[eds.] Anabela Gradim
André Barata

palavras-ensaio um vocabulário para a fal

LABCOM COMUNICAÇÃO & ARTES
PRAXIS

[eds.] Anabela Gradim
André Barata

palavras-ensaio um vocabulário para a fal

LABCOM COMUNICAÇÃO & ARTES
PRAXIS

ISBN
978-989-654-881-0 (papel)
978-989-654-883-4 (pdf)
978-989-654-882-7 (epub)

Depósito legal
508576/22

Tiragem
Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

© 2022, Anabela Gradim e André Barata.
© 2022, Universidade da Beira Interior.
O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização dos editores e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

palavras-ensaio: um vocabulário para a fal
Anabela Gradim e André Barata – eds

Editora LabCom com co-edição Praxis - LusoSofia: Press
Coleção: Livros de Comunicação / Ta Pragmata
Direção: Gisela Gonçalves (LabCom),
José António Domingues e Olivier Féron (Praxis)
Design: Cristina Lopes

Covilhã, 2022

índice

acusmático Helder Filipe Gonçalves — 12
arquivos ManuelaPenafria — 18
biblioteca AntónioFidalgo — 24
cibercultura Herlander Elias — 30
cultura Urbano Sidoncha — 38
decolonial Paulo Cunha — 44
democracia Bruno Ferreira Costa— 50
desenho Francisco Paiva — 56
ecrã Catarina Rodrigues— 62
emancipação biológica Patrícia Fernandes — 68
ensaio 1 José António Domingues — 74
ensaio 2 Luís Nogueira — 84
espaço público João Carlos Correia — 92
ética Ana Leonor Morais Santos — 98
feminismo Ana Catarina Pereira — 104
filosofia André Barata — 110
forma José Manuel Santos — 120
identidade José Ricardo Carvalheiro — 136
informação Paulo Serra — 142
jornal Nuno Francisco — 148

linha Mónica Romãozinho — 154
lusofonia Alexandre Luís e Carla Sofia Luís — 160
mestres e discípulos António Bento — 166
metis António Campelo Amaral — 172
migração Maria João Cabrita — 180
moda Catarina G. Moura — 184
paz Luís Filipe Madeira — 190
provocação Luís Herberto — 198
proximidade Pedro Jerónimo — 204
publicidade Eduardo J. M. Camilo — 208
rádio Ricardo Morais — 214
realidade Joana Casteleiro-Pitrez — 218
relações públicas Gisela Gonçalves — 224
sensível Idalina Sidoncha — 230
signo Anabela Gradim — 236
silêncio Tito Cardoso e Cunha — 240
televisão Sónia de Sá — 250
vida José Maria S. Rosa — 260
visualidade Flávio Almeida — 270
webjornalismo João Canavilhas — 276

Anabela Gradim
André Barata
[Editores]

Uma universidade é um lugar público de encontro e descoberta, partilha e debate de ideias. A própria ideia de universidade contém no seu étimo e como sua essência o encontro em reunião de proximidade e comunidade, dos saberes, experiências de saber, experiências de descoberta e sentido. Numa faculdade de artes e letras, esta ideia de universidade torna-se superlativa. Não porque saibamos mais ou melhor, mas porque aqui o encontro, das artes e das humanidades, na verdade todas humanidades, cumpre uma tarefa de sentido humano. Porque nos compreendemos humanamente através das humanidades. E é imprescindível que nos compreendamos.

Por isto, uma faculdade assim, de humanidades, é também o lugar do quotidiano íntimo de palavras que nos movem o pensamento, a paixão intelectual, a vontade de sentido e da sua partilha, ao longo de uma vida de investigação e ensino. É desta intimidade vocabular de que a FAL se faz casa que este livro fala. Não são as palavras de ordem de que falava Jean Baudrillard porque pecaremos por incerteza reflexiva e, porventura, até por inação. A faculdade que pode ser rua por excelência, princípio de mudança, também pode ser quarto interior da singularidade intelectual. Também não são as entradas de uma *Enciclopédia Einaudi*, porque pecaremos por falta de sistema, ainda que não de vontade de sistema. O mais próximo, talvez, seja um heterodoxo dicionário crítico como o que escrevia António José Saraiva. Em suma, aproximações possíveis feitas, o que nos propomos é apurar e apresentar um vocabulário arrancado do quotidiano das noções que habitamos com intimidade em 20 anos de FAL, como uma radiografia intelectual. As palavras que não são de ordem ordenam-se num concerto que são os hábitos, as inquietações, as vontades e o que para cada investigador se joga de fundamental em tudo isso. Tornar cada uma dessas palavras em palavras-ensaio é a prova de vida que nos desafiamos neste livro a dar desta Faculdade.

acusmático

Helder
Filipe
Gonçalves

O termo "acusmático" é, para mim, imediatamente um adjectivo. Não sendo a única hipótese de enquadramento – terão existido discípulos de Pitágoras que eram apelidados de acusmáticos – remete de forma mais directa para som. Som cuja fonte não está visível. A voz de Pitágoras escondida atrás de uma cortina (a "cortina acusmática") seria uma voz acusmática, desimpedida de distracções visuais. Obviamente, esses discípulos estariam focados no ensinamento, não tendo levado com eles objectos que os impedissem de ouvir atentamente o seu mestre. Uma atenção deste nível talvez esteja descuidada, nos dias de hoje...

Como professor de som, a minha atenção tem estado, em parte, direccionada para como certos tipos de "acuidade técnica" não estão desenvolvidos nos jovens. Por exemplo, são raros os casos de alunos que, quando os conheço, já alguma vez tenham ouvido a sua voz do fim para o princípio, ou simplesmente gravada; ou que tenham experimentado um equalizador, nem que seja num auto-rádio. Creio que reflecte muito do como o actual fácil acesso a tecnologias pende mais para o lado da estimulação visual. E de como o trabalho com a audição, nas nossas escolas, é quase sempre nulo. Além disso, não me parece que a sociedade esteja familiarizada com a importância do conforto sonoro. Conforto que é muitas vezes prejudicado por sons acusmáticos. A referência anterior ao auto-rádio vem da minha habitual percepção de que viajo no carro com uma equalização errada, desconfortável. Nalguns dias, como teria anteriormente ouvido música, a equalização deixa de ser adequada para de seguida ouvir uma entrevista, ou o noticiário (algo que faz dispensar energia nos sons mais graves). A escuta radiofónica é uma escuta acusmática. Quantas vezes construímos, por exemplo, um rosto para um locutor de rádio? Muitas vezes, nunca chegaremos a saber qual é o seu aspecto. Noutras, somos fortemente surpreendidos, se chegarmos a vê-los nalgum programa de televisão ou ao vivo.

O uso do conceito "acusmático" surgiu nos anos 50, aproveitado por Jérôme Peignot (n. 1926) e Pierre Schaeffer (1910 – 1995) para comentar a nova situação de escuta que a *musique concrète* solicitava. Uma

"cortina" de altifalantes apresenta-nos variados sons, eventualmente e/ou intencionalmente irreconhecíveis, organizados segundo as intenções estéticas do compositor, não precisando de ninguém no palco. Partindo de gravações ou de sons criados artificialmente, para o que se considere ser música electroacústica, qualquer tipo de montagem musical pensada para ser emitida em colunas de som (eventualmente espalhadas num auditório) pode ser entendida como música acusmática. Em 1974 foi inaugurado, em Paris, o "Acousmonium", graças a François Bayle. Este compositor de música acusmática terá sido fundamental para estabelecer uma estética de concerto, distinta de uma mera emissão radiofónica deste tipo de música. E o seu "Acousmonium" viria a servir de exemplo para várias outras estruturas de espacialização do som em concertos de música acusmática. Em Portugal, foi pioneira a "Orquestra de Altifalantes", da Miso Music, já nos anos noventa.

Pierre Schaeffer foi das primeiras pessoas na história a ouvir certos novos resultados sonoros, em parte possibilitados pela manipulação da fita magnética, ou do disco vinil. Redigiu importantes reflexões acerca do fenómeno da escuta de distintos "objectos sonoros" e destacou a importância da escuta de sons desprovidos de uma causalidade visual. Mesmo quando reconhece auditivamente a fonte de um som, Schaeffer quer predominantemente aplicar uma escuta reduzida, que é focada nas características dos sons, potencialmente capazes de se combinar "musicalmente" com outros sons, ou de evoluir como entidades sónicas. No seguimento do testemunho dos trabalhos de Schaeffer, por parte de Michel Chion, fica a forte ligação da situação de escuta acusmática a três perspectivas: (1) de que existe tecnologia a mediar a experiência sensorial, (2) de que a experiência sensorial é exclusivamente sonora e (3) de que há uma escuta reduzida, enraizada numa atenção particular às qualidades intrínsecas dos sons.

O meu primeiro contacto com a palavra, na altura ainda no feminino, deriva da minha prática composicional e da atenção a várias obras de

música acusmática. Fruto deste percurso inicial, a minha atitude criativa tende a aproximar-se da "exigência" de Schaeffer de ouvir os sons pelos sons, pela escuta reduzida. É suposto um som ser capaz de chamar a atenção pelo modo como se articula com outros, ou através do seu modo de surgir e desenrolar ao longo do tempo. No âmbito da música acusmática, parece-me sempre suspeito aquele som que "parece o som de" algo. Mais ainda se for uma reprodução fiel de algo que foi gravado. Isto se não existirem outros elementos de destaque, que não o simples reconhecimento. Também Schaeffer, por exemplo, tem músicas que fazem ouvir sons de comboios (claramente). Mas ao colocá-los em *loop*, faz destacar o(s) ritmo(s) que o *loop* impõe, fazendo esquecer a fonte sonora original (que até tínhamos reconhecido com facilidade).

A minha vivência durante a recente pandemia (que a todos forçou a permanecer mais tempo em casa) foi recheada de uma série de novas situações acusmáticas. Estas enquadram-se no modo como já vinha sendo a minha preocupação, mais recente, com o som acusmático: pensá-lo como extensão do raio de acção da visão, como possibilidade de significação, como promotor de incertezas e/ou manipulação de espectadores (ou jogadores). Resido, desde há alguns anos, no andar de um prédio. Antes da pandemia, fruto das minhas habituais deslocações, notava que a escuta acusmática era sub-estimulada. Mais habituado a estar de noite em casa, sempre estranhei a ausência de barulhos. Isto era contraditório com os múltiplos cruzamentos efectuados com vizinhos, no elevador ou nas escadas. Nalguns momentos, esta estranha ausência de som (que não é manifestação de uma boa construção) era compensada com a presença de sons acusmáticos de estudantes – algumas vezes demasiado bem-dispostos – que passavam ao fundo da rua, porventura a caminho de um dos cafés/bares nas redondezas.

Estando mais tempo em casa, foi-me possível constatar uma série de realidades próximas, através dos sons acusmáticos que me chegavam. Nalgum dos andares, alguém faz sopa (?) todos os dias, por volta das

12:00. O som de triturar acontece, invariavelmente, próximo desta hora. No andar de baixo há um neto, reguila, que perto do jantar costuma pedalar no que parece ser um triciclo, pelo som. Numa ou outra noite, fez birras e dormiu na casa dos avós, o que pode ser sinal de que os pais têm uma profissão por turnos, por vezes à noite (talvez no hospital). Alguma outra vizinha é professora – de matemática, pela única expressão entendida: "se A maior que B" – e talvez esteja ligada a um ensino profissional, ou de adultos que querem aprender em horário pós-laboral.

Há poucos dias, uma vizinha estava ao fundo do prédio a descarregar compras e cumprimentou: era a voz da professora. Ficou identificada a fonte sonora daquele som acusmático de ensinamento, que por vezes ocorria a horas avançadas. Lembrei-me do conceito de desacusmatização, que Michel Chion descreve como sendo importante em muitos filmes, em situações narrativas diversas. Há, nas redondezas, também uma voz masculina, ainda sem correspondência visual, de um professor. Para este caso, não creio que a desacusmatização venha a ocorrer. Essa voz vem de mais longe e o seu timbre está muito filtrado pela estrutura do edifício.

Chion refere que a extensão do décor sonoro pode ocorrer por zonas, num filme. Um pouco como acontece no mundo real. Um importante misturador de som para cinema, Miguel Martins, lembra a capacidade dos sons acusmáticos (embora não usando este conceito) para contarem uma narrativa paralela. Talvez aqui resida o fundamento para a impressão de que o som é pelo menos 50 % de um filme: há aspectos da realidade (diegética e não só) que ouvimos, mas não chegamos a ver. Há no cinema uma importante separação, dentro dos sons acusmáticos: os diegéticos e os não diegéticos. Isto é, os que pertencem ao mundo que nos está a ser mostrado e os que são exclusivos para a audição do espectador (o personagem não ouvirá). Por vezes, a fronteira entre ambos é propositadamente ténue, provocando o espectador de um filme. Ou o jogador de um jogo digital.

A escolha de – e imersão em – sons acusmáticos ocorre idealmente nas melhores condições. Se hoje chegar a casa a boa hora, ouvirei ainda com o sistema áudio da sala da TV – num volume que mascare suficientemente os vizinhos ou os passantes – ou já com os headphones com cancelamento de ruído, capazes de rejeitar esses sons acusmáticos indesejados.

arquivos

Manuela
Penafria

I

Recentemente, submeti para publicação um texto sobre a recepção crítica de um festival de cinema, o Amascultura-Encontros Internacionais de Cinema Documental cujas edições decorreram de 1990 a 2001. Antes disso, concluí um texto sobre o Cineclube do Porto para o livro comemorativo dos seus 75 anos. Recuando um pouco mais atrás no tempo, escrevi um capítulo de livro sobre a cineasta portuguesa Noémia Delgado (1933-2016), sobre a sua filmografia dos anos 70 e 80.

Para o texto sobre o festival de cinema consultei a imprensa escrita, no caso, os jornais *Expresso* e *Público*, durante os doze anos de edição do festival, de 1990 a 2001. Interessou-me conhecer o que nesses jornais de circulação nacional foi publicado, em especial, no formato de crítica de cinema. Para este trabalho, algumas horas foram passadas em arquivos de bibliotecas; a maior parte delas, na Biblioteca da UBI.

Sobre o Cineclube do Porto o enfoque foram as suas atividades, apenas durante o ano de 1955. A escolha deste ano teve como motivação o facto de ser, usualmente, apelidado de "ano zero do cinema português". E, imediatamente surgiu outro facto que incentivou a procura de informação nesse ano. Em 1955, o Cineclube do Porto celebrou uma década de existência. Documentação variada, desde catálogos das exibições às Atas das Assembleias Gerais consultadas em três entidades diferentes, duas no Porto e uma em Lisboa foram imprescindíveis para a escrita desse texto.

No caso do capítulo de livro sobre Noémia Delgado, a quantidade de entidades a que solicitei consulta de documentação foi substancialmente maior, mais demorada e nem sempre bem-sucedida.

Não é meu propósito aqui relatar vicissitudes da escrita de artigos ou capítulos de livro. O que pretendo com este texto é uma apresentação da investigação que tenho feito e que pretendo fazer e, correlativamente, uma manifestação da investigação que tenho feito. Esta última questão parece-me particularmente relevante porque na Academia a investigação faz-se, cada vez mais, ou em co-autoria, ou em parceria.

Nesse sentido, conhecer o perfil dos investigadores é um fator determinante quer para a prossecução de projetos de investigação quer para os seus efetivos resultados.

Não sou arquivista nem pretendo elaborar reflexão sobre os arquivos propriamente ditos. Consulto objetos arquivados. Estabeleço recortes de investigação, de temáticas a explorar e os objetos arquivados têm sido preciosos para responder às questões que moveram a investigação inicialmente proposta.

Quando consultei as críticas de cinema a respeito do festival Amascultura-Encontros Internacionais de Cinema Documental pretendi verificar o discurso dessa crítica a respeito do entendimento de um *bom* documentário. Efetivamente encontrei diferenças. E, nessa diferença, não ficou de lado o facto de estar perante um jornal semanal, o *Expresso* e um diário, o *Público*. A periodicidade pareceu-me condicionar o discurso de cada jornal, no primeiro uma maior discussão sobre o género e no segundo, uma maior incidência discursiva sobre filmes concretos criteriosamente selecionados de entre a programação do festival.

Sobre o Cineclube do Porto pretendi contribuir para o conhecimento da atividade cinematográfica portuguesa, entendida esta em sentido alargado, ou seja, para além da efetiva produção fílmica. E o que encontrei na documentação consultada permitiu-me clarificar a atuação do Cineclube do Porto como uma "escola de espectadores". Este Cineclube é uma referência maior no cineclubismo português e nesse meu texto ao ter destacado a expressão "escola de espectadores", utilizada pelos próprios, julgo ter contribuído para uma melhor compreensão da sua atuação e, de um modo mais abrangente, do legado do movimento cineclubista.

No caso de Noémia Delgado, o que inicialmente me pareceu ser mais uma investigação centrada num conjunto de filmes, no caso, os seus documentários para televisão, alterou-se completamente. A consulta a entrevistas à realizadora, assim como duas entrevistas por ela conduzidas a realizadores portugueses, transformou completamente o enfoque

do capítulo de livro. Em resultado do confronto com os materiais existentes em arquivo, o texto deixou de ser sobre os filmes realizados e passou a discutir o que, afinal, era o mais importante, os filmes que Noémia Delgado não conseguiu concretizar. Os filmes que designei por *filmes-projeto*, filmes iniciados, mas nunca concluídos são de extrema importância para compreender o cinema de Delgado e são filmes que não fazem parte da sua filmografia "oficial" porque não tiveram sequer rodagem, ficaram-se pelo guião ou pela planificação de rodagem.

De um modo mais geral, o maior contributo deste capítulo de livro foi o de incluir na filmografia de um realizador os filmes que não chegaram a ser concretizados, ou seja, alarguei o conceito de *filmografia* e abriu-se aqui uma possibilidade maior de investigação, a de uma história paralela à história "oficial" do cinema. Por detrás da história do cinema há uma outra história, há um outro cinema. Os filmes que nunca passaram da fase de guião, ou cuja rodagem foi interrompida, ou que chegados à montagem não foram concluídos. O património cinematográfico é muito mais vasto que o conjunto de filmes acabados e o espólio de cada cineasta, que pode incluir guiões, planificações ou outros materiais é, enfim, o espólio do cinema.

As horas passadas em Arquivos, no sentido mais restrito do termo, em edifícios que arquivam materiais, têm sido o suporte da minha investigação. E se, cada vez mais, surgem materiais acessíveis *online*, estar perante o material original é estar perante uma fragilidade inspiradora que, não raro, coloca a investigação no rumo certo. A comodidade do *online* afasta o lado táctil da investigação. E é bem provável que o material digitalizado seja diferente do material original. Que qualidades se perdem ou se acrescentam a um material, no processo de digitalização?

O *online* aparenta ser mais vantajoso pelo acesso ilimitado a materiais – e a materiais ilimitados. Ainda assim, nem sempre os arquivos *online* possuem um motor de busca adequado, ou sequer mesmo um motor de busca. A um dado momento da minha investigação sobre

Noémia Delgado consultei um jornal diário cujas edições dos anos 70 estão *online*, mas encontra-se em formato de imagem, página a página, e não permite qualquer tipo de procura.

II

De entre os materiais que tenho consultado, as entrevistas a cineastas têm sido, cada vez mais, os materiais que mais me têm interessado.

No meu doutoramento, dediquei-me ao cineasta português António Campos (1922-1999) e recolhi uma grande quantidade de material como entrevistas, locais de rodagem ou percurso de exibição dos seus filmes. As entrevistas acabaram por se revelar fundamentais para compreender o seu cinema. Nessa altura, entre 2003 e 2006, estava a trabalhar a partir de uma abordagem para o estudo do cinema ainda mal definida. A definição surgiu mais tarde, a partir de 2013, resultante de um diálogo profícuo com um doutorando que do Brasil veio para a UBI fazer um estágio no LabCom. Ainda nesse ano letivo de 2013/14, com os estudantes do 2º Ciclo em Cinema, na unidade curricular "Teoria dos cineastas" também começou a ganhar consistência uma possibilidade de estudar o cinema a partir do pensamento e poética dos cineastas. Um artigo que apresentei com esses estudantes no Encontro AIM-Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, em 2014, foi um passo importante para várias outras iniciativas e discussões com colegas brasileiros, portugueses e espanhóis. Iniciativas essas e saudáveis discussões que ainda hoje, em 2021, se encontram em curso.

Essa abordagem para estudar o cinema foi-se constituindo como uma abordagem alternativa a muitos dos estudos atuais sobre cinema. Se a inclusão do discurso do cineasta em teses de doutoramento ou dissertações de mestrado tem sido uma prática corrente na Academia, essa prática ainda não é uma aposta sistemática. E a abordagem designada por "Teoria dos cineastas" que, para fazer teoria do cinema, se apoia diretamente na própria praxis cinematográfica exige essa aposta sistemática.

A publicação de três volumes sob a designação de *Teoria dos cineastas*, em 2006 e 2007 foi um momento fundamental para, abertamente, se discutirem eventuais potencialidades, possíveis limitações e uma delimitação mais aprimorada desta abordagem. Desde então tem decorrido um diálogo extremamente enriquecedor do qual têm resultado publicações em co-autoria.

E se tenho feito investigação muito a partir de objetos arquivados sobre um passado não muito distante, acrescento aqui mais uma questão fundamental na minha investigação, a publicação em co-autoria pela qual entendo melhor ter colaborado para a produção de Conhecimento a partir da Academia.

biblioteca

António
Fidalgo

A biblioteca da UBI é quase a biblioteca ideal. O que faz uma biblioteca são o espaço, a luz, os livros, os leitores, o silêncio e o ambiente de estudo. E em alguns destes pontos a biblioteca da UBI é magnífica.

Houve tempos em que o grande critério da qualidade de uma biblioteca era o seu acervo bibliográfico, ou seja, quanto mais livros e revistas tivesse tanto melhor. Não mais é o caso. É claro que o livro impresso é ainda um elemento essencial na vida de uma biblioteca, mas a disponibilidade de bibliotecas e de bases de dados online veio em grande medida colmatar as deficiências do acervo de uma biblioteca. Mais importante do que ter todos os livros é ter as obras de referência das ciências lecionadas na universidade, obras que sejam efectivamente consultadas, lidas e estudadas.

Os espaços da biblioteca da UBI são luminosos e muito felizes na configuração arquitectónica. Quem entre directamente da Avenida Marquês d'Ávila tem o pátio da entrada como uma primeira etapa de passagem do mundo barulhento cá fora para uma progressiva caminhada até às grandes salas de leitura, passando pelo balcão e torniquetes de controlo, pela zona de computadores, depois pela salinha à direita, qual antecâmara despida de tudo, num convite de preparação ao silêncio na entrada da grande sala superior. O envidraçado da parte oriental oferece uma vista impressionante sobre o Vale da Goldra e, alongando o olhar, alcança-se o maciço da Serra da Malcata e, por trás, em dias de maior visibilidade, o alto da Serra das Mesas, já em Espanha. No inverno o nascer do sol é uma experiência para os mais madrugadores. Literalmente cumpre-se ali o *ex oriente lux*. O envidraçado no tecto sobre a escada conducente à grande sala inferior e a parede em vidro para o Passeio dos Filósofos e para a Capela de São Martinho banham de luz as duas grandes salas de leitura.

A luz e o silêncio dão sacralidade ao espaço. Estamos claramente num local de estudo. Desligados os telemóveis, somos nós, os livros, os cadernos e portátil. É o tempo de imersão no mundo do espírito. Abstrair e abstrair-se. Deixar de fora as preocupações, os afazeres tão urgentes

quanto passageiros, e concentrar-se na leitura e na escrita. É na biblioteca que conseguimos o sossego, o *otium*, indispensável ao estudo e à reflexão. Numa vida cada vez mais condicionada e marcada pela dispersão, a biblioteca é lugar sagrado de refúgio de quem procura o espaço para se dedicar inteiramente ao estudo.

Da natureza da biblioteca é ser colectiva. Verdadeiramente não há bibliotecas individuais; mesmo nas casas particulares onde há uma biblioteca é suposto ser um espaço comum, acessível aos habitantes e visitantes da casa. Nisso se distingue de um escritório. Quanto melhores condições tiver para acomodar mais gente ao mesmo tempo num ambiente propício à leitura individual e silenciosa tanto mais biblioteca é. Ora é também neste aspecto que a Biblioteca da UBI se aproxima da biblioteca ideal. As salas amplas convidam à partilha do espaço e do silêncio. Entremeando entre espaços abertos e espaços mais resguardados, os que ficam entre as estantes dos livros, há como que um lugar especial para cada um dos muitos leitores.

E aqui quero chegar ao ponto central do elogio à Biblioteca da Universidade da Beira Interior: o ambiente de silêncio colectivo que envolve e reforça o estudo individual. Estudar não é recreio; pelo contrário, exige esforço. Ora é a presença dos outros que também estudam que dão suporte e apoio ao esforço individual. É algo semelhante ao que se passa com o ciclismo. O trabalho é individual, mas, feito em grupo, é muito mais suportável. Pedalar dentro do pelotão é muito menos exigente do que pedalar longe do pelotão, seja à frente, seja atrás. E o mesmo se passa com muitas das actividades humanas: nos trabalhos agrícolas, no desporto, entre outras. Tão importante como o esforço individual é o acompanhamento social.

O silêncio acompanhado é a verdadeira riqueza da biblioteca. Sentir os outros ao lado envolvidos em trabalho semelhante de ler, tomar notas, escrever, é incentivo a continuar a trabalhar. Eles fazem, eu também faço; eles conseguem, eu também consigo. Se quando chego à biblioteca, há outros que já estão a estudar, e se, quando parto, eles ainda se

mantêm a trabalhar, então eu sei que porfiam mais do que eu. Provavelmente amanhã procurarei ficar mais tempo. Mas não é só a questão de quanto tempo, mas, e sobretudo, a questão da concentração. Damo-nos conta na biblioteca de quem trabalha com mais afinco. A capacidade de concentração é visível, como é visível a dispersão de quem no computador portátil, lê o jornal, está sempre a consultar o email, ou até, de auriculares postos, vê vídeos, ou então se agarra ao telemóvel e, não podendo falar, continuamente está a enviar e a receber mensagens.

É claro que, mais e mais, a leitura e a escrita passam por suportes digitais. A grandíssima maioria dos utentes de uma biblioteca universitária usam um portátil ou um tablet para ler e escrever. Acresce ainda que esses dispositivos electrónicos estão ligados à Internet. É revelador que uma das principais queixas dos utentes da biblioteca seja a má qualidade da rede wifi quando a biblioteca se encontra mais ocupada. Ninguém se levanta para ir buscar um dicionário ou uma enciclopédia. A consulta online é muito mais rápida e fácil. Ou seja, é importante que a biblioteca disponha de uma boa cobertura de rede. Todavia, é aqui, nos dispositivos móveis ligados á Internet, que se encontra o maior perigo de dispersão no trabalho da biblioteca. Para um trabalho profícuo é fundamental não só deixar o telemóvel em silêncio, mas pura e simplesmente pô-lo em modo de avião ou desligá-lo. E quanto á consulta de email, o melhor é também manter o programa de email fechado. A não ser, obviamente, que alguém vá para a biblioteca para tratar do correio electrónico.

O essencial no trabalho de biblioteca é a leitura aprofundada. Seja num livro impresso, seja num texto digitalizado, trata-se de entrar no texto, de sublinhar, tomar notas, e, de certo modo, deixar o tempo e o lugar em que nos encontramos fisicamente para entrar espiritualmente num universo outro, o mundo das ideias do autor cuja obra estamos a ler.

Não sendo os leitores, porém, anjos, a passagem ao mundo das ideias é condicionada pelas exigências fisiológicas dos leitores. De vez em quando é necessário fazer uma pausa. A biblioteca da UBI oferece condições excelentes para os intervalos do trabalho. As casas de banho

estão á distância apropriada, nem muito longe, nem demasiado próximas, e tem um bar com uma esplanada fabulosa. Mas ainda melhor que isso tem o espaço do Jardim da Tílias, ao fundo do Passeio dos Filósofos, e, por cima deste, o sítio mais bonito de toda a Universidade, a Capela de São Martinho e todo o espaço envolvente. Ou seja, há a possibilidade de os utentes da biblioteca saírem para o ar livre, gozar de espaços lindos e sossegados, passear, e ter a conversa com outros leitores que lá dentro desejavam.

Em qualquer universidade a biblioteca ocupa lugar central, pois é ali que se consuma a verdadeira essência de universidade, o estudo aturado da ciência, a aquisição pela leitura dos saberes de outros tempos e outros lugares, se assimila o saber, e se procede à escrita dos próprios pensamentos despoletados pelas leituras.

A Biblioteca Central da Beira Interior é um daqueles lugares mágicos que fazem da instituição universitária a eutopia a que todos os amantes das letras e do saber aspiram.

cibercultura

Herlander
Elias

Introdução

O conceito de "cibercultura" junta dois termos que à partida parecem antagonistas, mas que rápido se tornaram "amigos próximos". De um lado temos "ciber" (do Grego *kyber*, *kuber*), que nos remete para o "homem do leme", a arte da governação, "controlo"; e, do outro lado temos "cultura", com tudo o que é disruptivo, expressivo, distorcido, cultural, artístico, académico e típico de sociedades ditas hoje de "avançadas" e hipermodernistas. Originalmente, a cibercultura era um conjunto de coisas muito específico. Antes de mais era a cultura do computador, e rapidamente se tornou na cultura mediatizada. Mas tudo tem uma história. A cibercultura começa como uma moda, uma *trend*, uma tendência, que basicamente era que o futuro seria digital. Isto é o nosso presente. Tendo os computadores tornado-se pessoais e mais acessíveis, e eis que se espalham formatos como disquetes, cassetes, cartuchos e discos rígidos. Chegamos à década de 90 e aparece a World Wide Web em pleno. E a cultura que era uma cultura de tecnologia, *digital media*, e de elite, torna-se um braço forte da cultura pop e desde então não parou de evoluir nem com as redes sociais da última década. Os smartphones no nosso bolso são em tudo um claro exemplo disso, de como a cibercultura se transformou numa plataforma cultural do controlo, para o bem, e para o mal.

1 – Pré-Ciber

Na fase pré-ciber surgiram coisas interessantes, como o cinema, a imprensa, a rádio, a TV a cores, a publicidade criativa, as marcas de comunidades, a globalização, mas tudo estava num estado prenhe de isolamento. A partir da década de 70, novas estéticas surgem e a digitalização, que foi abusada até por artistas como Andy Warhol que usava computadores Commodore AMIGA, inicia um processo sem fim. De repente passou a haver computadores em casa, discos, cartuchos, jogos digitais, software em caixas, ao lado das caixas de discos de vinil e de videotapes de VHS e BetaCAM. Quando chegamos a 1980 o Sony Walkman ainda era rei e permitia ouvir-se música em modo portátil. Havia começado o que

George Steiner apelidava da "cápsula de som", algo que hoje se aprimora com a utilização massiva de headphones e earphones bluetooth como os Apple Airpods. Tudo tem um passado. O imaginário da época era povoado pela imagem da cultura TV e pela globalização. Existia inclusive no imaginário da ficção científica do subgénero ciberpunk a ideia de que o futuro seria asiatizado, tipo japonês, no mínimo, e que grandes marcas de tecnologia dominariam tudo. Hoje, o Japão está fraco, mas não dorme, mas a China com a sua Beijing, Shanghai, Macau e Hong Kong transformou-se num monstro de conglomerados industriais e tecnológicos. Na visão de William Gibson em 1984, o livro *Neuromancer*, que fora reescrito 12 vezes para não se assemelhar demais a *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982), dava conta de um mundo controlado, onde existiriam robôs, computadores, corporações tecnológicas, videochamdas e carros voadores. Hoje a China tem a sua própria promissora Silicon Valley, composta pela Tencent, Oppo, Huawei, Vivo, ZTE, Xiaomi, entre outras marcas de *digital media*. A sul-coreana Samsung começou por vender arroz e acabou por construir a torre mais alta do mundo no Dubai. Houve uma descentralização. Enquanto que grande parte do século XX se centrou na metrópole norte-americana e na cultura pop, o século XXI é o século do Pacífico, da Ásia, da era do Dragão. Os robôs já existem pela Amazon, Honda, Mitsubishi Motors e Boston Dynamics; os computadores de agora são smartphones Apple ou Samsung. As corporações são investidas pelos governos norte-americano (Google, Amazon, Facebook, Apple) e chinês (Huawei, ZTE). Na fase em que nos situamos, os veículos que voam da Uber deixarão de ser ficção científica. As nossas chamadas vídeo (Skype, Google Duo, Facetime) já são parte do quotidiano, como as video-aulas em Zoom. O que mudou da era pré-ciber para a era ciber, foi que antes ainda existiam coisas por controlar, coisas analógicas. Havia demasiados formatos para a mesma coisa. Agora tudo entrou em cultura de convergência (Jenkins, 2006), mas a base de inspiração vem da revista Wired, editada durante algum tempo pelo autor Kevin Kelly que fala da "nova economia" [que agora

é a economia em geral, onde marcas como a Tesla em 10 anos destronam a massiva General Motors], e de Marshall McLuhan. Se McLuhan não tivesse apontado conceitos que vinham de Pierre Teillard de Chardin como o "ponto Ómega", a grande iluminação do homem (graças à expansão da eletricidade globalmente), ou até ideias que vinham de Nikola Tesla (a criação da torre de energia, o proto-wifi, o carro elétrico [esta última também roubada por Edison]), não tinhamos chegado onde chegámos: uma época com telecomunicações, telemática, Internet, smartphones, redes sociais, *cloud*, carros inteligente elétricos com *Internet updates* da Tesla, computadores de bolso feitos a cem euros pelos chineses, Netflix, Facebook, e tantas novidades que são para nós já regulares. Curiosamente, corre um video no YouTube de um filme a preto e branco do século XX (*La Télévision, œil de demain* [J.K Raymond Millet, 1947] que mostra como as pessoas seriam tontas se andassem com uma TV portátil com antena pela rua e nos transportes públicos, em direto contacto pelo mundo. Hoje o smartphone é essa plataforma cultural e mediática, esse ponto Ómega, a nossa ligação ao real, à "aldeia global", onde nos conectamos com a nossa tribo, que hás vezes é uma tribo de marca (Mini, Apple, Yorn, Surface, Nintendo, PlayStation, Twitter, Tik Tok). O "ciber" de cibercultura, passou a ser relativo a uma cultura de controlo, presença online, vigilância, digitalização e contacto permanente. E tal como William Gibson diz no documentário *No Maps For These Territories* (Mark Neale, 2000), não parece que seja possível voltar ao "mundo não-mediado", o mundo sem media, sem mediações. O que temos diante de nós já se formou, chama-se "technium" (Kelly, 2016) e trata-se da mais avançada esfera tecnológica de sempre, algo que outrora se começou por chamar de Revolução Industrial, ou talvez *cyberspace*, o espaço cibernético criado à base de repetições, controlo e resposta, um mecanismo que vem do Complexo Militar Industrial Norte-Americano, como a Net, o GPS e, é claro, os *social media*.

2 – Ciber e Pós-Ciber

A fase do "ciber" é a mais simples de explicar. Gibson define o ciberespaço assim: "uma complexidade incalculável, como luzes de uma cidade, recuando" (1984, Tradução nossa), mas no documentário de Neale, ele diz que se nós quando vamos a uma ATM, máquina de MultiBanco, os mesmos dados aparecem em qualquer ecrã digital, então todos esses espaços são o *mesmo* "espaço", isto é um "notional space", uma noção de espaço, melhor dizendo. Começámos por ter computadores a preto e verde, depois Macs e Commodores com interface gráfica de utilizador de janelas e rato, depois surge o Apple iPhone em 2007, e o Google Android em 2008, só que aquilo que Steve Jobs queria fazer era avançar a computação de superfície (*surface computing*), ou seja, ele queria lançar primeiro o iPad, mas só conseguiu fazê-lo em 2010. Desde então, tablet PCs passaram a ser normais, juntamente com os smartphones que cresceram com ecrãs generosos, como o Samsung Galaxy Note, e assim o espaço "ciber" se espalhou. E pergunta o leitor: "o que fazem as pessoas com esses dispositivos de cômputo? Esses ecrãs?" E a resposta é: as pessoas controlam-se umas às outras, compram coisas online, jogam jogos digitais, partilham imagens e dados pessoais, perdem privacidade, fazem *bullying, trolling*, *stalking,* ou seja assediam, chateiam e perseguem. É que a cibercultura de hoje transformou o smartphone numa arma de bolso, sempre ligada online com 5G. Esta cibercultura de hoje não é a cibercultura da elite tecnocultural de 1990, não é a "sociedade em rede" de Castells de que fala Bell, não é a aldeia global romântica de McLuhan, nem o ponto Ómega de Teillard de Chardin. O que temos diante de nós é uma cultura mediática assente em digital media que se baseia no princípio *core*: o *cyber*, o controlo. Resumindo historicamente como chegamos até aqui, sem falar da fase bonita com Sherry Turkle, Bruce Sterling, Pat Cadigan, Philip K. Dick, Howard Rheingold, Sadie Plant, Rudy Rucker, entre outros autores, o que aconteceu foi que a passagem de 1999, ano em que sai o filme *The Matrix* (Irmãs Wachowsky), para o ano 2000, não culminou

no "fim". O fim "havia começado" com o 11 de Setembro de 2001. E porquê? Porque a América precisava de uma desculpa para controlar o mundo, e o *9/11* foi essa razão. Desde então falava-se de algo chamado de projeto Echelon, uma máquina capaz de saber, ver, detetar e controlar tudo. Já sabíamos que os satélites fotografavam moedas até 7 metros de profundidade, mas como seria possível controlar toda a gente? A arma secreta era o desejo e a livre vontade. A partir do momento em que Steve Jobs anuncia o iPhone como um comunicador de Internet, uma câmara e um computador de bolso e um iPod num só aparelho, estava-se a criar o passo 1. O passo 2 foi a criação das redes sociais digitais. E de 2007 até agora, todos temos pelo menos um smartphone, e todos usamos, já usámos, ou usaremos, uma rede social. Na Rússia e na China o governo ("ciber") controla tudo e todos. No Ocidente, o grupo GAFA (Google, Amazon, Facebook e Apple) controla tudo. As nossas compras, intenções, ideias, o que gostamos e desgostamos, grupos de amigos, as máquinas que usamos, o que procuramos online, o que publicamos, e o que desejamos, encontra-se gravado na nova caixa negra: a *cloud*. E tudo deixa um hiper-rasto no digital, como falo no livro *Hypertrail: On Digital Media, User-Consumers And Brands Today* (Elias, 2020).

Conclusão

Hoje a fase "pós-ciber", não é pós, no sentido de póstumo, mas pós no sentido em que é um *aftermath*, um efeito de, é a fase em que todos temos ecrãs que são simultaneamente dispositivos digitais, ou *pocket computers*, i.e., computadores de bolso. O espaço de armazenamento agora é um luxo e então tudo fica salvado na "nuvem", nas quintas de servidores onde estão os centros de dados. As maiores empresas de centros de dados para nuvem são a Amazon Web Services e a Microsoft Azure, além da Google Cloud. Isto mudou a nossa relação com os objetos e com as pessoas. Hoje as pessoas já não acumulam livros e filmes e música, colecionam em digital, descarregam da Net e fazem *streaming*. Já não se combina um café para emprestar um livro, um filme ou um disco ou um

jogo. E hoje todos somos felizes, de acordo com as imagens do Instagram. Nós deixámos de ser utilizadores de computadores para ser utilizadores--consumidores do Netflix, Hulu e Apple TV+, "massas digitais" de *social media*, e apenas passamos os dedos pelos ecrãs de bolso. Cedemos a nossa privacidade em troca de usar aplicações no smartphone que são "aparentemente gratuitas". Estamos viciados numa cultura de imagem, pagamos cada vez menos as coisas com dinheiro real físico porque este transporta os novos vírus e toda a cultura, pop, ciber, geral, se transformou numa indústria de mesmidade. Se antes os heróis da cibercultura era o *hacker*, o *grafitter*, o *DJ*, ou o *information designer*, agora o que temos são apenas massas de pessoas que viajam todas para os mesmos sítios para tirarem fotografias iguais. A cultura da replicação torna-se um problema. Jenkins diz que o problema é dos media de espalhamento, *spreadable media*. E acontece algo mais grave, a Geração X e Y que também cresceu com computadores mas que teve acesso à cultura, percebe tudo o que se passa, pois contactou com *old* e *new media*. A Geração Z, que agora tem 20 anos de idade, não percebe que as reais novidades já não se encontram online. Um bom exemplo é o novo *stealth marketing*: promove produtos e marcas apenas para algumas pessoas. Ninguém quer ter contacto com o inferno das massas digitais nos *social media*. Só dá problemas. Basta ver online nos sites de emprego quantos anúncios existem para *social media manager.* Do outro lado da medalha temos os artistas que trabalham artes eletrónicas, arte de vanguarda, cientistas de dados, peritos em *big data*, *cloud punks* (ver livro meu sobre este tema: *Cloud Punk: The Digital Fifth Wave* [Elias, 2020]) e outras novas figuras que até apostam num certo regresso ao analógico, só para se fugir das massas digitais. Um livro curioso que sugiro ler chama-se *The Revenge of Analog*, de David Sax (2017), e dá-nos que pensar, numa época em que tudo está online, na Web, porque será bom revisitar o analógico? Se calhar nem tudo na vida tem que estar nas plataformas culturais digitais da monocultura norte-americana (ou chinesa, no futuro próximo).

cultura

Urbano
Sidoncha

Filosofia da Cultura

A Cultura na FAL é uma manifestação da sua identidade própria. Erguida num salutar ambiente multidisciplinar que congrega as "velhas" e as novas humanidades, a FAL cedo abraçou a sua vocação cultural: no ensino, que se constitui *per se* como ato intrinsecamente cultural; na investigação e no cruzamento de linguagens disciplinares que ela necessariamente postula, que nos acerca da matriz onde se instalam os estudos de Cultura; nos processos de transferência de competências para a comunidade que nos serve de contexto, uma das formas mais elevadas e nobres de concretizar a sua missão cultural, coessencial da própria ideia de universidade. Foi sem surpresa, portanto, que nela surge, em 2013, uma área disciplinar de Cultura, introduzida pela criação do curso de licenciatura em Ciências da Cultura. Esse passo, que veio trazer espessura, coerência e ambição a esta orientação cultural da FAL, seria aprofundado com a criação, em 2017, do curso de mestrado em Estudos de Cultura. O ensino da Cultura que assim se fundou na FAL repercutiu no seu funcionamento a singular polifonia disciplinar que o constituiu, instalando-se num concerto de áreas disciplinares diversas que permitem fitar os fenómenos culturais pela lente angular fora da qual a ciência aparece fatalmente como um empreendimento frio, distante e inevitavelmente exaurido de vida. A hibridização das taxonomias de referência, que no ensino da cultura da UBI se faz sentida presença, exorbita claramente a sua inscrição no campo das clássicas Ciências Sociais e Humanas, que tem na escola de Birmingham e nos seus *Cultural Studies* uma referência incontornável. Não se trata, bem entendido, de desqualificar esse campo de pesquisa onde pontificam as áreas disciplinares da crítica literária, da Sociologia ou da Antropologia. Trata-se tão-só de reconhecer que os estudos de Cultura rompem de entrada, por excesso, por transbordamento, esse pendor disciplinar predominantemente "regional" que não permite ainda dissociar claramente a investigação da Cultura do contexto dos grupos sociais em que ela emerge. Será, pois, sob o signo deste *plus* de sentido que surge na FAL a área (multi)disciplinar das Ciências da Cultura

e dos Estudos de Cultura, com expressão direta nas opções disciplinares que compõem os respetivos *curricula*. Aí, é notada presença o conjunto de matérias oriundas do campo disciplinar da Filosofia, apenas superada pelas UCs da própria subárea de Cultura, que é compreensivelmente predominante. Assim, a Filosofia da Cultura surge neste quadro simultaneamente como designação da matriz epistémica que acolhe esta área disciplinar e como matéria específica que compõe a sua grelha curricular. Com efeito, a Filosofia da Cultura constitui uma singular forma de revisitação do sentido da palavra "Cultura", um olhar que se constrói *com* e *a partir* da diferença das suas múltiplas possibilidades, vistas sempre como "abundância" e nunca mas nunca como o descomedimento que tão vivo embaraço causa noutras áreas disciplinares. Neste jogo em que a determinação de sentido não se faz já pela ortodoxia das regras saídas do modelo essencialista, a sua dimensão lúdica, que naturalmente não recusa a *gravidade* e a circunspeção próprias da atividade científica, consiste na reconstrução de uma unidade vital que o olhar disciplinar, consabidamente oblíquo, havia quase irremediavelmente pulverizado. Um olhar que se passeia em transversalidade, que é, ao mesmo tempo, uma via diversa mas igualmente eficaz de nos abeirarmos desse escopo da especialização e uma forma de compensar os seus efeitos, nomeadamente quando ela significa de raiz ausência dessa realidade concreta, *viva* e *espontânea*. A compreensão dos limites desta singular forma de interpretar e de levar à prática a inteligência científica, aliada à complexidade crescente dos desafios contemporâneos que impõem um olhar tendencialmente angular, feito "pelo canto" e não já "pelo centro" do olho, são ponderosas razões que encontram na ideia de Filosofia da Cultura um intérprete seguro. Donde, uma área disciplinar que não esteja estrutural e funcionalmente sintonizada com a singularidade do seu tema, isto é, que não seja capaz de integrar nos seus próprios princípios a alteridade dos seus objetos, na forma e no modo específico como eles se dão, é uma área disciplinar votada ao fracasso. A ideia de Filosofia da Cultura deve, pois, ser tomada como resposta perentória a esta exigência de aprimorar as

estratégias de uma investigação científica dirigida ao objeto "Cultura", considerada a pluralidade dos seus desdobramentos, a sofisticação dos seus processos e a especificidade dos seus valores. Não se trata, assim, de assinalar simplesmente a profunda comunhão de interesse e de pontos de vista que cedo acercaram estes dois termos, que reciprocamente se determinam e que mutuamente se convocam. Isso é matéria para reflexão autónoma e uma competência específica a consolidar em UCs como a de "Filosofia e Cultura", que igualmente marca presença na grelha curricular do curso de licenciatura em Ciências da Cultura. Trata-se, isso sim, de uma análise mais distendida, que reclama a espessura hermenêutica que uma ciência experimental não pode, sob pena de exorbitar os seus limites, oferecer. Neste contexto, a investigação fundamental em Cultura e *sobre* Cultura exige como sua própria condição de possibilidade os decisivos contributos disciplinares do Pensamento Antigo e Medieval, do Pensamento Moderno e Contemporâneo, da Teoria da Linguagem e da Estética, a par, naturalmente, da própria UC de Filosofia e Cultura, disciplinas de base filosófica que enriquecem extraordinariamente a grelha curricular dos alunos que cursam as Ciências da Cultura da FAL/UBI. Até mesmo disciplinas como uma Epistemologia, que nas Ciências da Cultura aparece listada no grupo das UCs da subárea específica de Cultura, não pode renunciar ao seu lastro filosófico profundo, o que lhe permite, por exemplo, desafiar, desconstruindo-o, o legado das epistemologias positivistas que tanto dano causaram e causam a uma área disciplinar que se afirma no plural como Ciências da Cultura. Ousemos, pois, uma definição *pela negativa*: a Filosofia da Cultura não é, bem vistas as coisas, a esdrúxula exigência de adornar o tratamento científico de um objeto com notório défice de concretude – a Cultura – com um conhecimento apenas vagamente educativo, como ainda hoje um certo especialismo de vistas curtas tende a classificar a Filosofia. Sublinhadas as estremas da definição, dir-se-ia agora, num registo já intencionalmente afirmativo, que a Filosofia da Cultura é uma permanente atitude de interrogação e de escuta, instalada numa compreensão holística e agregadora dos fragmentos em

que se foi pulverizando a compreensão do humano. Quer dizer, um saber verdadeiramente dialógico que interpreta rigorosamente o desígnio de ser-se Filosofia, conciliando numa síntese tensional as luzes e as sombras saídas do difícil jogo da determinação. Nesta sua autocompreensão como movimento de direção inversa à pulsão centrífuga que dilacera a unidade do homem, a Filosofia da Cultura descobre-se também como relevante dimensão da Filosofia Prática. Por ser assim, a Unidade de Investigação de referência da FAL para o tratamento destas questões – o PRAXIS – reconheceu a Cultura como seu eixo orgânico, plasmando-a na designação da Unidade – Centro de Filosofa, Política e Cultura –, e a Filosofia da Cultura como um dos seus Grupos de Trabalho. No contexto das atividades deste GT em que cabe também a fenomenologia, o espírito da Filosofia da Cultura fez-se notada presença em projetos como o dos Congressos Internacionais sobre Cultura, a caminho já da sua 6ª edição, o do ciclo de debates sobre figuras relevantes da Cultura portuguesa como Miguel Real ou Teolinda Gersão, o da ponderosa discussão sobre a reabilitação do sensível como condição de qualquer esforço consequente de Cultura, ou no projeto entretecido em estreito diálogo com o próprio movimento fenomenológico, que deu origem ao movimento dos Colóquios Internacionais Fenomenologia & Cultura. Em estrita coerência com o que foi dito e derradeiramente entendida na sua dimensão programática, a Filosofia da Cultura deve, pois, ser a expressão firme desse desígnio cultural que uma Faculdade de Artes e Letras, na celebração do seu 20º aniversário, não pode deixar de querer repercutir na projeção estratégica das próximas duas décadas.

decolonial

Paulo
Cunha

As relações coloniais interessam-me desde o meu primeiro trabalho de investigação científica sobre cinema. Entre 1999-2000, no âmbito da licenciatura em História na Faculdade de Letras de Universidade de Coimbra, sob orientação do prof. Fausto Cruchinho, desenvolvi em co-autoria um trabalho sobre representações do colonialismo e da guerra colonial no cinema português. Esse trabalho inicial, replicando aproximações conceptuais e metodológicas dos estudos dominantes de então, de Georges Sadoul (1904-1967) a Marc Ferro (1924-2021), preocupou-se sobretudo com inventariar e analisar a produção de imagens e discursos do ser colonizador sem pensar a complexidade das suas relações com o ser colonizado.

A participação regular, a partir de 2005, em congressos internacionais e o contacto com vários investigadores internacionais contribuíram para elaborar um projeto de doutoramento que propunha uma revisão historiográfica da história do cinema português, aplicando um conjunto de premissas metodológicas e teóricas definidas por David Bordwell (1947-), Leandro Mendonça (1962-) ou Emeterio Diez Puertas (1962-), que me permitiu alargar o objeto cinematográfico muito para além dos filmes, focando-me nas políticas públicas e nos meios de produção que oferece uma visão macro do campo cinematográfico.

O contacto regular com pensadores e cientistas do Sul global, no âmbito de estudos sobre cinemas africanos e latino-americanos, conduziram-me numa virada epistemológica que remonta aos manifestos do movimento do Tercer Cine, como o pensamento anti-colonial da "negritude" de Aimé Césaire (1913-2008), Frantz Fanon (1925-1961) ou Amílcar Cabral (1924-1973), e à sua atualização numa perspetiva interdisciplinar, com contributos do pós-estruturalismo de Jacques Derrida (1930-2004) ou de Michel Foucault (1926-1984). Os estudos pós-coloniais propriamente ditos surgem nos anos 80, quando um grupo de intelectuais e cientistas como o palestiniano Edward Said (1935-2003), o indiano Homi Bhabha (1949-) e a indiana Gayatri Chakravorty Spivak (1942-) colocaram os colonizados no centro do debate sobre o colonialismo, propondo um recentramento de algumas questões inéditas ou anteriormente

desvalorizadas, mas sobretudo numa perspetiva histórica. Também relevantes nestas questões, Ella Shohat (1959-) e Robert Stam (1941-) publicariam ainda uma obra crucial sobre estereótipos e a reivindicação da auto-representação étnico-racial (*Unthinking Eurocentrism*, 1994).

No final dos anos 90, Aníbal Quijano (1928-2018) coloca a "colonialidade do poder" como eixo central da sua reflexão sobre o colonialismo global, estabelecendo uma relação entre essas dinâmicas políticas e económicas e a "colonialidade do conhecimento (ou da imaginação)". Quijano pensa a colonialidade como um espaço de confluência entre a modernidade e o capitalismo que acaba por influenciar o pensamento humano na sua generalidade, desde a sexualidade, a autoridade e a própria "natureza". E é esta estrutura secular que permite que as relações de poder colonial perdurem nas sociedades atuais, ainda que formalmente o período colonial tenha, na sua generalidade, sido dado como terminado. A partir destas premissas, outros pesquisadores desenvolveram outras questões específicas, como a "colonialidade de género" (María Lugones, 1944-2020), a "ferida colonial" (Walter Mignolo, 1941-) ou a "colonialidade do ser" (Nelson Maldonado-Torres, 19).

É da pertinência em pensar a colonialidade do poder nas artes, particularmente no cinema, que, em 2015, com Michelle Sales (UFRJ) e Liliane Leroux (UERJ), fui um dos responsáveis pela criação do Seminário Temático Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos no seio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), que seria replicado, em 2017, na Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). Com uma regularidade bianual, um grupo de investigadores reúne-se nos dois lados do Atlântico para apresentar e discutir os seus trabalhos, com os quais já foram publicados três volumes autónomos.

Em termos simbólicos, e na ciência os símbolos também são muito relevantes, tendo a preferir a expressão "decolonial" a "pós-colonial", essencialmente porque o "pós" pode induzir em erro ao sugerir que o paradigma colonial está ultrapassado. Infelizmente, o paradigma colonial

continua presente nas nossas relações sociais e na visão dominante sobre o passado: a presença de "heróis" colonialistas na toponímica de inúmeras cidades portuguesas e a visão "missionária" e "civilizacional" como o colonialismo português ainda é ensinado nos manuais escolares do ensino básico e secundário são apenas dois dos muitos sintomas claros da falta de uma necessária reflexão crítica sobre o processo colonizador que continua a persistir na sociedade portuguesa. O projeto "lusófono", que tem norteado a política externa portuguesa nas últimas três décadas, sobretudo desde a criação da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP, 1996), tem alimentado uma série de discursos e retóricas patrióticas e nacionalistas que tem condicionado a afirmação de identidades diaspóricas e que marginaliza os seus contextos históricos, enquanto também marginaliza ainda mais um conjunto de saberes e práticas artísticas e culturais locais e ancestrais que foram resistindo através dos séculos aos regimes colonialistas hegemónicos.

Nesse aspeto em particular, a Ciência e a Academia têm responsabilidades evidentes, omitindo-se ou esquivando-se a uma intervenção mais visível no debate público, contribuindo para a normalização de narrativas e discursos mais populistas. O caso da descontextualização de duas citações de Frantz Fanon ("O homem branco que nos trouxe até aqui tem de ser morto") e Orlando Patterson ("é preciso matar o homem branco, assassino, colonial e racista") por Mamadou Ba, em novembro de 2020, parece-me muito revelador de um certo desfasamento entre o pensamento da Academia e o debate público na sociedade civil. Ainda que, ao longo das últimas duas décadas, a Academia portuguesa tenha dado visibilidade e recursos para um gradual processo de descolonização intelectual e científica, a generalidade da população continua refém de discursos de ódio populistas que grassam em jornalismo tabloide que se impõe na imprensa escrita e nas televisões.

Em janeiro de 2020, uma proposta da deputada Joacine Katar Moreira para inventariar e devolver aos países de origem o património

material existente em museus e arquivos portugueses trazidos para Portugal durante o colonialismo foi reprovada por 213 dos 230 deputados eleitos para a Assembleia da República. Inserida num programa de "descolonização da cultura" e numa "estratégia nacional para a descolonização do conhecimento", como de resto acontece em diversos países do mundo, esta proposta foi motivo para uma campanha de ódio contra a deputada de ascendência bissau-guineense.

Estes dois episódios parecem ser exemplos claros da necessidade de manter a atenção para um processo de descolonização permanente e para o papel que a Academia pode e deve ter nessa sensibilização e consciencialização. O saber académico e científico é fundamental para expor e desmontar narrativas de manipulação da história que abundam nas redes sociais e em meios informais. A Academia deve assumir uma missão de proteção da ciência e de valorização de ideias humanistas universais, como a tolerância, o respeito mútuo e a responsabilidade social e histórica. Deve, ainda, manter um olhar atento ao presente e ser um espaço de pensamento e de ação, procurando estar em diálogo com a sociedade e promover uma transferência de conhecimento que promova a paz, a cooperação, o respeito pelos Direitos Humanos e o exercício das liberdades fundamentais.

democracia

Bruno
Ferreira
Costa

A Democracia constitui um dos pilares centrais da vida em comunidade, representando o alicerce para assegurar o regular funcionamento das instituições. Não sendo uma garantia das sociedades modernas, constitui um sólido caminho para a participação dos cidadãos na vida pública, para a criação de efetivos mecanismos de representação e para o respeito da individualidade de cada cidadão, protegido no chapéu global das premissas e dos elementos que compõem os valores da liberdade e da igualdade.

Revisitar o conceito de democracia corresponde a um amplo desafio que ultrapassa as dimensões históricas do mesmo, mas abrange, igualmente, os seus elementos centrais e a forma como a democracia funciona nas sociedades contemporâneas.

A edificação de um regime político visa dar resposta à necessidade de assegurar uma determinada orgânica de funcionamento da sociedade, bem como assegurar a necessidade de participação e intervenção dos cidadãos no processo de delimitação das regras de convivência (agentes ativos e construtores da comunidade). Se é certo que nenhum modelo pode ser entendido como único ou aplicável a todas as realidades, importa abordar a democracia à luz do tempo e do espaço, considerando o contexto histórico, cultural, social, económico e político de cada época.

Esta perspetiva implica uma revisão do conceito, numa abordagem etimológica e idealista, em simultâneo com uma abordagem mais analítica, aplicável a contextos específicos e recorrendo a indicadores mensuráveis.

É inquestionável a origem do conceito, com raízes na Grécia (Finley), a "democracia" representa "tanto o governo do povo, como governo de um povo" (Hermet *et al.*), sendo a junção de dois conceitos centrais na Ciência Política: *demos* (povo) + *kratos* (poder). Na primeira perspetiva, temos presente o princípio da governação direta (governo do povo), ao passo que no segundo modelo abordamos a dimensão representativa e associada à legitimação do exercício do poder (governo de um povo). A democracia sob o prisma do modelo grego, remonta ao século VI a.c.,

através dos contributos decisivos de Clístenes e de Péricles, num caminho de reforma do sistema político, condutor à edificação de uma sociedade assente na igualdade.

Este processo é descrito por Péricles:

> Vivemos sob a forma de governo que não se baseia nas instituições dos nossos vizinhos; ao contrário, servimos de modelo a alguns ao invés de imitar os outros. Seu nome, como tudo o que depende não de poucos mas da maiora, é a democracia.
>
> Péricles, Oração Fúnebre, *in* Tucídides: A Guerra do Peloponeso, Livro II, 37.

Se é certo que este modelo de democracia visa responder ao desafio da igualdade dos cidadãos, constata-se que a verificação de uma democracia de pleno direito depende de um conjunto de indicadores mais amplo, considerando as limitações da democracia ateniense, perfeitamente identificadas por Platão, quando elencou as características do regime virtuoso.

O contributo de Péricles não corresponde a uma visão universal, aliás, nenhuma definição de democracia almejou ter esse desiderato, pelo que o regime proposto é, como dizia Adriano Moreira, "antes Ateniense, restrito, particularista, da cidade". Isto não implica entrar num criticismo concetual ou interpretativo da abrangência da democracia Ateniense, mas ter presente que a fundamentação e o enquadramento histórico correspondem a elementos determinantes para qualquer análise.

Este caminho é central na delimitação das origens da democracia, mas estabelece, ao mesmo tempo, a necessidade de atender ao legado histórico conducente aos pilares da democracia atual. Mais do que atentar à vertente prescritiva, aquilo que a democracia deve ser, devemos centrar o nosso foco na análise do que a democracia é, e de como os cidadãos afirmam a sua ação nas regras deste regime.

A emergência de um conjunto de conceitos, assente no denominador comum "*isos*", que remete para a noção de igualdade, corresponde a uma boa baliza para abordar a influência da democracia grega na nos-

sa civilização, mas não permite estabelecer um padrão imediato entre o que a democracia propõe e a orgânica real do regime. Esta visão já havia sido desenvolvida por Tocqueville quando abordou as condições de implementação da democracia nos Estados Unidos da América e as dificuldades para a adoção deste regime nos países europeus.

O contexto é determinante para o sucesso de um regime, sendo que em cada análise importa ter presente a distinção entre o regime político real e a democracia como utopia mobilizadora ou finalidade última da história. Neste contexto, e recorrendo ao contributo de Held e do seu *Models of democracy* (1996) identificamos quatro modelos de democracia: o modelo clássico, a democracia de proteção, o modelo elitista e a democracia participativa, onde encaixamos a visão de democracia atual, à luz da participação dos cidadãos na modelação da sociedade em que se inserem (autoridade que emana do governo popular).

A defesa da democracia como modelo ideal de governação não significa que o mesmo se apresenta isento de críticas, sendo muitas vezes percecionado como o sistema possível à luz da comparação com outros regimes. A democracia possível, havia, no entanto, como reclama Dahl em *Democracy and its critics*, de assegurar um conjunto de requisitos institucionais fundamentais, tais como a existência de "políticas públicas sufragadas pelos eleitores, livre concorrência dos candidatos a representantes do povo; eleições livres, justas e frequentes; liberdade na formação da opinião pública e na expressão dos diferentes interesses sociais; sufrágio universal".

Estes requisitos estariam presentes nos três pilares que Kelsen estabelece como centrais para a afirmação da democracia: a soberania popular, a igualdade dos homens e a ideia de liberdade, num modelo de afirmação da democracia moderna como "o sistema de produção das normas da ordenação que confia tal tarefa a um corpo (parlamento) eletivo, com a base mais ampla possível (sufrágio universal) e com o método eleitoral proporcional".

A defesa da democracia não se consubstancia unicamente na existência destas premissas, sendo determinante ultrapassar a vertente legal instituída (o elo da legitimação) para abordar a temática da proximidade entre eleitos e eleitores, aspeto crucial para o desenvolvimento de estudos no âmbito da confiança nas instituições. Estaremos perante a afirmação do cidadão como mero súbdito (sujeito ao poder) ou como um verdadeiro sujeito do poder (cidadão), num contexto de participação direta na construção e na defesa do edifício democrático (Jorge Miranda).

A passagem da vertente teórica-concetual para uma vertente concetual-analítica, conduz ao estudo da qualidade da democracia, num eixo balizado por um conjunto de dimensões, existindo uma diversidade significativa de classificações no âmbito da Ciência Política. No estudo "A qualidade da democracia em Portugal: a perspetiva dos cidadãos" (Costa Pinto *et al.*), incluem-se os direitos e as liberdades civis, o estado de direito, a participação, a representação, a responsabilidade horizontal, a responsabilização vertical, a responsividade, a igualdade e a autonomia do poder político/governação. Ou seja, a democracia não pode ser medida pelo eixo normativo construído, mas sim por um conjunto de critérios objetivos que reflitam o exercício efetivo dos princípios democráticos. Neste âmbito, Diamond e Morlino procuram sistematizar a "qualidade" em três dimensões: a qualidade do procedimento, a qualidade do conteúdo e a qualidade dos resultados.

A afirmação da democracia como um modo de organização do poder político, depende de uma legitimidade advinda da soberania popular, exercida através de um processo de delegação de poderes em pessoal especializado, escolhido através de eleições regulares e competitivas. Para este objetivo, precisaríamos de assegurar sete princípios fundamentais: eleitos constitucionalmente vinculados; eleições livres e justas; sufrágio universal e inclusivo; capacidade eleitoral passiva; a defesa das liberdades e garantias civis; acesso a fontes alternativas de informação e o direito de criar associações autónomas (Dahl, 1989). Embora de carácter

abrangente, a presente definição acaba por ser sempre incompleta e alicerçada em valores e conceitos "eurocêntricos".

O funcionamento da democracia, bem como as suas características específicas, estão associadas à própria estrutura dos Estados e ao respetivo percurso histórico. O atual cenário de crise da democracia no espaço da União Europeia alimenta a importância da relação entre os representantes e os representados, bem como a questão da "gestão de expectativas", associadas a promessas de desenvolvimento que não se confirmam na realidade.

Ao abordamos a democracia, na sua vertente prática, constata-se a impraticabilidade de um modelo "perfeito" ou "inquestionável", pelo que as regras a implementar devem ter presente a ideia da ação em prol do bem comum, sendo o volume de maior crítica referente ao funcionamento da democracia e não tanto ao regime em si (Huntington).

Nos moldes em que a democracia atual existe, serão os cidadãos verdadeiramente livres nas suas escolhas? Estará a democracia condicionada a uma partidocracia? Viverá a democracia acorrentada a certos grupos sociais e económicos? O caminho da imperfeição da democracia não representa a necessidade de um processo de substituição do regime político, mas antes um aprofundamento das balizas concetuais e da análise da relação entre os diversos órgãos de soberania e a ação dos cidadãos. Num mundo em constante mudança, importa não deixar de questionar o funcionamento da democracia, delineando caminhos conducentes à valorização do mérito e à defesa dos ideais de liberdade e igualdade entre os cidadãos.

desenho

Francisco
Paiva

À memória de Gómez Molina

O Desenho corresponde ao paradigma do Ensaio: simultaneamente verbo e substantivo, não pretende esgotar os assuntos, antes esboçar e modelar possibilidades de compreensão. Pondo em jogo aspectos empíricos e conceptuais, o Desenho tenta, mais do que configurar, evocar a potência poética das coisas, normalmente a partir de fragmentos cujas qualidades e relações nos impelem a ir além do conhecido.

Tomando o verbo, desenhar reporta tanto a uma experiência sensível e intelectual quanto a uma acção que se orienta para a forma, que ora vem de fora para dentro, traduzindo e codificando o que somos capazes de ver, como depende do corpo, dos materiais, das circunstâncias, da intuição e da vontade que o fazem.

Tomado como substantivo, o Desenho é um objecto gráfico, resultante do processo de desenhar, processo evocado pelos indícios silenciosos que reverberam tanto no corpo como na imaginação de quem o fez e de quem o vê, fenómeno que não se deixa circunscrever nem reduzir à sua imagem.

Assim, nele se conciliam e coexistem aspectos muito contraditórios, inclusive no campo artístico. Um desenho académico, formal, canónico e estruturado, representa, apresenta e inscreve sempre aspectos específicos, invulgares, subjectivos, fantasiosos e mesmo caprichosos. Um desenho informal, expressivo e espontâneo denota, mesmo involuntariamente, vínculos e afinidades de teor especulativo que ajudam a situá-lo em determinadas cosmogonias disciplinares que acentuam a tensão entre o desejo e o logro que sempre o habita.

O Desenho tanto depende da nossa posição, como ajuda a perceber o lugar que ocupamos no mundo: o ponto-de-vista que faz as coisas. Desenhando formamo-nos, edificamos a *persona* artística que se projecta em tudo quanto inventa e fabrica. Assim, o Desenho é um mediador cruel, que denuncia na mais simples inflexão da linha, no toque de que é feito, o mais complexo temperamento e as mais indisfarçáveis dúvidas e

hesitações. Ao mesmo tempo, é capaz de evidenciar com resoluta certeza a convicção do momento, qual linha que se apressa na emergência do sentido.

Gómez Molina usava o próprio Desenho para interrogar as posições em que o artista se vê ou se deixa ver pelos demais, no momento de enfrentar a sua própria realidade. Numa atitude ensaística, tomava o desenho como processo experimental, capaz de comprovar um tipo particular de relação sujeito / objecto ou até desvelar as estratégias de interacção que os autores estabelecem com o seu público. Pegando no exemplo de *Os Embaixadores* de Holbein, a obra impõe ao espectador um lugar de observação insólito, apenas a partir do qual se "pode ver". Aí, a anamorfose é, mais do que um recurso técnico, a chave de um jogo e a evidência de um conflito. Situando-nos, conferindo-nos posição, o desenho é o Mundo. Tese, aliás, que Panofsky também ensaiou ao considerar a perspectiva como forma simbólica, deslocando a geometria de mera técnica projectiva para a tomar por um dispositivo significante.

Quando se observa a obra de arte, não se vê o artifício. Não fica claro quem olha quem. No sentido albertiano, o Desenho é uma invenção, uma edificação. Tanto o dispositivo está oculto, como a verdade que ele oculta não existe. Ao mostrar-nos o pintor em acção numa cena de conflito entre projecções, Velázquez subsume em *As Meninas* toda essa ambiguidade. Estes dois exemplos conferem valor à distorção e demonstram bem como a percepção depende da associação do acto de ver ao de (re) conhecer: desenho para conhecer e, porque conheço, consigo desenhar.

Porém, como surge o Desenho? Como surge o desenhador? – Para Steinberg "desenhamos o próprio desenhar", ao passo que para Matisse o desenho é "uma linha com memória", um ponto em movimento, diz Kandinsky. Não sendo uma faculdade inata, ainda que pareça natural, o Desenho pouco tem a ver com a realidade. Ao invés, requer constante articulação de referências de maior ou menor índole artística, umas explícitas, outras menos, que vão desde a estratégia compositiva à "emoção sentida perante uma obra", nota Malraux. Para tal, precisamos imitar não

apenas a forma, mas as condições da prática, um certo operar: fazer diferente, mas por meios análogos, reconhece Deleuze em Bacon. Ora, tal atitude requer tanto um conjunto de condições materiais como convoca um certo cultivo do imaginário.

Interessa-nos, pois, compreender a operação indecifrável pela qual se constrói o Desenho, a predisposição para o silêncio, as motivações, as técnicas de observação e de representação, os movimentos que nele se fixam, os gestos pelos quais as linhas e as figuras existem, os procedimentos técnicos e os valores plásticos que se extraem da luz, de cada material e suporte, a estrutura conceptual que subjaz à forma, a interpretação das configurações do campo visual, enfim, o reconhecimento de uma ordem lógico-emocional que tanto reporta ao mundo como dele se aparta.

*

Chego agora ao outro termo do título deste excurso: a palavra.

Haverá poucas actividades humanas que tenham tantos nomes quanto o Desenho. Que tenham tantas palavras a nomeá-las, sem que alguma seja suficiente e precisa para abarcar este camaleão mutante. O Desenho foge à estabilidade da palavra e foge mesmo do seu nome: risco, traça, figura, desegno, debuxo, esboço, esquisso, escorço, design. Assim como foge dos seus fins, sejam eles de cariz mais informativo, operativo, analógico ou evocativo: projecto, desenho técnico, científico, perfil, mapa, gráfico, alegoria, etc.

Cada desenho resulta de operações mentais complexas e específicas: tema, motivo, história, ilusão, perspectiva, horizonte, memória, automático, a lápis, a pastel, siena queimada, sanguínea, carvão, meia-tinta, talhe doce, ponta de prata — uma lista infindável que denota toda uma globalidade, operações físicas e gestos diferenciados que fazem dele a primeira e a última das artes intermediáticas e sinestésicas, igualmente reconhecível em ambientes multisensoriais, sonoros, cinéticos e mesmo hápticos.

O Desenho é um mediador de signos, qual operador combinatório e fluxo de possibilidades de representação que a obra apenas estabiliza. No mesmo Desenho se incorporam múltiplas e por vezes contraditórias gramáticas, dúvidas e inflexões, fazendo-se signo do conflito que o ordenar sempre comporta. Na oscilação entre o ver e o desenhar, o observador joga a sua própria credibilidade.

O que chamamos Desenho vai muito além do circuito olho-mão e do que se produz com os diversos instrumentos e máquinas de representação; vai precisamente em direcção ao *telos*, ao desiderato e desígnio último, por intermédio de operações mentais muito diferentes, desde a análise, selecção, hierarquia, tradução, medida, correcção, composição e fixação dinâmica dos elementos com que se constrói. Bruce Nauman redu-lo mesmo à linha capaz de dar corpo a uma ideia ou emoção, no ponto em que elas se tornam compreensíveis, precisas, adequadas e necessárias.

A expressão *lineamenta*, cunhada por Alberti em meados do Século XV, clarificou a osmose entre desenhar e pensar, designando um fluxo da imaginação que se liberta da ideia, foge da disciplina e se inscreve no mundo, opondo-se ao mero ver, como a escrita se opõe à oralidade. Apesar das qualidades materiais condicionarem o tipo de incisão por que o Desenho ainda se reconhece, e entre as gravuras pré-históricas, a *sinopia* medieval e o desenho digital haver profundos hiatos, o Desenho permanece como um protocolo reconhecível e singular, bem distinto da *overdose* de imagens que pretendem substituí-lo.

Os desenhos são feitos de tempo. São representações, no limite, do próprio gesto enquanto se faz. O Desenho é o hábito, um *ethos* que confere uma certa preparação para exercitar a Ciência e a Arte, a Arte da Ciência e a Ciência da Arte, para perceber o que de inteligível e sensível há no mundo, sem encontrar nesses dois termos qualquer oposição. O Desenho personifica o paradigma da *skholé* aristotélica, esse *ozio di speculazione*, um certo vagar que ajuda a perscrutar a barreira invisível que

nos separa do real, esse *velo tralucente*, que serve hoje de código heurístico, gramática visual e ciclorama a tantas Artes, do Cinema às Media Artes, da Arquitectura ao Teatro, da Música ao Design.

Para mim, o Desenho continua a ser esse espaço do espanto que se constrói desde a materialidade de um corpo que é, está, sente, vê e age. No Desenho, uma linha chama outra, como no texto uma palavra vai demandando outras, que amiúde nos desviam do caminho, como aqui sucedeu, mas são capazes de revelar o tesouro.

*

ecrã

Catarina
Rodrigues

A proliferação de ecrãs e a sua ubiquidade constitui uma tendência dos últimos anos, em grande medida devido à utilização crescente de dispositivos móveis com acesso à internet. No livro *The Soft Edge* (1997), Paul Levinson caraterizava o século XX como o século do ecrã, considerando a importância da televisão e a evolução dos computadores. Ao ecrã de cinema somaram-se muitos outros, o que levou Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2010) a falarem do "ecrã global", da "ecranosfera", da "ecranocracia", ideias que remetem para "o estado ecrânico generalizado que é possibilitado pelas novas tecnologias da informação e da comunicação". Com a pandemia, o confinamento e o teletrabalho, grande parte do nosso quotidiano foi vivenciado através de ecrãs. As consequências desta realidade ainda não são claras, não só em relação à forma como comunicamos e interagimos, mas também em relação aos impactos comportamentais e psicológicos.

O espaço público diluiu-se com o privado impulsionando cruzamentos entre o trabalho, o entretenimento, a informação, o ensino, o lazer e a socialização. Multiplicaram-se as aulas e as reuniões nas mais diversas plataformas, que serviram também para encontros de família, de amigos e até para celebrar aniversários. Provavelmente, nunca antes se teria passado tanto tempo em frente a ecrãs, em experiências diversas e para desempenhar diferentes papéis. Se, por um lado, pensamos na experiência solitária do utilizador em frente a um ecrã (ou vários), por outro lado, ponderamos também a forma como se possibilitou a proximidade com pessoas e lugares através da comunicação em rede. Inevitavelmente, "o evoluir da apropriação social das tecnologias da comunicação e informação apresenta-nos um mundo social cada vez mais povoado de múltiplos ecrãs nos quais a mediação ocorre sustentada num processo de interação em rede" (Cardoso e Quintanilha). A tecnologia e os ecrãs atenuaram o distanciamento, que fisicamente foi obrigatório, e ajudaram a criar e manter ligações. Ao refletir sobre a comunicação e as relações sociais mediadas tecnologicamente, José Luís Garcia (2020) considera que com a interação social à distância há "uma ambiguidade entre o presente

e o ausente, entre estar e não estar; perde-se o contacto e a memória corporal, o toque, o abraço, o beijo, o cheiro, a sinestesia dos sentidos".

Numa *TED Talk*, em março de 2012, na sequência da publicação do livro *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other* (2011), Sherry Turkle explanava algumas das suas preocupações após ter estudado, durante 15 anos, as tecnologias de comunicação móvel e ter entrevistado centenas de jovens e adultos sobre a sua vida online. De sublinhar que a professora e investigadora do Massachusetts Institute of Technology, tem dedicado grande parte da sua pesquisa académica ao estudo da relação entre a tecnologia e a sociedade, considerando, por exemplo, o comportamento dos utilizadores online e mais recentemente a utilização dos dispositivos móveis. O uso do telemóvel e o tempo passado a olhar para o ecrã levaram Turkle a identificar algumas disfunções provocadas pela tecnologia. Estas preocupações

contrastam com as ideias que a autora tinha ao celebrar a vida online e as suas possibilidades no clássico *Life on Screen: Identity in the Age of the Internet* (1995), obra que analisa a forma como os utilizadores criam identidades em espaços online. Cada utilizador tinha então a possibilidade de idealizar personagens múltiplas, fragmentadas e alternativas. "Quando atravessamos o ecrã para penetrarmos em comunidades virtuais, reconstruímos a nossa identidade do outro lado do espelho. Esta reconstrução é o nosso trabalho cultural em curso" (Turkle). Confessou acreditar que estávamos a experimentar diferentes configurações de nós próprios e depois desligávamos. A autora supunha que usaríamos a aprendizagem no mundo virtual sobre a nossa identidade para vivermos uma vida melhor no "mundo real". Apesar de não ter perdido o entusiasmo com a tecnologia, as ideias presentes em *Alone Together* expõem um conjunto de preocupações que continuariam a ser exploradas no livro *Reclaiming Conversation: The Power of Talk in the Digital Age* (2015), com ênfase para a necessidade de estimular a conversação. "A conversa face-a-face é a coisa mais humana – e humanizante – que fazemos.

Plenamente presentes, uns para os outros, aprendemos a ouvir. É onde desenvolvemos a capacidade de empatia". Ainda assim, a autora considera que, mesmo estando constantemente ligados, nos escondemos uns dos outros. Para além disso, constata que nos ecrãs, somos tentados a apresentar-nos como gostaríamos de ser, uma versão que pode ser editada, o que é evidente quando pensamos nas mensagens escritas, nos e-mails ou nas publicações nas diferentes redes sociais. "*I Share, Therefore I Am*".

Na tentativa de ser captada numa imagem com os ciclistas, uma espectadora provocou, a 26 de junho de 2021, a queda de quase todo o pelotão que participava na primeira etapa da mítica Volta à França, a 45 quilómetros do fim. O momento pode servir para ilustrar cenas da vida quotidiana que marcam o nosso tempo, em que a necessidade de conseguir uma imagem, que provavelmente seria depois exibida e partilhada nas redes sociais, se sobrepõe à visualização e à vivência do momento.

Gil Ferreira, com o estudo *Rostos do Facebook – a formação da identidade nas redes sociais* (2014) procura compreender o modo como as redes sociais estão desenhadas para criar e manter ligações e como esse foco na sociabilidade faz delas um espaço privilegiado para a representação do "eu" em ambientes digitais. Para isso recorre a Erving Goffmann, nomeadamente à obra *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) e à sua perspetiva de representação teatral. O modelo de representação de Goffmann, concebido para interações face-a-face, em contextos de copresença, parece, assim, ajustar-se também à comunicação nas redes sociais online. Poderá ser pensado considerando os papéis que, em diferentes momentos, desempenhamos diante do ecrã e que solicitam "máscaras" distintas numa performance constante, ainda que Byung-Chul Han, em *A Sociedade da Transparência*, considere que "o mundo não é hoje um teatro onde se representem e leiam ações e sentimentos, mas um mercado onde se expõem, vendem e consomem intimidades". Esta exposição do espaço privado no ecrã, no contexto de ensino

à distância, constitui, para alguns estudantes, uma intrusão, um fator inibidor, que justifica constrangimentos em ligar a câmara para assistir às aulas, por exemplo.

A necessidade da presença, da conversa face-a-face, talvez tenha adquirido relevo com a pandemia e com o uso exacerbado das diferentes telas. Sherry Turkle defendia que era importante retirar os olhos dos ecrãs e recuperar a conversação face-a-face. Com a pandemia, ela própria reconheceu não conseguir seguir essa prática. Num artigo publicado na revista *Time*, em março de 2021, no seguimento do seu mais recente livro *The Empathy Diaries: A Memoir* (2021), admite que, "de repente, os ecrãs eram a única maneira de nos abrirmos uns aos outros". A pandemia, com as quarentenas e *lockdowns*, tornou-nos dependentes dos ecrãs para estabelecer e manter relacionamentos. Relativamente a hábitos de acesso e consumo de notícias, por exemplo, o *Digital News Report Portugal 2021*, assinala a importância do *smartphone* como principal dispositivo (ultrapassou definitivamente o *laptop* na transição entre 2018 e 2019), o que tem influência "na forma como os conteúdos são consumidos, criados, recriados e replicados, pelo que esta é uma mudança que tem um impacto muito forte nos conteúdos disponibilizados, e no seu sucesso ou fracasso em termos de captação de audiências" (Cardoso, Paisana e Pinto-Martinho).

Num tempo marcado pela velocidade, fragmentação, exposição, abundância e vigilância, o ecrã, enquanto dispositivo de visualização, com maior ou menor grau de envolvência, permite a interação com conteúdos diversos, a relação com os outros e assume-se, definitivamente, como intermediário quase inevitável na nossa relação com o mundo. Moisés Lemos Martins (2011) lembra as palavras de Paul Virilio: "Já não é para as estrelas que lançamos o olhar; aquilo que hoje olhamos são os ecrãs". Após o longo período de exposição aos ecrãs a que estivemos sujeitos, talvez seja o momento de levantar os olhos e simplesmente apreciar as estrelas.

emancipação biológica

Patrícia Fernandes

A imagem criada por Michael Oakeshott que nos imagina como símios que se sentaram a falar durante tanto tempo que acabaram por perder as suas caudas remete para uma conversação contínua que daria forma à história da humanidade. A palavra, a linguagem, o discurso, o diálogo assumiriam, assim, uma dimensão constitutiva do humano, como a filosofia reconheceu desde os seus primórdios ao refletir sobre esta entidade que está simultaneamente dentro e fora de nós. É nesta relação de simultânea estranheza e intimidade com a linguagem que nos vamos construindo pessoal e coletivamente, condenados a lidar com nós mesmos e com os outros a partir de uma ferramenta que nos condiciona e que procuramos condicionar.

Se aceitarmos essa imagem de Oakeshott, de uma conversação como constitutiva da humanidade, torna-se difícil falar em cortes radicais ou viragens epistemológicas substanciais. Apelaremos, antes, para uma continuidade dialogal que consubstancia uma humanidade comum e garante a possibilidade permanente de reconhecermos essa conversação que nos antecede. Ver-nos-íamos como continuadores das ideias que dela resultaram e não como descobridores de uma verdade escondida que escapou aos nossos antepassados. Ainda assim, é possível identificar momentos temporais e diferentes paradigmas que convocam novos conjuntos de artefactos linguísticos para lidar com os desafios do momento. É nesse sentido que se convencionam períodos históricos. É nesse sentido que nos percebemos como diferentes dos antigos e dos medievais. É nesse sentido que criamos uma identidade moderna. Com tudo o que partilhamos com os antigos e os medievais e por muito que nos elevemos nos seus ombros, ainda assim é possível encontrar especificidades que justificam a nossa particular maneira de lidar com o mundo, com nós mesmos, uns com os outros, de nos organizarmos socialmente. E poucos conceitos parecem dar melhor forma a essa especificidade moderna do que a ideia de "emancipação biológica".

O tiro de partida terá sido dado por Francis Bacon quando, precisamente nessa tentativa de afastamento dos antigos, propôs um novo

método, um *novum organum*, para orientar a investigação científica. Este novo método promove uma nova visão sobre a natureza, que passa a ser entendida como um objeto externo com o qual inauguramos uma nova relação. Essa relação tem, por um lado, um caráter epistemológico – e é por isso que devemos domar (torturar?) a natureza para que ela nos revele todos os seus segredos. Mas, acima de tudo, ela indica uma nova visão do ser humano por si mesmo. Colocado no centro do universo pelo antropocentrismo renascentista, este ser descobre-se a si mesmo como fonte de toda a dignidade, como afirma Pico della Mirandola. E é este homem capaz de ascender, através do conhecimento, ao topo da criação que vai usar esse mesmo conhecimento para adquirir o *poder* e o *controlo* sobre a natureza que o libertarão dos seus caprichos. Seria esse controlo progressivo da natureza que lhe permitiria a liberdade tão ansiada de ter o futuro nas suas mãos. Domar a natureza significaria ser livre; emancipar-se da natureza seria ser absolutamente livre. E o conhecimento científico seria o veículo para essa emancipação.

Notemos que de pouco importaram os avisos deixados por alguns de que a acumulação de conhecimento não significa uma vida melhor. Pensemos no primeiro discurso de Jean-Jacques Rousseau e a sua recusa em considerar que o renascimento das ciências e das artes pudesse significar sociedades moralmente melhores. Afinal, o caminho das Luzes estava traçado e ao homem só caberia uma libertação progressiva de todos os grilhões naturais.

Com o desenvolvimento científico e tecnológico do século XX, essa narrativa de emancipação afirmar-se-á definitivamente. O desenvolvimento da Nova Medicina começa por prometer uma vida cada vez mais longa, e a morte passa a ser percecionada como um acidente evitável em vez de um facto natural. Os trabalhos sobre a morte e o luto revelam exatamente como o fenómeno da morte se foi *estranhando*. Joan Didion, no seu comovente livro sobre a morte do marido, reflete com magnificência sobre o caminho percorrido. De como a morte passou de omnipresente

e familiar num passado não muito distante a ser vista como um acontecimento *anormal*. E de como o luto e a dor devem ser superados rapidamente sob o mantra da felicidade permanente que as sociedades atuais promovem. O preto do luto deve terminar com o funeral; o homem moderno não tem lugar nem tempo para a dor e o sofrimento.

Esta estranheza face à morte revela-se com especial ênfase no desenvolvimento tecnológico mais recente. A expressão de Yuval Noah Harari é, neste contexto, magnífica: eis o homem que se quer *Homo Deus*. O mesmo é dizer, que se quer emancipar de todas as limitações biológicas e superar o último grande obstáculo, vivendo para sempre. É esse, na verdade, o projeto dos transhumanistas que promovem a absoluta emancipação: o conhecimento científico deve visar a transformação deste *homo sapiens*, corrigir este corpo corrupto e corruptível e permitir uma nova experiência de vida que nos libertará dos grilhões biológicos. Poderemos ter três braços, um coração mecânico, permanecer como um *cookie* num processador, não morrer.

No entanto, esta ambição de emancipação biológica não é exclusiva das áreas tecnológicas. Também as ciências sociais e humanas promoveram a mesma narrativa. Afinal, tudo é linguagem, tudo é construção social e nada nos deve limitar na formação da nossa identidade. Afastemos, por isso, a biologia, mas também a família, a nação, as tradições, a religião – que apenas pretendem evitar que sejamos radicalmente livres. A emancipação biológica não deve ser só física, material, mas também social, teórica.

Porém: eis que chega 2020.

Em bom rigor, os sintomas já se faziam sentir. O algoritmo já havia revelado como, para lá de toda a narrativa de emancipação biológica, somos presas fáceis da sua vontade programada. E os estudos crescentes no domínio da psicologia evolutiva revelam como a maioria dos nossos comportamentos, que pensamos racionais, são motivados por razões biológicas e evolutivas. Os populismos, os tribalismos, as ânsias

de identidade, as redes sociais e as suas bolhas percebem-se bem à luz desses estudos. Talvez de modo menos expectável, a biologia também já tinha entrado no espaço público por força do neofeminismo que reconduz a perversidade e violência dos humanos do sexo masculino a uma condição natural. E os desafios ambientais já tinham dado um novo enquadramento à angústia da morte possível de toda a humanidade. De facto, os sinais que assinalam a nossa natureza biológica, irrevogavelmente biológica, a nossa imensa fragilidade remetida a um corpo físico, às suas limitações, aos seus condicionamentos, à sua *irracionalidade*, já se tinham afirmado. Immanuel Kant parecia já ultrapassado.

Porém: o surto de Covid-19 talvez seja um momento fulcral de mudança.

De facto, a pandemia veio confrontar-nos com aquilo que uma vida higienizada e submetida à moral da salubridade tinha tentado afastar: a doença, o sofrimento, a angústia pela possibilidade da morte absurda, como diz José Gil. E com o seguinte paradoxo: somos hoje a sociedade cientificamente mais bem preparada para lidar com surtos epidémicos, mas deixamos que a presente epidemia gerasse um pânico coletivo quase generalizado. Quase *irracional*. O motivo parece estar, como diz Byung-Chul Han, no facto de vivermos hoje uma sociedade paliativa. Uma sociedade que tem fobia à dor, ao sofrimento, à doença e que não sabe, por isso, lidar com a adversidade, as dificuldades, a morte. Mergulhados no espírito moderno em que nos acreditamos a caminho da emancipação biológica, percebemo-nos afinal destituídos das ferramentas que nos permitiriam lidar com o desafio atual. Destituídos dessas ferramentas, aceitamos no último ano sacrificar tudo o que dá valor à vida. Ou ainda na formulação de Han, "envelhecemos sem nos tornarmos *velhos*".

ensaio 1

José
António
Domingues

A PRÓPRIA TERRA, E ULRICH EM PARTICULAR, PRESTAM HOMENAGEM À UTOPIA DO ENSAÍSMO, lemos em *O Homem sem Qualidades [Der Mann ohne Eigenschaften, 1918-1942]* de Musil[1]. Acredita que o ensaísmo está no curso da própria Terra e em particular na história do Homem. Musil descreve nesta parte do seu romance a transformação da utopia da exactidão a que recorreu para esboçar uma atitude que implica uma forma de vida com mais poder para que apareça uma finalidade e um sentido como primeira razão de ser e de agir para aquilo que nos acontece e nos aconteceu. "A EXACTIDÃO, enquanto atitude humana, requer também um agir e um ser precisos. Um agir e um ser no sentido de uma exigência máxima." (340) Quer dizer que a exactidão existe no homem. No meio das vagas da vida, o homem terá de dispor de uma atitude de exigência para conquistar um pensamento de rigor. É esta disposição que se interpreta em Ulrich, o protagonista de *O Homem sem Qualidades.* Ele ainda viveu na sua juventude os sonhos da exactidão das explicações matemáticas, da ordem sólida das coisas, mas de modo nenhum seguiu a tentativa de a concretizar. Afirmará mais tarde que foi pelo ensaio, uma nova ideia que já não associava à exactidão, que sentiu que as suas capacidades intelectuais cresciam.

A reflexão da utopia do ensaísmo inicia-se com a distinção que a exactidão contém entre uma *precisão imaginativa*, a exactidão dos factos que daí advém (Musil sublinha aqui que a exactidão reconhecida, *de facto*, não é réplica *in fieri* da forma imaginativa – *de facto* esta não existe), e as *construções da imaginação.* Precisão imaginativa e construções da imaginação não são sustentadas pela mesma lógica de EXACTIDÃO. As construções da imaginação definem *de jure* qualquer coisa que diga respeito à vida, a vida íntima do homem ou uma realidade em geral. Qualquer coisa é transportada para um nível de interpretação total, e assim acentuando a função da verdade, a de unidade de acção e de julgamento.

1 – Musil, *O Homem sem Qualidades*,Tradução prefácio e notas de João Barrento, 7.ª ed., Lisboa, D.Quixote, 2020 - fazemos a análise do capítulo 62, Segunda Parte (pp.340-351), como proposta de articular um ensaio sobre o ensaio com o que é um memorando de um homem que examina um período da sua vida.

Circunstância que nos faz aperceber da interpretação do Juízo Final (*Dies Irae*) e do seu trabalho a respeito da exactidão. É a partir da *construção da imaginação* que o peculiar espírito de Moosbrugger metaforiza um sistema de conceptualidade milenar. Moosbrugger, a realidade humana, é revelado pelas noções imaginativas, em função portanto de um domínio fictício, mas que pode ser mais conhecido. A decisão da condenação à morte de Moosbrugger ensina a ver a vida segundo a disposição dos conhecimentos, como o que a *medida* ou a *proporção* jurídicas exibem. É esta a primeira causa *a contrario* do nascimento do ensaísmo.

Retomando a distinção da exactidão, enquanto uma precisão imaginativa, esta a Musil parece transcender o sentido imediato da decisão de condenar ou de absolver (nem...nem...), colocando-se assim num plano de absoluto rigor (?) ao não participar da mesma ilusão que a explicação construída da imaginação dos juristas. A ideia de rigor dos psiquiatras de Moosbrugger moveu a realidade humana (Moosbrugger) em planos diferentes, desligou-a do juízo por uma série de quadros clínicos possíveis de Moosbrugger.

A Terra e o Homem nesta perspectiva terão de ser vistos como factos a interpretar segundo um dos lados da exactidão. Entre os dois contrários. Donde recursos, ambos, (da exactidão) no sentido em que (a experiência nos poderá dar exemplos) a uma orientação de exactidão se segue sempre a orientação oposta, por contraste com a fixação de uma ou de outra (são *ambas desejáveis, cada uma no seu lugar*). Poderá dizer-se que as formas imagináveis possuem a autenticidade do sentido da vida. Eis por que a história incidental, voltada para os desvios e os processos destrutivos dos acontecimentos, deverá aparecer como extensão da história universal para apresentar-se a própria *essência* da história perfeitamente adequada ao desastre do acontecimento. E desenvolve como que uma emancipação relativamente ao âmbito de uma concretização da exactidão, como uma abertura para perspectivas da liberdade intelectual (*perspectivas espirituais*).

A incerteza presente nos seus contemporâneos é porém a realidade profunda da época de Ulrich. Diz Musil: "o saber puro era qualquer coisa que desfazia todas as realidades sublimes dos homens." (342) Em todos os homens de ofícios incertos, poetas, escritores, críticos, mulheres, Ulrich encontra tomadas de posição sobre um saber de um regresso aos valores primordiais interiores. Isto em função do homem impreciso que domina o tempo (ainda) presente. E assim, as evoluções intelectuais subsequentes de Ulrich devem à teoria de um *viver hipoteticamente* a atribuição de uma particular predisposição para a evocação da ignorância da vida. E do mesmo modo que esta, também para fazer de cada passo uma aventura sem experiência e assim também para tornar tudo provisório e revogável. Deste modo chega ao conceito de uma vida de esteta. A equiparação da sua vida a uma sensação de paixão por qualquer coisa que é única e certa e nova ao seu olhar assumiu a função de camuflar o vazio do mundo tal como o saber o tinha dado a conhecer. A consequência da interpretação dos seus afectos ficará sempre muito aquém do rigor (*a nada dirá Sim sem reservas*). Sentir-se-á permanentemente *imperfeito*. O desenvolvimento deste modo *imperfeito* entende-se como manifestação das potencialidades contidas nas experiências, numa deslimitação do âmbito destas, e inscrição do seu ser e do seu agir sob *outra* ordem, ordem híbrida, da capacidade (de amar, de matar) e da incapacidade (de amar, de matar), do herói e do criminoso. A ordem é a da provisoriedade. "Há uma intuição que lhe diz: esta ordem não é tão sólida como parece, não há coisa nem Eu, não há forma nem princípio que seja seguro, tudo está sujeito a uma mudança invisível mas impagável, o futuro está mais no instável do que no estável e o presente não é mais do que uma hipótese que ainda não ultrapassámos." (342) Passa assim pela Terra mantendo-se à margem dela, naquele sentido de uma separação da sua sensibilidade na relação com os factos. Esta sua atitude contraria o fazer de si alguma coisa, aquele de procurar um carácter, uma profissão, um modo de vida fixo. Tentará um acreditar de si de outro modo. Será uma lei-

tura dessa interioridade que o faz crescer numa sólida construção, ainda que proibida, seja ética ou intelectual. Dissemina o seu crescimento em todas as direcções: "sente-se a dar passos livres em todas as direcções, mas que o levam de um ponto de equilíbrio a outro, sempre em frente." (343) Colocando uma barreira ao seu próprio desenvolvimento: "se por vezes pensa que encontrou a ideia certa, apercebe-se de que uma gota de indescritível incandescência caiu sobre o mundo, com um brilho capaz de transformar toda a face da Terra." (343) Explicita deste modo o método da *sua* primordial criação, a formação arcaica da sua *essência*.

Mas há uma segunda, mais proficiente, ideia, que cabe à função de *ensaio*, que se desenquadra do acto da *hipótese*, e que já não se associa à indefinição. Na ideia do ensaio acentua a existência de um objecto como desenvolvimento das suas partes, uma exploração das muitas facetas que o podem definir, sem nunca o conseguir: "porque uma coisa abarcada na sua totalidade perde subitamente os seus contornos e transforma-se num conceito". (343) Esforça-se por afirmar ainda um sentido mutante do todo. Chama deste modo à atenção para o que no interior do conceito corrige a dissemelhança, neste caso, que funda as circunstâncias que rodeiam o mundo e a sua própria vida. O ensaio não se estrutura pelo recurso a uma qualidade de acção liberta de um sistema infinito de conexões ou de uma existência derivada da dialéctica de sentidos – Moosbrugger é um dos pretextos para muitos outros significados, o seu acto um assunto da história de um homem apenas assassino, tal como os juristas o entendiam, ou de um herói. Nesta figura foi Musil buscar a possibilidade de no contexto da história configurar de forma reflexiva a noção de eticidade enquanto tese de uma acção *por vir*. Os actos "contêm o bem e o mal tal como um átomo contém as possibilidades de determinadas combinações químicas." (343) A tentativa de significar *duro* aproxima-se de essências diferentes – amor, crueza, zelo, disciplina – , é uma variedade ética. Um sinal da porosidade das acções, um facto de recorrer às potencialidades éticas como 'artes' que talvez não aconteçam,

que mais não possam ser que uma confrontação com o homem *já* facto registado, *já* realidade, *já* carácter.

Ulrich imagina-se em todos os géneros éticos, é todas as virtudes ou todos os vícios. Nenhum equilíbrio nas suas acções, todas têm sentidos igualmente desejáveis. A insegurança que pode ser perfeitamente imaginada nele tende a transformar aquilo que se fez por outra coisa. Quer ele construa grandes arquitecturas espirituais de todos os acontecimentos, não perde nunca aquele sentido de as fazer desmoronar-se, quer ele escolha ou não, quer decida pelo gesto de tornar o gesto acidental do mundo num acto de vontade (o criminoso no campo ético tem de se deixar arrastar pela corrente, apesar de ninguém acreditar nela, simplesmente porque não está previsto um lugar para essa crença; é isso que deve ter acontecido quando Moosbrugger … ao lado dos traços psicológicos de uma castidade, do escrúpulo, da compaixão, vêem-se os traços patológicos, uma leviandade, uma crueldade, uma sensualidade). O funcionamento da moral assume o lugar do estado intermédio (*mesotes*), perfeitamente coerente com a polarização que ocorre nessa forma. Ulrich retoma, por seu turno, uma análise dos traços do Dionísios, talvez influenciado pela vida intelectual vienense. E assume a direcção do sarcasmo: "E que mesquinha seria ela no seu ideal mais não fosse do que a negação do exagero dos seus ideais". (345) Esse ideal seria, como estas palavras querem sugerir, uma função de compromisso e de inércia, que não se podia confundir na sua origem com o que fora a ética. Na origem elas andam juntas. Mas uma falsa conexão torna imponderável que surja subitamente das normas morais e dos seus regulamentos rígidos imóveis um ímpeto dionisíaco que mostre implacável os limites da repetição dos hábitos éticos e morais para atribuir um carácter e uma responsabilidade pelo facto de eles serem remetidos para o comportamento involuntário. Pelo contrário, Musil aproveitou para a figura Moosbrugger o aprender a reconhecer a afinidade entre o interior e o exterior, mas também pelo conhecimento do que há de impessoal no ser humano, pela sua constituição

manifestam-se neste ligações, migrações, para o pessoal. Esta afinidade tem uma razão de ser. Escreve Musil: "um instinto de construção do eu, tal como o instinto de construção do ninho das aves, recorre a umas quantas técnicas para construir esse Eu com os mais diversos materiais." (345)

A posição ensaísta de Musil legitima a comparação da experiência única de Ulrich com a cadeia das experiências da humanidade. Na mesma percepção, Musil fala de uma humanidade e de um indivíduo que não manifestam nenhum movimento de *ascese*, que sucumbiram a constituir uma *equação* de equilíbrio entre dois excessos. Lembra-nos de novo fenómenos, dispersos, que na sua aproximação poderiam transformar-se em consonâncias. A moral não alcança por isso a sua mínima adaptação às mudanças de gosto e à mobilidade dos factos. É por isso necessário criar expressões que vão além do insuspeito, que nunca foram além da combinação rígida do exacto e do não exacto. O ensaio ganha muito e torna-se verdadeiramente *momento feliz* apenas quando entra numa arriscada ligação. Diz Musil: "Ulrich passou por uma curiosa experiência. Não era filósofo." (346) E, todavia, alternava sempre o seu pensamento sobre aquilo que via, sentia-se sempre obrigado a reflectir, tinha esta exigência de não pensar numa verdade convincente, de praticar o pensar em pequenos fragmentos. De facto, o carácter disperso, paralisante, desarmante, do pensamento de Ulrich, que actuava contra a ordem lógica, matemática, a verdade sistémica, unívoca, são os traços que melhor podem ser explicados a partir do termo que "então escolhera, o de 'ensaísmo'". (346) Reage à tradução de ensaio por *experiência* ou *tentativa*, uma tradução que deriva de uma (in)compreensão que se torna provisória ou acessória de uma convicção cujo objectivo é o de um pensamento tornar-se verdade, a condição mais elevada, mas também de erro, se produz uma obra, artigo ou tratado, em termos de nótula. Como sublinha, o ensaio é uma configuração "única e imutável que a vida interior de um homem assume num pensamento decisivo." (346) Não reduzido a uma pura intelectualidade nem a uma pura inefabilidade, vias que "ensaístas, mestres

da vida interior" (347), integram como uma narrativa de uma estética do poema e do *amor intelectuallis*. A argumentação habitual fundamenta este ensaísmo no esquema de uma maestria da vida, aparentando-o com o mistério e como uma variante de uma música ("em que predominassem as notas da harpa ou os suspiros dos *glissandi"*(347)) e não a eventual fragilidade e vulnerabilidade na construção de qualquer sentença. Para Ulrich torna-se particularmente evidente a impossibilidade de contornar uma oscilação entre o fulgor de uma verdade (ignorando que as verdades surgem associadas aos "dogmas da religião ou da lei" (348)) e as pretensões de fazer de tudo isto uma experiência subjectiva, (esquecendo que os romancistas narram sob a pressão ou de uma fé (o sacrifício de Abraão) ou de uma honra absurdamente súbita (a bela mulher jovem que mata o amante a tiro). Ulrich contraria a figura do escritor de ensaios deste teor. Analista do homem que quer empenhar-se com toda a sua alma sobre o que deve agir e o que deve abster-se, lamenta as dependências do ensaísta de uma lei emanada de cima ou de dentro. Este ponto de vista é decisivo para a sua inteligência crítica. Não podia tomar posição, assim, pela execução de um imperativo de consciência ou de lei. Porque compreendeu que o que lhe dizia isso já não era pensamento, como habitual, incoerente e fragmentário. Por detrás deste pensamento reflecte-se antes uma "compreensão total" (348) (ao modo de uma mensagem que o vento lhe traz de longe). Como poderia o ensaio sustentar uma tese (convicção) se uma obra de ensaio deve referir-se ao que queira *saber-se* no sentido não de ser a verdade sobre a facticidade do mundo. Uma visão universal contradizia a sua necessidade de ação. Não é determinante para nenhuma forma de emoção.

Outra é a ideia de convicção que deve procurar-se, "apesar de não ser a verdade". (349) Ela não deve submeter-se às leis da EXACTIDÃO para se realizar. O cerne desta perspectiva é desencadear ainda que de maneira fugidia a questão "digna de ser pensada: a do modo justo de viver". (349) Uma questão assim isolada da sua visão da vida dedicada a tudo o que é

a atitude de espírito científico deixa entender, pela sua veemência, que se dissipara nele a emoção de espera de alguma coisa como o deparar com acontecimentos imprevistos. Ora justamente não encontrou um tal campo de ideias exigido pelo seu pensamento ("O seu pensamento não tinha evoluído" (349)) naquelas orientações a que dedicara a EXACTIDÃO. O curso da história de Ulrich desliza ao ritmo de um desesperado, calmo, contido, esperar. Expressão de entrega da vida à ideia de uma vida que viva ainda no seu elemento. Esta é apenas o acto derivado da consciência de estar só e que ele descobre e transforma em Terra interior, que o esclarece como espírito inquieto onde não encontra nenhuma verdade e também de onde não lhe é possível extrair uma convicção. O ensaio, à volta do qual elabora a sua utopia de vida, aplica-o a si, e apenas a si. Revê a figura de Moosbrugger como qualquer coisa que podia alterar-se a um mínimo sopro do vento. Por isso diz que o que quer que ainda espera por ele terá de ser qualquer coisa indeterminável.

ensaio 2

Luís
Nogueira

Ensaio é a *palavra-ensaio* escolhida para este ensaio. Dificilmente poderia ser mais autorreflexivo. Não falo aqui apenas do ensaio à maneira de Montaigne, mas, partindo dele, proponho expandir a ideia de ensaio, de tentativa, de teste, às demais artes, para lá da literatura, e para lá do texto crítico ou filosófico. Trato aqui, simultaneamente, do ensaio enquanto género e do ensaio enquanto processo, sendo que, algures, se há de encontrar a confluência de ambos. Porque se alguma afinidade concetual existe entre essas duas aceções da palavra, alguma coincidência prática as deve ligar. E mesmo que não procure deliberadamente o lugar dessa confluência, espero que ela possa insinuar-se, desvelar-se numa radiografia, num diagrama, num holograma, numa anatomia da mente a trabalhar – sabendo-se como *mind at work* é tantas vezes a analogia eleita do ensaio. Trabalho da mente, e dos processos mentais, portanto: não apenas dos processos intelectuais da filosofia, da lógica, da razão, da reflexão, mas também os processos sensoriais da arte, da poética, da criação, da expressão.

Dinâmica do informe, compulsão da forma, formalidade incontornável, informalidade intrínseca: todo o ensaio, seja literário, musical, teatral, cinematográfico, fotográfico, pictórico, ocorre nesses interstícios e nessas dicotomias. Pessoal ou impessoal, subjetivo ou objetivo, crítico ou metafísico, temerário ou eufemístico, o ensaio é uma jogada, um risco, uma possibilidade, um traço inicial sem a certeza de um contorno final.

Proponho uma abordagem ao ensaio como limiar. Assumido o ensaio num sentido lato, expandido, e não circunscrito à sua modalidade escrita, o ensaio surge-nos como uma espécie de poética pura, como o momento, o lugar, a ocorrência, a mudança em que a criação está prestes a surgir, vai surgir, há de surgir. Em que uma de infinitas possibilidades se concretiza, mas não se esgota: estamos sempre a ensaiar, no sentido de que cada forma delineada, cada ação concluída, cada figura desenhada será também ela desafiada, cedo ou tarde – uma obra é sempre o ensaio de outra obra, uma ideia o ensaio de outra ideia, uma ação o ensaio de outra ação. Nesse sentido, o ensaio seria o mais evidente sinal

de uma poética do inacabado. O ensaio dá-nos, revela-nos algo, mas algo que pode – talvez deva – não passar da hipótese à tese, do *incipt* inicial à arte final.

O ensaio é, também, esse limiar entre o filosófico e o poético, a efabulação e o documento, a reflexão e a polémica. Sempre a meio caminho, ali, algures, entre o início e o fim, em permanente reinvenção e possibilidade, em movimento perpétuo e incerto: recurso analítico, procedimento crítico, ambição sistémica, inclinação problemática, metodologia processual – tudo isto ou, por princípio, nada disto.

Errância, modéstia. Abertura, deriva. Divergência, desvelamento. Obsessão, diferimento. Epifania, fragmento. Elipse, memória. Imaginação, falha. No ensaio nada é linear, nada é simétrico, existe sempre um desvio. Quando muito, a própria escrita desenhará uma linha, a linha da escrita a escrever-se a si própria, mais do que do escritor a escrever-se a si mesmo. A escrita em si, mais do que a escrita de si. Mas quem diz escrita pode dizer traço, ou o traço como escrita, ou a escrita como traço, ou o desenho como linguagem, ou a linguagem como design, ou o design como imagem, ou a imagem como linguagem. Ou a imagem de uma figura ou a figura de linguagem. Uma forma ainda sem vida, uma forma que será simbólica, eventualmente, mas que, antes disso, será um acaso: *random*. Uma busca: *roaming*. Dir-se-ia noutros tempos: rizoma; dir-se-á no nosso: hipertexto. No ensaio nenhum caminho é certo. Há apenas que caminhar: um aforismo ou uma máxima podem bastar ou um tratado pode não chegar. Ou há apenas que desenhar. Ou que treinar. Praticar, aperfeiçoar, nunca acertar, voltar a falhar, falhar mais perto, chegar mais longe e ainda não chegar. Refazer uma ideia, refazer uma imagem, refazer uma figura, refazer um plano, refazer uma definição, e depois desfazer, fazer, desfazer, fazer, desfazer, por vezes sem saber o que se está a fazer.

Até quando continuar? O ensaio acaba quando acabar, se acabar... A estrutura? Feliz se a encontrar, aliviado se não a vislumbrar. Elíptico sem ser hermético. Sincopado ou métrico, e por isso exposto ao perigo do patético. A matéria? Dúctil, de preferência; intertextual, por deferência;

erudita, para referência. O processo? Obliterado: próximo da escrita automática; espontâneo: próximo da corrente de consciência; solto: palavras em liberdade.

No ensaio improvisa-se, deambula-se, divaga-se, experimenta-se, estuda-se. É um *work-in-progress*. Nunca fechado, mesmo quando publicado, pintado, tocado, filmado, costurado, *renderizado* ou *remixado*. Não é perfeito, é efeito; não é defeito, é refeito; não é máquina, é artífice; não é fórmula, é estilo. Nele o elogio pluraliza-se: elogio da mão, da mente, da memória, da imaginação, do artista, do escritor, do realizador, do autor, do criador, do pensador. Mas sempre, necessariamente, elogio da tentativa, do treino, do teste, da falha, da fragilidade. Elogio, também, do ofício e da oficina, do estudo e do estúdio, do labor e do laboratório. E elogio da denegação, ou mesmo da recusa: recusa do processo controlado, do projeto deliberado, do programa organizado, do currículo fechado. O ensaio é um fazer em sentido lato: remedeia, quando assume uma tradição; experimenta, quando explora uma arte; expande, quando desdobra uma citação; apropria, quando cultiva a imitação.

Deduz e induz, mas sobretudo abduz e seduz. É heurístico, necessariamente: conhece-te a ti mesmo, daí resulta a sua virtude. É holístico, casualmente: se e quando as partes se harmonizam num todo. Pode misturar: *mashup*, como, premonitoriamente, já fazia Montaigne. Mas pode fazer outras coisas. Pode cruzar, sem esterilizar: o híbrido como combinatória. Pode prosseguir, sem forçar: a sequela como reincidência. Pode retornar, sem esgotar: o *remake* como confirmação. Pode reiterar, sem aborrecer: a série como moratória.

O ensaio é, também, um lugar de resistência, de persistência e de insistência. Resistência contra a fórmula. Persistência sobre as modas. Insistência depois da falha. E de desistência, se necessário – desistirmos para nos pouparmos ao embaraço, ao inócuo, à ingenuidade, pois não basta ser engenhoso, tem de ser genuíno. Resistência, também, ao teórico, ao teleológico, ao metódico, à *gestalt*, ao *mainstream*, ao heroico – todo o bom ensaísta é um anti-herói. E um condenado, condenado a um

labor interminado, por vezes Sísifo, por vezes Tântalo: sempre um novo experimento, sempre um recomeço. Para suportar a provação, o ensaísta permite-se uma *persona*, um alter-ego, uma excentricidade: *flaneur* ou *witty*, *bricoleur* ou *freaky*.

O ensaio ou é solene ou despojado. Ou arguto ou ousado. Ou humilde ou reservado. Ou denso ou diletante. Ou lúdico ou dilacerado. Está entre géneros, fora dos géneros, ainda não é um género ou nunca será um género. Nem um movimento. Proto, pró, pré, pós: esquivo ao prefixo: mutante na sua existência. Ismo: sufixo puro: ensaísmo: genuíno na sua essência. Ou será um hetero-género, heterogéneo, heteróclito: mais um tom do que uma convenção, mais um andamento do que um código, mais um gesto do que uma função, mais um movimento do que uma determinação. Neófito, exorbitado, ressuscitado: incunábulo, marginália, palimpsesto. Um pouco anarquista, sobejamente heterodoxo. Um pouco laico, mas nunca intolerante: compõe um *requiem* se a ideia se esgotou, entoa um *angelus* se a ideia se revelou. Um lugar de encontro: dos limites, que estabelece na autenticidade; da incompletude, a que deve a aura; da imperfeição, que lhe vem da artesania; de lirismo, que lhe vem da vulnerabilidade; de receio, que lhe vem do risco; de fragilidade, que lhe vem do drama; de potencial, que lhe vem da fantasia; de inimizade, que lhe vem da crítica; de esperança, que lhe vem da aventura; de redenção, que lhe vem da transcendência.

Do ensaio talvez ainda esteja por fazer o seu mapeamento enciclopédico, espartilhado que tem sido numa retórica e num domínio privilegiados. Defendo aqui que a pulsão/impulso/tendência/propensão ensaística se encontra um pouco por todo o lado, como uma espécie de supra/meta-poética que nenhuma arte ou pensamento, em algum momento, dispensam: a música e os seus estudos, a poesia e os seus rascunhos, a dança e os seus ensaios, a arquitetura e as suas maquetas, a escultura e os seus esquissos, a pintura e os seus esboços. E podíamos juntar o videojogo, a videoarte, a instalação, a banda desenhada, a ilustração, o

design, a performance, o teatro, a fotografia, a *street art*. Com os seus croquis, plantas, bosquejos, *demos*, *samples*, *sketchs*, *concepts*, *making-of*, *art of*, *mods*, provas de contacto, manuais e tutoriais: todos os passos, todas as fases, todos os interstícios, todas as contingências, todas as confluências, todas as imanências, todos os esforços são instâncias do ensaio.

Em modo breve, alguns praticantes exímios do(s) ensaio(s) nas artes:

– Da Vinci, Michelangelo, Dürer, Delacroix, Seurat, O'Keeffe.

– Chopin, Debussy, Schaeffer, Cage, Ligeti, Eminem, Jay-Z.

– Nièpce, Muybridge, Bourke-White, Eugene Smith, Salgado, Nachtwey.

– Eisenstein, Vertov, Fischinger, McLaren, Deren, Resnais, Marker, Varda, Godard, Farocki, Greenaway.

– Gropius e a Bauhaus. Rodchenko e os construtivistas.

Mais nomes que ensaiaram, ou que ensaiaram o ensaio. Uns de facto, outros *pos factum*:

– Plotino, Séneca, Demétrio, Marco Aurélio.

– Agostinho e Shonagon.

– Montaigne, Montaigne e Montaigne.

– Bacon, Locke e Pope.

– Voltaire, Hölderlin e Goethe.

– Malthus, Emerson e Arnold.

– Mallarmé, Bergson e Mauss.

– Pater e Eliot, Huxley e Pound, Wilde e Chesterton.

– Twain e Peirce, De Quincey e Bierce.

– Benjamin, Warburg, Cassirer, Adorno e Harendt.

– Brecht e Habermas.

– Sontag e Greenberg.

– Camus e Queneau.

– Borges e Barthes, Eco e Steiner, Jameson e Derrida.

Os temas: a alma, o estilo, a bondade, a ira, o eu, a família, o belo, o bem, o quotidiano, a razão, a crítica, a igualdade, a poesia, a felicidade, a população, o gosto, a divagação, a consciência, o dom, a literatura, a arte, a técnica, a memória, a simbólica, a dialética, o moderno, a linguagem, a diferença, o óbvio, o obtuso.

Os tons e os meios: escrito, verbal, confessional, conversacional, subjetivo, atemporal, visual, audiovisual, fílmico, fotográfico, videográfico. As formas e os modos: lírico, lúdico, performático, manifesto, instalação, poema, projeção, inscrição, esquema, problemático, ativista, intimista, efémero, transgressivo, confrontacional.

Mas o ensaio também esconde algo, um segredo mal guardado ou um *twist* inesperado: se nele se diz existir um irrevogável desdém pelo belo, eu digo que é indisfarçável uma nostalgia da perfeição – quem o negar, mente(-se). Na realidade, todo o ensaio sonha ou deseja um ideal (o seu ideal), mais rarefeito, etéreo ou diáfano que seja, ou quando se assume como perfeito exercício ou quando se vê como o exercício perfeito. Mas essa nostalgia da perfeição, da ordem, da completude, da sintaxe, do sistema, da elegância, não pode nunca ser vista como lacuna, antes como potência. Cada um desses aspetos está nele sempre presente, não como dever, nem como deliberação, nem como objetivo (palavra indesejada para o ensaísta), antes como libertação, como imponderável, como horizonte. Um cânone, um ideal, um preceito, um exemplo, um arquétipo, uma unidade, uma totalidade ou uma medida estão sempre algures nele, mas meramente latentes e esquivos. Não se trata de uma arte poética aristotélica ou horaciana. Nem de uma imposição platónica. Mas de uma harmonia indefinível: expressão e conteúdo, expressão/conteúdo, expressão-conteúdo, expressãoconteúdo. Decoro e contenção, consistência e coesão, simetria e utopia. Plástica e rítmica, textura e melodia. Quem sabe, sinestesia.

De qualquer modo, o ensaio nunca esquece que: toda a perfeição conheceu incontáveis versões, muitas revisões, tantas variações. E expansões e extensões e edições: *draft*, *rough*, *ultimate*, *deluxe*, *gold*. E se nem tudo o que luz é ouro, todo o ensaísta é um garimpeiro, seja na quimera do ouro poético ou do ouro intelectual.

espaço público

João
Carlos
Correia

1 – Na teoria política, o espaço público é estudado como uma instância social crítica, na qual as decisões do poder se submetem ao exercício dialógico da razão. A compreensão do espaço público burguês na obra de Jürgen Habermas em *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (1989) traduziu-se no aparecimento de uma instância centrada na discussão argumentativa das questões artísticas e numa esfera pública política aonde tem lugar o exercício da crítica sobre o poder. O raciocínio público praticado pelos elementos mais esclarecidos consistiu na apresentação através da imprensa e da reunião de letrados, em espaços informais como salões, cafés, *pubs* e estruturas associativas, de posições e contraposições que se digladiam em torno de questões de interesse comum, acompanhadas por argumentos e razões a favor e contra, expurgadas dos seus elementos estratégicos e particularistas, que acabam por influenciar e transformar o sentido da ação da decisão política.

Contemporaneamente, o espaço público reconfigurou-se na deteção e tematização de problemas por movimentos dotados de autonomia e informalidade relativas, cuja influência se reflete no tratamento das questões pelo sistema político, nos complexos parlamentares e institucionais.

A construção universalista do espaço público foi criticada por abordagens que rejeitam a sua idealização segundo regras de argumentação que abstraem das dimensões sociológicas da exclusão e do exercício do poder. Enquanto espaço discursivo, há protocolos, formas de linguagem, rituais, gestos, e conjunto de signos que acompanham os discursos e cujo manuseamento se torna uma insígnia e uma marca de privilégio. Habermas, em *Between Facts and Norms* (1996) reconheceu que os movimentos operário e feminista produziram discursos e um reportório de *performances* que puseram em causa as estruturas que inicialmente as excluíram da esfera pública burguesa. O espaço público passou a incluir maior pluralismo de esferas subculturais onde têm lugar a luta contra a discriminação de género a justiça ambiental e o combate a formas de estigmatização sobre grupos excluídos.

2 – O espaço público possuiu e possui uma vasta zona de interface com as artes e a cultura, nomeadamente a literatura, a música, o cinema, a pintura e o *design* como formas dotadas de potencial crítico-hermenêutico e interpretação de significados. Apesar das suspeitas da Teoria Crítica sobre a diferenciação da arte em relação aos *media* sistémicos, esta mantem uma dificuldade estrutural em abdicar da sua autonomia. Encarada como uma espécie de visão enviesada de uma redenção inatingida, a arte reserva um momento ambivalente, por um lado, inseparável das suas circunstâncias sociais constituintes, por outro, marcado pela sua autonomia em face de um campo social de produção. Num nível mais geral, a arte tem em si uma promessa de autonomia e de felicidade. Num nível mais específico constitui um lugar próprio de exercício de experimentação de práticas sociais alternativas: foi-o, indiretamente, na esfera pública burguesa em que a literatura epistolar, a constituição literária de heróis que tipificavam o espírito individualista e empreendedor da burguesia, a própria fruição colectiva da crítica e do gosto permitiram a formação de subjetividades mais conscientes da sua autonomia e mais confiantes nos poderes do discurso. Continua a sê-lo pois os momentos socialmente disruptivos continuaram a ser sempre acompanhados por novas gramáticas de protesto e de exigência, como ficou patente nos anos 60 e 70, em 74 -75 em Portugal e nas dissidências mais recentes dos movimentos de "precariado" bem como na arte de rua e no fenómeno designado por "artivismo".

Os debates sobre a importância da cultura na constituição do espaço público trouxeram à luz a natureza ambivalente *dos media* e da cultura na democratização da sociedade. Este diagnóstico foi colocado por Walter Benjamin no conhecido ensaio "*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*" (1997), em termos de uma distinção entre duas modalidades de uso dos dispositivos modernos de reprodução técnica: a "estetização da política "que conduz a modelos antidemocráticos e não participativos e, por outro lado, a "politização da arte", consistente uma atitude de participação publica, de natureza democrática e crítica.

3 – A ambivalência contemporânea do espaço público traduz-se num conjunto de fenómenos alguns dos quais propícios a uma eventual nova etapa da sua refeudalização, entendida como a perda da energia crítica e a sua instrumentalidade pelo dinheiro e poder como media sistémicos e hegemónicos.

A unificação global do espaço público por meios eletrónicos e redes transnacionais de produção e consumo induziu ao estabelecimento de uma formas de compromisso frágil e sem envolvimento ético-político como se fosse possível aplicar ao universo no seu todo, a experiência de um ambiente controlado para a prática de experiências simuladas. As experiências em torno do metaverso, tão em voga nas recentes movimentações corporativas, já antes formuladas em experiências conhecidas (*second life*, redes sociais, realidade virtual e aumentada) poderão desencadear uma espécie de variações sobre as possibilidades do imaginário social, mas surgem dependentes de uma série de dispositivos sistémicos e corporativos.

A aceleração radical das tecnologias, sem uma transformação do regime geral da produção e do trabalho, induziu uma desconexão com uma serie de continuidades sociais que compunham o "horizonte de significados partilhado". A ausência de compromisso com o mundo da vida repercute-se no declínio do público e no aparecimento de formas culturais assentes no entretenimento e na gratificação individual.

A recente erosão do estatuto dos tradicionais sujeitos que conferem substrato sociológico ao conhecimento crítico – jornalistas, artistas, comentadores, professores – fez com que o espaço público como lugar de partilha do conhecimento fosse redimensionado de modo tecnocrático em função de uma estratégia de relacionamento com a economia global.

O esforço de especialização centrado na díade produção/ consumo traduziu-se, entre outros fenómenos, numa mudança estrutural da relação entre o conhecimento intelectual e diálogo público que erodiu elementos epistemológicos estruturantes da sociedade e das decisões publicas e privadas A cultura da maximização da utilidade individual e o

declínio do público centrou a racionalidade em torno da lógica da gratificação e do prazer, o que explica em larga medida a produção, consumo e partilha de enunciados em função da satisfação ou reforço de integração grupal que esses enunciados facilitam.

As práticas simbólicas esvaziaram-se, pelo menos, pontualmente, de uma dimensão de liberdade. Os cidadãos minimizaram a sua autonomia em função do consumo, autorizando que os seus dados sejam diretamente coletados e processados por algoritmos em experiências corporativas e, indiretamente, por mecanismos de regulação exclusivamente dependentes do mercado e do Estado. Prescindiram de parte das hierarquias de valor que constituem o próprio espaço público.

Em conclusão, são assim são muitos os indícios de refeudalização do espaço público; fragmentação e aparecimento de câmaras de eco de pensamento consonante, empobrecimento da experiência partilhada, privatização maciça da opinião e declínio das estruturas públicas de conhecimento, generalização da vigilância por imperativos de eficiência securitária e económica, datificação dos processos simbólicos a fim de assegurar a sua instrumentalização, unidimensionalização das formas de conhecimento em torno das competências e imposição de uma lógica produtiva ubíqua que invade o espaço privado.

Porém, existem possibilidades de reversão destas tendências manifestas na potencialidades de distribuição e acesso ao conhecimento, de criar novos imaginários e narrativas e na multiplicação de formas mais flexíveis de alternância entre o trabalho e o lazer, na busca de parceiros para um modelo económico sustentável para uma força de trabalho maioritariamente independente, nos domínios de organização do trabalho segundo lógicas mais colaborativas de relação com a sociedade e com o ambiente.

As opções em torno desta agenda exigem a abertura do espaço público a experiências utópicas do ponto de vista da organização e da expressão que avaliem as possibilidades e limites desta reversão contra-hegemónica.

ética

Ana
Leonor
Morais
Santos

Talvez nunca como hoje se tenha exigido tanto da ética. Tal exigência eleva-se, em algumas circunstâncias, sobre a suspeita dos perigos da sua ausência e, em outras, sobre a constatação da realidade da sua inexistência. Proliferam comissões de ética, códigos de conduta, disciplinas académicas, ingredientes do que se crê uma eficaz panaceia. E, contudo, a teoria esgota-se muitas vezes em si mesma e em formalidades com que intenta sossegar consciências. Ignora-se o princípio aristotélico de que as virtudes éticas não se ensinam – diríamos, a ética não se ensina. E aqueloutro que nos recorda que o seu estudo não tem outra utilidade que não tornarmo-nos bons. Forçou-se a ética a uma transfiguração que nega o seu significado original, ao mesmo tempo que nela se deposita a esperança de rectidão do fazer e do agir, numa teia sociológica que a cose ao politicamente correcto com fios que, de acríticos, não servem a consciência das intenções, motivações e razões do agir.

Epistemologicamente, as três dimensões estão salvaguardadas. A tipologia ética é suficientemente abrangente para dar conta da multiplicidade de perspectivas acerca da estrutura nuclear da deliberação e da acção, e suficientemente ampla para incluir a consequência, o cuidado, o dever, a finalidade, e outros critérios distintivos do bem e do mal agir. Epistemológica e academicamente, a ética está viva. Mantém-se no *corpus* filosófico, estendeu-se no campo das humanidades e exorbitou para áreas científicas aparentemente improváveis – como o caso das neurociências –, que dela se apropriaram como objecto de investigação. O fosso entre o ser e o dever-ser, ou entre o descritivo e o normativo, foi revisitado, não de modo a afirmar uma (impossível) fusão, mas antes a incrementar a extensão do universo ético por via de abordagens explicativas e de abordagens normativas, cujos cursos paralelos nem obstam o conhecimento recíproco nem impedem a multidisciplinaridade e a transdisciplinaridade.

Perante o reconhecimento de problemáticas comuns, admitir as vantagens de cruzar saberes parece uma conclusão óbvia quando o intento é o de um conhecimento mais completo e integrado. Sobre a dicotomia diltheyniana construíram-se, pois, práticas cooperativas que respondem

à ameaça de diplopia ontológica já associada por Merleau-Ponty à filosofia pura. E ainda que queiramos reservar o domínio de uma filosofia pura, não será nele que a ética tem lugar, porque a ética diz respeito à acção humana e esta não acontece desligada do mundo. Por isso, mesmo para um filósofo como Kant, que constrói uma teoria *moral pura*, entendida como *metafísica dos costumes*, a ética engloba, além da *pureza* da moral, na sua dimensão racional, uma dimensão empírica dada pela antropologia e pelo estudo que a mesma desenvolve da conduta do ser humano.

Eis, portanto, enunciados diversos elementos que dotam a ética de um estatuto epistemológico *sui generis*. Se a entendermos como reflexão teórica sobre a moral, a dimensão reflexiva que a define é necessariamente comprometida com uma certa visão do mundo que, longe da neutralidade, discrimina assumidamente certos critérios e valores em detrimento de outros. Caso não se esteja a fazer história da ética, ou fora do registo das éticas descritivas, não há como evitar essa implicação. Uma certa subjectividade integra, nessa medida, a compreensão da ética, levando a uma outra característica antes notada: a pluralidade. Esta pode ser vista como resposta à contingência que consubstancia o âmbito da acção. Se algo é, podendo não ser, ou se, sendo como é, poderia ser diferente do que é – na definição aristotélica de contingente – então, importa encontrar os melhores critérios que permitam determinar o que e como é melhor que seja. Nesta tarefa ninguém é absolutamente ignorante. E nessa medida, o estudo da ética não começa com uma *tabula rasa*, também aqui sendo distintiva.

A vantagem vivencial que em tal condição se pode adivinhar, e que liberta as capacidades de deliberação e de distinção entre o correcto e o incorrecto do estudo da ética, é acompanhada da desvantagem epistémica da interferência do senso comum e do preconceito no corpo de saber que a ética é. E também por isso o seu estudo requer tempo, não apenas para conhecer o que os teóricos pensaram, mas sobretudo para pensar com eles, questionando tanto o que se estuda quanto os próprios juízos estabelecidos e os comportamentos padronizados. Tempo para

questionar o já reflectido, mas sobretudo a espontaneidade e o imediato. Jean-Pierre Changeux refere-se à moral como um "pronto-a-comportar-se", cuja utilidade é inegável numa economia de conduta em que se ganha eficácia no incentivo e no desincentivo de sentidos da acção. Porém, esta imediatez do "pronto-a", tão marcante de um certo pós-humanismo e da pós-verdade, e este comportar-se similar e irreflectidamente são contrários à ética. A voragem do tempo acelerado não se compagina com paragens; contudo, todo o pensar exige um parar para pensar. A hegemonia do Chronos é favorável à hegemonia da moral. Como no "pronto-a-vestir", que reúne imediato, massificado e descartável, no "pronto-a-comportar-se" a inexistência de reflexão liga-se aos mesmos predicados. Mantendo a analogia, o tempo despendido, a exclusividade associada à feitura por medida e a durabilidade, características da alta-costura, são qualidades da ética. Não porque se queira exclusivista e reservada a contextos pontuais. Pelo contrário, a ética quer-se democratizada, para que a reflexão seja faculdade de todos. Para isso, é preciso que a vivência do tempo possa ser experienciada para lá da esfera da necessidade; é preciso que a prática reiterada de boas acções, ou, se se preferir, a aquisição de bons hábitos, se concretize na formação de um bom carácter; é preciso que o longo prazo subsuma o *pathos* da novidade. Quando Richard Sennett pergunta como pode um ser humano desenvolver uma narrativa de identidade e de história de vida numa sociedade composta de episódios e fragmentos está a perguntar pelas condições de possibilidade do carácter não corroído. Poderíamos dizer que está implicitamente a indagar as condições de possibilidade da ética, voltando à sua etimologia.

No jogo linguístico entre *éthos* (hábito) e *êthos* (carácter), fundação da ética aristotélica, está a compreensão de uma das dimensões fundamentais da ética: saber como viver em ordem à formação de um bom carácter. Mas não menos significativa, embora perdida no tempo, a raiz presente na épica homérica ajuda-nos a evidenciar a riqueza e a complexidade da ética: remetendo para o local de permanência, de abrigo de animais e de humanos que deles cuidam, esta dimensão de refúgio e de

co-habitação que a ética envolveu na sua história serve absolutamente aos desafios que o mundo de hoje nos coloca. A ética ambiental é disso evidência, assim como todas as éticas aplicadas, cuja separação das éticas normativas e até da metaética constitui um artifício teórico, necessário à sistematização, porém delimitador de intersecções inerentes a um saber sobre o agir, que não se esgota em especulações apriorísticas.

Diferentemente daquilo a que obriga a sistematização teórica, cuja tendência é de simplificação, a realidade mostra-se irredutivelmente multiforme, pelo que uma arquitectónica da eticidade que se queira útil tem de fazer confluir teoria e prática, simplificação e complexidade, pontos de fuga e horizontes abertos. Donde a irrelevância estritamente teórica da ética e a impossibilidade de ensinar mais do que teoria ética. Donde a relevância da teoria ética e o valor do seu ensino na aquisição de competências reflexivas, judicativas e práxicas, para o que se revela imperioso atender à totalidade bio-psico-espiritual do ser humano e integrar razão e emoções na edificação de uma ética que sirva o que somos. A exigência inicialmente assinalada decorre também da realidade que é a situação do indivíduo no mundo, da humanidade no mundo e do próprio mundo nas suas dimensões não-humanas, em que cada qual tem de se posicionar.

Que manter a ética viva na academia seja um contributo para vivificá-la fora dela. De contrário, permanecerá reduzida a um espectro, numa insustentável leveza de ser e de estar.

feminismo

Ana
Catarina
Pereira

Dos nomes que a História da Arte foi ditando resultaram inúmeras estórias, e outras tantas imagens.

Quis a lei da vida que o Cinema criasse o homem como director e a mulher como obediente mostra da sua genialidade.

Quis a lei da excepção que, em determinados momentos, a vida fosse ao contrário, tornando-se mais vida, mais humana e mais justa.

A História do Cinema é feita de grandes nomes, clássicos intemporais, genialidades incompreendidas. Personalidades conturbadas e polémicas incessantes. A contemporaneidade veio, no entanto, introduzir a disrupção, e de um século de aplausos e consagração passamos a um período de questionamento e contestação. Assistimos, assim, na primeira fila, à mudança de paradigmas e à humanização de uma das artes mais caras – logo, mais inacessíveis – de todas. Do hercúleo empreendimento exigido à produção de um filme, das antestreias milionárias e dos vestidos brilhantes em passadeiras vermelhas, passamos agora, e não apenas pelo contexto de pandemia que atravessamos, a uma arte mais próxima dos comuns mortais – dos nómadas que não concretizam o *american dream*, das minorias pouco fotogénicas e da realidade das ruas até aqui não filmadas, em países de língua não inglesa. O momento, que para muitos é de puritanismo e de subserviência ao politicamente correcto, corresponde, na realidade, a uma reposição da justiça.

O desconforto e a resistência eram, todavia, expectáveis: não é fácil aceitar o fim de uma era, nem tão pouco perceber que o privilégio branco, masculino, heterossexual e financeiramente confortável é movido por ele mesmo, e não por méritos tão ilusórios quanto inexistentes. As novas vozes e visões que vão surgindo na actualidade, na sétima e nas outras artes, comportam ainda o peso da invisibilidade, da dificuldade e dos obstáculos inconcebíveis. São, por isso, mais louváveis, visto terem ultrapassado e concretizado comparativamente mais do que até aqui tem sido requerido ao homem branco (o mesmo que se autodenominou porta-voz e que fez da sua pequena experiência uma verdade universal).

Os estudos feministas fílmicos, bem como os marxistas ou os raciais, desenvolvidos sobretudo em contexto anglo-saxónico desde os anos 70, e mais difundidos a partir dos últimos anos do século passado, defrontaram-se com a angelical questão: na arte não seremos todos iguais, sem sexo, sem país, sem educação, sem passado? A evidência da resposta foi-se disseminando e começa a ser debatida na academia lusófona. A demanda inicial foi previsivelmente espoletada a partir da base, quando alunas e alunos de todos os géneros, raças, orientações sexuais, classes ou religiões buscaram saber o que tinham feito os seus antecessores, contestando cânones e ensaiando inquietações: não teriam existido ou teriam sido apagados da História? E como poderiam elas/eles próprias/os mimetizar a realidade dos seus dias, ao filmarem as mulheres e os homens reais que os povoam?

O cinema não nasce agora, no século XXI, para as comunidades desfavorecidas. Há muito que filmamos, produzimos e montamos. Apenas agora nos dispomos a saber de que formas. Ao mesmo tempo, questionamos estereótipos, ideais de beleza, de vida e de relacionamentos com finais felizes, formatados e filmados por um *male gaze* que perde relevância e plateias de seguidores amorfos. Os festivais de cinema menos glamourosos, os cineclubes, as plataformas de *streaming* e os circuitos alternativos têm feito o seu trabalho, mas é sobretudo a partir das reivindicações das novas espectadoras e espectadores – e, por isso, também das novas alunas e alunos – que o cinema, tanto na sua vertente artística como comercial, tem vindo a mudar.

Por outro lado, esta eterna dualidade entre cinema comercial e cinema de autor – que marca profundamente a História do Cinema Português desde a sua génese ao momento presente – é um debate ao qual considero não dever furtar-me, em aula ou na investigação realizada. Sobretudo em academias que se distanciam do culto de uma determinada estética e que não tendem a limitar o seu corpo discente ao prosseguimento daquela (como é o caso da Universidade da Beira Interior), o questionamento da definição de arte e da institucionalização de determinados padrões

deve ser incutido desde o início, para que alunas/os sintam a liberdade de assumir as próprias escolhas. Na maioria dos casos, é nesse momento decisivo da sua formação que começam a compreender o que as/os define enquanto artistas e agentes culturais, criando uma identidade não constrangida por saberes fixados, mas antes motivada pela observação e pelo conhecimento eclético proveniente de diversas fontes.

Leccionar Cinema, Arte ou Cultura no século XXI, a partir dos Estudos Feministas, é responder às expectativas contemporâneas de discentes oriundos de diferentes países, com passados e experiências heterogéneas, que pretendem conhecer os grandes mestres, mas também as/os artistas tornados invisíveis, enquanto identificam o seu lugar num mundo em permanente mudança. Nesse sentido, é também reconhecer sonhos e ambições, apontar caminhos e ter abertura para acolher os seus interesses que são, de facto, múltiplos: conjugam diferentes linguagens e dispositivos, e vão de Bergman a Tarantino, cinema iraniano a hibridismo documental, ou, com maior incidência, d' *A casa de papel* a *Game of Thrones*, passando por videoclips e videojogos. Atendendo à profusão de práticas estéticas contemporâneas, entendo que as instituições de ensino superior com vocação artística devem ser locais de exercício e de experimentação, tutoras, e não limitadoras, de um percurso pessoal e profissional.

Sendo natural da Covilhã, não esqueço, por outro lado, que leciono na Universidade *Da* Beira Interior. Ser do Interior, tenho procurado dizê-lo tantas vezes, consagra um traço identitário forte na vida e na arte de cada uma e de cada um de nós. Ao anonimato e à ausência de elementos distintivos das grandes cidades contrapomos pessoas que se constroem no assimilar de tradições, naturezas, hábitos e multiculturalismos diariamente redefinidos. A uma vida sem arranha céus, aeroportos e centralidades, contrapomos o labor de quem se sente pertença, de quem conhece o nome, a origem, a vontade e o desejo de cada aluna ou de cada aluno, fomentando a diversidade e a igualdade de oportunidades. E são também esses os princípios da Comissão para a Igualdade, que tive o privilégio de

integrar. A UBI, devemos ter orgulho em sublinhar, é a primeira universidade do país a ter uma comissão votada a este direito inalienável, reunindo uma equipa multidisciplinar, de docentes, discentes e funcionários/as, que promove e desenvolve inúmeras acções de cariz humanitário.

O processo conjunto é imenso e interminável, como todas as pessoas que abraçam a carreira académica saberão. A indispensável compensação terá de vir daqueles para quem leccionamos. E vai chegando, a cada semestre, sob a forma de um filme sensível, de uma curadoria marcante ou de um trabalho que permitiu a descoberta de novas perspectivas e vocações. O que nos move é sabermos que o potencial de inspiração daquilo que dizemos, fazemos e mostramos é também ele imenso e interminável. E que vai tocando cada aluna, ou cada aluno, de um modo singular.

filosofia

André
Barata

Ao contrário das ciências, a filosofia não é definida por um objecto nem por um método. Na verdade, revela-se parcialmente nessa diferença. Para a filosofia, o seu método, em vez de ponto de partida, é questão e resposta a que se chega em cada proposta original. E o seu objecto pode ser qualquer um, nada havendo no real reconhecível que se possa dizer à partida filosoficamente inapropriado. Desde que a fenomenologia tomou um cocktail de apricot sorvido à mesa de uma esplanada entre amigos e o tomou com um bom tema de reflexão fenomenológica, nem o mais mundano no mundo desinteressa à filosofia. Como tudo pode ser arte, tudo pode ser filosofia.

Levada a sério a radicalidade bem-querida do seu questionar, a filosofia tem necessariamente de se fazer parte questionada. Por princípio, a pergunta "o que é a filosofia?" é uma pergunta filosófica e filosoficamente incontornável. O que torna a filosofia uma noção aberta e que não se deixa enquadrar. Além disso, uma noção contingente, que depende do acontecimento intelectual de se pôr em questão. Mas, tudo isto faz parte da própria indefinição que caracteriza, de forma necessariamente contingente, a filosofia.

E, contudo, a contingência história perturba a filosofia. Por exemplo, na sua *Introdução à Antifilosofia* (2009), Boris Groys escreveu que a filosofia é raramente praticada neste tempo de hoje, em que prevalece um saturado mercado de verdades. Como tudo passou a poder ser arte, também tudo passou a poder ser filosofia. O que parece muito – tudo poder ser filosofia – é afinal pouco: trata-se de um *tudo* pouco disponível, condicionado, até à exaustão dos praticantes, pelo formato da produção e do valor de mercado. Como temos uma anti-arte temos uma anti-filosofia, e ambas deslizam para um lugar de deserto. Não será a arte que se obceca a refutar incessantemente qualquer definição dela mesma um desses exercícios alucinatórios de novidade sem o novo? Não será exactamente assim também com a filosofia, em desenfreada produção de conceitos que se esvaem na própria sofreguidão da atualidade?

Já se fez arte e filosofia, mesmo na pobreza; agora, que aderem ao regime da produção de valor, arte e filosofia arriscam a pobreza.

Ou, pelo contrário, não serão a arte e a filosofia os últimos lugares de sentido em que testamos a capacidade de fazer sobrevir o estranhamento que rompe com o banal, com a simples transmissão do movimento que nada mais deixa acontecer? E não vale esta tensão, e inerente ambivalência, para desafiar hoje especialmente a filosofia e a arte?

A filosofia tem de persistir na ordem do sentido que fazemos das coisas como a possibilidade de começar. As ciências progridem, diferenciam-se, acumulam o adquirido. Apesar das revoluções científicas, nelas ressai o passo a passo e ainda bem. Pelo contrário, a filosofia, de que tudo pode fazer objecto e a cada momento filosófico principia método, não tem nada por adquirido e por isso, de mãos nuas, cultiva o vai-e-vem por dentro da sua história, como se tudo nela permanecesse actualíssimo. Paradoxalmente, a contingência da filosofia é a sua garantia de uma relação para sempre.

Se as perguntas filosóficas são radicais é porque relevam a filosofia como possibilidade, sempre a preservar, de voltar ao começo. Na filosofia, tem de estar em causa a possibilidade de pôr de novo tudo em causa, como uma madrugada. E são perguntas dessas, mais do que uma chuva incessante de conceitos, ou de imagens, como falava Italo Calvino, o que salva a Filosofia e salva-nos pela Filosofia.

Por exemplo, são radicais as três perguntas filosóficas de Immanuel Kant na *Crítica da Razão Pura* – O que posso saber? O que devo fazer? O que me é permitido esperar? –, ou a pergunta sobre o suicídio que Albert Camus considera a única realmente séria – Se a vida vale ou não vale a pena ser vivida... E de todas, talvez a mais radical seja a de Gottfried Leibniz retomada tanto por Wittgenstein como por Heidegger, quando pergunta por que há alguma coisa em vez de nada.

Responder à *questio crucis* metafísica – ou à *one million dolars question* da metafísica, para actualizar a linguagem e a língua à época mais mercadorizada da humanidade – é o sonho de qualquer cosmólogo

e já houve físicos a escreverem livros com essa pretensão. Por exemplo, o bestseller do astrofísico Lawrence M. Krauss *A Universe from Nothing: Why There Is Something Rather than Nothing* (2012), em que, contudo, a resposta ficava aquém da pergunta, ou, por outras palavras, o autor interpretava a pergunta de forma menos radical do que a sua leitura literal exige.

Para Leibniz, o universo é contingente, existe mas poderia não existir, o que conduz o espírito filosófico àquela pergunta tremenda. Mas para o domínio da acção humana, ou da acção pura e simplesmente, uma contingência análoga pode ser presumida. Há um brilho da contingência que une liberdade e filosofia. O que fizemos de uma maneira poderíamos sempre ter feito de outra. E, por isso, para evitar um estado de arbitrariedade que repugna à vontade de que as coisas que fazemos sejam inteligíveis, uma qualquer acção, não importa qual, nem as suas consequências, deve poder ser acompanhada de uma justificação. De outro modo, a contingência da acção torna-se arbitrariedade e ininteligibilidade da acção. Podemos sempre escusar-nos a reivindicar a inteligibilidade do universo, mas não a das nossas próprias acções.

Posto o problema que a contingência da acção levanta, não há como evitar reformular questões sobre a quem ou a quê devemos respeito na nossa acção. A história da filosofia e da ética em particular tendeu a confinar a questão às pessoas humanas, ou aos seres racionais, tudo o mais não importando por si mesmo, ou importando apenas instrumentalmente. Simplesmente, se a fonte do respeito está na contingência da acção, então não há um domínio de seres em particular que fique fora do âmbito do respeito. Este tipo de exclusões da esfera da respeitabilidade deve poder ser filosoficamente contestado. Torna-se, aliás, imperativo que a filosofia, na sua apregoada radicalidade, o faça sob pena de se dar crédito à acusação de cumplicidade com o atentado que, entretanto, a humanidade vai perpetrando sobre o planeta na forma de desastre climático, exaustão dos recursos, pegada ecológica insustentável, etc.

Ora, em face desta contingência da acção, a pergunta ética mais radical que se pode formular é simples – *Que me faz parar diante de um qualquer estado de coisas?* Que me detém e faz reflectir sobre se devo, ou não, perturbar um qualquer estado de coisas, mesmo que despovoado de seres racionais, ou sencientes, ou vivos, ou orgânicos, apenas um estado de coisas diante das minhas possibilidades de acção, por exemplo, um planeta inóspito, extremamente longínquo, insignificante em todos os aspectos para a minha existência? Na história da filosofia, o facto de não estarem envolvidos outros seres racionais, sencientes, vivos, orgânicos, geralmente serviu de razão para desinibir a acção, mas esse motivo deve, por maioria de razão, ser questionado. Por princípio, não há acção contingente isenta do dever racional de se justificar.

A contingência da pergunta pela filosofia torna-a necessariamente uma noção histórica, não no sentido de coisa que já pertence ao passado, mas no de se inscrever na história à medida que esta passa. A filosofia faz parte da história no sentido forte de nela ter de se inscrever para ser, mas também toda a sua história permanece parte da sua actualidade.

Obviamente, não faltam à história da filosofia propostas que almejaram subtrair a filosofia do terreno da contingência. E talvez, por isso, a afirmação de que a filosofia seja necessariamente contingente seja ela mesma uma subtração à contingência questionável, como se houvesse que a reiterar – a contingência da contingência ou a possibilidade da necessidade. Tudo em aberto, nada fechado, as mãos nuas, portanto, como a radicalidade filosófica pede.

Esta radicalidade, que é a do poder voltar ao começo, ou simplesmente a do acontecimento do nascer, está hoje ameaçada, cada vez mais cercada e diminuída, por condições que pré-estabelecem os modos como existimos e coexistimos. Um *design* vai substituindo a contingência, até na biologia do nascimento, cada vez menos coincidente com a ontologia do nascer. As crianças nascem, mas um dia compraremos com dinheiro velho toda a individualidade biológica que tragam ao nascer, física e psicologicamente.

Fala-se de fim do mundo, apocalipse, mas realmente aquilo que nos ameaça não é menos o fim do princípio do mundo, génese. Pode dizer-se que o apocalipse começa com o fim da génesis.

Voltemos ao princípio, de novo, e com urgência. Na sua origem etimológica grega, a filosofia colocou-se aquém do saber, amante dele por reconhecer não o possuir. O seu carácter crítico, incansável no debate argumentado, na procura da sua consistência, do seu ponto de iluminação, prende-se com esse reconhecimento, que passa pelo que Sócrates chamou *maiêutica* e que é como um nascer para um relacionamento com o saber. A renúncia à posse do conhecimento foi a possibilidade de com ele estabelecer um relacionamento. A esta luz, a mais teorética das actividades tornou-se, afinal, uma *praxis* da relação com a *theoria*, a pedir, por isso, uma ética, um escrúpulo. No seu movimento fundamental, a filosofia não é uma ciência ou um conjunto de teorias conservadas ao longo da sua história, mas um saber relacional com a ciência e a teoria em geral.

Mas, o que pode ser entendido como uma renúncia face às ciências deve ser, também, percebido como uma potência, de novo associada à maiêutica do nascimento. O assunto da filosofia são questões, até questões sobre como questionar, e não tanto respostas, a sua originalidade é a novidade de um modo de questionar, uma perspectiva nova sobre o mundo, que apela a novas respostas. Muito à semelhança da arte e a sua potência de propor novas formas de perspectivar, em vez de extrair rendimento de uma perspectiva.

Mas não sendo uma ciência, a arte da filosofia convida à ciência. Não diz verdades porque não dá respostas, mas incita-as voluntariosamente, ao ponto de o fazer contra o seu interesse: uma questão deixa de ser filosoficamente interessante quando lhe é dada resposta. Permitindo mais um paralelo, é como a obra aberta de que falava Umberto Eco – a filosofia é um conjunto de questões que permanecem abertas como uma obra literária. Algumas encerram-se. Mas se quiséssemos formular um critério de demarcação seria esse: as questões realmente radicais, principiais, ou madrugadoras, nunca saem do livro da filosofia.

A filosofia como obra aberta é um lugar onde se cultivam essas questões abertas, as que vão permanecendo assim, mas também as novas, que surgem na experiência de perplexidade que vamos fazendo do mundo em que estamos. O espanto (*thauma*) é a única origem da filosofia, dizia Sócrates em resposta a Teeteto, no diálogo homónimo de Platão. E, como é sabido, é nessa experiência que Aristóteles funda, no livro alfa da *Metafísica*, a origem da filosofia, seja nos homens do passado seja nos seus contemporâneos. Este espanto diante do mundo renova-se com as metamorfoses do mundo que a história da humanidade tem produzido, sendo delas actriz e em maior ou menor medida autora.

Este livro das questões abertas é, pois, ele mesmo um livro aonde chegam novas questões. E ainda aberto no sentido de que é lido, disponível para quem o quiser revisitar, sem barreiras iniciáticas, ainda que seja preciso aprender a lê-lo, sendo nessa aprendizagem indispensável a atenção ao argumento, ao pensamento mostrado pelas suas costuras, porque desde Sócrates até ao mais contemporâneo filósofo o compromisso presente é o da persuasão com base apenas no raciocínio. Ainda que com graus variáveis de clareza, pode dizer-se que o obscurantismo não tem lugar na filosofia. Mesmo se, no lugar do argumento, a filosofia se exprimir de forma assistemática, fragmentária, até aforística, o compromisso é o de que todas as formas de expressão são admissíveis desde que não se escusem à possibilidade do esclarecimento e debate argumentados. Por isso, entre os filósofos e os comentadores da filosofia não há uma diferença tão clara como, por exemplo, entre o prosador ou o poeta e os seus intérpretes – quase sempre o filósofo pensa com originalidade justamente a partir do comentário que fez de outros filósofos e é uma expectativa razoável esperar do comentador a pretensão de, no seu comentário, fazer nascer um olhar novo sobre uma questão. Naturalmente, poetas e prosadores lêem muito os seus congéneres, mas não é seu objecto o que eles escreveram. Cada um cria a sua obra aberta. Com a filosofia, não é esse o caso: todos são leitores do grande livre aberto das questões em aberto e dele podem participar. Nesse sentido, apesar de se poder falar,

em virtude de coerência interna e de autoria única, da obra filosófica deste e daquele filósofo, não é menos próprio dizer-se que a filosofia toda é apenas uma única grande obra.

Há, contudo, uma pretensão cada vez mais disseminada de que entendida profissionalmente a filosofia deve distinguir-se pela capacidade de formalizar logicamente os argumentos. Eu discordo desta perspectiva. Quem o faça faz muito bem, é uma maneira como outras de fazer filosofia. Já quem o exija, ou o tome como critério de demarcação de filosofia praticada a sério, está, a meu ver, a incorrer numa modalidade de fetichismo que resulta, intencionalmente ou não, em estreitar o campo do pensamento filosófico.

As analogias têm um valor heurístico poderoso: fazem-nos pensar o sentido de uma porção da realidade a partir do sentido que fazemos de outra porção da realidade. Por exemplo, o uso exigível de lógica no pensar filosófico é como o da competência gramatical nos falantes de uma língua. Com esta analogia, a presunção é a de que a competência lógica em filosofia é indispensável mas não obriga ao conhecimento explícito da lógica nem, por maioria de razão, à sua explicitação. Do mesmo modo que a posse de competência gramatical não obriga ao conhecimento explícito da gramática, podemos ter filosofemas extraordinariamente interessantes cuja estrutura lógica não está explanada. E seria um estreitamente terrível do campo da filosofia se os rejeitássemos. Só não seria mais terrível porque, mesmo que se perdessem para o reconhecimento entre os que praticam filosofia, decerto não se perderia para todos os demais que não se importam assim tanto com a rotulagem, a *expertise* e uma certa deriva profissionalizante da filosofia que tem o seu quê de paradoxal.

O ponto importante é que a logicidade do pensar filosófico, a sua sistematicidade, a sua estrutura argumentativa evidenciável, são factos relativamente incontestáveis. Na verdade, a sua contestação não seguiria outro caminho que não fosse o de uma contradição performativa. E deste facto segue-se que ser professor de filosofia deve obrigar ao conhecimento explícito da lógica e a competências de análise argumentativa que

não dispensam a enunciação. Simplesmente ser professor de filosofia não é o mesmo que ser autor de pensamento filosófico. A evidenciação da estrutura argumentativa não torna melhor, mais sério, mais profissional, um pensamento filosófico. Torna-o mais claro, precisamente algo que se pode incluir nos deveres profissionais do ensino. É certo que se espera que o professor de filosofia pratique também filosofia e é certo que se pode esperar de um filósofo que pense explicitando a estrutura lógica dos seus argumentos, mas nenhum destes dois dados compele a nada. Muito menos uma desvitalização do espírito crítico pela sua conversão em uma prática disciplinada de explicitação da estrutura lógica dos argumentos. A disciplina e o método devem fazer entre si tanta diferença como a que Fernando Gil fazia entre a ingenuidade e a inocência. Em ambos os casos, algo aproxima, mas verdadeiramente afastando. A disciplina do pensar domina e diminui o sujeito pela regra que sobre ele se impõe como um constrangimento; o método, pelo contrário, lança, pela regra, o sujeito numa aventura sem destino definido à partida, movida pela inocência.

Mas formas de antifilosofia são muitas. Há também quem celebre a figura do filósofo sobretudo em quem articule com muita finura o senso-comum constituído sobre as questões mais gerais da vida, da comunidade e do seu sentido, por vezes na proporção da sua capacidade de se prestar ao papel de entretenimento intelectual. Contudo, se é para honrar a tradição socrática, não se esperaria dele exactamente o oposto, que provocasse desassossego nas certezas, em vez de as confirmar? Onde falta a cultura de prática filosófica – que não é o mesmo de erudição sobre filosofias –, onde a filosofia é frágil a ponto de se refugiar no academismo, no logicismo, no eruditismo, fica a esperança de que quaisquer outros, os mesmos incluídos, a possam fazer, além de todas as formas por que a convencionamos. Como vegetação ruderal.

forma

José
Manuel
Santos

A Forma e o *Apeiron*

Eidos

Antes de ser uma categoria central nas filosofias de Platão e Aristóteles, o termo *eidos* começa por designar, na linguagem corrente, o aspecto, a figura ou a forma visível de uma coisa, seja ela um ente inanimado ou animado, incluindo o ser humano. *Eidos* provém do verbo *eidenai*, que significa ver, mas também saber. Há, nos gregos, um primado da visão: ela seria, entre os sentidos, aquele que mais directamente e mais integralmente dá acesso às próprias coisas e, portanto, ao saber verdadeiro e à verdade. O termo grego para verdade, *a-lêtheia*, à letra *des-velamento*, tem origem na experiência da visão. As coisas mostrariam o que são e como são ao aparecerem em presença, sem véus, diante da vista.

No mundo visível há formas fundamentais que se repetem, idênticas ou em variações infinitas: as figuras geométricas como o círculo, o triângulo ou o quadrado, mas também as cores como o vermelho, o amarelo ou o azul, cada uma numa infinidade de tons. Para Platão cada forma visível de uma coisa sensível é a "cópia" de um "original", de uma forma "pura" e supra-sensível. Esta teoria da forma ou essência (*eidos*) permite compreender tudo o que aparece aos sentidos como uma combinação de formas "puras" universais. O saber é um ver (o verbo *eidenai* tem os dois significados), ou seja é uma "leitura" do mundo a partir da gramática universal das formas. Além disso, a teoria platónica da forma também é aplicada às coisas humanas: formas eticamente relevantes do comportamento humano e das relações intersubjectivas, como a coragem, a justiça ou a temperança, bem como a própria ideia do "Bem", também têm por referência formas originais supra-sensíveis, susceptíveis de serem vistas "com os olhos da alma".

O *eidos,* que começou por ser a forma visível das coisas da experiência, uma forma efémera que se desvirtua e altera com o passar do tempo, acabando por desaparecer, passa a designar uma "ideia" imutável e eterna, que, nos casos mais abstractos, como o "Bem em si", só pode ser

"vista" pelos "olhos da alma". O mundo sensível das coisas mutáveis, temporárias e efémeras, mundo de formas combinadas e "impuras", tem por fundamento ontológico a realidade inteligível e supra-sensível de formas "puras" imutáveis, imateriais e eternas.

A teoria platónica das ideias, em boa parte inspirada na matemática e na geometria, ciência das formas "puras", intemporais e sem matéria, é uma teoria *estática* da forma. Em Aristóteles encontramos uma concepção *genética* da forma, mais adequada à inspiração biológica da ontologia deste filósofo. Ao amor de Platão pelas formas puras, imóveis e eternas da geometria, substitui-se a fascinação de Aristóteles pelas formas da vida, dos seres animados, dos seus movimentos e comportamentos. As formas que verdadeiramente o interessam são mutáveis, dinâmicas e temporais. São formas "impuras", no sentido em que são inseparáveis da matéria dos corpos vivos, corruptíveis e mortais. O que salta à vista nos seres animados, além das formas típicas dos seus corpos, características de cada espécie, é a génese e o desenvolvimento dessas formas no tempo, o movimento das formas e a forma dos movimentos. Não é por acaso que, em Aristóteles, o termo *eidos,* além de "forma", também possa significar "espécie".

Uma filosofia da vida requer uma teoria *dinâmica* da forma, que tenha em conta a génese e a transformação, no tempo, dos seres vivos. O que caracteriza um ser vivo, por oposição ao inanimado, é o seu movimento, o facto de ele se mover "por si". O conceito aristotélico de movimento é ontológico, refere-se à propriedade essencial de um género de seres, nisso diferindo do conceito moderno, galileano, puramente matemático, que se restringe ao movimento dos corpos no espaço. Aristóteles tem um conceito alargado de movimento, que inclui, além do "movimento local" dos corpos no espaço, as alterações qualitativas (de cor, forma, etc.), o crescimento dos seres vivos (plantas e animais), e até mesmo a sua génese, ou seja a concepção e nascimento de novos seres.

Um ser vivo é um ser que nasce, alimenta-se, cresce, definha e morre. Todos estes fenómenos constituem movimentos, aos quais há a

acrescentar, no caso dos animais, o "movimento local", que os distingue das plantas. O corpo de um ser vivo assume neste percurso de vida formas diversas. A forma mais essencial do ser vivo, enquanto ser *vivo* ou *animado*, é a dos seus movimentos e comportamentos. A forma exterior do seu corpo, aparentemente estável mas variável, é ela própria resultado de um movimento de transformação e *forma*ção, ligado à geração e ao crescimento. A causa destes movimentos reside na "alma", princípio de movimento, que os desencadeia e os controla em termos de ritmo (tempo) e forma. Compreende-se, assim, que, para Aristóteles, a alma seja a "forma de um corpo que possui a vida em potência". Que a alma seja a "forma" de um ser vivo significa que ela é a matriz de todas as formas e movimentos que se manifestam no seu corpo e através dele. Longe de ser invisível, a alma ganha visibilidade em todos os movimentos do corpo, desde o crescimento e a mudança de aspecto ao longo da vida, passando pelos movimentos dos animais no espaço (movimento "local"), até à forma de movimento mais específica do ser humano, a acção, no sentido estrito de *praxis*. O ser vivo é um "composto" de matéria e forma, corpo material e alma geradora de forma. Nenhum destes dois elementos pode existir sem o outro, não há alma sem corpo, nem corpo vivo sem alma; aquela precisa deste para existir, para exprimir visivelmente a sua forma, para que o ser vivo que ela anima desenvolva, no mundo em que vivemos, as potencialidades da sua vida. Tal como o corpo, a alma não é imortal. A morte significa o fim da alma, mas também do corpo, enquanto corpo vivo.

Apeiron

No mundo em que vivemos, todas as coisas, não só os seres vivos, são "compostas" de matéria e forma. Aristóteles rejeita a tese platónica de um mundo supra-sensível de formas puras imateriais, separadas do mundo sensível. Na realidade, a matéria também não existe sem forma, mas, teoricamente, pode ser pensada, em si como, o princípio contrário ao da forma, como *apeiron.*

O a-peiron começa por ser, à letra, aquilo que não tem extremidades ou limites, ou seja o i-limitado. A forma, ao contrário, define-se pelos seus extremos, por uma linha de contorno e fronteira, no caso paradigmático dos polígonos pelos seus lados. O *apeiron* é, portanto, em si, ausência de forma, diluição, apagamento e negação da forma. Isto pode entender-se num modo externo ou interno. No primeiro caso como ausência de qualquer limite espacial ou temporal "externo", como *in-finito*; no segundo como ausência de forma ou estrutura internas, de limites "internos", e, neste sentido, pode-se entender o *apeiron* como *in-definido.* O pensamento grego antigo privilegia, de um modo geral, a forma e é hostil ao infinito e ao indefinido, que vê como desordem, ausência de forma, caos e *hybris*. Mas houve excepções, a começar por Anaximandro, o filósofo pré-socrático que cunhou o conceito de *apeiron*, por ele pensado como substância original de todas as coisas, "dos mundos e dos céus", infinita no espaço, sem limites externos e, portanto, sem forma externa, mas também sem estrutura interna, ou seja substância indefinida, sem qualidades sensíveis, distinguindo-se neste aspecto dos quatro elementos, definidos pela oposição de qualidades essenciais contrárias (húmido e seco, quente e frio, pesado e leve). O infinito ou indefinido seria um *medium* ou substrato a partir do qual se cristalizam os quatro elementos e, em seguida, por interacção entre estes, as formas.

Já Aristóteles, mais fiel ao pensamento clássico da forma, manifesta o seu cepticismo relativamente ao *apeiron*, ou seja, mais precisamente, à existência de um infinito substancial, seja ele material (Anaximandro) ou supra-sensível (Platão). Todavia, mesmo uma filosofia da forma necessita do infinito para pensar três fenómenos fundamentais e ligados entre si: o tempo, o movimento e a vida, aos quais se pode acrescentar o desejo, que é central na vida dos animais e do ser humano. O tempo é a "ordem do movimento segundo o anterior e o posterior"; o movimento é o principal atributo dos seres vivos. Em particular no caso do tempo, principal dimensão do movimento e da vida, é difícil fazer a economia do infinito. Recusar o infinito no âmbito do tempo, implicaria postular um início e um

fim do tempo, mas não se vê nenhuma razão para tal na perspectiva de uma ontologia não creacionista. É, pois, necessário admitir o infinito num certo sentido, no sentido de um infinito "potencial", ou seja no sentido da *possibilidade* real que faz com que a cada instante do tempo suceda sempre um novo instante, e assim *ad infinitum*. É Aristóteles que introduz a distinção entre infinito "actual" e "potencial". Aquilo que ele rejeita é o infinito "actual", uma ideia que, aplicada ao tempo, significaria que num dado momento estariam realmente presentes, em acto, todos os tempos – um paradoxo que só tem explicação na perspectiva de um Deus "omnipotente" (e na versão nominalista do Deus monoteísta).

O infinito potencial é um infinito por assim dizer domesticado e razoável que servirá de contraponto à forma, para pensar questões fundamentais da vida dos seres vivos e, particularmente, da do ser humano.

Movimento da vida

Os seres vivos são seres que se movem "por si" segundo vários géneros de movimento. Mesmo as plantas "movem-se", partilhando com os animais os movimentos mais elementares da vida: geração, nutrição, crescimento. Os movimentos dos seres vivos constituem formas espacio-temporais. O crescimento é uma alteração quantitativa e qualitativa que leva à "forma perfeita" da maturidade. Mesmo se o "movimento local" é uma característica dos animais, a par com a sensação, certas plantas apresentam formas muito simples de movimento local, como, por exemplo, o fototropismo. Através dos seus movimentos os seres vivos dão corpo ao tempo, temporalizam as suas formas, desenham formas no tempo.

Seres animados são movidos por uma pulsão de vida, que, no caso dos animais, se manifesta nas sensações mais elementares de fome ou de sede que traduzem o desejo elementar de comer e beber. A pulsão de vida, que se manifesta em todo o ser animado, tende a preencher o tempo com vida, a acompanhar o correr do tempo no seu avanço indefinido e potencialmente infinito. Só que isso só é possível até um certo ponto, uma vez atingida a perfeição da forma segue-se uma fase de declínio e

definhamento que se termina com a morte. Ao contrário dos astros, corpos incorruptíveis e eternos que, com o seu movimento regular e perfeito, acompanham *ad infinitum* a marcha do tempo, marcando-lhe o ritmo, na sua corrida sem fim, os seres vivos são mortais, finitos. Só conseguem perseverar na sua forma temporal até ao momento final das suas vidas.

Os seres vivos são seres com um desejo de viver ilimitado e um tempo de vida limitado. Mas se a realização absoluta do desejo de viver não é possível para o indivíduo, ela é-o, potencialmente, ao nível da espécie. Isso acontece através de um movimento fundamental da vida que é a *geração*. "A mais natural das funções de todo e qualquer ser vivo é de gerar um outro ser semelhante a ele, com a mesma forma, o animal um animal, a planta uma planta, e, deste modo, participar no eterno, na medida das suas possibilidades" (*De anima*).

O movimento da vida tem uma estrutura temporal: a sucessão, potencialmente infinita, das gerações. Por seu turno, a vida de cada indivíduo constitui a iteração de uma forma espacial e temporal própria à sua espécie; na dimensão do tempo é repetição do ciclo da vida – nascimento, crescimento, maturidade, declínio, morte. A vida dos seres animados confere uma estrutura e uma forma ao *apeiron* temporal. Em particular no caso dos animais, o motor do movimento da vida é um "desejo infinito" de viver, que tem por correlato o infinito potencial do tempo e se manifesta em desejos específicos (como a fome ou a sede) que desencadeiam movimentos do corpo que são formas de *agir* direccionadas para fins vitais: para continuar a viver o animal tem de procurar alimentos, fugir de predadores, etc. Para que a espécie continue é necessário gerar descendentes, o que requer movimentos adequados e pressupõe um desejo libidinal.

Zôê e *bios*

A especificidade do humano requer a distinção entre dois sentidos do termo vida, que correspondem a dois termos gregos diferentes. Deve-se distinguir entre a vida num sentido que poderemos chamar biológico (*zôê*) e a vida no sentido da vida biográfica (*bios*), ou seja vivida por um ser

humano no espaço de tempo entre o nascimento e a morte, e compreendendo a globalidade das suas actividades e relações com o mundo, com os outros e consigo mesmo. Esta última é a vida que pode ser objecto de uma narrativa, ou seja da descrição de um *curriculum vitae,* de um percurso marcado pelas situações, circunstâncias e acontecimentos, felizes ou infelizes, que o afectam e pelas suas acções, que muitas vezes são reacções a essas circunstâncias. No primeiro sentido, o *telos* do movimento da vida é a própria vida, ou seja a sua continuidade por tempo indefinido, no indivíduo, e, para lá da vida individual, infinitamente, na sucessão das gerações. Todos os desejos e movimentos do animal estão, directa ou indirectamente, direccionados para este fim. As formas da vida biológica são temporais, cíclicas, potencialmente ilimitadas. Morfologicamente são determinadas pelo *ergon*, pelo fazer próprio de cada espécie na sua relação ao mundo.

A vida no sentido do *bios* desenrola-se na esfera do agir e da acção (*prattein, praxis*). A acção é um tipo de movimento próprio do ser humano. No sentido mais estrito do termo, "os animais (não humanos) não têm *praxis*". Só do ser humano se pode dizer que ele age. A vida enquanto *bios* transcende, em certo sentido, a vida biológica (*zôê*), apesar de esta visar o infinito (*apeiron*), enquanto aquela visa uma forma finita. Enquanto que o fim da vida biológica é simplesmente "viver", manter indefinidamente a vida, sobreviver, o fim da vida humana, da vida biográfica, é "viver bem", o que também significa agir bem. É a *praxis* que poderá conferir à vida uma boa forma de vida, ou não. A vida enquanto *bios* transcende a vida biológica no sentido em que esta é o material, a matéria à qual a *praxis* dá uma forma.

A *praxis,* acção, é uma actividade em que o agente opera uma transformação de si mesmo, uma operação "imanente". A produção (*poiesis*), ao contrário, transforma algo que é exterior ao agente, um material, num produto independente dele. Neste último caso, uma matéria-prima é transformada num artefacto. Na acção, a causa ou princípio do movimento não reside apenas no desejo natural do agente mas numa "escolha

deliberada" (*proairesis*) resultante da intersecção da razão (*logos*) e do desejo, ou seja da convergência da capacidade intelectiva em dar uma forma compreensiva (com sentido) ao desejo, em definir o objecto do desejo, e da capacidade do desejo de investir essa forma.

Dentro do quadro das formas espacio-temporais da vida, ou seja da facticidade biológica originada pela infinitude do desejo natural, cuja dimensão é o infinito potencial do tempo, cada ser humano inscreve no espaço de tempo entre nascimento e morte, a forma singular e finita da sua vida. O movimento da *praxis* desenha uma forma finita, ou seja marca um limite que se sobrepõe a um fundo de formas potencialmente infinitas (do tempo, dos movimentos da vida, do desejo vital). As acções concretizam escolhas que, na globalidade, manifestam um modo de viver transversal a todas, uma forma de vida. A matéria das decisões práticas e das acções são as relações, sobretudo com os outros, mas também consigo mesmo e com o mundo natural, em particular com os seres vivos não humanos.

Economia e crematística

A relação entre as duas vidas (*zôê* e *bios*) é complexa. Ela começa por ser simplesmente condicionante: pode-se viver sem "viver bem", não se pode "viver bem" sem viver. No entanto, as coisas complicam-se em momentos em que há tensão entre os fins respectivos das duas vidas – uma tensão que se manifesta como oposição entre *apeiron* e *forma*, ou seja, mais precisamente, entre a pulsão ilimitada (*apeiron*) de viver, da *zôê*, e a aspiração à forma da "vida boa".

Um campo em que esta tensão se revela com particular acuidade é o da economia. À partida, esta é uma actividade ao serviço da vida, da sua manutenção e continuidade. O fim da economia é angariar e administrar o que é necessário à vida biológica. Trata-se de prover os humanos com os meios necessários à subsistência e protecção das suas vidas. Já o fim da política, identificado por Aristóteles como o fim da vida biográfica, é o "viver bem", uma forma que transcende o movimento natural da vida biológica. O fim desta última limita-se à *Selbsterhaltung* (autopreservação),

à sobrevivência. Todavia, a economia acaba por também ser política, por ser economia política, e a *politikê epistemê*, arte e ciência suprema das "coisas humanas", acaba por ter de regular a economia.

Como se articulam as actividades da economia e da política?

Aristóteles distingue na economia duas partes: uma, a economia no sentido mais restrito do termo, é a *administração* do *oikos*, da comunidade natural e primária de vida, mais concretamente a gestão dos bens necessários à vida (meios de subsistência, de protecção, etc.). A outra é a actividade de *angariação* ou aquisição desses bens, à qual ele dá o nome de "crematística" (de *chremata*, bens, posses, riqueza). A crematística é uma actividade que encontra o seu fim natural e o seu *limite* na economia. Os bens a adquirir pela primeira são os que são necessários e suficientes à segunda para porvir às necessidades vitais dos membros do *oikos*. Quem administra administra alguma coisa. A economia precisa da crematística, estando esta ao serviço daquela, a qual lhe diz o que precisa. Todavia, a invenção do dinheiro permitu a emergência de uma crematística que esquece o serviço que tem de prestar, e faz da aquisição e acumulação de riqueza, *em si*, o seu fim único, acabando por se perder na "arte pela arte" da acumulação indefinida, do enriquecimento infinito. A perca do fim é uma perca da forma e o deslize da actividade de aquisição para o ilimitado, para o *apeiron*.

A moeda é a medida universal do valor de todas as coisas e o símbolo substancial, embora convencional, susceptível de ser trocado por qualquer uma. A moeda permite "transmutar" as mais diferentes coisas, com as mais diferentes qualidades e usos, numa mesma substância, num mesmo e único "líquido", em dinheiro líquido, em pura quantidade. A série dos números é, como a dos instantes do tempo, infinita. Sem dúvida que o instrumento monetário facilita as trocas e, portanto, a aquisição dos bens necessários à vida, tarefa original da crematística, o que se pode considerar um bem. Ao mesmo tempo, porém, a monetarização de *todos* os bens permite uma acumulação ilimitada de riqueza. Entra-se, assim, numa dimensão do *apeiron* que não teria sentido numa economia

pré-monetária. O dinheiro permite uma nova forma de crematística, financeira e especulativa, a qual se transforma numa tarefa infinita cujo fim já não é a aquisição dos bens necessários ao *oikos,* à vida da comunidade humana, a começar pelos bens de subsistência, mas a maximização dos lucros e a acumulação ilimitada de riqueza monetária, de dinheiro.

A vida do *chrematistês,* do homem de negócios – expressão que o tradutor inglês H. Rackham traduz por "life of money-making" – é dominada pela paixão da *pleonexia,* termo que significa literalmente desejo de "ter mais", portanto cupidez. O fim da sua vida é a satisfação de um desejo insaciável de riqueza. Acontece que a deriva monetarista da crematística é uma emanação da própria vida biológica. Com efeito, o motor desta actividade sem fim de acumulação infinita de riqueza é o próprio desejo de viver, pulsão primária da vida (*zôê*), que Aristóteles considera "ilimitado" (*apeiron*). Na medida em que para viver são necessários meios, a começar pelos de subsistência, um desejo de viver ilimitado, só poderá ser satisfeito por meios também ilimitados. O dinheiro em quantidade ilimitada poderia, assim, comprar os meios de uma vida sem fim, protelar indefinidamente a morte. A vida de um género como a do homem de negócios acaba por ser dominada, ou mesmo totalmente preenchida, por tarefas infinitas e comportamentos aditivos. É uma vida subordinada ao *apeiron*, o que significa uma vida sem forma.

O *bios apolaustikos*, a "vida de prazeres", apresenta uma estrutura semelhante à do homem de negócios, e uma igual ausência de forma. Neste caso o dinheiro ilimitado é apenas um meio que serve para adquirir um prazer sem limites, sendo o prazer o objecto infinito que alimenta um desejo ilimitado.

Forma de vida

A vida do homem de negócios especulador é dominada pelo *apeiron*, pelo desejo ilimitado de um objecto abstracto e sem limites, vida prisioneira da tarefa infinita de "ter sempre mais". É uma vida disforme e, em certo sentido, sem forma. A questão que resta é de saber o que seria, em

termos genéricos, o oposto desta vida, ou seja uma vida com forma, e, em seguida, uma "boa" forma de vida.

Os seres vivos são seres que se movem "por si". Além de apresentar os movimentos fundamentais da vida (geração, crescimento), os animais mexem-se, são capazes de locomoção, distinguem-se das plantas pelo movimento local, bem como pelo sentir, que pode intensificar-se até à dor. É através do movimento que um animal manifesta a sua forma mais própria, o seu *eidos*. É no seu movimento que ele pode atingir a perfeição dessa forma. Há para cada espécie uma tarefa própria, uma performance essencial (*ergon*) a desempenhar na vida, que é um movimento. Aristóteles dá como exemplo o *ergon* do cavalo, que é, afirma ele, a "corrida".

No caso do ser humano, o seu *ergon,* a sua tarefa própria reside em "acções com sentido" (*praxeis meta logou*). A *acção* (*praxis*) é a forma de movimento própria do ser humano. Na sua efectuação uma acção é visível através do corpo do agente. Não há acção sem corpo. Qualquer acto de fala, nomeadamente, já é acção – "dizer é fazer", como diz Austin – e a palavra também é expressão do corpo. A efectuação visível (ou audível) da acção é a parte visível e terminal de um processo que tem uma parte invisível, uma "actividade da alma", um pensamento discursivo (*logos*) que dá sentido à essa acção. A acção resulta de um processo de decisão que compreende deliberação, juízo e escolha de um modo de agir entre vários possíveis. Que a acção tenha um "sentido" ou um "racional" significa que o agente pensou no que ia fazer e agiu por uma razão, ou mais que uma, e com um propósito.

Importa notar que a acção é um movimento relacional, no sentido em que, através dela, o agente actualiza a sua relação com o mundo, com os outros e, de certo modo, consigo próprio. Neste último aspecto, a acção é uma actividade "imanente": ao agir, o agente está a determinar o seu modo de ser, a dar uma forma à sua vida, o que para ele é um objecto central de cuidado. No entanto, viver não é uma actividade solitária, e, assim, faz parte essencial de uma vida a forma da interacção com os

outros. A forma da vida do indivíduo também depende dos outros, das suas relações com eles, além de depender da fortuna, num mundo sujeito à contingência, onde o bem é frágil, e a tragédia sempre possível. A ética de Aristóteles é uma resposta na generalidade à questão socrática "como viver", que é a questão sobre a forma a dar às nossas vidas, a qual também significa como viver com os outros, como viver em comunidade. A resposta aristotélica apresenta dois elementos: uma doutrina das virtudes éticas e uma teoria da "prudência" ou sabedoria prática, que é uma virtude "dianoética", isto é da inteligência. As virtudes são formas elementares "excelentes" de nos relacionarmos com os outros, formas que, idealmente, deveriam ser interiorizadas por cada um como *disposições* a agir da maneira mais apropriada nas relações com os outros, de um modo geral ou em determinadas situações. A maior parte das virtudes são, por conseguinte, sociais ou políticas, ou seja dizem directamente respeito às relações com outrem e à vida em comunidade. Estão neste caso, por exemplo, a generosidade, a amabilidade, a justiça ou a veracidade. Uma aparente excepção é a "moderação": virtude autoreferencial relativa à capacidade de regulação dos próprios desejos e pulsões. Mas mesmo esta virtude mais egocentrada, particularmente relevante para a forma da própria vida, acaba por ter incidências, mesmo que indirectamente, na relação com outrem. A forma virtuosa ou excelente – o termo *aretê* significa "excelência" – de agir supõe a regulação de uma energia emocional ou pulsional, ou seja a determinação de uma "justa medida" numa escala continua, e, portanto, a inscrição de uma forma num continuum ilimitado (*apeiron*).

As virtudes são necessárias mas, só por si, não são suficientes para a realização de uma boa forma de vida. São disposições a agir com pertinência em ocasiões apropriadas, formas de comportamento só activadas de acordo com situações momentâneas. Ora, uma forma de vida é transversal, abrange a vida na sua globalidade, enquanto a forma de uma acção virtuosa é circunstancial. A supor a existência de virtudes éticas no agente, é necessária uma coordenação temporal e situacional das

virtudes e das acções virtuosas para que, na sua totalidade, uma vida seja coerente e bem sucedida, o mesmo é dizer tenha uma boa forma.

A coordenação temporal das virtudes éticas, a começar pela determinação do *kairos*, do momento preciso da passagem ao acto, é a tarefa da virtude intelectual da "prudência". O "homem prudente" (o *phronimos*) possui a virtude da sabedoria prática, ou seja do discernimento das coisas humanas, uma faculdade da razão que inclui uma invulgar capacidade de julgar, a qual, apoiando-se nas virtudes éticas, ou seja do coração, bem como no conhecimento das situações e dos outros, é capaz de tomar as melhores decisões e agir o melhor possível, activando, nos momentos mais adequados, e, em certos casos, irrepetíveis, as virtudes mais adequadas às situações particulares.

O recurso ao modelo do *phronimos,* na ética aristotélica, traduz a assunção da impossibilidade de descrever directamente a vida boa, de enunciar um conjunto de regras, fáceis de ensinar e aprender, susceptíveis de regular uma tal forma de vida. O mundo humano é demasiado complexo e contingente para que tal seja possível. No melhor dos casos, a pedagogia da prudência restringe-se ao exemplo e à sua compreensão pelo aluno: "A melhor maneira de compreender a prudência é de observar os homens a que chamamos prudentes" (*Ética a Nicómaco*). É óbvio que a pedagogia do exemplo só funciona se o aprendiz dispuser de uma equivalente capacidade de julgar.

No mundo moderno, caracterizado por uma consciência mais forte do que nunca da contingência do futuro, da desordem do mundo humano, dos riscos e das crises de toda a ordem (social, económica, ambiental), a ideia de uma boa forma de vida, ainda para mais desprovida de alicerce numa fé religiosa ou secularizada (como a da filosofia da História), aparece como algo de irremediavelmente arcaico ou, no mínimo, altamente improvável. Como Merleau-Ponty notava, numa observação dos anos 50 do século passado, mas que, hoje, nada perdeu da sua validade, vivem-se "tempos em que os deveres e as tarefas são obscuros". A descrença em valores e em virtudes consensuais levou, no pensamento

liberal moderno, à despolitização e à privatização da questão da vida boa, o mesmo é dizer à sua redução à insignificância. Cada um deverá poder optar pela forma de vida que mais lhe convém. Acontece que, para um ser comunitário, a adopção de uma forma de vida nunca poderá ser como a escolha do modelo do casaco ou da cor da gravata.

Mesmo que seja difícil e improvável pode haver acções colectivas que concretizem boas formas de vida e não sejam apenas o resultado de cálculos de interesses. Como escreveu Merleau-Ponty, em *Sens et non-sens,* "pode acontecer que, na acção, os seres humanos concordem e que os acontecimentos respondam à sua vontade". Se tal acontecer, e se a fortuna for favorável, uma vida conseguida será "o movimento pelo qual, juntando-nos aos outros e juntando o nosso presente ao nosso passado, agimos de modo a que tudo tenha um sentido, terminando com uma palavra precisa o discurso confuso do mundo" – ou seja, inscrevendo uma forma no *apeiron* do mundo.

identidade

José
Ricardo
Carvalheiro

Geralmente usado nas ciências sociais e humanidades com o sentido de auto-percepção ou de categorização, e como resultado de processos de identificação, o conceito de identidade é de complexo e difícil manuseamento, tanto pela multiplicidade de aspectos que convoca como pelo facto de se tratar de uma expressão com pesado lastro de senso comum e de a sua semântica ser paralelamente disputada no terreno da luta política.

O político é tido como um dos campos importantes de investigação, na medida em que discursos e políticas de identidade sejam objecto de análise. Mas o facto de não se mostrarem fáceis as linhas de separação entre a pesquisa científica e as retóricas identitárias tem sido motivo para redobrar cautelas face aos riscos de "contaminação" do conceito.

Consoante as áreas e os ângulos de abordagem, o conceito pode ser desdobrado nas declinações de identidade pessoal, identidade social e identidade colectiva, mas geralmente trata-se de prestar atenção a fenómenos psicossociológicos em cujo cerne se encontram processos comunicativos. Do leque de disciplinas com tradição no uso do conceito fazem parte: a Psicanálise, onde o foco é no processo de formação do sujeito; a Psicologia Social, campo onde porventura a teorização da identidade têm sido mais rigorosa e onde está intimamente ligada aos temas das relações intergrupais e da discriminação; os Estudos Culturais, com a frequente abordagem de pertenças e diferenças sexuais, de género, étnicas, raciais, religiosas ou nacionais; a Sociologia, onde o conceito surge pelo prisma das interacções, dos papéis e dos movimentos sociais, mas onde também enfrenta dificuldades em aceder ao cânone disciplinar e gera mesmo dúvidas quanto à sua utilidade científica.

Em torno do conceito existem várias dicotomias epistemológicas, a mais profunda das quais é a que opõe visões construtivistas a visões mais substancialistas, ou "essencialistas". Com raízes na análise de Weber sobre o afrouxar dos laços de pertença no emergir de lógicas de associação na contemporaneidade, e sob influência da visão interaccionista de um *self* relacional, situacional e multifacetado, foram-se desenvolvendo

perspectivas da identidade como construídas, habitualmente caracterizadas em termos de "fluxo" e "negociação". A tónica nos aspectos relacionais, no discurso e na performatividade dos actores sociais liga esta linha a uma noção dinâmica de cultura onde aquilo que é visto como decisivo nos processos identitários é a significação das diferenças e o estabelecimento de fronteiras simbólicas, mais do que a existência de elementos culturais "objectivos". Estes atributos, como sejam a partilha de línguas ou religiões comuns, são por sua vez utilizados pelas perspectivas substancialistas de forma mais fixa na sua abordagem das categorias identitárias, procurando perceber como estas se relacionam com outros vectores e os influenciam.

No campo da Comunicação, as visões substancialistas tendem a encarar as identidades como ponto de partida e variável independente que age sobre outras práticas sociais (como o tipo de uso dos *media*), enquanto as visões construtivistas encaram as identidades tendencialmente como ponto de chegada, potencialmente provisório, de processos discursivos e simbólicos (onde os *media*, enquanto sistemas representacionais, são arenas da sua construção).

Esta dicotomia articula-se também com a diferença entre concepções da identidade como categoria tendencialmente atribuída e imputada aos sujeitos a partir de entidades exteriores ou, por outro lado, como tendencialmente adquirida e alcançada por acção destes (noutros termos, entre o poder relativo das hétero-definições e das auto-percepções). O pendor mais atributivo ou mais aquisitivo das identidades é histórica e contextualmente mutável, mas coloca sempre no seu centro a questão das relações de poder entre indivíduos e grupos, bem como a existência de instituições produtoras, definidoras e impositoras de categorias. O problema não deixa de se colocar também epistemologicamente no seio da pesquisa social e nas atitudes dos investigadores quando escolhem perspectivas exteriores ("etics") ou interiores ("emics") na categorização identitária dos seus objectos/sujeitos empíricos.

Simplificadamente, pode dizer-se que o plano comunicativo e mediático está hoje presente de forma crucial na abordagem das identidades, em pelo menos em três aspectos.

(i) Através do conceito de reconhecimento, que sendo um dos alicerces teóricos dos estudos de identidades torna a questão eminentemente comunicacional na medida em que os processos de identificação assentam na reciprocidade entre o *self* e o outro e a identidade pode assim ser entendida como um resultado dialógico, seja uma síntese discursiva consensual, seja um núcleo de significados instáveis e contestados. Neste sentido, os *mass media* podem ser concebidos como um "outro generalizado", deles emanando materiais simbólicos com que os membros do público negoceiam sentidos de pertença ou de alteridade para com as categorias identitárias, ao passo que as redes sociais *online*, por vezes referidas como meios de *self mass communication*, englobam também conspícuas práticas de apresentação do eu e de performance individual, ou seja, a mediação de um trabalho (recíproco) de reconhecimento mais específico. O plano mediático do reconhecimento e da representação categorial articula-se, a nível macro, com as chamadas políticas de identidade.

(ii) Através da óptica da mediatização que progressivamente vem caracterizando a modernidade e dos crescentes fluxos de formas simbólicas espácio-temporalmente descontextualizadas que expandem as hipóteses de reflexividade dos sujeitos e fazem dos meios de comunicação um dos elementos protagonistas num quadro de "fragmentação" do *self* e de "crise" das identidades unitárias e estabilizadas; ou, por outro prisma teórico, de um cenário pós-moderno em que o sujeito se torna supostamente capaz de "bricolar" culturalmente as suas marcas, conexões e pertenças identitárias. A multiplicidade de facetas e filiações tem chamado a atenção para o papel dos *media* nos fenómenos da interseccionalidade e das (in)compatibilidades identitárias, mas também todo o conjunto de discursos e políticas propensos à fixação e à univocidade categorial é,

em si mesmo, objecto dos estudos das identidades. Formas simbólicas, conexões e performances proporcionadas pelos *media* podem ser analisadas como recursos para a construção identitária, mas esses recursos ao dispor do *self* existem num cenário de mediatização em que estão igualmente presentes significativos constrangimentos simbólicos, gerados ou mantidos por poderosos sistemas de produção representacional e cujas categorias e respectivas noções de pertença se impõem culturalmente, ou são mesmo incorporadas pelos sujeitos independentemente da sua vontade.

(iii) Através de uma articulação privilegiada com os processos de globalização. A dimensão colectiva das identidades é aqui articulada com a questão da "pertença" e com as suas transformações relacionadas com os padrões de comunicação e mobilidade no mundo contemporâneo, onde pode ser identificado um macroprocesso de fluxos em que mensagens e indivíduos em movimento produzem dinâmicas de mútua recontextualização, alterando as formas tradicionais de identidade baseadas nos lugares, mas também estimulando forças tendentes à marcação de identidades locais e nacionais (nas quais podem também emergir novos padrões de segregação). O campo das migrações tem permitido observar grande versatilidade e combinação no uso dos *media* e a gestão de identidades simultâneas, mas que estão longe de ser uma simples celebração da hibridez.

informação

Paulo
Serra

Das várias palavras que circulam não só no nosso mundo quotidiano, mas também no mundo das ciências da comunicação (e de outras ciências), poucas serão tão ambíguas e polissémicas como a palavra "informação". Assim, e sem quaisquer preocupações de exaustividade, por informação pode entender-se coisas tão diferentes como as seguintes:

– Notícia: uma "pessoa informada" é uma pessoa que está a par dos acontecimentos do mundo, tanto do mais próximo como do mais distante;

– Indicação: por exemplo acerca de um local para onde se quer ir, como quando se pede "uma informação";

– Dados: um conjunto de sinais cujo sentido e/ou eficácia decorre de um certo código, como por exemplo o código genético;

– Meios de comunicação: como quando se fala, por exemplo, dos "profissionais da informação";

– Inteligência: no sentido daquilo que carateriza um "serviço de informações" mais ou menos secretas (para o público em geral ou para o "inimigo").

E poderíamos continuar.

Talvez tenham sido precisamente a ambiguidade e polissemia da palavra "informação" que me levaram a dedicar, ao tema da informação, a minha dissertação de mestrado (*A tecnociência como utopia: a partilha do poder e do saber na sociedade da informação*, 1998) e a minha tese de doutoramento (*Informação e sentido: o estatuto epistemológico da informação*, 2002) – isso para além de alguns capítulos de livros e artigos de revistas. Tentei mostrar, nesses diversos textos, que o conceito de informação nos coloca (perante) diversos problemas.

Um dos problemas que o conceito de informação nos coloca, e que se encontra logo patente nos exemplos que acabo de dar, é o da compatibilização entre aquilo a que podemos chamar uma conceção semântica ou filosófica da informação – a ideia de que toda a informação tem um "sentido", e de que só o que tem sentido pode ser classificado como

informação –, e a conceção matemática da informação, a ideia de que a informação é uma quantidade cuja grandeza depende do maior ou menor número de escolhas binárias, e que é independente de qualquer "sentido". Uma forma de tentar compatibilizar ambos os conceitos de informação é, seguindo a famosa definição de Gregory Bateson – que, por sua vez, retoma o conceito de informação da cibernética de Wiener –, afirmar que a informação é "uma diferença que faz uma diferença" (*a difference that makes a difference*). No entanto, como qualquer definição, esta definição envolve ela própria a necessidade de uma definição: o que se se entende por "diferença"? E quando é que uma diferença "faz uma diferença"?

Outro dos problemas colocados pelo conceito de informação é o de que, qualquer que seja a conceção acerca dela (semântica ou matemática), ela tende a ser entendida como "informação de" – informação acerca de uma realidade preexistente –, e não como "informação para", ou seja, informação como criadora da própria realidade; ou, para utilizarmos uma terminologia de John Austin, mais como constatativa do que como performativa. Ora, como hoje verificamos a cada passo, a informação não descreve ou denota meramente a realidade, mas fá-la acontecer, ela é pré-formação e instrução – como quando, por exemplo, as informações que apontam para a possibilidade de um *crash* na Bolsa fazem efetivamente acontecer tal *crash*, ou as informações sobre o trânsito que vamos ouvindo na rádio do automóvel nos levam a mudar para um percurso menos congestionado e, eventualmente, a tornar congestionado essa percurso que não o estava.

Um terceiro problema decorre do facto de que a palavra "informação" está na base de uma expressão que não deixa de ser tão equívoca quanto ela: a expressão "sociedade da informação". Esta expressão, que é geralmente usada para designar uma sociedade em que o fator fundamental da mais-valia deixa de ser o trabalho para passar a ser o "conhecimento", leva muitas vezes à confusão entre informação e conhecimento e ao pensamento de que a "sociedade da informação" é, necessariamente,

uma sociedade de cidadãos "bem informados" (Alfred Schutz). Se é verdade que, como diz o aforismo corrente, "um homem bem informado vale por dois", coloca-se a questão de distinguir entre o que é *ser informado* e o que é *ser bem informado*, isto é, entre a simples informação e a informação que pode levar ao conhecimento – algo a que, em outros textos meus, chamei "o problema de Platão".

A indistinção entre informação e conhecimento, de que decorre a ideia de que mais informação levará, de uma ou outra forma, a mais conhecimento, está na base da "utopia da informação" que, no ocidente moderno, tem o seu ponto mais marcante com os iluministas. De acordo com esta utopia, que adota uma espécie de versão ingénua da tese socrática de que o mal resulta da ignorância, fornecer o máximo de informação científica, filosófica e artística a cada um dos cidadãos levá-los-á a pôr de lado as suas superstições e o seus preconceitos e, assim, a serem mais sabedores e melhores cidadãos numa sociedade que se tornará mais livre, igualitária e fraterna. No entanto, como mostraram acontecimentos catastróficos como as duas guerras mundiais do século XX, a informação, por muito "iluminada" que seja, não é sinónimo de conhecimento nem de retidão moral – antes, pelo contrário, pode potenciar o mal e a destruição do outro.

Retomando – e reconfigurando – a "utopia da informação" já no pós-II Guerra Mundial, Norbert Wiener concebe a sociedade como um sistema que se pode autorregular mediante a circulação de informação entre cada uma das suas partes e elementos, nomeadamente indivíduos e instituições. Todos os problemas individuais e sociais podem ser vistos, em última análise, como impedimentos ou defeitos nessa troca de informação, e nada que não seja possível corrigir tecnologicamente. Impõe-se, assim, desenvolver as tecnologias – "dispositivos logotécnicos", para utilizarmos uma expressão de Adriano Duarte Rodrigues – que permitam acelerar e aprofundar a troca de informações entre os indivíduos e as instituições. Comunicar – trocar informação – torna-se, deste modo, um imperativo para todos e cada um dos indivíduos e instituições da sociedade.

Reciprocamente, proibir ou travar a circulação de informação – tornando o segredo regra – será o mal radical de qualquer sociedade que se pretenda aberta, democrática e funcional.

O mínimo que podemos dizer é que o mundo em que atualmente vivemos é um mundo tipicamente wieneriano, de dispositivos logotécnicos, máquinas inteligentes e autómatos. As metáforas em que assenta tal mundo são sobejamente conhecidas e repetidas até à exaustão: a "rede", a "aldeia global", as "redes sociais", as "máquinas inteligentes", etc.. No entanto, e como o indica logo o título do livro que Wiener publica em 1948, convém não esquecer que uma das palavras centrais na cibernética é a palavra controlo – controlo através da comunicação, ou seja, da circulação da informação. Quem nos informa também nos pré-forma e nos conforma numa certa direção em vez de outra. Tal leva, precisamente, Gilles Deleuze a caracterizar as sociedades ditas da informação como "sociedades de controlo".

Não admira, assim, que nos tempos mais recentes a "utopia da informação" tenha vindo a ser cada vez mais vista sob o olhar da distopia, e das distopias mais clássicas: a da máquina que para (E. M. Forster, 1909), a da vida totalmente regulada (Evgeni Zamiatin, 1924), ou a da vigilância permanente (George Orwell, 1949). Cada uma dessas distopias capta, a nosso ver, aspetos que se tornado cada vez mais centrais nas "sociedades de controlo".

Pode-se dizer que pretender reconduzir as "sociedades de controlo" a essas distopias clássicas é um exercício anacrónico, que projeta para o passado o que o passado não podia ver. Mas essa é precisamente a natureza da distopia (e também da utopia): dar-nos a ver o que ainda não pode ser visto, ou só o pode ser por aqueles que mais tarde olharemos como arautos do futuro, por muito miserável que este seja.

jornal

Nuno
Francisco

As mãos lá se vão sujando no setor da composição à medida que os carateres cheios de tinta são alinhados ordenadamente ocupando um espaço e um sentido que, até há escassos minutos, estavam ausentes. Há que por um fim àquilo, àquela alvura incómoda de uma página em branco. O mundo está cheio de estímulos e de vida. Uma página em branco é a antítese impossível de tudo isto. A existência de uma página por escrever é a maior das improbabilidades num mundo em constante vertigem.

Há sempre, por mais anos que se tenha de ofício, aquela maldita angústia da ausência de carateres impressos na página em branco. Acredite-se que esta não é só a angústia dos escritores. A página em branco é um dilema bem mais premente para quem faz dela o palco diário de um mundo que não espera por ninguém. Não é a angústia do guarda-redes no momento da marcação do penálti, mas será a de um treinador que tem de fazer a equipa titular e mandar os restantes jogadores para o banco ou para a bancada. O gatekeeper, como se vê, dá para tanta coisa que não apenas para os que decidem como é que se preenchem e compõem as páginas de jornais. O que terá valor-notícia para a audiência, que destaque terá, os títulos; se é uma modesta breve de lead atravancado no canto esquerdo da página subjugada a um título mirrado a uma linha ou, então, qual cartaz na Broadway, se merece uma imponente meia página com fotografia e título corpo 24 a duas linhas. Decisões, decisões. Tantas. E, depressa, por favor, que os carateres de chumbo estão prontinhos para serem alinhados nas bandejas.

E a grande rotativa que já dá sinais de vida. Ah, o bendito legado de Gutenberg, que ampliou o conhecimento para além de todas as fronteiras físicas e sociais e escancarou a porta para que este aglomerado de páginas a que se chama "jornal" um dia se fizesse meio de comunicação de massas, – o primeiro!. Esses que, algures nestas instalações do jornal, ainda arrumam pacientemente os fonemas de chumbo de uma forma quase tão inocente e ritualística como o dia inaugural da imprensa. Esses que preparam um banho de tinta para dar à estampa

no papel prensado o que os senhores e as senhoras jornalistas andam a magicar lá nos andares de cima.

E o mundo corre, corre que se farta. E nós atrás dele, num duelo que estamos condenados a perder. Mas todos os dias se tenta. Enquanto houver papel e carateres de chumbo e tinta para os cobrir, os telefones irão uivar pela redação, as secretárias dos jornalistas continuarão cada vez mais soterradas em papéis e agendas num caos que apenas o próprio consegue descodificar. Por entre conversas com as fontes que os levam a baixar o tom de voz, que isto da redação ser um espaço partilhado e democrático é inquestionável, mas as conversas confidenciais com as fontes e a salvaguarda da sua identidade são das coisas mais sagradas no ofício.

E o mundo corre e nós não o conseguimos acompanhar. Quando muito apanhamos-lhe o rasto. Já não é mau. E as páginas em branco sucedem-se para que esse mundo se deixe por lá registado alguma da sua vertigem. Dia após dia feitos de papel, tinta e chumbo. É assim que se grava o quotidiano. De uma forma definitiva e perene. A possível, sempre.

Os dias correm e o ritual deste intricado corpo que é um jornal vai ele próprio sendo inebriado pela passagem do tempo. Sim, os coletores do tempo também têm de se adaptar. Desde a aurora da imprensa de massas, em meados do século XIX, que as mudanças tecnológicas obrigam a constantes readaptações da organização deste sistema de produção de informação. Da revolução do telégrafo que aproximou a redações do acontecimento, estreitando de uma forma definitiva o tempo da notícia, passando pela fotografia, pelo telefone, pelo fax, pelo silencioso computador que substituiu inúmeras funções e acabou com o "sagrado" martelar das teclas das máquinas de escrever nas redações e, claro, pelo advento da internet e das gigantescas comportas que abriu para o jornalismo. E por essas comportas passaram tanto as oportunidades como as mil apreensões sobre como todo este velho e até então infalível sistema feito de papel, chumbo e tinta iriam sobreviver. O tempo levou os carateres banhados a tinta para o museu. Com eles foram velhos ofícios

feitos de perícia. Como a perícia felina dos temidos "corretores de provas", agentes infalíveis da defesa da Língua Portuguesa que povoavam as grandes redações e que eram a derradeira barreira a ultrapassar pelos jornalistas antes dos seus trabalhos irem para a página. Implacáveis nas concordâncias verbais, nos locais certos para vírgulas habitarem – vírgula entre sujeito e verbo era guia de marcha direta para o purgatório dos jornalistas – isto não falando em erros ortográficos "grosseiros" que não só não eram admissíveis como fariam a vítima ficar retida no nono círculo do inferno de Dante. As máquinas de escrever, esse símbolo da imprensa durante muitas décadas, estão também nas arrecadações dos jornais e algumas delas expostas para curiosidade alheia e servirem de atestado das vetustas idades das publicações.

O mundo que nos esforçamos por acompanhar também trocou as voltas aos velhos jornais impressos – que em muitos casos ainda demonstram uma resiliência absolutamente notável. Hoje, tal como telégrafo o fez no contexto do século XIX, o tempo da notícia está comprimida a um expoente mínimo. O menor de sempre. O tempo entre o facto e o conhecimento público do mesmo nunca foi tão curto. Isto, partindo do princípio geral que esse facto é dado a conhecer por um jornalista e não por uma outra testemunha que o coloca disponível através de um dos vários instrumentos online. Os velhos jornais associados ao papel estão agora, preferencialmente, nos ecrãs. Ecrãs que não se compadecem com velhos rituais, demorados e relativamente ponderados. No processo foi suprimida muita da tradição industrial associada à produção de notícias. E com ela, a segmentação de funções, a especialização e, quer queiramos quer não, a ponderação. O mundo é, já sabemos, a tal vertigem e o jornal, agora livre de amarras, atira-se com ganas a esse mundo numa competição que inevitavelmente, nunca ganhará. O resto viverá num museu. Os ofícios e as máquinas que auxiliavam essas rotinas da recolha, escolha, produção e distribuição. As "velhas" notícias da manhã – até a compra do jornal no quiosque é um ritual dos consumidores – são hoje as "notícias ao minuto" com permanentes atualizações e correções. É sabido que no digital é

mais fácil arriscar, corrigir e apagar o erro, apesar de pegada original por lá ficar. E tem outra suprema "vantagem": Ao contrário do processo de difusão por meio físico, a publicação em meio digital é virtualmente ilimitada e praticamente gratuita. No papel sempre houve outras dimensões: Para além da ponderação sobre o que publicar ou não, porque era um processo caro e que exigia forte seleção da informação, existia a noção enraizada de que o erro ficava impresso para a posteridade como uma mancha na credibilidade do título. O jornalismo sempre beneficiou com os avanços tecnológicos e sempre os soube apropriar para benefício do ofício e dos consumidores. O que nunca deverá acontecer, por entre velhas e novas rotinas, é que os fundamentos essenciais da prática sejam sacrificados em nome da rapidez. No fundo, salvaguardar aquilo que distingue o jornalismo de tudo o resto que por aí pulula trasvestido de notícia, pois o risco é evidente: O de levar o próprio para ofício para um museu para junto das velhas máquinas de escrever e dos caracteres em chumbo.

É que eu, e muitos outros, queremos continuar a ir de manhã bem cedinho ao quiosque comprar os jornais e, depois, ir atualizando a informação durante o dia no ecrã do smartphone. Sempre à espera do resultado da devida calma, ponderação e profissionalismo com se faz jornalismo e jornais. Porque o mundo correrá sempre mais depressa que nós...

linha

Mónica
Romãozinho

Foram raras as ocasiões em que escrevi sobre o desenho. A minha relação com o desenho é demasiado profunda, pessoal, íntima, viciante, parcial, difícil de descrever com a clareza necessária. Tudo o que possa escrever acerca do desenho será sempre uma espécie de obra incompleta. O desenho é simplesmente poesia. Em criança riscava obstinadamente em blocos de espiral, em blocos de facturas da fábrica da família, também nas paredes como forma de rebeldia eventualmente inspirada pelo período pós-revolução e por um imaginário que se alimentava das notícias da RTP, dos desenhos animados da Checoslováquia apresentados pelo Vasco Granja, dos livros de aventuras. Através do desenho, saboreava o poder de congelar cada momento do quotidiano e também o inesperado e o imaginado. O desenho fluía de forma desinteressada, não objectiva e persistentemente linear. Porque nunca tive paciência para desenhar prolongadamente ficando-me pelo elemento linha. Não consigo justificar esta preguiça. Eram raros os desenhos que incluíam o elemento mancha. A mesma emergia num período de entusiamo passageiro quando alguém nos oferece uma lata de lápis de cor no aniversário ou no Natal. Admiro a linha. A linha é destemida, decidida, tem uma energia própria e dinâmica. Do gesto nasce a linha, da linha emerge o desenho. Riscam-se pensamentos, soltam-se ideias. Linhas primeiramente tímidas e quase invisíveis que dançam sobre o papel, irrelevantes, inconsequentes, logo libertas de qualquer constrangimento, simplesmente livres. Depois perdem força, transformam-se em traços ou pontos para no final desaparecerem. Todas as crianças gostam de desenhar, os seus primeiros desenhos emergem do movimento da linha que forma contornos bem definidos, desdobrando-se em segmentos que definem braços, pernas e dedos de um modo tão simples e adorável. Gosto dos esquissos que nascem de linhas contínuas que evocam uma infância distante.

O desenho de referência no sentido do registo de espacialidades, sensações, acontecimentos não se apagou ao longo da minha vida porque o desenho é estimulado por uma curiosidade quase infantil que afinal não nos abandona, apenas adormece em alguns casos. Os cadernos

de capa preta ocuparam sempre um lugar especial dentro de malas e de mochilas. Através da linha, construo memórias que revisito na hora de projectar. Estudamos, aprendemos, dissecamos e confirmamos a importância do desenho na vida e obra de artistas, designers, arquitectos que "desenharam" a história. O nosso saber sobre o desenho e sobre a linha torna-se progressivamente científico. Obras singulares que marcam a história do design, emergindo conceptualmente da linha. A linha é desenho, mas é também espaço. Em algumas construções, desaparece para sempre dissolvida por massas e superfícies tal como desaparece sob pinceladas tantas vezes no campo da pintura, noutras continua presente sob a forma de juntas, calhas, planos laminares, reentrâncias, grafismos que emergem espacialmente e se movem segundo direcções ditadas pelo espaço. A linha exaltada por Henry Van de Velde que conduz as condutas de gás ao longo de um Cabeleireiro Haby, conquistando um valor plástico, relacionando-se com os restantes elementos de madeira e de mármore, contornando as molduras dos espelhos. O mesmo autor concluía na sua obra *Formules de la Beauté architectonique moderne* que as flexões e tensões da linha manifestam, na forma, o jogo das forças interiores e das suas funções e que linha se exprime diferencialmente para cada órgão, conforme a função seja a de suportar, de pesar, de elevar, de saltar, e diferentemente conforme a matéria de cada um. Emocionei-me no dia em que conheci a habitação de Victor Horta bem no centro de Bruxelas, uma obra de finais do séc.XIX, também ela representativa do movimento *Art Nouveau*. Bastaria uma visita a esta obra com um grupo de alunos para que entendessem em escassos minutos o que é o Design de Interiores (não confundir com decoração!). A linha materializada em caules orgânicos de ferro ora exalta vigas e pilares enquanto componentes técnicas e simbólicas que deixam de ser camufladas em continuidade com a filososofia do movimento neo-gótico difundido por Viollet-Le-Duc, ora conduz as infraestruturas eléctricas, derivando em luminárias, "morrendo" em delicados suportes para exposição de obras artísticas. Mais tarde, já na década de 20, a linha, gesto base da História do desenho, assume

um papel estruturante e dinâmico pela visão dos precursores do movimento *De Stijl,* trespassando a sua existência enquanto elemento gráfico, percorrendo planos, superfícies, mobiliário, iluminação, viabilizando universos versáteis e multifuncionais. Aspecto evidenciado na casa da senhora Schröder ou nos cafés Unie e Aubette. A linha que se move agora de modo disciplinado, na horizontal ou na vertical. Mas eis que decide seguir uma direcção improvável, a diagonal, tão abraçada pelas vanguardas russas. Seria precisamente através da linha e do plano, que Rodtchenko procuraria a harmonia formal no interior de um Clube Operário apresentado na Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris de 1925. A linearidade é visível nos cartazes deste clube ou nos desenhos de apresentação dos espaços que integram os mesmos, em que a linha divide o campo visual em secções, acompanha e sublinha a informação tipográfica, origina diagonais impulsionadoras de movimento, enfatiza setas que conduzem o nosso olhar ou outros elementos sinaléticos. Linhas em movimento dinâmico, que relacionam sequências de imagens. Rodtchenko afirmaria no seu ensaio *Line*: "At last the meaning of LINE has been elucidated in full: on one hand its facetal and lateral relationship, and on the other as a factor of principal constructions in any organism in life as a whole-so to say, the skeleton or the basis, the framework or system. Both in painting and in any construction in general, line is the first and last thing." A mesma linha que enfatiza os cenários idealizados por Varvara Stepanova ou Liubov Popova: as estruturas lineares, os andaimes, as pranchas, as rampas e tudo aquilo que imprime movimento à utopia de um mundo em transformação. A linha ao serviço da narrativa, a linha enquanto elemento construtivo que se opõe à ideia do telão.

E a linha cinemática, presente nos espaços laminares de Robert Mallet-Stevens, designadamente nos cenários que desenhou para o filme L'Inhumaine de Marcel L'Herbier. Gestos lineares marcam as volumetrias das casas dos protagonistas deste filme, reflectindo as suas personalidades antagónicas. A linha é desde logo pressentida na canópia da entrada neoplasticista da casa-laboratório do engenheiro, personagem que

acreditava nas ínfimas possibilidades da ciência moderna, personificada em ambientes interiores marcados por uma parafernália de fios tensionados, antenas e cilindros metálicos. O ornamento foi reduzido ao efeito visual dos topos lineares de planos paralelos que atribuem ritmo a certos pontos de uma volumetria piramidal que lembra os modelos tridimensionais do suprematista Kasimir Malévitch, os chamados "Arquitectones, Ornamentos e Monumentos".

Existe um comando "line" nos softwares de desenho, executa linhas tão perfeitas e objectivas que só confio nelas após a experiência da linha solta, ambígua e sem filtros que nasce de indecisões, de ideias aparentemente caóticas, de um universo infinito de possibilidades que caracteriza o começo de qualquer projecto. Haverá sempre lugar para a linha do pensamento, para a linha desenhada, para a linha construída.

lusofonia

Alexandre António da Costa Luís

Carla Sofia G. Xavier Luís

O vocábulo "lusofonia" encontra-se atualmente compendiado nos dicionários da língua portuguesa, de onde se destacam, a título exemplificativo, o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* e o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Sublinhe-se, inclusive, o aparecimento, em 2005, do célebre *Dicionário Temático da Lusofonia*, dirigido e coordenado por Fernando Cristóvão, que vem atestar a crescente relevância que este assunto tem vindo a granjear. A respeito desta obra, torna-se, desde logo, evidente que "é vasta a diversidade das matérias tratadas, privilegiando-se, no conjunto, quanto respeita à língua e à cultura partilhada e própria".

Claramente, ao longo dos últimos decénios, investigadores das mais variadas áreas, uma parte importante ligada necessariamente às ciências humanas e sociais, bem como alguns políticos, escritores, artistas, bloguistas, entre outros agentes, têm procurado refletir em redor da noção de lusofonia, buscando aferir o que pode significar e, por conseguinte, quais os seus elementos ou traços basilares. Os horizontes da discussão têm girado à volta de diversos eixos. Em alguns casos, por exemplo, a preferência tem recaído, acima de tudo, em torno do fator língua, noutros encontra-se mais voltada para a inter-relação no plano cultural, o que não invalida também o surgimento de abordagens que apresentam uma amplitude mais lata. Não sendo nosso propósito proceder, até pela natureza deste artigo, à descrição particularizada do que os diferentes estudiosos têm reportado acerca da lusofonia, anote-se, no entanto, a opinião veiculada por Miguel Real, um dos pensadores envolvidos nesta reflexão. Na sua ótica, como refere em *A Vocação Histórica de Portugal,* "a Lusofonia corresponde a um campo geográfico-histórico e cultural abrangido por todas as nações, países, povos e comunidades falantes da língua portuguesa ou de um dialeto desta directamente derivado". Para o citado ensaísta, "o espírito da Lusofonia reside hoje na língua comum – e porque a língua frutifica em cultura, o espírito da Lusofonia é hoje eminentemente cultural"(*idem*). E "o que significa ser o espírito da Lusofonia eminentemente cultural? Significa que, com base no passado

e na unidade de uma imensa variedade de pulsões históricas, a Lusofonia se propõe criar *um novo rosto cultural* no mundo"(*ibidem*). Miguel Real chega mesmo a afirmar que, "consultando a bibliografia sobre este tema, tudo já foi dito. Só falta fazer a Lusofonia". Note-se ainda que o autor em apreço atribui a este tópico uma importância fulcral, a ponto de defender que a lusofonia deve ser considerada, nos dias de hoje, como "vocação histórica de Portugal", por meio da qual se procura, "em pé de absoluta igualdade", o revigoramento dos laços e a restruturação das relações entre os países lusófonos, isto num quadro que não visa, de modo algum, o restabelecimento do Império, mas, sim, a obtenção de "patamares de entendimento mais duradouros e benéficos para todos".

Posições à parte, apesar do empenho de várias figuras seduzidas por esta temática por razões histórico-linguísticas, histórico-culturais, idealistas/emocionais ou de outra ordem, é fácil observar que o uso da palavra "lusofonia" não goza de unanimidade, enfrentando, amiudadamente, uma panóplia de entraves e reticências. A título exemplificativo, recorde-se que nem sequer consta da Declaração Constitutiva da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). É evidente que o problema vai muito para além de uma questão meramente terminológica, na medida em que não se circunscreve apenas ao desafio de averiguar se existem outras palavras mais adequadas e que possam, por conseguinte, reunir maior acordo.

Enfim, um mar de complicações tem-se abatido não só sobre a utilização do termo "lusofonia", mas também sobre a tarefa de o conceituar e de o definir. Trata-se, efetivamente, de uma matéria complexa, que tem sido sujeita a sucessivos debates e revisitações, até porque, não raramente, se encontra mergulhada em ambiguidades e inclusive em controvérsias e algumas polémicas. Só para enunciarmos determinados obstáculos ou estigmas que têm ensombrado a ideia de lusofonia, tornando-a um assunto não consensual, retenham-se, por um lado, os ressentimentos históricos que, aqui e ali, continuam a persistir, alimentados por dramas vividos e dolorosas memórias em torno de um passado colonial e bélico

que marcou as relações entre o povo português e os povos das antigas colónias e, por outro, as desconfianças em redor de um Portugal que alguns ainda acreditam que ostenta pretensões neocolonizadoras.

Adiante-se, todavia, que certos argumentos aventados pelos críticos não são tão consistentes quanto isso. Trazer para a discussão a tese de que Portugal é ou pode vir a ser uma ameaça de tipo colonialista, por se imaginar que está imbuído de um retorcido *élan* nacionalista que busca garantir a ressurreição, por via do projeto lusófono, da grandeza lusocêntrica de outrora, não faz hoje qualquer sentido. Na realidade, o país tem vivido de crise em crise e não constitui de todo, na cena internacional, uma potência militar, política, económica e financeira, antes pelo contrário, as fragilidades que apresenta correntemente não o isentam do risco de, numa ou noutra vertente, estar sujeito a algum tipo de colonização. Ademais, enquanto estado-membro da União Europeia, a sua própria soberania tem sido submetida a restrições e imposições vindas de Bruxelas. De igual modo, note-se que é expectável que as novas gerações, temporalmente mais distantes dos violentos acontecimentos do passado, e podendo desfrutar das aproximações que as novas tecnologias propiciam, entre outros canais de convívio, estejam mais facilmente habilitadas a ultrapassar os traumas e os fantasmas que teimam em subsistir.

Independentemente das vozes discordantes e dos obstáculos que ainda se vão registando, mas que, em bom rigor, nos parecem cada vez menos audíveis e assíduos, somos realmente da opinião de que, com maior ou menor dificuldade, é possível chegar a consensos alargados indispensáveis para que a lusofonia possa ser encarada como um conceito legítimo e operacional. Para alcançarmos tal desiderato, há que, designadamente, dar espaço à desenvoltura de um pensamento crítico pós-colonial que seja esclarecido e construtivo, bem como, logicamente, evitar situações de nítido aproveitamento político ou de notória cobiça económica e financeira que conduzam ao emprego distorcido da noção de lusofonia. Deve obedecer-se a um genuíno espírito de igualdade, de compreensão e de respeito mútuos, mediante o lançamento de bases de

entendimento, de diálogo plural e catártico, de pontes geradoras de um conhecimento mais aprofundado uns dos outros e de diagnósticos mais assertivos sobre os erros cometidos. Só assim poderemos superar medos, equívocos e simplificações e, consequentemente, firmar a consciência, a convergência e a irmandade lusófonas nos seus mais variados domínios.

Entendemos que a lusofonia, apostando num enriquecedor cruzamento de olhares e no fomento de um sentimento de pertença, deve ser encarada e valorada como um processo em permanente construção e aperfeiçoamento que não é exclusivo de um país ou povo, compondo, sim, uma edificação estruturalmente coletiva, em nome de um projeto comum. Na dinâmica de erguimento da lusofonia não há lugar para aspirações de estabelecimento de hegemonias de dominação, mas antes de incremento de um espírito fraterno, que potencie a união, a solidariedade e a cooperação nas mais diversas vertentes, envolvendo, em franca medida, não só os países lusófonos, que gozam, reitere-se, de um estatuto de paridade, como todo o universo de falantes de língua portuguesa espalhados pelos quatro cantos do planeta.

No entanto, nada impede de reconhecer que, do ponto de vista cronológico, Portugal surge em primeiro lugar, por corresponder, designadamente, ao berço dessa "mercadoria espiritual" que é a língua, principal alicerce e cimento da lusofonia, sem olvidarmos o papel decisivo do povo português na difusão da mesma, concedendo-lhe um pendor transoceânico. De resto, sem constituir um argumento absoluto, é legítimo pensar que tal pioneirismo português pode ajudar a legitimar ou, no mínimo, a tolerar o uso do termo "lusofonia". Mas, naturalmente, tal como frisa Fernando Cristóvão em *Da Lusitanidade à Lusofonia*, os portugueses já não são os donos da língua portuguesa, mas apenas seus condóminos, tal como os brasileiros e os povos africanos membros da CPLP (que, por sinal, emerge como a face mais visível da lusofonia no capítulo político-institucional), uma vez que a língua transitou da fase da lusitanidade à lusofonia. Recorde-se, a título exemplificativo, a importância do português na construção das nações africanas.

Especifique-se que a lusofonia, imbuída de uma visão bastante abrangente, extravasa a dimensão linguística, abarcando várias dimensões que se interpenetram e que lhe conferem um sentido e um alcance muito mais amplos e ricos. Porém, não se pode negar que boa parte do cabimento atribuído à lusofonia assenta na constituição de um espaço charneira, de língua como necessariamente de cultura, embora também não se esgote neste último campo, com os seus bens, discursos, representações, símbolos.

Na verdade, sem virar costas ao passado, às suas raízes remotas, aprofundando o que nos une, desde logo uma língua que compõe o elo cimeiro de ligação comunitária, bem como uma identidade cultural partilhada, e respeitando também o que nos diferencia, pois não se persegue a homogeneização, mas, sim, vantagens mútuas, a lusofonia, perante um mundo crescentemente globalizado, constitui um conceito que privilegia o presente com vista à preparação de um futuro que se quer mais risonho e que seja, no fundo, sinónimo de desenvolvimento e de bem-estar da almejada comunidade lusófona, que, sublinhe-se, transporta uma expressão multi, inter e transcultural. A implantação da lusofonia implica forçosamente a efetivação de uma confluência ou concertação duradouras nos domínios cultural, social, económico e político, relações cada vez mais íntimas e complementares, oportunidades e vivências que sejam realmente materializadas no quotidiano das pessoas. Enfim, a lusofonia deve corresponder ao enraizamento de uma certa marca ou experiência civilizacional.

mestres e discípulos

António Bento

«Quando um pai ensina o seu filho a andar, segura-lhe em cada uma das mãos, mantendo-se próximo, para que a criança não caia; mas, à medida que a criança se aproxima dele, o pai recua alguns passos, para que o filho possa aprender a andar sozinho.»
Rab Baal Shem

Passo a expor o tipo de faculdade que quero que a Faculdade de Artes e Letras (FAL) da Universidade da Beira Interior seja.

Para o fazer, aproveito-me do que aprendi em três magníficos livros sobre a natureza e o significado da vida universitária contemporânea. Curiosamente, as três obras, cujos autores dispensam apresentações, foram dadas à estampa nos Estados Unidos da América e as três foram escritas por autores judeus: 1) *As Lições dos Mestres*, George Steiner; 2) *Ravelstein*, Saul Bellow; 3) *O Animal Moribundo*, Philip Roth. O primeiro é um fulgurante ensaio sobre os *mistérios* do ensino, os outros dois são prodigiosos romances sobre as glórias e as misérias da nossa profissão. Em registos diferentes, os três livros andam à volta do mesmo problema: a complexa relação Mestre/discípulo. É dela que eu vou falar. É com ela que me justifico. É a partir dela que as minhas palavras devem ser julgadas. A minha própria experiência de discípulo e de Mestre – modesta e sem exemplaridade – espelha todas as observações que se seguem.

Se os feiticeiros têm aprendizes, os Mestres têm discípulos. Faz toda a diferença. Se não, vejamos. Não há nenhum tipo de instrução e de transmissão do conhecimento científico que não esteja dominado pela relação Mestre/discípulo. Esta relação conhece, basicamente, três formas: i) o Mestre destrói o discípulo; ii) o discípulo atraiçoa o Mestre; o Mestre aprende com o discípulo ao mesmo tempo que o instrui e *vice-versa*. As três formas estão inelutavelmente sob o jugo do profundo *erotismo* que se joga em toda a autêntica transmissão de conhecimentos e partilha de experiências. Declarada e aberta, encoberta e velada, tenazmente reprimida ou discretamente incentivada, em fantasia ou em actos, não há uma única genuína experiência de ensino em que esta imperiosa *força*

erótica não aflore. Ela está indissoluvelmente ligada ao próprio *acto de ensinar*, que é sempre um *acto de amor*. Tal como acontece em todas as relações amorosas, também o *eros* da instrução está sujeito às mesmas leis da sedução, da fidelidade, do ciúme, da inveja, da traição. Seja como for, a *libido sciendi*, a sede de conhecimento e a necessidade profunda de compreender o objecto amado, é sempre, de um modo ou de outro, *libido*! Aliás, na longa História das relações Mestre/discípulo não foram poucas as vezes em que o casamento do discípulo com a filha do Mestre foi o prolongamento conveniente desta inicial e tempestuosa declaração de amor. Naturalmente, como em outras situações da vida, também na relação Mestre/discípulo o encantamento da submissão pode ser o mais terrível dos assaltos. Talvez por isso, o «assédio sexual» nas universidades não seja muitas vezes mais do que a culpabilização e criminalização do calor espontâneo e da intimidade entre Mestre e discípulo.

Todos aqueles que oficiam o *magistério* do ensino sabem bem que todo o verdadeiro ensino é sempre uma vocação. É um dom. O *sentido de serviço* que toda a universidade deve possuir e promover no seu seio, através do refinamento de uma cultura de conversação autêntica e humilde, mergulha as suas raízes no estrato mais fundo do sentimento religioso. E é talvez por isso que as nossas sociedades secularizadas ainda não inventaram termos que substituam com rigor e vantagem os termos «ministério» e «sacerdócio» para se referirem a essa vocação e a esse dom.

Leibniz disse um dia que com a educação se pode transformar um povo em cem anos. Eventualmente, deveria talvez ter acrescentado que com uma educação mal conduzida se pode deformar a mentalidade de um povo em muito menos tempo. Ensinar é um acto potencialmente perigoso, mas, como diz o conhecido verso do poeta Hölderlin, «só onde há perigo cresce também aquilo que salva». É por isso que ensinar bem, ensinar com seriedade, ensinar com amor é tão imperativo em qualquer universidade. Afinal, o Mestre tem nas suas mãos a possibilidade soberana de tocar no núcleo mais íntimo da alma do aluno, indo até ao âmago

da integridade intelectual do seu estudante. Como diz George Steiner, no seu labor o Mestre interfere com «a matéria frágil e incendiária das possibilidades» dos seus alunos. Daí que a medida da sua *gravitas* e a fonte da sua *auctoritas* devam sempre brotar exclusivamente do seu profundo amor pelo saber e da sua compulsão *erótica* para o partilhar – e de rigorosamente mais nada. Ele sabe que o ideal de *verdade vivida* que partilha oralmente com a pessoa individual de cada um dos seus alunos é a única justificação para o exercício do carisma associado ao seu *magistério*, seja o pessoal, seja o da função.

O Mestre *fala* ao discípulo. O discípulo *escuta* o Mestre. Apenas a palavra dita e o encontro face a face podem conduzir à autêntica experiência de *revelação* inerente a todo o ensino genuíno. Uma vez as sementes lançadas à terra do espírito, «a aura carismática do professor e o romance da *persona* no acto pedagógico», permanecerão para sempre na alma dos seus discípulos. E mesmo quando o professor não resiste à mais obscena e vulgar mercantilização da sua vocação e do seu dom, tantas vezes exigida pela ciência posta apenas ao serviço da economia, mesmo aí, ele será talvez capaz de escutar de uma maneira nova e fresca, com ouvidos benevolentes e sem cinismo, a conhecida anedota de Harvard sobre a inaptidão de Jesus de Nazaré para a docência universitária. E o mesmo se pode dizer de Sócrates: «Foi um professor excelente, mas não publicou». A instrução do Mestre, demonstrada pela escrita ou exercida oralmente, apenas no *exemplo vivo* conhece a sua forma mais elevada. O conhecimento implica a sua transmissão. E a transmissão é sempre feita de um ser humano a outro. Cabe ao Mestre proteger essa transmissão. Mas o Mestre sabe-se Mestre apenas quando reconhece na memória – a «mãe das Musas» – aquele poderoso dom humano que possibilita a aprendizagem e o seu progresso. Ele sabe que não há transmissão da tradição sem traição dessa tradição. Não é pouco.

O Mestre acompanha de muito perto o crescimento intelectual do discípulo, a sua tremenda ânsia de aprender, com todas as dores de parto que tal implica, mas também com as incomparáveis alegrias próprias de

um ensinar e de um aprender recíprocos. Até que um dia, porventura já um pouco cansado, mas sereno e feliz, ele recebe por fim o doce fruto dos seus amorosos esforços. Entretanto, o tempo corre e a sua mão já não guia mais, como outrora, a mão do discípulo nas cordas da lira ou no teclado do piano; e o diligente e amado discípulo, em vez de esmagado pelo espírito do Mestre e angustiado pela sua tirânica influência, atira já por si mesmo, e com mão cada vez mais firme, a seta erótica do conhecimento que um dia dele recebeu. Mediante um processo de mimetismo e de osmose, o Mestre aprende com o discípulo ao mesmo tempo que o instrui. E da intensidade deste diálogo entre professor e aluno não pode senão nascer uma amizade no sentido mais nobre e elevado do termo. Inicialmente, o Mestre é talvez o amante ciumento das potencialidades dos seus discípulos. Mas o discípulo torna-se crítico, contestatário, rival e mesmo inimigo do Mestre. Contudo, o Mestre é sempre o que mais aprende. O seu ensino é aberto, mais que não seja porque a inspiração não pode ser completamente programada e dominada. Mas o discípulo autêntico é sempre aquele que acabará por rejeitar o Mestre. Assim, o verdadeiro, o único e autêntico triunfo do Mestre está em ele ser emulado e refutado. Foi sempre assim. Continua a ser assim. Queremos que seja assim.

Tem, por isso, inteira razão o Mestre da Floresta Negra, Martin Heidegger, quando observa: «O verdadeiro aprender é um tomar muito peculiar, um tomar no qual aquele que toma, toma, no fundo, aquilo que já tem. A este aprender corresponde, também, o ensinar. Ensinar é um dar, um oferecer; no ensinar, não é oferecido o ensinável, mas é dada somente ao aluno a indicação de ele próprio tomar aquilo que já tem. Quando o aluno recebe apenas qualquer coisa de oferecido, não aprende. Aprende, pela primeira vez, quando experimenta aquilo que toma como sendo o que, verdadeiramente, já tem. Por isso, ensinar, não significa senão deixar os outros aprender, quer dizer, um conduzir mútuo até à aprendizagem. Aprender é mais difícil do que ensinar; assim, somente quem pode aprender verdadeiramente – e apenas na medida em que tal consegue – pode verdadeiramente ensinar. O verdadeiro professor diferencia-se do aluno

somente porque pode aprender mais autenticamente. Em todo o ensinar é o professor quem mais aprende».

Acredito que a organização científica da Faculdade de Artes e Letras deve fundar-se na potencial produtividade dos seus estudantes. Isto significa que o estudante, de acordo com a sua determinação natural, deve, ele próprio, ser Mestre e discípulo, professor e aluno. Mestre, porque a sua produtividade consciente significa aqui uma independência criativa absoluta; aluno, porque a sua alegria e reverência serão sempre para com a própria ciência antes de para com quem a ensina. A alegria, dizia Espinosa, é uma afecção do corpo que aumenta a nossa faculdade de julgar e a nossa potência de agir. O contrário se passa com a afecção da tristeza, que resulta por vezes da crescente burocratização administrativa do Ensino Superior. Também por isso o estudante deve aprender a ciência dos seus professores sem cair na sua excessiva profissionalização. A ciência é uma alegria activa.

Consciente de que a educação é um comércio permanente com os maiores espíritos e um treino para a audácia que lhe exige uma ruptura completa com o ruído, com a pressa e com a ausência de pensamento, ele não ignora que ela é também uma preparação para a mais alta modéstia. Assim, não confunde *educação* – que tem que ver com seres humanos – com *funções*.

O meu «tipo ideal» de Faculdade de Artes e Letras é este que acabei de descrever a traços muito largos e certamente abstractos e esquemáticos. Espero não chocar ou decepcionar os meus colegas com uma descrição que alguns poderão eventualmente considerar romântica ou utópica. Não penso assim. E não se deve hesitar em dizer o que se tem a dizer, mesmo quando podem ser poucos ou ninguém a dizê-lo.

Sê bem-vindo à FAL. Ela é a tua casa de estudo. Cuida dela.

metis

António
Campelo
Amaral

***Metis* – Razão (em) prática**

O que habitualmente se tende a celebrar como proeza original do triunfo grego da razão (*lógos*) resulta em boa medida da convergência retroprojectada de oito linhas de força cuja autointerpretação formou o lastro do pensamento ocidental no seu todo:

– unidade constitutiva dos fundamentos (no plano metafísico);
– identidade substantiva da individuação (no plano ôntico);
– determinação totalizante das definições (no plano conceptual);
– imutabilidade essencial dos princípios (no plano formal);
– evidenciação declarativa dos enunciados (no plano apofântico);
– adequação veritativa dos juízos (no plano predicativo);
– validação demonstrativa das conclusões (no plano inferencial) e
– universalização causalística do saber (no plano epistémico).

Circunscrita a experiência do conhecimento aos ditames de uma racionalidade predominantemente lógica, dificilmente passará despercebida a razão pela qual a dimensão humana da acção (*praxis*) – indomável pela sua contingente fluidez e desqualificada pela vizinhança muito pouco recomendável da arte (*tekhne*) e da produção (*poiesis*) – cedo se viu privada de qualquer estatuto teórico, pelo menos até ao momento em que Aristóteles lhe concede devida atenção filosófica. Apesar desse primordial despojamento, ou talvez por causa dele, houve, todavia, quem se atrevesse a conjecturar que a entronização grega da *theoria* terá beneficiado de um tangencial influxo da produção criativa (*poiesis*) e da acção realizativa (*praxis*), propiciando à racionalidade logóica um efeito muito mais decisivo e potenciador do aquele que estaríamos dispostos a admitir ou seria suposto esperar.

Coube a Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant – eminentes estudiosos da cultura helénica a quem este breve excurso muito deve e presta tributo [vide DETIENNE Marcel –VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La metis des grecs*, Paris: Flammarion, 1974] – o inegável mérito de vislumbrar no termo grego *métis* o epicentro de uma certa inteligibilidade

cujo porte operativo poderá ter induzido a génese daquela racionalidade grega que, entre a épica homérica e a praxiologia aristotélica, concitou quer o vespertino afloramento da mitografia grega, quer, com base nesta, a subsequente especialização logóica da filosofia e, a partir daí, a progressiva estabilização formal da ciência. Atentos, pela nossa parte, a essa condição originária da noção de *métis*, constitui hipótese a considerar até que ponto uma discreta inteligibilidade poiética associada à *métis* não será já indiciadora de um logos-em-acção cujo ulterior desenvolvimento haveria, ao longo de sucessivas etapas da cultura grega, de subsumir determinadas "práticas-da-razão" numa "racionalidade (em) prática" até atingir o seu máximo aprimoramento na ética aristotélica. A ser verdade, em que termos se terá explicitado tal metamorfose?

Embora correntemente conotado como "astúcia", o sentido originário de *métis* revela uma complexa teia de significados em cuja urdidura semântica se entrelaça tanto a perspicácia e a sagacidade da "acuidade visual" por um lado, como o jeito e a destreza da "habilidade manual" por outro. Graças a essa fecunda e indissolúvel coligação "olho-mão", não é para estranhar que o termo tenha revelado especial apetência para se aclimatar gradualmente ao limiar prático onde o sapiente exercício de uma arte pericial (*tekhne*) conspira com o laborioso desempenho de uma produção criativa (*poiesis*), polarizando em fertilização cruzada um vasto conjunto de domínios onde a volatilidade das variáveis, as limitações da percepção e a imprevisibilidade do desfecho imprimem a sua marca contingencial desde a comprovada habilidade do artesão até ao discernimento crítico do juiz, passando pelo tacto social do legislador, a argúcia persuasiva do orador, a perspicácia terapêutica do médico, a perícia náutica do piloto ou a sagacidade agonística do guerreiro.

Do estrito ponto de vista da cultura religiosa, Métis não é propriamente uma desconhecida para os gregos, bem pelo contrário: não igualando o irresistível charme de Témis, nem tão-pouco o arrebatado temperamento de Hera, ela assume no Panteão olímpico um estatuto hierofânico de ímpar grandeza. Enquanto primeira esposa de Zeus, certo

é que sem a ponderada e circunspecta maleabilidade de Métis, o senhor dos deuses veria constantemente transtornado e subvertido – para não dizer mesmo impossibilitado – o exercício, a manutenção e o reconhecimento da sua supremacia, o que de imediato suscita o postulado hermenêutico de que a legitimação da força convertida em pulsão pantocrática necessita também ela (e talvez sobretudo ela) de uma certa "agilidade da razão", sobretudo naqueles limiares críticos de delimitação de campos, distribuição de forças e depuração de critérios mediante os quais o poder, seja ele de que natureza for, se transfigura em autoridade consentida quer para subsistir quer para se dissolver, se exorbitado, neste caso, na sua trágica desmesura (*hybris*). Decidir ter poder pela razão da força não é o mesmo que ter o poder de decidir com a força da razão: eis um prolegómeno grego com futuro que ainda hoje teimamos em esquecer ou em subestimar.

Movendo-nos, pois, no plano simbólico da mundividência mítico-religiosa dos gregos, o estatuto sapiencial e metamórfico de Métis (a ela compete tutelar todas as artes que dependem do solícito exercício de uma habilidade manufactural) devolve-nos os antecedentes culturais indutores de uma incoativa racionalidade em cuja intencionalidade prática se repercute uma não menos eficaz discursividade logóica. No arco temporal que transcorre desde a produção épica de Homero à reflexão praxiológica de Aristóteles, flui um período de seis séculos durante o qual todo o campo semântico em que germina o sentido de *métis* permanece no essencial identificável, libertando todo o potencial hermenêutico associado à ideia segundo a qual a capacidade engenhosa da inteligência evoca um tipo de racionalidade não diríamos apenas "fictícia" – descontando, claro está, os equívocos e distorções a que o termo "ficção" ainda hoje está exposto – mas antes "factícia", ou seja capaz de tornar a razão [*lógos*] suficientemente maleável [*plastós*] para se moldar às imprevisíveis "irregularidades" da contingência. Ora, será basicamente em torno da figuração marinha e oceânica do elemento aquoso que a arte da navegação e a morfologia da orla costeira conferirão o horizonte de sentido à

precoce explicitação de uma racionalidade prática inerente a todos aqueles domínios periciais em que a acção humana insinua uma aproximação tecno-poiética à *métis*, no preciso sentido do que se poderia designar de "práticas-da-razão".

Assim, no que à arte da navegação concerne, dois poderes cosmogónicos interagem como tutela sacralizada da actividade náutica: *Tykhê* (Sorte) e *Kairós* (Oportunidade). *Tykhe* – imortalizada na literatura grega como filha das divindades titânicas Oceano e Tétis e, não menos importante, como facilmente se adivinha, irmã de Métis – apresenta-se como uma divindade marítima marcada pela pura ambiguidade, característica que realça imediatamente a desconcertante ambivalência da mutabilidade do elemento aquoso: tudo muda, claro, mas o lado para que pende essa instabilidade não é evidente; acertarei ou falharei na escolha? Por outro lado, intimamente associado à ambígua significação da flutuação marinha, uma outra faceta se agrega imediatamente à personalidade de *Tykhe*, neste caso para assinalar a arriscada experiência de aproximação e abordagem costeiras de uma embarcação ao espaço portuário. Trata-se de um momento crítico em que, de acordo com a crença religiosa grega, a dita divindade coloca as mãos no leme assumindo a pilotagem e consumando assim a captação da oportunidade propícia – a acção cooperante de *Kairós* é aqui, como facilmente se adivinha, decisiva – para o desfecho bem-sucedido de uma navegação. Mão hábil e sentido de oportunidade, eis a dupla face da figura tutelar de *Tykhe*. A ideia de Sorte assume neste contexto não tanto a máscara sombria e ameaçadora de uma cega sujeição aos caprichos da fatalidade, mas antes a fisionomia propiciadora de um lance poiético pelo qual a razão humana torna criativamente legível o texto da pura contingência.

Já no que à morfologia da orla costeira diz respeito, Métis conta com a inusitada aliança de outra divindade de cimeiro plano: a sua própria filha Atena. Indefectível protectora do astuto e sagaz Ulisses – designado em pauta épica de "*poly-métis*", ou seja "o de muitas habilidades [ou recursos]" – cabe-lhe desta feita tutelar o limiar ambíguo entre a densa terra

firme (onde arduamente se luta num campo de batalha ou num recinto de competições) e o fluido elemento marítimo (onde também se luta contra a não menos temível adversidade das variáveis incertas e imprevisíveis, tais como o nível de resistência da embarcação, o estado de espírito da tripulação, a intensidade dos humores climáticos, etc.). Quotidianamente experienciado na orla costeira, é precisamente nesse limiar agonístico em que terra e mar incessantemente se unem e repelem, que, em colaboração com Métis, emerge a faceta prudencial de Atena. Trajada em posição erecta com um peplos e munida de numa lança em que se apoia com a cabeça pendida como que submersa em profunda "meditação" perante um pilarete que se ergue diante dos pés até ao nível da cintura, eis como a divindade surge esculpida num afamado relevo de mármore actualmente exposto no Museu da Acrópole sob o epíteto de "Atena Meditativa" (*Athena Skeptomene*). Durante muito tempo coube a este artefacto escultórico o singular destino de materializar iconicamente a Razão grega. Nada a obstar, desde que, por momentos, nos deixemos desafiar por uma contrapartida hermenêutica para a qual, aliás, já é suposto estarmos de sobreaviso, a saber: reconduzir o *lógos* no qual se consigna a pose meditativa da deusa ao sentido de *métis* que lhe está umbilicalmente ligado. Com efeito, reconvocados pelo lance metafórico do limiar ambíguo, difuso e incerto que, na orla costeira, compossibilita a arenosa interpenetração de dois elementos (o terrestre e o marítimo), somos de imediato advertidos para a indomável imprevisibilidade que se insinua em qualquer desfecho agonístico (seja ele bélico ou desportivo, confessional ou electivo, coreográfico ou ritual). No que Atena "medita" não é propriamente na dilacerante possibilidade de "vitória" ou de "derrota", mas antes – o que nos parece infinitamente mais estimulante – no "lance arriscado" que acolhe as reviravoltas de uma competição e o mesmo se diga dos imprevistos de um combate ou das peripécias de uma viagem. Restituída à raiz grega do verbo *medesthai* – precisamente a mesma que se consubstancia na acepção de *métis* como inteligibilidade criativa da acção de que o acto poiético é signo eminente – a pose meditativa de Atena representa

ipso facto não tanto a *Razão* que esconjura o espectro da derrota, planificando com imperturbável rigor lógico um antecipado desfecho vitorioso, mas a antes a Prudência que pondera o belo risco (*kalos kyndinos*) da decisão de ir-a-jogo, modelando em cada momento crítico os requisitos formais da pura necessidade nas condições materiais da dura contingência sob o signo da razão (em) prática.

O fluido e indomável polimorfismo da facticidade não se apresenta menos perturbante no seu imprevisível desfecho do que a ondulante força do vasto oceano ou a arenosa instabilidade do solo costeiro: enfrentar o seus contornos imprecisos e obscuros implica uma habilidade racional *quase manufactural*, poiética diríamos, para moldar os princípios determinantes da razão à indeterminação da contingência, por mais paradoxal, antinómica e indomável que esta seja; mas não só, também requer a percepção sagaz, *meditativa*, desse discretíssimo limiar temporal onde se instala a ocasião propícia e o momento oportuno, sem os quais a estratégia e a planificação de qualquer acto humano ficará – aí sim, como consciência desvitalizada e petrificada – à pura mercê dos cegos caprichos do acaso.

migração

Maria
João
Cabrita

A migração pressupõe a liberdade de movimento. O ser humano é por natureza nómada e, por isso mesmo, carece dessa liberdade. A sua existência no mundo perfaz-se de passagens de um lado para o outro – do útero da progenitora para um local no mundo, e à medida que nele existe, do lar para espaços de aprendizagem, de prazer, de lazer, de trabalho, de doença e, por último, de morte, que é o da memória deixada nos outros. O nosso quotidiano é preenchido por deslocações físicas e mentais, do espaço privado para o espaço público, do espaço exterior para o interior – viajamos em sonhos, viajamos em livros, viajamos no deleite do imaginário. E por vezes mentalmente estamos onde fisicamente não estamos. Migramos a cada momento, mesmo na quietude dos dias, quando já acomodados ao usufruto da materialização do nosso projecto de vida. Mas, previamente, migramos em demanda de uma comunidade de ideias e de mentes que nos acolha e com a qual possamos comunicar lucidamente. Pois sem outros, sem o seu reconhecimento, pouco ou nada somos. Ao longo da vida todos nós acabamos por migrar, seja intermitentemente, temporariamente ou de vez.

A liberdade de movimento é imprescindível a outras liberdades e direitos, pois sem ela o valor destes é demasiado parco ou mesmo nulo. Sem liberdade de movimento os nossos direitos básicos às subsistência e segurança ficam desamparados, especialmente quando tenhamos nascido numa comunidade precária e/ou liderada pela má-fé. Sem ela de pouco vale a liberdade de associação quando em nosso redor nada nos apega e filia; mas de nada vale a liberdade de voltar ao local de origem, pois voltar pressupõe que, precedentemente, se tenha podido partir. Sem ela o direito de escolha do domínio de formação é nulo, quando pressuponha a deslocação para fora da região de origem e/ou residência. E por aí adiante. Numa época de plena consciencialização de que tudo fluí, o nosso local de nascimento mantém-se determinante nas nossas oportunidades de vida e, paradoxalmente, a nossa liberdade de movimento é engenhosamente circunscrita. É delimitada por fora através de fronteiras e legislações territoriais, interesses económicos e de mercado, guerras,

alterações climáticas, etc; e por dentro pelos vínculos familiares e de cuidados, culturais e religiosos, e muito especialmente pelas faltas de imaginação e coragem. Sem as quais permanecemos imobilizados, desperdiçando as oportunidades existentes para além do nosso horizonte.

Migrar...sair de um território e entrar num outro, dentro ou fora de fronteiras estatais; entrar e aí permanecer, ser e sentir-se acolhido, dando voz à hospitalidade do(s) outro(s). Nem sempre assim é, quase nunca assim é. Ou porque a razão mobilizadora se dissipou, ou porque o valor daquilo que se deixou para trás – família, amigos, paisagem, cultura, etc – é superior ao valor de tudo aquilo que se encontrou, ou por inadaptação à comunidade de recepção, ou por ela ser demasiado exclusiva. Aquele que está na terra de outrem frequentemente sente-se deslocado, desalojado, isolado, desesperançado. O agastamento dos migrantes é tendencialmente mais ruidoso que o seu júbilo. Mas assim não é – ou seja, é – quando aquele que migra se desloca entra e/ou permanece no seio da academia, ou de outras instituições visceralmente cosmopolitas, onde estar em casa é estar no mundo. O júbilo desse migrante é sentir-se cidadão do cosmos, mesmo quando esse estatuto faz cair sobre seus ombros o peso da responsabilidade, cuidado e vigilância por qualquer outro – olhar para/pelo mundo e, deste modo, clamar por ele.

As universidades são espaços de migração por excelência, de migração de pessoas humanas aquém e além-fronteiras, de migração de ideias de fora para dentro e de dentro para fora, do individuo ou grupo que as perfilha, concebe e desenvolve para a comunidade de pares e além-muros. As universidades acolhem nativos oriundos das mais variadas urbes e confins rurais, estrangeiros dos países mais diversos, falantes da língua nativa com pronúncias diversas e de línguas diferentes, seres humanos em demanda do saber, de melhor e mais saber. As universidades são espaços do saber que extravasa fronteiras, do saber que começa por ser de alguém, ou de alguns, para logo a seguir ser do mundo.

As universidades abrigam quem nelas escolhe e merece estar, ou mesmo quem nelas merece e não escolheu estar. E quando assim é, incutem motivos válidos à escolha em permanecer onde não se escolheu estar. Tal como os países ricos são alvos preferenciais da migração, as universidades são tanto mais procuradas quanto maior a sua reputação e tradição. Mas também o processo de crescimento de uma universidade – as suas progressivas reputação e tradição – se dá pela sua abertura a todos o que vêm de fora e nela querem estar, sejam alunos, investigadores ou docentes. Especialmente, as universidades fora dos grandes centros urbanos carecem da confluência de deslocados e migrantes, estudantes, professores e investigadores que convergem no seu espaço de saber e se cruzam no espaço público das cidades, dando-lhes mais vida. É nestas onde a migração mais se faz sentir e contribui para a sua existência.

A Universidade da Beira Interior é um caso típico deste estado de coisas e eu um caso típico do migrante intermitente que se deleita no mundo. Migrei da universidade onde me formei para uma outra, para investigar mais e mais e, logo depois, migrei para exercer a minha profissão numa outra. Nem sempre se tem essa oportunidade ou se merece tê-la… há que tê-la e merecê-la, mas também que moldar-se à comunidade de acolhimento. E à partida, dependendo dos seus membros, nada nos garante que nela consigamos sentirmo-nos como em casa… casa que já era a de outros, que a idealizaram e materializaram, e que se torna também a nossa. Casa edificada e preservada por todos os que nela desempenham diferentes tarefas e que viabilizam a nossa. Como docente e investigadora da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior apraz-me integrar uma casa fundada há vinte anos, na encruzilhada entre várias artérias das humanidades, por e de pessoas que se saciam na criatividade, conhecimento e ensino. Nela todos somos migrantes e vigilantes do imenso cosmos do saber. Que assim permaneçamos!

moda

Catarina
G. Moura

Uma prática do Design exclusiva ou preferencialmente assente na necessidade de alimentar a indústria através da reciclagem do desejo e consequente estímulo ao consumo, à substituição e ao descarte contribui para perpetuar o equívoco sobre o que o Design é, distorcendo a percepção colectiva a respeito do que ele *deve ser* e do que estamos dispostos a aceitar que seja. No caso concreto do Design de Moda, uma das consequências mais imediatas do conjunto de narrativas que vemos serem construídas, disseminadas e exponenciadas sem complacência traduz-se na dificuldade em quebrar com o *pré-conceito* que lhe sublinha a frivolidade em detrimento de múltiplas outras dimensões, nomeadamente a científica. Também por isso, urge pensá-lo – precisamente porque nunca considerei que, epistemologicamente, representasse um desafio menor.

Ao estabelecer as fronteiras de uma lógica espácio-temporal, a Moda assume-se claramente como tradução, para cada época e lugar, do seu *zeitgeist*. A definição de um conjunto de tendências tem, na sua base, algo mais profundo, que identifica não apenas um modo de estar, mas também uma ideia do que é ou não aceitável. Nesse sentido, contribui para expor o que cada época entende como norma e como transgressão, movendo-se efemeramente entre esses dois territórios. Ao fazê-lo, tanto reforça como dilui a fronteira que os separa, contradição que articula com naturalidade, enquanto sistema que tudo absorve. Gera, assim, zonas de conforto, claramente normativas, na mesma medida em que impõe rupturas e incentiva à transgressão. Num caso e noutro (bem como em todas as nuances situadas entre o amplo espectro que esses pólos representam), a Moda não é nem nunca foi meramente uma projecção da realidade e das suas contingências — pelo contrário, ela continua a representar hoje, como sempre, a possibilidade, a fantasia, o fetichismo, num mundo onde, mais do que nunca, a hipervisibilidade e a exposição são barómetros de valor, obedecendo a uma racionalidade que, segundo Perniola, será progressivamente mais *sensológica* e menos ideológica. Também por isso a vemos tão facilmente associada à produção, reforço e

perpetuação de estereótipos, ideais e tipificações, do mesmo modo que observamos o seu envolvimento na desconstrução dos mesmos.

Na sua inevitável complexidade, a Moda não se oferece a definições lineares. Seria, quem sabe, o reflexo especular de uma não-realidade fragmentada, definida a partir da erotização (Bataille) da metamorfose e do desejo de matar o presente para ceder lugar ao futuro (Barthes), em permanente tensão com a ilusão do novo, a criatividade auto-referencial e a aparente condenação a uma sobrevivência autofágica na vertigem imparável do eterno presente (Virilio). No entanto, vivemos numa cultura que facilmente interpreta o superficial como característica e continuidade da superfície, tendendo a confundir aquilo que trata da segunda — porque, nela, é também a aparência que está em causa — com o primeiro e negando-lhe uma profundidade que, desde logo, não deveríamos dissociar de nada tão intimamente conectado à definição da nossa identidade individual e colectiva e daquela que é reconhecidamente uma das indústrias menos sustentáveis e mais poluentes do mundo. Fazer confluir a superfície e o superficial no modo como pensamos e enquadramos a Moda leva-nos a atribuir-lhe as características que, por norma, se atribuem à superficialidade, classificando-a como fútil, frívola, supérflua, inútil, leviana, entre várias outras ideias pré-concebidas. Sabemos que, sobretudo ao nível da sua indústria e de parte do que ela promove, é um facto que pode chegar a sê-lo. No entanto, reconhecer-lhe essa característica não significa que a mesma possa ou deva traduzi-la por inteiro.

A Moda define-se, em grande medida, a partir das suas múltiplas contradições e do modo como, enquanto indústria e fenómeno à escala global, as gere como se aparentemente o não fossem. Uma dessas contradições, há muito sublinhada por Georg Simmel, resulta do facto de, por um lado, representar a possibilidade de individualidade e autenticidade que faz com que muitos a vejam não apenas como veículo de expressão da sua identidade, mas também como elemento imprescindível de diferenciação e originalidade; e, por outro, por força da vulnerabilidade humana à imitação e ao contágio, de reforçar igualmente sentimentos de pertença

e identificação de grupo, contribuindo para a disseminação global de padrões e, nesse mesmo gesto, para a diluição, em múltiplos contextos expostos e susceptíveis à sua influência, de tradições locais indexadas à forma de vestir, ao promover a adopção de tendências que uniformizam por definição. Embora os séculos XIX e XX tenham representado para a Moda uma profunda transmutação (tanto na perspectiva da produção como do consumo), democratizando-a e configurando-a tal como a conhecemos hoje, será talvez legítimo afirmar que essa duplicidade, ainda que a outra escala, terá sido uma característica historicamente constante.

Parte dessa transfiguração passou pela contracultura e pela possibilidade de acompanhar de perto um conjunto de correntes sociais que não só não alinhavam com as tendências *mainstream*, como negavam convictamente tudo o que estas representavam. O acto de vestir era uma extensão simbólica destes movimentos, funcionando como projecção de ideais, comportamentos e formas de pensar daqueles que os integravam e, consequentemente, constituindo-se como uma prótese da sua identidade. No entanto, como indústria e como sistema, a Moda tem também uma capacidade inata de assimilação — incluindo o que, em determinados momentos, possa ter sido o seu mais absoluto contrário. Num mercado global, é comum as marcas procurarem posicionar-se a partir do consenso, de formas capazes de apelar a todas as geografias, *backgrounds* culturais e/ou sistemas de crenças. Esvaziada e desprovida do que possa ter sido um dia o seu sentido original, qualquer ideologia pode tornar-se uma comodidade e, como tal, ser facilmente exportada e vendida como uma de múltiplas tendências ou "*fads*", inconsequente e rapidamente substituível. De facto, apesar das "bandeiras políticas" da sustentabilidade, do feminismo, da diversidade, da inclusividade ou do sem-género, que a Moda vem erguendo com frequência nos últimos anos, percebemos igualmente a facilidade que parece ter em esvaziar tudo aquilo de que se apropria, dissociando a experiência estética de qualquer conteúdo ético e/ou político e condenando-a, muitas vezes, a essa superficialidade que lhe tem sido comumente apontada como estigma.

Adquirir uma maior consciência sobre estes mecanismos de esvaziamento ideológico pode contribuir, ainda que paralelamente, para a capacidade de problematizar o facto de o Design e a Moda continuarem a perpetuar processos históricos de apropriação (e não de "apreciação") identitária, explorando pessoas, comunidades, conhecimento e recursos para ganho próprio, nomeadamente em países nos quais as circunstâncias se revelam favoráveis ao abuso e à impunidade. Se colocarmos a hipótese de que o Ocidente possa não ter abandonado, até hoje, o vício histórico de ditar a norma que, na sua perspectiva, "eleva", "civiliza", "enobrece" e "educa", talvez consigamos questionar e procurar compreender até que ponto o que foi no passado uma visão clara e assumidamente hegemónica deixou, de facto, de dominar as narrativas actuais. Este questionamento assume, aqui, particular relevância no contexto do Design e da Moda, claros descendentes de uma cultura "branca", heteronormativa, aristocrática e privilegiada, que repetidamente têm recriado perspectivas do "outro" como objecto exótico de fantasia e fetiche. É, por isso, fundamental que estejamos atentos às diferentes formas, sejam elas mais explícitas ou mais subtis, através das quais o Design e, neste caso específico, o Design de Moda possa fazer-se ainda extensão desse olhar — que será também, inevitavelmente, discurso, gesto e acção.

Escolhi, em consciência, a palavra Moda, acreditando, no entanto, que, cada vez mais, é de Design de Moda que devemos falar, reeducando o pensamento. Apesar de ser uma prática para a qual o hábito ou costume colectivos são ainda uma justificação plausível, não é meramente por uma questão de economia de discurso que escutamos muito mais a palavra Moda do que a expressão Design de Moda. Argumentar-se-ia, talvez, que nem sempre a especificidade traduzida pela segunda será capaz de manifestar a amplitude e complexidade contidas na palavra Moda e no que esta consegue exprimir, enquanto fenómeno, sobre as suas ramificações históricas, sociais, culturais, éticas, políticas, ambientais, psicológicas, semiológicas, entre tantas outras. No entanto, seria discutível que o vazio histórico de uma palavra (que era, ainda assim, já conceito em

potência) tivesse privado a Moda de uma cultura de projecto, intenção e desígnio, pelo que dificilmente existiria fenómeno, indústria ou negócio se, na Moda, com a Moda, para a Moda, primeiro não estivesse o Design. Para o bem e para o mal, no âmago das suas virtudes e das suas falhas, das suas qualidades e dos seus equívocos, encontraremos sempre, inexoravelmente, essa conexão essencial.

paz

Luís
Filipe
Madeira

Neste texto, será questão de refletir sobre as condições de possibilidade de uma paz sustentável, numa perspetiva internacional. Embora a paz possa ser concebida como um bem público indivisível, pouco adaptado ao seccionamento entre as dimensões nacional e internacional, cuja sustentabilidade na esfera internacional, no essencial, depende de processos de política interna, com vista a circunscrever o âmbito do trabalho, a reflexão limitar-se-á à problemática do relacionamento pacífico entre Estados.

O conceito de paz é multifacetado. A paz internacional implica, decerto, que a violência armada se encontre banida dos instrumentos mobilizáveis pela política externa dos Estados. No entanto, seria bastante redutor conceber a paz como mera ausência de violência física. Os conceitos de paz positiva e de paz negativa são, nesta matéria, um precioso auxiliar. Segundo Johan Galtung, enquanto a paz negativa consiste na ausência de violência física direta manifesta, a paz positiva tem duas vertentes, a estrutural e a cultural. Sempre que a paz negativa está assegurada, a paz estrutural corresponde a um estádio de evolução da humanidade em que a sociedade internacional é, para os seus atores, um espaço de liberdade, equidade, diálogo, integração, solidariedade e participação. A um nível ainda superior de civilização, quando reina a paz estrutural, a paz cultural caracteriza-se pela transformação da paz em valor social dominante e pela autenticidade da sua legitimação nos campos da ideologia, da religião, da arte ou da ciência.

Pacifismo e o seu antónimo

A relação da generalidade dos seres humanos com a paz internacional é, no mínimo, curiosa. Ainda que a esmagadora maioria dos cidadãos admita que a paz é um valor essencial a preservar na esfera internacional, uma análise mais fina revela que, em regra, valores alternativos, tais como a autodeterminação dos povos, o combate à injustiça ou a própria manutenção da paz, entre outros, apresentam-se como uma causa justa que, em determinadas circunstâncias, com legitimidade, toleram ou aconselham ruturas da paz. Para a generalidade dos cidadãos, a paz

internacional revela-se, portanto, um bem público de relevância secundária relativamente a muitos outros cuja conquista ou manutenção pode justificar o recurso à guerra.

Esta desvalorização da paz internacional é, no entanto, paradoxal. Dado que os conflitos armados entre Estados, bem como a assistência militar, com meios materiais e humanos, a governos de Estados aliados em situação de guerra civil ou, inversamente, a grupos armados insurretos, com vista à deposição de governos de Estados estrangeiros, provocam um cortejo intolerável de sofrimentos e horrores vários, dificilmente compaginável com um qualquer amor declarado à paz, como explicar a condescendência generalizada dos cidadãos em relação à violência armada internacional? Como interpretar a indiferença de "mulheres e homens bons" relativamente à guerra e às suas nefastas consequências?

Esta contradição entre afeição à paz e tolerância da guerra, instalada na hierarquia de valores de bilhões de seres humanos, está ancorada na cultura dominante e tem uma forte componente ideológica. Com efeito, as diferentes culturas e ideologias que dominam a esmagadora maioria das sociedades humanas integram o guerrismo na perfeição. Por guerrismo entende-se a convicção de que a guerra é um comportamento moralmente aceitável, podendo mesmo ser, em determinadas circunstâncias, moralmente exigida. O guerrismo é negação da paz negativa e a antítese do pacifismo. Enquanto o pacifismo afirma a convicção de que a guerra é uma conduta moralmente errada, de que qualquer conflito internacional deve ser resolvido por vias que não envolvam uso da violência armada, o guerrismo aceita, com naturalidade, o recurso à força física designadamente, como instrumento, entre muitos outros, de política externa. Paradoxalmente, em termos relativos, os pacifistas internacionalistas, os cidadãos que recusam o recurso à guerra como meio de alcançar objetivos de política internacional são, ainda hoje, apesar das memórias e ensinamentos que, nesta matéria, a História encerra, uma raridade.

Assim, na contemporaneidade, as perspetivas, os valores e as crenças da grande maioria dos cidadãos acolhem, com plasticidade, o credo

guerrista e embora, tal como o pacifismo, se materialize numa gradação de posicionamentos mais ou menos radicais, o guerrismo é indissociável da ameaça de guerra a que estão submetidos, em permanência, os cidadãos, as organizações e os Estados que constituem a sociedade internacional. Num contexto cultural transnacional dominado pelo guerrismo, os agressores, os Estados que, em desrespeito do direito internacional, recorrem à força militar para alcançar objetivos de política externa, têm fundadas expetativas de poder contar com a compreensão de, pelo menos, alguns dos seus pares e, ainda, no mínimo, com a apatia benévola da generalidade da opinião pública em relação à sorte das vítimas de violência.

Política tradicional de defesa

Num contexto cultural e ideológico adverso, a paz internacional nada tem de espontâneo. Trata-se de um construção que se funda em políticas públicas concretas. Na sociedade internacional, as ruturas da paz decorrem do impacto de três fatores: a existência de uma relação hostil entre atores internacionais, a posse, por parte destes, de meios de exercício da violência e, por fim, a existência de uma ocasião favorável ao exercício do ato de agressão. Com vista a neutralizar estes três fatores de insegurança, os Estados recorrem a políticas públicas de acomodação, de dissuasão e de desarmamento.

A acomodação apresenta-se como o instrumento ideal de construção da paz internacional. A acomodação entre Estados resulta da prática reiterada de negociar toda e qualquer questão que os possa separar. Entre Estados que praticam a acomodação, dada a renúncia tácita ou expressa de recorrer à violência no quadro do seu relacionamento, um eventual desentendimento em torno de assuntos específicos não cria hostilidade, dá apenas lugar a novas negociações diplomáticas. O multilateralismo, a cooperação internacional no quadro de organizações intergovernamentais globais ou regionais, ao fomentar o contacto permanente entre Estados-membros, ao instituir plataformas permanentes de negociação diplomática, constitui um relevante veículo de socialização dos Estados à acomodação.

O desarmamento, a eliminação negociada, bilateral ou multilateral, de meios físicos de exercício da violência armada, é uma política que tem a ambição de anular a ameaça à paz internacional que resulta da existência de armamentos que, atendendo à sua natureza ou ao volume do arsenal, são considerados pelos Estados envolvidos como fatores de instabilidade. O desarmamento pode ser uma estratégia de estabilização da paz entre Estados que têm uma relação hostil, que se encontram separados por diferenças inconciliáveis, mas que não querem que essa hostilidade resvale para a violência armada.

A dissuasão, por fim, implica a existência de uma capacidade de defesa, da aptidão do Estado dissuasor para provocar danos ao Estado revisionista, muito superiores aos benefícios que este estima poder obter através de um ato de agressão. No quadro de um conflito entre dois Estados a propósito de um qualquer objeto de disputa que se encontre sob a jurisdição do dissuasor, a potência revisionista, o Estado que tem a ambição de alterar pela força a ordem internacional, pode sentir-se tentado a recorrer à força armada para alcançar o seu desiderato. Numa tal situação, apenas a capacidade do Estado dissuasor de ameaçar, com credibilidade, o Estado revisionista com custos muito superiores a qualquer benefício que este projete obter com o seu ato de agressão poderá ser dissuasora e salvaguardar a paz internacional.

Curiosamente, as causas de insegurança – hostilidade, existência de forças armadas e ocasião para utilizar a força – interagem sob a forma de produto. Se, num contexto internacional, a diplomacia de um Estado for eficaz na eliminação da hostilidade, ainda que se verifique um desequilíbrio que lhe é desfavorável em matéria de armamento ou possam estar reunidas as condições favoráveis ao uso da força por parte do seu adversário, na ausência de hostilidade, não se verificará rutura da paz. De igual modo, ainda que exista hostilidade entre dois Estados e condições favoráveis ao uso da força, uma política pública eficaz que reduza a quantidade de armamento disponível nos dois Estados pode ser suficiente

para garantir a manutenção da paz. Por fim, a clara capacidade de punir, de impor custos intoleráveis a um Estado hostil, ainda que este disponha de meios militares relevantes, pode ser condição suficiente para que, numa lógica custo-benefício, a ocasião não se apresente favorável ao uso das forças armadas com o intuito de alterar a ordem internacional. Assim, se uma política pública for eficaz na eliminação de uma das três causas de insegurança, a paz internacional subsistirá, ainda que as duas restantes fontes de insegurança se mantenham ativas.

Paz, a política pública

Numa sociedade composta por Estados que dispõem de forças armadas próprias e de soberania para recorrer às suas forças militares com o intuito de alterar a ordem internacional, as técnicas de manutenção da paz disponíveis – a acomodação, o desarmamento e a dissuasão – são muito falíveis. A fragilidade da paz está intimamente ligada à descentralização, ao nível dos Estados que compõem a sociedade internacional, da decisão de recorrer à guerra para obter ganhos de política externa. A humanidade não está, no entanto, condenada a viver sob a ameaça permanente da violência armada. A paz internacional é uma questão de civilização. Atendendo a que a paz é o único contexto internacional verdadeiramente favorável ao desenvolvimento humano nas suas múltiplas dimensões, a erradicação da guerra é um projeto de envergadura que pode ter sucesso se a humanidade se implicar e, ao implicar-se, tiver a ambição de alcançar novos patamares no lento processo de humanização do homem.

A esperança numa paz internacional futura, senão perpétua, sustentável e tão global quanto possível, repousa integralmente no sucesso de políticas públicas, de natureza regional ou global, consagradas à organização das relações internacionais. A contenção da anarquia internacional e do exercício unilateral de competências soberanas por parte dos Estados-nação devem ser concebidas como avanços na causa da ordem pública internacional.

Na sociedade internacional, a União Europeia lidera o processo de constituição, por via pacífica, de um espaço de paz e segurança baseado no exercício partilhado da soberania dos Estados-membros. De acordo com os dados recolhidos em Novembro de 2019, os últimos disponíveis, após mais de meio século de estreita cooperação regional, no quadro do processo de integração europeia, 75% os cidadãos da Europa, antes da saída do Reino Unido da União, declaravam-se favoráveis à política de defesa e segurança comum, um valor que ascendia a 78% na União Europeia continental e a 79% na Zona Euro. Curiosamente, em 2022, estas percentagens mantêm-se estáveis, apesar do Brexit e da guerra na Ucrânia.

A atual predisposição favorável dos europeus em relação à política comum de defesa e segurança, dada a dinâmica do desenvolvimento e aprofundamento das políticas públicas na União Europeia, anuncia um reforço, num futuro pouco longínquo, da integração das forças armadas dos Estados-membros, o exercício partilhado da soberania das nações e povos da Europa sobre os meios nacionais do recurso à violência armada e, implicitamente, a redução da predisposição e da capacidade de cada Estado-membro de, de modo unilateral, recorrer à guerra como instrumento da sua política externa no relacionamento intraeuropeu e, tenhamos esperança, em relação a Estados terceiros.

Na sequência da II Guerra Mundial, perante a ameaça de repetição interminável de conflitos armados mundiais com origem em inimizades entre Estados europeus, o objetivo estratégico da fundação da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço, em 1951, da tentativa fracassada de criação de uma Comunidade Europeia de Defesa, em 1952, e, subsequentemente, em 1957, da instauração da Comunidade Económica Europeia e da Comunidade Europeia da Energia Atómica, a ambição dos ideólogos percursores do processo europeu de integração foi a instauração de uma paz de natureza cultural no continente europeu. O sucesso é evidente. Após cinco décadas de integração europeia, entre os Estados-membros da União Europeia, o processo europeu de integração estabeleceu um

clima de paz negativa, tem fomentado a existência de uma paz estrutural e lançou os fundamentos de uma sólida paz cultural.

Viver num ambiente de paz cultural, substituir o guerrismo pelo pacifismo na escala de valores dos cidadãos europeus, a utopia, por excelência, em matéria de paz internacional, pode estar ao alcance dos Estados-membros no seio da União Europeia. A verdadeira paz internacional tem, no entanto, vocação universal. Embora os Estados europeus possam ter erradicado a guerra no seio da União Europeia, o relacionamento da União Europeia e dos seus Estados-membros com Estados terceiros deveria pautar-se por princípios de natureza idêntica aos que vigoram no seio da União Europeia.

Ora, na atualidade, tal situação não se verifica. Lamentavelmente, o guerrismo, a disponibilidade para recorrer à violência armada, continua a caracterizar as relações dos Estados-membros da União Europeia com países terceiros. Das reformas futuras da política de defesa e segurança comum dependerá a influência ou a irrelevância da União Europeia enquanto veículo de paz negativa e positiva na sociedade internacional.

Conclusão

A viabilidade futura da paz cultural, a nível planetário, é incompatível com a atual estrutura da sociedade internacional, com a existência de Estados dotados de forças militares próprias e de soberania política para a elas recorrer. Assim, progressivamente, a longuíssimo prazo, a erradicação da guerra e a sustentabilidade de uma paz global exigirá a transformação da ordem internacional numa ordem pública de natureza interna, mediante a criação de uma estrutura política de governação mundial, democrática, universal e livremente aceite, de natureza confederal ou federal.

A curto prazo, no entanto, os processos de livre e pacífica integração regional ou inter-regional encerram grande potencial de criação de infraestruturas coletivas propiciadoras de um relacionamento internacional pacífico e sustentável. Algumas modalidades desta organização da sociedade internacional, entre as quais a União Europeia, devem ser concebidas como sendo modelos, possíveis embriões de um futuro governo mundial.

provocação

Luís
Herberto

[Processo, obra, públicos, auto-biográfico]

A investigação para a Pintura necessita de uma análise profunda às temáticas escolhidas e requer uma exploração sólida de conceitos subjacentes e interpretativos. A sua materialização obriga a uma disciplina continuada, numa constante experimentação visual e plástica. E mesmo quando estas características tão estruturantes têm um papel determinante para a produção experimental, há ainda a apropriação a recursos do acaso, um expediente há muito instalado na operatividade artística, determinando uma racional inclusão destas hipóteses na produção criativa. Deste modo, a materialização de ideias permite as suas muitas e inevitáveis derivações, algumas evidentes, outras espontâneas e acidentais. Estas casualidades, quando declaradamente incorporadas, são substanciais ao domínio construtivo da cultura visual, tornam-se também elas próprias, alvo de reflexão analítica e crítica, sendo então sujeitas ao escrutínio necessário para o encontro com o seu propósito, assegurando a intenção nos processos comunicativos, entre esquiços preliminares, quase ideográficos, por vezes garatujas, ilustrações e ensaios de composição visual nas variações ao tema, ou mesmo numa *thesis* visual, em determinadas situações que recorrem mais ao processo do que estritamente à noção comum de 'obra acabada.' É o próprio processo construtivo que se assume enquanto obra e comunicação, consentindo alguma redundância temática – pois ainda que proposta na ideia, não a anula: a imagem amplifica-a e estende-se na sua dimensão tautológica e expressiva.

O contexto da provocação tem sido a palavra-chave para o que proponho, aqui reclamado como motivo para este texto e que justamente se funde com a investigação experimental e teórica que desenvolvo, entre outras temáticas panfletárias, com destaque para questões socialmente fracturantes, como a representação da sexualidade e/ ou género/ transgénero.

Este enquadramento, muitas vezes controverso, por conta da utilização coloquial de conceitos tão específicos e distintos como 'nudez' e

'nu artístico', frequentemente alvo de leituras imprecisas, está plenamente imerso em juízos morais e construções culturais para o pudor, colados de modo evidente à nossa cultura judaico-cristã. Juntam-se ainda todas as naturais confluências e ramificações culturais e geográficas, proporcionando leituras diversas e adaptadas para a interpretação de dados biológicos, sociais e políticos. Subsequentemente, há efectivamente uma variedade de interpretações, claramente admissível na teia social em que nos movemos, o que nos leva a uma outra questão colateral: tem a obra necessariamente de ser explicada, no recurso ao texto crítico e interpretativo, ou mesmo justificado pelo autor? Ou estas derivações são auxiliares na construção da mensagem e permitem um jogo indeterminado, contudo admissível?

Um projecto experimental neste domínio, implica que se tenha algo para dizer, um sentido qualquer que permita validar o posicionamento da obra no espaço público, sujeitando-se então à discussão, ao escrutínio generalista e em simultâneo com o pensamento crítico.

Controvérsia e provocação pertencem a um espaço de entendimento comum, sustentado em valores consensuais, e de um modo geral, em temáticas social e politicamente interventivas, frequentemente mais adaptadas a representações artísticas figurativas, contudo também perfeitamente identificadas na exploração visual em questões puramente formais.

No que se refere ao meu trabalho e nesta categoria, aponto para questões de carácter social, interventivas e panfletárias. Esta relação reconhece a disputa que as temáticas promovem, bem como uma potencial legitimação da obra, que permite, em primeira instância, considerar a mensagem, a par das suas questões formais, técnicas e estilísticas, permitindo assim uma multiplicidade de abordagens materiais e discursos visuais.

Podemos ainda entender o discurso provocativo como um expediente imediato para obter reações críticas às temáticas apresentadas e assim, agilizar a relação social e mediática com a obra/ autor, mas não

estamos perante um processo circunscrito, até porque dificilmente conseguimos uma ideia generalizada de senso-comum e este, por si, permite inúmeras possibilidades e derivações culturais, sem esquecermos que cada um de nós terá certamente algo a acrescentar, criando um pós-discurso sobre a obra e que tende ao desvio de conteúdos.

Analisando com alguma atenção os discursos artísticos visuais das sociedades ocidentais, sobretudo a partir do que o Renascimento nos apresenta, período em que a relação social do artista tem destacada visibilidade e reconhecimento públicos, acentuando o discurso e maestria do autor, conseguimos encontrar momentos únicos dotados de intencionalidade provocatória, sobretudo na orientação da *EROTICA*, sempre alvo de devoção encoberta, mas também de paródia, como podemos claramente constatar na literatura congénere e igualmente nos textos dedicados às obras visuais. É precisamente neste enquadramento que encontramos obras de inequívoco valor cultural, que presentemente habitam colecções nos mais prestigiados museus, logo, disponíveis para os grandes públicos e que na sua génese, emergem de uma encomenda individual para deleite próprio e de um grupo restrito, à margem da regulação para o espaço público. Como exemplo revelador, entre tantos outros, as pinturas *Nascita di Venere* (1485), de Boticelli (1445-1510), ou a *Vénus de Urbino* (ca. 1538), de Tiziano (1488/ 90-1576), ambas na Galeria Uffizi, em Florença, criadas para puro prazer hedonístico e presentemente, longe dos olhares moralmente construídos no tecido social e cultural da época.

Contudo, o seu significado progrediu na sua interpretação e o século XX – e ainda este início do XXI – a par de um pudor anacrónico, permite alguma fusão do termo 'erotismo' para o domínio '*hardcore*', com significativos equívocos na sua interpretação, sobretudo no domínio das Artes Visuais e em representações sexualmente explícitas, que provavelmente seriam desfeitas com algumas leituras críticas e atentas e sobretudo, isentas de uma carga cultural.

Orientei com alguma incidência as temáticas de estudo para a representação do corpo e da sexualidade, na sua dimensão naturalmente

disputativa, no binómio acção-reacção aos arautos da moralidade, acentuando um discurso visual politicamente incorreto. Esta prerrogativa emerge naturalmente de um contexto social específico que expôs – e muito bem – ao conhecimento público, um escândalo de proporções dantescas à volta de práticas sexuais perversas. Mas o que me catalisou para a exploração da temática e consequente apresentação pública, na Galeria Quadrum, em 2003, com o projecto '*Sonhos Húmidos*', foi a desproporção de leituras que em resultado mediático, atacaram direitos democráticos e a liberdade de expressão em geral, de acordo com a constatação de factos e estudo relativo aos artistas que trabalharam neste contexto temático e no território nacional, com as naturais ligações ao panorama artístico internacional.

A Constituição da República Portuguesa de 1976 vem também renovar e integrar um desejo de liberdade de expressão, em contraste com o período político anterior que, diga-se, se ocupa mais de questões directamente afectas às ideologias do regime, atacando com intensidade a literatura e a imprensa, mas nem tanto se preocupa com os artistas plásticos e abordagens sexualmente orientadas. De qualquer modo, a questão em si também admite várias leituras, porque por um lado, evitava-se entrar em ruptura com o sistema, devido à pressão da P.I.D.E. (depois D.G.S.) e dos seus métodos impróprios num Estado de Direito e por outro, era impositivo aos artistas intervir politicamente em áreas temáticas que conseguissem o apoio generalizado, logo, evitar igualmente leituras moralistas de uma sociedade paradoxalmente instalada na máxima 'Deus, Pátria e Família', que ainda hoje se apresenta enquanto alicerce para uma orientação da sociedade civil, com a natural adaptação e avanço nas liberdades conquistadas notoriamente desde as revoluções sociais e políticas da década de 1960. Por um lado, também se entende que durante este período e com a intensa acção fiscalizadora do Estado, os artistas se tenham ocupado mais de questões politicamente fundamentais e democraticamente orientadas e por outro, após a Revolução de 1974 e certezas de que esta teria durabilidade política, no caldo dos

direitos conquistados, se definam novos paradigmas para o trabalho visual e que os discursos visuais à volta da sexualidade não se definam enquanto provocação social. Contudo, a análise a um conjunto significativo de artistas visuais com operatividade neste período, demonstrou uma maior pressão da sociedade civil do período pós-revolução, a conteúdos sexualmente explícitos e que não se confinam à *EROTICA* consensual e musealizada. De igual modo, a presente moldura social e cultural que, no contexto europeu, permite uma abertura pluri-generalista à orientação sexual, também rejeita, de modo claro, testemunhos artísticos visuais sexualmente explícitos que ultrapassem os filtros morais e culturais existentes, inconscientemente ou de modo assertivo...

'Amor e dedinhos', 2018
50 x 50 cm, óleo s/ tela

proximidade

Pedro
Jerónimo

Será uma antítese escolher a palavra que dá título a este ensaio, num período da História em que somos convidados ao seu contrário, isto é, a que nos afastemos fisicamente do *outro*. O *outro* familiar, o *outro* amigo, o *outro* colega, o *outro* (des)conhecido, em suma, o *outro* pessoa. Que proximidade em tempos de distanciamento?

Do latim *proximitas*, proximidade é definida[1] como i) qualidade ou condição do que está próximo (contiguidade, vizinhança); ii) pequeno período de tempo a que está um acontecimento (iminência); iii) aproximação social ou afectiva (familiaridade, intimidade): e no seu plural iv) lugar próximos (arredores, cercanias). Pelos interesses que tem ao nível da pesquisa e do exercício de cidadania, o autor destas linhas centrar-se-á no campo dos *media* e do jornalismo.

Este tempo de pandemia tem suscitado algumas afirmações públicas, vindas dos campos jornalístico e académico, sobre a importância dos *media* regionais, locais, hiperlocais ou de proximidade. Responsáveis de empresas do sector, jornalistas e investigadores têm reforçado a ideia de que são estes meios quem melhor informa as populações, arrogando-se do exercício de um jornalismo de proximidade. Comunidades locais, cujo território e lugares de interesse são partilhadas por cidadãos-residentes, cidadãos-visitantes, cidadãos-emigrantes ou cidadãos-jornalistas. Espera-se que o interesse, as preocupações e o compromisso sejam partilhados, independentemente do vínculo a determinada comunidade seja permanente ou temporário, geográfico, afectivo ou emocional. O pulsar de uma aldeia ou de uma cidade, devidamente registados e comunicados, permitem não só manter uma comunidade informada, como também ir reunindo elementos que permitam conhecer a sua história, cultura e tradições. Do pequeno boletim paroquial, ao jornal, rádio, televisão ou meio digital de dimensão regional, são várias as oportunidades.

A evolução tecnológica, que resultou no processo de digitalização, leva-nos a olhar para o conceito aqui trazido de outra forma. Já não são só as pedras da calçada por onde caminham as pessoas ou os campos

1 – In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, https://dicionario.priberam.org/proximidade

verdejantes onde vagueiam os animais ou os rios que percorrem montes e vales, que são lugares de proximidade. As casas, as ruas, as populações. A comunicação ocorre cada vez mais em lugares digitais, recorrendo à intermediação de plataformas e que vão desde o computador portátil ao *desktop*, passando pelo *smartphone*, o *tablet* ou o *smartwatch*. Quase duas décadas após o aparecimento do *Second Life*, um ambiente virtual tridimensional onde pessoas e instituições tentavam replicar a vida offline ou ali fantasiavam e exploravam aproximações e relações, são as redes sociais online e os algoritmos que ditam grande parte das regras. São eles que determinam *a quem* e *ao quê* nos aproximamos ou afastamos, mediante permanentes medições e tomadas de decisão baseadas nas nossas preferências, enquanto utilizadores. Estamos, assim, sujeitos a um processo de aparente liberdade. "Navegar na Internet", como começámos a ouvir em meados da década de noventa do século passado, mantém-se como um acto de procura pelo conhecimento, de explorar o desconhecido, porém, actualmente de uma forma mais ou menos enviesada. Não tanto por onde queremos, mas por onde nos encaminham. Google, Amazon, Facebook, Apple ou Microsoft. São as "bolhas", aquelas que se formam e nas quais ou em torno das quais nos movemos. Onde nos aproximamos de uns e nos afastamos de outros.

Imprensa regional ou *media* regionais, jornalismo de proximidade. Em torno destes meios ou práticas, gira a ideia de se estar mais próximo do *outro*, de cumplicidade com a comunidade, por vezes numa relação "*demasiado próxima*" [2], designadamente aos poderes (político, económico ou eclesial). Estudos realizados em diferentes países, têm revelado existir um elevado grau de confiança do(s) público(s) deste tipo de meios, comparativamente àqueles que actuam noutro tipo de escalas (nacional ou internacional). Por vezes, ela suplanta até aquela que é depositada noutro tipo de intuições de governança local, isto é, perante determinado

2 – A ideia de "proximidade *demasiado próxima*" é discutida por Pedro Coelho no livro "TV de proximidade e os novos desafios do espaço público – Um estudo sobre a situação portuguesa", da sua autoria, publicado pela Livros Horizonte, em 2005.

problema ou catástrofe – de âmbito natural, de que é exemplo uma tempestade, ou de saúde pública, como uma pandemia – há pessoas que priorizam como fonte de informação para tomarem decisões sobre a sua vida os projectos jornalísticos que têm mais perto de si, do que outras instituições ou organismos. Sobretudo porque são eles quem fala com mais regularidade sobre as realidades quotidianas que implicam mais directamente na vida dos membros das pequenas comunidades. O orçamento da autarquia, as melhorias nas vias de comunicação, a programação cultural ou o estímulo à fixação de empresas, são apenas alguns exemplos. Nos territórios onde não existe esse reflexo escrito, ilustrado, retratado, viver-se-á a invisibilidade jornalística. E não existindo notícias, seja de meios com sede nesses territórios ou daqueles que lhe são vizinhos, abrir-se-á espaço a que sejam outras realidades mediáticas a ocupar o vazio. Tenham elas expressão em blogues, redes sociais ou grupos fechados de *instant messaging*. Aqueles que anteriormente assumiam a intermediação, os *media* tradicionais, os jornalistas, os *gatekeepers*, competem há quase duas décadas com outros protagonistas, que adquiriam autonomia e independência. Sem esquecer os já referidos algoritmos, que determinam caminhos.

Proximidade é também afecto, emoção. Se é verdade que estes tempos de distanciamento não permitem determinado tipo de manifestações, designadamente físicas, não é menos verdade que no ambiente digital a dimensão emocional é cada vez mais explorada, nomeadamente para desinformar. As bolhas de informação, que reforçam crenças e predisposições já existentes, levam a que os utilizadores partilhem com mais intensidade as ideias com as quais estão de acordo. E isso representa um grande desafio, nomeadamente para os *media* regionais e para os jornalistas que neles trabalham. Se pensarmos que é na proximidade à comunidade que está a sua força e que é neles que o público deposita confiança, talvez possamos ter aí um lugar de ensaio para combater a mentira, perseguindo a verdade (jornalística). O que nestes tempos de populismos, negacionismo e extremismos, não é de somenos importância.

publicidade

Eduardo
J. M. Camilo

Da publicidade e a sua importância da minha carreira

No 20º aniversário da Faculdade de Artes e Letras pedem-me notas de reflexão sobre ´publicidade´. Acedo com réplica: "amigos, explicar o que significa para mim a publicidade, implica falar do seu ensino e remontar aos longínquos anos do final do século passado, quando a comecei a ensinar!". Apesar disso não estou tão velho...

Entrei na UBI por concurso em 1992 para a lecionação de um pacote nuclear de disciplinas. Para além da de Publicidade, também lá estavam as Relações Publicas e as Técnicas Especiais de Informação. E até hoje aquela disciplina vem ocupando um lugar central na minha carreira a partir de dois campos de intervenção: o pedagógico e o científico.

No campo pedagógico, a publicidade surgiu como disciplina de licenciatura e de mestrado.

Na licenciatura é das mais ancestrais estando presente desde a primeira estrutura curricular quando aquela se designava ´Comunicação Social´. A navegação foi à vista da costa a partir de vários pontos cardeais. É o caso do da teoria, adjacente à reflexão das práticas profissionais (o que é a publicidade como atividade?) e à especificidade do seu discurso (é possível pensar um registo especificamente publicitário?). É também o caso da prática pedagógica sempre regida pela exigência mais ou menos reivindicada pelos estudantes para o seu exercício; uma exigência justa, que impôs desafios nem sempre superáveis: como reproduzir o trabalho publicitário na sala de aula e com que equipamentos? Problema parcialmente solucionado a partir da criação de disciplinas de licenciatura e de mestrado vocacionadas para o ´fazer publicidade´ (como é o caso, nomeadamente, dos Ateliers).

Algumas palavras adicionais sobre este apartado da lecionação da publicidade na licenciatura em Comunicação Social e depois Ciências da Comunicação. Juntamente com a sua componente de relações públicas, esteve na origem do Mestrado em Comunicação Estratégica: Publicidade Relações Públicas que criei e implementei.

Durante estes 20 anos de vida da Universidade e da Faculdade de Artes e Letras, a minha investigação na área da publicidade pôde ser estruturada em três percursos: o tecno-operativo, o de reflexão crítica e da análise semiótica. Curiosamente cada um correspondeu a momentos fundamentais da minha carreira: o primeiro teve o seu apogeu na Lição das minhas Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, o segundo esteve associado à dissertação teórica também referente às Provas e o terceiro iniciou-se no Doutoramento, consagrou-se na Lição das minhas Provas de Agregação, vindo-se paulatinamente a reforçar a partir da participação em eventos científicos ou projetos.

No percurso tecno-operativo, a agenda de investigação incluía questões ainda de díficil resolução: o que é publicidade por referência a outras técnicas de comunicação inscritas na política da promoção? Como racionalizar o trabalho publicitário? Nestes problemas se descortinava uma visão operativa da publicidade que norteou a estrutura curricular de algumas disciplinas como as de Publicidade e Relações Públicas ou de Atelier de Publicidade e Relações Públicas. Autores importantes surgiram neste paradigma de investigação: Philip Kotler, John Rossiter e Larry Percy, Bernard Brochand e até mesmo J. Martins Lampreia, mas também Jacques Séguela e David Ogilvy.

O segundo percurso académico, que classifico de reflexão crítica, correspondeu a um aprofundamento do primeiro, mas mais dotado de derivações teóricas. A disciplina de Técnicas Especiais de Informação, o germe da de Planificação de Comunicação na atual estrutura curricular, impunha o desenvolvimento de projetos aplicados de comunicação promocional. Alguns incidiram no desenvolvimento de estratégias de comunicação para as autarquias locais, concretamente os municípios. Tal imposição favoreceu um recentramento do estudo da publicidade naquilo que ela comportasse relativamente a um fundamento teleológico, adstrito a uma *praxis* estratégica, de influência, e no concernente a uma especificidade mais compreensiva, dialógica. Na base desta antinomia estavam moldes de funcionamento corporativo (o princípio da

eficácia/democracia) e de conceção e operacionalização da comunicação corporativa. Redescobre-se aqui Max Weber (as racionalidades subjacentes à ação) e Jurgen Habermas (a tal distinção crítica entre publicidade e relações, públicas ensaiada na Mudança Estrutural da Esfera Pública e aprofundada na Teoria do Agir Comunicacional). Estas preocupações, que estão patentes no meu livro Estratégias de Comunicação Municipal e noutros artigos patentes na BOCC - Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, complementaram-se com trabalhos em que o propósito também fosse o de refletir sobre a publicidade como processo de comunicação de massa. São estas preocupações epistemológicas que estiveram na base da criação do Mestrado em Comunicação Estratégica: Publicidade e Relações Públicas, principalmente da disciplina de Modelos de Comunicação Estratégica. A questão de pesquisa era muito simples: se a publicidade é uma técnica de comunicação de massa, então como é que as suas práticas foram afetadas por conceções sobre o papel dos *mass media* nas sociedades contemporâneas e de mercado? Esta problemática encontra-se patente no Homo Consumptor, repescando autores que não estudaram a publicidade, mas nem por isso deixaram de ser convocados para esta temática por lhe aportarem uma visão abrangente, descentrada. Por exemplo, Elihu Katz, Jay Blumer e Michael Gurevitch, Harold Lasswell, Warren Weaver, Gustave Le Bon, Stephen Littlejohn, Malcom Maccombs, Vance Packard, aos quais se juntaram outros com uma investigação mais direcionada: Richard Petty e John Caccioppo , Leo Spiter, William Leiss, Stephen Kein e Sut Jhally, Serge Tchakhotine, James Twitchell, Naomi Klein...

Deste menu de referências, surgiu uma fundamental porque convergente com mais uma direção de estudo. Refiro-me ao trabalho de Xiaoli Nan e Ronald Faber, que, de tão decisivo na minha biografia científica, merece menção: "*Advertising theory: reconceptualizing the building blocks*". Segundo os autores, a publicidade é um processo de comunicação dotado de singularidades decorrentes de parâmetros considerados fundamentais e cuja análise exige aprofundamento. Eximo-me de clarificar

os por eles considerados como determinantes para o *cluster* da publicidade enquanto ´género de comunicação de massa´, recomendando a leitura do ensaio original e o modo como o explorei no Homo Consumptor. Em contrapartida, saliento a sua relevância para o início de uma reflexão semiótica sobre as singularidades textuais da publicidade. Já dura alguns anos e inscreve-se num viés estruturalista adjacente a uma análise textual. A partir dele é meu propósito proceder à descrição da publicidade pela perspetiva da manipulação considerada uma esfera narrativa que sobredetermina as restantes do modelo canónico greimasiano. Acredito que, com tal ângulo de análise, conseguirei descrever as dinâmicas subjacentes a algumas recorrências de figuração, tematização e construção ideológica por parte da publicidade atual. Está na minha agenda atual de estudo da publicidade: sistematizar estes aspetos num projeto que pretendo denominar de ´semiótica da manipulação publicitária´. Assim tenha pelo menos mais algumas décadas de carreira (e a reforma?!) e a FAL outros gloriosos anos de existência.

rádio

Ricardo
Morais

Os sons, as vozes, as músicas. São estas as matérias-primas que dão corpo à rádio, são estes os elementos que fazem vibrar as ondas e todos aqueles que as escutam. Mas falar da rádio é ir mais longe, é lembrar o meio que serve de companhia quando estamos sozinhos, o fiel amigo de todas as horas, que tantas vezes nos transporta e nos faz viajar sem sequer sairmos do lugar.

A história da rádio já vai longa, afinal de contas são mais de cem anos de um caminho que se fez de sucessos, mas também de muitas ameaças. Poucos meios de comunicação têm sido postos à prova como a rádio, que já teve sentença de morte anunciada até na música. A verdade é que "o vídeo não matou a estrela da rádio", porque o meio se soube reinventar, encontrando novos caminhos, muitos dos quais nunca antes trilhados. Mas antes de sintonizarmos a emissão no presente, e sobretudo, no futuro do meio radiofónico, fazemos um rápido regresso ao passado, para relembrar que a velhinha rádio foi determinante nos momentos mais importantes da história coletiva.

Será difícil esquecer a importância que a rádio teve, por exemplo, durante a primeira grande guerra, permitindo a transmissão de mensagens à distância e em tempo real, ou durante a Segunda Guerra Mundial, onde a expressão "em tempos de guerra as palavras são armas", deixava antever o poder de um meio que tanto foi usado pelos regimes autoritários para transmitir as suas ideologias políticas, como contra eles para os derrotar.

Em Portugal a história não foi diferente, e podemos mesmo dizer que a rádio está na base da democracia, uma vez que as "senhas" que puseram em marcha o movimento das Forças Armadas, que viriam a desencadear a Revolução dos Cravos de 1974, foram transmitidas através da rádio. Nessa data, assinalavam-se sessenta anos sobre as primeiras experiências radiofónicas realizadas no país. Foi em 1914 que Fernando Cardelho de Medeiros pôs em funcionamento um emissor de rádio com capacidade para transmitir música. Este primeiro esforço, ainda no domínio da Telefonia Sem Fios (TSF), ganharia um novo fôlego com a criação,

por parte de Abílio Nunes dos Santos Júnior, em 1925, da primeira estação de rádio, a "CT1AA", que funcionava a partir dos Grandes Armazéns do Chiado, em Lisboa. Nos anos que se seguiram surgem o Rádio Clube Português (1931), a Emissora Nacional de Radiodifusão (1935) e a Rádio Renascença (1936). Mais tarde, e já depois de ter assumido um papel determinante na revolução de Abril, assiste-se à nacionalização das rádios, mas também ao despertar das rádios piratas, num primeiro momento, e das rádios locais e regionais.

É longa a história da rádio no mundo e em Portugal, e apesar de o caminho nem sempre ter sido fácil, a rádio continua a encantar todos os que decidem fazer deste o seu meio de eleição. Quem faz rádio sabe que é nos sons e nas palavras que reside a magia, e quem a ouve, não tem dúvidas que escutar é também, muitas vezes, ver, sentir, imaginar e quase tocar o mundo.

Em 2021 assinalou-se o décimo aniversário sobre a implementação, por parte da UNESCO, do Dia Mundial da Rádio. Foi no dia 13 de Fevereiro, que se voltou a relembrar, uma vez mais, a importância de um meio que continua, apesar de todas as adversidades, a ser muito consumido, em diferentes latitudes e por públicos distintos. Já poucas dúvidas restam quanto à longevidade e resiliência deste meio. Foi também nesse sentido que este ano (2021) a UNESCO decidiu assinalar o dia com o tema "Novo Mundo, Nova Rádio", realçando "a capacidade da rádio em evoluir, inovar e conectar". Os podcasts, os programas disponíveis sob demanda, são talvez um dos caminhos mais importantes percorridos nas últimas décadas no que diz respeito à inovação. O crescimento que se tem verificado na produção de podcasts, mas sobretudo no consumo, permitiu o desenvolvimento de novas narrativas sonoras, mas abriu também espaço para uma nova relação com os ouvintes, por parte de um dos meios que, desde sempre, foi capaz de estreitar laços com o público.

Muito mudou desde o tempo dos transístores e a rádio de hoje é diferente, na forma e no conteúdo. Mas a essência, essa, não mudou, uma vez que os sons, as vozes, as músicas, continuam a ter capacidade de

se dirigirem aqueles que as ouvem de uma forma intimista e única, seja em situações de emergência ou mesmo de isolamento, como a pandemia que vivemos bem nos mostrou.

É precisamente por vivermos num mundo dominado pelos ecrãs e pelos conteúdos audiovisuais, que continua a existir espaço para a rádio, enquanto meio que nos transporta e nos faz viajar através da imaginação.

realidade

Joana
Casteleiro-Pitrez

> "A realidade tem rodas quadradas. Foi o sonho, a ficção, o ideal, que as fizeram redondas. Não devemos ser cúmplices da realidade: «A loucura de D. Quixote é sempre, de alguma maneira, realista e profética; muito mais, desde logo, do que a miopia de quem vê apenas a aparência das coisas e a toma pela única e imutável realidade. São os quixotes que percebem que a realidade pode ser desmembrada e pode ser alterada; os alegados homens práticos, orgulhosamente imunes aos sonhos continuam a crer, até ao dia anterior à queda, que o Muro de Berlim está destinado a durar.»
> Afonso Cruz, in 'Jalan Jalan'(2017, p. 51)

O presente ensaio parte da solicitação da escolha de uma palavra para descrever o meu ainda imberbe percurso científico. O desafio lançou os alicerces para a análise desse mesmo percurso e para a posterior eleição de uma palavra que conseguisse abranger todas as minhas áreas de interesse com um cariz interdisciplinar que para mim faz todo o sentido no domínio do design, um domínio que nos dias de hoje já não pode, nem deve, ser entrincheirado. Depois de analisar um sem fim de vocábulos escolhi o termo realidade, que se apresenta aos meus olhos não apenas como um conceito isolado mas também como uma palavra composta nos conceitos de realidade aumentada, realidade virtual, realidade estendida ou utilizando o elemento tipográfico do hífen, em hiper-realidade. Ao tentar descortinar o conceito de realidade vi-me envolta nas teias bem reais de centenas de pensadores que questionam o problema da realidade em diversas esferas. Uma primeira busca no dicionário faz-nos concluir que realidade é a qualidade do que é real, tudo o que existe de facto, veracidade e certeza e tem como antónimos aparência, ficção e ilusão. Se fosse assim tão simples, estava resolvido, mas lá está, esta seria sobretudo a realidade dos homens práticos retratados por Afonso Cruz e não da minha realidade quixoteana que é aquilo que quero aqui retratar. Uma realidade à luz da materialidade do desígnio e que encontra na ideia de TS. Eliot "a humanidade não aguenta muita realidade" (*Four quartets*, 1941), uma propulsão e não um desalento.

O problema da realidade é transversal a diversas áreas como a filosofia, a física, a ontologia, a metafísica, a arte, o design, a sociologia, a psicologia. Muitos foram os que se perguntaram, mas afinal o que é a realidade? Como consigo diferenciar o real da fantasia? O real está dentro de mim? O real é o que em comunidade decidimos que é real? Pode a realidade existir sem a conseguirmos confirmar através dos sentidos? A realidade é perceção? A realidade é materialidade? Quantas realidades existem?

Etimologicamente a palavra realidade vem do latim REALIS, "verdadeiro, relativo às coisas que existem", e de RES, "coisa, matéria". Na sua alegoria da Caverna, Platão descreve como única realidade conhecida pelos prisioneiros da caverna as sombras e as vozes. Essa era a realidade experimentada através dos sentidos por estas personagens. A única realidade que conheciam, não apenas individualmente, mas conheciam essa mesma realidade em comunidade. A alegoria da caverna embora tenha o intuito de chamar a atenção sobre outras dimensões éticas e morais vem também assinalar o problema da realidade. Uma realidade externa à mente, comunitária e que se materializa devido a essa mesma comunidade. Na sua fundamentação ontológica de realidade, Heidegger destaca o problema da existência do mundo externo e do binómio sujeito-objeto. A estratégia de Heidegger na mudança do paradigma da subjetividade para "ser-no-mundo" significa que desde sempre o mundo nos pertence e nós pertencemos ao mundo, logo, se tivermos experiência de mundo descarta-se a necessidade de provar a existência de um mundo externo. Assim, podemos afirmar, de maneira sucinta, que realidade, em Heidegger, tem o sentido do modo como o mundo se mostra para nós, seres humanos. Essa forma de se mostrar não é uma representação, mas um entrelaçamento, em nível ontológico, do ser humano com o mundo. Esse "entrelaçamento" não é um elo, ou ponte, mas a própria constituição tanto do ser humano quanto do mundo num aspeto fundamental ontológico. Assim o real é externo, mas também é interno, o real é também o mundo das ideias. O pensamento, a imaginação, a ilusão e a própria materialização da ideia. Se em Platão temos a afirmação de uma realidade externa à

mente e comunitária, em Heidegger temos a afirmação da existência de uma realidade interna à mente. George Orwell, no seu romance distópico, *1984*, afirma que a realidade existe na mente humana e em mais lado nenhum. Não na mente individual que pode cometer erros e em todo o caso pode sucumbir: só na mente coletiva e imortal.

As tecnologias de informação e comunicação vêm acrescentar outras dimensões ao problema da realidade. Baudrillard, em *Simulacros e Simulação,* define o termo hiper-realidade numa perspetiva apocalíptica sobre a imagem. Para Baudrillard a simulação é o elemento central da sociedade contemporânea e os meios de comunicação são responsáveis pela produção de signos que já não mantêm relação com o real, mas criam uma espécie de outra realidade que designa de hiper-realidade. Esta hiper-realidade é produzida com a pretensão de ser mais real do que a própria realidade e por essa razão deixa também de ser real e produz uma desertificação da própria realidade. Assim, para Baudrillard a realidade é suplantada pela imitação da imagem que tende a ter um caracter de novidade sempre mais completa logo mais interessante e cativante que a própria realidade. Exemplos de hiper-realidade são os mundos fantásticos criados no cinema, os jardins arranjados pela mão humana, a Disney World ou Las Vegas, o Facebook e a simulação da realidade social. Já para Terashima, em *The definition of hyperreality,* "o desafio técnico da hiper-realidade é fazer com que a realidade física e a realidade virtual pareçam misturadas de modo unificado aos sentidos humanos". Perante esta afirmação de Terashima percebemos que a hiper-realidade engloba o conceito de realidade aumentada, um lugar de confluência entre o mundo físico e virtual, onde a interação e comunicação em tempo real e o rastreamento preciso estabelecem novas realidades para o ser humano. O conceito de realidade virtual, uma técnica avançada de interface, onde o utilizador pode realizar imersão, navegação e interação num ambiente sintético tridimensional gerado por computador, utilizando canais multissensoriais. E o conceito de realidade estendida um termo que se refere a todos os ambientes que combinam real, virtual e interações geradas por

tecnologia computacional. Existem diferentes tipos de Realidade Estendida, a realidade virtual, a realidade aumentada e a realidade misturada.

Se há uns anos, já na era digital, era inteligível a distinção entre real, o que fazemos fora da *World Wide Web*, e o virtual, o que fazemos dentro da rede, hoje distinguir o real e o virtual não está garantido porque vivenciamos diariamente um plano híbrido onde se torna difícil diferenciar se o que realmente vemos, ouvimos, tocamos resulta de um mundo físico ou de uma mediatização tecnológica. Em *Viagem na Irrealidade Quotidiana,* um ensaio crítico sobre a cultura contemporânea, a noção de cópia e a falsidade, Umberto Eco refere-se à hiper-realidade como um expoente em que as imitações não só reproduzem a realidade, mas tentam melhorá-la. Esta ideia de melhoria remete em Eco para, por exemplo, a utilização de diversos softwares de edição fotográfica com o intuito de melhorar a beleza natural de alguém, a reprodução de falsos quadros que efetivamente não se encontram em determinado museu, mas apesar de falsos melhoram o seu espólio, é uma melhoria pela cópia e pela falsidade aquilo de que aqui se trata. Não creio, no entanto, que tenha sido o avanço tecnológico a requerer a prerrogativa da cópia. Como defende Castells, "a tecnologia não determina a sociedade. A sociedade é que dá forma à tecnologia de acordo com as necessidades, valores e interesses das pessoas que a utilizam". Acredito que as imitações descritas em Eco podem ser de outra natureza e passar desde logo por uma libertação da realidade e a fruição de outra dimensão da existência através do pensamento. Pensamento esse que leva ao desígnio e consequentemente ao design. Trata-se de um ciclo perpétuo, quase metodológico, em que a melhoria da realidade incita ao desejo, pensamento, desígnio, projeto, design e materialização formal que é em si uma nova realidade. Segundo Flusser:

> quando vemos uma mesa, vemos madeira com a forma de uma mesa. É verdade que a madeira é dura no momento em que olhamos (ou vamos contra ela) mas sabemos que esta condição é transitória. A madeira vai queimar-se e decompor-se. Porém, a forma da mesa é eterna, na medida

em que a podemos imaginar em qualquer parte em qualquer altura. Por isso a forma da mesa é real e o seu conteúdo é só aparente.

O design é um dos métodos de dar forma à matéria e de a fazer aparecer como aparece, e não de outro modo. As formas transportam ideias, são veículos ou metáfora e por isso traduzem conceções de vida, afirmam convicções, testemunham manifestos, contêm possibilidades. Independentemente do conteúdo, da sua materialidade ou virtualidade, a forma é unidade primária do design e da realidade. Congrega em si o plano interno à mente, externo à mente, o significado e a possibilidade de materialização ou virtualização sem nunca abandonar o seu cariz real. Cabe ao design, como grande construtor do artificial, da forma, e por isso também da realidade, a humanização do território para além da funcionalização. Humanizar é atribuir significado, antecipando a necessidade dos utilizadores. Esta humanização é fundamental na era da hiper-realidade e da realidade estendida, assim o design liberta-nos do risco de cair na desertificação da realidade descrita por Baudrillard.

Hoje mais que nunca o nosso quotidiano move-se nesta esfera hiper-real entre múltiplas realidades que constroem e formam o nosso ambiente, as ferramentas que utilizamos, as experiências que partilhamos. O design é precisamente essa predisposição para mudar a realidade: o design *aceita a realidade* para posteriormente edificar uma postura critica sobre essa mesma realidade. O design, para além do seu domínio sobre a forma, possui uma necessidade crescente de *confrontar a realidade,* as desigualdades sociais, educativas, espaciais e culturais. Ao design cabe ainda criar formas de *escapar da realidade* por meio de experiências imersivas, aumentadas e impulsionadas pela emoção. O design *constrói a realidade*, redesenhando formas de pensar, aprender, viver e trabalhar. E por fim o design *desafia a realidade, porque para o design* não importa o que é possível e realizável, mas sim o que queremos tornar possível e real.

relações públicas

Gisela Gonçalves

A profissão de relações públicas é exercida por milhares de pessoas junto das mais diferentes organizações, quer sejam privadas, públicas, não-governamentais, civis ou políticas. Porém, definir o seu papel e lugar na sociedade não é tarefa fácil nem consensual. Conferências de imprensa, entrevistas, eventos, patrocínios, *sound bytes,* acções de *lobbing*, gestão de crise, são algumas das suas estratégias mais comuns. No entanto, apesar da visibilidade desta verdadeira indústria da persuasão, tanto no número de profissionais como nas atividades desenvolvidas, muitos não sabem o que são ou não gostam do que sabem sobre as relações públicas.

Em Portugal, este fenómeno não será alheio à expansão do número de agências e de assessores de comunicação/relações públicas, e sobretudo, à associação da sua prática a técnicas de relacionamento com os *media*, muitas vezes por parte de ex-jornalistas, agora ao serviço de interesses privados ou políticos. Além disso, o facto de a praxis das relações públicas se desenvolver muitas vezes nos bastidores, também explicará a sua falta de notoriedade no espaço público, especialmente se comparada com o jornalismo, contribuindo assim para muito do mistério que ainda hoje continua a envolver a profissão.

Historicamente, a génese das relações públicas reside na advocacia de interesses particulares e não do interesse público. É consensual afirmar que as relações públicas estão comumente ao serviço de grandes e poderosas organizações, quer sejam empresariais ou políticas. No entanto, elas também podem servir causas públicas como a saúde ou a defesa do meio ambiente, dando voz a organizações não governamentais, a grupos de pressão e a muitos movimentos sociais. Daí que no caso concreto das atividades de relacionamento com os *media* – a actividade central e também mais problemática das relações públicas – se possam observar duas tendências conflituosas: as fontes de informação dominantes (como as empresas e os governos) têm acesso facilitado aos média mas, simultaneamente, fontes alternativas (por exemplo, os ativistas) também lutam por protagonismo na arena mediática.

Nas sociedades democráticas, qualquer organização é obrigada a legitimar as suas políticas e ações na esfera pública. Através da comunicação estratégica, desenvolvem processos comunicacionais com o objetivo de promover a confiança, a sua boa imagem e reputação, junto da sociedade em geral e de alguns grupos sociais em particular. Em especial, esses processos comunicacionais implicam públicos que, mais directa ou indirectamente, influenciam as actividades da organização, como sejam os accionistas, funcionários, consumidores, líderes de opinião, meios de comunicação e outros.

Mas além de contribuírem para a gestão dos interesses privados das organizações, as relações públicas também têm um papel ativo na comunicação da sua sustentabilidade económica, social e ambiental. Quando um destes assuntos deixa de ter um carácter meramente privado, por se tratar de um problema que também é de interesse público, torna-se objecto de discussão pública. Ora, são precisamente estes assuntos públicos que dão forma e substância ao verdadeiro campo de acção das relações públicas. Neste sentido, estas podem ser entendidas como uma actividade que se situa no exacto ponto em que os interesses privados intersectam os interesses públicos. Quer isto dizer que o objectivo último das relações públicas será legitimar os interesses privados das organizações em relação às exigências do bem comum.

Mas, será que as estratégias de relações públicas se podem classificar como persuasão legítima ou serão apenas meras técnicas de engenharia de opinião? As relações públicas proporcionam o entendimento mútuo entre as organizações e os diferentes públicos ou limitam-se a contribuir para impor a vontade das primeiras sobre os segundos? Será que, por exemplo, quando uma organização promove a sua preocupação com o meio ambiente ou a sustentabilidade está a comunicar um facto idóneo, baseado na filosofia da empresa, ou apenas a construir uma "imagem verde" que lhe permita obter bons resultados de notoriedade pública e o crescimento das vendas (o chamado *greenwash*)? Até que ponto é

legítimo que as empresas, com interesses privados, recorram a assuntos de interesse público para criarem a sua imagem pública e melhorarem a sua reputação? Qual é, no fundo, o papel que as relações públicas desempenham na construção da opinião pública? Persuasão ou manipulação?

Estas e outras questões apontam para o problema principal subjacente ao campo profissional das relações públicas e que há muito trespassa o próprio debate académico e científico. Um debate polarizado por autores, como James E. Grunig, que têm uma visão optimista das relações públicas, enquanto atividade mediadora entre organizações e públicos, na busca pelo entendimento harmonioso; e por outras vozes, mais pessimistas, como a de Noam Chomsky, que sublinham a influência maligna das técnicas de propaganda das RP, na manipulação da opinião pública e da própria democracia. Para os primeiros, as relações públicas contribuem positivamente para a ordem social, pois têm a missão de gerir sistemas simétricos de comunicação entre organizações e públicos, que se aproximem o mais possível dos padrões deduzidos da ideia de diálogo. No fundo, um ideal de ação comunicacional de inspiração habermasiana. Para os segundos, o papel das relações públicas será sempre propagandístico, assimétrico e manipulativo, vantajoso apenas para os que têm poder, acesso privilegiado à máquina das RP e, consequentemente, à esfera mediática. Esta uma visão negativa da profissionalização das fontes de informação na economia política dos media.

O debate sobre o papel das relações públicas na sociedade é complexo e está em permanente atualização. Na realidade, qualquer leitura sobre a natureza das relações públicas – o seu carácter, a sua legitimidade – e o seu papel na sociedade dependerá sempre da compreensão sobre quais os interesses que serve, e de como. Seria ingénuo ou mesmo leviano deixar de olhar para a prática das relações públicas a partir da lente bipolar antes referida. Afinal, é bem provável que um profissional seja mais leal à organização que representa do que a um qualquer ideal abstrato de interesse público. No entanto, também é certo que a

sua praxis se deve pautar por padrões éticos profissionais. Os códigos deontológicos e de conduta das relações públicas, tanto nacionais como internacionais, são claros ao estabelecer as normas mínimas exigíveis à atividade: verdade, integridade, transparência, defesa da livre circulação de informação, promoção do diálogo, são os valores centrais da profissão. Só a História nos dirá se já se encontram solidamente institucionalizados.

sensível

Idalina
Sidoncha

A palavra que nos serve de fio condutor tem sido tema de aberta disputa. Atravessou toda a tradição filosófica, sobretudo a de matriz ocidental, e foi objeto de consensos nem sempre pautados por mecanismos de equilíbrio. A escola racionalista da primeira metade do século XVIII vê o sensível como mecanismo de uma sensibilidade tomada largamente como faculdade que não *constitui* mas "embeleza" o conhecimento. Na segunda metade desse século, inaugurava-se uma nova forma de pensar o sensível, fora já desse jogo lógico em que o peso das faculdades se mede pelo grau de clareza e de distinção que aportam ao conhecimento. É um paradigma inteiramente novo, pensado ainda por Baumgarten, o qual, sem se afastar dos pressupostos desse racionalismo castrador, consegue circunscrever o terreno em que se instalará uma ciência da sensibilidade, a chamada *Aesthetica*. Foi Kant, todavia, quem deu o decisivo passo que faltava para reabilitar a sensibilidade e o sensível, fazendo da novel Estética não uma ciência que parte da sensibilidade para produzir um conhecimento inferior, mas uma ciência *da* própria sensibilidade, isto é, uma disciplina capaz de identificar a sensibilidade como seu objeto e seu tema reitor. É uma mudança radical que produz consequências duradouras de que ainda hoje sentimos o efeito. Um objeto que reúne condições para mobilizar à sua volta o aparato conceptual e instrumental de uma ciência é um objeto ao qual não se pode deixar de reconhecer dignidade. Uma dignidade intrínseca, incondicional, que dissemina o efeito dessa reivindicada dignidade na própria autocompreensão do humano. Com efeito, a visão maniqueísta que exclui a sensibilidade e o sensível da identidade humana, como se não lhe fosse própria, como se constituísse um embaraço contínuo, claudica com estrondo diante desta constatação que o sensível é a expressão de um rosto autenticamente humano. A própria noção de "indivíduo" ver-se-á por esta via integralmente reabilitada, dado que não é necessário exilar a sensibilidade para que possa emergir o humano na sua expressão plena. Este "erro de Descartes", exposto agora em toda a sua confrangedora inanidade, permite finalmente erguer uma visão do humano como *totalidade*. Esse processo de reabilitação da

sensibilidade e do sensível, que tem o seu ponto de partida sistemático na afirmação kantiana de que não é possível determinar – conhecer – coisa alguma longe da atividade do sensível, conhecerá diversas fases de maturação, tendo atingido o seu grau máximo de radicalidade em autores como Merleau-Ponty e na sua proposta de uma reabilitação *ontológica* do sensível.

Este itinerário aqui brevemente revisitado produziu naturalmente impactos significativos na própria forma de pensar a atividade científica e o papel que cabe aos sujeitos humanos nesse singular contexto. A ciência exige a presença de um sujeito humano inteiro, integral. Só um tal sujeito pode colocar ao serviço do ato de conhecer todos os seus recursos, que começam a manifestar-se precocemente na esfera da própria sensibilidade, que Kant exemplarmente define como "capacidade", a capacidade de receber representações graças à forma como somos afetados pelos objetos. Com esta decisão e com outras que se lhe seguiram, a sensibilidade e o sensível passaram a reivindicar justamente cidadania científica plena.

É uma cidadania que há muito se faz sentir no ambiente da Faculdade de Artes e Letras da UBI. A sensibilidade é tema incontornável de discussão para as diversas áreas disciplinares que constituem e nutrem a FAL. Nas Ciências da Comunicação, com a ideia de "acordo espontâneo dos singulares" postulado por Kant na "Analítica do Belo" enquanto fundamento de toda a comunicação e modelo último de comunidade; nas várias subáreas de Design, com a compreensão da natureza intrínseca do ato de julgar esteticamente; no Cinema, com a ideia de que a arte procura uma tão relevante parte do seu conteúdo como é a exteriorização numa forma concreta sensível, que é natureza mas que não é *simples* natureza; nas Ciências da Cultura, com a ideia de que qualquer esforço de cultura ficará radicalmente comprometido se não incluir no horizonte imediato das suas prioridades uma reabilitação do sensível como dimensão autenticamente humana.

É um tema que se oferece, portanto, a múltiplas possibilidades de discussão e de interlocução, as quais exibem uma irrestrita fecundidade do sensível como "objeto".

Desde logo, uma certa matriz axiológica que coloca esta discussão sobre os valores na esfera da discussão mais ampla sobre a temática do feminino. Os valores da sensibilidade e sua concreção direta na ideia de que o sensível é um atributo especificamente feminino foram durante séculos argumento de monta para uma depreciação da condição feminina. Esse argumento, que seguia a par com a própria depreciação da condição do sensível, obrigaram as mulheres a esgrimir essa sua proficiência no domínio do sensível na esfera privada do *Oikos*, longe do olhar e do escrutínio de terceiros. A reabilitação plena do sensível que referimos antes daria por fim oportunidade às mulheres para trazer para a esfera pública o pleno exercício destes valores, com recíproco benefício para uma condição feminina ora mais emancipada e para a atmosfera que pontua esta esfera pública, a qual, ao mostrar-se permeável a estes valores, reclama uma ductilidade que antes se não lhe reconhecia. É uma discussão que encontra em autoras como Carol Gilligan ou Victoria Camps diretrizes essenciais para uma cabal compreensão do que está em causa nesta associação ora proposta entre o sensível e o tema do feminino.

Outra discussão relevante que interpela profundamente o sentido da própria humanidade do homem encontramo-lo na discussão que situa o sensível entre dois limites: o de um sentir mínimo, que pontua as nossas vivências de forma puramente superficial e transitória, e que, por ser efémera e se colocar sob o signo do mero instante presente, não autoriza uma inscrição duradoura; o de um sentir máximo, a ideia de uma certa embriaguez induzida pelo sensível em excesso que cerceia a nossa própria capacidade para nos mantermos atentos e disponíveis para os estímulos do mundo, interior e exterior. No primeiro caso, serve-nos de referência autores como Mario Perniola, que aborda justamente esta ideia do humano como mera placa giratória de sensações instantâneas,

em que o sentir é experimentado como "já sentido", uma ideia próxima do tema filosófico do "solipsismo do instante presente" e que reclama claras e interessantes zonas de interseção com a metáfora da liquefação que imortalizaria um Zygmunt Bauman. No polo oposto, temos autores como Neil Leach e a sua célebre *Anestética*. A ideia de "Anestética", que se desdobra num ambiente que tem a Arquitetura como pano de fundo, é a ideia de um sensível em excesso, fruto do imenso fluxo de estímulos que hoje nos chega de toda a parte, sobretudo visível nas cidades, que cerceia, *anestesia* a nossa capacidade de receber e "ler" esses estímulos, deixando-nos quedos, sem reação, impassíveis perante um mundo que não cessa de nos convocar.

O sensível mínimo e o sensível máximo são, pois, formas de perspetivar a condição humana, de assinalar os perigos que resultam de uma sobrevalorização do sensível – de que resultaria, paradoxalmente, uma condição menos "sensível", no sentido em que ela estaria menos atenta e disponível – ou, nos antípodas, de uma subvalorização do sensível, a assinalar desta feita o risco de uma radical forma de solipsismo, que nos deixaria eternamente reféns do instante presente que denega o passado e que liminarmente abdica do futuro. Pelo contrário, é porque estamos ávidos de futuro e porque queremos vencer de entrada este solipsismo de que hoje conhecemos uma expressão muito tangível, fruto dos distanciamentos de toda a ordem que passaram a pontuar este "novo normal" que hoje nos cabe viver, que a temática do sensível reivindica e reivindicará uma nova e cada vez mais presente centralidade.

signo

Anabela
Gradim

Objeto de temor, de fascínio e reflexão. Temor, sobretudo dos alunos do primeiro ano, que enfrentavam pela primeira vez a complexidade e subtileza das distinções filosóficas. Fascínio pelo poder explicativo, a sofisticação e o alcance que mesmo nas suas versões mais simples qualquer teoria dos signos comporta. Reflexão porque nunca mais deixou de ser meu objeto de estudo desde que, em 1996, prendeu a minha atenção por via de um frade dominicano nascido em Lisboa no século XVI e conhecido pela sua modéstia, virtude e sageza.

Signo é um objeto omnicompreensivo que, mesmo sob outros nomes, pontua ainda as ciências e o discurso. E é extraordinário como um objeto estudado desde a antiguidade continua hoje presente na lógica, nas teorias da linguagem, da mente e do conhecimento, nas ciências e, em particular, naquelas que trabalham com dados e informação. Tendo como fio condutor a Lógica, o seu estudo confunde-se por vezes com a Retórica e a Linguística, sem nunca se reduzir a estas.

Uma das primeiras reflexões sobre o signo de que encontramos registo encontra-se no *Crátilo* de Platão (428-347), onde Sócrates e outras duas personagens discutem *Sobre a Justeza Natural dos Nomes*, a convencionalidade da linguagem e a relação entre palavras e signos que, por demais obscura, leva à desvalorização da própria linguagem como meio de conhecimento. Este tema é retomado na *VII Carta*, um libelo ainda mais desfavorável à palavra e à escrita, pois é esta, enquanto meio, que abre espaço à possibilidade do erro. Que as formas puras devem ser contempladas por elas próprias, sem mediação, é a mensagem do platonismo.

No extremo oposto os Sofistas, contemporâneos de Platão, exaltam e celebram o poder do *logos* e Górgias (ca. 485 a.C), talvez o maior de entre eles, é um homem fascinado com o poder da linguagem, com a sua capacidade para desencadear ações, a qual irá de publicitar incansavelmente entre os seus contemporâneos.

Aristóteles (385-322 a.C) tratará o tema sobretudo no *Perihermeneias,* definindo o nome como som vocal com significação convencional e parte do universo das coisas que significam. O homem associa aos

objetos signos arbitrários que os nomeiam e representam à consciência e são esses signos, que representam as coisas do mundo, que lhe servirão para comunicar com os outros.

Ainda na Antiguidade, com os Estoicos e com Santo Agostinho (354-430), foram produzidas teorias do signo que teriam impacto muito para além da data da sua formulação, junto de todos os autores medievais – e foram muitos – que se ocuparam do tema.

A semiótica agostiniana encontra-se em *De Magistro* e *De Doctrina Christiana,* sendo neste último que encontraremos a influente definição "*Signum est enim res, praeter species quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*" ou *"aliquid stat pro aliquo"* na versão condensada, e dividindo-se, quanto ao seu caráter, em *naturais* – que significam sem concurso da vontade – e *convencionais* – instituídos pelos homens para significar.

Durante a Idade Média, inspiradas por Boécio (480-524), desenvolvem-se nos séculos XII e XIII uma série de *gramáticas especulativas* preocupadas com a referência e a semântica, isto é, o *modus significandi*, a forma como o signo *está por*, e significa uma outra coisa que não ele próprio, casos de Roger Bacon, Abelardo, Alberto Magno, Guilherme de Shyreswood, Duns Escoto, Ockham, João Buridan e outros lógicos deste período, e chegando por essa via aos escolásticos portugueses que do século XII ao Renascimento investigaram os mesmos temas: Pedro Hispano (ca. 1215-1277), Pedro da Fonseca (1528-1599) e João de São Tomás (1589-1644), entre outros.

Em finais do século XIX e início do século XX o grande filósofo e sistemático norte americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) dirá, após o seu primeiro contacto com a Lógica, que "*desde esse dia, nunca mais pude estudar o que quer que fosse – matemática, ética, metafisica, gravitação, termodinâmica, óptica, química, anatomia comparada, astronomia, psicologia, fonética, economia, história da ciência, whist, homens e mulheres, vinho, metrologia – excepto enquanto estudo de semiótica*", e

toda a sua arquitetónica e sistemática, de sabor hegeliano, radica nessa concepção de signo como chave e *building-bloc*.

Esta semiótica omnicompreensiva de Peirce constitui a mais original epifania na cadeia que vai de Leibniz (1646-1716) com a sua *Ars Combinatoria*, passando por Humboldt (1769-1859) às hipóteses de Whorf e Sapir ou de Maturana e Varela e culmina no dataísmo popularizado por Yuval Noah Harari com a obra *Homo Deus* já no nosso século.

O que há de comum entre todos eles, e ainda muitos outros que não coube aqui mencionar, é o seu pensamento ser sempre mais uma instância da grande epopeia do conhecimento que transportou o homem desde as cavernas até às estrelas.

Da lógica à teoria da mente, passando pela biologia, a física e a matemática, os signos e o modo como os operamos são território e linguagem comum. Matéria-prima do jornalista, como o barro do oleiro, o seu mistério interroga o homem desde a antiguidade e os seus segredos ainda hoje resistem, como prova, como luta, como *quid* encantatório que não se deixa subjugar. São por isso matéria e elo transversal a todos os cursos da Faculdade de Artes e Letras e a todos os saberes e "fazeres" que aí se ensinam.

Do micro ao macro, do solilóquio da alma às estrelas, comungo com Peirce da ideia de que é difícil deixar de olhar as coisas da vida e fora dela como algo que não sejam signos uma vez percebida a sua universalidade e omnipresença.

silêncio

Tito
Cardoso
e Cunha

Se tivesse de dizer o que escrevo, estaria numa situação assaz paradoxal. Falar sobre o silêncio é, aparentemente, um paradoxo porque o ato de falar consiste precisamente em quebrar o silêncio. Estaria a aniquilar aquilo sobre que falo.

Poderia ser tentado a dizer que a linguagem, na sua forma falada, oral, é o oposto do silêncio. Penso que não é esse o caso e é exatamente sobre isso que estou a falar ou, melhor dizendo, escrever.

Como solução para este aparente paradoxo não é a transcrição de uma fala o que aqui apresento, mas uma evocação do que em tempos escrevi sobre o tema em *O Silêncio na Comunicação. Ensaio sobre uma retórica do não dito*. Porque se pode pensar e escrever em silêncio.

Como se sabe, nem sempre foi esse o caso. Segundo Nietzche, os gregos, nomeadamente Platão, escreveram para serem lidos em voz alta.

Mas para nós, hoje em dia, o silêncio é uma condição para ler e escrever. Demasiado ruído distrai-nos da atenção necessária para desempenhar qualquer uma dessas tarefas.

Intuitivamente, o que nos ocorre acerca do silêncio é ele ser uma condição necessária para qualquer comunicação. O ruído, pelo contrário, é um impedimento sério quando se procura comunicar. Assim sendo, não é o silêncio que torna impossível o desempenho da linguagem, mas o ruído. Antes pelo contrário, o silêncio é uma condição para que a fala, como a música, sejam possíveis.

Vejamos o que disseram os filósofos acerca do silêncio.

Falando de filosofia imediatamente recordamos a famosa frase de Wittgenstein que encerra o seu *Tratado Lógico-Filosófico:* "Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio."

Mas antes de ter terminado com essa famosa frase, ele tinha expresso uma ideia que veio a ser central para uma certa atitude filosófica contemporânea: "*os limites da minha linguagem* significa os limites do meu mundo."

Em *Carta sobre o Humanismo,* um outro dos nomes marcantes na filosofia contemporânea, Martin Heidegger, escreveu algo onde podemos

reconhecer uma certa similaridade na atitude: "A linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem."

Heidegger afirma a dimensão fundacional da linguagem, a sua densidade ontológica.

Wittgenstein pretende que a minha realidade é circunscrita pelo que a linguagem me permite dizer.

Destas duas atitudes poder-se-á inferir a mesma consequência acerca do silêncio segundo a qual ele denota o não-ser, o nada? Diria antes que o silêncio, sendo a ausência de linguagem, não é necessariamente o seu oposto.

Se perguntarmos: "poderá haver silêncio num mundo sem linguagem?" a resposta provavelmente seria não.

Tem de haver linguagem (ou música) para que o silêncio possa ser ouvido, porque o silêncio é algo que se pode realmente escutar.

Há até silêncios que são ditos "eloquentes." Através deles as pessoas podem exprimir reprovação, desacordo, dor ou sofrimento.

É também por isso, suponho que a chamada Escola de Palo Alto sustentou, como axioma, não ser possível não comunicar. O silêncio pode ser um meio de comunicar a dor. Pelo menos dor mental.

Há uma retórica do indizível neste silêncio eloquente quando ele exprime algo.

Portanto, o silêncio não pode ser pensado como denotando o nada. Da mesma maneira que a linguagem se refere ao ser, o silêncio parece estar relacionado com algum modo de ser. A densidade da sua presença é a de um prenúncio.

O silêncio pode ser uma espécie de expectativa como quando a música vai acontecer e esperamos por ela ou a fala de outrem de quem estamos à escuta. O silêncio pode anunciar a música quando estamos preparados para a ouvir. A densidade da sua presença é a de uma espera.

De certo modo poderíamos dizer do silêncio que ele está algures entre o ser e o nada, pronto para ouvir.

É talvez por isso que ele foi tão pouco frequentado pela reflexão filosófica. Suponho que os filósofos sempre estiveram mais interessados no que se diz do que no que se silencia. Nisto divergem dos psicanalistas, sempre mais interessados no que se silencia do que no que se diz.

Seja como for, não creio que o silêncio se opõe ao discurso. O barulho é a verdadeira negação do silêncio. Isto acontece porque, enquanto o o silêncio se combina com a linguagem, ou a música, nunca o pode fazer com o ruído. Nesses dois casos o silêncio é inseparável do seu contraponto que se ouve.

Existem, no entanto, diferentes espécies de silêncio que temos de distinguir. Ou, dito de outro modo, há diferentes maneiras de nomear o silêncio, pelo menos em latim. Os romanos usaram duas palavras para designar diferentes formas de silêncio: *tacere* e *silere*.

Tacere, significando "calar", é um acto de interrupção com todas as conotações negativas que o termo pode implicar. Suprime-se o que era para ser dito.

Silere, palavra de onde provém o nosso "silêncio", refere-se a um estado de coisas que até pode ser muito positivamente usufruído. Nesse caso o termo tem uma conotação tranquila. No meio de uma conversa que se interrompe em paz costumava-se dizer que "passou um anjo."

Que eu saiba, um dos poucos filósofos a escrever extensivamente sobre o silêncio foi Max Picard, um fenomenólogo alemão próximo do existencialismo cristão cuja mais proeminente figura, Gabriel Marcel, escreveu o prefácio da edição francesa.

O livro foi primeiro publicado em 1948 tendo por título *Die Welt des Schweigens (The World of Silence).* Nele o autor defende a opinião segundo a qual o silêncio não deve ser entendido como uma súbita interrupção do discurso, como em *tacere*, mas, antes pelo contrário, ele é o fenómeno base de onde tudo o resto provém. É uma espécie de fundo primordial do qual o próprio mundo se destaca.

Picard é um teísta, um crente, e este é o silêncio de Deus que é, também ele, silêncio. O seu Deus é o lugar no silêncio onde a palavra se articula, a palavra original e a palavra da origem.

Não é essa, no entanto, a experiência que hoje predominantemente temos. A nossa básica experiência contemporânea é antes a de um perpétuo e omnipresente ruído. O silêncio, pelo contrário, é algo que temos de procurar, de construir.

O silêncio não é um dado primordial, mas uma construção permanentemente ameaçada pela sua própria fragilidade. Essa fragilidade talvez seja a única maneira que hoje temos de o pensar.

Hoje em dia, a ausência de silêncio está na própria materialidade das coisas. Até a tecnologia funciona, por vezes, como uma máquina de aniquilar o silêncio.

Aliás, há aí modalidade interessante de silêncio, a que o configura como avaria técnica. A máquina só é silenciosa quando se avaria. Isto é, o silêncio como falha ou avaria técnica.

Picard pensa o silêncio segundo o primeiro livro da *Génese*: a palavra de Deus vinda do silêncio. Numa outra perspetiva, o silêncio humano só pode provir do discurso. Como suspensão da palavra ou mesmo até como parte integrante da linguagem o silêncio tem sentido, tal como no contexto psicanalítico. Focaremos este aspeto mais adiante.

No entanto, também é verdade que nenhum discurso é possível sem o silêncio, para que possa ser ouvido. "O silêncio é escuta" escreve Picard e nisso tem inteira razão, pelo menos em algumas das suas modalidades.

Mas, precisamente, a dificuldade em ouvir é uma característica das nossas sociedades porque é o ruído que se torna predominante na esfera pública.

Na sociedade da "multidão solitária" o ruído é um anestésico contra a solidão porque o silêncio é vivido como ausência. Paradoxalmente, para Picard o silêncio era um sinal da presença de Deus.

Hoje em dia a omnipresença da tecnologia, especialmente a tecnologia dos media, existe lutando permanentemente contra o silêncio.

Para os media, especialmente a rádio e a televisão, o silêncio é entediante, não capta a atenção. Como escreve Picard, "in modern world, the individual isn't facing silence anymore, he only faces universal noise."

O ruído está para o tempo como a agitação para o espaço. É por isso que o silêncio acompanha a quietude e imobilidade, como na meditação (poética, filosófica, religiosa). Ou na morte, contra o som e a fúria da vida.

Algo que hoje em dia também mudou completamente é a relação entre imagem e silêncio.

Quando Platão escreveu o diálogo *Górgias* acerca da retórica, usou o seu método de oposição para distinguir a retórica das outras artes dizendo que esta, operando através do discurso, se diferenciava de outras artes, como a pintura ou a escultura, que operavam em silêncio.

Mesmo isso é hoje quase impensável. As nossas imagens são cada vez mais ruidosas. Compare-se, por exemplo, uma obra como *2001, a Space Odissey*, que é um filme todo ele feito de silêncio e de música, com o mais recente *Star Wars*, onde o ruído atordoadoramente predomina.

Numa sociedade de omnipresente mediação eletrónica, o ruído tem a permanência de um fluxo. Tod Gitlin (2002) escreveu acerca disso: *Media unlimited: how the torrent of images and sounds overwhelms our lives*.

Se a sonoridade é um fluxo, o silêncio é apenas um fragmento, uma interrupção.

Sem aprofundar aqui a temática religiosa, apenas pretendo notar que religião e silêncio exibem frequentemente alguma proximidade. Ou seja, é na vivência religiosa que por vezes o silêncio tem a sua maior relevância. No processo moderno de secularização havia um simultâneo recuo da religião e do silêncio na esfera pública. Mesmo quando alguns pretendem que assistimos a um reencantamento do mundo, este não parece ser muito silencioso.

Do ponto de vista filosófico, depois de Max Picard, há uma outra tentativa de abordar a questão do silêncio tentada por B. Dauenhauer (1980) no livro *Silence: The Phenomenon and its Ontological Significance*.

Nele o autor sublinha a dimensão ativa do silêncio que é aquilo a que ele chama o seu "desempenho ativo."

Já tinha recordado aqui o contraste platónico entre o modo silencioso de operar das artes da imagem em contraste com a retórica que se exprime na palavra.

Para Dauenhauer, o silêncio é "an active performance in the sense that it is the reverse companion to speech itself." Uma fala só é possível porque se inserem sucessivos silêncios no fluxo discursivo de modo a distinguir as palavras umas das outras. Tal como na escrita, quando se separam as palavras por espaços em branco.

Dauenhauer chama a este fenómeno "intervening silence". É claro que estes silêncios são da maior importância em retórica porque ajudam a otimizar a capacidade persuasiva do discurso.

Há um silêncio expectante no início e um silêncio conclusivo no fim. Em certas circunstâncias rituais há mesmo maneiras gestuais de marcar estes momentos: batendo com o talher no copo de início e exclamando "tenho dito" no fim.

Em todo o caso, de acordo com Dauenhauer, o silêncio é "an active performance that is always in relation to an assertion." Deste ponto de vista, o silêncio está sempre em relação com o discurso do qual representa o reverso.

Representa o não dito, não necessariamente o indizível. Neste sentido, o silêncio denotaria exatamente as asserções que o discurso permite, mas que decidimos não declarar.

Nesse sentido ele é uma possibilidade não acabado do discurso.

No fim de contas, no entanto, o silêncio é o limite da fala porque o discurso humano tem sempre um termo. Não se pode dizer tudo. Há sempre algo que permanece em silêncio.

Jacques Lacan afirma algures: "eu digo sempre a verdade, mas não toda". Porque a verdade toda é impossível de ser dita.

O silêncio denota a essencial incompletude do discurso humano.

Só quando reconhecemos a incompletude do *logos* humano pode o silêncio ser reconhecido de um modo significativo.

Mesmo a palavra de Deus tem de ser interpretada. A hermenêutica persegue o silêncio dos textos, o seu-não dito que é apenas uma possibilidade silenciosa de discurso.

Em todo o caso, a ideia central de Dauenhauer salienta que o silêncio, mais do que a ausência de som, é uma "positive performance". É claro que ele pode exprimir também ignorância ou uma intenção hostil de não comunicar em certas circunstâncias ou com alguém.

Ou, como pensou Heidegger, se a linguagem é a casa do ser, também é aí que o silêncio pode ser reconhecido. Tal como vem escrito em *Ser e Tempo*, "para poder silenciar, a presença deve ter algo a dizer." O calado não é silencioso por não ser capaz de falar, mas esta frase de Heidegger exprime também, de certo modo, o que se pode entender do silêncio no contexto psicanalítico.

Uma das primeiras pacientes de Freud, Ana O., descreveu o que lhe estava a acontecer como sendo "cura pela fala", querendo com isso significar que a cura para os seus padecimentos estava em encontrar palavras para os dizer.

Há um poder terapêutico na fala. Foucault menciona-o a propósito da confissão no contexto religioso. Jacques Lacan baseia a sua abordagem da psicanálise nessa aptidão da linguagem, a sua "eficácia simbólica" como reconhece Lévi-Strauss.

Mas, se o discurso pode curar, será o silêncio doentio? Ou seja, será ele sintoma de doença?

De certo que o é quando se cala (no sentido latino de *tacere)* subitamente o fluxo da "confissão" que se suspeita uma fonte de significação. Esse silêncio expõe um ato de ocultação, um recalcamento.

Nas suas orientações técnicas para psicanalistas, Freud recomendava uma "atenção flutuante" ao discurso do paciente. A maior parte deste será sem significado, mas um súbito *tacere* pode denunciar a

ocultação de algo significativo. Esse súbito silêncio pode ocultar algo que seja doloroso ou esquecido. Esquecido por ser doloroso.

Encontrar palavras para o dizer, para o extrair do silêncio ou do esquecimento, é um meio para o neutralizar como origem de dor.

Um outro interessante aspeto do silêncio é o da sua proximidade com o segredo.

Esta mesma relação pode ser observada no domínio do político. Um segredo é algo que se silencia. Esse silêncio pode assumir a forma de censura que é também uma forma de ocultação. Como quando se tem poder de, perante um adversário, o "reduzir ao silêncio."

Mas o silêncio também pode ser metaforizado numa analogia visual porque um segredo é algo que se "esconde", mantendo-o fora de vista.

Ainda no contexto psicanalítico, não é apenas o paciente que silencia algo. Também o analista permanece em silêncio uma boa parte do tempo. No entanto, o seu silêncio é diferente porque significa que está à escuta. A sua escuta silenciosa é uma expectação à palavra de paciente. É um silêncio que espera ouvir enquanto o silêncio deste é o de uma retenção defensiva.

Em suma, a questão está bem exposta nos termos em que a descreve Jacques Lacan: "O momento em que o sujeito se interrompe, é normalmente o momento mais significativo na sua aproximação à verdade."

Uma última questão: o silêncio na perspetiva antropológica. Esta abordagem é pertinente porque há no silêncio uma dimensão cultural que a antropologia tem em conta uma vez que ele não é percecionado da mesma maneira em diferentes culturas. Já entre os antigos Gregos, o laconismo era um traço distintivo dos Espartanos em oposição ao Atenienses, exímios cultores da retórica.

A conexão entre silêncio e discurso na comunicação intercultural tornou-se uma questão central na antropologia da comunicação. Culturas diferentes usam diferentemente o silêncio.

Muitas sociedades consideravam os europeus demasiado faladores enquanto os europeus os tinham por demasiado calados, interpretando isso muitas vezes como expressão de hostilidade.

Acontecia mesmo que o nome era por vezes descrito pelos antropólogos como "secreto" enquanto que os próprios não queriam apenas que o nome fosse gasto (Pierre Clastres, *Chronique des indiens Guayaki*). Era como se o nome fosse um bem material a não dissipar.

O uso do silêncio na comunicação depende da competência comunicativa do sujeito em cada cultura. Essa competência é também diferenciada culturalmente de acordo com o género.

Na comunicação interpessoal, o silêncio muitas vezes significa que se pretende ignorar o outro, embora entre pessoas que não se conhecem o silêncio seja de regra.

É claro que as hierarquias também disciplinam o uso do silêncio, como do discurso, aliás. Mas nas nossas culturas contemporâneas talvez o mais persistente fenómeno seja o da angústia ou ansiedade que ele provoca. É como se o silêncio fosse doloroso e tivesse de ser anestesiado com ruído. Do fluxo mediático, por exemplo, está complemente excluído o silêncio.

Ele é sentido com ansiedade pelo facto de ser percecionado como vazio. Daí a necessidade do barulho para compensar o vácuo.

televisão

Sónia
de Sá

A televisão em três tempos

1 – *TV Una*

Quando eu nasci, em 1979, a televisão era já o eletrodoméstico mais importante da casa dos meus pais, pois era aquele que conseguia, por alguns momentos, manter quietas seis crianças com mais energia do que os concorrentes dos *Jogos sem Fronteiras*. A memória que tenho, a partir dos meus quatro anos de idade, é de um aparelho de grandes dimensões – possivelmente não, mas a minha estatura franzina à data leva-me a pensar ainda hoje que sim –, de caixa castanha, com emissão a preto e branco, que demorava cerca de dois minutos até abrir e estabilizar a imagem por completo. Às vezes não dava mesmo, o que entristecia pai e mãe, filhas e filhos.

A televisão era uma presença central na casa da minha infância e, através dela, chegavam as notícias, o entretenimento, o passatempo e até a telescola; através dela, havia momentos de serenidade, com um respeito zeloso pelo horário das notícias, ao início da noite. Entre Ramonet e McLuhan, este era o cenário do missal diário e da reunião de oito pessoas que se fixavam, pelo menos, três horas por dia em frente àquele aparelho com imagens em movimento.

Hoje, quando visito a casa dos meus pais, a televisão na sala continua a ser uma espécie de palco para onde olhamos quando nos sentamos nos sofás. Tem mais canais, é HD, é a cores e é *smart*, contudo, pelo menos das oito da noite em diante, a sua essência não mudou: continua a exigir minutos de silêncio familiar para se ver e ouvir o telejornal, o futebol, a telenovela, os programas de entretenimento, as séries de ficção ou os documentários de vida selvagem. Ora, se na casa dos meus pais a televisão continua a ser central na disposição dos móveis e eletrodomésticos, na minha também, mas deixou de ser um aparelho de *broadcasting* para passar a ser um veículo de *narrowcasting*, dividido por duas pessoas com hábitos e preferências de consumo televisivo muito distintos, com um acesso personalizado e crescentemente individualizado.

A diferença entre a minha casa e a casa dos meus pais pode ser um ponto de partida para uma análise sobre o atual estado da televisão em Portugal. Sabemos que a oferta televisiva aumentou consideravelmente nos últimos anos com a ampliação de canais por subscrição e conteúdos em plataformas como a Netflix, a HBO ou a Disney Plus. Esta é a era da abundância na oferta e da personalização na procura. O tempo em que nos juntávamos para ver os *Jogos sem Fronteiras* em dia de suspense, recordando o Eládio Clímaco, desapareceram; os dias em que um conjunto alargado de pessoas se junta para ver televisão ao mesmo tempo fixam-se nas finais de competições desportivas, essencialmente, de futebol. Quanto aos restantes dias, o contexto de multicanal, de multiconteúdo, de acesso assíncrono, de multiplataforma e de ecrãs móveis e portáteis, ajuda a perceber que temos, individualmente, poder sobre os nossos consumos, e que nos teremos, de algum modo, desligado do catastrófico monopólio dos programadores e administradores televisivos sobre a formação do nosso pensamento e das nossas interpretações do mundo, como alertado por Bourdieu ou Postman – ainda que talvez estejamos a cair sob o controlo de algum sub-reptício algoritmo.

Ao sairmos desta malévola ação da televisão *una*, acordamos, porventura, deste adormecimento coletivo criado pelo *medium* e pela sua "censura formidável", voltamos a Bourdieu, que escolhe o que dizer e como dizer e opta por excluir alguns dos temas que teriam certamente importância para ser discutidos. Mas a liberdade parecia vir a caminho. Chegava a era do multicanal, da opção de escolha e do livre arbítrio dos espectadores. Mas seria mesmo assim? Entrávamos na *TV Multicanal*.

2 – *TV Multicanal*

Depois do período áureo da segunda metade século XX, a televisão generalista conhecia, pela primeira vez na sua ainda curta história, a concorrência dos canais por subscrição, desligados da tradicional programação estática, própria dos canais de sinal aberto, nos quais os noticiários televisivos das 13h00 e das 20h00, o entretenimento de *daytime*,

a ficção e o entretenimento de *prime time* eram – e continuam a ser – as sequências de uma espécie de missal diário que pouco ou nada tem mudado. Os canais por subscrição apareceram com a promessa de maior oferta, correspondendo às necessidades específicas dos espectadores – de informação, de desporto, de ficção, de culinária ou de *reality shows*, entre muitas outras.

Ainda que a luta pelas audiências dos canais generalistas continue a ser pedra de toque na gestão das grelhas de programação, também estes canais, clássicos, se assim podemos dizer, se expandiram para a TV por subscrição, numa montra permanente e abrangente da marca principal e das marcas adjacentes e não tanto para os conteúdos destas. A comunicação dos canais da TV tradicional é, em suma, para manter as pessoas numa espécie de dependência aparente dos conteúdos que "toda a gente vê", descurando, ao longo de mais de duas décadas, as necessárias adaptações ao consumo em diversos ecrãs, desfasados de intervalos publicitários, longe do caminho da TV "para mim", mantendo a TV para "todos".

Esta conservação perpétua em que os principais canais generalistas vivem – ao manterem as mesmas 'receitas' de programação que vêm quase do início da TV em Portugal –, a diminuição das audiências síncronas da televisão de sinal aberto e a redução significativa de publicidade poderão ser algumas das causas do início do fim da televisão do grande público.

Ainda assim, a dimensão social da televisão, tão bem enquadrada por Dominique Wolton, tem permitido a estes canais manterem alguma dimensão de *mass media*: continuam a apostar nas emoções de consumo rápido, no permanente *show business*, lembrando Postman, no *soundbite* para as questões políticas, económicas e sociais mais delicadas e na derrota do *slow journalism* pela ativação permanente do *fast journalism*; *fast* como em grande parte dos conteúdos generalistas. Mas podemos perguntar: a TV multicanal veio afastar este lado negro da força dos canais

generalistas? Não. Veio, certamente, diluí-la por mais de uma centena de canais mais ou menos temáticos, mais ou menos distantes das fórmulas *fast* dos generalistas.

A era é de grande movimentação das audiências e de atividade dos públicos. O que verificamos é que a tecnologia veio revolucionar o *broadcasting*; ela tornou possível o multicanal, a interatividade e o *pay-per-view*, que tendem a afastar a ideia de conhecimento comum com base no jornalismo televisivo ou noutros conteúdos da enfiada generalista. Porém, há um conteúdo que continua a ter o elogio do grande público, como o classificou Wolton: os programas noticiosos nos vários canais em sinal aberto ou na TV por subscrição. São conteúdos que continuam a ligar espectadores e canais ou marcas, numa relação de confiança assente na garantia de apresentação daquilo que há de mais importante "no país e no mundo", como proclamava, há uns anos, o slogan da informação televisiva da SIC.

Ainda assim, e cada vez mais, este público múltiplo – ou desmultiplicado – tem o poder de decidir o que ver e quando quer ver, e de interpretar os conteúdos à luz da sua própria programação, da sua cultura e dos seus valores, algo que se constata e acentua quando os canais são em muito maior número, mais diversificados e fragmentadores da tradicional ideia de massa. O público ganha poder face à programação televisiva em grelha, estagnada quase desde o seu surgimento, com mais ou menos investimento, mais ou menos celebridades, mais ou menos sensacionalista, mais ou menos emotiva. Mesmo quando o zapping entrou nos hábitos de consumo e acesso televisivo, a luta – que permanece até hoje – é pela manutenção de uma massa de gente em frente ao ecrã. Aliás, basta ver, ainda hoje, a *self communication* dos diretores de programas dos canais generalistas privados para confirmar esta mesmidade: se Daniel Oliveira (SIC) diz que o programa mais visto do dia anterior foi o da SIC, Cristina Ferreira (TVI) destaca o que está para vir e antecipa vitórias. Com ou sem redes sociais digitais, este imperativo das audiências e das estratégias para as conseguir existe desde que existe competição em TV.

Não será só, mas também por isso, por essa mesmidade, que a televisão, na tradição ocidental, continua a ser um *medium* em grande medida desvalorizado pela crítica e pela academia, centrada que usualmente está na espetacularidade da imagem e na exposição das emoções e menos na reflexão e nas suas potencialidades intelectuais. Isso não invalida que o consumo contemporâneo de imagens seja significativamente maior do que alguma vez foi; sabemos, também, que o consumo da imagem televisiva é, cada vez mais, feito, partilhado e apropriado com recurso a múltiplos canais e ecrãs, que ultrapassam a pantalha original do televisor. Ou seja, mesmo sofrendo de má reputação – essencialmente, pelo rosário diário em que a programação dos canais generalistas se tem resumido –, o consumo e acesso televisivos não têm diminuído quando contabilizados todos os canais existentes e acedidos. Mais ainda se tivermos em consideração as plataformas *streaming* que se têm vindo a popularizar num conjunto alargado de países e Portugal não é exceção. Estamos em crer, portanto, que a TV multicanal, ao aumentar a autonomia de ver e de decidir do espectador, veio diminuir – ou, pelo menos, matizar – o potencial de controlo sobre as mensagens dos programadores e emissores.

Ora, se há alterações notórias que a TV multicanal veio trazer são, por um lado, a sua capacidade de se adaptar às exigências dos públicos crescentemente fragmentados, e, por outro, uma assunção de ligeiras mudanças no *status quo*, nomeadamente, mais mulheres protagonistas e maior representatividade de grupo minoritários. Trata-se de indícios de mudança social e alteração dos valores de uma comunidade que surgem em conjunto com a televisão, confirmando a tese de Fiske, algo que se tem verificado, porém, apenas parcialmente, dado que, nomeadamente na informação televisiva, as alterações são quase invisíveis (homens brancos, de formação superior e da grande urbe continuam a ser os protagonistas permanentes das notícias e dos espaços de comentário da atualidade).

Constata-se, portanto, na *TV multicanal*, um conservadorismo vigente, herdeiro da TV *una*, generalista e com pouca concorrência.

Ora, se o espartilho parecia afrouxar, mas continuava, o público haveria de se libertar mais um pouco num novo passo com a era da TV *multiconteúdo*.

3 – *TV Multiconteúdo*

Chegar a casa no final de um dia de trabalho, optar por não ver notícias e ligar a televisão para ver um filme que "deu" há três dias num horário que não coincidia com a sua disponibilidade é uma decisão tão corriqueira quanto outrora ver o noticiário das oito antes dos *Jogos sem Fronteiras*. Alterar a lógica da programação dos canais televisivos é, por um lado, o triunfo vitorioso dos espectadores, e, por outro, a angústia permanente de quem se habituou ao histórico modelo de negócio assente na publicidade e no número de pessoas que a assistem. Passamos, assim, enquanto espectadores emancipados, a construir a nossa programação diária, com horários independentes, personalizados, distintos de um dia para o outro, com uma leitura própria das diversas narrativas (noticiosas, documentais ou ficcionais), onde reina a ambivalência e a polissemia. Enfim, ganham os espectadores em liberdade, perdem os programadores em controlo, ganham – e muito – os mais recentes e mais sofisticados *Big Brothers* da história da humanidade, os algoritmos.

Mas vamos por partes: esta dialética entre a mesmidade dos canais de TV e a emergência do *self programming* nada mais é do que uma luta interminável entre programadores (formais, por um lado, e informais, por outro). Começando pelos programadores formais: a luta é pela manutenção de audiências indiferenciadas através de um conjunto de estratégias que visam agregar ao mesmo tempo o maior número de espectadores. Quanto aos programadores informais: aos espectadores, em geral, é-lhes satisfeita a vontade de ver o que querem às horas que querem, sem as paragens obrigatórias para a publicidade ou os vários momentos de autopromoção ou de indicação de chamadas de valor acrescentado. O encontro entre estas duas vertentes mantém-se, na essência, nos programas em direto. O restante da programação dos canais tornou-se

um conglomerado de conteúdos apropriados pelos espectadores e visionados ao ritmo e na frequência com que cada um/a decide – ou, então, aceitando ou recusando os novos programadores: os algoritmos mais ou menos persuasivos. Quando a escolha é deliberada e recusa os algoritmos, podemos ter uma só casa, duas pessoas: se a Sónia vê *Newsroom*, o Luís vê *Westworld;* se o Luís vê o Benfica-Sporting, a Sónia vê a *Ellen;* Se a Sónia vê o *60 Minutes*, o Luís vê o *Governo Sombra*. Dois espectadores em *self programming*.

Serão uma exceção? Mostram-nos as evidências que não. A programação é crescentemente personalizada, independente, resultado de um puzzle de escolhas mais ou menos intencionais. Assim, longe do comando dos administradores de canais, o espaço interpretativo dos espectadores sobre as mensagens televisivas é mais amplo porque se liberta da negociação da grelha e dos objetivos que a mesma terá. Ora, lembrando Dahlgren, esta é a fase de excelência para a interpretação contínua do texto televisivo – documental ou ficcional – numa receção, apropriação e ressignificação incessantes, que parte de um ecrã para muitos outros, em simultâneo ou de forma assíncrona. Mais do que outrora, a televisão contemporânea – que é, na atualidade, antes do mais, a televisão dos conteúdos – promove a diversidade de experiências, de criação de significados e de partilha na ágora digital, num cenário que reavalia, em diversos casos, a ligação entre as expectativas de produtores, guionistas e demais autores e a adesão dos recetores dos conteúdos oferecidos.

Estamos em plena era da oferta ubíqua, a qual resulta, em igual medida, na era das incertezas. Com efeito, e porque as nossas escolhas são massivamente digitais e online, estamos a partilhar os nossos gostos, as nossas escolhas e as nossas necessidades com os gestores de poderosos e opacos algoritmos, de alguma maneira os novos *big brothers*, espécie de novos programadores sem rosto, minuciosa e inescapavelmente atentos à contagem do clique, à mediação do tempo de atenção ou customização da procura. É claro que, se numa primeira análise nos pode parecer que estas plataformas, quase que milagrosamente, conhecem os

nossos desejos e nos estão a ler os pensamentos, logo de seguida percebemos que, afinal, nos estão a limitar a procura. Aprendemos que, porque num determinado momento quisemos ver determinado conteúdo, os nossos gestos estão a condicionar a oferta que nos será dirigida nos tempos seguintes. É a 'ajuda' do novo *big brother*. Assim sendo, estamos novamente – mas na realidade nunca deixámos de estar – nas mãos de programadores, dos quais, desta vez, não conhecemos minimamente o *modus operandi*, enquanto nos alegramos com a aparente liberdade da escolha múltipla.

O desafio posto aos espectadores de televisão ou da pós-televisão é, assim, de dimensão considerável: se, por um lado, são mais autónomos e emancipados, vivendo no tempo do *broadcast yourself* ou do *egocasting*, donos da sua própria grelha – ou do seu rizoma – de programação hiperpersonalizada, escapando à lógica tradicional de distribuição, aderindo à cultura participativa, de igual modo, são medidos, escutados, perscrutados e observados em permanência. É o admirável mundo novo do poder dos públicos, um poder aparentemente livre e de acesso ilimitado, mas na realidade constantemente monitorizado e mesmo controlado. E quando pensamos que a ditadura das audiências deu lugar à democracia dos públicos, devemos colocar na equação as estratégias digitais de rastreamento e vigilância dos conteúdos que consumimos e dos que vamos consumir. Tudo à nossa frente, na ponta dos nossos dedos, na superfície dos nossos dispositivos.

Estamos pois numa espécie de encruzilhada ou limbo, entre a limitação da programação convencional, que se resume, em suma, às grelhas dos canais tradicionais – ensimesmadas, de consumo rápido, de emotividade exacerbada e de adesão imediata – e a plêiade dos multiconteúdos de acesso aparentemente livre e infinitas opções, mas gerida em *big data* e orientada pelos sentinelas contemporâneos, que Ramonet chama, em *El Imperio da la Vigilancia*, o "olhar oculto" dos vigilantes das "sociedades de controlo".

E se perguntarmos hoje: *o que decidimos quando decidimos ver televisão?* não temos resposta conclusiva. Mas a literatura mais recente, acompanhada pela experiência vivida, indica que tínhamos tão pouco de decisores na era da TV *una* como temos na era da TV *multiconteúdos*. E continuamos, talvez mais do nunca, *amusing ourselves to death*.

vida

José
Maria
Silva
Rosa

De que falamos quando falamos de vida?

Da janela da FAL, olhei pela enésima vez a Parada. Nem vivalma. Nem um grito, nem um ruído, nem uma daquelas gargalhadas que às vezes ali irrompiam. O coração da Faculdade não pulsava mais neste lugar. No *omphalós* da UBI, os 'deuses' haviam-se calado e os *genii loci* haviam partido. Granítica, deserta e impassível como nas últimas semanas, desde março de 2020, a Parada continuava ali, indiferente, extática e muda, na irregularidade silenciosa do seu empedrado secular, na retidão do ferro das escadas e dos varandins pintados de *bordeaux*, nas portas fechadas e cortinas corridas, nas paredes brancas e nos telhados escandidos pela luz direta da hora noa. Das três tílias floridas, ao canto, emanava um cheiro intenso, doce, embriagante... Mas onde burburinho? Onde o bulício da Vida? Subitamente um aperto e um sufoco sobem cá dentro, vindos não se sabe de onde. E uma comoção, um abalo, um arrepio diante do absoluto alheamento do mundo e das coisas.

*

É difícil saber exatamente o que queremos exprimir quando dizemos 'vida'. Mais difícil ainda se escrevemos «a Vida» com artigo definido e letra maiúscula, como nos acontece em certos momentos, quando queremos traduzir experiências que pensamos serem transpessoais ou mesmo universais – como a dor, o sofrimento e a morte. É certo que não queremos dizer 'nada'. Pelo contrário: quando dizemos 'a minha vida', 'a tua vida', 'a nossa Vida' queremos com isso dizer alguma coisa importante, concreta, com sentido. Ou mesmo dizer muitas outras coisas – uma perda, a expectativa de um nascimento, uma alegria – que só esse ligame 'vida' parece bem estreitar. Mas que coisas? Porquê a simultânea sensação de desconforto e de vaga não-coincidência, como o se o mais evidente e à mão, e talvez o mais essencial da vida, nos escapasse por entre os dedos logo que pensamos e pronunciamos a palavra?

Espantados como Heraclito de Éfeso perante a corrente do rio Caístro, como Zenão de Eleia ao ver Aquiles a ultrapassar *realmente* a tartaruga, ou ainda Agostinho de Hipona face ao indefinível *tempo* que sentia na alma e sabia estar a passar, reeditamos sem cessar a mesma perplexidade parafraseada: «Que é, pois, a vida? Se não me perguntam, sei. Se me perguntam e quero responder, já não sei.»

Vem a dificuldade a propósito da oportuna incumbência que nos deram de pensar alguns termos significativos, ou que tenhamos por mais significativos, para a Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, na celebração dos seus 20 anos de vida (2000 – 2020). Acudiram-nos logo à mente outros vocábulos também muito importantes para a releitura, interpretação e autocompreensão do que fomos ontem e somos hoje como instituição universitária. Por outras palavras: do que fizemos antes, do que fazemos agora e do que queremos fazer amanhã na / da Faculdade: «Comunicação», «Filosofia», «Cultura», «Artes», «Letras», «Cinema», «Design», «Racionalidade», «Humanidades», «Unidade», «Verdade», «Beleza», «Bondade» – ramalhete entre tantos possíveis e não menos significativos. Mas a evidência inexplicável da «Vida» impôs-se-nos logo de uma forma singular, e talvez por antítese, diante de uma Parada sem estudantes, vazia, sem pessoas, sem movimento – mesmo quando insistíamos em afastá-la do pensamento.

Consentimos, enfim, com a força da injunção. Mas a verdade é que agora não sabemos bem o que dizer, *de que* falar. De facto, há algo de muito 'banal' na vida. «É a vida!», costuma dizer-se quando outros termos nos falham e, em simples regime de (auto)consolação, parece não encontrarmos mais nada à mão. Mas tal 'banalidade' não é, talvez, nada banal. Mesmo que para o Poeta ela, «a Vida», não seja senão «aquilo que nós chamamos com distração infinita (e acaso sábia) o nosso *eu*, o eu dos outros.» (E. Lourenço, *Poesia e Metafísica*, p. 164). Basta pararmos um momento ou mais que isso – como por ora nos tem acontecido por razão do vírus da Covid 19 –, para compreendermos que a vida não é rigorosamente nada trivial, nada distraída, nada vulgar, bem pelo contrário:

é que há de mais essencial e atento. Só que há nela uma espécie de *pudor* originário ou estrutura de auto-ocultamento, digamos assim, que se furta a toda a curiosidade *voyeur*, e que só se nos mostra escondendo-se e se nos esconde revelando-se. E assim, paradoxalmente, revela-se-nos por antítese gritante diante de uma Parada inteiramente despovoada, silenciada – vida outrora tão 'batida' nas conversas, risos e falas de quem por ali estava ou passava. Porque será que a *nossa* Vida parece jogar às escondidas connosco?

Há, de facto, um estofo exterior da vida que pode ser referido, embora inadequadamente, através de descrições em qualquer pessoa e tempo verbal, especialmente na 3ª do presente do indicativo. Tanto nas pessoas concretas, singulares, como nas instituições e coletividades. Temos marcas no espaço e no tempo, temos processos que, desse indicativo, não podemos ignorar. Por exemplo, que a Faculdade de Artes e Letras nasceu, i.e., entrou em funcionamento no dia 1 de setembro do ano 2000, há 20 anos atrás. É uma data exata a que correspondem certas memórias e factos certificáveis no espaço-tempo: a afetação de instalações, espaços, gabinetes, salas de aula, etc., no edifício em torno da Parada; a vinda de professores, da secretária, a Dra. Mércia Pires, de alunos, a deslocação de objetos, de apetrechos, de processos, papéis, etc.. Numa palavra: houve movimentos exteriores atestáveis. Mas terão sido só exteriores? Terá sido só *agitação*? Pode haver vida *no exterior*? Seremos apenas *autómatos* falantes? Questões que ficam.

Como se sabe, uma das notas mais antigas para indicar a presença de 'vida' era justamente dada pela existência de 'movimento'. Mais exatamente: se uma realidade se movimentava por si mesma (se era *automóvel*) dizia-se que tinha vida (*psýkhê-anima,* no começo ligada ao bafo e à sístole-diástole dos movimentos cardiorrespiratórios) nos Poemas homéricos. Acrescentavam-se logo de seguida as capacidades de nutrição e de reprodução, pelo menos no horizonte do pensamento clássico, platónico e aristotélico. É claro que, para a filosofia antiga, o movimento se podia dizer de muitos modos: *local* ou cinético, quando algo muda de

lugar por si mesmo: autolocomoção, como já se disse; *essencial*, como quando, v.g., uma bolota lançada à terra 'morre' (corrupção) para depois se tornar num frondoso carvalho (geração); movimento *qualitativo*, como quando as folhas verdes do verão dão lugar às folhas amarelas do outono; ou ainda *quantitativo* quando acontece a uma qualquer quantidade aumentar ou diminuir. Deste modo, na locomoção, na alimentação e na reprodução teríamos uma espécie de 'trindade original da vida', acessível uma fenomenologia objetiva, historiológica, aquela que visa dar conta dos fenómenos tal como eles nos aparecem e se nos dão no horizonte do mundo e do pensamento.

Deste modo e por esta via, parece que poderíamos responder facilmente à pergunta sobre a 'vida da Faculdade' ao longo dos últimos 20 anos. Bastaria um grande Relatório. Ou somar os sucessivos *relatórios de atividades* ao longo dos anos. E prontamente enumerar o manifesto crescimento dos alunos que entraram na FAL e dos alunos diplomados que dela saíram (licenciados, mestres, doutores – que rondam neste momento os quatro mil graduados e pós-graduados), o aumento dos cursos e dos ciclos de estudos, a entrada de mais e mais professores (mas as cerca de 1700 pessoas entre alunos, docentes, funcionários e investigadores, neste momento, constituirão uma 'comunidade de vida e estudo', uma *congregatio magistrorum et scholarium*?), a recente criação, em 2019, de mais um Departamento, o de Artes, as Unidades de Investigação, os projetos de investigação apresentados e aprovados, o crescente número de publicações científicas, etc., etc., para, supostamente, darmos conta dessa dita 'vida'. E além disso, deveríamos acrescentar depois as marcas no calendário: as aulas, os dias, os meses, uns semestres que findam e outros semestres que começam, as efemérides, as rotinas ano após ano, as frequências, os exames, os processos académicos, órgãos, reuniões, atas, requerimentos, provas, concursos, eleições, papeladas... E do mesmo modo determinar bem o 'santuário' cujo *umbigo* é a Parada: descrever os espaços, as salas de aula, os laboratórios, os gabinetes, os corredores, os bares, o Jardim das Tílias... Mas será que através do elenco de todos

estes dados objetivos, quantificáveis, mensuráveis teríamos respondido à pergunta? Não se assemelharia tal resposta apenas a uma galeria de 'fotogramas parados', sem relação nem movimento entre si, mera coleção discreta de fotos a preto e branco? Uma Parada 'parada' e vazia, afinal de contas? Como poderia a Vida residir aí senão ilusoriamente? Uma Faculdade não é um somatório de partes: esse era o sonho de Frankenstein – mas a junção discreta de partes em vez de vida cria monstros. Por onde anda, então, a nossa *psýkhê* – essa 'ágil borboleta' e a respiração vital da Faculdade? Mais: serão estas questões *realmente* importantes para a Faculdade de Artes e Letras, 20 anos volvidos da sua entrada em funcionamento? Cremos bem que sim.

Mas para responder precisamos de uma diferente 'fenomenologia *da* vida', agora declinada em genitivo subjetivo. Não do que *dizemos dela*, mas o modo como ela própria *se diz* em nós, por nós e connosco. E isto demanda um desvio essencial. Passar de objetos e de processos exteriores facilmente sindicáveis e assinaláveis como *coisas*, para as subjetividades e ipseidades em presença que, *por aqui*, narrativamente, se foram interpretando, enriquecendo e construindo. É, pois, para subjetividade real das pessoas vivas e singulares que nos temos de virar. Não para uma subjetividade transcendental vazia. Nesta, como se sabe, o *espaço* e o *tempo* eram chamadas formas *a priori* da sensibilidade (a fim de reunirem o diverso das nossas impressões sensíveis) e ainda *intuições puras*, as quais em ordem ao projeto de uma ciência universal, necessária e objetiva, se apresentavam como fenómenos isentos de qualquer 'material empírico' em ordem à síntese judicativa (entre categorias puras do entendimento e as formas *a priori* da sensibilidade), possibilitando deste modo os famosos juízos sintéticos *a priori*. E assim se dava conta da possibilidade da experiência em geral. A arquitetónica da Razão Pura ficou perfeita; o edifício, acabado. Mas *quem* o habita? Onde o 'vale fértil da experiência singular'? – Pois a Parada continua terrivelmente limpa, vazia, imperturbável e imaculada na luz a pique das 3 horas da tarde.

Ora para aqueloutra fenomenologia inversa, que procura a vida não lá fora, mas onde ela se manifesta como pura afeção de si própria – na subjetividade radical dos viventes que se *saboreiam* vivos – é ela própria, a Vida (não o espaço e o tempo) a intuição mais originária, sem resto nem sombra de espectador exterior. Porque é experiência pura de si mesma, no *Je peux*, na evidência desarmante dos seus poderes e das suas auto-afeções –, na alegria e na tristeza, nos gostos e aversões, nos consolos e aflições, no desespero e na esperança – vividas de modo radicalmente imanente e subjetivo, na *carne*, no *abraço* mais íntimo de si consigo próprio. Quem por estes dias, na solidão radical de si mesmo – por outras palavras: na noite escura do seu sofrimento – não experienciou o medo, a tragédia, mas também a generosidade e a dádiva? Quem, por estes dias obrigado uma horrível assepsia, não chorou a ausência dos seus alunos (colegas houve a quem isso aconteceu *realmente*)? E quantos, no *pathos* de uma distância para nós inimaginável, não prantearam a partida de entes queridos sem a possibilidade de um último beijo ou de um afago, de um luto digno? Esses que não puderam *cuidar dos seus mortos* e prestar-lhes os imemoriais ritos de passagem, esses não duvidam, nem por um segundo, da realidade e da primazia absolutamente insofismável da Vida em si mesma, fenomenalidade antiquíssima (como a *Noite* de Pascoaes ou de Pessoa) anterior a todos os outros fenómenos que se nos dão no horizonte do mundo.

É assim o *mundo da Vida*, que não a neutralidade vazia e assética de um espaço e de um tempo de todos e de ninguém, o *a priori* mais radical de toda a experiência humana possível, porque a vida é a intuição originária de si mesma, que se experiencia e *prova a si própria* (às vezes amargamente outras em júbilo), mas não se pode demonstrar a ninguém. Nem mesmo com a distraída e desalentada tautologia: «é a vida!» E daí decorre algo também abissal: a possibilidade de uma vida oca, às avessas. Uma cultura inculta. Uma ciência sem consciência. Uma Faculdade sem alma. Sem moralismo estéreis, sabemos bem como as instituições nos podem 'sugar a vida', 'desapossar-nos', deixar-nos sem coluna vertebral

nem interioridade – e vice-versa: nos gestos concretos e no *rosto* acolhedor e aberto que cada um de nós pode ser para os outros, joga-se também a presença e a hospitalidade de uma Casa como tal. Claro que é difícil, talvez mesmo impraticável, fazer uma *Gemeinschaft* de 1700 pessoas... Mas o *mundo da vida* é um mundo para todos. O *Lebenswelt*, diz-nos Husserl em *Die Krisis*..., compreende o universo social partilhado, as *práticas* humanas, a linguagem, os símbolos, a cultura, as instituições. Não obstante, há nela uma ambiguidade muito funda, como os anos que se seguiram à morte de Husserl bem demostraram. Donde também a possibilidade da mentira, do fingimento, da crueldade, da barbárie – o inferno de um *espelhismo* sem fim que algumas sabedorias apelam simplesmente *diabolê*. Assim, se em conjunto não cuidarmos da nossa *vida* – da *nossa Rosa*, diria o Principezinho – arriscamo-nos a ser uma *Parada eternamente vazia*, a tornar-nos ventríloquos de coisas alheias, autómatos 'espirituais', repetindo fórmulas, ecos longínquos, 'robertos' dentro de uma caverna, representantes de representações, caçadores de 5ª-feira "três pontos afastados da realidade"!

A Vida real *da* Faculdade – *a dela*, genitivo subjetivo –não se pode, portanto, dar a ver a partir de fora, dos números, dos que entram e dos que saem, das estatísticas, dos processos, dos GDUBIs e SIGUBIs, dos papéis e das pedras – pombalinas que sejam! Não porque, como os cátaros e os maniqueus, recusemos a materialidade das coisas. Muito pelo contrário: noutra ordem de razões, de facto, a matéria é santa e os blocos granito na Parada são também uma 'biblioteca' e 'vivos ali estão', dando realmente lições eloquentes *de Vida* a quem os souber ler e escutar (como no *Poema da Pedra Lioz* de Gedeão). Ei-los autênticos gritos mudos que nos chegam do fundo dos séculos. Que o digam os canteiros que primeiro os escavaram, talharam e retiraram da pedreira – e os que nela morreram; e os que depois os assentaram no Castelo da Covilhã e, caído este, os operários que com eles construíram a Real Fábrica dos Panos. E ainda os militares aqui aquartelados que em manhãs de geada formaram e 'encheram' em cima deles; e os tingidores suados no labor da cor à volta das tinas; e as

muitas crianças órfãs acolhidas durante décadas na ala superior esquerda da Parada. E que o digam ainda os alunos e as alunas nas angústias e alegrias das provas, dos exames e das praxes. E os docentes em regime precário... Mas nessa altura é porque as *pedras já se transformaram* para nós *em pão* e *em livro*: realmente e não em metáfora. De fora, em relação à Vida real *da* Faculdade talvez pouco ou nada se possa dizer. A vida não é para ser pensada, mas para viver. E as instituições também têm a sua *carne senciente*, o seu «étoffe intérieur». Para tal vida só se pode formular um convite: *vinde e vede*. Para que cada encontro entre pessoas possa ser sempre, e de novo por inteiro, a celebração e a sagração da Faculdade.

*

Quando ainda andava na Escola Primária, lá pelos 9-10 anos, num terreno que tínhamos chamado 'Horta de Cima', e onde havia muitos poejos, o meu Pai, Cesário Rosa iniciou-me na arte de plantar ou 'fazer' uma vinha: a enxertia e a mergulhia. A primeira requer bacelos bravos (ou 'cavalos') e nela diziam, mais tarde, que *eu não era mau de todo*: 'tinha sorte', o que era uma forma de reconhecerem em mim alguma habilidade para o enxerto. Mas era a segunda – a mergulhia – que mais enchia de espanto o meu coração de menino. Consistia ela em descascar ligeiramente uma vide da videira-mãe, depois dobrá-la e enterrá-la bem fundo no solo, num rego, deixando-a aí um tempo a ganhar raízes. Depois, passados um-dois anos, quando o raizame na parte enterrada já estava bem forte e desenvolvido, cortava-se a vide que fazia a ligação ao tronco principal. E eis uma nova videira na vinha! Mas o meu alvoroço de criança não conseguia vê-la nem pensá-la como uma 'nova videira'. Recusava-lhe sem saber o princípio da individuação. Nela eu via ainda a vida da primeira cepa, que agora se multiplicara noutras e se propagara como um fogo pelo terreno, continuando a progredir até encher o cômoro e fazer a vinha inteira: uma e única vida em comum (*koinonía*). Creio que foi aqui que pela primeira vez «toquei a Vida na sua fulgurância nua» (E. Lourenço, *Poesia e Metafísica*, p. 30). Várias vezes depois fiz mergulhias; e não só em videi-

ras. Nelas não era preciso ter tanta 'sorte'; apenas mais paciência. E ainda hoje consigo recuperar, mesmo que parcialmente, esse maravilhamento original perante o *mysterium* da Vida a pujar naquelas cepas e renovos. A vida não se deixa dividir às fatias, nem sequer do ponto de vista *biológico*, quanto mais do *biográfico* ou *espiritual*. Estamos a acabar de escrever este texto nos primeiros dias dezembro de 2020. Entre o princípio e fim demorámos muito tempo, meses... O tempo parece ter sido suspenso, ter estado parado. A medo, a Parada começou de novo a ganhar movimento. Já se ouvem vozes por detrás desta janela. Há novas promessas no ar. [p.s.- em 2021 voltámos a confinar e a desconfinar, aos solucções...] Talvez a Vida *da* Faculdade tenha alguma coisa a ver com o trabalho e a criação de uma Vinha. Enxertias, mergulhias, vides, poda, estacas, curas, cachos, colheitas.... Só é preciso que ela se nos pegue como um fogo.

visualidade

Flávio
Almeida

A reprodutibilidade técnica ou mecânica das obras de arte surgiu envolta em possibilidades que posteriormente se mostraram limitantes. Em sua gênese, a reprodução impulsionava a acessibilidade de uma imagem que era exclusivista, de difícil acesso a um público alargado por ser única em sua existência, em sua autoria e em sua localização física. Posteriormente, a reprodução mecânica passou a democratizar o acesso à uma imagem antes restrita ao lugar no qual essa obra única e original se encontrava. Inicia-se com a reprodutibilidade uma reavaliação de valores entre a imagem autêntica invisível para muitos e a imagem-réplica acessível na sua visibilidade e na sua posse. A imagem-réplica não é a obra original, mas por ser palpável e estar atrelada a um suporte físico, possui uma certa unicidade. Através de marcas e cheiros, a materialidade do papel, por exemplo, criará memórias próprias ao longo do tempo de sua existência. Dessa forma, tanto a imagem como o suporte irão envelhecer à sua maneira.

Apesar de negligenciado como objeto por causa do protagonismo que imagem apresenta, o suporte possuía um caráter próprio. Fazia de cada imagem nele impressa uma réplica única. Essa originalidade residual da obra mecanicamente reproduzida é definitivamente encerrada com os ecrãs digitais. A imagem, que agora será sempre uma imagem-réplica (exceto pelas novas tendências dos NFTs), é apresentada de maneira efêmera e imaterial. É uma imagem que existe apenas na virtualidade, de maneira intátil e incorpórea. Ao contrário dos suportes físicos, nos quais as imagens estavam antes acostumadas a existir e habitar, a imagem virtual não reflete luz. Ela possui e emite uma luz que não é a sua, mas sim a luz eletrônica do próprio suporte. Ao contrário dos objetos físicos que se tornam cada vez mais perceptíveis quanto maior for a disponibilidade da luz, as imagens incorpóreas, nos ecrãs, desvigoram-se na presença de luz.

É na era das imagens digitais que o conceito de Walter Benjamin sobre as consequências da reprodutibilidade mecânica das imagens alcançou o integral descolamento entre o original e suas cópias. A reprodução de imagens, e sua transmissão imaterial através do digital e redes

telemáticas, tornou-se norma na sociedade do final do século XX. Existir na web e nas redes sociais é uma questão pessoal, social, econômica, cultural e, também, geopolítica. Entidades, empresas, grupos e indivíduos anseiam existir no digital como forma de afirmar sua própria existência. Com isso as imagens ganham espaço na gramática da comunicação da nossa contemporaneidade e obtê-las ou criá-las é fundamental para comunicar-se com essa larga audiência que reside na sociedade telemática. É necessário perceber que já não são mais os artistas os únicos que possuem a privilégio da criação de significados visuais e já não são apenas os curadores que detém a exclusividade de definir quais imagens valem a pena serem vistas. O que se iniciou com a capacidade mecânica de reprodução das imagens hoje atinge um nível inédito de uma cadeia rizomática de criadores de imagens com uma hierarquia muito mais horizontalizada do que se conhecia antes da reprodução mecânica.

Benjamin (1936/2010, p.18) afirma que a reprodução tem a capacidade de estandardizar o único através da destruição de sua aura. Essa afirmação requer uma atualização para o contexto digital no qual a tecnologia impele a captura de imagens através da fotografia eletrônica. O ato de capturar imagens é uma manifestação de um desejo de possuir uma memória, ou uma imitação, como já aponta a própria epistemologia da palavra imagem (do latim imago). Entretanto, somente a posse não basta para o uso da imagem como objeto de comunicação das massas e para as massas. Criar sobre o que já foi criado, em outras palavras, apropriar-se das imagens, é um dos recursos recorrentes para exprimir-se no meio digital. Em uma nova etapa do processo de reprodutibilidade, a audiência digital passou a territorializar a linguagem visual com uma multiplicidade de repertórios estéticos, interpretações e urgências. Esses novos autores e autoras são também coautores e coautoras ao ressignificar imagens pré-existentes criadas por artistas que, uma vez consagrados pelas instituições, regiam-se pelos cânones da autoridade e do poder.

Por ser um suporte de considerável amplitude social e pela sua qualidade de imprimir em sua superfície um desmesurável número de imagens, o que circula pelos ecrãs tem importância substancial para nossa cultura visual. Além da sua qualidade palimpséstica, é pelo ecrã que as publicações são criadas e transformadas em tempo real por autoras e autores (des)arranjados rizomaticamente pelos meios telemáticos. Somos consumidores e produtores, audiência e autores, coadjuvantes e protagonistas, atribuímos e geramos significados. É nesses lugares que reside a problemática da cultura visual: a descentralização da criação e a multiplicidade de significados atribuíveis a uma mesma imagem.

A cultura visual fluidificou os limites entre autoria, coautoria e interpretações de imagens. Essa fluidez dilui fronteiras e é uma clara extensão da teoria da modernidade líquida (ou mundo líquido) que Zygmunt Bauman (1999/2006) concebeu. Essa fluidez substitui o entendimento de territórios e fronteiras. A solidez da superfície possibilita a criação de muramentos e segregações entre alta e baixa cultura, entre erudito e popular, entre digno e inapropriado e todas as outras relações de poder que foram anteriormente citadas. Não surpreende que o termo "oceano de informação" é tão comum na nossa era de comunicação digital. Não é possível desenhar fronteiras dentro do oceano. As informações possuem menor hierarquização no que toca ao seu alcance e disponibilidade. Quem se encontra submerso nessas águas, flui conforme as correntes das tendências visuais, as quais são criadas por essa sociedade acostumada ao modo líquido baumaniano de estar. Deixamos, assim, o território mais assentado da terra, com suas subidas íngremes e de difícil acesso. Esse habitat fluido é aquele ao qual o pensamento da cultura visual mais se adequa. Lugar onde o conteúdo imagético produzido pelos públicos está disposto num meio "navegável" para seus utilizadores.

Apesar de todas as imagens ter interesse para os estudos da cultura visual, as imagens submetidas ao cânone das entidades de poder já possuem espaço de representação nas memórias da história da arte.

Essas imagens já tiveram seus significados construídos e definidos. À cultura visual interessa a desconstrução dessas memórias solidificadas ao relançar esse conteúdo visual para uma nova audiência que possui sua própria ferramenta palimpséstica digital para observar e para modificar essas imagens. Assim, moldamos nossa inteligência visual coletiva: com amplo acesso às imagens, fomentando a diversidade de interpretações de grupos heterogênicos, atenuando formalidades e academicismos e, também, reconhecendo a apropriação das imagens como parte de um ciclo natural da sua própria existência, transitória e efêmera, nos ecrãs digitais.

As instituições mais adaptadas ao discurso inclusivo da cultura visual são as que se abstém dos seus próprios monólogos a respeito da exclusividade da autoria de imagens e dialogam com uma alargada gama de autores e autoras de origens e pensamentos múltiplos. São instituições que reconhecem nessas pessoas a autoridade para a cocriação e que merecem ter maior poder de permeabilidade na difusão do seu discurso estético e expressividade cultural no discurso público. Dentre tantas instituições de poder, a academia, por sua índole focada na universalidade, poderia fomentar essa reeducação do olhar e do ver, livre de domesticações. É de recordar que todas as imagens são dignas de serem investigadas, pois a temporalidade fugaz da comunicação visual contemporânea, em suas variadas vertentes, tem como destino a desaparecimento de grande parte dessas imagens. Logo, as suas replicações dão-lhes sobrevida. As análises, dão-lhes novas vidas. As publicações criam questionamentos com potência para modificar sistemas preestabelecidos. O olhar harmonizado com a visualidade contemporânea é omnidirecional; com isso, o pensamento crítico é reposicionado para paradigmas fluidos e para o diálogo extrainstitucional e mais horizontalizado.

O ecrã, esse palimpsesto digital, extingue as imagens, ou, dito de outra forma, desliga as imagens. Cessa sua existência conforme o estado de cada um dos pixels que compõe esse suporte. Se antes a invisibilidade das imagens era definida por sua característica periférica, hoje é o seu

estar concomitante junto a tantas outras que sufoca sua existência. Obviamente, é o investigador ou a investigadora que irá selecionar quais imagens serão elegíveis para terem essa invisibilidade inicial eliminada. Que essa escolha não recaia sempre nas imagens de costume, cujos significados cristalizados já nos foram uma vez impostos.

webjornalismo

João
Canavilhas

Esta podia ser a história de uma atividade imprescindível ao bom funcionamento das democracias, mas que nas últimas décadas luta pela sobrevivência no seio de uma tempestade perfeita. Podia ser a saga de uma profissão que exige constantemente novas competências devido à rápida evolução tecnológica. E, por ter (00)7 características, podia igualmente ser um filme de ação onde o protagonista se apresenta desta forma: "o meu nome é jornalismo, webjornalismo".

A ação decorre num lugar denominado ecossistema mediático, um espaço que viveu num relativo equilíbrio até que o ciclo de massificação dos novos meios começou a diminuir. A imprensa levou mais tempo a completar este processo: da Acta Diurna (séc. I) aos almanaques (séc. XIV), ganha-se em regularidade e afirmação da atividade. Da invenção da prensa de Gutenberg (séc. XV) ao aparecimento das gazetas (séc. XVII), ganha-se em rapidez de produção e força social. A massificação chega dois séculos depois, período durante o qual passou uma revolução industrial, nasceram novas tecnologias como o telégrafo ou o linótipo, e assistiu-se ao desenvolvimento dos meios de transporte, o que alargou o raio de ação da imprensa. Se tomarmos como ponto de partida a invenção da prensa de carateres móveis, a imprensa demorou 400 anos a massificar-se.

No caso da rádio, a massificação foi muito mais rápida: embora a origem teórica remonte a 1864, momento em que Maxwell criou a teoria das ondas eletromagnéticas, a primeira transmissão sem fios apenas foi realizada por Marconi, em 1894. A comunicação simultânea com vários recetores só viria a desenvolver-se na primeira década do século XX e a primeira comunicação com voz ocorreu apenas em 1906, por Fassebeden. Quatro anos depois, Lee de Forest, que inventara o tríodo, transmitiu um concerto de Caruso e, em 1916, transmite o que se considera ser o primeiro serviço noticioso. A primeira rádio com emissão regular, a americana KDKA, surgirá em 1920 registando-se a partir daí um crescimento exponencial no número estações radiofónicas. Com a invenção dos gravadores de bobines, nos anos 30, as emissões libertam-se dos diretos

obrigatórios e ganham mais autonomia. Com o aparecimento da FM, nos anos 40, melhora-se a qualidade das emissões, e com os transístores, na década de 50, os aparelhos tornam-se mais pequenos e portáteis, passando a ser um objeto pessoal e massificando-se. Desde o início das emissões até este ponto completou-se um ciclo que durou 40 anos.

A televisão encurtou mais uma vez o tempo de massificação: embora existam desenvolvimentos técnicos anteriores, os primeiros passos datam dos anos 20 do século passado, com o aparecimento de sistemas mecânicos de transmissão de imagens, que permitiram a John Baird fazer a primeira emissão transatlântica em 1928. Só em 1936 nasceu a primeira estação de televisão com emissões regulares, a BBC, mas por esta altura ainda se discutiam as normas relacionadas com a definição da imagem. E se a partir dos anos 50 já existiam sistemas estáveis, só com o digital se normalizou a televisão a nível global. É também a partir desta década que surgem os primeiros sistemas de gravação, permitindo assim a transmissão em diferido. As emissões a cores chegaram nos anos 60, momento em que a televisão se massificou, mas só na década seguinte a cor chegaria aos recetores da maioria dos países. Completava-se assim um ciclo de massificação que durou cerca de 30 anos.

Seguiu-se a Internet. Embora a ideia tenha origem no artigo "As We May Think", publicado por de Vannevar Bush em 1945, só em 1969 Kleinrock conseguiu ligar dois computadores através de um Interphase Message Processor, o antecessor do router. No início da década de 70 surge a ArpaNet, uma rede militar de computadores, e ainda nessa década é publicado o protocolo universal TCP/IP. Os anos 80 ficam marcados pela introdução do DNS e pelo lançamento do IRC, e a década vai fechar com uma proposta revolucionária que só viria a materializar-se no ano seguinte: em 1990 é lançado do 1º site da World Wide Web, iniciada no CERN por Berner-Lee e Cailliau. Esta década fica marcada pelo lançamento dos browsers que permitiam a navegação na Web, mas também pelo aparecimento de serviços de email públicos, motores de busca, serviços de comércio eletrónico e, claro, dos primeiro jornais online . A partir deste

momento surgem as empresas com licença para a venda de serviços de dados ao público (ISPs) e desenvolveram-se os equipamentos informáticos, facilitando o acesso à Internet. O meio massificou-se em cerca de 20 anos.

Por fim o telemóvel, que tem origem nos anos 70 e algum uso público na década seguinte. Mas só nos anos 90 ganhou dimensão graças ao surgimento de baterias que permitiram a miniaturização dos dispositivos e mais autonomia de utilização. Com o surgimento dos smartphones, este meio atingiu taxas de penetração superiores às de qualquer meio anterior, mas por essa altura já se tinha verificado uma massificação que ocorreu em cerca de 10 anos.

O protagonista deste filme vive, por isso, num intrincado e fervilhante ecossistema, o que o levou muitas vezes a mudar de nome. Nasceu jornalismo eletrónico, mas foi também conhecido como jornalismo on-line, webjornalismo, ciberjornalismo e jornalismo digital. Independente do nome, todos se referem ao jornalismo feito na Web, com a Web e para a Web.

A complexidade do webjornalismo manifesta-se também na forma como os outros o caracterizam. Quem o conheceu nos seus primeiros tempos aponta-lhe quatro atributos, mas ao longo do tempo foram surgindo novas características até chegar às sete que hoje são unanimemente reconhecidas: multimedialidade, hipertextualidade, memória, interatividade, personalização, ubiquidade e instantaneidade. Esta última valeu-lhe alguns amargos de boca, pois a impulsividade própria de quem pretende ser o primeiro a dar uma notícia levou à publicação de erros que desvalorizaram o webjornalismo face à concorrência dos meios tradicionais e de algumas plataformas de comunicação.

E é justamente pela via destas novas plataformas que o conflito e o drama entram na história. Se é verdade que a gratuitidade inicial dos conteúdos condicionou, desde logo, o modelo económico do webjornalismo, o verdadeiro desafio surgiu com plataformização e é aqui que entram os vilões deste filme: os GAFA. Em termos de receitas oriundas da publicidade

online, Amazon e Apple não fazem tanta concorrência como Google e Facebook, que em 2021 ficaram com cerca de 85% do bolo publicitário online, mas juntos, são a maior ameaça ao webjornalismo. A influência destes gigantes tecnológicos assenta em serviços maioritariamente gratuitos para os usuários, mas que são pagos pelas receitas da publicidade. Graças ao trabalho dos seus algoritmos no tratamento dos dados, estas plataformas conseguem gerir e organizar de forma mais eficaz o excesso de informação disponível na Web, personalizando as mensagens e conseguindo um CPM (Custo Por Mil impressões) muito mais reduzido do que o obtido pelos media. De forma a equilibrar o sistema, alguns governos vestiram a pele de Robin dos Bosques: a Austrália deu o primeiro passo na publicação de legislação que obriga Google e Facebook a pagar aos media os conteúdos usados, mas também a França, a Alemanha e a Bélgica, só para citar alguns exemplos, obrigaram estas empresas tecnológicas a negociar com os produtores de conteúdos noticiosos. A própria Google criou um *Digital News Innovation Fund* através do qual apoia a indústria dos media a melhorar os seus conteúdos e plataformas.

Embora todos gostem de um final feliz, este filme sobre o webjornalismo arrisca-se a não o ter. Mas vale a pena deixar a porta aberta para uma sequela com um fim mais alegre, o que poderá acontecer pelo aproveitamento dos dispositivos móveis, o meio preferido do público para o consumo de notícias. Embora na primeira década do século XXI se vislumbrasse um maior consumo jornalístico via *apps*, posteriormente a situação mudou porque a maioria dos media apenas replicava os conteúdos disponibilizados na web (shovelware). Por isso, o consumo de conteúdos jornalísticos continua a fazer-se maioritariamente na Web, embora com recurso ao design responsivo.

A esperança depositada nos dispositivos móveis reside na prevalência da Web enquanto espaço de consumo, mas há outras razões para que as expectativas do webjornalismo sejam altas. Os smartphones introduziram grandes alterações na forma de produzir informação jornalística, nos conteúdos e no consumo, que passou a ser feito em qualquer

contexto e num *continuum* multimédia, ou seja, em mais sessões que duram menos tempo de leitura e se distribuem ao longo do dia. Talvez por isso, alguns autores defendam que agora todo o webjornalismo é móvel, juntando num só dispositivo, os antigos e os novos media.

Embora seja "Um Alvo em Movimento" (1985), o webjornalismo está "Sem Tempo para Morrer" (2021). Talvez precise de uma "Operação Relâmpago" (1965), de uma "Missão Ultra-Secreta" (1981) ou de assumir algum "Risco imediato" (1987), mas as alternativas estão aí. Pensar que "O Mundo Não Chega" (1999) é uma hipótese: o New York Times, por exemplo, apostou no global e viu as receitas do digital superarem as tradicionais. Mas também é possível apostar numa "Operação Tentáculo" (1983) e explorar um valor próprio do jornalismo que é a proximidade, servindo bem os nichos em lugar de servir mal as massas. A vida não é um "Casino Royale" (2006), por isso o webjornalismo "Vive e Deixa Morrer" (1973), ou seja, "Morre Noutro Dia" (2002) porque agora ainda está ao "Serviço de Sua Majestade" (1969): a democracia.

(Nota: por decisão editorial, os ensaios publicados neste livro não incluem bibliografia. O autor disponibiliza uma versão com referências bibliográficas em https://bit.ly/3FLb8cC)

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

COMPETE

QUADRO
DE REFERÊNCIA
ESTRATÉGICO
NACIONAL

UNIÃO EUROPEIA

UNIVERSIDADE
BEIRA INTERIOR

LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

PRAXIS

Com este volume, investigadores do *LabCom - Comunicação e Artes* e do *Praxis - Centro de Filosofia, Política e Cultura* propõem um *Vocabulário para a FAL*, palavras desenvolvidas na forma de pequenos ensaios, com que se retratam e agenciam interesses de investigação a partir da experiência vivida de uma comunidade de investigação. Uma Faculdade de Artes e Letras é também o lugar do quotidiano íntimo de palavras que nos movem o pensamento, a paixão intelectual, a vontade de sentido e da sua partilha, ao longo de uma vida de investigação e ensino. Este livro fala dessa intimidade vocabular de que a FAL se faz casa.

LabCom
www.labcom.ubi.pt

Praxis
www.praxis.ubi.pt