanto, aos destinos das ciências modernas, constituídas a partir da Renascença, porém não se resume a esses destinos. Os destinos da sociedade humana são constituídos por um enorme conjunto de outras dimensões. Quando se acentua o caráter da racionalidade, na constituição da sociedade contemporânea, é porque esse é um fato que se tornou consenso. O projeto iluminista é o resumo de um projeto de sociedade que acreditava na razão como único

caminho do homem para deixar o obscurantismo, a miséria e o abandono em que se encontrava.

As possibilidades da Razão tinham sido esclarecidas e determinadas por Kant. Existiam questões fora das suas possibilidades, uma vez que a Razão cuidava, exclusivamente, de dar conta das regularidades do mundo. A partir de então, o mundo se tornou objeto das descobertas das regularidades do relógio de Deus. Com isso, foi possível às ciências da natureza alterar a face do planeta, numa dimensão assustadora. Os saltos e avanços não foram menos escandalosos ou espetaculares do que os de nossos dias.

Tais considerações, no âmbito desta investigação, têm o propósito de chamar atenção para a estreita relação entre as transformações técnicas, vividas pela sociedade, e os processos educacionais decorrentes de tais mudanças. Não se trata, no entanto, de um aprofundamento sobre a questão educacional, mas, apenas, de acentuar este aspecto, pois implica diretamente sobre uma das questões aqui investigadas: a dimensão técnica do ensinar a fazer.

No texto intitulado *Palavras e Instituições durante a Revolução Francesa: o caso do ensino científico e técnico “revolucionário”*, que integra *a História Social da Linguagem*, organizada por Peter Burke e Roy Porter, Janis Langis apresenta-nos interessantes aspectos sobre esse momento histórico do alvorecer da racionalidade técnica. A análise de Janis Langi está preocupada com a relação entre os sentidos das palavras e as instituições,

particularmente com o termo revolucionário e suas implicações no que diz respeito à educação. Não obstante, seu trabalho nos oferece oportunidade para compreender o que entendemos por emergência de uma racionalidade tecnológica.

Torna-se possível inferir das reflexões dessa autora que uma educação “revolucionária” é uma mudança radical nos modos de aprender as novas técnicas, necessárias aos propósitos “revolucionários”. A revolução política e suas implicações “revolucionárias” estavam absolutamente conectadas temporalmente com a Revolução Industrial e com seus desdobramentos, talvez ainda mais revolucionários. No ambiente social agitado pelas transformações tecnológicas e políticas, a França estava no epicentro das revoluções. Langis menciona os cursos “revolucionários”, cujo propósito era promover uma aceleração do aprendizado de técnicas simplificadas, objetivas e subordinadas a tais objetivos. Os objetivos que imperavam, naquele momento, estavam associados à produção de pólvora e canhões. O que importa ressaltar é sobretudo a simplificação dos processos de aprendizagem, que puderam ser compactados e ministrados em um mês.

A Escola Politécnica é concebida nessa época como fruto das novas idéias e das suas necessidades decorrentes. A Revolução Industrial implica uma Revolução da Tecnologia do Ensino, da necessidade dos Liceus de Artes e Ofícios, numa atualização das antigas guildas e corporações medievais. As técnicas vão se tornando sofisticadas, exigindo novos tipos de habilidades e

ambientes, nos quais essas habilidades sejam transmitidas. Na Inglaterra, as *Arts and Craft* constituem matrizes de ambientes destinados à origem dos primeiros passos do design, enquanto o desenvolvimento de adequações estéticas, formais e funcionais para o mundo da tecnologia, ampliada pelo advento da luz elétrica.

A Revolução Industrial gera um sem número de realidades técnicas que se anunciam como a primeira ultrapassagem do corpo, se considerarmos, com Ortega e Gasset, que o aparecimento do tear em 1823 é o momento máximo da ruptura da técnica no Ocidente. A máquina alcança, pela primeira vez, um grau de independência, deslocando o homem do seu antigo lugar e papel, trata-se do começo de uma despedida do mundo artesanal e o início da serialização e dos procedimentos ordenados e maquinicos que culminaram emblematicamente no filme 'Tempos Modernos', de Chaplin.

A era da reprodutibilidade, da serialização da produção, da duplicação do dia na noite permitido pela luz elétrica é o novo mundo do homem. A ciência moderna que tinha dado seus primeiros passos, há menos de trezentos anos, transformou a face da terra no mais espetacular e inacreditável cenário. A racionalidade técnica invade a vida de todos. Estamos evidentemente falando das sociedades centrais, como a européia, a norte-americana e japonesa. Exceto essas sociedades o mundo era constituído por territórios alheios a essas realidades, como era o caso do Brasil, que ingressou atrasado nesse rumo da história.

A Revolução Industrial, e a sociedade que ela engendrou, nem sempre pode garantir o melhor dos mundos. A sociedade industrial gerou o proletariado industrial e uma sociedade com clássicas divisões de classe em suas glórias e desgraças correspondentes.

As palavras nem sempre podem ser usadas com absoluto rigor, mesmo que observadas todas as preocupações e cuidados. Lidar com palavras implica sempre preocupação hermenêutica; evitar mal entendidos. Há que se considerar também que novas palavras e sentidos são acrescentados permanentemente ao mundo. Já vimos que, aparentemente, só o filósofo tem legitimidade para subverter o sentido usual de um termo, quando isso convém ao propósito das suas formulações. O termo ‘técnica’ e os conceitos a ele relacionados constituem as ‘portas’ de entrada à compreensão dos termos ciência, técnica e tecnologia, seus relacionamentos e pertencimentos à mesma família de conceitos com distintos graus de “parentescos”. Muitas vezes, esses termos foram usados como sinônimos ou correlatos, como já observado anteriormente por Rey Puentes, desde a antiguidade grega.

Vamos agora considerar as importantes e fundamentais reflexões de Franz Josef Brüseke em *A técnica e os riscos da modernidade* que constituem valiosas contribuições para os

estudos sobre o tema. O autor<sup>10</sup>, filósofo de formação, elabora suas reflexões na seara interdisciplinar que a questão exige. O título da obra, como vimos, já indica e define a principal preocupação com os desatinos que a técnica representa para a humanidade. Bruseke confirma a importância do pensamento de Heidegger sobre a questão da técnica e enxerga, nas reflexões desse filósofo, as idéias embrionárias que alimentam as discussões atuais sobre a ecologia e a natureza. O que o trabalho de Bruseke mostra é como nossa compreensão sobre a técnica ainda carece de uma investigação profunda, e que suas dimensões são múltiplas, muitas delas ainda ocultas para uma sociedade, paradoxalmente, constituída na técnica e para a técnica. No diálogo interdisciplinar, o autor incorpora as reflexões que estão sob domínio das preocupações da Antropologia, da Sociologia, das Teorias da Comunicação e, particularmente das reflexões da Escola de Frankfurt, no que diz respeito às implicações da técnica sobre as comunicações. Mas, certamente, é na força da formulação do pensamento filosófico de Heidegger que estão as contribuições mais originais, permitindo a busca pelo sentido da técnica em sua multiplicidade.

A dimensão técnica não pode ser apreendida na sua totalidade sem incorporar outras realidades como partes integrantes do seu conceito. Técnica e Ciência são conceitos que se implicam, se embricam e se confundem. A pergunta pela técnica, em sua dimensão mais ampla, é a pergunta pelas consequências sociais

---

<sup>10</sup> F J B é professor do Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC.

da técnica. Não pertence aos propósitos deste trabalho analisar as implicações sociais das ciências e técnicas contemporâneas, mas, sim, considerar os cruzamentos e as intersecções entre a dimensão social e comunitária, e a dimensão individual, pessoal e singular dos processos expressivos. Já vimos que a técnica, tal como a compreende o percurso interdisciplinar do pensamento contemporâneo, engloba uma dimensão social e comunitária e outra dimensão referente à singularidade do corpo. Pensamos sobre a técnica, quando a buscamos na comunidade humana, nos laços constituídos nas interações sociais e, também, quando atentamos para os processos educacionais nos quais o professor enfrenta a pergunta sobre a técnica do fazer e a técnica do ensinar a fazer. Há certo consenso, no entanto, que no universo da arte, em seu mais elevado nível, é que se encontram os exemplos dos mais altos esforços alcançados pela atividade humana.

A dimensão social e a dimensão individual imbricam-se em relações muito especiais e próprias, e delas vamos tratar mais adiante (cap. II). A dimensão social da técnica apenas começa a ser mapeada, sistematizada e constituída como subdisciplina da Sociologia. Bruseke informa que apenas há pouco mais de duas décadas começaram a surgir os fundamentos para uma nova disciplina: a sociologia da técnica (Bruseke pg.152). Apesar da vasta produção teórica sobre essa questão, ainda são muito recentes os esforços para compreender suas principais e complexas implicações. Para reforçar esse argumento, basta lembrar o surgimento, em 1972, do *Office of Technology Assessment (OTA)*, que Bruseke traduz como *Avaliação dos*

*Impactos e/ou Consequências das Tecnologias.* “A insegurança na tradução destes termos” aponta, de acordo com o autor, as dificuldades em dar conta de algo completamente novo representado pela consciência atual sobre as consequências sociais, resultantes de uma entidade com três cabeças: a ciência, a técnica e o sistema industrial.

Antes de continuar nossa reflexão, se faz necessário chamar atenção para o fato de estarmos tratando do desenvolvimento técnico, e suas consequências sociais em sociedades européias, cenário do aparecimento da Revolução Industrial. No âmbito dessa investigação, essa observação é fundamental, pois constitui um dos modos possíveis para compreender suas repercussões em países periféricos. A maneira como refletimos as sociedades européias, em nossa formação social, constitui objeto de estudos e reflexões de variados campos, mas, quiçá, seja a literatura, quem melhor ‘traduz’ o que por aqui se passa.

Em agradecimento à Academia Sueca, por ocasião do recebimento do prêmio Nobel de Literatura, Octávio Paz expressa, poeticamente, o mar de distâncias navegado pelos desdobramentos da cultura européia. Podemos estabelecer uma analogia entre a dimensão técnica da vida social e as línguas dos povos. Estas, de acordo com Octávio Paz, “son realidades más vastas que las entidades políticas e históricas que llamamos naciones”. As línguas são vivas e moldadas pelas realidades sociais, e o mesmo pode ser dito da técnica. Ela nasce para resolver os problemas concretos dos homens, na lide diária das suas circunstâncias. A ‘técnica’, assim como as

línguas, quando transplantada para outras paragens, se transforma e busca dar conta da nova realidade em que se encontra.

As observações acima introduzem no conceito da técnica uma variável relativista, tal como buscamos aqui desenvolver. Nessa perspectiva, a 'técnica' deve ser pensada como atividade humana que, em princípio, está destinada a tornar a vida do homem em algo menos penoso e sofrido. As realidades dos países periféricos foram e continuam sendo bastante distintas daquelas dos centros produtores e o Brasil, em particular, iniciou tardiamente seu processo de industrialização. Tal discussão, no caso brasileiro, se faz atual e constitui setor extremamente sensível, cujas consequências são fundamentais para a sociedade. Não é propósito desta investigação, analisar com profundidade a questão nacional, apenas chamar atenção para mostrar como a essa racionalidade pertencem, de direito, discussões que vão desde as opções de materiais utilizados em linhas de trens urbanos, até discussões sobre as leis de patente e biotecnologia, que se arrastam há décadas, no Congresso Nacional. Essa defasagem entre ritmos de desenvolvimento industrial repercute diferentemente em cada sociedade. Hoje, nas sociedades pós-modernas, essas diferenças continuam e desgraçadamente se aprofundam. Isso confirma, ainda mais, que também a técnica paira plasticamente pelas sociedades humanas.

As Ciências da Natureza, a Técnica e o Sistema Industrial constituem os gens básicos e embrionários do mecanismo do

mundo em que vivemos. Mas o mundo em que vivemos não é o mesmo para todos. Culturas de tradição milenar já conheciam procedimentos técnicos avançados, e a China foi o lugar de onde vieram as mais fenomenais notícias sobre as maravilhas da técnica: a fundição do ferro em altos-fornos, martelos hidráulicos, a bússola, navios para grandes viagens, a pólvora, a indústria química e muitas outras surpreendentes conquistas. Chega a ser fascinante observar como certas sociedades foram capazes de engendrar percursos tão originais.

Desconcertante, no entanto, para nós contemporâneos, é compreender como e por que culturas que alcançaram avançados procedimentos técnicos abandonaram esses procedimentos mais tarde. A “questão técnica” carrega consigo o enigma de sua possível indesejabilidade. Um exemplo que lembramos aqui é aquele apresentado por Manuel Castells, quando, analisando os impactos do papel da técnica nas sociedades humanas, lembra a decisão adotada pela China, no ano de 1430, de inibir qualquer tipo de inovação, proibindo a construção de navios de grande porte e a exploração geográfica. Castells procura enfatizar o papel do Estado, como instrumento fundamental para a adoção de políticas que estimulem o avanço das ciências e das técnicas correspondentes. O Estado, de acordo com esse autor, dominado por uma burocracia e incapaz de gerenciar as “desordens” provocadas pelas inovações tecnológicas, age no sentido de reprimir e proibir novos rumos para a sociedade.

As observações de Castells, ao atribuir exclusivamente ao Estado as responsabilidades pela adoção de instrumentos da racionalidade técnica, parecem-nos, salvo melhor juízo, limitadas, diante do alcance da compreensão formulada por Max Weber. Ao perguntar, claramente, “por que lá o desenvolvimento científico não tomou o mesmo caminho de racionalização que é peculiar ao Ocidente”, Weber aponta para a raiz dos problemas que Heidegger discute em seu último livro: *Heráclito – A origem do pensamento ocidental: Lógica: A doutrina heraclítica do logos*. A questão essencial que Castells parece desprezar é a “racionalização peculiar do Ocidente”, que ultrapassa uma técnica localizada e abrange uma dimensão constitutiva da própria sociedade humana.

O destino da sociedade humana, construído na perspectiva da racionalidade ocidental, é o cerne das preocupações contemporâneas com a técnica. Não por acaso, surgem na Alemanha, um dos países mais avançados em ciência e técnicas, as principais formulações e reflexões sobre as consequências da técnica. A Alemanha e o Japão transformaram-se em ícones dos desatinos da técnica, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. A bomba atômica não brilhou para iluminar o homem, mas para deixá-lo cego.

Essas referências e considerações a respeito das relações entre as sociedades e as técnicas certamente só são possíveis graças ao nível de globalização a que chegamos. O planeta tornou-se pequeno para o homem e faz muito pouco tempo que a humanidade se deu conta do insignificante lugar que ocupa na

imensidão cósmica. É muito recente a consciência de que o planeta é a nossa casa e que, portanto, deve ser bem cuidado.

A ciência e a técnica modernas, que surgiram para libertar o homem contra o jugo da natureza, convertem-se em elementos da destruição. É contra esse destino que as reações aparecem. Falamos da ciência, das técnicas modernas e do projeto industrial que a acompanha, enquanto objetos da crítica do pensamento contemporâneo. A ‘técnica’, compreendida nesse contexto, é um conceito com alto grau de generalidade e abstração e, ao argüir a sua dimensão social, somos obrigados a considerá-la em suas múltiplas relações com a ciência e com o projeto industrial contemporâneo que a fundamentam.

Analisando as relações entre a sociedade e os indivíduos, Norbert Elias sintetiza um sentimento que parece generalizado nas sociedades humanas. A situação em que o homem se encontra é de causar piedade, considerando o acerto e a firmeza das observações feitas por esse autor:

Na verdade, somos impelidos pelo curso da história humana como os passageiros de um trem desgovernado, em disparada cada vez mais rápida, sem condutor e sem o menor controle por parte dos ocupantes. Ninguém sabe aonde a viagem nos levará ou quando virá a próxima colisão, nem tampouco o que pode ser feito para colocar o trem sob controle. (ELIAS: 1994, 69).

As palavras de Elias traduzem os sentimentos de abandono, de desespero e de angústia. A ciência e a técnica que ela engendra, constituem, em alguns momentos, o verdadeiro tiro contra a

culatra, o feitiço que se volta contra o feiticeiro. Certamente que não eram esperados tantos subprodutos indesejáveis de algo que se anunciava, e ainda se anuncia: a possibilidade da construção de um Jardim do Éden, para o deleite dos homens. Paradoxos que aparecem de todos os lados. Os produtos indesejáveis, infelizmente, não ficam restritos às grandes tragédias ambientais, que comprometem a vida no planeta por milhares de anos.

O acidente da usina de Chernobyl, em 1986, na extinta URSS, é um dos emblemas maiores dessa irresponsabilidade humana. Basta lembrar, para tanto, que o plutônio-239, que “vazou” nessa usina nuclear, somente perderá metade de sua radioatividade em 24.390 anos. Esses dados são comentados por Brüsek, a propósito do pedido de Leonid Kutschma (presidente da ex-república soviética da Ucrânia) à comunidade internacional, para se construir um *sarcófago* que permitisse ‘garantir’ para sempre o não vazamento da radioatividade. Essas fantasias de segurança proporcionadas pela idéia de ‘sarcófago’, absolutamente hermético, são meras fantasias e não constituem nenhuma segurança. Ao contrário, tal ‘sarcófago’ tornou-se uma bomba relógio, de tempo ajustável, permitindo que uma nova tragédia possa ser acionada a qualquer instante. As reflexões comparativas de Brüsek entre esse sarcófago ‘pós-moderno’ e os sarcófagos egípcios revelam e saturam, ainda mais, as negras e ácidas nuvens que pairam sobre nossas cabeças. É essa carga de mistérios, fantasias e pavores constituintes da existência humana que remete a tríade ciência-técnica-projeto industrial ao plano da religião (ou do *sagrado*), sem o qual não é possível

compreender, em sua totalidade, a dimensão técnica que permeia a vida do homem em sociedade.

Cenários técnicos de paisagens estéticas são aqueles que surgem dos engendramentos aos quais temos nos referido neste trabalho. Falamos em cenários e paisagens, procurando nesses termos um conjunto vasto de acontecimentos, ocorridos nas sociedades humanas que desenham e configuram as formas contemporâneas da vida. A tarefa de pensar a técnica num contexto tão vasto e numa dimensão tão ampla que englobe um pensamento social sofrerá sempre de grandes limitações. A riqueza do conhecimento, sua diversidade e complexidade na formulação de conceitos capazes de operar sobre o mundo, é tarefa cada vez mais complexa e contaminada por múltiplas variáveis.

A riqueza do pensamento humano, o desenvolvimento das ciências e as bases utópicas que acreditavam no desenvolvimento infinito, preconizando o desaparecimento do Estado, desconheciam as consequências, para o planeta, desse projeto de bem-estar destinado à humanidade. É nessa perspectiva mais ampla que não podemos pensar a linguagem e suas diversas manifestações, submetidas a qualquer tipo de classificação ou domínio regulatório.

A techné, a ars, vem de longe. A estética nasce no alvorecer da racionalidade técnica e o pensamento humano é enriquecido quando a Matemática dá um de seus maiores saltos.

Acreditamos encontrar, nessa afirmação, uma correspondência entre essa alucinação e o paradoxo apontado por Régis Debray, no que concerne ao conceito de Estética. A Estética, aprendemos, é disciplina nova da Filosofia, nasce com Alexandre Baumgarten, há pouco mais de duzentos e cinquenta anos, e tem sua melhor sistematização na *Crítica do Gosto*, de Kant. Esses acontecimentos integram os cenários originários da revolução tecnológica, que o mundo irá conhecer de forma cada vez mais profunda, e que alcança, em nossos dias, perspectivas muito assustadoras. O domínio da natureza, permitido pela utilização matemática da técnica, ainda estava em seus primórdios e já era capaz de mostrar e criar maravilhas que seriam muito bem vindas, apesar dos riscos envolvidos e das muitas promessas não cumpridas.

A técnica de produção de imagens, por exemplo, apesar de trezentos anos de “revolução tecnológica” ainda estava sob o domínio das antigas técnicas do pintor. Desde o advento das lentes, nada havia de tão significativo, quanto o processo fotográfico. Não obstante toda a arqueologia sobre *A Grande Arte da Luz e da Sombra*, de Mannoni, é indiscutível que, do ponto de vista técnico, o registro da imagem sobre um suporte, permitindo a apreensão do instante, constitui um dos momentos mais importantes da história da imagem, na primeira metade do século XIX.

Evocar a Revolução Industrial é voltar muito pouco no tempo mas o suficiente para revelar as profundas diferenças entre um passado tão próximo, pouco mais de duzentos anos, e pensar

como estamos tão distantes no que diz respeito aos modos como lidávamos com a natureza. Sublime é, para Kant, aquilo que não podemos reduzir a um número, a uma grandeza, nem mesmo a uma relação. Muitas são as formas que os homens buscam para resolver seus problemas e construir suas vidas. A vida do homem é o incerto caminho da busca por algo indefinido que individualmente ele preenche num determinado tempo de vida.

As considerações sobre a natureza da técnica, da sua essência e do seu imbricamento com a ciência e o projeto industrial constituem as referências para uma aproximação com a dimensão referente ao enfrentamento do indivíduo com os padrões sociais e da cultura.

A questão da técnica é que nos leva a considerar diversos cenários e paisagens, e, como já dissemos e reafirmamos (Brusek, Elias, Ortega etc.), a compreensão da sua real importância e desdobramentos, apenas dá seus passos iniciais, independentemente de contribuições, cujo valor inestimável é indiscutível. Essa questão revela-se tão enigmática, que novos campos de pesquisa, nas últimas décadas, apontam para a insuficiência dos nossos conhecimentos e para a extensão da sua importância, na vida social e individual. Esta investigação apenas revela o imenso e relevante problema que a questão da técnica suscita. Sua natureza, sua essência e seu significado mais profundo constituem um misterioso edifício, mergulhado em águas profundas.

O que procuramos é compreender a técnica, enquanto desafio expressivo num ambiente hipermediático. A hipermédia é uma linguagem expressiva, ensinada nos cursos de comunicação social. Os alunos aprendem a “dominar” a ferramenta e a conhecer todas as suas possibilidades expressivas. Aqui já nos deparamos com duas situações distintas: há um conhecimento, um domínio da ferramenta, que pode ser obtido num manual, o tipo de informação a que qualquer estudante tem acesso prévio. Há outro “domínio”, totalmente distinto, que é o de se “fazer a experiência da ferramenta”. A técnica, no sentido individual e singular, (Maus, Elias) é o estilo que dá forma a uma expressão, a uma comunicação.

Evidentemente, no grande cenário social, cada um de nós exerce sua singularidade. Somos herdeiros da tradição, mas somos livres para dizer de forma única e original aquilo queremos dizer; livres para criar um estilo. Foi nessa perspectiva que lemos e compreendemos as contribuições de Marcel Maus e as de Norbert Elias, quando tratam do homem singular, que precisa se ajustar à vida social para sobreviver.

Certamente, é Norbert Elias quem melhor descreve um “cenário” que nos ajuda a compreender essas entidades, enigmaticamente, tão próximas e tão separadas: a sociedade e o indivíduo. Quando tratamos a técnica na sua dimensão social, perdemos de vista aquela noção herdada do grego e relacionada à habilidade e destreza, na realização de um propósito. A sociedade e a cultura em que o indivíduo é educado, oferecem-lhe os instrumentos que ele incorpora, de forma mais ou menos

hábil, para lidar com o mundo à sua volta. O domínio técnico e a virtuosidade resultam da maior ou menor habilidade expressiva, no uso de uma ferramenta autoral, em ambiente hipermediático.

Estas considerações estão naturalmente e evidentemente relacionadas ao universo expressivo da arte, da comunicação midiática, da publicidade e de todo um conjunto de mensagens referidas por Canevacci, de forma muito apropriada:

Com efeito, sabemos realmente pouco, porque a mídia se desenvolve enorme e impetuosamente, graças à sua possibilidade de cruzar as técnicas mais inovadoras com as camadas mais profundas das emoções, ambas, parece, infinitas. É justamente esse cruzamento e esse nó de tecnologias emotivas ou de emoções – que continuamente se misturam, se confundem e se reproduzem – que constituem o terreno dificilmente definível e “compreensível” da mídia. (CANEVACCI: 2001, 113/4).

A técnica da era da reprodutibilidade e da convergência de mídias descreve um cenário caótico e indefinido, sem rumo e com múltiplos cruzamentos. A ordem social se impõe, com pesado custo para o aprendizado e a auto-regulação. Elias diz que a Psicologia é a ciência que nos permite fazer a ponte entre o homem e a sociedade, entre a natureza e a cultura. Um dos desafios desta investigação é compreender como podemos ler a dimensão sócio-econômica da técnica e a dimensão singular daquele que enfrenta, em seu cotidiano, os embates das suas exigências.

Os processos técnicos, no estágio atual, colocam questões semelhantes para artistas, para professores, publicitários, políticos, escritores e para todos aqueles que utilizam seus meios e recursos. O que tem de ser dito deve ser dito de alguma maneira, e o domínio técnico de um meio para 'dizer algo' requer um longo aprendizado e o desenvolvimento de habilidades e destrezas, que ainda estamos longe de saber quais serão.

Quando pensamos no sujeito e na sua vida, na dramaticidade da sua singularidade, sabemos o quão difícil e obscuro é perscrutar os processos que levam à construção da sensibilidade individual, ainda que tais buscas sejam incessantes, sobretudo quando mudanças profundas, como as de agora, mostram o atrelamento dos processos criativos, cada vez mais dependentes de máquinas e equipamentos técnicos. Tais buscas são aproximações que pretendem desvendar os desafios postos pelo desenvolvimento das ciências e, sobretudo, pela aumento progressivo da complexidade, aparentemente sem controle, da sociedade humana.

A literatura sobre essas questões é vasta e constitui todo um campo de conhecimento interdisciplinar, cujo arco de interesses vai das pesquisas sobre as metodologias necessárias a tais abordagens, até o território livre e "irresponsável" do mundo da arte.

O pensador e estudioso das relações entre arte e tecnologia, Abraham Moles, influenciou e continua influenciando pesquisas que procuram compreender os processos criativos,

considerando os cenários construídos pela revolução da micro-eletrônica. No Brasil, uma pesquisa que merece destaque é o trabalho *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, de Mônica Tavares, em parceria com Júlio Plaza. O denominador comum dessas pesquisas é uma preocupação legítima com os processos poéticos, mas, em contrapartida, obscurece quaisquer preocupações de natureza estética. Posteriormente, voltaremos a essa questão, que parece ter sido relegada a um plano insignificante.

Fazer o percurso rumo à compreensão das múltiplas e complexas variáveis, envolvidas no domínio de uma linguagem, é uma experiência de resistência à esquizofrenia, é o trabalho para apreender os inúmeros fragmentos do imenso mosaico do conhecimento humano. Mas, obedientes ao nosso esforço interdisciplinar, vamos explicitar, com maior acuidade, o sentido do termo esquizofrenia, e como nós o utilizamos para atender aos propósitos desta investigação. Não vamos aqui fazer uma pequena arqueologia etimológica do termo. Vamos, sim, considerar seu sentido técnico, tal qual é usado na psicologia e suas utilizações comparativas e metafóricas. No âmbito da comunicação humana, o termo esquizofrenia está presente nos estudos de Gregory Bateson, que desenvolveu o conceito de duplo vínculo. Os estudos de Bateson foram posteriormente somados às pesquisas da Escola de Palo Alto, com Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin e Don D. Jackson, na obra *Pragmática da Comunicação Humana – Um Estudo dos Padrões, Patologias e Paradoxos da Interação*. Mais uma vez, encontramos em uma área do conhecimento, que nos permite conexões

mais apropriadas para compreender a complexidade enfrentada por esta investigação.

O aprendizado técnico se dá na relação entre o professor e o aluno. Esta continua sendo a forma clássica de transmissão de conhecimentos técnicos. Basta considerarmos o curso de Mídias Digitais da PUCSP (TMD) e veremos que os professores são pessoas que conhecem profundamente as “ferramentas” e os conceitos necessários à formação dos estudantes. Os conhecimentos técnicos para modelagem em 3D e posterior edição para uma hipermídia são conhecimentos, cuja transmissão constitui desafios permanentes aos processos educacionais. Implica, como diz Marcel Mauss, num desafio, pois trata-se de disciplinas teórico-práticas, que têm de relacionar conceitos a uma prática.

Essa é uma situação privilegiada onde é possível observar a riqueza e os limites na lide com as técnicas e possibilidades expressivas ensejadas no processo educacional. Cruzamento de habilidades múltiplas, exigências de conhecimento de *software* e conhecimentos da História da Arte, da Comunicação, da Psicologia, da vida social, e de um sem número de habilidades necessárias à formatação do sujeito que vai “ingressar no mercado de trabalho”.

A construção de uma paisagem imaginária, de um modelo que nos ajude a compreender o que procuramos, é a essência do trabalho teórico. Compreender como o indivíduo singular, o sujeito da psicologia referido por Mauss, Elias e outros, traduz

em habilidades e destrezas expressivas o conjunto de instruções recebidas na educação, significa, sobretudo, entrar na paisagem e fazer a experiência “de dentro”. A reflexão sobre os desafios, as promessas e os processos envolvidos, num trabalho hipermediático, é enfrentada na sua própria construção. As habilidades são desenvolvidas, à medida das possibilidades oferecidas pela convergência de linguagens. Os diálogos e as possibilidades concretas para lidar com uma multiplicidade de “instrumentos” oferecem desafios de natureza técnica, de conhecimento de procedimentos e combinações de habilidades ainda desconhecidas. A multimídia é uma linguagem convergente, engendrada na vida social para a qual se destina. Fazer a “experiência da hipermídia”, nessa perspectiva, é fazer o percurso da indagação, da procura e, também, lançar mão dos recursos expressivos disponíveis na cultura, para falar do mundo e da própria cultura. O que o homem singular tem a fazer é lidar com esses “instrumentos” e deles retirar o sentido que o mundo oferece ao seu olhar.

Fazer a experiência da linguagem da hipermídia é fazer a experiência do cruzamento de habilidades conceituais e de habilidades técnicas. A construção de uma hipermídia exige a conjugação de múltiplas habilidades e trabalho cooperativo para sua realização. Essas múltiplas variáveis dizem respeito a técnicas diversas, e habilidades sempre novas desdobram-se em desafios, que se apresentam e se resolvem na próprio exercício da hipermídia.

Expressões como “escultura digital”, “pintura digital” ou “poesia digital” prestam reverência a modelos que não mais atendem às condições atuais de utilização das linguagens “tradicionais”. As técnicas são técnicas do corpo diz Mauss e Merleau-Ponty e isso continua valendo em nossos dias; porém, o corpo, em nossos dias, deve ser compreendido no contexto das novas tecnologias. Não é possível falar de “escultura digital”, quando estamos falando de imagens tridimensionais interativas. Não é possível falar de “pintura digital”, pois o que estamos assistindo é uma mudança radical no modo como usamos nosso corpo na produção de “esculturas”, “pinturas”, “fotografias”, “filmes” e outros.

Lidar com hipermédia é lidar com um “ofício” que requer aprendizado. A hipermédia é, por assim dizer, o lugar privilegiado para o aprendizado e desenvolvimento de todas as habilidades expressivas. Quando um pintor produz uma imagem, sua relação com essa imagem é vivida numa experiência temporal e no embate direto de suas mãos e dos seus movimentos, para que a imagem vá se construindo na tela. A forma de produção da imagem fotográfica implica outra disposição do corpo. O tempo do fotógrafo não é o tempo do pintor, assim como suas mãos respondem a “dispositivos” distintos. Toda a riqueza envolvida pelo tempo da reflexão da pintura não está em jogo na apreciação do fotógrafo que atende a outras vicissitudes.

Podemos pensar que os processos criativos das ferramentas digitais e os processos clássicos da escultura e da pintura não

são compatíveis e que precisamos aprender muito sobre aqueles. Existe uma distância entre as técnicas ‘tradicionais’ e as ‘virtuais’, marcada pela relação com o corpo. O corpo é o lugar da técnica, o corpo é técnica. Existem os instrumentos técnicos, a máquina fotográfica, por exemplo, e existem ‘olhos’ que, quando se apropriam dessas técnicas, fazem-no de um modo que nenhum outro ‘olho’ faz. É isso que caracteriza a singularidade de um fotógrafo, de um pintor, de um autor.

A compreensão que Marcel Maus (2003) tem da técnica ainda é útil para refletirmos a relação entre a técnica, o corpo e a hipermídia. A questão que nos parece central, nessas relações presentes na produção de uma hipermídia, é o corpo como primeiro e mais natural instrumento do homem.

Maus investiga as técnicas ancestrais relacionadas ao sexo, reprodução, danças, corridas etc. Esse enquadramento reafirma que a técnica e o corpo só podem ser compreendidos, no cruzamento da natureza e da cultura. Em *História dos nossos Gestos*, Câmara Cascudo (2003) traz preciosos exemplos de gestos que são técnicas do corpo desenvolvidas, cultivadas e transmitidas na história dos vários povos. Basta ver o maravilhoso exemplo oferecido por Cascudo, no verbete ‘lamber o dedo’:

Evidência de gulodice proveitosa. Exibição de bom paladar. Comendo-se sem talher, lamber o dedo seria prolongar a excelência sávida. Ainda em 1556, Fernão Mendes Pinto, no Japão, servia-se com os dedos, causando surpresa aos fidalgos nipônicos que utilizavam dois pauzinhos. O uso conjunto da faca e garfo divulgou-

se no século XVII. O Shâh da Pérsia, Narsed-Din, recusou o garfo de ouro que Napoleão III lhe oferecia, explicando *Vous ne savez pas de quel plaisir vous privez*. Jaime Ovalle explica-nos a decadência no sabor de certos alimentos espetados, quando foram feitos *pour s'en lecher les doigts*. Leva-se o indicador à boca, fingindo-o tocar a saliva. É de lamber o dedo...” (CASCUDO: 2003, 179).

Os gestos, atitudes e comportamentos adotados pelo corpo são construídos no convívio da comunidade que, por sua vez, formata os padrões, a partir dos quais, cada indivíduo singular atualiza sua existência no mundo. Essas considerações são pertinentes e úteis para pensar o homem contemporâneo, que passa dez, doze ou mais horas “debruçado” sobre a tela-informação, dos laboratórios hipermediáticos. O corpo é convocado a responder a cenários cada vez mais “cognitivos”, elaborações sempre precedidas de programas que “simulam” o mundo bruto que o corpo habita. São assim as novas salas de aula dos laboratórios de informática. Resta compreender como, nesses cenários, o corpo traduz e faz atualizações das suas heranças ancestrais, considerando, por exemplo, que o gesto de bater palmas continua sendo a principal forma de expressão de louvor às homenagens grupais. Camara Cascudo enumera, entre nós, gestos herdados de culturas distantes como a dos sumérios, hititas, egípcios ou caldeus.

O que queremos negritar é essa relação entre o sujeito e a sociedade, no que diz respeito à performance individual; como o corpo tem de lidar com um sistema de regulação, no qual, o sujeito individual, para sobreviver, impõe-se violentas renúncias. Tais questões serão respondidas ou indicadas as

suas dificuldades para compreendê-las, ao longo deste trabalho. Por hora, importa afirmar que os “cenários” proporcionados ao homem, no atual estágio de desenvolvimento da ciência e da tecnologia, são objeto das inquietações mais profundas do pensamento, vez que é o próprio destino do homem que se encontra em questão.

A Hipermissão se constitui numa disciplina que deve ser ministrada em laboratórios equipados para cumprir sua função educacional. Esse é um dos cenários que caracteriza o ensino de disciplinas técnicas. Mas, a hipermissão não é uma disciplina que se aprenda com esse nome. Ela, a hipermissão, é aprendida em outras disciplinas que integram os cursos de comunicação e os de mídias digitais.. Nesse sentido, a hipermissão se constitui uma linguagem de convergência das mídias e uma forma inaugural de expressão. É também um conceito de convergência muito amplo, que comporta distintas e variadas formas de expressão.

Falar da técnica da hipermissão é fazer o exercício da moderação do conhecimento. O complexo número de informações e procedimentos técnicos que envolvem desde linguagem de programação e conhecimento dos equipamentos e programas atualizados, até suas utilizações e aplicações, só podem ser possíveis no âmbito de instituições universitárias ou de centros de pesquisa de grandes corporações. É nesse emaranhado de variáveis, técnicas, agenciamentos sociais, encontros entre realidades culturais, políticas e religiosas que procuramos um sentido para a técnica, apenas como uma aproximação que nos

permita compreender mais amplamente o destino do próprio indivíduo, na construção da sua história.

A expansão vertiginosa do conhecimento impõe cortes radicais; muito tem que ser abandonado para que compreendamos o que está em jogo. Para Norbert Elias, os conceitos são sempre e cada vez mais abstratos, gerais; são como máximas que guardam imensos segredos e que só poucos podem desvendar. O mar de palavras, no qual navegamos para dar conta dos sentidos escondidos em lugares estranhos, é quase infinito. Lidamos com entidades cada vez mais gerais e abstratas. A distância entre esses conceitos e a faticidade do indivíduo com seu corpo no mundo constituem um dos lugares mais promissores para se investigar como as sociedades humanas constroem seus destinos. O geral e o particular, o abstrato e o concreto, o amanhã e o agora são as categorias e os conceitos que temos de operar para perscrutar as novas formas humanas de existir.

A experiência com o mundo da pintura, a experiência da produção de imagens fotográficas e infográficas revela situações absolutamente distintas, a partir das quais é possível apontar questões também presentes em ambientes hipermediáticos, a exemplo da dimensão temporal. A experiência do tempo do fazer pintura, para clicar um instante fotográfico ou programar um percurso de navegação numa hipermédia, se estrutura como um singular para cada uma dessas formas expressivas. Na hipermédia, no entanto, acreditamos que seja possível o exercício da experiência de tempos compartilhados. O tempo da

contemplação e da ação conjugam-se no tempo da experiência do leitor.

Montar cavalos ou andar de motocicleta pelo trânsito de uma grande cidade nos dá a medida das diferentes maneiras como o corpo responde a essas situações. O corpo responde socialmente a muitas exigências e suas técnicas são aquelas que uma cultura adota. Desde o balanço das cadeiras das mulheres até as técnicas de usar o bisturi, todas elas são atividades do corpo, da mão, de uma performance particular de alguém, em determinado momento. Ensinar a técnica supõe o domínio técnico, representado pelo saber fazer e pela técnica para ensinar a fazer. Supõe uma forma especial de transmissão do conhecimento; uma pedagogia própria.

Cenários técnicos de vacas mecânico-orgânicas e organismos em linhas de produção maquínica são construídos pela sociedade que conjuga ciência, técnica e projeto capitalista. O homem de carne e osso tem que lidar com as incertezas ínfimas, quanto às acomodações de uma córnea transplantada em seu olho, por exemplo. Os cenários tecnológicos desenhados pela ficção são desconcertantes e mais ainda quando sabemos quão primários são os proclamados domínios técnicos da natureza. A sociedade que conjuga técnica, ciência e projeto capitalista é, para dizer pouco, paradoxal, o que, de resto, não parece ter nada de original, considerando que o paradoxo é constitutivo do homem. Apenas estamos mergulhando nesse obscuro e fascinante mundo de intervalos aparentemente sem maior

importância, mas que revelam o quão pouco sabemos de nós mesmos.

Com os panoramas sócio-técnico-econômicos, nosso olhar faz um sobrevôo sobre as questões mais complexas do cruzamento entre ciência, técnica e projeto capitalista. Considerações dessa natureza importam à nossa investigação, na medida em que tais cenários operam profundas transformações no trabalho humano. A linguagem funciona como uma tecnologia, cuja natureza transforma o mundo e, mais que isso, constrói outros mundos, edifica novas realidades que, por sua vez, estabelecem novos valores e sentidos para a existência humana.

Os cenários sócio-técnico-econômicos são aqueles que alteram o próprio sentido da atividade humana e afetam o trabalho e o sentido da vida de milhões de pessoas em todo planeta, construindo e desenvolvendo novos tipos de sociedades e novos tipos de necessidades. Estamos nos referindo aos cenários técnicos das sociedades e formas de organização, originadas na Revolução Industrial.

Para nossas reflexões sobre tais conseqüências, devemos nos valer das contribuições da Sociologia e da Economia, a fim de uma aproximação compreensiva das questões que importam a esta investigação. Procuramos compreender os cenários e as paisagens mais amplas, representadas pelas formas de organização da sociedade, compreender suas formas de produção de mercadorias e, sobretudo, as transformações sofridas pelo trabalho humano, ao longo das transformações da

sociedade. Na medida do possível, tentaremos evitar valorações ideológicas. Não se trata aqui de discutir se tal ou qual regime social é superior a outro. Trata-se, sim, de procurar compreender como o trabalho, as formas de produção de mercadorias, inclusive as simbólicas, foram processadas nos últimos dois séculos, marcados pelo surto tecnológico.

Estas são questões institucionais, matrizes, a partir das quais a sociedade vai erigindo sua história; sociedade humana transformando-se ao longo do tempo como decorrência da crescente complexidade das ciências, das técnicas e do projeto capitalista. A história recente mostra como os processos libertários, desenvolvidos a partir do século XIX, encontraram um desfecho melancólico, no final do século XX. Referimo-nos, particularmente, ao projeto socialista, implantado na extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Para nossos interesses, é importante compreender como o trabalho humano foi sofrendo transformações ao longo desse período e como hoje encontra-se ameaçado pela formas técnicas de produção digital e quais as suas implicações para as atividades humanas, no âmbito da comunicação e da expressão. O fenômeno para o qual queremos chamar atenção é aquele apresentado por Marcus Alban, em seu trabalho *Crescimento sem emprego*, analisando o fenômeno mundial, decorrente do revolução tecnológica da micro-informática.

A importância da reflexão sobre essa questão é ainda mais fundamental para nós brasileiros, que habitamos as bordas da

sociedade capitalista desenvolvida, e cujo destino e sobrevivência, no contexto das nações, é cada vez mais complexo. Trata-se de saber como o trabalho humano vem se transformando e ganhando novos sentidos com os processos de automação. Em torno dessas questões muito nebulosas, alguns dos mecanismos que atuam nos bastidores são fundamentais para nós, na medida que informam como a sociedade atribui valor a determinadas atividades.

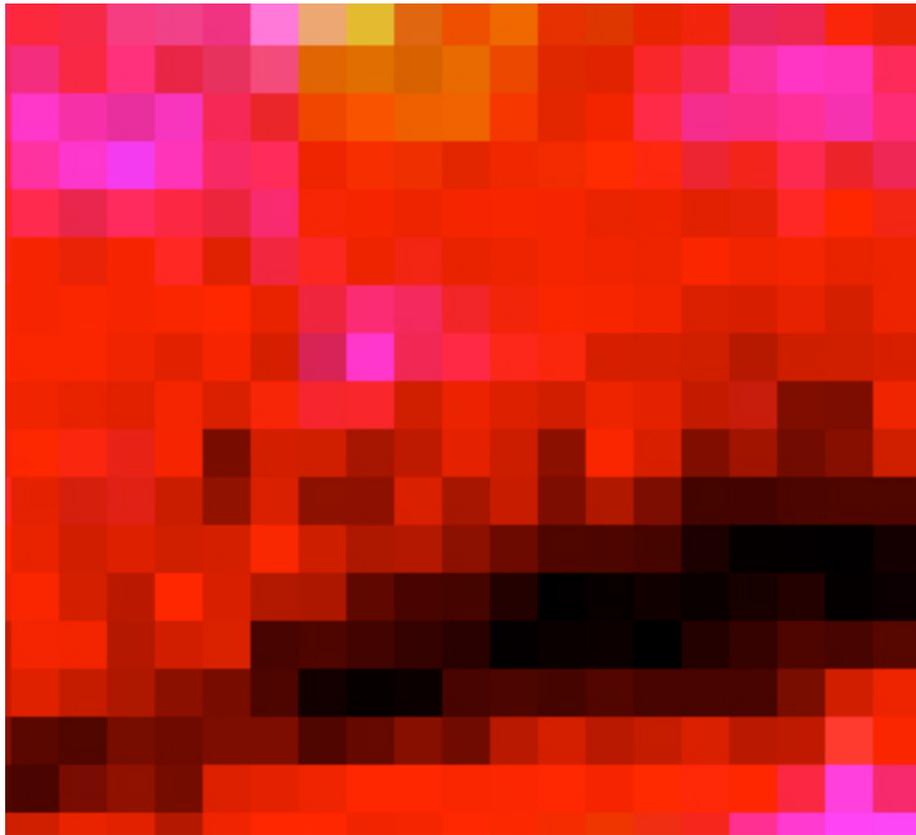
Sociedades altamente desenvolvidas tecnologicamente, conhecidas como sociedades do conhecimento e da informação, tiveram suas profissões mais valorizadas, fora do mundo da “revolução tecnológica”, como, por exemplo, o Direito, a Medicina e a alta administração. São atividades que exigem uma capacidade de abstração e generalização, fundamentais para dar conta do funcionamento das sociedades contemporâneas. As questões técnicas, tais como são concebidas e orientadas nas sociedade capitalista, estão todas elas voltadas ao desenvolvimento e manutenção dessa concepção econômica. A sociedade globalizada, nos moldes da sociedade em rede dos mercados financeiros sem pátria, desenha uma sociedade que, apropriadamente, pode ser chamada de pós-humana. Novas formas de produção, novas formas de associação e de produzir e distribuir alimentos. Processos biológicos usados, inclusive, na produção industrial de alimentos, convergem e mesclam elementos da cultura, na transformação de todos os reinos: mineral, vegetal, animal e, sobretudo, o cultural.

O desenvolvimento capitalista e sua consolidação como regime econômico por excelência e, agora, com seu perfil desenhado em escala global, está, todo ele, associado às revoluções tecnológicas. É sob esse aspecto que não acreditamos ser possível qualquer reflexão sobre a técnica, que não inclua as conseqüências da dimensão sócio-econômica. Revoluções tecnológicas foram muitas e cada uma delas com suas particulares características. A revolução tecnológica da nossa época é a revolução da micro-eletrônica, cujas características são objeto de estudos em diversos campos do conhecimento. Os teóricos que debatem tais questões, no âmbito da relações econômicas, alertam para possíveis paradoxos, decorrentes da revolução da micro-eletrônica, sobretudo no que se refere ao trabalho humano.

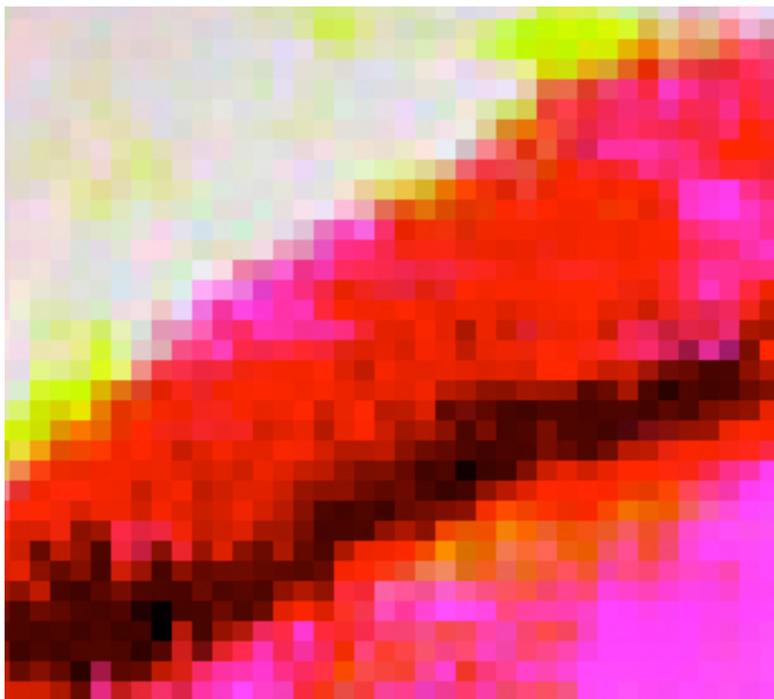
Panoramas, cenários, paisagens, espaço-informação... arquiteturas, seja qual for o nome que se queira dar, o homem contemporâneo é esse espectador que participa de um mundo que não cabe em molduras ou quaisquer outros tipos de limites aos seus desejos, permitidos pelas possibilidades técnicas. Nossos enquadramentos são meros recursos retóricos. Enquadramos para ver de perto, para buscar, no particular, o universal. Encontramos, nos laboratórios dos cursos de comunicação, a possibilidade de compreender como a técnica faz a sua síntese, nos processos educacionais, entre a sociedade e o indivíduo. Nesse cruzamento, se é que se pode falar em cruzamento ou encontro, é que pensamos no cenário do laboratório de informática, como esse lugar privilegiado, onde professores e alunos vivem a experiência dos processos de

formação, de estudos, de pesquisas, enfim, de transmissão dos conhecimentos e técnicas da comunicação. Nesses ambientes, professores, artistas, pesquisadores e estudantes conjugam múltiplos papéis, interpretando e construindo novos cenários e outras realidades.

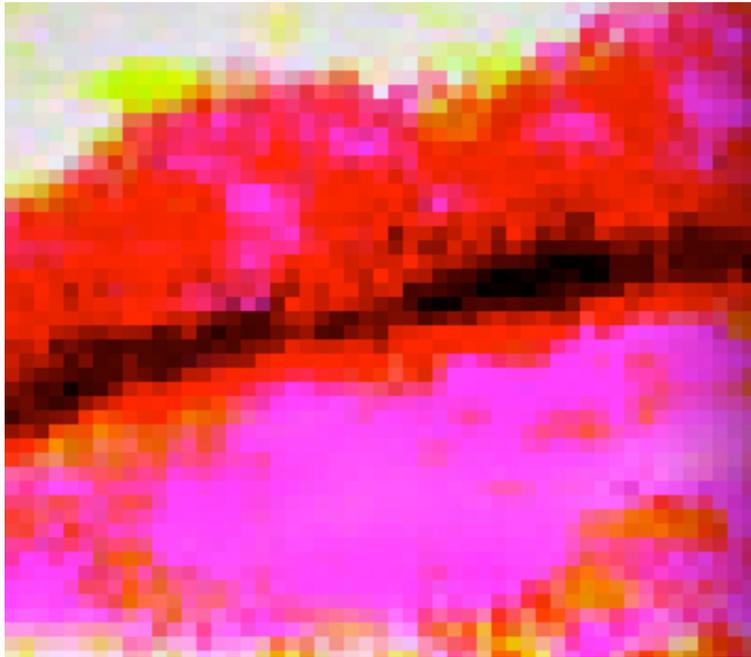
Considerações sobre a natureza econômica das relações humanas, da técnica e dos processos educacionais devem ser compreendidas, no contexto, aqui discutido, enquanto considerações gerais; assim como deve ser quando pensamos no distanciamento necessário, para formar uma imagem de conjunto. Como precisamos de distanciamento de uma imagem ou de um acontecimento humano para compreender com mais clareza, olhamos para esses panoramas e cenários. O movimento do zoom é excepcional para descrever as formas de compreensão entre o particular e o universal, entre o sujeito e a sociedade, entre a técnica, como dispositivo da ciência e do projeto capitalista, e a técnica, enquanto habilidade e destreza do indivíduo singular, que traduz, no seu discurso, o sentido da sua existência.



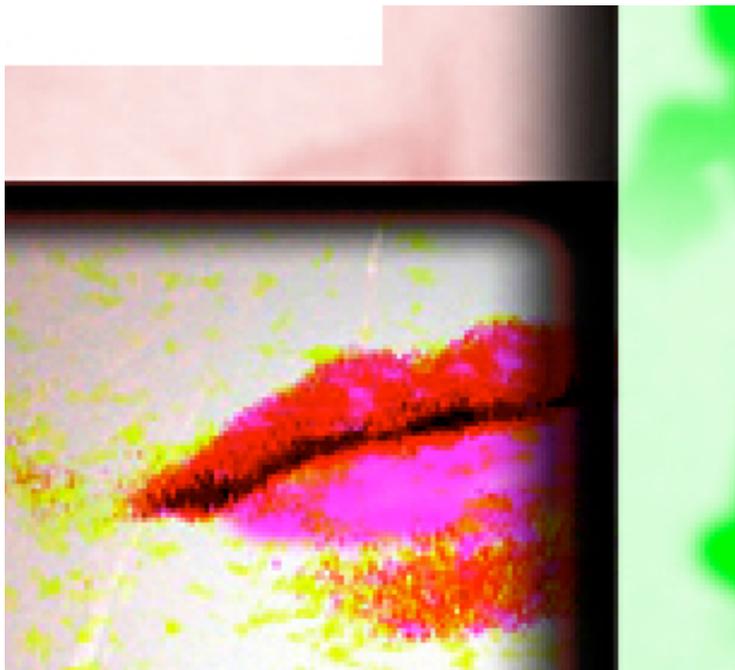
*Vermelho Pixel 1*



*Vermelho Pixel II*



*Vermelho Pixel III*



*Vermelho Pixel IV*

Especulações de caráter funcional ou utilitário das formas particulares de culturas, que possam sugerir vantagens competitivas em escala global, sempre estão no âmbito das considerações econômicas. Práticas culturais podem ser vistas como vantagens, na sobrevivência dos povos. O sociólogo italiano Domenico de Masi descreve bem essa questão, quando fala da vocação italiana para o *design*, e como a cultura italiana ocupou o mundo da moda, gerando uma pujança econômica para a Itália, distinta de outros modelos de desenvolvimento econômico, mais tradicionais, como, por exemplo, a indústria automobilística.

A dimensão econômica da vida social constitui, certamente, um dos aspectos mais importantes na vida do indivíduo, da família e de um povo. A humanidade, nesse sentido, sempre descreveu um permanente aperfeiçoamento dos seus recursos técnicos, visando o maior conforto que a técnica poderia proporcionar, em oposição à natureza. O que apenas vislumbramos são os longos braços com os quais a técnica envolve as sociedades humanas. Braços como tentáculos presentes em cada parte do corpo social. Assim, a técnica recobre todo o tecido e penetra nas entranhas das atividades humanas.

Técnica como dispositivo, modo, artifício, projeto, algo que engendra meio e fim, produtos e valores, religiões e constantes

buscas. Técnicas como combinações múltiplas entre estatísticas, matemáticas, derivativos econômicos, bolsas de valores, desastres naturais, guerras econômico-religiosas, cujos cenários se superpõem como camadas transparentes do Photoshop<sup>11</sup>.

Com os conceitos de que dispomos e com o auxílio das reflexões, nos vastos campos do conhecimento humano, vamos atravessando essas *layers*, procurando compreender o espetáculo que a vida nos apresenta. Qual tela devemos reduzir a transparência, para que possamos ver melhor outro aspecto do cenário, é uma técnica de leitura e interpretação do mundo. O mundo se apresenta em múltiplas *layers* e, muitas vezes, numa sucessão e velocidade que exigem de nós acuidade especial. Uma acuidade que, por vezes, implica esquecer e considerar os limites do próprio conhecimento.

Superam-se os limites com o aparecimento de novas formulações, como, por exemplo, a Sociologia da Técnica, um novo ramo da Sociologia. A realidade econômica também enfrenta dificuldades em lidar com o funcionamento e a existência das dimensões micro e macro. A sociedade desenhada pela técnica, nos últimos duzentos anos, criou um cenário, uma geografia humana não muito distinta da observada em torno das fábricas da Inglaterra, no início da Revolução Industrial, nas quais crianças, homens, mulheres, muitas vezes grávidas e idosos eram “usados” pela máquina

---

<sup>11</sup> Programa de edição de imagens. <http://www.adobe.com/products/photoshop/>

industrial e, posteriormente, abandonados ao próprio destino, sem proteção ou qualquer segurança, gerando graves problemas sociais. Não muito distinto, ou talvez ainda mais cruel, é o mundo em que vivemos atualmente, dominado por sofisticadas técnicas, dispensando milhões de seres humanos da produção das riquezas econômicas. Os números exibidos pelas estatísticas mostram como as sociedades industriais mais avançadas enfrentam os problemas derivados do primado da técnica. Os Estados Unidos da América, cuja economia representa a soma das outras cinco principais economias do planeta, é a referência e exemplo mais eloqüente, e principal palco das aventuras do homem, influenciando o destino de todo o planeta.

A contradição mais cruel da revolução tecnológica talvez seja a das relações econômicas e suas conseqüências sobre o trabalho humano. Marcus Alban, em seu livro *Crescimento sem emprego, o desenvolvimento capitalista e sua crise contemporânea, à luz das revoluções tecnológicas*, analisando dados econômicos da sociedade norte-americana, mostra como o crescimento do emprego depende, basicamente, de dois vetores: um é a hipertrofia na qual “os lucros, e também os altos salários dos analistas simbólicos, se expandiram na economia a uma taxa muito superior à das oportunidades de investimentos reais”

O segundo vetor é cruel porque representa uma forma aplicada de darwinismo social. Diz respeito ao caso norte-americano, mas é extensivo a quase todo o planeta, quanto ao tratamento ou “solução” para a “crise do crescimento sem emprego”.

“O fato é que nem todos americanos aceitarão enterrar suas vidas em trabalhos de baixa qualidade e remuneração. Por essa razão, através das conexões nem sempre diretas, à medida que caem os salários e se deteriora a distribuição de renda, ampliam-se, paralelamente, a violência e a criminalidade no país. (...) As famílias de alta renda, por sua vez, por intermédio de suas empresas e instituições, formarão e demandarão inúmeras milícias privadas. (ALBAN: 1999, 254).

Marcus Alban faz uma observação sobre o caráter constitutivo, do fenômeno da violência e da criminalidade, na dinâmica sócio-econômica norte-americana. Não se trata, diz Alban, de “fenômeno esdrúxulo ou marginal” e para tal, basta ver as relações entre as taxas de crescimento da população e as taxas de crescimento do encarceramento. Enquanto as primeiras crescem a um por cento as segundas chegam a sete por cento. O destino dos jovens, de boa parte dos jovens, é a cadeia. A outra parte, “especialmente os mais jovens, seguirão o caminho das drogas”.

A tese de Alban é que o neoliberalismo “caminha hoje, não para a agudização da crise econômica e sim para a sistemática degradação da sua sociedade”. A violência, a criminalidade são constitutivos das sociedades contemporâneas mas, “a crise do crescimento sem emprego....não é uma crise do capitalismo **enquanto fonte de progresso técnico** (o grifo é nosso). Este, para usar a expressão da primeira revolução industrial, continua a todo vapor, mesmo com a microeletrônica” (ALBAN: 1999, 255).

Os cenários dos games mostram como a violência é a diversão e tema principal da sociedade. O cinema se nutre da violência, que se nutre da guerra, que, por sua vez, se nutre da religião. “Quanto tempo isso levará e como terminará tudo isso são perguntas impossíveis de serem respondidas”, diz Alban. “As inúmeras barbáries existentes no terceiro mundo, porém, não deixam dúvidas de que todo o processo ainda pode avançar por um longo tempo, e o seu resultado final, seja qual for, não será nada agradável” (Idem, 255).

Guerras simbólicas, travadas no grande território da alma. Tempo e destino se cruzam permanentemente..... “quanto tempo e como terminará” são questões fundamentais que não sabemos responder. O homem busca na ciência, na religião, na educação, na razão, em Deus, nos deuses, e apenas aprofunda os caminhos da sua busca. No que diz respeito mais diretamente aos nossos interesses, nesta investigação, essas considerações, anunciadas pela ciência econômica, mostram como os temas políticos e filosóficos, em última análise, continuam sendo as questões fundamentais para a vida social.

As habilidades e destrezas técnicas úteis, na sociedade contemporânea, são aquelas associadas à sobrevivência. O cinema, a literatura, os quadrinhos, nutrem-se do espetáculo sempre tenro que a violência insinua. Sexo, violência e arte compondo uma indústria voltada para os jovens e explorada, de acordo com Allan Bloom, com a mesma ferocidade do tráfico de drogas. Esses cenários alimentam o imaginário dos jovens, que não encontram caminhos para romper o cruel cerco, construído

à sua volta. A sociedade humana nunca foi tão rica, nunca em toda a história o domínio da natureza alcançou e realizou façanhas tão admiráveis. Não parece haver dúvida quanto ao conforto e bem estar que a ciência e o conhecimento podem nos oferecer, assim como, há total consciência dos custos para a humanidade, e de que a conta a ser paga será bastante alta. Violência nas favelas das cidades do terceiro mundo e miséria absoluta são os mesmos cenários, atravessados por cabos de fibra ótica ou conectados, via satélite, na rede mundial de computadores, disponíveis para transações, as mais obscuras e reveladoras. Manoel Castells, em *A Sociedade em Rede*, mostra como o Minitel Francês ganhou impulso com as *messagerie rose*. O imaginário é povoado com ofertas variadas e exóticas. A era pós-industrial da sociedade em rede adota práticas pós-industriais, surgidas da revolução tecnológica da micro-informática. Isso significa, sobretudo, a adoção de padrões distintos do modelo industrial, este caracterizado pela rigidez mecânica da linha de montagem. A passagem do fordismo para o toyotismo é o novo paradigma da sociedade, regulada por exigências de produção da riqueza, em padrões absolutamente novos.

A sociedade humana no curso da sua história experimenta inúmeras formas de organização. O crescimento da riqueza e da complexidade do conhecimento constituem desafios para todos os homens e todos os povos. Cada um e cada povo, certamente, responde ao seus destinos de forma particular e atendendo às suas circunstâncias. O destino da humanidade e de cada homem, de cada mulher, de cada família é um ainda guardado

de mistérios, independentemente de todos os “dados objetivos”, estatísticos e outros indicadores sociais.

Nossa investigação, ao relacionar a dimensão técnica à religião, à lei, às relações econômicas da sociedade, procura vislumbrar na perscrutação dessas camadas elementos que sinalizem, ainda que, timidamente, os desafio que a técnica representa. As pesquisas e as investigações em diversos campos, instituições governamentais e na pesquisa acadêmica mostram como a técnica é um tema que congrega diversos interesses. Esses interesses apenas reforçam a compreensão de que a técnica está presente e interessa de forma substancial a todas atividades humanas.

Os desafios interdisciplinares são crescentes. Cruzamos informações e relacionamos conceitos de várias disciplinas, que disputam entre si a legitimidade de tratar de suas regionalidades. As dificuldades próprias do conhecimento, sua produção e sistematização também são estudadas nas diversas disciplinas. A sociedade da informação e do conhecimento é também a sociedade da crise do conhecimento, que questiona a legitimidade das grandes narrativas, com suas pretensões de verdade. A pós-modernidade é a era do questionamento e das transformações radicais nas formas de produção do conhecimento, sua legitimidade e valores. Enfim, um profundo questionamento sobre o conhecimento e o saber humanos.

Esta investigação se desenvolve no âmbito das ciências da comunicação que, por sua vez, integram as ciências sociais. A

comunicação humana, no entanto, é um fenômeno que não se pode apreender, estabelecendo qualquer limite disciplinar ou metodológico. A investigação sobre a dimensão técnica em expressões hipermediáticas precisa, necessariamente, incorporar e relacionar as contribuições das diversas disciplinas e eixos epistemológicos.

As considerações, realizadas até o presente momento, constituem essas múltiplas camadas, que não devem ser mescladas, para que não se percam as nuances que cada uma delas pode nos oferecer. Cenários econômicos, religiosos, educacionais, os diversos aspectos e dimensões da linguagem e das interações humanas na vida social e na história nem sempre são fontes cristalinas. A existência humana não é algo que possa ser definida ou reduzida a poucos conceitos ou idéias. Nenhuma cultura é capaz de apreender e formular, de maneira cabal e definitiva, o sentido da existência. Viver, como disse Guimarães Rosa, é perigoso. A afirmação pode parecer simples, óbvia, clara demais, mas, talvez por isso mesmo, carrega tanto espanto e tanta verdade. A vida é paradoxo. Estar vivo é perscrutar permanentemente a impermanência, o sentido da transitoriedade e da finitude.

Nesta primeira etapa da investigação, trouxemos ao palco os conceitos fundamentais para a compreensão do nosso objeto da investigação. Para tanto, afirmamos e reiteramos os conceitos fundamentais encontrados na filosofia heideggeriana, no pensamento de Ortega y Gasset e no pensamento interdisciplinar de Norbert Elias. O conceito de *téchne* e seu

liame profundo com a liberdade humana, possibilitada pela arte, constituiu a idéia básica e ponto de partida para toda uma miríade de conceitos em torno desse tema.

Ora, tais conceitos são fundamentais, pois enfeixam em si a riqueza em apreender a multiplicidade das ocorrências do mundo, numa idéia abstrata e geral. São como leis e, como tal, cambiáveis e suscetíveis de alterações. A dimensão temporal da existência esteve permanentemente orientando o sentido do que se procurou revelar.

Assentamos as bases da nossa investigação, até aqui, em torno dessas noções fundamentais. Vimos com Heidegger e, posteriormente, com Ortega y Gasset que a linguagem é o desafio maior que o homem enfrenta. Ser dotado de linguagem, de um *logos*, é o que coloca o homem no topo do processo da natureza. O mundo construído pelo homem é o mundo da técnica, e foi o que vimos até aqui.

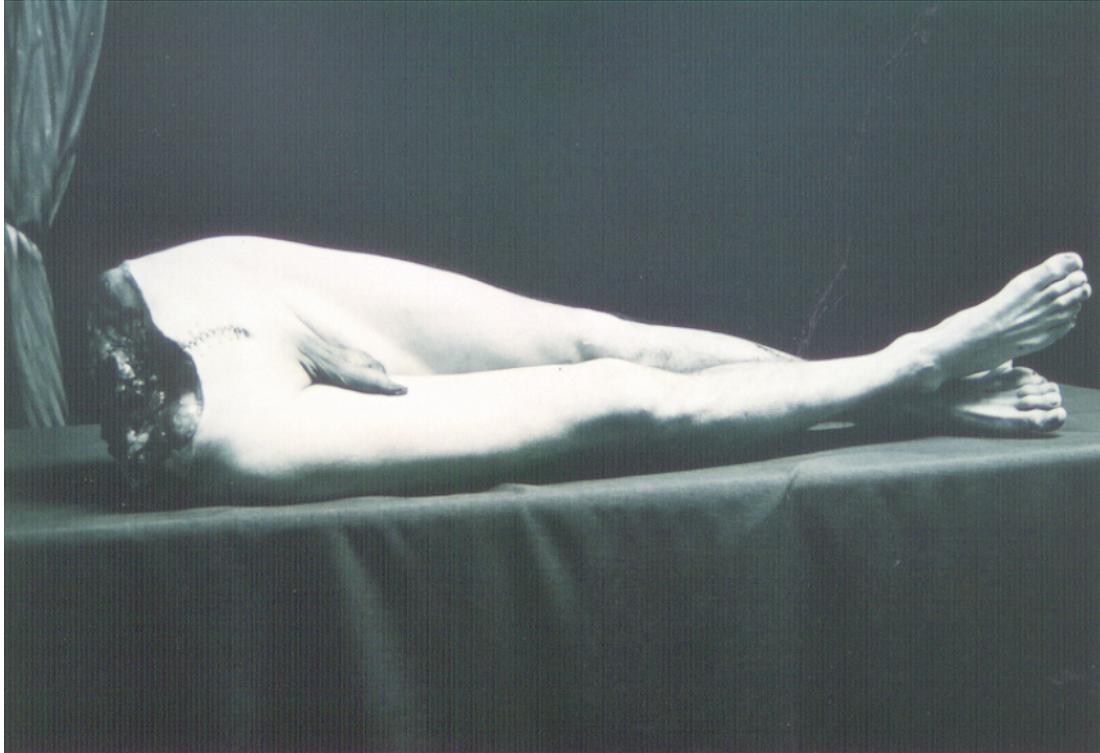
Os diversos cenários que apresentamos constituíram um esforço para exhibir as misteriosas e paradoxais formas como a técnica se manifesta e se realiza. Dos desenhos dos caldeus, dos detalhes técnicos das engrenagens dos relógios aos mais sofisticados desenhos de sistemas operacionais, ela, a *téchne*, é uma entidade cercada de grandes desafios. Vimos, ao abordar a dimensão religiosa da existência, o quanto estivemos imersos naquilo que podíamos apreender como técnica. Do mesmo modo, e, principalmente, vimos como a técnica tem uma dimensão social fundamental, atravessando todas as outras

considerações que podemos fazer. Essa dimensão social da técnica ficou bem acentuada, sobretudo, quando reafirmamos tal argumento, a partir da fundamentação oferecida por Norbert Elias, com os conceitos de indivíduo e sociedade.

A seguir, faremos um enquadramento limitado, centrado sobre o sujeito singular. Tal limite admite e exige flexibilidades, para uma aproximação prudente e proveitosa, considerando a delicadeza e dramaticidade que o tema faz emergir. Tratar do indivíduo singular é tratar do precioso e raro ser que somos nós. Com Norbert Elias, atravessaremos os limites, imaginários, entre o corpo e suas técnicas expressivas.

Com um espírito desarmado e a consciência dos limites de toda e qualquer investigação, é que este trabalho encerra o presente capítulo e dá prosseguimento, buscando, no capítulo seguinte, aproximar as lentes sobre o sujeito individual, singular, o ator primeiro e último da história.

## Capítulo II: Técnica, as destros habilidades



*Corpus Medius*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Joel-Peter Witkin - Foto 2000 - [www.aktuellekunst-graz.at](http://www.aktuellekunst-graz.at)

O presente capítulo fecha suas lentes, usando a analogia feita por Norbert Elias, para falar do indivíduo, da pessoa, do sujeito, do corpo, do singular. Esta investigação procura agora compreender a dimensão técnica centrada no indivíduo; a pergunta pelo corpo é, ao mesmo tempo, a pergunta pela dialética, entre indivíduo e sociedade. É considerar o indivíduo como instância de cruzamentos e encontros, entre a natureza e a cultura. Certamente que devemos, mais uma vez, tornar claros os termos e conceitos que serão utilizados na análise em questão.

Vamos usar o termo ‘corpo’ para designar o sujeito individual. Logo de início, voltamos às questões da linguagem e dos riscos, na utilização dos termos e palavras. As palavras ‘corpo’, ‘sujeito’, ‘pessoa’, ‘indivíduo’ são comuns a diversos campos do conhecimento; cada um destes, por sua vez, atribui-lhes sentidos distintos.

Dos corpos físicos que interessam às ciências da natureza, ao *habeas corpus* jurídico, o corpo e os outros termos desenvolvidos, historicamente, como sujeito, indivíduo ou pessoa são expressões, instrumentos conceituais, que permitem compreender e apreender a existência e o sentido da pessoa única, do singular.

Vamos nos valer, mais uma vez, das reflexões de Norbert Elias (1994), para afirmar que a relação entre indivíduo e sociedade “não encontra analogia em nenhuma outra esfera da

existência”. Não se pode pensar o indivíduo sem a sociedade, nem esta sem aquele. Não obstante a impossibilidade de isolar o sujeito, há uma consideração que nos permite tratar esse indivíduo em sua singularidade. Ainda com Elias: “mesmo dentro de um mesmo grupo, as relações conferidas a duas pessoas e suas histórias individuais nunca são exatamente idênticas. Cada pessoa parte de uma posição única em sua rede de relações e atravessa uma história singular até a morte”.

O sujeito, a pessoa, o corpo e a alma, corpo e psiquê, juntos ou isolados, essa entidade singular foi sendo construída, desde o princípio da história humana. Sabemos que vários campos do conhecimento disputam a primazia de falar do indivíduo. Disputas epistemológicas e conceituais para falar do sujeito não impedem uma “evolução” da noção de pessoa, de indivíduo. Essa pequena “história” é muito bem apresentada por Marcel Maus, em sua obra *Sociologia e antropologia*, precisamente quando está refletindo sobre as técnicas do corpo.

Antes, porém, devemos dizer que a abordagem sobre o corpo, no âmbito desta investigação, deve ser compreendida de forma bastante limitada. Não obstante a importância que o corpo ocupa nas discussões contemporâneas, com o advento da convergência homem-máquina, entre organismos vivos e construções cibernéticas, esta investigação se limita a procurar compreender como o corpo lida, ao longo da história, com as adaptações impostas pelas transformações tecnológicas.

Já vimos anteriormente, com Marcel Mauss (2003), que a técnica não deve ser compreendida em sua “concepção corrente”, sob pena de incorrerem em perdas irreparáveis, quando desejarmos colher toda a riqueza dos seus sentidos.

Cada época exige regulações distintas; formas, meios e instrumentos desenvolvidos pelo homem estão sempre em mutação. O corpo responde a cada um deles, de forma particular. Por exemplo, pintar no interior das cavernas exige um saber próprio, adaptado às exigências e necessidades dessa circunstância, distinto daquele necessário para lidar com processadores, em um ambiente necessariamente frio, de laboratório, que simula telecores, em monitores de plasmas e projeções de realidade virtual.

A ficção científica é generosa ao descrever mundos futuros. É bem verdade que as transformações pelas quais passou a sociedade humana, nos últimos quinhentos anos, são notáveis e só poderiam ser imaginadas pela ficção, não necessariamente científica. A arte, sobretudo a pintura, sempre nos forneceu “miragens” que nos transportam a mundos imaginários, capazes de apaziguar a dura vida cotidiana, vivida em condições tão adversas.

O corpo humano sempre foi objeto de fantasias, inspirando fusões com animais ou seres mitológicos. Centauros, cavalos alados e outros híbridos povoam o imaginário da humanidade, desde sempre. Em nossos dias, o corpo humano é visto como o organismo, por excelência, que deve ser modificado na direção

de um híbrido. Antes, porém, de entrar nessa questão, que é o cerne da discussão sobre o destino do corpo na contemporaneidade, vamos voltar à questão da separação, entre as duas dimensões do corpo, que faz da Psicologia uma ciência privilegiada, por estabelecer fronteiras tão sensíveis e que, segundo Elias, se

“vê confrontada com uma tarefa correspondentemente complexa. (...) A primeira parte dessas tarefas conduz diretamente a uma investigação das regularidades fisiológicas e biológicas do organismo e a outra, à investigação das estruturas e regularidades sócio-históricas de que dependem a direção e a forma da diferenciação individual. Em suma, psicologia constitui a ponte entre as ciências naturais e as ciências sociais”. (ELIAS: 1994, 41).

A revolução tecnológica afeta, de modo particular, as ciências médicas. A investigação sobre o corpo humano é uma indústria de gigantesca complexidade. Já vimos que o desenvolvimento da técnica faz parte da tríade ciências da natureza e projeto capitalista e, nesse sentido, as pesquisas sobre o corpo devem ser consideradas, vez que nos laboratórios de produção de remédios e soluções para a saúde, vamos encontrar as reais vantagens que tais pesquisas prometem. De forma mais clara, queremos dizer que, entre as especulações sobre o corpo e como o corpo responde a elas, existe um grande abismo. Alguns artistas utilizam o corpo como suporte para experiências consideradas artísticas, na medida que procuram o diálogo entre a arte e a ciência. O *body art* é essa busca pelo corpo e seus enigmas. O corpo não se manifesta como técnica, mas como objeto da técnica; é o suporte das transformações e das

angústias de uma época que busca desesperadamente encontrar sua “fonte da juventude”. As pesquisas e especulações contemporâneas pelo corpo na busca pelo mito da *Saúde Perfeita*, tal como a descreve Lucien Sfez, são as mais contundentes demonstrações dessas angústias diante da finitude, enquanto condição insondável e misteriosa da existência humana.

Os avanços que podem ser observados em nosso conhecimento sobre o corpo, ainda são carregados de fantasias. A grande questão é a maneira como lemos o mundo, como interpretamos os seus signos: o que vemos naquilo vemos? Com relação ao corpo, e mais precisamente no que diz respeito à morte, Norbert Elias faz interessantes críticas ao historiador francês Phillipe Ariés. Para Elias, Ariés se equivoca ao “idealizar” um sentimento da morte, que teria sido vivido por nossos antepassados. Em dois textos: *A solidão dos moribundos e Envelhecer e Morrer*, Elias trata a questão da morte, enquanto destino do indivíduo. Neles, o autor mostra como o homem contemporâneo vivencia o fenômeno da morte com pouca sabedoria, deixando-se cegar e impedindo-se de viver melhor.

As artes estavam, por assim dizer, ocupadas preferencialmente com questões estéticas. Hoje, ocupam-se também em estabelecer vínculos e diálogos com outros campos do conhecimento. As revistas de grande circulação no país trazem, com regularidade, matérias sobre pessoas, cada vez mais jovens, que buscam, nos recursos oferecidos pela medicina, obter um *sculptural body*, algo próximo de um “ideal de beleza”.

No que diz respeito ao corpo, as discussões envolvendo cirurgias estéticas, suas vantagens e riscos estão longe de tocar a questão profunda da morte. Entre os salões de estética, os salões de arte e as salas de cirurgia vemos que o corpo pode ser visto e estudado em suas múltiplas dimensões. Porém, as abordagens enfrentadas pelas práticas médicas fazem-nos considerar a questão numa perspectiva especial, pois só elas fornecem as orientações e condições para o bom funcionamento do corpo, e lidam com o enfrentamento mais radical, que é a morte.

A discussão sobre a morte relacionada à técnica, enquanto uma expressão do corpo, está marcada pelo tempo da vida, pelas faixas etárias do indivíduo. O corpo é um organismo e, portanto, obedece, como todos, às leis e regularidades do mundo animal, estando subjugado às leis que asseguram a vida e às leis do mundo físico.

Os cenários desenhados pelos artistas que lidam com arte e tecnologia, no âmbito da cultura das mídias e do que se conhece como cibercultura, são ricos em fantasias, mas não correspondem aos dados observáveis do mundo real. Os centros de pesquisa e hospitais, onde essas tecnologias estão disponíveis, “avançaram o suficiente para permitir um fim mais pacífico para muitas pessoas, que outrora teriam morrido em terrível agonia” (ELIAS: 2001, 21). O que não impede que elas continuem morrendo. E sobre essa questão é que se assenta a crítica de Elias a Ariès. Ao contrário de Ariès, para quem a morte era, outrora, “mais tranquila” e pacífica, a tese de Elias é que:

Em comparação com o presente, a morte naquela época era, para jovens e velhos, menos oculta, mais presente, mais familiar. Isso não quer dizer que fosse mais pacífica. Além disso, o nível social do medo da morte não foi constante nos muitos séculos da Idade Média, tendo se intensificado notadamente durante o século XIV. As cidades cresceram. A peste se tornou mais renitente e varria a Europa em grandes ondas. As pessoas temiam a morte ao seu redor. Pregadores e frades medicantes reforçavam tal medo. Em quadros e escritos surgiu o motivo das danças da morte, as danças macabras. Morte pacífica no passado? Que perspectiva histórica mais unilateral! Seria interessante comparar o nível social do medo em nossos dias, no contexto da poluição ambiental e das armas atômicas, com o de estágios anteriores da civilização, em que havia menor pacificação interna e menor controle de epidemias e outras doenças. (ELIAS:2001, 21).

Falamos do corpo e nos debatemos com as implicações da alma. A literatura, as discussões filosóficas, religiosas, psicológicas ou sociológicas são vastas e nelas procuramos as orientações para compreender essas múltiplas dimensões pelas quais o corpo, a alma, ou o corpo-alma podem ser compreendidos. Vamos fazer um contraponto, no sentido figurado da derivação, entre o pensamento de Norbert Elias, sobre a solidão dos corpos que perecem, e as reflexões de Lúcia Santaella, em seu livro *Culturas e artes do pós-humano*, que sistematiza e mostra com clareza o panorama sobre as investigações e debates sobre o corpo em nossos dias.



*Sem título*<sup>13</sup>

Nesta obra, Santaella, faz uma espécie de confissão de fê na psicanálise e acredita que o conceito de pulsão seja o mais difícil de ser enfrentado. Afirmado que existem muitas psicanálises, Santaella afirma que a leitura lacaniana é a que

---

<sup>13</sup> Joel-Peter Witkin. [www.newizv.ru](http://www.newizv.ru)

mais se aproxima de uma abordagem conseqüente sobre o homem. A autora reconhece ainda, revelando sensível acuidade voltada para nossos dias, que os acontecimentos mais recentes são de tão invulgar importância e que “o resultado disso é muito perturbador”. O que importa para nós, no caso específico, são os modos como alguns artistas usam seu corpo e sobre a qual se poderia afirmar tratar-se de uma forma muito primária e que pode ser lida sob o aspecto de uma patologia desenvolvida por grupos e pessoas nos centros urbanos onde a cultura contemporânea se desenvolve.

O contraponto que procuramos fazer tem o propósito de chamar atenção para o que chamamos anteriormente de uma visão demasiado fantasiosa sobre o corpo. Podemos dizer melhor dessa fantasia dizendo que entre o que a imaginação é capaz de supor e o que efetivamente é vivido pelas pessoas em seus cotidianos existe uma grande diferença. Não obstante seja verdade que atualmente a ciência médica nos forneça um conjunto impressionante de possibilidades para tornar a vida mais longa e o corpo com melhor qualidade de vida. As dietas, os exercícios, as drogas maravilhosas sintetizadas em laboratórios tem tornado a vida humana bem mais suportável e tolerável.

O fato de que as ciências médicas tenham sido capazes de prolongar o tempo de vida dos humanos e de todos avanços alcançados, o conhecimento e as dificuldades técnicas em lidar com corpo ainda são impressionantes. O desenvolvimento de drogas tem possibilitado lidar com o corpo de forma inusitada

mas ainda diante de altos níveis de insegurança e desconhecimento. Basta ver, para tanto, as dificuldades concretas encontradas pelos médicos no seus cotidianos. A delicadeza exigida por alguns processos estão próximos da virtuosidade exigida por grandes músicos. Com a grande diferença, que ao contrário de músico, o médico lida com processos independentes de seu controle.

Considerando os limites reais do corpo tais como enfrentados pelos que lidam com o corpo em suas situações limites sabem quão distantes estão e que, talvez, pertençam unicamente ao mundo ficcional, os tais corpos que Lucia Santaella já vislumbra em nosso porvir. Estas considerações são fundamentais para compreender como o corpo, em seu destino particular, é “objeto” do conhecimento por excelência.

Parece existir pouca dúvida quanto ao fato de que os modos de registro, armazenamento e distribuição das informações possibilitados pelas novas tecnologias da informação e da comunicação contribuem para a ampliação da nossa capacidade cognitiva. Não só cresceu vertiginosamente o número das informações de que agora dispomos, como o tempo de acesso a estas informações tornou-se imediato. O pesquisador de nosso tempo pode enviar imediatamente, a qualquer hora, suas conclusões pelo correio eletrônico para seus pares que se encontram em qualquer lugar do planeta. Nossa atenção volta-se agora para as relações entre a percepção visual das imagens e a inteligência ampliada pelos novos meios tecnológicos.

Aprendemos com os teóricos da Psicologia da Forma (*Gestalt*) que a percepção visual é regida por leis muito claras, que podem ser observadas e testadas. Entre outros aspectos importantes da teoria da *Gestalt*, destacamos dois que são essenciais na compreensão da percepção visual: a emergência da figura com relação ao fundo e a inclinação espontânea para organizar, em *configurações*, aquilo que percebemos. Esta organização em configurações obedece à Lei da Boa Forma, segundo a qual “as configurações tendem a parecer tão claras, nítidas e estáveis quanto seja possível” (VERNON: 1974, 41).

Como nos informa M. D. Vernon em seu trabalho *Percepção e Experiência*, uma reformulação dos problemas da percepção de formas e padrões foi desenvolvida à luz da “teoria da informação”, na qual, segundo a autora, os principais conceitos utilizados são “incerteza” e “redundância”. “A quantidade de *informação* transmitida em cada percepto depende de sua incerteza, isto é, do número de possíveis alternativas que poderiam ser percebidas. Entretanto, se diferentes aspectos do percepto transmitem o mesmo tipo de informação, diz-se que são redundantes” (*Ibidem*: 46). A autora mostra-nos como os experimentos realizados por diversos pesquisadores fornecem contribuições interessantes e um farto volume de estatísticas produzidas, que nos ajudam compreender muitos aspectos da percepção visual. Por exemplo, “os experimentos realizados por Hochberger e McAlister (1953) e por Hochberger e Brooks (1960) sugeriram que, com figuras ambíguas, a figura específica percebida poderia ser aquela que exigia menos informação para

sua definição” (VERNON, 1974: 49). Apesar destas contribuições, Vernon reconhece ser

“difícil aplicar conceitos da teoria da informação à percepção de objetos naturais no ambiente normal, — pelo menos da mesma forma que foram aplicados à percepção de desenhos sem sentido. Além disso, os objetos não podem ser diferenciados entre si através de termos quantitativos, tal como ocorre na teoria da informação, mas variam qualitativamente; o mesmo ocorre com as partes constituintes de diferentes exemplos do mesmo tipo de objeto” (*Ibidem*: 50).

O trabalho de Vernon constitui uma contribuição importante para o estudo da experiência da percepção. É importante ressaltar no entanto, inclusive com a própria autora, os limites de tais investigações. Embora muitas delas confirmem as questões fundamentais da percepção formuladas pela *Gestalt*, a ênfase nos aspectos ópticos da visão comprometem uma abordagem mais ampla dos outros aspectos relacionados à percepção. Estudando as formas de interação entre “figura” e “fundo” conhecidas também como constâncias, Vernon, com propriedade, chama atenção para nos dizer que

Esses dados sobre o grau de constância se baseiam em julgamentos que usualmente são inferidos de prolongado exame dos objetos. Não podemos estar certos quanto à natureza das percepções imediatas de tamanho, forma, etc., feitos por pessoas em circunstâncias da vida cotidiana. (*Ibidem*: 167).

Consideramos que o trabalho da autora deixa claro a importância da relação interativa entre o indivíduo e seu ambiente na qual a percepção é uma modulação determinada

por seu corpo em encontro direto com o mundo. E, apesar de uma ênfase muito “óptica” do olhar, a autora conclui que é através da percepção que nos situamos no mundo.

Estes conhecimentos acumulados sobre a percepção visual vão permitir a autores como Donis A. Dondis desenvolver a idéia de um “alfabetismo visual”. Para ela,

A linguagem ocupou uma posição única no aprendizado humano. Tem funcionado como meio de armazenar e transmitir informações, veículo para intercâmbio de idéias e meio, para que a mente humana seja capaz de conceituar. *Logos*, a palavra grega que designa linguagem, inclui também os significados paralelos de ‘pensamento’ e ‘razão’ na palavra inglesa que dela deriva, *logic*. As implicações são bastante óbvias; a linguagem verbal é vista como meio de chegar a uma forma de pensamento superior ao modo visual e ao tátil. Essa hipótese, porém, precisa ser submetida a alguns questionamentos e indagações. (DONDIS: 1991, 14).

Defendendo a idéia de uma inteligência visual que pode ser educada pelo estudo, o autor afirma que “devemos buscar o alfabetismo visual em muitos lugares e de muitas maneiras, nos métodos de treinamento dos artistas, na formação técnica de artesãos, na teoria psicológica, na natureza e no funcionamento fisiológico do próprio organismo humano” (*Idem*:18).

A idéia da inteligência visual é fato que não pode ser descartado. A linguagem visual é outro registro e modo de relação com o mundo fundado na “lógica” da imagem. Mas devemos considerar que o “alfabetismo visual jamais poderá ser um sistema tão lógico e preciso quanto a linguagem” (*Ibidem*:19).

Estas observações mostram que tais relações são extensivas a outras operações do corpo na sua interação com o mundo. Não se trata de tomar o olho como o espírito. Trata-se de procurar compreender como o olho é um instrumento poderoso e oculto ao mesmo tempo. Não mais a fisiologia do olho mas o que o olho se tornou com a sua fisiologia. Nada mais desconcertante em nossos dias que as revoltas, mortes e boicotes econômicos originados em nossas relações com a imagem.

Olhar é perigoso, poderíamos parodiar Guimarães Rosa. Em nossos dias devemos andar da cabeça baixa em certos ambientes se não quisermos ser imputados de exercer desejos ocultos revelados no olhar. O escritor peruano Mario Vargas Llosa narrou as suas estranhas experiências vividas durante o período em que lecionou na Universidade de Nova York. “Quando no elevador, olhava para o alto toda vez que entrava uma mulher, temia ser acusado de assédio sexual”. Os recentes acontecimentos desse janeiro de 2006, decorrentes da publicação, por um jornal dinamarquês, de charges de Maóme, tem provocado mortes, destruição de embaixadas de países europeus, ressuscitando questões que aparentemente estariam resolvidas, mas que apenas adormeciam nos alvéolos da loucura.

Mais uma vez nos encontramos diante de questões milenares. A questão do olho, do olhar e do que pode ser olhado constitui um problema cujas diversas dimensões ainda não apreendemos. Mas, certamente, encontramos no subsolo da religião os indícios

para compreender a intensidade do dilema entre o olhar e o que é visto. Basta lembrar, com Régis Debray, que Segundo Concílio de Nicéia que reuniu, pela última vez, a igreja do ocidente e a do oriente para “resolver” a interminável querela das imagens. Há mais de um milênio a imagem já ocupava a mesa das grandes decisões.

Esse é um momento fundamental na história do ocidente no que diz respeito às imagens e que ainda hoje repercute, mesmo de forma oblíqua, na era do visual que vivemos. Esse é o momento, de acordo com Debray, que nos livrou do tédio caligráfico:

A decisão de 787 continua em vigor ainda hoje na Igreja e é instalando-se sobre essas bases que ela conseguiu destroçar os assaltos dos “sem-imagens”. Se, ateus ou crentes, pudemos escapar das maçantes repetições da celebração caligráfica de Deus, à moda islâmica, foi devido a esses “bizantinos” de quem se diz, bastante levemente, que discutiam a respeito do sexo dos anjos. Graças à sua sutileza, a chama ascética não queimou o Ocidente. (DEBRAY: 1993, 80).

Ainda nessa mesma direção Debray mostra como a relação entre o que vemos e o que é visto tem sido atravessada pela presença permanente do mundo religioso, ainda que seja exclusivamente do ponto de vista institucional. “A Igreja Apostólica e Romana conseguiu abrir-se para as mais profanas técnicas da imagem, a começar pelo antigo espetáculo das sombras até chegar ao cinema holográfico”(idem, 82). Essa constatação e outras como o fato de ter de, por exemplo, a lanterna mágica não ter sido “inventada diretamente por um

Padre, mas por um jesuíta alemão, Athanasius Kircher, o primeiro a fazer a respectiva exegese técnica e teológica com sua *Ars magna lucis et umbrae* de 1646” (*ibidem*, 82), revelam como em torno do que vemos e do que podemos ver, com o auxílio da ciência e da técnica, sempre esteve sob os cuidados piedosos das religiões. Não há como dissociar a dimensão religiosa, para o bem ou para o mal, na montagem final e na condução da busca pela construção da vida. A força expressiva da imagem de Joel-Peter Witkin, indica a outra face do corpo, impossível de ser dissociada da sua totalidade.



*The Bra of Joan Miró*<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> [http://www.art-forum.org/z\\_Witkin/Ip/JPW\\_bra.htm](http://www.art-forum.org/z_Witkin/Ip/JPW_bra.htm)

A partir de agora esta investigação faz um ponto de inflexão e vai procurar refletir sobre uma outra dimensão da técnica que, ao lado dos embates digamos “fisiológicos”, incorpora uma noção de habilidade e destreza de natureza mental marcada por atividades conceituais e relacionadas à natureza do discurso. Poderíamos falar de inteligência ou habilidades cognitivas que, de certo modo, parecem funcionar em outro registro. Não se trata, evidentemente, de fazer agora uma divisão entre atividade mental, intelectual, racional, consciente e o corpo. Já vimos, e reiteramos, que muitas dessas classificações têm um caráter didático-pedagógico, mesmo porque não há como estabelecer, nessas questões, categorias incomunicáveis.

Já vimos anteriormente que os gregos, que criaram a palavra *téchne*, já haviam incorporado ao termo sentidos que iam além da idéia de habilidades e destrezas manuais. Os sentidos do termo tinham ultrapassado e ampliado o anterior, que se limitava às habilidades do artesão, admitindo que habilidades e destrezas poderiam ser utilizados em sentido amplo e incorporar uma dimensão, por assim dizer, espiritual. Eram as habilidades do espírito, as habilidades do pensamento, aquelas que conjugavam habilidades do corpo e do espírito. Aqui também, é oportuno reafirmar, nossas considerações devem ser compreendidas nos limites das dificuldades que a questão impõe. Isso significa dizer, mais uma vez, que lidamos no mundo simbólico da linguagem e que o sentido que buscamos nunca se apresenta de forma direta e cristalina. Aqui, como em outros momentos, lidamos como “o mar de palavras”, sempre

agitado e tempestuoso e que devemos navegar “ciberneticamente”.

As últimas considerações não pretendem justificar um possível “relaxamento” ou falta de rigor ou acuidade no trato da questão. Trata-se de, ao ingressar no mundo simbólico da linguagem, no universo do discurso, reconhecer, antes de qualquer coisa, que a expressão humana está subordinada à conjugação e ao domínio, em seu mais elevado grau, das habilidades e destrezas que poucos alcançam. Aqui, mais uma vez, voltamos à recorrente questão sobre a técnica e algo que parece estar além da técnica. Aprendemos e ensinamos técnicas de falar falando, realizando e materializando a fala. Assim, do mesmo modo quando, de acordo com nossos propósitos temos que dizer algo, utilizamos as técnicas que dispomos para nossa, digamos assim, comunicação. Estamos no mundo da expressão, daquele que fala e que busca seu estilo, seu modo particular e singular de se apropriar da linguagem ou deixar ser tomado pela linguagem para realizar um discurso, dizer algo, fazer sentido para o mundo.

Habilidades cognitivas são, num primeiro momento, a capacidade de trabalhar, produzir discursos em programas de Hiperídia conjugando conhecimentos de lógica de programação aos elementos expressivos tais como sons, textos ou imagens. O termo ‘técnica’, emblema da nossa busca, tem aqui uma acepção distinta da que utilizamos. O termo, até aqui, indicou para nós uma habilidade e destreza manual e, em sua dimensão mais ampla, um cenário que foi construído pelo

consórcio entre a ciência moderna e o projeto capitalista. O noção que enfrentamos agora diz respeito a uma forma especial e particular da técnica.

Falar em habilidades cognitivas é perguntar por uma retórica da Hipermissão. É procurar compreender como, numa expressão hipermediática, enfrentamos as técnicas da argumentação. A pergunta pelas habilidades cognitivas é uma pergunta sobre a importância de um certo tipo de conhecimento que diz respeito ao domínio técnico sem o qual uma Hipermissão não se realizaria. Mais precisamente estamos nos referindo às discussões sobre as relações entre arte e tecnologia. Esse diálogo é interessante pois há uma espécie de procura por conciliar o inconciliável. Idéias como as de ‘humanizar as tecnologias’ ou construir uma arte tecnológica que buscam dialogar e compreender essas dimensões que envolvem de um lado, as maiores exigências de rigor e “verdades” matemáticas e, do outro, algo que pertence ao reino do mais absoluto desregramento.

A Hipermissão, nos parece, é o “locus” por excelência onde estas reflexões se conjugam e se realizam. Nesse ambiente de linguagem de programação, independente de interfaces amigáveis ou quaisquer discussões sobre teorias de usabilidade, jaz, sob a pele da expressão possível, uma “lógica” inerente à linguagem do programa de autoria, que deve ser compreendida minimante, mesmo para que se compreenda sua importância e seus limites. Estamos diante, acreditamos, de uma linguagem que exige a conjugação de uma sensibilidade especial

caracterizada pelo atenção especial no enfrentamento das condições técnicas de natureza poética, retórica e estética.

O 'mar de palavras' tem suas correntes vindas de longínquos lugares. Pingüins, de repente, aparecem pelas praias da cidade do Rio de Janeiro. Numa dessas semanas, de janeiro de 2006, uma baleia foi resgatada do rio Tâmis, mas não sobreviveu. Esse estranhos ornitorrincos aparecem desafiando o pensamento tranqüilo e retilíneo da investigação. Tememos quando fazemos certas afirmações no mundo acadêmico e, logo no início deste trabalho e em muitas outras partes, temos reiterado e insistido para as imensas dificuldades de lidar com um tema cuja dimensão ultrapassa em muito nossa capacidade de apreensão. Quando falamos em poética, retórica e estética estamos usando termos cuja história ultrapassa milênios, e evocá-los requer um tratado particular. Como não vamos fazer aqui um tratado particular, sobre cada um desses temas, presentes numa investigação sobre a dimensão técnica nas expressões hipermediáticas, iremos nos valer do *Tratado da Argumentação – A Nova Retórica*, de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, que constitui uma fonte privilegiada a partir da qual podemos fazer aproximações entre as técnicas persuasivas do discurso oral, do escrito e, de pesquisas recentes no universo hipermediático.

Encontramos em Platão, no Górgias, uma passagem que pode nos ajudar definir melhor o que estamos pensando quando procuramos distinguir as técnicas do fazer e as técnicas do dizer. Está distinção tem sua importância limitada ao âmbito

desta investigação e portanto não vai tratar aqui das questões referentes, por exemplo, às implicações da teoria dos atos de fala.<sup>15</sup>

O que importa para nós é compreender essa separação que está posta nos primórdios da retórica clássica quando Platão faz Górgias dizer a distinção clara entre as técnicas do fazer e as técnicas do dizer.

*Sócrates* – Então, por que não dás o nome retórica às outras artes, se todas elas se ocupam com discursos, e chamas à retórica arte dos discursos?

*Górgias* – É porque nas outras artes, Sócrates, todo o conhecimento, por assim dizer, diz respeito a trabalhos manuais ou a práticas do mesmo tipo, ao passo que a retórica nada tem a ver com a atividade das mãos, sendo alcançados por meio de discursos todos os seus atos e realizações. É por isso que eu considero a retórica arte do discurso, e com razão, segundo penso. (PLATÃO: 2002, 132).

A retórica clássica é apenas a retórica clássica mas, além dela, existem outras. Por essa razão é que Perelman e Olbrechts-Tyteca denominam de *A Nova Retórica* o trabalho realizado por eles. Mas leiamos as palavras dos próprios autores na introdução deste trabalho de tão elevado alcance:

“Embora nestes três últimos séculos tenham sido lançadas obras de eclesiásticos preocupado com o problema levantados pela fé e pela prédica, embora o século XX possa ter sido qualificado de século da publicidade e da propaganda, e tenham sidos dedicados numerosos trabalhos a essa matéria, os lógicos e os filósofos modernos, por sua vez, se desinteressaram

---

<sup>15</sup> Dizer declaro encerrada a sessão não é informar sobre o encerramento da sessão, é encerrar a sessão.

completamente pelo nosso assunto. É por essa razão que nosso tratado se relaciona sobretudo com as preocupações do Renascimento e, conseqüentemente, com os autores gregos e latinos que estudaram a arte de persuadir e de convencer, a técnica da deliberação e da discussão. É por essa razão também que o apresentamos como uma nova retórica” (PERELMAN: 1996, 5).

Ainda na introdução ao *Tratado...*, os autores alertam para certos riscos dessa ‘volta ao passado’, ao tempo que mostram os limites da retórica antiga, e como tais limites devem ser superados. “A rejeição primeira” dizem os autores, “resulta do fato de nossas preocupações serem muito mais que um lógico desejo de compreender o mecanismo do pensamento do que as de um mestre de eloqüência cioso de formar praticantes” (*idem*, p. 6). Mas para nossos interesses, voltados para a dimensão técnica das expressões hipermediáticas, torna-se fundamental pensar como a Nova Retórica faz as atualizações necessárias à compreensão “das estruturas da argumentação”. Quando o *Tratado* foi publicado ainda estava distante o ‘boom’ da revolução digital com suas conseqüências sobre as formas expressivas. Os autores, à época, estavam ocupados em fazer uma espécie de ‘upgrade’ da Retórica diante das novas realidades da comunicação humana.

Hoje necessitamos uma novíssima retórica, e ela já existe sob o nome de *hyperrhetoric*. O trabalho de Kristin L. Fortin, por exemplo, intitulado *Aristotle’s Enthymeme and Hypertext’s Links: An Examination of Argument*,<sup>16</sup> que encontra em Landow

---

<sup>16</sup> <http://www.tamu.edu/chr/agora/winter02/fortin.PDF>.

uma de suas fontes, estabelece, a partir da Retórica de Aristóteles, os links na exploração dessa ‘novíssima’ hiperretórica. O termo ‘entitema’, informa Ferrater Mora em seu Dicionário Filosófico, foi empregado com vários significados. Ainda com Ferrater:

“Uma primeira significação é a que se encontra em Aristóteles. Segundo ela, o entitema, é um silogismo baseado em semelhanças ou sinais (...) por exemplo, do sinal (ou fato) de que uma mulher tem leite, podemos inferir que ela está grávida. Em outro lugar diz Aristóteles que o entitema expressa a demonstração de um orador e que se trata da mais “efetiva” das maneiras de demonstração. O entitema é um silogismo retórico”. (FERRATER MORA: 2001, 215).

O trabalho de Kristin Fortin aponta para uma questão que nos parece mais consequente para ser pensada no que concerne à hipermídia, ou seja: o fato de que “the logic of hypertext might be defined in the discursive realm more clearly than in the literary realm”. A ‘lógica’ dessa lógica é que nos permite pensar e dizer que reside no domínio técnico da Retórica, a habilidade por excelência que deve ser desenvolvida para a realização, com êxito, de uma hipermídia.

As pesquisas não cessam e assim como os labirintos hipermediáticos são plurais, a Retórica admite múltiplas abordagens. Não existe, ao nosso ver, ‘o labirinto’ enquanto metáfora, mas ‘labirintos’. Labirintos são muitos e alguns levam aos *Labirintos de la Soledad*. Existem labirintos metafóricos que nos enredam em contradições e nos abandonam à própria sorte. Este é o preço que pagamos pela alto grau de complexidade da

sociedade na qual, uma decisão que tomamos implica a renúncia a muitas outras. A questão, como diz com sabedoria Norbert Elias, é que nem sempre estamos certos se tomamos a decisão certa. Algo semelhante vivemos nesta investigação quando temos, como agora, que abandonar certos caminhos que inevitavelmente se bifurcam.

Habilidades expressivas devem ser compreendidas, no contexto desta investigação, de forma circunscrita e nos limites da linguagem que utiliza. Estamos nos referindo ao escritor, por exemplo, por mais que seja capaz de produzir imagens mentais e descrevê-las, lida com o universo da linguagem escrita, com suas técnicas particulares, e raramente poderá produzir imagens com o mesmo domínio de um pintor, não obstante aqueles raros talentos que dominam diversas formas de expressão com igual maestria. Na produção de uma hipermídia os diálogos entre essas diversas competências constituem um elemento fundamental. Fazer a ‘experiência da linguagem’ hipermediática compreende realizar esse diálogo numa fusão entre diversas modalidades expressivas.

Essas constatações sobre as exigências da linguagem hipermediática não são tranqüilas, no sentido de que basta reconhecê-las para termos resolvido nossas questões, ao contrário, implica um esforço especial daqueles que desejam utilizar essa linguagem com propósitos expressivos, desenvolvido no aprendizado de múltiplas técnicas e à habilidade em conjugá-las. A hipermídia incorpora a interação e enfrenta os desafios desse novo leitor. Como organizar o

discurso, quais as técnicas desse novo discurso que dispõe agora de tantas possibilidades são os caminhos das inúmeras pesquisas. A comunicação humana ganha dimensões inesperadas permitidas pela conectividade das telecomunicações mas continua devedora das lições que se acumulam ao longo dos séculos.

O hipertexto eletrônico já conta mais de meio século de existência, embora sua vulgarização seja recente. Ted Nelson, que cunhou o termo, e George Landow, seu profeta, são seus mais expressivos arautos. A hipermídia que é uma conseqüência natural do hipertexto, certamente é uma etapa do processo das transformações que continuam se processando com excepcional velocidade na comunicação humana. As empresas de telecomunicações, mas não só elas, vivem sob o regime da inovação como condição fundamental para a concorrência. Os lançamentos sucedem-se em ciclos cada vez menores, trazendo inovações que tornam a obsolescência dos produtos, quase após a chegada ao mercado, um característica cada vez maior do nosso tempo.

O acelerado processo de inovações dos 'artigos' de comunicação tem implicações para os processos educacionais; até mesmo o mais simples aparelho de comunicação, o telefone, realiza hoje um sem número de funções, exigindo um mínimo de conhecimentos de informática e navegação em hipertextos. Os celulares, também simples no seu início, tornou-se um micro computador com funções de comunicação que integra a escola, o trabalho e o lazer. Através deles experimentamos uma

mobilidade e conectividade totais, acessamos bancos de dados e realizamos operações as mais diversas. Essas novas formas de comunicação desafiam as formas consagradas de comunicação e, mais uma vez, no que diz respeito às habilidades expressivas, exigem que atualizações sejam feitas. Uma retórica que esteja preocupada em compreender “as técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento”, não pode perder de vista que na comunicação atual, o auditório, está permanentemente em trânsito.

Curiosamente o termo ‘trânsito’ traz em sua raiz a idéia de transe, de um estado da mente que flutua entre outras realidades, como se estivesse processando paralelamente um mundo de distantes miragens. A comunicação não é móvel, móveis são os zumbis que, ligados e em transe, acessam, em qualquer lugar as onipresentes mensagens da vida social. Quer sejam institucionais, religiosas, ‘educacionais’, publicitárias etc. É para essa realidade comunicação de milhões em trânsito pelo planeta estão voltados os novos produtos da comunicação. O iPod é um desses ‘*device*’, originalmente um *player* de músicas, em formato MP3, incorporou uma pequena tela, de alta resolução, permitindo assistir a filmes e navegar na web. Esses novos panoramas móveis são também líquidos, no sentido apontado por Zigmunt Bauman, caracterizando a modernidade.

As relações humanas são configuradas a partir das possibilidades de ampla conectividade e circulação de dados, em tempo real, para todos os lugares do planeta. As mudanças nas

formas de comunicação e interação entre as pessoas constitui, certamente, uma das mais claras transformações vividas na contemporaneidade. Nos aproximamos rapidamente para vivermos a era da conexão universal e nela estão os desafios para a comunicação enquanto instância de produção e de compartilhamento de sentido.

Pensando estritamente na hipermídia, tal qual temos procurado compreender, nos encontramos sempre carentes de retomar os textos clássicos, e a procurar em outras fontes, e subsídios para compreender as ricas e múltiplas dimensões expressivas que ela apresenta. Basta pensar as relações entre a retórica antiga e a hipermídia, as atualizações das discussões sobre a oralidade e suas relações com a oratória, e seus desdobramentos na vida social, suas implicações educacionais, políticas, econômicas etc. São dimensões que guardam relações entre si e ainda por serem explorados em todas as suas possibilidades.

Muitas outras considerações devem ser feitas e, talvez, a principal delas seja reconhecer a riqueza e complexidade da questão e assinalar que qualquer investigação deve considerar que sempre estará fazendo um recorte, embora necessário, empobrecedor. A hipermídia, enquanto linguagem, pode cumprir muitos propósitos e, no que diz respeito às questões retóricas ainda engatinhamos. Basta ouvir, por exemplo, o que diz Gilson Schwartz<sup>17</sup> “Nada mais incongruente com a utopia da convergência que o mundo da telefonia celular”. A afirmação do

---

<sup>17</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi1902200620.htm>

professor, feita após sua visita ao 3GSM World Congress, mostra que ainda vivemos incertezas relacionadas às decisões que passam pelas grandes disputas comerciais. Novas possibilidades técnicas e suas aplicações no mundo das telecomunicações e da telemática são complexas e envolvem países, grandes corporações, pesquisas, recursos elevados, questões políticas, religiosas e culturais. O cenário tecnológico com suas possibilidades parecem, por outro lado, construído e desenhado para atender às particularidades expressivas de cada cultura.

Os meios podem ser muitos e o são. Eles estão disponíveis ao homem, são diversos, embora possam, muitas vezes, ser extremamente uniformes. Os números são estratosféricos quando se pensa o número de operações na telefonia ou o número de páginas vistas na *web*. Mas, o queremos reafirmar é aquilo que se torna claro para todos e tão bem observadas pelo professor Schwartz quando afirma: “As culturas de uso do celular são radicalmente diferenciadas entre europeus, asiáticos e norte-americanos. Nada parece mais global e na prática é tão local quanto o uso do telefone celular”. (Schwartz: *idem*).

Não obstante essas considerações sobre a “natureza cultural do uso do celular”, estamos muito próximos das soberbas reflexões sobre a natureza da cultura, feitas por Octávio Paz, e que abordamos no primeiro capítulo, a propósito das línguas dos povos. Vimos, com Paz, que estas são entidades mais vastas que as entidades conhecidas como “nações”. É, nesse contexto, que

a cultura deve ser compreendida: não como um lagoa de águas paradas, mas um rio de águas permanentemente renovadas.

Assim, a questão local, ou mais ainda, a questão glocal, como querem alguns, é o desafio enfrentado em múltiplos campos da existência. Certamente que tais questões têm um interesse particular sobre as formas das relações econômicas, que acabam ditando, de alguma forma, muitos dos rumos da sociedade. Mas a singularidade de uma cultura, seus valores, sua particular forma de perceber e lidar com o corpo são os aspectos que mais interessam conhecer. A comunicação humana encontra-se sempre diante do desafio de persuadir ou convencer um auditório. A Retórica continua sendo o conhecimento que nos possibilita resolver tais desafios postos para comunicação.

Considerando o peso das relações econômicas, marcadas pelo mundo corporativo, é interessante chamar atenção para os grandes institutos de pesquisa de opinião e de marketing que ainda encontram na retórica antiga os mesmo elementos norteadores e válidos utilizados em nossos dias. É muito interessante ver como são construídos os argumentos e como são desenvolvidas as estratégias “de produção de encanto” visando obter a atenção do “cliente”.

Estamos diante de cenários que exigem e impõe múltiplas perspectivas para quem busca compreender o intrincado da questão. A ênfase que damos à retórica não significa, evidentemente, desconsiderar áreas próximas que são fundamentais para a compreensão do objeto desta investigação.

O que desejamos assinalar são as inúmeras intricamentos, cruzamentos, superposições que encontramos no caminho da investigação. As questões que procuramos compreender na hipermídia, suas estratégias poéticas e seus modos de produção de encanto são milenares. Os gregos, e a história que segue depois deles, são as fontes às quais incansavelmente voltamos para aplacar nossa sede de saber os mistérios da comunicação humana. Muito embora tenhamos que considerar com Nietzsche que “a la humanidad le gusta deshacerse pronto de las preguntas por el origen y los comienzos” e que o homem é um projeto absurdo e sem sentido.

O percurso realizado até o presente procurou mostrar os intrincados modos de leitura que visam a compreensão das técnicas do corpo e a dimensão comunicacional implicada nas disposições originadas no âmbito da técnica. Vimos, mais de uma vez, que lidamos e habitamos fronteiras imprecisas e em constante mutação. O indivíduo singular e sua cultura, seja lá como ela seja compreendida, constitui um emaranhado a ser permanentemente decifrado.

O percurso feito até aqui revelou os fios tênues das mutações nas aceleradas sociedades contemporâneas, e tal complexidade das cidades, das comunicações, das formas de dominação entre os povos são alguns desses sintomas que revelam a dramaticidade que o sujeito singular enfrenta na afirmação da sua existência. O sujeito submetido às exigências, cada vez mais rígidas, do mundo à sua volta, constitui o destino a ser mudado.

Com estas considerações iremos agora tratar, com maior especificidade, a natureza da técnica na sua dimensão expressiva, no sentido de uma aproximação, ainda mais apurada, da compreensão dessa 'habilidade e destreza' técnica diante da arte do bem dizer. A retórica, a busca pela persuasão será agora mais apurada de forma a permitir uma clareza maior diante da procura que ora empreendemos.

### **III Capítulo - Expressão e técnica em hipermídia**

Envolvidos pelos cenários hipermidiáticos, procuramos pelo sentido da técnica, enquanto a habilidade e destreza de um discurso, de uma fala, enfim de uma expressão. Procuramos ainda compreender como a técnica do fazer está relacionada à técnica do dizer. Esta pergunta pela técnica do discurso só pode ser respondida no âmbito da Retórica. Esse duplo sentido da técnica nos parece fundamental e aponta, em nosso entendimento, para uma supremacia da técnica retórica.

Vamos adicionar às nossas preocupações com os ‘instrumentos’, com os ‘recursos’ e com o domínio técnico das habilidades de um ofício, uma dimensão que nos ajude a compreender o sentido da supremacia da técnica retórica. Vejamos alguns exemplos, mas, antes, devemos acentuar que a pergunta pela retórica na hipermídia não significa que ela se dê em ‘separado’ da preocupação com o domínio do ofício.

O dicionário nos oferece várias acepções para o termo discurso. Para a Filosofia, esse termo designa um “raciocínio que se realiza por meio de movimento seqüencial, que vai de uma formulação conceitual a outra, segundo um encadeamento lógico e ordenado”. O discurso expressivo é aquele que busca provocar ou aumentar a adesão dos espíritos. Já vimos que conhecer e dominar as técnicas ou ‘estratégias’ de produção de encanto, conhecer, enfim, as leis que regem a persuasão é de interesse de todos.

Pensar uma retórica da hipermídia é pensar nas técnicas expressivas e nas técnicas relacionadas ao domínio da lógica de programação e, particularmente, na linguagem específica do programa de autoria utilizado. As possibilidades expressivas proporcionadas pela linguagem hipermidiática, na construção de um argumento, visando persuadir e obter a adesão de um leitor, são tão ricas quanto desafiadoras.

Um dos desafios mais importantes é o das competências. Não se trata aqui de pensar numa hipermídia, enquanto uma expressão coletiva. Estamos pensando naquelas obras autorais nas quais uma só pessoa desenvolve um trabalho hipermidiático. Muitas pessoas têm múltiplas competências e as conjugam de maneira habilidosa. Os recursos hipermidiáticos estão à disposição do artista, do professor e do aluno e podem ser utilizados para atender a cada um, de acordo com suas necessidades. A utilização de recursos audiovisuais, há muito disponíveis, e da hipermídia ampliam e resignificam, com a interatividade, os mistérios da linguagem.

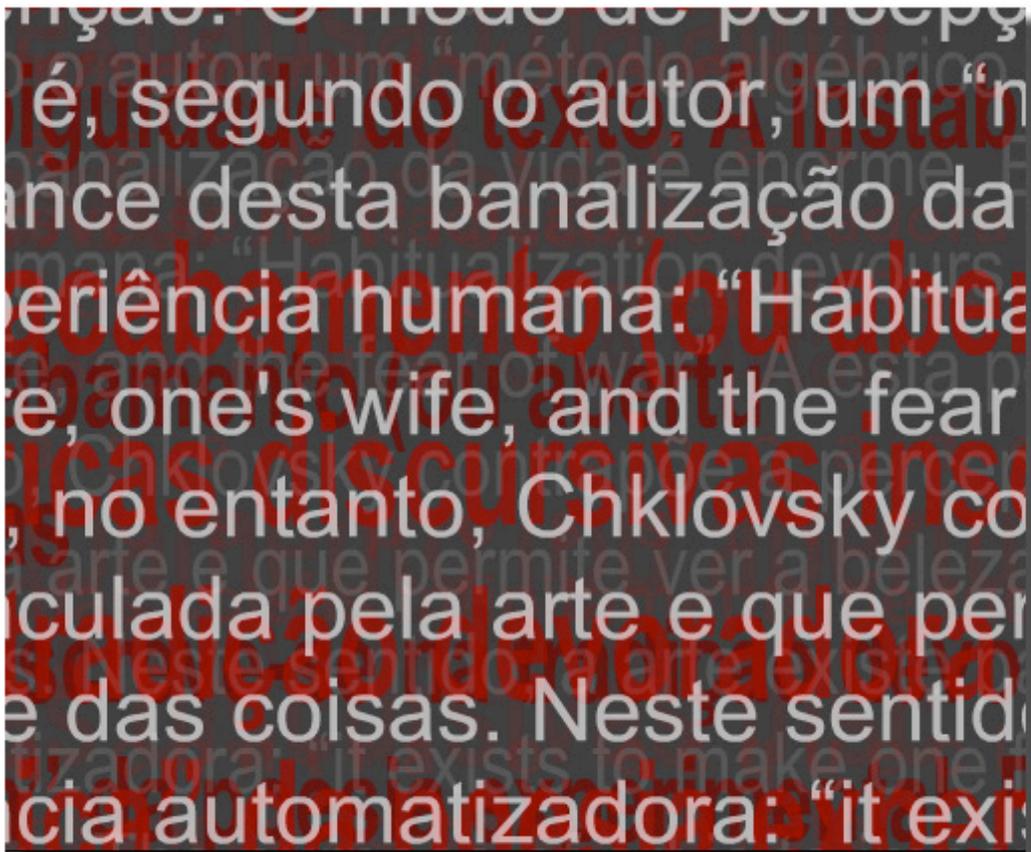
Um site na internet é uma expressão hipermidiática. Um jornal eletrônico, um museu virtual, um site pessoal de um artista são exemplos de expressões hipermidiáticas. Em todos eles, ou quase todos, estão presentes os elementos que caracterizam uma hipermídia. São discursos que utilizam sons, textos, imagens e links que levam ao infinito. Com essas ‘unidades básicas’ se constrói um discurso hipermidiático persuasivo através do qual procura-se obter a atenção do leitor.

A questão retórica é, também, uma discussão sobre o auditório. Questionando sobre como imaginamos os auditórios que decidem sobre a natureza convincente da argumentação, Chaim Perelman ensina que:

Encontramos três tipos de auditórios, considerados privilegiados a esse respeito, tanto na prática corrente como na prática filosófica. O primeiro, constituído pela humanidade inteira, ou pelo menos por todos os homens adultos e normais, que chamaremos auditório universal; o segundo formado, no diálogo, unicamente pelo interlocutor a quem se dirige; o terceiro, enfim, constituído pelo próprio sujeito, quando ele delibera ou figura as razões dos seus atos. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA).

O auditório universal é o que importa a esta investigação. E esta não é gratuita, ao contrário, funda-se na sua importância e que, ainda de acordo com Perelman et Tyteca, é o auditório pretendido pelos filósofos. E creio que podemos acrescentar também os artistas na pretensão à aprovação desse auditório.

O auditório determina, portanto, a natureza e a técnica do discurso. Quando navegamos pelo site de um poeta, não somos seduzidos por um produto que se oferece ao nosso deleite ou procura atender às nossas necessidades. Vejamos, por exemplo, o *site* do poeta Rui Torres a ‘preocupação’ com um auditório universal. Não obstante toda a sintonia fina com a utilização dos recursos hipermediáticos, não foi a um auditório tecnofílico que o poema visou.



Rui Torres – Fragmento de *Clarice*<sup>18</sup>

A técnica, em seu sentido mais amplo, encontra aqui o lugar propício para gerar sua própria técnica, na perspectiva de uma *téchne*. Os múltiplos diálogos possíveis entre a pintura e as imagens digitais, ou entre imagens fixas e imagens em movimento, já seriam mais que suficientes para ocupar pesquisas particulares. Os ambientes hipermediáticos impõem uma espécie de síntese harmônica, e às vezes abrupta, entre tais elementos. A imagem não ocupa mais o lugar primordial,

---

<sup>18</sup> <http://telepoesis.net./poesia.html>

nem os sons e tampouco os textos. Ao contrário, conjugam-se reforçando os argumentos e procurando o olhar e a atenção do leitor.

No ambiente hipermediático, seria mais sensato falar em técnicas diversas que se cruzam, que de uma única técnica. O palco-tela que é oferecido ao leitor é o primeiro momento da sedução. O espaço informação, como o nomeia Steven Johnson (2001), é essa primeira convocação, a primeira impressão que atravessa os sentidos do leitor. A técnica, na utilização de recursos persuasivos, pressupõe um conhecimento, antes de mais nada, das leis da composição visual. Uma palavra, um fragmento sonoro e uma imagem, ou conjunto de imagens, devem estar conjugados em torno do propósito pretendido.

A persuasão dos espíritos não deve atender aos apelos fáceis e satisfazer as necessidades do auditório. A crítica feita por Alan Bloom (2001) aos artistas, seguindo a tradição platônica, é por conta da submissão destes aos aplausos do público. Um site pornô não é o melhor modelo para atrair a atenção de quem está interessado em amor. Atender aos desejos do auditório é correr o risco de perigosas demagogias ou de desastrosas pedagogias. O que não significa, por outro lado, que a sexualidade não possa ser explorada com os mais distintos propósitos. A sociedade atualiza permanentemente seus valores, acrescentando-lhes novos e antigos sentidos para mundos e realidades diversas, que se cruzam.

O discurso persuasivo pode ser o discurso religioso de qualquer igreja que, desde cedo, compreendeu a importância da imagem e desde então tem sido uma aliada dessa forma de expressão, que ainda hoje gera tantas controvérsias. Essas considerações apenas procuram reforçar que, para a dimensão retórica, a habilidade em usar textos, sons e imagens está submetida à lógica paradoxalmente imperativa de conquistar o auditório, como veremos nos usos da metáfora.

A técnica, aqui, poderia ser considerada como um acessório que se terceiriza tal qual se verifica no consórcio entre alguns artistas e programadores. Isto pode ser inferido tanto dos discursos de alguns autores (BENNET: 1997; DOMINGUES: 1997), como pode ser observado em suas obras. Não obstante, o esforço em classificar os fenômenos comunicacionais e artísticos, a dinâmica e a diversidade de suas manifestações nos permitem apenas traçar largos traços sobre suas características. Com isso, acreditamos encontrar reunidas na hipermídia todas as funções da linguagem, mas a função poética reúne, por sua vez, na hipermídia, todas essas funções.

O que estamos tentando dizer, e o que para nós nem sempre está tão claro, é como conciliar a multiplicidade de habilidades presentes num discurso, construído num ambiente hipermediático. O *power-point*, por exemplo, tornou-se, para muitos, o modelo mais simples e direto de um ambiente onde é possível fazer uma exposição de uma aula, uma palestra ou de tratar 'poeticamente' um assunto 'hipermediaticamente'. As técnicas de produção mecânica e digital das imagens, a inserção

de fragmentos sonoros ou peças de áudio, captadas no ambiente natural, e a inclusão de textos obtidos nos bancos de dados são hoje de uso corriqueiro, mesmo nos mais remotos lugares do planeta.

As tecnologias da comunicação sempre estão sendo aperfeiçoadas. Nossos ancestrais, quando construíram a escrita, mal podiam imaginar o que viria do vespeiro alucinado que estavam provocando. Não é nosso propósito, e não seria possível nos limites desta investigação, fazer uma história das técnicas, no que diz respeito aos suportes e suas implicações retóricas. O que procuramos vislumbrar são esses obscuros intervalos que se insinuam, a partir da nossa experiência, entre as técnicas do fazer e as técnicas do dizer. Muito interessantes, nesse sentido, são as observações e contribuições de Elisabeth Eisenstein, em seu livro *Revolução da Cultura Impressa*, sobre os primórdios da Europa Moderna. Nesta obra, a autora só confirma a importância que a questão religiosa ocupa, e como esta atravessava as questões centrais, decorrentes do aparecimento da imprensa.

Uma afirmação de Elisabeth Eisenstein de que “na realidade, a metamorfose cultural provocada pela imprensa foi muito mais complicada do que se poderia imaginar numa simples fórmula”, nos fornece uma idéia da complexidade de tal acontecimento, no curso da história e do destino do homem. Vemos, nessa afirmação, uma correspondência entre aquilo que Norbert Elias, já referido anteriormente, chama de nossa carência de conceitos que possam operar a complexidade, que a vida social produz. Não há uma simples fórmula para falar da técnica, não

podemos pensar nas técnicas expressivas proporcionadas pela comunicação contemporânea, sem alguma cautela e cuidados.

A questão do suporte, do lugar onde se inscrevem as informações é, essencialmente, uma questão técnica. O barro, a pedra, o pergaminho, o papel, a fotografia, a imagem eletrônica e o bite, cada qual, ao seu momento, enquanto suportes reconfiguram os diversos modos do dizer. Reconfiguram e produzem, sobretudo, em nosso entendimento, uma nova retórica. Tanto maior seja a complexidade dos processos técnicos e as tecnologias disponíveis, mais somos obrigados, no que diz respeito à linguagem e às expressões humanas, a compreender os elementos básicos que estão em jogo na capacidade expressiva.

A linguagem metafórica encontra, ao nosso ver, muitas possibilidades num ambiente com o potencial expressivo da hipermédia. A técnica e a metáfora da técnica se entrecruzam na procura pela expressão mais persuasiva, mais convincente, aquela que irá produzir os encantos que seduzem o ouvinte, o leitor, o espectador ou o interator.

Para além disso o esforço que empreendemos aqui, caminha no sentido de compreender como as expressões, as figuras de linguagem vão se adaptando às novas exigências expressivas, à medida que novos recursos tornam-se disponíveis. Esses 'novos recursos' ou os recursos modificados são, enfim, os responsáveis pelas exigências das atualizações. É nessa perspectiva que o uso da linguagem metafórica, por excelência,

é a linguagem da Arte. No interior da metáfora, nos deparamos com um profundo liame com a criação artística. Abordagens da linguagem metafórica, por exemplo, na poesia de Trakl estão presentes tanto nas análises de Heidegger (1999) como, entre nós, no trabalho de Modesto Caroni Neto, que analisa a relação entre metáfora e montagem, também a partir da obra do poeta alemão. Analisando a natureza da linguagem metafórica, ou melhor, a natureza da metáfora, Paul Ricouer diz que:

“A dualidade da retórica e da poética reflete uma dualidade no uso do discurso tanto quanto em situações de discurso. A retórica, já se disse, foi ante de tudo uma técnica de eloquência; seu alcance é o mesmo da eloquência, a saber, gerar persuasão. Ora, essa função, por mais vasta que seja sua extensão, não cobre todos os usos do discurso. A poética, a arte de compor poemas, trágicos principalmente, não depende, nem quanto à função nem quanto nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é a eloquência. Ela não visa à persuasão, mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência desenham assim dois universos do discurso distintos. Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à estrutura, consistir apenas em uma única operação de transferência de sentido das palavras, mas, quanto à função, ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia; há, portanto, uma única *estrutura* da metáfora, mas duas *funções*: uma função retórica e uma poética”. (RICOUER: 2000, 23).

Essas considerações mostram como a linguagem metafórica está presente, cumprindo dupla função. Isso nos impõe pensar o que seria e como seria possível a utilização, na hipermídia, dos recursos metafóricos. Defrontamo-nos com questões que ainda são muito prematuras, considerando a rapidez e a riqueza dos processos da comunicação humana, com as sucessivas

revoluções dos meios de comunicação. Aqui, parece que nos debatemos com a questão, posta por Ortega y Gasset, ao afirmar que a humanidade dispõe de mais recursos que os necessários à sua existência.

A hipermídia é uma linguagem ou um ambiente de convergência de linguagens, cujas técnicas persuasivas da retórica, ainda estão por serem construídas<sup>19</sup>. Basta pensar, por exemplo, o boom dos blogs políticos, cujas consequências estamos vivendo e observando. O blog, num primeiro olhar, é uma publicação em tempo real de textos, sons e imagens. Um blog é, ao mesmo tempo, um site pessoal, um jornal eletrônico, um lugar de investigação e pesquisas, um lugar de sociabilidade, e ainda um sem número de possibilidades e funções a serem desenvolvidas. E um blog é uma hipermídia, como de resto, qualquer publicação na web, virtualmente, é uma hipermídia.

As pesquisas acadêmicas, os íntimos diários da adolescente ou os comentários, em tempo real, de um parlamentar numa sessão no Congresso Nacional, publicados num site/blog, dispõem, todos eles, de todos os recursos para um discurso hipermediático. Neste sentido, o blog é a manifestação do particular na esfera pública. Nesses ambientes, o que primeiro salta à vista são as possibilidades expressivas disponíveis, e as imensas dificuldade de se lidar com tais recursos, obtendo deles toda a expressividade possível.

---

<sup>19</sup> Embora sua sintaxe e semântica não estejam totalmente construídas, a incipiente sintaxe e semântica já dispõe de uma metodologia de trabalho e produção.

Disponer dos recursos técnicos e tecnológicos não significa o sucesso prévio de uma comunicação, de uma mensagem ou de um discurso. Do mesmo modo, não basta conhecer a sintaxe de uma língua para que possamos fazer poemas. A capacidade de construção de um argumento ou de uma narrativa, que possa obter o entendimento e a adesão de um auditório envolve um vasto e complexo sistema.

No que diz respeito à nossa questão, é importante ressaltar a importância que a Retórica ocupa, sobretudo, quando consideramos o número de obras que autores tão relevantes dedicaram a esse tema. Afirmamos isto e nos damos conta, imediatamente, e mais uma vez, das impossibilidades de conhecer todas essas obras e como a hipermídia faz parte da revolução que prenuncia soluções para tais questões. Estamos nos referindo às implicações para a memória e às mudanças nos processos mnemônicos, decorrentes dos suportes digitais, dos bancos de dados e das redes telemáticas.

A hipermídia que vamos desenhando, no decurso da presente investigação, não está ocupada em discutir conceitos como usabilidade e considerar leitores como usuários ou clientes. Sempre realizamos um movimento de afastamento desses conceitos, ocupados com atividades mercantis ou voltadas para os negócios do comércio, da indústria ou dos serviços. Apenas, acidentalmente, eles podem comparecer no âmbito das nossas preocupações. Com esta afirmação marcamos nosso entendimento sobre a retórica, não como um discurso que visa agradar seu público, mas, ao contrário, para tornar claras as

questões que os especialistas são incapazes de traduzir para o auditório universal.

Quando vemos uma imagem numa tela, num ambiente hipermediático, sabemos que ela é uma informação numérica e que, um eventual caráter documental, é dado unicamente pelo texto que a acompanha e legitima. Algo como dizer: isto não é uma imagem. O número, que subjaz à imagem, é um dado que tem de ser considerado, enquanto estamos lançados na busca da imagem que traduza com mais vigor o que deseja ser visto.

As palavras técnica e arte definem, como já vimos anteriormente, um território, um espaço e uma região de cruzamentos, que apontam múltiplos caminhos e diversas incertezas. Essas incertezas e múltiplos caminhos, num primeiro momento, devem ser compreendidos como uma decorrência natural da trama diversificada de sentidos que, historicamente, são adicionados, retirados e modificados em torno dessas palavras. Como procuramos mostrar, no primeiro capítulo, sempre estamos enredados na limpeza do palimpsesto em que as palavras se constituem. Interessa, sobretudo em nossos dias, compreender quais sentidos foram adicionados, modificados, ou re-significados, considerando a importância que tanto a técnica como a arte alcançaram na contemporaneidade.

Falamos em caminhos que se bifurcam, que voltam a se cruzar e neles construímos metáforas orientadoras para continuar o trabalho compreensivo. É, sob este aspecto, que vislumbramos as dificuldades inerentes a tal questão. Vimos que a *téchne* é

um termo que traz em si um caráter instrumental e está sempre relacionado à realização de uma atividade, em seu mais elevado e expressivo modo de realização. Realizar uma atividade com técnica implica dizer, não só utilizar os instrumentos adequados e cumprir as determinações próprias à realização da tarefa específica, mas, sobretudo, realizar tais procedimentos em sua forma mais perfeita, ou mais próxima de um ideal de perfeição racional. Podemos falar de uma vocação à perfeição, que impulsiona a atividade técnica, para que o fim desejado de uma atividade alcance seu objetivo.

Há, na atividade técnica, uma preocupação rigorosa em não fugir do caminho que a técnica determina e exige. Devemos também lembrar que tal rigor não é cego e que podemos compreender a técnica, enquanto um esforço permanente na formulação de novos passos, novos procedimentos, visando o domínio que se persegue na realização de uma atividade. Este motor interno que impulsiona a busca pela aplicação técnica mais adequada à realização de uma atividade, não deve ser compreendido como um esforço que vai além dos fins esperados numa atividade. Afirmamos isso levando em consideração que a *técnica* não está preocupada ou que esteja em busca de algo além dos propósitos a que se destina. Ou ainda: afirmamos os limites da técnica como uma espécie de fechamento e de orientação, voltada para uma atividade.

Corremos o risco de ser repetitivos, de darmos voltas desnecessárias, de reafirmar o que parece óbvio, claro e cristalino. Mas tal movimento em círculos deve ser encarado

como parte vital de um processo reflexivo, necessário à presente investigação. Estamos atentos aos perigos e aos enredamentos a que a linguagem, permanentemente, nos leva. Não se trata aqui de preencher com vazios o próprio vazio do sentido que se busca. Quando estamos empenhados no trabalho de compreensão do cruzamento entre a técnica e a arte, necessariamente enfrentamos, num mesmo corpo, como nos xipófagos, ‘conceitos-orgãos’ que funcionam, compartilhando precariamente uma vida, uma existência ou co-habitação. Existem pois situações em que tais órgãos estão de tal modo imbricados, nos quais se torna impossível sua separação, sob o risco de uma falência total dos organismos fundidos. Assim, podem ser compreendidas as dificuldades enfrentadas com as noções e conceitos presentes, tanto na técnica quanto na arte.

*Ars*, sabemos, foi como os latinos traduziram o termo *téchne*, do original grego. A *téchne* grega e a *ars* latina estão distantes do que conhecemos como arte, há cerca de cinco séculos. Régis Debray nos diz que “escrever ‘Arte diz-se, em grego, *téchne*’, como se faz todos os dias, é, mais que um anacronismo, um delírio recuperador”. (1994:169). A afirmação do autor é provocante e nos obriga a considerar a arte como atividade humana carente de melhor explicitação.

O nosso desafio é fazer um percurso que nos impeça de tratar a arte como um religião. Esta investigação vê-se obrigada a tomar os cuidados necessários, para não enveredar por uma apologia da arte, com os olhos vendados por um tipo de fanatismo artístico- religioso.

Ao longo do caminho desenvolvido até aqui, alternarmos percepções em torno de um tema que, como já vimos, está situado entre uma visão técnica racional, necessariamente fria e desértica e uma dimensão da comunicação e expressões humanas, vigentes em outro registro e que convocam outras competências e habilidades. Ao mesmo tempo, a técnica diz respeito a situações sociais, econômicas, ambientais, todas elas repercutindo sobre a vida de todas as sociedades humanas. Arte e técnica possuem, simultaneamente, uma dimensão social e uma dimensão individual. A sua importância se espalha pelas atividades humanas e acaba por definir o modo particular como cada sociedade lida com sua existência.

O propósito de trazer à luz uma discussão, que busca discorrer sobre a técnica e a imagem, é revelar as dificuldades nas quais estamos envolvidos no pensar a dimensão técnica, em sua contaminação e relação de contigüidade com as discussões sobre a estética. A disciplina Estética, que integra os estudos da Filosofia, é, como sabemos, uma novidade do pensamento humano. A estética se constitui em uma atividade do pensamento, distinta do lugar ocupado pela disciplina História da Arte. A distinção está, como para todo campo do conhecimento, determinada por 'sua natureza, seus limites, suas incumbências e pelo seu método'. Assim, a Estética que, inicialmente, elegeu a beleza como objeto de conhecimento, há muito teve de ampliar seu 'objeto', chegando mesmo a inverter totalmente a natureza do seu sentido.

Sabemos que dizer *técnica é arte e arte é estética*, é, evidentemente, tratar de forma reducionista temas, cuja complexidade não tem limites. Mas, de certo modo, podemos ver que há quem sustente, de acordo com Pareyson (1989:16), “que a estética não é filosofia, ela é, antes, alguma coisa intermediária entre a filosofia e a história da arte”. Mas tal modo de compreensão não apreende o sentido apresentado por Pareyson, quando a conceitua, afirmando seu caráter filosófico, sua natureza especulativa, fazendo distinção entre a reflexão e a experiência sobre a qual esta reflexão tem origem. Os enquadramentos sucessivos operados por Pareyson, para a apreensão da estética em suas múltiplas dimensões, conduzem-nos a admitir o seu caráter filosófico especulativo, formulando os conceitos que não se constituem em normas, mas que trabalham para “tornar o artista e o crítico mais conscientes dos seus respectivos trabalhos”.

Nossa pesquisa, nesta etapa, consiste, em boa parte, e atendendo ao que foi dito acima, em estabelecer e definir conceitos, ao tempo que procura fundamentos teóricos que orientem a compreensão do objeto da investigação. Acreditamos ser este lugar uma encruzilhada, um lugar de trânsito intenso, onde fica difícil saber exatamente qual caminho a ser trilhado. Não saber exatamente para onde ir, ou como se comportar diante de tal turbilhão de movimentos, diz respeito, em nosso entendimento, à multiplicidade de discursos e às riquezas de sentidos que se alternam permanentemente.

Como é possível compreender a dimensão técnica nas expressões hipermediáticas, isolando conceitos que estão presentes na retórica, nas artes e seus ofícios, nas especulações estéticas, filosóficas, sociológicas ou antropológicas? Convocar a presença da estética, nesta investigação, é admitir que pertence à sua natureza a formulação das questões mais gerais da arte e que, neste contexto, tal admissão constitui, simultaneamente, mistério e enigma. Voltas, dadas ao acaso, não são gratuitas, são esforços para ordenar múltiplas visões, contradições e paradoxos existentes entre o pensamento abstrato e os fenômenos estudados por ele. Como pensar a dimensão técnica na hipermedia, sem alinhar conceitos ainda em desenvolvimento?

Vamos nos valer, mais uma vez, de Régis Debray (1993) que, a partir da imagem visual do ícone, nos conduz, com suas pertinentes e interessantes conexões, a um percurso e a um questionamento da arte, ao tempo em que observa como nossas relações com a imagem estão sempre carentes de atualizações. Algumas questões apontadas por Debray, por sua vez, são aprofundadas no trabalho de Alain Besançon *A Imagem Proibida – uma história intelectual da iconoclastia*, que dedica maior atenção ao ciclo antigo, enfatizando a importância da dimensão religiosa da imagem.

Ambos os autores estão, de certo modo, e Besançon de forma explícita, interessados em mostrar como o Ocidente lida com a proibição e a autorização do uso das imagens. Nosso interesse, voltado para o ambiente hipermediático, e utilizando o exemplo

recente do Orkut, é mostrar como situações paradoxais começam a se cruzar. Debray mostra como nosso primeiro museu foi o cemitério. E afirma que “é uma banalidade verificar que a arte nasce funerária, e renasce, apenas morre, sob o agulhão da morte” (1993, 22). Acreditamos, por outro lado, que, na contemporaneidade, o que também se banalizou foi a morte ou, pelo menos, o modo como lidamos com ela.

Os museus de arte não exibem mais seus ossuários, como diz Debray; a arte e a sua história perdem a importância e o caráter religioso, e suas realizações passam a ser questionadas. Isto não significa que a arte tenha morrido, basta atentar para Bensançon (1997) lembrando-nos que, mesmo diante do desânimo proporcionado pelas manifestações da arte contemporânea, não devemos afirmar que a arte morreu, pois o tema da decadência da arte é tão velho quanto a própria arte.

Arte e imagem são praticamente sinônimos para esses autores, e a abordagem de Debray, particularmente, é a que nos autoriza ver, nas manifestações das redes telemáticas, estranhas manifestações, que nos remetem aos primórdios da humanidade e das suas confusas relações com as imagens.

Um exemplo muito estranho pode ser encontrado no Orkut, uma comunidade virtual de relacionamentos, que começa a conviver com seus mortos, eternamente congelados em suas imagens, na rede mundial de computadores. Saímos dos cemitérios para os museus e voltamos ao cemitério digital. Transfiguramos o lugar sagrado dos mortos nos museus de arte

e, por último, em compartilhamento virtual. Aqui, mais uma vez, como nos blogs, presente a manifestação do particular na esfera pública.

A comunicação contemporânea possibilitou o aparecimento de um cemitério virtual, onde os mortos flutuam perdidos e cuja memória está sempre alimentada por *scraps* com as mensagens mais curiosas. A banalidade da arte contemporânea leva à banalidade da vida e da morte. As manifestações artísticas, em suas diversas e variadas manifestações, traduzem as perplexidades e apontam para horizontes, que se abrem a toda a humanidade. Não se trata, evidentemente, de fazer aqui qualquer exercício de futurologia e, sim, apenas reafirmar a importância de manifestações que trazem os velhos enigmas, disfarçadas em seu âmago.

A nossa relação com as imagens, e suas relações com a religião e a arte, estão sendo abordadas, neste contexto, buscando compreender, como, nos ambiente técnicos altamente complexos da hipermídia, nas redes telemáticas, é possível a convivência com uma das questões mais radicais da existência: a morte, a imagem e a arte. Os mortos do Orkut ganham vozes vindas de um além global, indefinido e muitas vezes anônimo. Mensagens que perambulam ao lado das imagens de um morto que permanece congelado e sempre disponível para a memória dos amigos.

O advento da internet configura uma realidade comunicacional que altera as interações humanas e permite outras formas de

sociabilidade. Mas, sabemos, isto é apenas a ponta de um iceberg. Podemos, sem medo de cometer um exagero, afirmar que nenhuma atividade humana ficou ao largo das transformações decorrentes desse cenário, construído pela revolução digital e encarnado no processamento numérico da informação. O que importa mesmo é compreender o desafio expressivo que tais possibilidades apresentam, e como podemos avaliar as encruzilhadas conceituais, que transitam entre a arte, a técnica e a estética.

Ao refletirmos sobre o estatuto das imagens, nos ambientes digitais, e como elas estão presentes numa hipermídia, estamos, ao mesmo tempo, lidando com os tais cruzamentos entre a sua natureza técnica e as suas dimensões simbólicas. As múltiplas abordagens que uma imagem possibilita, permitem olhar para as “personas”, as máscaras e as diversas “fotos”, que proliferam na internet, como vastos museus. Não estamos aqui, neste momento, tratando ou pensando nas artes eletrônicas ou nas relações entre arte e tecnologia, mas, mostrando como nas redes de comunicação hipermediáticas circulam, ao mesmo tempo, imagens que cumprem, de certa maneira, as mesmas funções que cumpriam nos primórdios da humanidade. Mais uma vez podemos considerar as contribuições de Régis Debray e Alan Besançon para afirmar que, essas imagens, ainda que meros instantâneos fotográficos, guardam em si, como num palimpsesto, muitos sentidos.

Essas referências às imagens, que circulam pelo Orkut, não tem outro propósito senão o de salientar como, numa hipermídia, o

estatuto particular da imagem nos permite pensar, ao mesmo tempo, suas múltiplas possibilidades. Mas, não podemos, é claro, pensar a imagem fixa, a fotografia, ou o fotograma, independentemente das suas relações com as outras matrizes do pensamento. Nossa experiência, ao longo de muitos anos, lidando com a produção de imagens, quer seja na experiência da pintura, quer seja lidando com programas computacionais, permitiu compreender, com mais apuro, como sua especificidade não pode ser isolada, numa hipermissão.

A riqueza da imagem tem a força de mil metáforas. A experiência que podemos ter diante da imagem ocupa um intervalo, infinito em suas gradações. Da absoluta indiferença até a comoção mais profunda, a imagem toca os mais obscuros e enigmáticos territórios da alma. Esta especificidade que acentuamos acima está relacionada à natureza expressiva da imagem e sua subordinação ao conjunto dos outros elementos expressivos. Dizendo ainda de outra maneira: a força expressiva da cor na pintura não pode ser ‘transposta’ para o ambiente hipermediático. Essas considerações devem ser consideradas na fugacidade das transformações técnicas da nossa época. No curso deste trabalho foi possível notar como monitores e arrojados projetores permitem, cada vez mais, uma exploração da visualidade em suportes que permitam a leitura de uma hipermissão com os suportes da experiência visual da pintura ou do cinema.

Lembrar os primeiros cemitérios e relacioná-los aos fantasmas e aos cemitérios do Orkut, é, para nós, perguntar pelo estatuto da

técnica, da imagem e da arte. Há, aqui, neste cruzamento, caminhos que podemos derivar em muitas direções. Talvez seja mais claro falar dessas derivações, a partir das observações de Alan Besançon (1997), quando nos lembra uma experiência pela qual todos terão passado. Embora o autor use, como exemplo, a Bienal de Paris, ele descreve um sentimento que, acreditamos, é global. Quer seja na Bienal de Paris, na Bienal de São Paulo ou na Bienal de Veneza, numa galeria de arte no interior da Venezuela ou do nordeste brasileiro, é possível encontrar uma série de “obras” que levam ao antigo sentimento de que a arte morreu. “Fragmentos de sucata, montículos de areia, máquinas que zumbiam”. As manifestações da arte eletrônica obedecem, mesmo com o aparecimento da comunicação global, ao mesmo *script* institucional, na produção de invenções que provocam tais sentimentos.

Isolada a Estética, enquanto disciplina filosófica, preocupada com as leis gerais que definem a sensibilidade, voltamos a pensar a imagem, sua forma de produção e sua forma de ingresso, numa expressão hipermediática. Questões técnicas mais específicas serão discutidas, quando nos aproximarmos dos aspectos técnicos, propriamente ditos, de uma hipermídia.

Falar da arte, é, portanto, considerá-la numa perspectiva muito distinta da experiência banal, corriqueira e desagradável, que é visitar uma bienal, ou *sites* de arte eletrônica ou mesmo de expressões, que obedecem à lógica da arte, como manifestação religiosa. Uma visão que admite para a arte uma superioridade que não pode ser contestada é, certamente, um delírio. Ao

tempo que a arte pode ser vista sob esse viés, como uma apropriação indevida do mundo e apresentando espetáculos duvidosos, tais como os indicados por Alan Bensaçon e Régis Debray, é possível afirmar a arte como uma atividade humana que investiga, com seus instrumentos, “os grande temas fundamentais como a morte, o sexo, o vazio, o medo”. A arte compreenderia assim uma ação na qual o artista não é só aquele que domina um ofício, que produz objetos para a sensibilidade. A arte, nessa perspectiva, não está interessada em cumprir um roteiro que atenda aos clamores do auditório e, muito menos, preocupada em promover confortáveis diálogos.

A arte é atividade dos que tomam a palavra e afirmam o modo como vêem o mundo. Essa arte e seu ideário tampouco parece muito confortável, quando pensamos o turbilhão, derivado da complexidade da sociedade contemporânea. As abordagens sobre a arte ou como podemos pensar sua importância na hipermídia estarão, ainda que de modo desconfortável, atreladas à sua dimensão expressiva. Ou, mais uma vez, procurando a metáfora que reúna retórica e poética, no caminho para dizer o que se quer dizer.

Debray escreve na década de noventa do século passado. O tempo, em nosso tempo, acelerado e febril, torna obsoletas todas as nossas mais avançadas conclusões sobre as transformações tecnológicas em curso. No curso de uma década, as telecomunicações, a telemática, os meios de transportes obrigam-nos a permanentes atualizações das observações feitas. A natureza da imagem, suas transformações

técnicas e os impactos que estas transformações exercem sobre o modo como lidamos e refletimos o mundo, exigem atualizações também sobre o que entendemos por arte.

Não existe a arte, existem artes. Fazer uma aproximação compreensiva sobre a dimensão expressiva em ambientes hipermediáticos, numa aproximação entre arte e tecnologia, é ter a oportunidade de observar como a arte tem a capacidade de, ao sobreviver, engendrar novos discursos. É com este olhar que procuramos compreender os limites e as possibilidades abertas pelo discurso artístico. Não é possível enfrentar a complexidade da sociedade contemporânea, fazendo generalizações, sem antes observar com acuidade os fenômenos e seus significados cruzados, transitórios e quase sempre paradoxais. A arte, por sua própria natureza, é o lugar indicado para promover as indagações e as buscas por contradições da existência.

Continuamos enredados pelos laços envolventes da investigação que procura compreender a técnica que engendra uma expressão hipermediática; enredados por observar que, a exemplo dos cemitérios digitais, nem sempre é possível dar conta de como as imagens afetam nosso olhar. Manoel Castells (1999), por exemplo, refere-se ao número médio de imagens, com que os norte-americanos são bombardeados diariamente, como algo assombroso, e, na internet, os números não são menos assombrosos. É aí que os mortos ficam esquecidos, até que a adoção de um algoritmo elimine aqueles, há muito tempo em silêncio. Somos seletores sofisticados de imagens, textos, fragmentos sonoros, notícias, acontecimentos bizarros,

informações científicas e um sem número de outros seres, não menos fantasmagóricos, que os mortos do Orkut.

A tecnologia digital tornou a imagem disponível a todos. O registro digital de uma imagem está disponível, embora seus usos ainda possam ser considerados tímidos. Basta ver, para tanto, como são controvertidas as implicações jurídicas da utilização das imagens, no processo judicial. Do mesmo modo, sua incrível disponibilidade, seu barateamento, suas facilidades de manuseio e produção, edição e publicização tem permitido à imagem a revelação de um mundo, que até então permanecia oculto. Esta dimensão técnica da imagem, caracterizada pela facilidade de manipulação, instantaneidade e possibilidade de circulação imediata, é importante e, muitas vezes, determinante para as possibilidades que a imagem permite, a partir da sua produção técnica. As conseqüências das condições técnicas, na produção da imagem, sempre foram significativas para as artes, enquanto meios expressivos. Em nossos dias, tornou-se um brinquedo que encanta e que continua revelando as, aparentemente, intermináveis aventuras do olhar humano.

O celular junta o olho e o ouvido, numa só conexão audiovisual. Registra o movimento, apreende o instantâneo e o trivial, o óbvio e a maravilha do sorriso da criança, capta a passagem inexorável do tempo. É possível editar, fazer cortes, simular, encantar, seduzir com o celular. Deslocados no tempo, lançados nas planícies sem paisagens dos horários noturnos sobre o oceano, a imagem instantânea indaga os temas fundamentais: a morte, o sexo, o medo. Neste caso, não parecem existir

fronteiras, senão aquelas que a imaginação admite para seu desafio.

Técnica e comunicação, comunicação e arte, comunicação arte e sentido são encadeamentos que sempre se implicam. A técnica como suporte, como caminho e modo de fazer, que orienta na realização de uma atividade, de uma expressão, de um discurso. A arte, as artes, quaisquer que sejam, para dizer, precisam de uma técnica que as realizem, que lhes possibilitem existir. O domínio desta técnica é, portanto, a condição para existência da expressão e da invenção que caracterizam a arte.

No que diz respeito às imagens, e, mais precisamente à fotografia com suas transformações técnicas, seus diálogos com a pintura e o cinema, e sua posterior numerização, elas têm sido exploradas exaustivamente pelos artistas, e por teóricos que procuram compreender as conseqüências de tais transformações, propondo conceitos que permitam a apreensão dessas novas realidades. É o caso, por exemplo, de Edmund Couchot (2003), cujas reflexões sobre o percurso da fotografia até à realidade virtual, são preciosas, para tornar mais claras nossa compreensão sobre a presença das imagens na hipermídia.

Artista plástico e estudioso das relações entre a arte e a tecnologia, Couchot, nos oferece, num rápido tópico intitulado “as referências às artes do espaço e às artes multimídia”, (COUCHOT: 2003) um cenário das artes, em suas relações com a tecnologia, não muito distinto, em nossa leitura, dos enigmas

apresentados por Alan Besançon ou Régis Debray. Embora não fale de hipermídia, no sentido que adotamos no início da nossa investigação, o termo multimídia e os exemplos exibidos por Couchot estão muito próximos de uma utilização hipermediática. Neste tópico, Couchot, a exemplo de outros autores que se debruçam sobre as relações entre a arte e a tecnologia, apresenta uma série de obras, a partir das quais seria possível encontrar os fundamentos e as provocações que a arte promove na nossa relação com o mundo. O professor Couchot é um bem informado artista e teórico, familiarizado, inclusive, com a produção brasileira que explora as relações entre a arte e a tecnologia. Isto nos permite, a partir das suas leituras sobre essa produção, fazer o contraponto, que torne mais claras as controvérsias que acreditamos existir nessas hibridações conceituais.

Controvertidas ou não, as obras citadas por Couchot interessam aqui como exemplos, a partir das quais podemos, como vimos com Régis Debray nos vínculos entre a arte cemiterial e os desaparecidos do Orkut, encontrar percursos muito próximos das bienais lembradas por Besançon. Vejamos, como exemplo, uma obra destacada por Edmond Couchot (COUCHOT, 2003: 265) e que transita, em nossa leitura, entre uma hipermídia tridimensional e uma fusão de retalhos de realidades. Os trabalhos referidos por esse autor realizam múltiplos diálogos entre distintas manifestações artísticas, como a escultura, a modelização em 3D do movimento de bailarinos e atores, reunidos em um espetáculo, no qual os participantes eram convidados a uma experiência sinestésica.

Devemos sempre ter em conta que as referências e observações feitas por Couchot, sobre obras que relacionam o espaço às artes multimídias, estão num contexto institucional, e que tal realidade deve ser constantemente sublinhada. De todo modo, as descrições feitas por esse autor permitem tornar claras algumas das questões com as quais nos deparamos. Leiamos:

Uma das experiências mais significativas neste domínio é a realização multimídia subaquática dedicada aos cinco sentidos, in *Corpus* (1994), por Michel Redolfi e sua equipe. O espetáculo acontece em uma piscina onde os espectadores são convidados a mergulhar munidos de óculos e tubo. No espaço aquático, evoluem dançarinos em interação com sons musicais difusos sob a água, fontes de luzes, esculturas submersas e mesmo odores, cada mídia tendo sido tratada por um especialista. Fica evidente que sem uma aparelhagem técnica complexa, principalmente numérica, tal espetáculo não aconteceria. Mas ainda aí a técnica é difusa, poderíamos até mesmo dizer “afogada” em um espaço multisensorial, onde ela quer ser esquecida em proveito de uma vasta gama de sensações sinestésicas ressoando no centro do corpo – *in corpus* – e que só podemos experimentar artificialmente. (COUCHOT, 2003: 265)

Acreditamos encontrar, na descrição feita por Couchot, e que ele considera uma experiência significativa, o mesmo traço que caracteriza as obras descritas por Alan Besançon (1997) sobre a Bienal de Paris. Esta afirmação não é, evidentemente, um exercício de crítica de arte; apenas relaciona as descrições de Besançon, com a descrição da obra *in Corpus*, para mostrar a dificuldade em encontrar, no discurso das artes, os temas fundamentais sobre a morte, o sexo, o medo etc.

O sentido de um texto, nunca é demais lembrar Ortega y Gasset (1963), depende de um contexto maior a ser desvendado. O percurso que fazemos na busca da compreensão da técnica, no seu cruzamento com as artes, deve ser compreendido nos limites do próprio contexto. Não fazemos generalizações; procuramos pelas generalizações nos cruzamentos entre esses diálogos, nas observações concretas feitas por autores que pensam e respiram o mesmo ar. Autores como Couchot, ao apontar obras como *in Corpus*, certamente vê, nesse empreendimento, todo o empenho que a arte faz para enfrentar seus paradoxos.

Couchot sabe que a *arte vive eterna luta*, uma luta na eterna procura do romper os limites da sua obscura natureza, ou do seu próprio questionar. E ‘paradoxo’ é a palavra-chave, sem a qual uma compreensão mais profunda é impossível. Tanto é assim, que este autor procura identificar os “paradoxos da modernidade”, no que diz respeito à pintura e à arte que lhe corresponde. Mas, é interessante observar como muitos autores, e podemos ver isso claramente em Couchot, utilizam o termo arte em múltiplos sentidos, sem as ressalvas que podem conduzir aos perigos indicados por Régis Debray<sup>20</sup>.

Os paradoxos abordados por Couchot não têm, acreditamos nisso, a mesma amplitude da abordagem de Norbert Elias, tal

---

<sup>20</sup> “Hoje em dia, tenho o direito de arrumar aí tudo e seja lá o que for – frasco com urina de artista, porta-garrafas, secador de cabelo, moldura sem nada no meio (...). Arte, palavra maquilada, palavra palimpsesto, onde cada época, para impor às outras suas próprias crenças, rasura impertubavelmente as crenças das suas predecessoras” (DEBRAY, 1993: 148).

como vimos no primeiro capítulo, quando relacionamos os subprodutos indesejáveis da sociedade contemporânea aos descaminhos, derivados da tríade ciência moderna, técnica e projeto capitalista. A abordagem de Couchout, não obstante, está sintonizada com o espírito geral dos ‘paradoxos’, considerados tanto isoladamente, quanto em sua dimensão social e política.

Ao tratar os ‘paradoxos da modernidade’, Couchout usa o termo *arte como sinônimo de imagem*. O pensamento desse autor nos auxiliará a compreender um pouco mais o sentido dessa palavra (arte) e sua paradoxal aproximação identitária com a imagem. Será sobre esse ponto que nos deteremos agora. A pintura é a Arte. É o que se pode apreender das palavras desse autor, que aponta o paradoxo representado entre a “técnica e a indústria” por um lado e, de outro, por uma procura “atrás da qual corre o ‘pintor da vida moderna’, perpetuamente preocupado em inovar, em se subtrair da tradição e em substituir a natureza pelo artifício” (COUCHOT: 2003, 24). Estão, pois, aqui presentes, todas essas palavras que, se em si, já são territórios vastos, nesses cruzamentos, potencializam seus sentidos.

Cruzamentos de conceitos, ou mesmo a ausência deles, notadamente neste em que nos encontramos, ensejam grandes desafios e temores. Desafio pelo labiríntico emaranhado e temor pelas incertezas com que nos deparamos. A arte é a palavra mágica que comporta e admite ser utilizada, em tantos contextos distintos e sentidos diversos, que devemos, permanentemente, colocar uma espécie de legenda sob cada

uma das suas faces, visando compreender essa multiplicidade, que ela contempla<sup>21</sup>.

Arte, Técnica, Estética... Na descrição de Couchot, as expressões “aparelhagem técnica complexa” ou “técnica difusa” comparecem, em nossa avaliação, oferecendo e exibindo os paradoxos apontados pelo próprio autor e enfrentados pela arte, na sua relação com a técnica. A técnica, a aparelhagem técnica, ao tempo em que é o meio para o artista tocar as questões que o provocam, exerce esse poder e fascínio, que parecem tragar e naufragar qualquer projeto. A técnica, funcionando como um bicho de muitas cabeças, em confusas e múltiplas faces, cada qual, representando para as outras, um papel contrário e paradoxal.

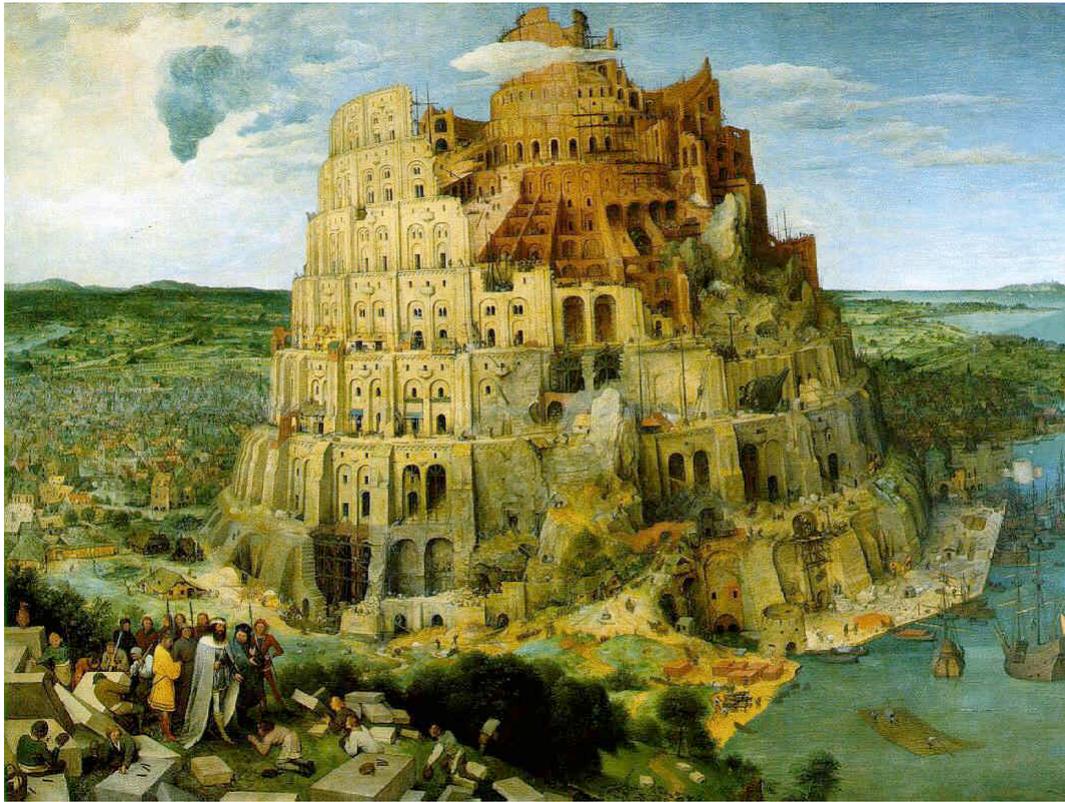
Estamos conscientes ou, dito de outra maneira, temos uma clara noção dos perigos a que estamos expostos ao adentrar tais territórios. Perigos que decorrem, naturalmente, da própria fragilidade do pensamento, quando se vê defrontado com as dimensões filosófica, sociológica, antropológica, ou qualquer outra que torne acessível uma “clínica” sobre o fenômeno da expressão artística. Etimologicamente, o termo clínica significa inclinar-se e, nesse sentido, devemos nos orientar, para não produzir mais paradoxos que os já existentes. Esta atitude não é destituída de um viés político, ao contrário, coloca a perspectiva de uma terapêutica, que forneça oxigênio ao sempre agonizante universo da arte. Mas, devemos estar atentos para

---

<sup>21</sup> Ver Pareyson (1989) as definições tradicionais: a arte como fazer, como conhecer ou como exprimir.

as terapêuticas aplicadas, pois estas podem padecer de um vício colonialista ou prescritivo.

A estes paradoxos, apontados por Couchot, sobrepõem-se e adicionam-se os derivados da complexidade da vida social. Muitas vezes, as múltiplas vozes mostram, permanentemente, que não há como nos livrarmos da grande Babel. A grande Babel, no entanto, pode estar contida numa imagem, como em Pieter Brueghel, o velho. O prédio imponente, que procura alcançar o mistério mais elevado, se converte na mais elevada impossibilidade da comunicação. Muitas vezes, muitos discursos e muitas ordens para o discurso. Nem tudo pode ser dito, nem todos podem dizer. Mas os ditos, os escritos, ou os registros tampouco estão em silêncio, ao contrário, são pequenas varandas, pequenas torres que avançam do obscuro edifício de Babel.



*Babel 1* - Peter Bruegel – O velho



*Babel II* - Peter Bruegel – O velho

A pintura, e a arte que lhe corresponde, possibilita, por si só, a construção de inúmeras torres para nossa Babel imaginária e, para tanto, demonstra suas implicações religiosas, educacionais, políticas, econômicas e muitas outras, inclusive as ‘técnicas’. Babel também pode ser vista como uma metáfora do labirinto das redes de comunicação da era digital. E é neste contexto que a numerização e seus reflexos na compreensão da imagem, enquanto discurso, devem ser observados com o cuidado exigido. Esta afirmação implica recorrer, mais uma vez, a Régis Debray (1993), para lembrar, e relembrar com esse autor, que a estetização da imagem começa no século XV e

termina no XIX. Não significa voltar ao tema da morte da arte e, sim, admitir que a arte, nutrindo-se da sua morte imaginária, continua sendo um tema palpitante.

A magia das palavras e suas insondáveis possibilidades combinatórias, as mesmas palavras das diferentes palavras marcando e cruzando os sentidos do que procuramos. A poesia pura da palavra, da arte, da morte e da liberdade voltam-se em círculos em torno de si mesmas, fazendo surgir, a cada encontro, sempre um novo sentido. A arte admite a possibilidade do paradoxo em seu mais absoluto enigma. É como um dever imperativo que ecoa como o grito primal a que se refere Merleau-Ponty (1980).

Refletimos sobre as imagens digitais e nos deparamos com os debates seculares da arte, da estética, da técnica e seus desdobramentos. Continuamos envoltos na longa tradição que olha para o mundo e vê imagens, fala com imagens e continuamente pergunta pela sua natureza e seu estatuto. Decretar a morte da arte parece tão inútil quanto falar da sua boa saúde, embora não a possamos ignorar. Morre a arte e morre, com ela, uma disciplina. Ao lado da questão da morte encontra-se sua irmã: a liberdade.

Ora, noção de liberdade que Debray enfatiza como o traço distintivo da arte, parece-nos mais promissora para compreendermos a força contida na sua promessa. Nesta perspectiva, a arte conquista uma posição que a retira da situação subalterna a que tinha sido relegada pelos aspectos

prescritos contidos no neokantismo da concepção institucional da arte. Esta liberdade, que Debray identifica tão bem, é a liberdade de dizer o mundo, de construir um discurso. A descrição de Debray chega a ser exultante: “A liberdade dos humanos em geral, esses não abelhas, só tem uma história zoológica; e a liberdade dos artistas em particular pertence inteiramente à história porque foi conquistada por um humanismo sobre a teologia. Trata-se de uma liberação” (DEBRAY: 1993, 223). Ou, quando reafirma o exercício desta liberdade, como “uma aptidão para refletir sobre si mesmo”. Trata-se de um momento único, singular e que Debray nos descreve com igual entusiasmo:

Em termos práticos e prosaicos: quando o fabricante de imagens toma a iniciativa, em vez daquele que financia a obra. A profissionalização do artista (que vem do artesão, assim como o escritor laico vem do letrado da igreja) não constitui um critério. Nem mesmo a assinatura da obra (que chegou a ser encontrada nas padieiras das sinagogas primitivas e na borda dos mosaicos da Palestina no início da nossa era). O critério é a *individualidade assumida, atuante, falante*. Não a griffe ou a rubrica, mas a *tomada da palavra*. O artista é o artesão que diz, convictamente, “eu”. Que entrega, pessoalmente, ao público, não as artimanhas do ofício ou as regras do aprendizado, mas seu papel no seio da sociedade em seu conjunto. No extremo limite, pode não *fazer* nada com as mãos – como é o caso, hoje em dia, dos “artistas da comunicação – contanto que diga e escreva: “Eis como vejo o mundo.” (DEBRAY: 1993, 224).

Aqui, voltamos ao pensamento de Heidegger e ao sentido da técnica, em sua dimensão de abertura para a vida. Ecoam as palavras do filósofo na indagação sobre o nome simples e singelo de *téchne*. No primeiro capítulo, vimos como o

pensamento desse pensador aproxima e revela essa conexão íntima entre arte (*téchne*) e liberdade. É a posse soberana do artista sobre tudo que seja possível, propício e favorável para criar e construir mundos de sentido e sentidos para o mundo. Nesse caso, nessa sintonia entre técnica e arte, estamos nas redondezas dos conceitos que vimos anteriormente. Encobrimento, Descobrimento, Gestell, Poésis, Dádiva – todos eles revelam caminhos para uma compreensão que ultrapassa o uso corrente e limitado da técnica e da arte.

A liberdade de poder dizer “eis como vejo o mundo” integra, evidentemente, um contexto bem mais amplo a ser considerado; e este é aquele desenhado pela técnica, as ciências modernas e o projeto capitalista.<sup>22</sup> A mútuas implicações dessas dimensões da vida social comunicam-se e estimulam hibridações de toda sorte.

Esse artista, ou ainda, essa arte acolhida nas estruturas do Estado e da Filosofia constituem um marco da história. Estamos nos referindo ao aparecimento dos museus<sup>23</sup> e da estética como disciplina filosófica, como esse marco. São três séculos de desenvolvimento de uma nova religião, ou melhor ainda, de uma atividade humana que reúne múltiplas

---

<sup>22</sup> Essa liberdade de expressão, ou essa tomada da palavra pelo artista é autorizada e estimulada por idéias, cujas origens estão nesse entrelaçamento. A liberdade religiosa, ou as guerras religiosas são, também, guerras e lutas econômicas, que, por sua vez, implicam no desenvolvimento de práticas e investigações científicas.

<sup>23</sup> Os *Museus Públicos*, “lugar coletivo e permanente aberto a todos” surgiram no séc XVIII. (British Museum em 1753; Louvre 1793). (DEBRAY: 1993, 225).

competências, para se constituir num discurso, numa forma particular de dizer: “eis como vejo o mundo”.

A noção de liberdade que a arte traz impressa na sua constituição é, certamente, um dos seus pilares e o vetor que a impulsiona. Admitindo que não se trata mais de um artesão, ou de um mero produtor de imagens, mas que a arte é aquilo que é “dito” pelo artista, resta ainda perguntar pela natureza dessa liberdade. A liberdade para dizer o mundo não é destituída de uma visão de mundo e de um projeto. Essa liberdade é um exercício de oposição a outros modos de ler e estar na vida. A arte é, nesta perspectiva, um projeto político que deseja afirmar esse “como”, esse “de que modo”, essa “visão de mundo”.

Esta liberdade não pode ser pensada, acreditamos, sem as considerações já referidas anteriormente, quando abordamos as relações entre o indivíduo e a sociedade, na perspectiva apontada por Norbert Elias. A liberdade que a Revolução Francesa anuncia, são múltiplas liberdades. Liberdade econômica, sobretudo, e todas as outras a elas atreladas ou que a elas se aliam. A arte, e o correspondente aparecimento dos museus, estão em sintonia com as liberdades das investigações científicas e da superação de um tipo de sociedade e de uma atitude diante do mundo, em determinado tempo histórico.

Admitindo que a arte continua, em nossos dias, a exibir um vigor paradoxal, ainda assim, é possível creditar valores a seu favor, considerando que seu discurso abre caminhos na compreensão do mundo. Essa noção de arte, que admitimos ser

privilegiada, quer dizer, antes de tudo, que o caminho apontado implica uma investigação do homem sobre o destino e o sentido da sua existência. Uma investigação no sentido de um pensamento, de um discurso que não traduz o mundo, mas que o constitui. Um pensamento, um discurso, uma expressão, enfim, uma comunicação que articula uma linguagem e suas potencialidades de constituição desse sentido.

Nesse sentido, podemos dizer que a arte ao admitir tantos encontros e o exercício pleno para suas atividades e formas expressivas, admite simultaneamente que possamos, a partir de suas manifestações de seu centro e interior, compreender como o homem empreende seu esforço mais elevado, para pensar seu destino. Não se trata, evidentemente, de fazer qualquer exercício classificatório entre manifestações elevadas de uma arte culta, em oposição a expressões elementares. O que importa assinalar é que a arte, independente da sua expressão concreta, da obra de arte, pode ser apreendida como um impulso rumo à superação, e traduzir ou resultar numa inquietação que pode levar a muitos lugares. Entendemos a arte, neste contexto, como abertura privilegiada, a partir da qual, dos arredores de seus questionamentos, é possível vislumbrar os desafios postos para os homens na sociedade da informação e da comunicação.

Temos plena consciência dos limites das nossas proposições e do espaço para além delas que se delinea e se deixa visualizar para nosso leitor. Sabemos da insuficiência das nossas afirmações. Sempre resta algo impossível de se dar conta. A pluralidade de discursos, o gigantismo das informações e das

investigações, os cruzamentos e hibridações de culturas e línguas, nos afogam. Somos tragados por labirintos que nem mesmo se comunicam. Labirintos que desvendamos, não mais com fios de Ariadne, mas, com teias *wireless* e sinais criptografados que nos orientam e nos defendem dos minotauros, impostos pela complexidade da vida humana, cujo destino é incerto.

A arte é, nesse sentido e contexto, uma dessas possibilidades de enfrentamento da verdade, embora, ela própria, muitas vezes, se pareça com o minotauro. A arte engendra sua própria contradição, se nutre de um âmbito da liberdade, que pode estar muito próxima do ceticismo originário. Enquanto uma ferramenta do pensamento, enquanto empreendimento humano e discurso que inquieta, a arte é a ponte que permite a passagem do senso de realidade para o senso da possibilidade. Dessa forma, seguindo os passos da fenomenologia hermenêutica, dizemos com Gadamer que arte e verdade são inseparáveis.

Nesse entrecruzamento labiríntico está o minotauro, pacientemente nos aguardando em suas múltiplas máscaras, em seus inúmeros disfarces. Um deles, que identificamos aqui é a hipermídia.

A hipermídia também pode ser um minotauro que exige de nós, caso queiramos sair do seu labirinto, as marcações adequadas do percurso à fazer. Trata-se, então, de relativizarmos, de chamar atenção para não transformar o discurso artístico ou a utilização de poderosos recursos expressivos, em novas

‘religiões’ ou em objetos de adoração. Reconhecer que dispomos dos recursos, não nos garante que eles serão utilizados de forma adequada. Apenas indicam possibilidades e, como tal, desafios. Tal reconhecimento implica, ao mesmo tempo, que o conhecimento de suas especificidades técnicas não pode ser negligenciado. Não pode ser negligenciado sob a ameaça da emergência da improbidade do dizer que, ao ser enunciado, afasta a abertura que a arte franqueia.

O desafio mais evidente, quando nos detemos sobre a dimensão técnica na hipermídia, está em articular a supremacia da habilidade retórica, a partir do conhecimento e domínio das possibilidades oferecidas pelas suas possibilidades técnicas. Aqui está, parece-nos, o cerne da questão: aliar o conhecimento e uma habilidade, na conjugação de possibilidades imagéticas, textuais e sonoras, a serviço de uma expressão que “fale” ao universo a que se destina.

Voltamos a tocar nossa tecla técnica. E a nossa tecla é essa, são esses procedimentos, essas possibilidades escondidas e que se anunciam na ferramenta. A retórica não está subjugada à poética e aos procedimentos. Ao contrário, está de tal modo entrelaçada, que fica difícil saber quem dá as cartas nesse jogo genial. Em sentido mais radical, podemos afirmar que a técnica é a retórica. A retórica é o domínio da técnica, é o conhecimento da utilização adequada dos efeitos, da importância do tempo em que algo é dito, ou em que uma imagem deva estar presente, ou seja, a dimensão do bem dizer. Não há como isolar esses procedimentos do pensar e do fazer, quando o empenho está

voltado para a comunicação, para a expressão que, carinhosamente, recolhe em cada palavra e em cada imagem a força da sua expressão.

Ao contrário da experiência da pintura ou da escultura, atividades em que o corpo desenvolve habilidades específicas, e nas quais o embate com mundo se dá numa relação de contigüidade com a matéria, a experiência da pintura digital e da modelagem, em ambientes tridimensionais, exige e obriga do corpo-espírito um distanciamento, uma mediação, onde processos intelectuais atuam mais intensamente. O corpo experimenta outros desafios, ao lidar numa relação de contigüidade, não mais com a matéria bruta, mas com sua forma ideal, destituída das “impurezas”. O laboratório de hipermídia constitui-se de máquinas equipadas com processadores de alta velocidade, permitindo “esculpir” maciços blocos de mármore, importados de bancos de dados, situados num lugar qualquer.

A arte, em suas relações com a tecnologia, mostra que não se pode avançar muito sem considerar todas as suas implicações. Certamente que não podemos dar conta, nos limites determinados para esta investigação, nem detalhar as relações específicas, enfrentadas por manifestações artísticas particulares, como a escultura. A linguagem da convergência, já vimos, admite toda forma de expressão isolada. Em nosso caso específico, a imagem da pintura, a fotografia e a imagem digital são, em virtude de nossa experiência prévia como artista, as que mais nos interessam.

Aproximamo-nos, assim, de uma relação entre a hipermídia e a arte, admitindo que esta relação constitui um território adequado para o exercício exploratório dessa linguagem. Ao abarcar inúmeras formas expressivas, revela e impõe desafios decorrentes da sua própria complexidade. A arte e a hipermídia são, sob esse aspecto, uma nova hibridação e constituem, por sua vez, um mistério a ser desvendado em todas as suas potencialidades e significações. Importa também afirmar que mistérios são resolvidos, à medida que conhecemos o que se oculta no mistério. O aprendizado da arte e o aprendizado da hipermídia enfrentam, cada qual a seu modo, a questão do ofício. A aquisição de uma habilidade no mundo da arte atravessa o aprendizado de uma técnica e o mesmo acontece na aquisição de uma habilidade, na utilização de um programa autoral.

Sabemos que os debates entre o analógico e o digital ocupam muitas das discussões e pesquisas da atualidade, especificamente nos processos de digitalização, para posterior processamento. Não obstante estas discussões e sua importância, distinta é a situação vivida pelo “escultor”, pelo “pintor” ou ainda pelo fotógrafo, quando lidam em ambientes digitais. Não há mais porque falar em escultura ou pintura, quando estamos nesses ambientes. Ainda que estejamos umbilicalmente presos a essas formas de pensar e expressar o mundo, o domínio da natureza e sua manipulação, permitidos pela técnica numérica, que marca nossa época, nos remetem a outros mundos.

Outros mundos não são os da ficção improvável, são os mundos prováveis, possíveis, ainda que anunciem absurdos e paradoxos. Ou, quem sabe já devemos admitir que são ficções, convertidas em realidades, as que construímos com o domínio sobre a natureza. As sociedades humanas, altamente complexas no seu entrelaçamento de valores, não oferecem uma imagem clara e sua grandiosidade espetacular apenas nos dá a dimensão da solidão em que vivemos. Voltamos ao pensamento de Norbert Elias (1994), expressando essa solidão que o indivíduo experimenta, ao perceber os limites em que se encontra. Isolado do mundo, o artista seria esse solitário indivíduo, preso em sua própria pele, vivendo, na imediaticidade do seu entorno, as angústias e as glórias que a vida pode lhe oferecer. A arte permite, então, nessa perspectiva propiciatória, uma necessidade de ir além, de ultrapassar aquilo que está dado. Promove uma inquietação e provoca esse desejo de construir ou destruir, desde que aponte para outros rumos, outras possibilidades.

A hipermídia, enquanto uma linguagem, mostra-se uma das possibilidades disponíveis para nossas aventuras expressivas. Não constitui, em si, nada mais que uma possibilidade e, como tal, só uma apropriação social, nos permitirá saber como efetivamente ela se conformará. A hipermídia foi estabelecida como uma linguagem, tal como a pintura. O *power-point* não é uma hipermídia mas apenas uma ferramenta multimídia. Sua idealização está fora da hipermídia. Todos os editores (*Final*

*Cut*, etc) não são hipermídias, mas ferramentas particulares. Elas nos ajudam na construção de uma hipermídia.

A arte, a tecnologia e aquilo que é conhecido como arte-tecnologia não pode ser reduzida, evidentemente, a uma apropriação marcada pelo deslumbramento e com a mistificação da técnica. O consórcio entre arte e artistas, no qual a técnica é o denominador comum, parece contaminado, muitas vezes, por uma tecnolatria que vai além do que efetivamente a técnica e a tecnologia correspondente podem prover. Teremos oportunidade, mais adiante, quando tratarmos especificamente desta questão, de explicitar o que entendemos por uma “desenfreada tecnolatria”.

Encerramos este capítulo. Nele, vimos as duas faces da técnica nas modalidades do fazer e do dizer e, vimos também, a habilidade e destreza na construção do discurso, considerando os desafios técnicos decorrentes do avanço da tecnologia digital. Procuramos exhibir os intrincados liames entre as técnicas do corpo e a imperiosa tradução para a ‘normalidade’ da gramática, das leis que regem a expressão.

A seguir apresentamos, de forma bem delimitada, os elementos envolvidos na relação direta que se estabelece no ambiente laboratorial. Iremos tratar, com maior especificidade, das relações de contigüidade observáveis nas técnicas e práticas laboratoriais. A importância pedagógica dos manuais e a presença do professor constituirá o cerne das investigações e

ponto irradiador daquilo que procuramos compreender desde um princípio: qual a técnica para ensinar a técnica.



#### **Capítulo IV – Ciência e Arte: a técnica da comunicação**

Este capítulo pretende pensar uma descrição das condições de produção de uma hipermídia, no ambiente laboratorial. O desafio é, portanto, metodológico. O que pretendemos mostrar são alguns aspectos e elementos na produção de uma hipermídia, a partir da nossa experiência na produção de imagens, e apontar questões que possam favorecer uma compreensão mais aproximada do objeto da nossa investigação. Iniciamos com a questão da materialidade imaterial das técnicas no universo digital.

O tema da materialidade, da imaterialidade das técnicas, dos procedimentos, poéticas ou quaisquer outros meios para a realização de uma tarefa, será abordado aqui, atendendo múltiplas perspectivas, todas elas orientadas para tratar da nossa questão concernente à dimensão técnica das expressões hipermediáticas. O sentido do tema ‘material versus imaterial’ pode ser utilizado com distintos propósitos. Nessa perspectiva, o termo “imaterial pode estar relacionado a técnicas retóricas”, e o termo material, a práticas poéticas. Já vimos que o corpo e a alma compartilham também da possibilidade de serem assim pensados, além de outras possibilidades que podem ser associadas a esses conceitos.

Para nossa investigação, importa compreender como os procedimentos materiais, ao se converterem em procedimentos imateriais, determinam mudanças nas técnicas e como estas afetam os processos expressivos, no que diz respeito à

“experiência da ferramenta” e aos processos de produção em ambientes hipermediáticos.

Para demonstrar tal situação iremos construir um paralelo entre o atelier do pintor e o laboratório de hipermídia como um exemplo, a partir do qual seja favorável e propício abordar a relação entre o enfrentamento da matéria e os modos de representação em ambiente “imaterial”. Procuramos um exemplo e dizemos que ele é favorável, pois reconhecemos que aqui se encontra o nosso maior desafio compreensivo. Desafio na medida que exige uma abordagem que fala de uma singularíssima situação, vivida por este pesquisador. Portanto, o que deve ser observado, antes de mais nada, é que tais observações, análises e comentários devem ser relativizados e compreendidos no âmbito da descrição que será realizada.

Deve-se ainda observar que, não obstante, a marca de caráter pessoal nesta abordagem, ela será marcada por diálogos com autores que trabalham tais questões. Com isto, estamos afirmando o cuidado de não apresentar uma descrição pessoal de caráter privado na afirmação da experiência pessoal. A experiência vivida será apenas uma destas referências e não a única, nem a mais importante.

Encontramo-nos diante de uma experiência de duplo significado ao fazer este trabalho de aproximação entre o que compreendemos como uma técnica do corpo e uma técnica mental, espiritual ou cognitiva. Voltamos, desse modo, a tratar, agora no ambiente digital dos laboratórios de hipermídia, a

questão sobre as técnicas do corpo e as técnicas da alma, entre o material e o imaterial, entre átomos e *bits*. Neste sentido, nossa experiência, repetimos, ainda que marcada pela subjetividade do pesquisador, visa contribuir, para uma melhor compreensão de um tema que apenas se anuncia.

Veremos, muitas vezes, como os termos ‘material’, ‘imaterial’, ‘numérico’, ‘real’, ‘virtual’, ‘atual’, e correlatos, formam pares que guardam grandes relações de sinonímia. Alteramos entre eles buscando aquelas características que permitam um contorno mais definido, mais preciso. Tal preocupação, ou cuidado, tem sua necessidade justificada pois a passagem de um ambiente material para um imaterial, do ambiente do atelier para o laboratório digital oferece as possibilidades de uma observação, que se dá a olho nu. A olho nu é uma expressão que remete a um tipo de observação privilegiada, na qual os sentidos podem testemunhar imediatamente os fenômenos ou características do objeto da observação. Este tipo de observação é a que nos aproxima da idéia de um ‘laboratório perfeito’ a partir do qual são possíveis as investigações no âmbito das ciências da natureza. Não obstante essa possibilidade de uma observação direta não será com o olhar de “cientista” que vamos encontrar o que procuramos. Não se trata de procurar relações de causa e efeito, padrões ou quaisquer outros tipos de informações que permitam uma manipulação do atelier ou do laboratório, num sentido utilitário ou funcional.

Os ateliers de pintura, escultura ou gravura são aqueles descritos nos manuais técnicos, como aqueles existentes nas

escolas de artes e nos ateliers privados dos artistas. Neles encontramos os instrumentos técnicos e os materiais que permitem a produção de peças, obras ou “expressões” destinadas a diversos usos. As habilidades do ilustrador, do pintor, do escultor, aprendidas no ofício e no exercício da ‘oficina’, podem ser úteis na publicidade, no cinema ou na televisão. A cenografia atravessa a tela da pintura e encontra sentido no espaço do teatro que, por sua vez, pode se converter em estúdio de TV ou ‘ambiente’ para múltiplas utilizações performáticas. Isto nos dá a medida de como estão atravessadas as técnicas e como elas se reutilizam e se retroalimentam.

A pintura, enquanto técnica de produção de imagem e, mais precisamente as técnicas envolvidas em sua produção, ganha uma atualidade que, acreditamos, decorre da própria importância que ocupa o corpo em nossos dias. Há, na pintura, uma materialidade, uma exigência de habilidades, de domínio da mão em harmonia e sintonia com o olho, que não é encontrada na produção eletrônica das imagens.

Vamos nos valer, mais uma vez, das observações altamente qualificadas e pertinentes de Edmond Couchot (2003), comentando uma visita ao Midia Lab do MIT, quando foi “apresentado” a um ator virtual. O que está em jogo aqui, afirma o autor, é uma busca pela síntese da expressão, da qual podemos imaginar uma absurda pretensão de uma síntese da inteligência. Seu diagnóstico é preciso, quando identifica a questão, e nos coloca entre o atelier e o laboratório, entre a materialidade do gesto e a simulação “das leis secretas da afetividade”. Ao tempo que identifica com precisão a questão,

afirma que não se trata de “isolar o gesto do instrumento pelo qual ele se prolonga, se artificializa e reinvidica uma gestualidade em estado puro, um corpo virgem finalmente simulado pelo cálculo”. (COUCHOT: 2003, 184). O que deve ser procurado, afirma ainda, é a hibridação entre o gesto e o cálculo.

Voltamos a lidar, mais uma vez, com nebulosas realidades. Somos tomados pela instabilidade do terreno. A realidade material do corpo, a presença direta dos sentidos, os instrumentos e ferramentas úteis à sobrevivência e à comunicação lançam-nos para além e para o desconhecido, mas também nos remetem para o não menos desconhecido passado. Passado, por exemplo, quando Couchot evoca Leroi-Gourhan, para dizer que vivemos hoje uma situação distinta, em nossas relações com a técnica, ao contrário das anteriores, na qual os

“símbolos e ferramentas, longe de se opor, manifestaram, ao contrário ‘a expressão mesma da propriedade do homem’. O que vivemos hoje, afirma o estudioso francês, é exatamente o inverso, pois o gesto que era “aquele da mão manipuladora, o gesto técnico, operatório; não o que se tornou agora o gesto no diálogo homem/computador” (idem: 184).

Continuando suas observações com grande acuidade, Couchot faz uma afirmação e indica a questão que se interpõe na passagem entre as técnicas do corpo e as técnicas do espírito, entre a materialidade do gesto e o simbolismo da expressão. Toda essa responsabilidade pode ser atribuída às novas técnicas e, mais precisamente,

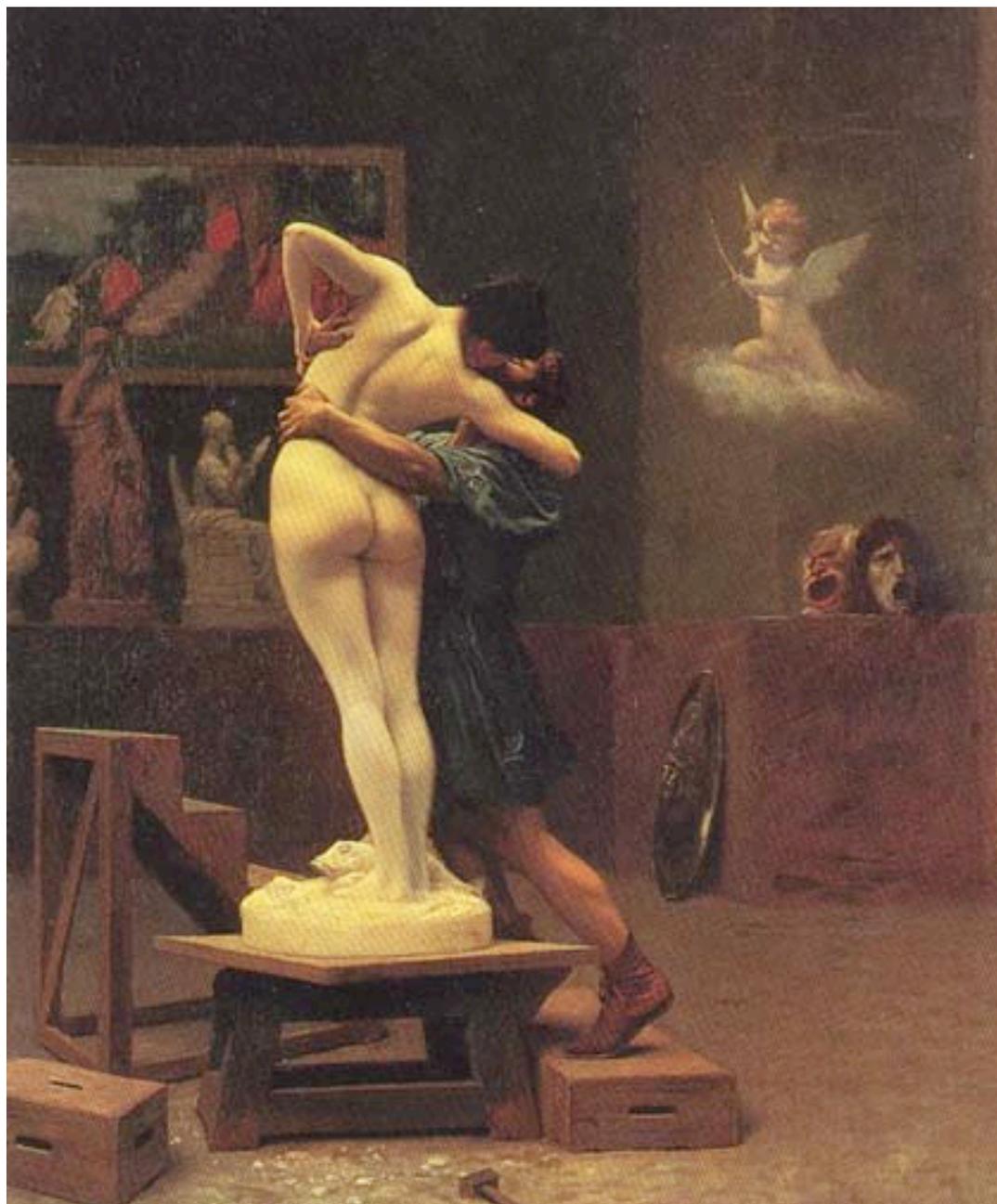
“é exatamente a linguagem de programação, a escrita de algoritmos e a formalização matemática dos modelos que permitem ao computador realizar sua função, enquanto o gesto tende a se tornar expressão e manifestação simbólica muito mais do que operação técnica”. (COUCHOT: 2003, 184).

Encontramo-nos na situação que indica como os processos cognitivos e as operações mentais sobrepõem-se sobre o corpo. O corpo, o gesto, a relação com a materialidade ficam agora subordinados aos imperativos de uma técnica puramente cerebral, operatória, previsível, contaminada e determinada pelo imobilismo do algoritmo. Não é assim que pensa Couchot e muitos outros autores, particularmente, aqueles que lidam com arte e tecnologia. Aliás, parece ser mesmo este o grande desafio que se coloca na relação homem/máquina, nos grandes horizontes dos debates contemporâneos. Não obstante, não acreditamos que se verifique a hipótese formulada por Couchot, quando afirma esta determinação técnica, na passagem do atelier de pintura para o laboratório de hiperídia. Acreditamos, ao contrário, que o corpo e os gestos, que são a sua expressão, estão incorporados numa estratégia retórica que não se perde no ambiente do laboratório ‘imaterial’. Vamos procurar desenvolver esse argumento, considerando inicialmente que não estamos pensando aqui nas hibridações, tal como as considera Couchot, ou como nós próprios definimos os ambiente de convergência de linguagens. O que defendemos é um enfrentamento das questões técnicas de natureza “imaterial”, onde predomina a função simbólica da linguagem, na qual o corpo não ocupa um lugar secundário ou nem mesmo

realiza um “acasalamento híbrido entre o gesto e o cálculo”. Pois, admitir esta separação, é, ao nosso modo de ver, insistir na separação entre corpo e mente, e acreditar que a mente ocupa lugar privilegiado, por sua própria identificação com a linguagem expressiva.

No atelier, na oficina, na lide com a realidade da cor, do mármore, dos ácidos nas placas metálicas que fundem, em tempo real, as incisões na matéria, buscamos sutilezas que o corpo percebe, numa relação de contiguidade com o mundo. Há aqui, certamente, um estranho mistério que se insinua na passagem para o ambiente laboratorial. Este mistério ou enigma está presente, desde sempre, representado pela figura mítica de Galatéia.

Pigmalião, o escultor, “faz” em mármore a mulher dos seus sonhos e realiza com ela as fantasias do seu ideal. Há, no trabalho de Pigmalião, uma construção primorosa dos detalhes do corpo de Galatéia, cuja expressão e movimento busca permanentemente o amor no sonho.



*Pygmalion and Gaïeta 1*



*Pygmalion and Galeta II*

O mito traduz ao longo dos tempos nosso dilema diante do destino, da busca do ideal, de algo que a arte nos oferece, como possibilidade de viver o sonho. As imagens acima são pinturas de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), pintor francês do século XIX. Estas obras traduzem, entre muitas outras tratando do mesmo tema, a beleza e o mistério dos sentidos como ‘instrumentos’ fundamentais do corpo. O corpo e o gesto que o compõe compartilham aqui o mesmo pó do mármore que cria a atmosfera das fronteiras imprecisas entre o homem, seu desejo e sua obra. Há, em Galatéia, uma imaterialidade sonhada pelo artista, na materialidade traduzida pela sua habilidade no domínio do mármore.

O sonho de Pigmalião, sua fantasia desesperada em realizar, com as próprias mãos, com a delicadeza do seu domínio sobre a matéria fria e estéril, a mulher dos seus sonhos, parece ter se convertido, em nossos numéricos dias, numa máquina reprodutível, cambiável, um suporte sobre o qual podemos desenhar qualquer fantasia. O robô, o ator virtual que Couchot conheceu no MIT, é a ‘coisa’ sobre a qual a fantasia humana “resolve” parte da sua solidão. Dotada de uma inteligência numérica, a imagem produzida no laboratório não aspira as graças de Aphrodite.

Sempre existirá, parece evidente, uma espécie de saudosismo sempre que uma nova prática na produção de imagens é

introduzida. Aprendemos com a Antropologia, particularmente com Mauss (2003), que o aprendizado e domínio de uma técnica, seja ela de natureza artística, industrial ou bélica, esta relacionado a períodos históricos e às gerações humanas. Em poucos anos, frequentemente, técnicas e procedimentos são abandonados e devemos admitir a possibilidade do desaparecimento das técnicas de inscrição do texto grafado diretamente no papel. Haverá, sem dúvida, o desaparecimento de um sem número de gestos, através dos quais traduzimos, na escrita, tudo o que o gesto traduz: emoção, frieza, hesitação, certeza... Na pintura, o gesto constitui, talvez, seu elemento mais expressivo.

As mudanças no uso das possibilidades expressivas do corpo, no laboratório de hipermídia, podem ser observadas nas ostensivas caixas de programas e seus manuais correspondentes. Não é um atelier de artes e ofícios, em que o aprendiz lida com o pó, e o gesto do seu mestre é um modelo a ser seguido. As escolas, os laboratórios de redação informatizada, de hipermídia, de computação gráfica, de edição de vídeo, de áudio, todos eles estão imersos na luz fria que brilha na temperatura ambiente. O corpo aprende a técnica, ou melhor, o corpo é a técnica.

Relacionando com o objeto da nossa investigação doutoral, continuamos às voltas com o corpo e seus gestos nos enlaces com a técnica. Concordamos com Couchot, ao tempo que acreditamos que a hibridação entre as técnicas numéricas e as técnicas analógicas não estão resolvidas com a palavra mágica 'hibridação'. Vemos neste culto e a importância central por ele

ocupada, uma demonstração, ao menos no que diz respeito às técnicas de produção de imagens, de que o corpo e o gesto de cada cultura, continuam sendo o mais relevante. A presença na publicidade e o fetiche das imagens descritas por Canevacci (2001), já seriam suficientes para nos convencer de que o corpo e toda a força da sua atração, conjugando e resignificando paragens imaginárias, constitui o lugar, por excelência, do encontro de toda civilização. A imagem do corpo, o corpo à sua imagem e semelhança da imagem, confundem-se nos outdoors publicitários, na celebração permanente do sonho de Pigmalião.

Ora, a antropologia visual, na narrativa de Canevacci, indica as ‘capacidades polissêmicas’ das imagens da publicidade coladas ao corpo. Coladas como extensões da pele, numa pele Levis ou Diesel, o corpo é remetido permanentemente para uma abordagem antropológica do gesto, disponível para todos. O corpo da fotografia, o corpo da pintura, ou o corpo digital e sintético são, mais que corpos, desejos simulados, esperanças e sonhos espelhados em qualquer suporte. Não há algoritmo ou serialização e padronização numérica capaz de eliminar a violência do gesto. Uma violência que gera erro, dúvida, pavor e segurança das medidas humanas, das angústias que remetem à morte e ao museu das imagens inertes.



*fashion show*<sup>24</sup>

A imagem bíblica, da “imagem e semelhança” da referência divina, encerra, como sabemos, uma multiplicidade de leituras que vão desde o bezerro de ouro da celebração pagã judaica à máscara mortuária e aos maus negócios para os marchants, que lidam com o mercado árabe. A antropologia de Canevacci dialoga com a sociologia de Norbert Elias, quando ambos reconhecem no rosto a identidade de todo o corpo.

Não é a perna, ou o braço, tampouco o movimento do corpo, mas o rosto, esse enigma brutal, essa máscara que anuncia o tempo, marcado nos sulcos da sua estranha impressão. O corpo, a imagem do corpo é o rosto. Sobre ele recai toda a força da identidade existencial, a força da personalidade e da

---

<sup>24</sup> [www.skipressworld.com](http://www.skipressworld.com)

identidade. Além da identidade jurídica, além da indentidade fornecida pela arcada dentária ou pelo DNA, uma imagem, uma certa forma é o que constitui o existente. A face de Deus não está disponível na cultura judaica. mas tranforma-se em ‘coisa’, na virada cristã e nos negócios oportunos que as imagens permitem.



*“modelo”<sup>25</sup>*

Aqui não mais estamos nas redondezas dos velhos museus, não nos debatemos mais nas portas quentes dos fornos nem dos

---

<sup>25</sup> <http://dianepernet.typepad.com/diane/fashion/index.html>

gigantescos blocos de mármore. O corpo está liberto da condenação eterna de suprir suas necessidades, a partir do suor do seu rosto. Agora, no laboratório de produção numérica do sentindo, o suor vem dos aclimatados ambientes onde os humores e suores funcionam como indicadores de uma saúde ideal e perfeita. Será isto uma verdade, uma miragem? A pergunta é uma dúvida fincada no horizonte das possibilidades, considerando que ainda estamos assistindo às modelizações realizadas socialmente. Humores e suores do rosto são parte de algo que parece distante da descrição profissional da prancheta eletrônica com caneta, mouse sem fio com mais de mil níveis de pressão. São as novas extensões do corpo, do olho, da mente e da imaginação com as quais inquirimos o sentido das nossas existências.

Estamos aqui diante de uma correlação fundamental entre o objeto das nossas reflexões e os elementos acima apresentados. Ora, da imagem bíblica, passando pelo mercado árabe, os museus, chegando aos frascos de perfume antropomórficos descritos por Canevacci, em todos esses momentos associados a uma possível história da imagem, a dimensão técnica mostra os efeitos indelévels de uma ação que, pelo seu agir, tende a se ocultar. Como já mostramos anteriormente com Heidegger, não somente a essência da técnica é algo não técnico, bem como a ação efetiva tende a produzir ocultamento. Tal ocultamento guarda os segredos de suas transformações. Isto é tanto verdadeiro como são diferentes os modos de produção técnica presentes no mercado árabe, no museu, na tela renascentista e, enfim, no frasco de perfume antropomórfico. Mas, apesar de

suas diferenças notáveis, algo de constante nesse caminho é identificável: a ação da técnica, sem sua essência mais fundamental se funde ao espírito da época que representa.

Tal é a dimensão da abordagem e digressão em nosso pensar que revela uma face social da técnica aqui, outra religiosa acolá, ainda uma mais fútil alhures. Trata-se da fusão de um espírito particular do tempo do homem, aderindo-se ao objeto produzido pela técnica particular. Dessa forma, não seria exagerado supormos que o frasco de perfume antropomórfico, não-identitário revelado por Canevacci, “é” a manifestação do modo de ser do *Dasein* em seu tempo: eis aí a essência volátil da técnica.

É por um tortuoso caminho em círculos que se desfazem e nos levam à oficina dos sentidos, onde buscamos compreender como lidar com os sentidos imediatos ou, ainda, como a matéria conforma e oferece, ao corpo, as resistências às suas pretensões expressivas. A célebre expressão “A pintura morreu”, pronunciada milhares de vezes, desde o aparecimento da fotografia, parece ecoar em nossos dias como um “o gesto morreu”. Mas “um gesto morreu” que também parece querer dizer: “viva o gesto”. A expressão da mão, esse “cérebro” sensível, marcando a matéria com seu “estilo”, dispensando a própria ‘assinatura’, reorienta para um novo círculo, um círculo de virtuosidades, de máscaras e partes compradas alhures.

A mão e a tela, a mão e o monitor e todas as suas consequências técnicas, educacionais, políticas e filosóficas

estão encerradas nas ofertas do corpo. Marcel Mauss (2003) nos ensina e Lévi-Strauss<sup>26</sup> sublinha: essa é a dimensão social.

Os processos digitais de produção de imagens são globais. Razão maior para pensarmos se ainda hoje faria sentido a idéia de um “inventário de todas as possibilidades do corpo e dos métodos de aprendizagem e de exercício empregados para a montagem de cada técnica”<sup>27</sup>. O que Lévi-Strauss enfatiza é como devemos estar atentos às lições de Mauss, que nos oferecem as mais belas oportunidades para compreendermos as riquezas que os gestos humanos inspiram. Gesto esse que se constitui na mão, por exemplo, que empunha o cinzel e dirige e organiza o “ato técnico”. Também esses pequenos gestos, hábitos corporais, modos de levar a mão à boca ou de cruzar as pernas constituem preciosos indícios das nossas negociações sociais. Eles permanentemente fornecem e ocultam informações sobre como as sociedades se organizam. São gestos sociais, individuais e singulares, num indo e vindo de mutações sutis e permanentemente atualizados.

Ora, o laboratório de hipermídia simula corpos e nele estamos. Nele nos detemos, trazendo de volta as reflexões de autores e de uma tradição que participa da discussão sobre a técnica. Não se trata de fazer uma montagem fotográfica e “colar” um Marcel Mauss num labmídia, apinhado de interfaces simpáticas. Melhor seria pensar como a escultura modelada digitalmente e

---

<sup>26</sup> Ver a introdução à obra de Marcel Mauss, por Lévi-Strauss, em *Sociologia e Antropologia* de Mauss (2003).

<sup>27</sup> Nota anterior.

renderizada, em horas de processamento, traduz, com delicadeza, o gesto que lhe falta. O corpo que nos interessa é o corpo do gesto, o corpo que expressa, no movimento da sua presença, uma ação compartilhada socialmente. Paradoxais que possam ser, os gestos banais não estão isolados na aparente ausência de erros da máquina. Esta presença, que de banal só tem o insólito da própria presença, é o que nos autoriza perguntar como a técnica numérica, na sua assepsia algorítmica, permite que um banal acidente de café, derramado sobre a mesa, seja traduzido como uma incerteza do corpo.

A criatividade do número digital, espelhada no monitor, nos bancos de dados e dicionários comunicantes, esboça o mundo da abundância e de fantasmáticos e estranhos corpos modificados. Algo um tanto vago, para nós,

“é a combinação do conceito de autômato com a engenharia genética: robôs humanos que parecem vivos podem ser gerados com base em manipulação ou transformação evolutiva do código genético com auxílio do computador” (GRAU, 2003 p. 299).

Os conceitos de real, virtual e atual podem ser enfeixados, de um modo muito reduzido, nas implicações sobre o conceito de interatividade. Uma interatividade que será aqui abordada na perspectiva de uma aproximação entre uma técnica que permite uma interação autorizada pela máquina.

Vamos fazer aqui um exercício de imaginação, sem o qual será difícil compreender as implicações do que acreditamos nos assenhorar. Exercício de imaginação no sentido de conceber

realidades que mais se aproximam das narrativas ficcionais, que de qualquer outro dotado de “racionalidade”. A interatividade da máquina, permitindo ao usuário uma relação dialógica e oferecendo processos de treinamento, está presente hoje nos centros de planejamento das grandes empresas. Sob o título geral de simuladores de realidades virtuais, tais máquinas permitem treinamentos sofisticados que reduzem e economizam recursos e tempo. As implicações econômicas, educacionais, sociais ou comportamentais ainda estão sendo reveladas, mas já nos oferecem um clara idéia da sua força e das suas consequências.

Em função e por conta de todas essas implicações, é que devemos demarcar uma noção de interatividade, que nos sirva para pensar a dimensão técnica em expressões hipermediáticas. O link seria o ícone da interação mais visível, mas vamos continuar procurando nas especulações das investigações e nas relações entre a arte e a tecnologia, as abordagens que nos aproximem dos nossos interesses. Vamos nos valer, também, mais uma vez, do belo mito de Galatéia e sua mágica humanização. Galatéia, sem a graça de Aphrodite, não interage; nela, a uma ação não corresponde uma reação. O beijo, as roupas não expressam o movimento do corpo. Não há alma, anima, movie, movimento ou e-motion, nenhum sinal de amor atrás do olhar de pedra. Não há interatividade, troca ou cumplicidade. Esta interatividade ainda é embrionária, literalmente embrionária na medida em que se busca a criação de transgênicos, organismos ciborgues que possam, como

Galatêa, dobrar delicadamente os dedos e inclinar suavemente os lábios para servir às fantasias do amor.

As relações entre a arte e a tecnologia, devemos sempre reiterar, são privilegiadas, sob quaisquer aspectos, pois os artistas e suas obras, que com elas lidam, não obstante seus discursos paradoxais, constituem o que existe de mais perturbador e rico para compreendermos nossas relações entre a técnica, a comunicação e a vida. Ao mesmo tempo que o fascínio se apresenta, devemos voltar um passo atrás nos cuidados a serem adotados, quando acreditamos encontrar no laboratório, este lugar de labor operatório, as possibilidades de fazer nascer Galatêa.

A técnica ganha, por assim dizer, o privilégio de ser uma referência entre a ciência e a arte. Esta referência, não obstante, parece atravessada ou contaminada por valores que adotam rumos e tendências opostas. A ciência e a técnica que se opõem a um projeto artístico, estão marcadas por esses valores que professam mundos distintos. O cientista, ou a atitude do cientista, apontada por Gianni Vattimo que, em seu livro *Sociedade Transparente*, descreve esse ambiente e os valores que perseguem a ciência. A pergunta de Vattimo sobre o “ideal do cientista”, nos ajuda e nos aproxima da questão que aqui nos importa:

Mas sera legítimo modelar o sujeito humano emancipado, e eventualmente a própria sociedade, pelo ideal do cientista em seu laboratório, cuja objetividade e desinteresse são dirigidos por um interesse tecnológico

de fundo, que pensa a natureza como objeto, mas só quando a representa como um lugar de domínio possível – implicando, portanto, uma série de ideais, de expectativas, de motivações que actualmente estão largamente sujeitos à crítica? (VATTIMO: 1989, 34).

Este é o paradoxo que emerge de uma situação mais profunda e que remete para nossa questão sobre a atitude do escultor, do artista que toma a palavra, e um processo laboratorial, vinculado à produção de um conhecimento, que visa atender ao pacto com o projeto funcionalista e utilitário.

A Galatéia contemporânea, com sua possibilidade de interação absoluta, talvez venha a nascer na possibilidade de uma arte “da maravilhosa perfeição”. Essa arte seria aquela capaz de superar o paradoxo entre a ciência e a preservação do enigma da existência humana. Estas afirmações, estão, deixemos bem claro, sempre contaminadas por sugestões, imagens e metáforas construídas pelos autores que compõem nosso referencial teórico. Transitar por esses dois cenários, a bordo da técnica, implica estranhamentos das figuras e fantasmas que se ocultam em seus labirintos. O labirinto que acabou por se tornar a metáfora perfeita para descrever os mistérios de Ariadne e ressuscitar os sonhos de Pigmalião.

A literatura que importa é frugal. Não estamos preocupados aqui em história da arte ou, muito menos, em procurar “os verdadeiros artistas”. A expressão, facilmente encontrável na literatura sobre as relações entre arte e tecnologia, geralmente trai seu caráter ideológico e programático, no sentido apontado por Pareyson. Quando pensamos nas relações de interatividade,

no âmbito das possibilidades expressivas, em ambiente hipermediático, não nos descuidamos do que muitos autores chamam à atenção e, particularmente, do trabalho de Lúcia Leão. O termo ‘verdadeiro’, aplicado aos artistas que lidam com a interatividade permitida pela tecnologia digital, e suas intermináveis interfaces, talvez deva ser colocado em suspenso.

A utilização da web e a “notável e crescente participação de artistas”, diz a pesquisadora e artista brasileira, não garante uma utilização dos “potenciais hipermediáticos”. O problema é que não podemos, como Lúcia Leão, acreditar em verdadeiros artistas. O que existe, é o que pensamos, é uma realidade sócio-técnica que permite apropriações, e cujos resultados refletem uma profunda e aguda reflexão sobre a técnica, a tecnologia e a vida social. As obras citadas por Lúcia Leão mapeiam uma produção sintonizada com os mapeamentos feitos por Gilberto Prado e Arlindo Machado. Tais contribuições são preciosas e a partir delas podemos identificar obras e autores que mais se aproximem das questões tangenciadas nesta investigação. Uma dessas obras, citada pela pesquisadora brasileira, e que se tornou uma referência internacional, é o trabalho transgênico de Eduardo Kac. A noção de interatividade, que pode ser inferida do seu trabalho, é exemplar, para pensarmos as diversas formas possíveis de apreender esse conceito.

A interatividade é pensada como uma reação, cuja especificidade não é um gesto particular, mas uma resposta que permite uma comunicação dialógica homem-máquina.

Evidentemente, as investigações sobre o hipertexto eletrônico revelam que os programas de produção de texto permitem formas mais apuradas de interação e de diálogos; autores como Jay Bolter exemplificam isso. Entretanto, não é esta interatividade que evocamos, mas, a que se apresenta como uma forma de comunicação anunciada, pela arte transgênica. O destaque sobre a arte transgênica e, particularmente, sobre os trabalhos de Kac, deve-se, sobretudo, ao deslocamento do eixo das ciências matemáticas e da computação. A distinção interessa, na medida em que, ao contrário do robô ou do ciborg, a arte transgênica promete ao nosso imaginário a produção, em laboratório, da nossa Galatéia de carne e osso. Claro que não é disto que trata a arte transgênica, não obstante todas as pesquisas indicarem os grandes dilemas, enfrentados por essa espantosa possibilidade.

Ainda nesta perspectiva, é que Artur Matuck indica como a arte enfrenta ou deve estar preparada para cumprir seu papel mais relevante. Para ele, o “artista-criador da era eletrônica torna-se necessariamente um programador, um arquiteto de sistemas estéticos, um roteirista de projetos mediáticos, um criador de partituras medio-digitais, e eventualmente um actante apto a desempenhar múltiplas funções no ampliado espectro de funções criativas”. Ora, o que Matuck descreve é a síntese da universalidade, desejada para a arte e para o artista. Tal perspectiva, no entanto, é muito ampla; abarca territórios que muitas vezes exigem domínio, conhecimento e estudo.

Durante o percurso do nosso doutorado, foi possível participar, em algumas aulas, ministradas por Renato Cohen, falecido prematuramente, de experiências que encorajavam convergências artísticas. O trabalho que Cohen desenvolvia visava o diálogo entre as fronteiras e, mais precisamente, tratava de interrogar nas fronteiras, nos interstícios, nas bordas onde trans-bordavam as possibilidades de uma hibridação comunicativa e compartilhada de distintas formas expressivas. O teatro, a dança, a performance, a hipermídia, o vídeo, ou quaisquer outras formas de interação entre as manifestações artísticas, eram bem vindas ao diálogo da hibridação. Esta experiência apontou, para nós, as dificuldades e possibilidades anunciadas por tais diálogos. As exigências, também apontadas por Artur Matuck, revelam como as relações entre ciência e arte podem ser pensadas e experienciadas, sob multifacetados aspectos.

Voltemos aos trabalhos da arte transgênica, inter e multidisciplinar, que servem como modelo para pensar as formas mais provocantes de interatividade e permitem, acreditamos, ultrapassar qualquer dificuldade, limite técnico ou ético, realizar fantasias e enfrentar os enigmas mais profundos da existência.

Procuraremos desenvolver tal questão com mais clareza, recorrendo, ainda outra vez, ao mito de Galatéia. As imagens abaixo, do japonês Sorayama, ilustram uma atualização desse imaginário. Elas ‘atualizam’, para nós, o mito.



*Gynoid 1* <sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> <http://www.sorayama.net/>



*Gynoid II*<sup>29</sup>

Galatéia é, agora, uma *gynoid*. O termo '*gynoids*' foi criado pela escritora feminista inglesa Gwyneth Jones<sup>30</sup>, e desenvolvido por Richard Calder. Gynoids é essa combinação, intermediária entre a mulher e a máquina, um meio caminho entre o ateliê do artista e o laboratório digital da representação numérica. Sua constituição não depende de uma graça concedida pela divindade; suas articulações originam-se no domínio da

---

<sup>29</sup> <http://www.sorayama.net/>

<sup>30</sup> <http://homepage.ntlworld.com/gwynethann/>

natureza, no coração da física matemática, nos cálculos precisos do relógio do mundo. São os replicantes, que padecem dos graves subprodutos indesejáveis de rejeição das memórias implantadas. Faltam-lhes a perfeição da biologia, as angústias e as dores dos mortais. A realização das fantasias, dos desejos ocultos do homem, parece constituir o motor da ciência.

O sonho e a fantasia de construir, em laboratório, um jardim do éden constitui, certamente, uma das mais ousadas fantasias e o mais arrojado empreendimento humano. O que a arte e a ciência buscam, quando dispõem da técnica, nos paralelos caminhos dos seus propósitos, é o domínio absoluto do insondável. O domínio do insondável é, para nós, a permanente busca por algo que ultrapassa o homem, ou, ainda, a permanente luta contra os deuses, contra o destino e, em sentido absolutamente contrário, a construção permanente de deuses e de destinos. Esta relação que se estabelece entre ciência e destino humano, e suas consequências, é bem formulada por Hilton Japisassu que, em seu livro *Ciência e Destino Humano*, pede para “que se reduza a oposição radical e artificial estabelecida por certos espíritos sectários entre o pensamento científico-lógico-racional e o poético-religioso-místico, qualificado de pré-lógico e irracional” (JAPIASSU: 2005, 28).

Esta oposição tende a seguir caminhos ruidosos. Esta passagem do mundo dos gestos e da espontaneidade do corpo, tal qual pode ser visto nas discussões contemporâneas, parece oscilar entre esses radicalismos. A perspectiva apontada por um certa

apropriação, visando uma integração entre a arte e a ciência, compartilhando o eixo comum da técnica, talvez constitua uma destas tentativas rumo à superação das ‘oposições radicais’.

O corpo e seus gestos técnicos, interagindo com o universo simbólico das representações, constituem, neste “espaço” físico da oficina e do laboratório, uma nota remissiva. O gesto e a contiguidade que compartilhamos na relação direta com o mundo, através dos sentidos, é uma espécie de nota remissiva. Um fragmento textual, do poeta português Rui Torres<sup>31</sup>, por exemplo, pode nos orientar e ajudar a tornar claro o que queremos dizer com ‘gesto técnico’ e nota remissiva. Diz o poeta: “mas retórica é isso mesmo que me foi deixando calado: discurso que se sustenta pela formalidade das palavras, promessa em que nada acaba se concretizando”.

As palavras do poeta são notas remissivas a diversos e longínquos lugares da nossa história e da nossa memória. E acreditamos que a partir delas podemos afirmar que o corpo, e a correspondente espontaneidade dos seus gestos, certamente não são limitados a uma relação de mera contiguidade. A contiguidade é o próprio habitar de quem mora ao lado, de quem compartilha o “mesmo ar que se respira”. O desenvolvimento de habilidades técnicas obtidas na sala de aula, convertida em laboratório, que, por sua vez, converte-se em sala de aula, é realizado, nessa relação de contiguidade homem-máquina. A afirmação, embora óbvia, pode dizer algo além, se

---

<sup>31</sup> <http://telepoesis.net/>

considerarmos mais uma vez as palavras de Rui Torres, identificando este mutismo retórico. O paradoxo entre o mundo de possibilidades expressivas e “isso mesmo que me foi deixando calado”, remete ao mundo da discussão sobre a interatividade.

Um exemplo emblemático é AlletSator<sup>32</sup>, ópera quântica tridimensional interativa, de vários cenários, nos quais os atores e os interatores experimentam possibilidades de uma infinita viagem pelo universo dos sentidos. AlletSator está disponível na web e muitos dos seus cenários estão ainda em construção. Vê-se, claramente, que AlletSator é um *working-in-progress*, seu caráter experimental e reflexivo indica que seu destino obedece à lógica dos sistemas abertos e infinitos.



*Alletsator - fragmento*<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> <http://www.po-ex.net/alletsator/>.

<sup>33</sup> Idem.

A interatividade que nos importa, insistimos, não diz respeito a níveis de interatividade permitida pela associação de sons ou imagens, a um conjunto ícones que respondem a comandos determinados, ou que permitam uma espécie de randomismo existente nos portais e espaços publicitários da web. As utilizações e apropriações dos recursos permitidos com a interatividade podem estar a serviço de vários propósitos. As utilizações acadêmica, institucional, empresarial ou artística são apenas algumas delas.

As figuras de Galatéia e das *Gynoids* são modelos ideais de uma interatividade ideal, na qual, estão de fora quaisquer relações sobre interfaces. tal como discutidas no ambiente hipermediático. Às relações entre interfaces e outras formas de interatividades, voltaremos mais adiante. Por ora, o que desejamos sublinhar, ao lembrarmos das figuras femininas, é a vitalidade e atualidade que o tema possui. Um tema que sintetiza, na procura do homem pela mulher, a permanente busca da felicidade amorosa, afetiva e sexual.

Estas considerações não são técnicas, ou melhor, são esforços de inspiração retórica, no sentido técnico de uma preocupação ao apresentar os argumentos para o leitor. A técnica e a retórica voltam a ocupar, na tradução do desejo mais recôndito, o papel central. O ‘argumento retórico’ de Pigmalião, seu desejo mais profundo, transformado em sonho possível, foi possível na contiguidade do escultor com a matéria. Não são interfaces imaginárias como as vistas nas peças de hipermídia. O ambiente proporcionado pelos programas que simulam

interações, são tímidas aproximações diante das possibilidades que, permanentemente, são abertas pelas aplicações técnicas.

As interfaces imaginárias convertem-se, subitamente, em ícones. Imagens que remetem, ao leve toque, a outras páginas, a outros assuntos que podem, ou não, compartilhar uma pertinência lógica ou semântica. A interface imaginária é uma palavra, um ícone, um argumento, para seguir adiante. A interatividade é uma provocação e um convite disponível ao leitor, formulado nas hostes da persuasão, capaz de chamar atenção com sutis insinuações. Retornamos ao entitema, e a Aristóteles, e voltamos ao argumento de que “mesmo a ciência mais rigorosa” não nos socorre quando temos que argumentar para o auditório universal. A ciência e o ‘argumento lógico’ que a orienta, perdem, aqui, qualquer validade. Paradoxalmente, sobre o mais absoluto rigor determinado pela ‘ausência de erros’ da ordem numérica, no labor com a hipermídia e com as relações tecno-artísticas, persiste o traço da indeterminação, que procura traduzir, numa expressão, as desordenadas possibilidades originadas nos diálogos humanos.

Esta ‘interatividade autorizada pela máquina’ é, em nossa abordagem, uma forma de diálogo que permite ao autor, num programa de autoria, estabelecer suas estratégias para os propósitos daquilo que pretende dizer. Já nos referimos, anteriormente, à questão, quando Ortega y Gasset (1963) falava da ‘deformação da língua comum por motivos especiais que tem o que fala’. A ‘deformação’ possível, diante da rigidez da “lógica de programação”, com suas interfaces pré-definidas, só pode

surgir das possibilidades retóricas. A retórica, vamos explicitar mais uma vez, é a tradução em ‘deformação’, o aceno irresistível da persuasão através do encanto.

Os desafios apresentados ao domínio técnico em ambientes que conjugam múltiplas possibilidades expressivas, cada vez mais, acreditamos, enfretam questões de natureza retórica. Com isto queremos acentuar que, passados os naturais deslumbramentos com as novidades da hipermídia e, ultrapassadas a exibição dos “efeitos dos programas” e as fórmulas prontas e padronizadas do “power point”, a retórica, esta natural preocupação de encantamento do leitor, volta a ser a “técnica”, por excelência.

Os ícones são interfaces básicas e universais. São a “lixeira”, a ‘impressora’ e, ainda assim, curiosamente, permanece o ícone do disket, numa estranha persistência da memória, para indicar que algo deve ser salvo. As atualizações, que sempre são traduzidas como “zero ponto qualquer coisa”, constroem essa “história” das interfaces, com as quais o autor tem de lidar. São interfaces previsíveis, “industrializadas”, que padronizam a linguagem comum, a matéria de troca mais ordinária nas interações humanas. O ícone do *disket* é uma interface do passado, é palavra em desuso e uma espécie de hieróglifo decifrado. Suporte revolucionário, o *disket* “série 1.44” era uma evolução do papiro, do jornal xilográfico, da fotografia e do cartão de pontos. O ícone do papiro sobrevive na forma do Torá, enquanto o *disket* tende à mais absoluta obsolescência e ao esquecimento. São as atualizações dos suportes, das ampliações

infinitas da memória, que tornam os recursos imagéticos, destinados exclusivamente à administração da orientação no labirinto. O labirinto mitológico, que exigia uma sinalização orientadora e um fio que conduzisse ao caminho da saída, à estrada segura para sair da caverna, mantém com o labirinto metafórico da hipermídia, a mesma necessidade de orientação.

Vejamos como é possível uma aproximação desta linha imaginária, analisando com maior proximidade alguns dos aspectos mais diretos na produção de uma hipermídia, tal qual temos procurado abordar. Não vamos nos valer de nenhum ‘programa’ específico, ao contrário, procuraremos traçar relações entre os diversos programas que constituem nossa experiência prática e, também, a do professor que busca a técnica para ensinar a técnica.

Vamos, neste momento, fazer um percurso sobre os programas computacionais, ou autorais, mais comuns, que estejam incorporados aos computadores, como os editores de textos, imagens, sons, vídeos e outros. O propósito é fazer um percurso que permita uma idéia geral das ‘ferramentas’ disponíveis, e como elas podem ser pensadas, no contexto das questões tratadas anteriormente. Nosso propósito, aqui, é pensar nos procedimentos de aquisição do conhecimento, no sentido de uma aproximação da atitude de quem vai ao computador adquirir uma “instrução”, do tutorial de um programa de hipermídia.

A apresentação das ferramentas e suas utilizações serão

comentadas naquela perspectiva a que nos referimos sobre a “deformação” da linguagem comum, com propósitos expressivos. Vamos procurar, também, explicitar, ainda mais, as relações entre a hipermídia e suas relações com a retórica. Através de uma leitura de tais manuais, tutoriais ou bíblias, algumas pistas estão disponíveis para nossa melhor compreensão desses processos. Este trabalho de explicitar as características desses manuais visa, sobretudo, compreender como, a partir deles, podemos pensar os processos de aprendizagem, de transmissão de conhecimentos técnicos e de domínio expressivo. Eles, os tais manuais, são, sob esse aspecto, fontes privilegiadas para visualizarmos as diversas portas disponíveis nos caminhos da hipermídia.

Quando nos debruçamos sobre os os tutoriais, as bíblias e outros volumosos manuais, estamos compondo o ambiente de laboratório. Já fizemos uma descrição sobre a passagem para o mundo simbólico e para a linguagem de programação, aproximada da descrição feita por Edmond Couchot (1993). Os tutoriais substituem, em parte, a presença do professor, na apresentação da ferramenta, e constituem a própria fonte para ele. O que se pode esperar é que o professor seja capaz de produzir tutoriais e, sobre eles, tenha absoluto domínio do seu conhecimento. Aqui, também, como veremos, as técnicas retóricas estão em primeiro lugar, como principal ferramenta expressiva. Não obstante, quando apresentada nestes tutoriais, encontra-se subjugada a uma apropriação absolutamente ‘técnica’ do programa. Procuraremos tornar mais clara essa questão, na medida que formos discorrendo sobre alguns desses

programas e seus diversos tipos de tutoriais. Não é nosso propósito fazer uma classificação de tutoriais, apenas, acentuar como esses instrumentos são fundamentais para nos aproximarmos das questões que ora discutimos. Eles, os tutoriais, são facilitadores e podem ser produzidos por todos aqueles que, a partir de um determinado domínio, se sentem autorizados a escrever e publicar uma manual de apresentação de um programa. Esta diversidade de tipos de tutoriais pode ser útil para compreender as questões retóricas, abordadas anteriormente. Quando afirmamos a utilidade de tais tutoriais, estamos mais interessados em deixar claro que tal abordagem será examinada, naqueles aspectos em correspondência e sintonia com outras investigações.

A grande maioria dos programas já traz em si um tutorial, uma visão geral do seu funcionamento, um link para a página do fabricante, exemplos de utilizações em diversas aplicações e, por fim, um ou vários grupos de discussão que se formam com o propósito de trocar idéias e experiências. Esse entorno, que se forma na utilização e desenvolvimento de uma ferramenta, não guarda relação com nenhuma forma de troca social já existente. As ferramentas são compartilhadas com pessoas em diferentes países ou em específicas comunidades. Esta dinâmica da desenvolvimento de uma ferramenta explica, em parte, a velocidade com que se atualizam.

Estas comunidades são muito interessantes e devem ser vistas a partir da sua importância social, compartilhada. Dizer que são interessantes é dizer também que elas oferecem oportunidades

de compreender uma forma de desenvolvimento das possibilidades expressivas. Para tanto, vamos nos valer de um programa, da ferramenta que pode ser considerada uma das mais importantes para as apresentações hipermediáticas na internet, e que se tornou, para alguns, um instrumento banal, de efeitos padronizados.

Eleito o Flash, vamos desenvolver em torno dele as considerações que interessam à nossa investigação. Poderíamos ter eleito outro programa qualquer. A razão pela qual elegemos o Flash deve-se, sobretudo, às suas possibilidades expressivas e à possibilidade de estabelecer vínculos com outros programas. Os programas, nunca é demais repetir, não apenas oferecem possibilidades expressivas para quem os utiliza, mas constituem o principal centro de mistério, em uma utilização expressiva.

Antes mesmo de continuar tratando desta ferramenta específica e traçando, a partir dela, relações com outros ‘instrumentos’, vamos acentuar, mais uma vez, a implicação na comunicação midiática e no universo das redes telemáticas. Tais ferramentas foram e são desenvolvidas para atender à comunicação na internet. Na internet, milhares de exemplos revelam as imensas possibilidades expressivas e novos sentidos para a vida. Razão pela qual vamos apresentar nossos argumentos, ancorados em exemplos e trabalhos que circulam na rede.

Trata-se de procurar uma especificidade da ferramenta e do instrumento expressivo, diante da interface de um programa,

com uma lógica própria e um grau de abertura expressiva. A maior parte dos trabalhos, que vamos considerar, são exemplos vindos de experimentações da poesia, de explorações novas de uma linguagem, que inclui sons e imagens. Faremos referências também a outras formas expressivas, buscando, em todas elas, mesmo nos mais pequenos exemplos, a presença imperativa da dimensão técnica, tal qual a temos compreendido, ao longo deste trabalho.

O leitor pode, agora, lendo este trabalho, acessar e observar tais considerações, e concluir por elas, ou contra elas. A internet permite, a qualquer leitor, a possibilidade de navegar pelo grande mar da memória em tempo real. Neste sentido, abrir o computador já é encontrar-se num ambiente hipermediático e poder colocar, lado a lado, os argumentos apresentados. Ainda há pouco, remetemo-nos aos trabalhos do poeta português, Rui Torres, que podem ser vistos, lidos, observados, estudados, apreendidos e compartilhados.

Vejam agora o provocante trabalho de Young-hae Chang. A artista coreana Young-hae Chang, com larga e consolidada trajetória no campo da Net Arte, faz uma declaração de amor à Samsung, num “poema” hipermediático. A simples utilização dos recursos expressivos revela uma dimensão ampliada e como certos recursos básicos são usados, para atender à necessidade expressiva do poema. Alguns desses poemas, que podem ser vistos no *site* da artista<sup>34</sup>, sugerem e lembram experimentos da

---

<sup>34</sup> <http://www.yhchang.com/>

poesia concreta. Exploram, no espaço visual, a força expressiva das formas e cores, numa utilização sincronizada de sons, associando sentidos desconexos, que vão ganhando sentido no curso febril do poema.

As apropriações criativas do Flash são exemplares e emblemáticas. Em torno delas, e através delas, podemos ver como a “deformação” da língua comum da hipermídia, em oposição a uma utilização funcional, tal como ocorre nos ambientes formais das empresas, dos negócios e da comunicação institucional. A “poesia” hipermidiática é, desta forma, mais radical, é uma transgressão absoluta ao espírito do tutorial. Ela realiza, ao descumprir o programa, a busca empreendida por poetas e artistas visuais, pintores, designers que, na imobilidade da página, ultrapassam os limites da “linearidade” tipográfica.

Nesta mesma perspectiva, é que compreendemos as proposições de Sergio Bairon, em seu artigo *“tendências da linguagem científica contemporânea em expressividade digital: uma problematização”*. Ele alerta e aponta para algo que constitui a grande questão, na utilização dos recursos hipermidiáticos. Afirma Bairon: “Os desafios presentes na dimensão de competências a serem desenvolvidas pelos próprios pesquisadores são de ordem mais profunda e talvez representem os maiores impasses”. Embora a preocupação deste pesquisador esteja voltada, neste trabalho específico, para a linguagem científica em expressividade digital, acreditamos que, a partir de suas idéias e observações, podemos estabelecer

uma conexão sobre as questões aqui tratadas e, particularmente, no que diz respeito à “dimensão de competências”.

Desafios são os que encontramos na lide com os programas, seus manuais e suas possibilidades expressivas. Bairon e Petry afirmam, enfaticamente:

“Temos que enfrentar os desafios imensuráveis da compreensão e da criação que interprete e produza imagens, vídeos e áudios em formatos híbridos, como expressividades da relação entre teoria e objetos de pesquisa”. (BAIRON *et* PETRY: 2000, 8)

Poderíamos dizer que o mesmo desafio é encontrado pelo poeta e artista, ou por qualquer um, que tenha a necessidade de comunicar uma idéia ou formular um argumento. Enfrentar esses desafios é aprender a escrever com as ferramentas digitais, é reaprender a contar histórias, a expor idéias e planos, conjugando textos, imagens e sons. Enfrentar esses desafios significa, em linguagem bem direta, utilizar esses programas e usar imagens e textos, textos e sons, desenhos, imagens e sons, na linguagem expressiva.

É importante lembrar, nessas considerações sobre os programas de autoria, que eles já nascem para produzir conteúdos destinados aos CD-Rom e à internet. É este o caso particular do Flash, o primeiro programa voltado para criar conteúdos dinâmicos para a primeira geração da internet, e que ainda hoje constitui uma ferramenta com inúmeras possibilidades a serem exploradas. As possibilidades que

vislumbramos aqui estão relacionadas a esta apropriação “despreocupada”, na qual, quanto menos recursos forem empregados maiores possibilidades expressivas eles permitem.

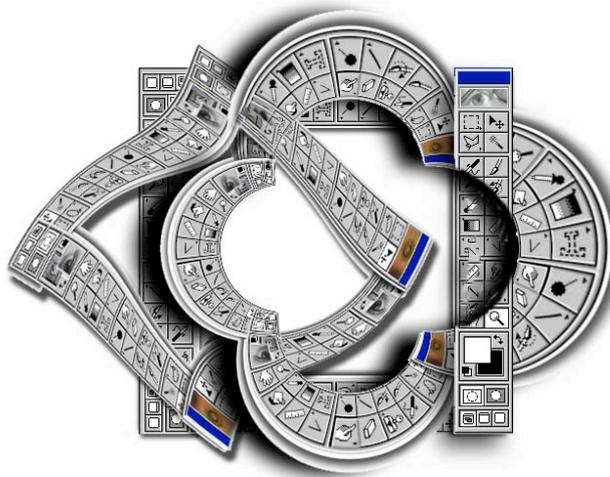
Os programas autorais de hipermídia possuem milhares de comandos. São complexos, não obstante seus manuais prometerem um *overview* em poucas horas, e exigem uma grande dedicação, treinamento, uma experiência de imersão que requer familiaridade com seus ícones, seus atalhos, suas ferramentas e com a linguagem de programação específica. Os manuais começam por apresentar a ‘interface’ do programa, suas ferramentas, janelas, paletas, pastas, anotações, histórico das ações desenvolvidas etc. A interface é uma noção, que só nos interessa, na medida em que traduz um ícone que orienta a utilização da ‘ferramenta’.

A escolha das ferramentas não são apresentadas nos manuais. Encontrar uma que permita, com ‘habilidade e destreza’, realizar o pequeno detalhe, já será uma maturidade fruto da ‘experiência da ferramenta’. Essa familiaridade, que estamos procurando destacar, na relação direta com o uso de tais ‘instrumentos’, diz respeito, sobretudo, às traduções das interfaces, do mundo analógico para o mundo digital. Talvez isto fique mais claro se considerarmos, por exemplo, as ferramentas de edição de imagens, como o Photoshop, ou o editor de imagens do Flash. A imagem abaixo é a barra de ferramentas do Photoshop e ela traz uma série de ícones que traduzem o ‘ateliê’ do artista. Estas ferramentas, que remetem ao mundo analógico, foram desenvolvidas para simular pincéis,

baldes de tinta, os dedos da mão, a tesoura e todos aqueles instrumentos que são oferecidos às crianças para o desenvolvimento das atividades motoras. O trabalho de colagem, de criação de imagens, de manipulação dos seus sentidos constitui um dos temas mais debatidos em nossos dias. Noções de real, virtual, documento, imagem manipulada, colagem, falso, verdadeiro, estão, por assim dizer, numa espécie de trânsito de sentidos.

A multiplicidade de apropriações de programas de mais fácil acesso, como é o caso do photoshop, exatamente por sua analogia com o mundo real, está longe de nos oferecer qualquer solução pacífica ou apresentar questões resolvidas. Os primeiros manuais do photoshop encorajavam a descoberta do programa, exatamente por sua capacidade de “simular” o ateliê do pintor. Hoje, o photoshop está associado à sua capacidade de “falsificar” e “construir” imagens ideais. Esse programa talvez seja, em nossos dias, o mais popular para edição de imagens, embora outros, a exemplo do Flash, tragam editores de imagens entre “suas ferramentas”.

As técnicas de manipulação de imagens, no Photoshop, obedecem uma lógica própria. Vamos destacar algumas dessas “ferramentas” para enfatizar as relações entre os manuais e as utilizações nas oficinas e ateliês de pintura. Algumas das ferramentas da barra de ferramentas do photoshop, como podemos ver na imagem, remetem ao mundo “real”, como é o caso da lata de tinta, ‘sublinhada’ abaixo.



*1- Barra de ferramentas do Photoshop*

*2- Ferramentas do labirinto II*

Esta é a janela flutuante das “ferramentas” que, em sua simplicidade, sintetiza e contempla séculos de processos e técnicas da produção de imagens. A imagem à direita, é uma apropriação dessas ferramentas e utilização dos filtros de efeitos que permitem, neste caso, as distorções da imagem original. O exemplo utilizado aqui permite enfatizar as facilidades que as ferramentas digitais proporcionam. As facilidades técnicas, no sentido da utilização das ferramentas, nesse ambiente, são relativas aos modos de obtenção e tratamento da imagem. Colar, copiar, ampliar, reduzir, aplicar infinitos efeitos e todas

as possibilidades oferecidas constituem, paradoxalmente, o maior desafio técnico a ser enfrentado. Técnico, no sentido mais puro do senso comum, e técnico, no sentido do conhecimento de valores e padrões de imagens destinadas à internet, ao mundo gráfico, ao vídeo ou à televisão.

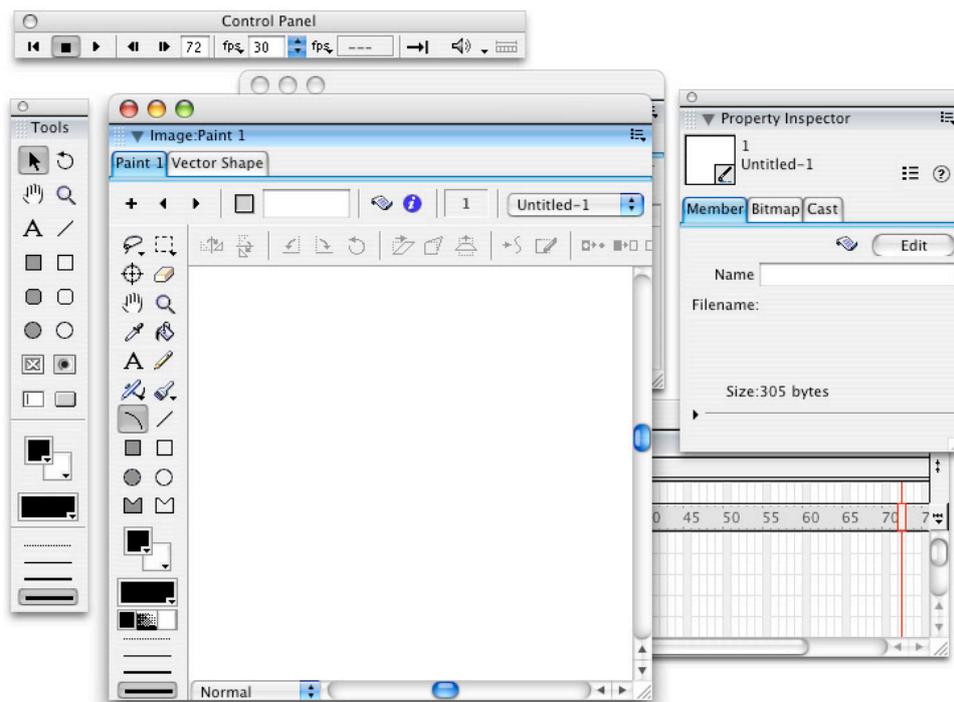
As particularidades de processos, e o apuramento desejado em determinadas imagens, constituem estratégias técnicas subordinadas aos meios nos quais serão veiculadas. O vetor velocidade, na atualização dos programas, não constitui, acreditamos, motivo para maiores preocupações, mesmo porque as “facilidades” da comunicação contemporânea remetem, imediatamente, da própria barra de ferramentas, ao site do fabricante, que disponibiliza um tutorial detalhado, a respeito de cada ferramenta.

As utilizações desses programas de edição exibem, como vimos nos ícones das suas barras de ferramentas, aqueles elementos que sempre estiveram “ao alcance da mão” do artista, do pintor, do editor de imagens, desde a época do livrinho xilográfico, ao qual já fizemos referência. O que estamos procurando acentuar é a presença dessas referências, desses ícones, que são tesouras, borrachas, pincéis ou esponjas nos programas de autoria em hipermídia. Ícones que permitem compreender, no ambiente digital, a integração entre uma tradição secular e as possibilidades permitidas pela numerização da imagem. Esses ícones e suas utilizações são valiosas, ainda mais, se considerarmos que essas ferramentas do ateliê do pintor, do gravador ou do escultor estão, cada vez mais, no ambiente

digital hipermediático, sendo utilizadas de forma criativa, na edição do quadro a quadro, na produção audiovisual. O vídeo e suas múltiplas aplicações, o desenho animado, o cinema, a edição e a pós produção parecem conviver e depender, cada vez mais, das possibilidades de construção da imagem, na tradição da pintura.

A imagem abaixo ilustra o ambiente simulado do ambiente simulado, ou seja, as ferramentas analógicas representadas em ícones que traduzem uma regularidade numérica sobre pixels. A partir da unidade básica da imagem, é possível essa ‘infinidade de efeitos’, que, por si sós, são absolutamente ‘inócuos’, se utilizados sem outro propósito senão o de ilustrar um efeito. O número de ‘efeitos’ disponíveis, a pluralidade de programas e suas respectivas estéticas remetem, de alguma maneira, à questão apontada por Vilén Flusser, sobre o caráter do “funcionário” do equipamento. Escravos de milhões de efeitos, o produtor de imagens se vê diante do desafio de selecionar as ferramentas mínimas e essenciais para realizar seu trabalho.

A questão que se apresenta, e que deve ser enfrentada e resolvida, diz respeito a essa infinidade de ferramentas, efeitos, filtros, combinações, graus de interatividade, passagens de registros filmicos para videográficos, combinados com textos e sons.



*Interface do Director<sup>35</sup>*

Acima, a ilustração de um laboratório de hipermídia. A palavra ilustração talvez não traduza tudo o que queremos dizer com essa imagem. Para tanto, vamos fazer algumas considerações sobre este 'laboratório' e o 'ateliê' do artista 'ilustrado' pela imagem anterior da barra de ferramentas do Photoshop.

O conceito ou a noção mais importante, que emerge deste trabalho comparativo, é o de *manipulação* da imagem. O verbo manipular tem sentidos muito interessantes, ao tempo que significa habilidade e destreza, na atividade com as mãos, significa, também, tornar falso, adulterar, enganar e, por fim, o sentido criativo da capacidade de mudar, alterar e modificar. O

---

<sup>35</sup> <http://www.adobe.com/>

estatuto da imagem, diante de suas possibilidades de manipulação, constitui um dos mais intrigantes problemas em nossa época. O sentido que a imagem comunica, e as formas da sua produção técnica constituem, neste emaranhado, objeto de investigações, cujas abordagens nem sempre são esclarecedoras de tais relações. Já vimos, por exemplo, como autores como Régis Debray, apontam para um sentido da imagem que está sempre permeado pela dimensão religiosa e, ao mesmo tempo, técnica. A dimensão técnica, centrada na questão da manipulação, destitui a imagem da sua aura documental e de registro objetivo da realidade, remetendo-a ao cipoal de dúvidas sobre os seus sentidos.

Um dos ícones mais interessante e curiosos, da barra de ferramentas do Photoshop é o aerógrafo, que tem uma longa relação com a técnica fotográfica,. Essa ferramenta, criada no final do século XIX, pelo artista britânico Charles Burdick, permite uma utilização refinada, na produção de gradações tonais, cuja precisão está muito próxima da fotografia. A simulação do aerógrafo, no ambiente digital, enriquece o encontro entre a fotografia e a pintura, e amplia, ainda mais, as possibilidades de manipulação. Observar o poder dessas ferramentas é relevante, sobretudo porque elas têm poder de alterar a imagem, modificar sua intenção ou valorizar aspectos obscuros da composição ou, melhor ainda, do tratamento do detalhe. A natureza do detalhe é de grande relevância, em qualquer processo comunicacional. O detalhe na imagem corresponde à ênfase e, na expressão oral, tem uma importância retórica fundamental.

O lema “Deus está no particular” ou “O diabo está nos detalhes”, nesta relação paradoxal entre o bem e o mal, está presente na hibridação, permitida pelas técnicas digitais. A técnica é técnica do corpo e toda “ferramenta” desenvolvida, ainda que no estágio inicial da técnica numérica, está orientada para a expressão do corpo. As ferramentas tendem a ser tão dóceis, quanto foram o pincel e o óleo, para a pintura. As mesas digitalizadoras, traduzindo mais de mil toques, em distintos níveis de sensibilidade, mostram essa docilidade.

Esta adequação ao mundo real, ao mundo da *res*, é a adequação de toda a técnica à técnica do corpo. Aqui reside a questão central das condições de expressão, para quem lida com a técnica, enquanto instrumento expressivo. A descrição das ferramentas analógicas, no ambiente digital, não expressa uma preocupação de natureza poética. Chamar atenção para o pincel digital, para a lata de tinta que não molha a tela ou para o aereógrafo sem ar, é dizer, ao mesmo tempo, que o domínio dos instrumentos ou a sua descrição, só importa na medida mesmo em que a comunicação se efetiva, quando a imagem, o texto ou o vídeo falam ao seu público. Entre a observação dos procedimentos e seus propósitos expressivos, esta observação e descrição das “ferramentas”, nos seus limites e possibilidades, oscila entre as questões poéticas e suas implicações retóricas. Ou, mais ainda, no sentido inverso, aquele em que a retórica é quem ocupa o lugar, a necessidade, a partir da qual, aquele que tem algo a dizer, lança mão dos recursos expressivos disponíveis.

As ferramentas aqui apresentadas têm vida curta. Os instrumentos técnicos são datados e disso todos sabemos. Sabemos que alguns são milenares e que ‘máquinas’, como o ábaco, por exemplo, operam ainda hoje, Pincéis de pêlo de marinha tornaram-se ecologicamente indesejáveis; a máquina de perfurar e apresentar a conta do empregado no final do mês, inventada por Hollerit, desapareceu... A tecnologia passa e a técnica continua. Os movimentos ecológicos atuais começam a abominar qualquer tipo de impresso. Essa preocupação com o ambiente, representada pela eliminação de certas práticas, e, sobretudo, por mudanças de suportes, mostram como as consequências da técnica, sobre as ferramentas, são tão marcantes em nossa época.

A utilização, com habilidade, do conjunto de recursos que incluem a barra de ferramentas, mas, que a ela não se reduzem, constitui uma questão puramente poética. Isso quer dizer que, ao descrevermos esses recursos, estamos nos afastando, de algum modo, da preocupação retórica e enfatizando a dimensão instrumental da ferramenta. A “dimensão instrumental” é o ‘conjunto das lições do tutorial’, referido acima. Os processos de seleção da imagem, por exemplo, ajudam-nos a compreender melhor essa questão. A seleção é um processo que permite isolar parte de uma imagem e editá-la de inúmeras maneiras. A seleção da imagem, atividade aparentemente fácil de ser descrita, é, ao mesmo tempo, muito difícil de ser apreendida. Do ponto de vista do manual, é possível exemplificar como se faz a seleção de partes de uma imagem. O que o manual não pode

dizer é o quê selecionar, nem como lidar com os elementos selecionados. A técnica, ali, exhibe toda a sua complexidade, quando impõe, a quem deseja dominá-la, uma capacidade de aliar múltiplas “técnicas internas”, de forma alternada, às vezes no sentido de uma contra-técnica, desde que obtenha, mesmo na fragilidade da busca, os resultados que procura.

As ferramentas digitais não apresentam facilidades, no que diz respeito às suas possibilidades expressivas. A facilidade é um recurso econômico e sua motivação estimula um caminho mais curto para realizar tecnicamente uma tarefa. A seleção de partes de uma imagem obedece a essa lógica da economia de recursos, para valorizar o “detalhe”, o pequeno detalhe, que torna um discurso bem realizado e o efeito bem produzido. A facilidade é a utilização mínima solicitada pela ferramenta. O ambiente da comunicação em rede, marcado pela alta velocidade de acontecimentos e transformações, estimula expressões de extrema economia. Já nos referimos a essa questão, quando lembramos a obra da artista coreana Young-hae Chang, que exemplifica a “facilidade” na economia de recursos. A força expressiva independe da parafernália de ferramentas disponíveis, nos programas de edição de imagens, ou nos tutoriais de hipermídia. Parece existir ainda um longo caminho rumo a uma simplificação de recursos, uma verdadeira síntese de ferramentas e limites aos ‘efeitos’ da retórica adulatória. Não é esse o caminho, nem a linha que adotamos, ao pensar na aplicação do princípio da facilidade econômica, na utilização de ferramentas digitais, com propósitos expressivos.

Admitimos, e não poderia ser de outra forma, que certas facilidades apresentadas são relacionadas com os processos de reprodução, obtenção, manipulação e com sua imediata publicização. Facilidades expressivas devem ficar isoladas, quando pensamos em facilidades de captação, edição e publicização. Estes procedimentos são técnicos e estão relacionados aos instrumentos industriais com os quais trabalhamos. Câmaras fotográficas digitais, os novos formatos de vídeo digital, captação e edição de áudio estão, todos eles, determinados pela qualidade dos equipamentos utilizados em tais processos. A qualidade dos equipamentos torna-se questão fundamental e seu funcionamento é sempre problemático. Mas, ainda assim, o princípio da facilidade econômica na utilização da ferramenta encontra mais sentido, quando relacionado ao princípio da ‘experiência’ da realização.

Facilidades e dificuldades técnicas para a realização de uma hipermídia podem ser medidas, evidentemente, pelo grau de complexidade do produto. Uma hipermídia, já sabemos, é uma linguagem de convergência, que exige o domínio de múltiplas competências. Além dessas dificuldades, existem outras relacionadas ao próprio labirinto da hipermídia. Apenas a imagem fixa, a fotografia, o fotograma ou o *frame*, em suas possibilidades de ser transfigurada, deformada, adulterada, ou sutilmente adulterada, é objeto de relações expressivas. Uma das facilidades da numerização da imagem, permitindo o diálogo entre a pintura, a fotografia e o vídeo ou o cinema, está precisamente na reprodutibilidade que a numerização permite. Editar quatrocentas imagens de um vídeo de quinze segundos

permite-nos apropriações que ultrapassam os limites do programa e do instrumento. O trabalho de edição, de construção habilidosa dos detalhes da imagem, de apreciação das suas luzes, da substituição inusitada de suas cores, das ‘colagens’ de sentidos, permitem e oferecem condições para exercícios expressivos, sempre desafiadores. As adulterações e modificações permitidas na edição podem conter uma maior força ou carga expressiva que o próprio original. O trabalho de edição com as ferramentas tradicionais, analógicas, constitui, certamente, um dos mais importantes momentos da criação e expressa o domínio técnico em ambiente digital.

A edição seria o próprio modo de criação, de composição e realização da imagem e não apenas a mera manipulação de ferramentas, visando uma modificação, uma alteração de imagens. O ambiente de edição da imagem fixa ou do vídeo constituem ‘lugares’, por excelência, da criação. Como pode ser visto, esses ‘lugares de edição’ estão, tal como os compreendemos aqui, subordinados a uma perspectiva hipermediática. Acreditamos que, só nesta perspectiva, tais ambientes trabalham de forma conjugada, na apropriação enriquecedora da convergência de linguagens.

A utilização de uma linguagem como a fotografia ou o cinema, marcada pela reprodutibilidade técnica, se dá em múltiplas direções. A fotografia, enquanto possibilidade expressiva, até alcançar seu reconhecimento artístico, singrou um bom tempo na história e o mesmo aconteceu com outras formas expressivas. A hipermídia e suas aplicações, já na sua origem,

ganha uma importância que revela a virtualidade das suas possibilidades. São as apropriações sociais, que cada cultura particular imprime na linguagem, que possibilitam o aparecimento da poesia, da literatura, da produção de sentidos, marcados pela singularidade de cada sociedade. O hipertexto eletrônico, enriquecido pela chegada de outros personagens, constrói a festa da hipermídia, no advento da sociedade da informação, da comunicação e do conhecimento.

O trabalho de Alice Vargas<sup>36</sup> é um exemplo primoroso de apropriação bem realizada da tradição da literatura de cordel, expresso no ambiente hipermediático. Esse trabalho realiza, com habilidade e destreza, a apropriação dos recursos disponíveis, para construir o ambiente imaginário do cordel, no cenário da hipermídia. O mais importante é chamar a atenção para a habilidade da autora ao eliminar, em seu trabalho, qualquer “efeito supérfluo”. Essa capacidade de realizar uma apropriação econômica dos recursos e obter resultados de grande força expressiva, parece o rumo a ser seguido. O trabalho de Young-hae Chang também faz essa hábil apreensão econômica da parafernália dos efeitos e possibilidades. Observe-se, por exemplo, que a presença de imagens xilográficas no trabalho de Alice Vargas, e a utilização visual do texto em Young-hae, dispensam fotografias. A fotografia encarna, no seu realismo compulsório, um aspecto indesejável, uma presença demasiadamente explícita, que reclama um olhar, uma atenção, um ‘quantum’ de energia. A imagem do cordel, obtida com as

---

<sup>36</sup> <http://www.paixaoconsult.com/derepente/cuia.htm>

práticas mais primitivas de inscrição sobre uma matéria rebelde, que se opõe à intenção do gesto, ganha ainda mais força no ambiente hipermediático, sobretudo, quando a cor utilizada funciona com o vigor imperativo de um recurso retórico.

A importância desses exemplos é marcada pela habilidade e destreza, na utilização econômica dos recursos. Aquele que tem a necessidade de dizer algo, precisa de habilidade retórica e destreza poética, para rejeitar as tentações sedutoras que prometem “eu te darei o mundo se te prostrares aos meus pés”. São esses modelos que mostram como as técnicas são, por sua vez, técnicas, subordinadas à tradição de sociedades específicas. Entre o *Samsung* e o *de Repente*, milhares de distâncias existem, mas certamente todas elas muito próximas, quando se trata da necessidade imperiosa de tomar a palavra e dizer como o mundo deve ser traduzido. A técnica é o corpo, com suas duplas vinculações biológicas e sociais, traduzindo, na linguagem simbólica, os sinais da sua presença na história.

Voltamos às bordas das técnicas em suas diversas utilizações. A comunicação humana, no seu largo espectro, que vai das interlocuções pessoais aos cenários eletrônicos da democracia imaginária, é a dimensão que propriamente traduz a sociedade humana. O aparecimento do alfabeto grego, como instrumento técnico fundador do pensamento, embora contestado, transformou-se no próprio lugar do pensamento. A imagem editada e o texto fragmentado em movimento, imagens em movimento e efeitos de acelerar e desacelerar, são partículas

aceleradas de acontecimentos que vão ganhando complexidade e desafiam uma visão ingênua da simplicidade. A economia de recursos está longe de ser um retorno ao passado, assim como as ferramentas do ateliê tampouco são referências do passado. O perigo e o fascínio, que a metáfora do labirinto aponta, está no risco de um descaminho pelos recursos absurdos e insuspeitos da hipermídia. Perder-se no labirinto indica, aqui, a falta de acuidade seletiva dos recursos. Podemos falar de uma educação refinada, relacionada aos rigores próprios, que devem ser obedecidos em qualquer argumento.

As técnicas de ensinar técnicas são outras técnicas. A habilidade de transmitir a informação técnica não encontrada no tutorial, é aquela mesma para a qual Marcel Maus chamou atenção. Entre o professor, o manual e o aluno surgem relações de orientação que nem sempre são claras. A técnica de ensinar a técnica quer dizer, antes de mais nada, que o professor, aquele que apresenta as ferramentas e exhibe, com exemplos, sua utilização, tem um particular domínio técnico. Este é o pressuposto básico, a *conditio sine qua*, para que haja ensino e aprendizado, de procedimentos que envolvam a utilização de ‘ferramentas’, como as aqui analisadas e discutidas. O manual é uma espécie de nota remissiva, um dado armazenado na memória, que procuramos, quando temos uma situação concreta a resolver ou a reconstruir, a partir de certas indicações de soluções anteriores. A leitura do manual corresponde também a uma forma particular de autodidatismo, no aprendizado das técnicas digitais. Os processos de aprendizado, de transmissão de conhecimentos, de orientação

na utilização de recursos são absolutamente distintos dos ambientes analógicos de transmissão de técnicas. Estas observações estão, em boa parte, ancoradas em nossa experiência, em sala de aula, lidando com técnicas de produção e edição de imagens e vídeos. A experiência de ensinar a técnica, implica um domínio técnico particular, no sentido de uma aplicação prática que, por sua vez, traz outras implicações. Uma delas remete às discussões sobre a relação entre educação e treinamento.

A pergunta que se pode derivar da relação entre o professor, o manual e o aluno diz respeito às mudanças do papel do professor, diante das técnicas orientadas por manuais. Qual nível de 'domínio técnico' deve ser 'exigido' daquele que ensina a técnica? As técnicas da hipermídia, compreendidas como técnicas de imagens, textos e sons, requerem, arriscamos dizer, a capacidade de distanciamento crítico, dessas mesmas técnicas, para que elas possam cumprir sua função subalterna ao discurso. Ou, de outra maneira, podemos dizer que a técnica, neste nível de especificidade, deve ser uma automação do corpo, a incorporação de um hábito que mora no gesto. O gesto, esta espontaneidade da expressão, flui naturalmente. O domínio técnico acontece com a incorporação que faz do gesto uma expressão e não uma imitação. A imitação é o processo pelo qual se aprende a técnica, e o domínio técnico é o momento posterior no qual, aquele que a dominou, fala através dela.

Um manual não ensina com o exemplo. Ou melhor, os exemplos dos manuais são de outra natureza. Eles não exibem o sujeito

que faz, o que eles mostram são os resultados de algo que alguém, com domínio técnico, realizou. Os processos físico-químicos da fotografia são distintos dos processos físico-computacionais da imagem digital. A diferença entre eles, no que diz respeito ao processamento da imagem, está mais próxima da produção de imagens com a técnica da pintura. O aprendizado da pintura precisava da presença do pintor, os pintores aprendiam a pintar com pintores. Ainda em nossos dias, o aprendizado de certas artes tem sua procura determinada pelo carisma de certos professores ou artistas ou, ainda, professores artistas, como demonstra a quase totalidade dos professores artistas brasileiros. Neste sentido, continuamos aprendendo com o exemplo daqueles que realizam, que são professores e mestres, como a tradição nos legou; aqueles que nos ensinam com suas obras, que exibem e demonstram, com seus trabalhos, as possibilidades e os caminhos da expressão.

O domínio técnico aprendido com o manual e seus exemplos, ainda que consideremos as possibilidades já apontadas e a natureza do aprendizado de certas técnicas, continua sendo dependente do ateliê do artista, que “exibe” para o aluno sua habilidade e o domínio da sua técnica. O mestre, o professor que transmite o conhecimento técnico, com sua presença e atuação, é o modelo que o aluno observa e procura imitar. A imitação, inicialmente, consiste simplesmente na reprodução e cópia das obras do mestre e, desse encontro, surgem muitos exemplos de interações entre mestres e alunos, e das complexas relações decorrentes do aprendizado de certas técnicas, ou de técnicas específicas.

Devemos sempre ter presente que o caráter específico de uma técnica ou de procedimentos particulares, exige habilidades que apenas muito poucos desenvolvem e transmiti-las é quase impossível. As habilidades, neste nível de especificidade, não são particulares às artes plásticas, à música, ou à dança, mas a todas aquelas atividades que exigem uma habilidade corporal. As práticas médicas são as que oferecem alguns desses exemplos. George Steiner, em sua *Lições dos Mestres*, exemplifica com belas histórias, essas complexas relações que surgem no aprendizado de certas técnicas e como o exemplo do mestre é fundamental na transmissão de tais conhecimentos.

As reflexões de Steiner, sintonizadas com nossa época, trazem preciosas contribuições e provocações, para esta investigação. Steiner, provocando, afirma: “Gênio da escrita que é, Platão, em *Fedro* e na *Sétima carta*, advoga a oralidade. Somente a palavra dita cara a cara é capaz de evocar a verdade e, portanto, garantir o ensino honesto” (STEINER: 2005, 46). Steiner, o ‘humanista pessimista’, compartilha com Platão a preocupação com o aparecimento de tecnologias que resultam em perdas para a memória e para o pensamento. A primeira delas é a escrita; “a palavra escrita não escuta o que diz o seu leitor”, afirma o autor. As imagens de Steiner são fortes e nos fazem pensar, com maior acuidade, um tema que tem sido tratado com muita emoção partidária e poética, no sentido proposto por Pareyson.

Concentramos nossa atenção sobre a questão da tradução entre

a materialidade analógica da comunicação humana, com seu entorno imediato, e as tecnologias digitais que impõem novas relações, no tratamento com o mundo. O modo digital de lidar com informações e suas conseqüências, nas relações com a técnica e com os processos educacionais, remetem, necessariamente, à definição ou redefinição do papel do mestre, daquele que tem, sob sua responsabilidade, a função de transmitir conhecimentos técnicos que não estejam reduzidos às informações dos manuais. Há, aqui, a clássica situação, em que se faz necessário distinguir entre uma mera informação e o conhecimento, cujas conseqüências são determinantes na formação de novas gerações.

O professor, o mestre, é presença concreta, de carne e osso e, sobretudo, é modelo. O mestre, o professor, encarna o modelo a ser seguido, a figura exemplar, que garante a transmissão de uma técnica e a segurança de que a tradição será compartilhada, na vida social. Vejamos como Maus nos apresenta esta relação especial:

O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo num ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série de movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. É precisamente essa noção de prestígio que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica em todo o elemento social. (MAUS, 2003, p.405).

Esta presença está qualificada pelo prestígio, pela capacidade

de transformar o encontro em algo mais que uma mera presença, destituída da capacidade mágica de ensinar, de transmitir algo, além das obviedades que não contribuem para uma transformação da personalidade do aprendiz. O prestígio conquistado pelo mestre é um elemento fundamental que sinaliza a garantia de um aprendizado qualificado, transmitido do alto da autoridade adquirida. Não uma autoridade ‘institucional’, na qual prevaleça a arrogância e a prepotência, fundamentada na autoridade vazia. Neste sentido, não é a mera presença do professor que estamos realçando e aportando cores vivas, mas, a que traz em si a imponência da sobriedade adquirida e que transforma o encontro, na sala de aula (ateliê ou laboratório), em algo que valha a pena ser vivido, que deva ser procurado.

Os manuais e sobretudo o aprendizado por simulação representam conquistas que não estão sendo questionadas quanto à sua eficácia; ela é inquestionável, mas, o que importa, aos nossos propósitos, é identificar como tais processos de aprendizagem da técnica são limitados, e como podemos compreender e seguir os caminhos que superam os seus limites. O principal limite, já identificado, e que tem um caráter fundamental, é a relação que se estabelece entre quem ensina e quem aprende. O professor, o mestre, não é um animador de auditório que faz malabarismos retóricos semelhantes aos da propaganda. Aprendemos com a retórica que “as mesmas palavras produzem um efeito completamente diferente, conforme quem as pronuncia”. Perelman cita Quintiliano, para reforçar tal argumento: “a mesma linguagem é amiúde livre em

tal orador, insensata noutro, arrogante num terceiro”. Ora, tais particularidades, na produção de efeitos distintos, devem ser consideradas, sobretudo, quando enfrentamos questões relativas à educação. Vamos nos valer, mais uma vez, dos argumentos de Perelman, para enfatizar esse raciocínio:

Na educação, seja qual for o seu objeto, supõe-se que o discurso do orador, nem sempre expressa verdades, ou seja, teses aceitas por todos, pelo menos defende valores que não estão, no meio que o delegou, sujeitos a controvérsias. Presume-se que ele usufrui uma confiança tão grande que, ao contrário de qualquer outro, não deve adaptar-se aos seus ouvintes e partir de teses que estes aceitam, mas pode proceder com o auxílio de argumentos a que Aristóteles chama ‘didáticos’, e que os ouvintes adotam porque ‘o mestre disse’. (PERELMAN: 2002, 59).

Viajamos, ou navegamos, entre a retórica clássica e a hipermídia, enfrentando as mesmas tormentas e os mesmos ventos adversos. A oposição de Platão, soberbo poeta, à escrita é de uma atualidade contundente. A escrita separa, definitivamente, o emissor do receptor e ‘mata’ a memória viva, que cada um de nós pode cultivar. O tema da memória, da capacidade de elaboração de processos mnemônicos, constitui uma questão central que chega até nossos dias. A escrita, a impressão, a imagem, a fotografia, o cinema e, hoje, a hipermídia são os responsáveis pelo desenvolvimento drástico e trágico da memória, exatamente pela capacidade de isolar quem fala, de quem ouve. Isolada fisicamente das distâncias geográficas e culturais, as escritas e os registros procedem avanços desconcertantes para a memória.

A oposição platônica continua viva e alertando para os perigos resultantes das formas como lidamos com a memória e como lidamos com a fragilidade humana, inventando recursos que nos façam superar essa fragilidade. Os ‘perigos’, que os avanços tecnológicos representam para o pensamento, sobretudo no que diz respeito aos processos educacionais, não são, afinal, definitivos. A comunicação telemática, cujo cenário principal é a internet, permitindo o fluxo imediato de gigantescas bibliotecas, anuncia a superação de muitos desses temores. Ainda assim, é interessante observar, nesse cenário, como ainda temos que estar alertas para tais perigos. Vejamos como Steiner apresenta essa questão:

De maneira fascinante, a mídia interativa, corretiva e passível de interrupção dos processadores de texto, das textualidades eletrônicas na internet pode vir a ser um retorno à oralidade, o que Vico chamaria de *ricorso*. Os textos que aparecem na tela são, em certo sentido, provisórios e em aberto. Essas condições podem restaurar o ensino autêntico praticado. Ao mesmo tempo, porém, a cultura eletrônica do texto, com sua ilimitada capacidade de armazenamento e recuperação de informação, com seus bancos de dados, milita contra a memória. E o rosto que se vê na tela nunca será aquela fisionomia viva em que Platão ou Levinas julgam indispensável em qualquer encontro frutífero entre mestre e aluno. (STEINER: 2005, 48).

As observações de Steiner interessam, na medida que permitem pensar que não estamos diante de um desafio de natureza técnica, da transmissão da informação. Como o próprio Steiner reconhece, o retorno à oralidade, permitida pelo aparecimento da internet, poderia representar a recuperação do “ensino honesto”, mas estamos ainda diante de um fantasma. E esse

fantasma é a distância, a ausência da presença. Perde-se, nessa comunicação, a relação de contigüidade com o mundo e, portanto, será sempre uma relação mediada, uma tele\_comunicação, uma comunicação, que nem mesmo a mais avançada das mais avançadas' das tecnologias seria capaz de solucionar.



### Considerações finais



*Magritte*<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Magritte* - Otávio Filho – 2001.



Retomaremos as questões centrais desta investigação, na perspectiva das suas conseqüências para uma reflexão continuada, sobre os destinos da comunicação, assentados na linguagem hipermediática.



Perguntamos pela técnica e buscamos, neste percurso, a origem do pensamento ocidental. Procuramos pelo sentido mais transparente, nas fontes das águas cristalinas. Procuramos os conceitos e o pensamento, pela linguagem e pela magia interminável das palavras e suas galáxias de irradiantes sentidos. Fomos aos gregos. Esses mesmos gregos que, ainda hoje, com tamanha desenvoltura circulam entre nós. Perguntamos pelos conceitos, por sua natureza, origem, vida e morte. Vagamos pelas famílias das noções e seus mais estranhos parentescos, na grande comunidade das Ciências Humanas. Procuramos compreender os cruzamentos consaguíneos e as estranhas hibridações, decorrentes desse emaranhado de sentidos, na gênese dos sentidos.

Os conceitos, esses instrumentos do pensamento, foram procurados no cruzamento de vários campos do conhecimento. O conceito de *cruzamento* emerge da centralidade das

considerações sobre os conceitos e das noções fundamentais da investigação. Fizemos o trabalho e o exercício interdisciplinar de cruzamentos e, também, montagens nas superposições dos múltiplos vínculos de familiaridade, entre termos, palavras e seus sentidos, nem sempre claros. Em torno da pergunta pela técnica da expressão em ambientes hipermediáticos, os conceitos de *hibridização de linguagem*, de *habilidade e destreza expressiva*, de *múltiplas competências*, de *habilidades corporais*, de *hipermídia* e de *habilidades retóricas*, constituíram-se nos membros centrais dessa família, que guarda relação com as antigas famílias, que integravam parentes muito distantes.

Esta investigação, portanto, foi conduzida e permanentemente orientada pela procura em tornar claros os principais conceitos, noções e idéias, em torno da dimensão técnica, concernente à comunicação expressiva em ambiente hipermediático.

Procuramos aprender com a filosofia e buscamos, na abordagem heideggeriana do conceito de *técnica*, uma âncora e o ponto de partida em busca da compreensão da dimensão técnica, do ambiente de hibridização que a hipermissão consubstancia. O tema da técnica sempre assumiu uma importância relevante em todas as épocas e lugares. Os percursos e desdobramentos, decorrentes da investigação, constituíram um processo de enriquecimento, na medida em que exigiram, pela própria natureza do tema, o exercício interdisciplinar. Neste sentido, o conceito de *cruzamento de conceitos*, decorrente da interdisciplinaridade, constituiu-se no grande desafio a ser enfrentado.

Aprendemos com os filósofos. Aprendemos com as ‘cartas desses amigos’, como diz Peter Sloterdijk, que nos ensinam maravilhas. Aprendemos com Ortega y Gasset que todo aquele que tem a responsabilidade do dizer, precisa da genialidade de transgredir a linguagem. Procuramos indagar pelas palavras e procuramos uma aproximação para apreender toda a riqueza dos textos sobre a técnica, no âmbito da filosofia, com Martin Heidegger, José Ortega y Gasset, Hans-Georg Gadamer, Cornelius Castoriadis e tantos outros. Mas, perguntamos também aos filósofos sociólogos e aprendemos, com Norbert Elias, os conceitos fundamentais de *indivíduo* e de *sociedade*. Procuramos ouvir as palavras de Marcel Mauss, da Antropologia, da Sociologia, da História, dos teóricos da comunicação e dos fragmentos colhidos em poemas, imagens, mas também procuramos em outras fontes, menos cristalinas e menos puras. Aprendemos com Platão e, antes disso, aprendemos com Heráclito. Aprendemos com Lúcia Santaella, Sérgio Bairon, Massimo Canevacci e Luís Carlos Petry. Aprendemos com os poetas e aprendemos nos meandros labirínticos dos sentidos. Mas, com o cuidado do aprendiz, procuramos construir nosso percurso, reconhecendo as exigências dos sucessivos recortes e enquadramentos.

Estivemos continuamente sob o arrebatamento da força dos conceitos e das idéias que foram ganhando forma, ao longo do percurso da pesquisa. Não se tratou de afirmar uma clareza das idéias, no sentido de um entendimento dos conceitos e da natureza complexa da linguagem humana. Melhor seria afirmar

o aprendizado de uma apreensão, uma compreensão das riquezas de sentidos que os conceitos guardavam, e que foram sendo revelados. Percebemos e registramos nossas imensas dificuldades em compreender nossa própria dificuldade no desenvolvimento de uma ‘técnica’ particular para esta investigação. Não encontramos acordos que fossem capazes de oferecer um sentido unitário do mundo.

Diversos sistemas de pensamentos dirigem-se ao mundo e fazem suas leituras particulares. A Semiótica peirciana, e seus desdobramentos, revelam que, mesmo num sistema conceitualmente coerente, existem possibilidades de intermináveis desdobramentos de leituras e sentidos. A abordagem greimasiana, por exemplo, certamente compartilha os conceitos emblemáticos da semiótica, ainda que realize particulares semioses.

Interdisciplinaridade é, no contexto da investigação, a palavra-chave, o conceito norteador na busca de serenidade, diante da riqueza dos sentidos do mundo. Compreender e superar os limites institucionais, impostos ao conhecimento, foi um dos desafios mais ricos e instigantes que o conceito da técnica nos revelou. A abordagem interdisciplinar desse conceito, na dimensão expressiva do ambiente hipermediático, exige, a nosso ver, romper quaisquer limites disciplinares, sob pena de qualquer investigação resultar num mero e inexpressivo procedimento burocrático. Os conceitos de técnica, de arte, de habilidades e destrezas expressivas, de indivíduo e de

sociedade, ao se cruzarem, revelaram e reafirmaram o âmbito da liberdade humana.

A dúvida cartesiana fazia sentido e continua fazendo. Será que realmente existo? Não estarei louco; não há tantos loucos por aí que acreditam ser Deus ou Napoleão? – Com Descartes, sabemos, nasceu o Discurso do Método. Um conjunto de procedimentos que deveriam ser obedecidos, para não sermos enganados pelos sentidos, pelas paixões do corpo, nem pelas paixões da alma. Foi, nessa quase digressão, que perguntamos pelo conceito de indivíduo, de pessoa, de sujeito singular, de corpo, e da individualidade do corpo, desse único, no meio da multiplicidade. Quem é esse de quem se diz “penso, logo existo” ?

O indivíduo tem um corpo, com sua dimensão biológica, cultural e simbólica. Um reino da natureza e outro da cultura. Há uma dimensão pessoal e uma dimensão social. A noção de técnica, que emergiu desta pesquisa, revelou que esta é a arte do indivíduo que, lançando mãos dos meios expressivos disponíveis na sua época, diz: ‘eis como vejo o mundo’.

Podemos afirmar que existem múltiplas técnicas assim como existem múltiplos conhecimentos. Existem múltiplas técnicas para a produção, manipulação, circulação, leitura e interpretação de imagens. Existem inúmeros modos de dizer: ‘eis como vejo o mundo’. Os olhos e ouvidos apurados do antropólogo, munido de câmaras e apetrechos técnicos, auscultando os padrões de comportamentos do mundo

simbólico do ambiente humano, oferecem um desses modos de dizer: 'eis como vejo o mundo'.

Os discursos filosóficos, políticos ou publicitários são modos de dizer: eis como vemos o mundo. Para o auditório universal, todos podem falar. A natureza da argumentação implica na pergunta pela retórica, na pergunta pela arte e na técnica do bem falar e do falar bem. As habilidades e destrezas, a técnica e as técnicas para a compreensão da hipermídia, implicam na experiência do fazer, de explorar os ambientes e as possibilidades expressivas que ela oferece. O conceito de múltiplas competências, reafirmado muitas vezes, reitera o necessário mergulho na lide com a imagem, com o vídeo, com o texto e com a interatividade, na exploração da linguagem expressiva. A experiência com a ferramenta é a experiência do dizer. Diz-se com palavras. Podemos dizer ou pensar o mundo de muitos modos. Vemos com imagens e vemos com música. Ouvimos imagens, lemos fragmentos sonoros, interpretamos movimentos cromáticos.

O indivíduo tem uma técnica; sua técnica é sua habilidade e sua destreza. Os homens, ou pelo menos alguns deles, dizem: eis como vejo o mundo. Esse mundo é o mundo da sua cultura, da sua sociedade. A linguagem híbrida da hipermídia é a linguagem que desponta no início de um novo desafio para a comunicação humana. Essa dimensão social da técnica é, afinal, o grande lugar de onde emanam todos os sentidos da vida humana.



A ‘dimensão social da técnica’, que procuramos negritar, foi a dimensão da cultura de um povo em que todo indivíduo está imerso e que o conforma enquanto pessoa. Na escola, por excelência lugar do aprendizado, se dá o encontro da formação do sujeito, sob a orientação da tradição da sua cultura, ministrada pelo professor. Aprendemos nas escolas, aprendemos socialmente, aprendemos nos cursos instituídos e legitimados pelas instituições de ensino. Aprendemos ainda nas ruas da cidade e nas mídias intermináveis. Aprendemos tão pronto sejamos sensíveis, tão pronto haja um mundo à nossa volta.

Pedagogo era o escravo que acompanhava crianças à escola (*paidagogós*). Desde então, aprendemos a distinguir enormes e sutis diferenças nos papéis e na importância do conhecimento e do professor. Afirmamos isso para acentuar uma dimensão da técnica, estritamente vinculada a uma dimensão pedagógica e didática. Lidar com a dimensão técnica implica convocar a presença de uma técnica para ensinar a técnica.

Existem técnicas que aprendemos e técnicas que podemos ensinar. Existem técnicas que ainda não aprendemos e que, portanto, ainda não podemos ensinar. Usamos o advérbio ‘ainda’ na esperança de que algum dia possamos ter a técnica de todas as técnicas: a divina técnica, a teotécnica.

Estávamos no final dessa pesquisa quando tivemos a alegria de conhecer a obra de Peter Sloterdijk. No primeiro volume da trilogia *Esferas* (SLOTERDIJK: 2003), esse filósofo contemporâneo faz uma reflexão sobre a técnica que, estamos certos, colabora nas considerações dos nossos argumentos finais, cruzando as dimensões religiosa, pedagógica, individual e social da técnica. O saber e o ensinar o saber.

Escolhemos um fragmento de argumento do autor, não a totalidade do seu pensamento. A leitura de Sloterdijk de uma passagem do primeiro livro da bíblia judaica-cristã, o Gênesis, vem ao encontro das nossas considerações sobre a dimensão e a natureza religiosa da técnica. Trata-se do momento em que Deus cria o homem. A leitura mostra e reforça, de forma brilhante e vigorosa, a relação do homem diante da divindade e do desconhecido. Leiamos:

...el relato del Génesis abre bruscamente el horizonte de la cuestión de la técnica con la mayor radicalidad posible: a partir de este momento, lo que la técnica sea sólo puede comprenderse mediando la distancia entre lo Dios *in illo tempore* consiguió y lo que los seres humanos consigan en su tiempo. (...). Que la fabricación de figuras humanas es algo posible de aprender hasta un determinado nivel de maestría es una convicción sobre la que se han sustentado, hasta hoy, todas las clases magistrales de copia del natural en las tradicionales escuelas de Bellas Artes; el maestro de obras de la primera fase de la criación no sería todavía más que un estudiante de arte que sobresaldría por sus aptitudes en una clase de desnudo; no haría más que aprender unas arte aprendibles. Por el contrario, la segunda parte presupone una artimaña exclusivamente de posgraduado, que por el momento sólo ao Dios del Génesis le ha salido bien: este complemento abre un

foso entre la humano-técnica y la teo-técnica.  
(SLOTERDIJK: 2003, 44).

As imagens de alunos da graduação e de alunos pós-graduados reforçam o caráter pedagógico que afirmamos acima. Há uma técnica que é possível ensinar e que resulta de um tipo particular de habilidade e destreza e que é de natureza manual. O Criador, do primeiro momento da criação é, acentua Sloterdijk, “un representante de la más antigua cultura de la técnica, cuyo punto fuerte está en las habilidades del ceramista” (*idem*: 40). Essa técnica, essa primeira ‘arte’ é uma arte pobre, ainda não contemplada pela maturidade pós-graduada; não dispomos dessas escolas.

O laboratório de hipermídia é um entorno, um lugar de cruzamentos conceituais. Nele, estão em permanente trânsito conceitos em transformação. Dizer que o laboratório é o lugar do trabalho é um pleonasma, mas, ao mesmo tempo é uma forma de fazer o jogo do sentido, no qual o homem enfrenta suas perguntas e inventa suas possibilidades. O ambiente hipermediático tridimensional é uma demonstração exemplar da antropotécnica. Nele, podemos simular, com maestria, todas as lições do aluno da graduação na busca pelos segredos do mundo. Com a imagem da Galatéia, que evocamos para falar da técnica humana, estamos no âmbito da antropotécnica e dependemos da ajuda divina para a obtenção da felicidade. Essa é a técnica que podemos ensinar: a antropotécnica.

A pergunta pela questão da técnica implicou na pergunta e no desafio pedagógico e didático sobre a técnica de ensinar a técnica. As perguntas conduziram a outras perguntas e a desdobramentos que, se não constituem uma novidade em si, permanecem vivos e desafiando os homens do nosso tempo. George Steiner, professor por mais de meio século, na bela e longa reflexão sobre a complexidade dessa relação humana essencial, pergunta:

“O que dá a um homem ou a uma mulher o poder de ensinar a outro ser humano, de onde provém essa autoridade? Por outro lado, quais são algumas das principais categorias de respostas por parte de quem é ensinado?”, e constata: “Essas perguntas, que deixavam perplexo Santo Agostinho, permanecem sem respostas no clima libertário dos nossos dias”. (STEINER: 2005, 11).

A hipermídia tampouco responderá essa questão. Ela é um possível ‘caminho da linguagem’. Esse caminho que todos buscamos encontrar e trilhar, e que faz de nós o grande enigma do universo. A hipermídia é uma parte integrante das imensas possibilidades oferecidas ao homem, na construção do seu destino. Um desses caminhos que podem se converter em rios, em montanhas ou em longas planícies de infinitos horizontes.

## **A DIMENSÃO TÉCNICA NAS EXPRESSÕES HIPERMIDIÁTICAS**

---

### BIBLIOGRAFIA – REFERÊNCIAS - 2006

ALBAN, Marcus. *Crescimento sem emprego – O desenvolvimento capitalista e sua crise contemporânea à luz das revoluções tecnológicas*. Salvador, Bahia. Casa da Qualidade, 1999.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Trad. Priscila Viana de Cerqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

\_\_\_\_\_. *O olho interminável [cinema e pintura]*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro: São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAIRON, Sérgio; PETRY, Luis Carlos. *Hipermídia psicanálise e história da cultura: making of / Sérgio Bairon, Luis Carlos Petry, Caxias do Sul; EDUCS; São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.*

BAIRON, Sérgio. *Interdisciplinaridade – Educação, história da cultura e hipermídia*. São Paulo: Futura, 2002.

\_\_\_\_\_. *Texturas Sonoras – áudio na hipermídia*. São Paulo: Hacker, 2005.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro-RJ: Jorge Zahar Ed., 2001.

BELLOUR, Raymond. *A Dupla Hélice*. In: *Imagem-Máquina* (org. André Parente). Tradução de Elisabeht Lissovsky. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Vol. 1. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, s/d.

BENNET, Ed. *Arte e Tecnologia: a história de uma ampla transformação cultural. / In A arte no século XXI; a humanização das Tecnologias*. DOMINGUES, Diana, (org) Fundação Ed. da UNESP, 1997.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Trad. Carlos Sussekind – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BLOOM, Allan. *A cultura inculta – ensaio sobre o declínio da cultura geral*. Mem Martins - Portugal: Publicações Europa-América, 2001.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS: Ed. Uninsinos, 2003.

\_\_\_\_\_. *Uma História Social do Conhecimento – de Gutemberg a Diderot*. Trad. Plínio Dentzien – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. *História Social da Linguagem* – Trad. Plínio Hattner – São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1997 (UNESP/Cambridge).

\_\_\_\_\_. *História e Teoria Social*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às Ciências da Informação e da Comunicação*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1994.

BUSH, Vanevar. *As We May Think*. In [Http://www.comlab.ox.ac.uk/archive/html](http://www.comlab.ox.ac.uk/archive/html)

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. Tradução Alba Olmi. Rio de Janeiro: RJ. Editora DP&A, 2001.

CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede – A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 1*. Tradução: Roneide Venâncio Majer. São Paulo: SP. Editora Paz e Terra, 1999.

COUCHOT, Edmond. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*. Tradução de Rogério Luz. In: PARENTE, André (org). *Imagem e Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *A tecnologia na arte – da fotografia à realidade virtual*. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. DUFGRS, 2003.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo, SP: Ed. Brasiliense, 1990.

DESANTI, Jean-Toussaint. *Galileu e a nova concepção da natureza*. Trad. Jorge Alexandre Faure Pontual. In: CHÂTELE, François (org). *História da Filosofia – Idéias, Doutrinas*. Vol. 3 - A Filosofia do Novo Mundo. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1974.

DEWEY, John. *Tendo uma experiência*. In: Os Pensadores Trad. de Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme, Anísio S. Teixeira e Leonidas Contijo de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DOMINGUES, Diana, (org) *A arte no século XXI; a humanização das Tecnologias*. Fundação Editora da UNESP, 1997.

DONDIS, A. Donis. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1991.

DÓRIA, Carlos Alberto. *Os Federais da Cultura*. São Paulo, SP: Ed. Biruta, 2003.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo, SP: Ed. Perspectiva, 1981.

EISENSTEIN, Elizabeth L. *A revolução da cultura impressa – os primórdios da Europa Moderna*. Trad. Osvaldo Biato. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

\_\_\_\_\_. *Sobre o Tempo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ELIAS, Norbert e SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed., 2000.

FILHO, Otávio. *Condições técnicas e fruição da imagem digital: o museu virtual como meio de experiência estética*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador: Bahia, 1999.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade – amor, sexo e erotismo nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: UNESP, 1993.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, RJ: LTC S.A., 1989.

GOMES FILHO, João. *Ergonomia do Objeto – Sistema técnico de Leitura Ergonômica*. São Paulo, SP: Escrituras Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *Gestalt do Objeto - Sistema de Leitura Visual da Forma*. São Paulo, SP: Escrituras Editora, 2003.

GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Trad. Antonio Duarte. Porto: Asa, 1995.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Trad.: de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis - RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ensaaios e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão *et al.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica: Mundo, Finitude e Solidão*. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

\_\_\_\_\_. *Heráclito – A origem do pensamento ocidental Lógica. A doutrina heraclitiana do logos*. Trad.: de Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

\_\_\_\_\_. *Caminhos de Floresta*. Trad. do original alemão intitulado Holzwege. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia Estética e Hermeneutica Literaria - Ensaíos en el campo de la experiencia estética*. Traducción de Jaime Siles y Ela Maria Fernández-Palacios. Tradução do alemão para o espanhol Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

JAPIASSU, Hilton. *Nascimento e morte das ciências humanas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.  
\_\_\_\_\_. *Nem tudo é relativo – a questão da verdade*. São Paulo: Editora Letras & Letras, 2001.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface: Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Editora Jorge Zahar – Rio de Janeiro: RJ, 2001.

KERCKHOVE, Derrick. *O senso comum, antigo e novo*. Trad. de Ana Lúcia Barbosa. In: PARENTE, André (org). *Imagem e Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Tradução de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

KURZWEIL, Ray. *The age of spiritual machines*. New York, NY: Viking Penguin, 1999.

LANDOW, G. P. *Hypertext: the convergency of contemporary critical theory and technology*. The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992.

LANGIS, Janis. *Palavras e Instituições durante a Revolução Francesa: o caso do ensino científico e técnico “revolucionário”*. In: *História social da linguagem*. Trad. Alvaro Hattner. – São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

LAUFER, R., Scaveta, D.. *Texte, hypertexte, hypermédia*. Paris, PUF, 1995.

LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34 Editora S/C Ltda., 1996.

MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra – arqueologia do cinema*. Trad. Assef Kfourri. São Paulo: Ed. SENAC - SP: UNESP, 2003.

MAUS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução Paulo Neves. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2003.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*; Tradução Roberto Leal Ferreira, Álvaro Cabral]. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

McLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Pedro Sousa Morais. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Tradução de Pedro Sousa Morais. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. *A dúvida de Cézanne*. Tradução de Nelson Pedro Aguilar. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MOLES, Abraham. *Arte e Computador*. Trad. Pedro Barbosa. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 1990.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX (O Espírito do Tempo)*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1975.

MURRAY, Janet H.. *Hamlet no holodec: futuro da narrativa no ciberespaço*. Trad.: Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José. *Origem e Epílogo da Filosofia*. Tradução Luís Washington Vita., Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano 1963.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes 1989.

PARRET, Herman. *A Estética da Comunicação – Além da Pragmática*. Trad.: Roberta Pires de Oliveira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

PERELMAN, Chaïm. *Tratado da argumentação – A Nova Retórica*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PETRY, Luis Carlos. *Topofilosofia – o pensamento tridimensional na hipermídia*. Tese de Doutorado. PUC-SP, 2003.

PLATÃO. *Platão Diálogos – Protágoras, Górgias, Fedão*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2002.

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. SÃO PAULO: SP. Editora Hucitec, 1998.

PIAGET, Jean. *Psicologia da Inteligência*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1977.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo 3. Trad. Roberto Leal Ferreira; Campinas, SP, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Metáfora Viva* – Trad. Dion Davi Macedo; São Paulo, SP: Edições Loyola, 2000.

\_\_\_\_\_. *O conflito das interpretações – ensaios de hermenêutica*. Trad. Hilton Japiassu; Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora Ltda., 1978.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador, Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.

SFEZ, Lucien. *A saúde perfeita – crítica de uma nova utopia*. Trad. Marcus Bagno. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1996.

SHALINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2003.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la Razón Cínica*. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

\_\_\_\_\_. *Esferas I*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

\_\_\_\_\_. *O desprezo das massas – ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Est. Liberdade, 2002.

\_\_\_\_\_. *No mesmo barco – ensaio sobre a hiperpolítica*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Est. Liberdade, 1999.

\_\_\_\_\_. *Regras para o parque humano – uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo, SP: Est. Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. *Se a Europa despertar – reflexões sobre o programa de uma potência mundial ao final da era de sua letargia política*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo, SP: Est. Liberdade, 2002.

STEINER, George. *Lições dos Mestres*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2005.

VALERY, Paul. *Poesia e Pensamento Abstrato*. In *Variedades*. SP: Iluminuras, 1991.

VALVERDE, Monclar. *Recepção e Sensibilidade*. In: VALVERDE, Monclar (org.) *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

VERNON, M. D.. *Percepção e Experiência*. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

XAVIER, Ismail - *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick e JACKSON, Don D. *Pragmática da comunicação humana – estudos dos padrões, patologias e paradoxos da interação*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 1999.

WEISSBERG, Jean-Louis. *Real e Virtual*. Tradução de Ivana Bentes. In: PARENTE, André (org.) *Imagem e Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Tradução de Rogério Luz *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

## Índice de Imagens

<i>As ferramentas do labirinto I.</i> Otávio Filho, 2002	VIII
<i>Vermelho Pixel I, II.</i> Otávio Filho, 2005	65
<i>Vermelho Pixel III e IV.</i> Otávio Filho, 2005	65
<i>Corpus Medius.</i> Joel-Peter Witkin, 2000	76
<i>Sem título.</i> Joel-Peter Witkin, s/d	84
<i>The Bra of Joan Miró.</i> Joel-Peter Witkin, s/d	92
<i>Clarice.</i> Fragmento. Rui Torres, s/d	111
<i>Babel I.</i> Peter Bruegel – O velho - s/d	140
<i>Babel II.</i> Peter Bruegel – O velho – s/d	141
<i>Pygmalion and Galeta I.</i> Jean-Léon Gérôme, s/d	161
<i>Pygmalion and Galeta I.</i> Jean-Léon Gérôme, s/d	162
“ <i>Fashion show</i> ” – <a href="http://www.skipressworld.com">www.skipressworld.com</a>	166
“ <i>Modelo</i> ”:	
- <a href="http://dianepernet.typepad.com/diane/fashion/index.html">http://dianepernet.typepad.com/diane/fashion/index.html</a>	167
“ <i>Gynoid I</i> ” - <a href="http://www.sorayama.net">http://www.sorayama.net</a>	178
“ <i>Gynoid II</i> ” - <a href="http://www.sorayama.net">http://www.sorayama.net</a>	179
<i>Alletsator.</i> Fragmento. Luis Carlos Petry, 2004	182
Barra de ferramentas do Photoshop	195
<i>As ferramentas do labirinto II.</i> Otávio Filho 2002	195
Interface do Director - <a href="http://www.adobe.com">http://www.adobe.com</a>	198
<i>Magritte</i> - Otávio Filho, 2001	216