

Arte e pós-verdade

Tiago Penna

Universidade Federal de Alagoas
penna.tiago@gmail.com

A era das imagens se instaura com a onipresença das imagens técnicas na sociedade do controle, em um processo decorrente da desterritorialização da comunicação e do conhecimento acarretada pela produção e distribuição diárias de conteúdos hipertextuais que abastecem de modo rizomático o espaço cibernético, de modo a engendrar uma reconfiguração radical da cultura, tal que leva a modificações cognitivas profundas, que implica em alterações comunicacionais e sociais nos sujeitos contemporâneos, ao nos adaptarmos ao aparelho. Ocorrem, ainda, metamorfoses da percepção sensível (influenciadas, inclusive, pelas linguagens artísticas), que também modificam os modos de existência humanos, e que acaba por derivar o contexto da pós-verdade (no qual “informações” falsas forjam “verdades úteis”), que conduz à relativização da verdade, na qual cada sujeito passa a admitir uma “verdade própria” (auto-verdade), em uma “arena de opiniões” forjada pela produção das fake news.

Palavras-chave: imagens técnicas, sociedade do controle, desterritorialização, cybercultura, fake news.

Introdução: O papel do cinema no contexto da Web

Inicialmente, no presente ensaio, iremos nos aproximar do debate em volta da questão se o cinema fundar-se-ia como forma de arte autêntica ou apenas como um tipo alienante de entretenimento¹. Neste sentido, intentaremos em desdobrar a categoria estética benjaminiana, relacionada à recepção tátil proporcionada pelo cinema ao espectador, que se torna uma espécie de crítico-distraído. O que, à primeira vista, soa de modo paradoxal, pode ser explicado como a atitude distraída de recepção das “vagas cinematográficas”, ao passo que o espectador seria capaz de criticar aquilo que lhe distrai. Como se nessa postura “crítica”, o espectador de cinema pudesse revelar um potencial de avaliar criticamente as imagens sonoras em movimento que lhe atingem, especialmente

1 Debate (in-)tempestivo que remonta à distinção platônica entre o prazer desinteressado da diversão versus uma forma específica de conhecimento aliada ao prazer intrínseco da contemplação das imagens (próprio das artes poéticas), especialmente entre os membros da Escola de Frankfurt mais ilustres: Adorno com seu “pessimismo conservador”, na *Dialética do esclarecimento* (2006) ao defender que o cinema seria apenas uma forma de fruição rebaixada se comparada às belas-artes (especialmente as formas de arte com forte requinte de erudição e (para nós) de *elistismo*; tais como a ópera e o teatro burguês), por gerar apenas o prazer inerente à diversão, em oposição a uma espécie de conhecimento, ainda que heterodoxo, como seria de se esperar no caso de uma experiência estética proporcionada através da *apreciação* de um objeto de arte. Benjamin, por seu turno, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2012), poderia ser considerado como um “otimista progressista”, com sua tese de que deveríamos atentar para o fato de que a fotografia e o cinema “liquidam” (de maneira “catártica”) o vínculo com a tradição e a história da arte, ao questionar e criticar os elementos de originalidade, autenticidade, e unicidade (sintetizados no sentido catártico associado à “perda da aura”), ainda presentes nas formas de arte tradicionais, especialmente as relações de propriedade com que as obras de arte estão inseridas.

através da visão e da audição, e que irão gerar o prazer intrínseco à contemplação das imagens, próprio da diversão e da arte, sem abrir mão do aspecto crítico, de questionamento do alcance cognitivo (político-pedagógico) por meio das imagens-movimento, e ainda re-velar um potencial terapêutico associado ao cinema.

Tomaremos a concepção do cinema enquanto linguagem artística² autônoma e paradigmática da contemporaneidade, em nossa análise na qual – hodiernamente – acreditamos estar em um processo de res-significação das vivências humanas e de trans-figuração da cultura ocasionada pela *desterritorialização* do conhecimento acarretada pelo inexorável *hibridismo midiático* proporcionado pelo avanço tecnológico diário, através do *aparelhamento* da sociedade moderna – o que abarca as diferentes linguagens artísticas, especialmente a audiovisual – no *contexto da web* (internet). Além do fato de que a modernização dos centros urbanos, e a conseqüente implementação da *aparelhagem* no cotidiano da população global, à qual amplia (e ao mesmo tempo restringe) a percepção sensível humana, e que por isso, por outro lado, homogeniza o intelecto assujeitado das massas pela técnica, ao passo que “molda” seu padrão de comportamento; daí o termo *sujeito* moderno enquanto dominado/oprimido por uma sujeição comunicacional.

Essa *simbiose* entre o ser humano e o aparelho faz derivar uma verdadeira dependência química cerebral para com o aparelho (colocado “ao lado” de nosso organismo psicossomático), aparelho tal capaz de realizar *cálculos*, armazenar dados (pessoais e/ou profissionais), propiciar jogos, disponibilizar ferramentas digitais das mais diversas (os apps), *ler e re-citar* imagens e textos, gravar áudios, filmar, operar reconhecimento facial, digital ou de voz; e, especialmente, processar e editar *dados preferenciais* do usuário, de forma que a IA (os famosos algoritmos), possa controlar os passos dos cidadãos, suas atividades comunicacionais, bem como sugerir o consumo de produtos afins àquele perfil, de forma que, a sociedade da *informação* imersa no contexto da sociedade do *consumo* se torna(ra) (ou fora *forjada* em) sociedade do *controle** – das relações afetivas *líquidas*, das relações intersubjetivas *mediadas* pelas imagens, em uma verdadeira sociedade do *espetáculo*.

Infelizmente, todas essas análises e diferentes nomenclaturas tentam abarcar um fenômeno que se tornara global: a *onipresença* das *imagens técnicas*, e a *pulverização* das relações *intersubjetivas* (afetivas e/ou comunicacionais), que levam, em última instância, ao consumo (“des-en-freado”) de

2 Em que medida, e sob que condições poderíamos considerar as diferentes manifestações artísticas como modos de expressão *imagética* (ao nos ampararmos no pensamento deleuzeano), e portanto como um modo de expressão específico a um domínio técnico-teórico e linguístico (sua base lógica) particular, e portanto, como formas (*heterodoxas*) de *racionalidade*. Para nós, o gênero de discurso *poético* se afirma como aquele que abrange o contexto das diferentes modalidades artísticas; os artistas, no entanto, que mesmo ao assumir sua autonomia circunscreve ao seu domínio de conhecimento prático, em suas diversas espécies de discursividade, com seus códigos e potenciais semânticos próprios e singulares.

mercadorias, inclusive de obras de arte (que não mais se distinguem das mercadorias “utilitárias”, em geral), que apenas atestam o modo de produção vigente ao se tornarem “vendáveis” através de *valores agregados*³ outros que não exatamente o *valor simbólico* associado ao resultado do trabalho criativo: os valores monetários impostos pelas relações de propriedade materiais, ou seu suposto valor de uso/troca.

Tornar-se-á explícito o nosso propósito de avaliar o papel da linguagem audiovisual no processo de transição, e portanto, crítico, de guinada epocal com que a humanidade passara a enfrentar desde seus últimos e diversos pontos de inflexão: a revolução industrial, revolução digital, etc. No entanto, na esteira de pensadores contemporâneos, que se debruçaram sobre o cinema, e que têm em vista, senão o principal, um dos fatores relevantes para tal mudança de paradigma, modos de percepção e existência: a invenção da fotografia⁴, e a consolidação da linguagem audiovisual no cotidiano da população global.

Assim, a partir do advento da Web (internet), a cultura, aliada a todas as suas possíveis *determinações* materiais, se *transfigurará radicalmente*, interferindo velozmente na psiquê dos indivíduos, afetando a subjetividade hodierna, de tal modo que esta se torna fragmentária e liquefeita; acarretando em mudanças cognitivas profundas, comunicacionais, comportamentais, morais, etc. Em outras palavras, a humanidade estaria em *crise* por diversos fatores materiais, existenciais e subjetivos devido ao processo de transição epocal, caracterizada principalmente pela mudança de predominância do gênero de pensamento humano – do pensamento conceitual ao pensamento imagético – acarretado pela conquista de técnicas de engendramentos de simulacros, virtualidades, cálculos, raciocínios, etc; tais como a calculadora manual, o papiro, o papel, a imprensa, a fotografia, o cinema, a internet, enfim, o eterno retorno do mesmo. Pois, transitamos de epocalidade humana e geológica (desde a era do paleolítico até a do web-namoro).

³Torna-se notório o caso registrado há alguns anos em galeria de arte na cidade de São Paulo, no qual um movimento de “pichadores” invadiu uma exposição de artes visuais/plásticas, e, como forma de protesto (pela não inclusão e reconhecimento da pichação como “arte” – já que, no Brasil, há um senso (comum?) que prevalece e faz uma “distinção” entre a pichação como forma de “vandalismo”, enquanto o “grafite” já se vê aos poucos tomando espaço reconhecidamente como “arte (de rua)”. Por isso, o grafite, ao ser re-conhecido como arte, ganhou espaço também nas galerias de arte – de forma que o grafite se tornara reconhecido como “arte” entre críticos, teóricos das artes, curadores de galerias, etc. O que mais chama atenção, nesse caso paradigmático, é o fato de que a reivindicação do movimento intervencionista/perfomático incidia diretamente na aceitação social da pichação enquanto forma de arte. Outro fato icônico é que muitas pichações foram feitas sobre as paredes da galeria, bem como por sobre as obras de arte e telas expostas na galeria, o que acabou por *agregar valor* àquelas obras.

⁴ Os dois pontos marcantes de inflexão da humanidade, e da prevalência de um modo de pensamento sobre o outro (imagético x conceitual), teriam sido justamente o de alcances técnicos que sobrepujaram a tradição e que fundaram novas forma de perceber e de existir; e assim impuseram novas formas de pensar e de se expressar: a invenção da escrita alfabética linear (séc. VI a.C.); e a invenção da fotografia (séc. XIX d.C.).

1) O estado da questão: o cinema enquanto linguagem artística

A partir do advento do cinema (cujo *nascimento* – do ponto de vista *maquínico* – é precisamente datado em 27 de Dezembro de 1895, em Paris, com sessão para 33 espectadores), cujo mecanismo *técnico* acaba por derivar uma nova forma de arte (a “sétima arte”⁵); além do fato de que o cinema instaura uma crítica marcante para a história da arte, ao se estabelecer como linguagem artística autônoma, fundada em um aparelho amparado pela *reprodução técnica*⁶ de criação de “*vistas animadas*”⁷ (como eram intitulados os filmes⁸ do espetáculo a ser exibido), por meio do *cinematógrafo*⁹. Posteriormente, a consolidação da *linguagem audiovisual*¹⁰, enquanto, primeiramente, instituição social¹¹ (voltada para um gênero específico de com-posição filmica), que virá a se tornar hegemônica: o cinema narrativo-realista-dramático¹²; e, em segundo lugar, como meio de comunicação¹³ (quando tal linguagem específica é “apropriada” por fins diversos e extrínsecos); e ainda, como forma de

-
- 5 Ao lado das demais artes clássicas, ou belas artes: a arquitetura, o teatro, a dança, a pintura, a escultura, e a música.
 - 6 Conceito caro a W. Benjamin, que analisa, especificamente o lugar (do latim: *locus*) da obra de arte no contexto contemporâneo, a partir da invenção da fotografia (do grego, *phóton* = “luz” + *grafia* = “escrita”; de modo a cunhar o termo: *photografia* = “escrita com a luz”), e mais crucialmente com o “advento” do cinema (do grego, *kinesis* = “movimento”; *kínama* = o que se move, o que está em movimento, o *movente*). Sendo assim, é diagnosticado por Benjamin, que o cinema funda uma nova prática para a arte; para além dos tradicionais papéis terapêuticos e pedagógicos, esperados no caso de uma obra de arte, implicada pelos pressupostos implicados pela concepção do cinema enquanto arte: a *práxis* política.
 - 7 Como eram chamadas as primeiras exibições de imagens em movimento, pelos irmãos Lumière, em oposição às diversas possibilidades espetaculares da fotografia, com suas “vistas” (“panorâmicas”, entre outras alcunhas); e como signo de superação dos diversos tipos de equipamentos e “aparelhos” que tinham como objetivo a simulação de imagens em movimento.
 - 8 Devido a limitações técnicas da época (os rolos de negativo e o maquinário), os filmes exibidos tinham, em média, a duração de um a dois minutos, e eram geralmente filmados ao ar livre, sob a luz do sol, por ainda não haver uma fotometria mensurada, e pelo fato de que o negativo, fotossensível, ainda era, de certo modo “rústico”. Basta lembrar que os primeiros “retratos” fotográficos exigiam que as pessoas a serem retratadas mantivessem a pose estática durante 3 ou 5 minutos.
 - 9 Tal aparato técnico era capaz de filmar e também de projetar as imagens-movimento.
 - 10 Interessamos compreender as especificidades do cinema enquanto forma de arte, especialmente pensada enquanto linguagem artística, em uma espécie de análise imanente de suas com-posições audiovisuais, em detrimento de qualquer paralelismo com disciplinas extrínsecas ao cinema (a linguística, a semiótica, a própria filosofia da linguagem, etc). Sendo assim, nos propomos a investigar o estatuto da *imagem-movimento*, em detrimento no contexto de sua *instrumentalização* (seja ela a serviço do comércio ou da política), por exemplo: a publicidade e o marketing político (respectivamente).
 - 11 Com a consolidação do cinema “burguês”, e a gradual transferência das salas de exibição de grandes galpões em bairros proletários, para salões nobres de teatro clássico (palco italiano), especialmente a partir de 1907, com a institucionalização de uma entidade moralizante (segundo preceitos burgueses), que iria reger esse novo e lucrativo negócio de entretenimento. Em 1915, Griffith (EUA), com o reacionário e retrógrado enredo de “O nascimento de uma nação”, funda a chamada *montagem invisível* consolidada desde então. Eisenstein (URSS), em oposição dialética propõe a *montagem intelectual*, e sua *teoria da montagem*, como forma de criação de imagens-conceito, e evidenciando o aspecto político inerente ao cinema.
 - 12 De fato, em primeira instância, a naturalização da narrativa, como inerente à linguagem audiovisual (em detrimento de possibilidades outras de apropriações semânticas de uma (im-)provável poética das imagens), seu aspecto “realista” (reforçado pela fotografia “direta” dos acontecimentos (reais ou ficcionais)), e ainda, a “necessidade” milenar de prover os acontecimentos humanos de uma representação artística em geral, especialmente se pensarmos nas formas de *mimética* tradicionais, que expressam *cenas*, de forma *dramática* (isto é, que representa, necessariamente jogos de ações de personagens em (eterno) conflito) entre protagonistas e antagonistas.
 - 13 Surgem novas formas de propagar e/ou transmitir informações como conteúdos comunicacionais em uma linguagem amparada pelo audiovisual (especificamente jornalística e/ou publicitária, por exemplo).

expressão artística, cujas linguagens artísticas foram derivadas a partir da possibilidade de criação/produção de *imagens-movimento*¹⁴. Além disso, o cinema re-instaura pressupostos filosóficos (óbvia e diretamente implicados pelo avanço des-enfreado da *técnica*), devido ao fato do cinema fundar-se como experiência estético-intelectiva, enquanto a filosofia se assemelha a uma experiência conceitual-imagética; ou ambas se apararem em uma apreensão *logopática*¹⁵ da realidade, de modo que a simultaneidade das experiências imagética e conceitual em ambas as formas de *criação* e/ou modos de *pensamento* expressam o ímpeto atávico humano de re-conhecer-se e res-significar a si mesmo e o mundo ao seu redor constantemente.

O cinema – enquanto forma de arte *autêntica*¹⁶ e/ou linguagem artística *autônoma*¹⁷ – pode ser encarado como uma espécie de *habilidade*¹⁸ (estritamente) humana amparada pela *técnica emancipada*¹⁹ que *vem a se transformar* em forma(s) de arte específica(s), ou seja, em diferentes modos poéticos de criação artística sobre aparatos de (re-)produção e re-presentific-ação de *imagens-movimento*, fundada sobre a *re-protutibilidade mecânica*; ou sobre artefatos tecnológicos surgidos a partir do avanço do

14 Por exemplo: obras do chamado “cinema de arte”, *instalações* audiovisuais, poemas visuais, o surgimento da poesia concreta, do surrealismo, por exemplo, como consequência de se pensar a poesia de forma imagética e/ou a imagem de modo poético. Sem dúvida, poderíamos incluir aí a “modalidade” do cinema experimental. Pois seríamos também capazes de contar a história do cinema a partir de seus experimentos sintático-semânticos; bem como suas possibilidades criadoras epistêmico-poéticas de linguagem audiovisual, que se modifica e se transforma, a cada avanço tecnológico.

15 Acreditamos haver uma componente emocional envolvida no processo de *intelecção*, apropriação da assimilação do (re-)conhecimento racional de aspectos/domínios da realidade analisados pela racionalidade humana – compreendida enquanto faculdade de pensar o real por meio da inteligência humana que se *des-dobra* sobre as coisas, ao atribuir-lhes significados e/ou valores (desde lógicos até estéticos, por exemplo); bem como, vice-versa, acreditamos haver uma evidente componente racional da apreensão sensível do real, a partir do aparato cognitivo humano. Por isso, o termo *logopático*, lógico e emocional, ao mesmo tempo, intelectivo e emotivo (simultaneamente), em tais processos *intelecção do real*. O mesmo ocorre para a degustação de conceitos, quanto para a contemplação de *imagens*, *com-postas* pela *imaginação* humana (*phantasia*), e que faz povoar *phantásmas* – imagens espectrais – o nosso imaginário plasmado em nossa *psiqué*.

16 Pois instaura, a partir de seu advento *técnico*, múltiplas etapas interrelacionadas e interpenetradas de *com-posição* fílmica, em um processo criativo e coletivo, de “fusão” entre forma e conteúdo, de forma a constituir sínteses estéticas em seu processo produtivo-criativo; bem como no modo de recepção tátil, naquilo que lhe é incumbido: a re-produção de *imagens-movimento*, ou a criação de blocos de duração e tempo. Assim, o cinema pode ser encarado como arte “*independente e livre*”, e que – paradoxalmente – tem o “poder” de *aglutinar* todas as demais formas de arte, inclusive as artes “*utilitárias*”, como a economia criativa, o designer, a administração de produção executiva, o direito cultural (entre eles, o polêmico e delicado tema dos direitos autorais), enfim, o cinema, em seu processo produtivo, envolve *proficiência técnica* em praticamente todas as áreas do saber humano.

17 Pelo fato de que as potências polissêmicas das imagens constituírem, por si mesmas, uma lógica de significação própria, acaba por fundar *sintaxes* outras.

18 Do grego, *techné*, no sentido de que toda “arte” está relacionada à uma “produção”/criação (*poiésis*) de um objeto cuja “forma existe previamente na mente do artífice”. Remete – portanto – a uma forma de habilidade (manual ou intelectual) que visa à produção de um “efeito” (*érgon*), através de determinada forma de discursividade (*lógos*), por exemplo.

19 Neologismo conceitual nosso que remete ao caráter de perfectibilidade (ao mesmo tempo, *destacável* e *intangível*) da *imagem* cinematográfica; e o fato da mesma ser produzida por um meio de reprodução mecânico, no sentido de que existe um artifício técnico que atua como *medium* entre o sujeito cognoscente criador e a efetividade da obra de arte, no caso do cinema (na qual impera a noção de *obra aberta*) o sentido do filme só se completa na mente do espectador, a partir de seu *arcabouço intelectual*.

conhecimento científico aplicado – primeiramente, à matemática; e, em segundo lugar, à mecatrônica. Sendo assim, o que a-parece é a produção (*poiésis*) de *imagens técnicas* – graças ao equacionamento pragmático das ciências – que incidem na dimensão fantasmagórica da humanidade através do audiovisual (o fato da imagem ser *destacável*), e, por isso, o cinema “revolucionaria” a história da arte, de modo que toda a tradição é questionada (e posta à prova), no limite crítico diante da ruptura preestabelecida pela emancipação da técnica na sociedade moderna (re-presentada pelo sentido catártico da famosa “perda da aura” imposta por tais formas de arte, cuja pioneira teria sido a própria fotografia*), que afeta e força-nos a nos adaptar ao aparato técnico que “ronda” e sustenta nossa sociedade hodierna (a cada avanço tecnológico).

Tento em vista a evidente onipresença das *imagens técnicas* no cotidiano dos cidadãos da Aldeia Global, sujeitados pelas tecnologias da informação e da comunicação em suas vidas privada, pública, e até mesmo em seu foro íntimo, a linguagem *audiovisual* passa a atuar como *protagonista* naquilo que Flusser (2002) cunhou como *pós-história* ou simplesmente como *A era das imagens*, que se refere a esta espécie de transição histórica re-presentada pela superação epocal e divergente com respeito à manutenção daquilo que se costuma associar à ordem vigente: o *status quo*. Por isso, o sentido e a percepção de que – em nossa época – estamos em uma “crise infundável”.

Qualquer que seja a sociedade hegemônica, por assim dizer, já o é de modo problemático e “ilícito”, justamente pelo fato de se im-pôr como hegemônica, com relação às demais formas multiculturais plurais de sociedade singulares, e possíveis que o gênero humano possa vir a criar. *A era das imagens*, ou, simplesmente, *pós-história*, con-figura-se a partir da *onipresença* das *imagens técnicas* conectadas em *rede*, no contexto da sociedade da informação; que passa imediatamente pelo processo da total administração, ou simplesmente enquanto sociedade do controle.

Isso significa que o modo como o pensamento agora causal, conceitual, linear está por ser transpassado por uma nova forma de pensar o mundo, a imagética (ou antepredicativa), que não se coloca mais como uma opção do modo de vida humano, na sociedade globalizada, ou nossa aldeia global, ou ainda, para alguns (esféricamente achatado), o planeta Terra; mas im-põe uma nova forma de nos adaptarmos ao agora habitat tecnológico, que pode significar a sobrevivência do indivíduo ou a extinção da espécie humana.

Trata-se de um movimento de *transição* de *epocalidade* do gênero *humano*, a partir da consolidação da *tecnologia* em nossa vida *psíquica*, por assim dizer. Portanto, o sujeito contemporâneo poderia ser definido como justamente o pensamento sem imagem, ou o pressuposto da filosofia, que nada mais é

do que o senso comum; sem levar em consideração o plano de imanência da conceituação possível de tal estado de transição para-além do fazer história (já que esta seria oriunda, e assim teria surgido a partir da invenção da escrita alfabética linear (séc. VI a.C.)), e haveria por se extinguir a partir da retomada do pensamento imagético, como espécie de superação epocal da humanidade, em que o próprio avanço tecnológico, oriundo, obviamente, do pensamento conceitual, causal, e linear, engendra, por assim dizer, o neo-pensamento-imagético do futuro, antepredicativo, portanto.

2) Por uma poética das imagens

O fato de que toda hegemonia já implica em uma forma de dominação, e portanto de opressão, através do fator cultural decisório ser majoritariamente preestabelecido como fruto de improvável *consenso* estabelecido acerca dos *valores vigentes* de determinada *ordem social*, por sua vez, pelo fator *persuasivo* que cada espécie de *discurso* carrega consigo, sem que essa *violência* de espírito seja explícita. Por isso, a sociedade da informação se apresenta como sociedade do controle, ao apresentar a informação como conteúdo carregado de referencial de realidade. Isto é, se os fatos são, em última instância, narrados, e por isso, interpretados a partir de uma perspectiva subjetiva particular, carregada, portanto, de um dado referencial referente ao ideário ao qual ocorre ser demasiado específico: im-pôr uma vontade pública, uma orientação política preestabelecida de antemão como conveniente àquilo que efetivamente importa aos que fazem uso da comunicação exercida através da transmissão ou propagação de informações “imparciais”: a persuasão.

A persuasão visa à adesão de uma ideia e/ou perspectiva do pensamento que requer e ocasiona a escolha humana no âmbito público (especialmente os gêneros retóricos mais aplicados em nossa sociedade atualmente: a jurídica e a legislativa). Por outro lado, por sua própria natureza propedêutica, a retórica enquanto técnica “assimilável” de produção de discursos persuasivos mostra-se como *instrumentalizada* a serviço de relações de poder²⁰, o que acarreta em uma contradição paradoxal, ao compararmos os “efeitos” ou “papéis” tradicionalmente atribuídos à *arte* (as “funções” *terapêuticas*, *pedagógicas* e *políticas* exercidas sobre os espectadores em massa), isto é, às qualidades

20 Especialmente se pensarmos no uso sistemático do aspecto de *neutralidade axiológica*, com que a retórica, enquanto conhecimento produtivo de discursos persuasivos, que podem alcançar seu efeito independentemente de qualquer valoração moral com que a natureza do objeto do discurso esteja inserido. No caso das fake news, é recorrente que o elemento passional prevaleça, em um verdadeiro “sequestro emocional”, que os sujeitos sofrem. Além disso, é perceptível que a fundação do Estado moderno assujeita os indivíduos à convicção de que tal aparato político é publicamente inalienável e insubstituível; enquanto “na prática”, nossos legisladores e juristas privilegiam seus interesses particulares próprios em detrimento de qualquer ventura para com o bem público, diante do *capetal* que avança e “revoluciona” todos os dias os meios de produção – inclusive culturais.

intrínsecas e inerentes da apreciação artística de obras de arte que visam à *fruição espiritual*, relacionada à contemplação artística ou *expectação técnica* com relação à linguagem audiovisual (por exemplo).

A arte, de modo geral, visa a certos fins e ao exercício do aprendizado cultural com que as diferentes linguagens artísticas se *pro-põem* a *co-labor-ar* – neste processo de aquisição de uma forma de saber *heterodoxa*, bem como de uma “bagagem” ou *repertório emotivo*, e ainda, do arcabouço intelectual com que é constituído nosso *background logopático* – a partir da presentificação de experiências vivenciadas (em narrativas dramáticas, por exemplo), ou concepções de mundo a partir da expressão (poética) das mais diferentes e variadas formas de linguagens artísticas. Neste sentido, a linguagem artística, de modo geral, pode ser encarada como uma espécie de produção de formas e gêneros específicos de *discursividade*, exercida a partir da capacidade humana associada à técnica em vistas da produção de um objeto de arte (material ou imaterial), que tem por finalidade engendrar um certo “efeito” ou cumprir uma certa “função” sobre seus espectadores (a catarse ou a persuasão, por exemplo).

Podemos encarar as diferentes formas de arte como constituídas (através de), e constituintes (em meio a), espécies de *linguagens artísticas*, o que implica na constituição de gêneros específicos de discursividade *artístico-poéticos*. Assim, analisaremos especificamente a *linguagem audiovisual*, e como o audiovisual se *protagoniza* no processo de *trans-posição* do pensamento conceitual para o pensamento imagético, isto é, como o cinema assume papel preponderante com relação ao processo *dialético* de *eterno-retorno* com que o pensamento humano se *con-figura*; ora privilegiando o *pensamento imagético*, ora, o conceitual, embora um seja devedor do outro. Sendo assim, percebemos que com a *desterritorialização* da comunicação – especialmente acarretada pela des-polarização do polo emissor de dados informacionais, e pelo aspecto interativo com que os receptores/espectadores, que entretanto e entre tudo – se consolidam como indícios de um possível sentido (mesmo que fictício, e por isso arbitrário), para a existência humana.

Ao mesmo tempo que qualquer pessoa – potencialmente – pode acessar a qualquer conjunto de dados informacionais ou conteúdos de caráter artístico, que se diferenciam-se entre si, pelo fato de que no caso da informação (conteúdo da comunicação), se torna possível a “verificação da veracidade dos fatos” e – por quê não – a adesão a determinada tese²¹. A produção diária de conteúdos culturais

21 Poderíamos considerar que a adesão global a uma tese exposta – especialmente aquelas relacionadas ao âmbito da opinião pública –, ao contribuir para a consolidação de um conjunto de crenças (ou demais atitudes proposicionais), poderá afetar o processo deliberativo do sujeito cognoscente que irá predeterminar sua tomada de decisão, cuja convicção lhe inflige um paradigma comportamental subliminar e hegemonicamente orientado; de forma que tais sujeitos *com-portam-se* como se a adesão coletiva a determinada tese incidir no governo (de si mesmo, de sua casa, de seu país), de modo a *sub-meter* tais sujeitos a formas de comportamento e modos de existência modelares e convencionados socialmente através de diversos contratos sociais que irão reger e normatizar (inclusive

e comunicacionais, seja na produção de *conteúdos hipertextuais* que abastecem os espaços *cibernéticos*, seja na produção sistemática de conjuntos de dados informacionais, conforme certo editorial de imprensa de uma agência de informação, por exemplo, que define a perspectiva subjetiva assumida previamente como conveniente àquela instituição, se pensarmos que as matérias jornalísticas são sempre narradas sob certa margem (aceita) de interpretação – que acaba por implicar em uma *reconfiguração radical da cultura*²², ocasionada pela descentralização dos polos emissores, e pela interatividade na recepção de conteúdos comunicacionais, e especialmente artísticos; e ainda, pela conscientização de que a suposta panaceia da imparcialidade da imprensa, de cunho utópico, não se sustenta por uma teoria crítica.

Tal *transfiguração cultural* – acarretada especialmente pela forma *rizomática* de elaboração de conteúdos e/ou de produção e propagação de informações, ou ainda de novas maneiras com que os sujeitos passam a se comunicar, e o papel preponderante das imagens técnicas que passam a intermediar nossas relações tanto intersubjetivas quanto com relação ao mundo e/ou à realidade. Assim, essa transformação cultural, ocasionada pela cibercultura, modifica hábitos cognitivos, bem como práticas comunicacionais e sociais dos sujeitos contemporâneos, que, por sua vez, conduz a *metamorfoses* da *percepção sensível humana* (influenciadas, inclusive, e especialmente, pelas linguagens artísticas), que por sua vez induz a *modificações* dos *modos de existência humanos*, pois, se outrora fora necessário que o ser humano se adaptasse à natureza, hoje precisamos nos *adaptar ao aparelho/aparato técnico*.

De modo crítico, o ser humano, ao ampliar sua percepção da realidade através das *imagens técnicas*, modifica em conjunto seus modos de existência, pelo fato de que a própria relação entre o ser humano e o mundo se altera, e o ser humano – pelo fato de se constituir historicamente – acaba por *modificar* suas vivências e experiências a partir da tecnologia que afeta nossos meios sociais e intermedeia as relações dos sujeitos entre si e para com o mundo. Por isso, se “arte”, enquanto técnica, pode ser exercida em função da construção de artefatos tecnológicos, de forma que podemos dizer que a técnica se emancipa, ao poder ser destacável do ser humano (como o cinema torna destacável

juridicamente) o lugar e os limites da *liberdade de expressão* reivindicada pela comunicação, e ao mesmo tempo, o conhecimento e formas de saber relacionados inclusive aos assuntos comuns, e permitidas de serem expressas através da linguagem (por meio da expressão de opiniões) em pontos do espaço-tempo predeterminados legal e socialmente quanto aos hábitos (teóricos, práticos, e de criação, vale salientar), que se tornam uma espécie de segunda natureza adquirida pelo gênero humano, que, por isso, se define culturalmente, e portanto, o humano é definido como um constructo histórico.

22 Neste sentido, consideramos a expressão semântica de cultura, como qualitativamente dinâmica; e não, ao contrário, como essencialmente estagnada, como se poderia imaginar à primeira vista (superficial do problema em questão).

a imagem do ator), torna possível que, embora ambos mantenham uma verdadeira *simbiose* cibernética, por outro lado, funda-se a *tecnologia*.

Em síntese, a *desterritorialização* do conhecimento e da comunicação – acarretada pela modernização da sociedade moderna, urbana, globalizada, e pelo advento das redes (Web), que horizontaliza e possibilita novas interações e formas de produção de conteúdos de diferentes matizes e gêneros múltiplos de discursividade, torna possível, e até certo ponto cabível que qualquer pessoa, potencialmente, se torne um emissor, pois, se o modelo arborescente da indústria cultural e sua produção diária de produtos culturais vendáveis ao consumo imediato e massivo, que afeta a percepção do que seja considerado verdade, assim como o hall da fama de celebridades com seu dom star-system diretamente atrelado a tal indústria (de cosméticos, por exemplo), bem como sua irmã criativa subsidiária: a publicidade, que investe seu potencial criativo dentro de um determinado contexto comercial, de modo a repetir “fórmulas” que cumprem função terciária, no desvio “perverso” da efetividade da arte.

Tais capacidades criativas instrumentalizadas a serviço do comércio tornam-se portadoras diretas da formação da opinião pública (um largo exemplo: o marketing político), que encobre a finalidade última de tal sistema de produção: o lucro, e o acúmulo de riquezas a ele associado, a favor de um *capital* voluntariado pela vontade de domínio (confundida com aquilo que Nietzsche busca definir como vontade de potência, de poder entendido enquanto possibilidade de existência humana em favor da vida, e portanto, enquanto em favor da *abertura metafísica* para o novo, o futuro, a novidade, a criatividade), em detrimento de valores outros como a “amizade” filantrópica pelo saber, ou pela busca incessante e “desinteressada” pela verdade, em nome do qual alguns pensadores alimenta(ra)m seus labores.

Considerações finais: O impasse entre arte e “verdade”

A superação do modelo vertical de propagação de informações e conteúdos comunicacionais, de “entretenimento”, própria e inerente à indústria cultural (um para todos), pelo modelo rizomático, e portanto horizontal (todos para todos), acarretado pelo advento das redes e a desterritorialização das ágoras virtuais, que parecem se multiplicar e comprometer o senso crítico de seus usuários, que passam a viver em função das imagens, como uma espécie de vivência paralela da realidade social, e portanto assume-se uma postura alienante na produção de conteúdos, especificamente aqueles que se utilizam da linguagem audiovisual.

Torna-se possível democratizar o acesso a bens imateriais, e a meios de produção cultural até então inacessíveis para a maior parte da população, tais como câmeras acopladas aos smartphones, de modo a *permitir* que – *potencialmente* – qualquer *cidadão* de nossa aldeia global ou *usuário* de interfaces dos diversos sistemas operacionais possam se servir e abastecer diariamente; com a produção de conteúdos diversos, dados informacionais, ou tempo de tela em experiências estéticas permeadas por audiovisuais. O *contexto* cibernético acaba por instaurar o agravamento da *pós-verdade* e da *auto-verdade* associada à primeira, de modo que “informações” falsas passam a *forjar* “verdades úteis” que são tomadas pelos sujeitos como “verdadeiras” (pós-verdade), de forma a conduzir a uma *relativização* da verdade, na qual cada sujeito ou grupos de pessoas interligadas em rede (os clãs da pré-história), com seus próprios valores e concepções de mundo, passam a admitir sua própria “verdade” *individual* (auto-verdade), independentemente de outras “verdades” mais coerentes e consistentes, como o conhecimento científico, de modo a constituir *opiniões*, independentemente e à revelia de estudos científicos, análises conceituais, ou interpretações consistentes sobre a realidade factual e humana.

Uma sintomática perturbadora, aliada a esta problemática, é a prática das *fake news* (que poderiam ser definida como *relatos* ou transmissões *voluntárias* de “notícias/informações *falsas*”) que acabam por *forjar* uma realidade factual-fictícia, cuja “*utilidade*” singular de adesão (apregoadas por interesses personalistas e por teorias pragmatistas, que se relacionam bem com os interesses últimos do *capetal*) a ideais pouco ou nada legítimos, cujo alcance e impactos talvez ainda não tenham sido totalmente mensurados. Assim, no âmbito acadêmico, da aquisição de conhecimento *formal*, o contexto da telemática virtualizada acaba por gerar *dispersão cognitiva*, retraimento da *capacidade de concentração*, e falta de *interesse pelos conhecimentos sistematizados* e/ou rigorosos, pois notamos uma espécie de “*atenção multifocal distraída*”, devido aos *hábitos* adquiridos com o aparelho (representado pelos smartphones), *através* das inúmeras “janelas” às quais nos relacionamos com os conteúdos hipertextuais, com níveis de *cognição flutuantes*, e, no mais das vezes, *dispersos*.

Tal estado de coisas leva-nos à necessidade de se re-pensar e re-criar o cinema enquanto arte, a partir de perspectivas políticas alternativas, orientações pedagógicas heterodoxas, formas terapêuticas, no âmbito da linguagem *audiovisual*, a fim de que possamos prover a participação de espectadores de diversos públicos que possam efetivar o processo de *ressignificação* de si mesmos e do mundo ao nosso redor, em vista de uma modificação da realidade social, política e cultural. Assim, a relação de eterno retorno entre o *pensamento imagético* (circular, cíclico), e o *pensamento conceitual* (linear, causal), revela que a humanidade está atravessando uma transição epocal, que aponta para uma *crise* dos valores existenciais, morais e estéticos, inclusive.

Referências

- ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Reimpr. 2006.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue grego-português. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- _____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. [et al] *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. (Palestra de 1987.) Trad. José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Disponível: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf Acesso: 20 ABR 2019.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. [Tradução do autor.] Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LEMOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- PENNA, Tiago. Do cinema como arte e da sociedade da informação: o debate improvável entre Adorno e Deleuze. In: CAMINHA, Iraquitán. FANTINI, Wilne de Souza. (orgs.) *Estética e existência: filosofar e viver criativo*. São Paulo: LiberArs, 2017.