



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS
FACULDADE DE DIREITO DO RECIFE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO**



ANTONIO FLÁVIO GUERRA BARRETO GOMES DE FREITAS

**UMA ANÁLISE PRAGMÁTICA DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL DA TV
JUSTIÇA:
A IMAGEM DO DIREITO NA ERA DO BARROCO DIGITAL**

Dissertação de Mestrado

ANTONIO FLÁVIO GUERRA BARRETO GOMES DE FREITAS

**UMA ANÁLISE PRAGMÁTICA DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL DA TV
JUSTIÇA:
A IMAGEM DO DIREITO NA ERA DO BARROCO DIGITAL**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Direito do Centro de Ciências Jurídicas/Faculdade
de Direito do Recife da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Direito.

Área de concentração: Teoria e Dogmática do Direito

Linha de pesquisa: Retórica e Pragmatismo no Direito

Orientador: Prof. Dr. Marcílio Toscano Franca Filho

Recife - PE

2016

Catálogo na fonte

Bibliotecária Eliane Ferreira Ribas CRB/4-832

- F866a Freitas, Antonio Flávio Guerra Barreto Gomes de
Uma análise pragmática da linguagem audiovisual da tv justiça: a imagem do direito na era do barroco digital. – Recife: O Autor, 2016.
128 f. : fig.
- Orientador: Marcílio Toscano Franca Filho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CCJ. Programa de Pós-Graduação em Direito, 2016.
Inclui bibliografia.
1. Imagem (Direito). 2. TV Justiça - Brasil. 3. Comunicação visual. 4. Semiótica. 5. Verdade. 6. Direito - Linguagem. 7. Arte - Brasil. 8. Brasil. Supremo Tribunal Federal. TV Justiça. 9. Recursos audiovisuais. 10. Televisão. 11. Linguagem e línguas. 12. Peirce, Charles Sanders, 1839-1914. 13. Direito à própria imagem - Brasil. 14. Pragmatismo. I. Franca Filho, Marcílio Toscano (Orientador). II. Título.
- 340.14CDD (22. ed.) UFPE (BSCCJ2016-015)

Antônio Flávio Guerra Barreto Gomes de Freitas

“Uma Análise Pragmática da Linguagem Audiovisual da TV Justiça: A Imagem do Diteito na Era do Barroco Digital”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Faculdade de Direito do Recife / Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Direito.

Área de concentração: Teoria e Dogmática do Direito.

Orientador: Prof. Dr. Marcílio Toscano Franca Filho.

A banca examinadora composta pelos professores abaixo, sob a presidência do primeiro, submeteu o candidato à defesa, em nível de Mestrado, e o julgou nos seguintes termos:

MENÇÃO GERAL: APROVADO

Professor Dr. **Torquato da Silva Castro Júnior** (Presidente/UFPE)

Julgamento: Aprovado Assinatura: _____

Professor Dr. **Ana Paula Basso** (1ª Examinadora externa/UFCG)

Julgamento: Aprovado Assinatura: _____

Professor Dr. **Gustavo Just da Costa e Silva** (2º Examinador interno/UFPE)

Julgamento: Aprovado Assinatura: _____

Recife, 15 de abril de 2016.

Coordenador Prof. Dr. **Edilson Pereira Nobre Júnior**.

AGRADECIMENTOS

A Lenira e Antonio, meus Avós, que me deram base, inspiração e força de vontade para perseguir meus sonhos e trilhar o caminho do saber com todo o amor que tinham em seus corações, por tudo o que tenho conquistado.

A Amália, minha querida mãe que me agraciou com a inteligência e habilidade retórica para me expressar, que herdei diretamente dela através da genética, pela vida plena e feliz que possuo.

A Vera Lúcia, minha tia e madrinha, que ensinou o poder do amor e do cuidado, por me manter firme e longânime diante dos difíceis desafios desta jornada.

A Antonio Carlos (Tota) e Jucilene, meus queridos tios, que me acolheram por quase todo o período desse processo em sua casa, por terem me proporcionado um lar digno e confortável que me permitisse tecer as mais complexas reflexões que já fui capaz de realizar.

A Marcílio Franca, meu orientador, pelo esmero com o qual se empenhou neste projeto, tal qual um dedicado jardineiro diante de suas flores.

Aos meus irmãos, Juliana e Hilton, por serem fonte constante de carinho, inspiração e ternura.

À minha querida amiga Bruna Malta, por ser um amparo em momentos difíceis, um apoio diante dos desafios, uma companhia sempre estimulante para o meu raciocínio e o meu coração.

Aos meus amigos Fernando, Nevita, Rafael, Laís, Jéssica, Steel, Gabriela e Lílian, pelas conversas que me tiravam do desassossego e da perturbação e me colocavam num estado de tranquilidade que me permitia trabalhar neste projeto.

Aos Ensinos de Sakyamuni Buda, que conheci paralelamente à realização deste trabalho, por me colocarem no caminho da iluminação.

Para Lenira Mendonça

A avó que foi minha mãe;

a advogada que foi minha professora.

Inesquecível, em todos os casos.

RESUMO

FREITAS, Antonio Flávio Guerra Barreto Gomes de. **Uma análise pragmática da linguagem audiovisual da TV Justiça**: A imagem do direito na era do barroco digital. 2016. 138 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Centro de Ciências Jurídicas / FDR, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

A perspectiva do pragmatismo evoca uma noção de que a verdade se constrói através da percepção de sua utilidade, revelando uma compreensão de que a linguagem se faz presente em uma pluralidade de mecanismos, dos quais o direito, a arte e a televisão fazem parte e têm na imagem um ponto de interseção muito importante. Por outro lado, não é possível desprezar a percepção de que as tecnologias audiovisuais têm modificado a compreensão de agir comunicativo, para estruturar a realidade de maneira diferenciada, ensejando um novo ambiente onde o espaço público, ao modelo habermasiano, vai além dos limites da materialidade fático-social. Nesse ambiente, Richard Sherwin, com o movimento do Realismo Jurídico Visual, identifica o chamado “Barroco Digital”, ao perceber a semelhança que a sedução das imagens na contemporaneidade guarda com a construção de realidade que ocorria no mundo Barroco dos Séculos XVII e XVIII. Diante desta realidade observada por Sherwin é que se tomará uma postura de indagação perante a TV Justiça brasileira, através de uma análise pormenorizada de seu surgimento dentro da evolução da cultura televisiva do Brasil, diante da qual será perquirido acerca de sua natureza enquanto emissora pública, e a sua grade de programação será analisada de maneira detida, para que se possa averiguar se este instrumento comunicativo pode ser identificado como fruto de um mundo seduzido por uma dobra binária que hipnotiza do mesmo modo que os quadros e igrejas do continente europeu do Século XVII e do Brasil Colônia.

Palavras-chave: Pragmatismo. Semiótica. Realismo Jurídico Visual. TV Justiça. Barroco Digital.

ABSTRACT

FREITAS, Antonio Flávio Guerra Barreto Gomes de. **Uma análise pragmática da linguagem audiovisual da TV Justiça**: A imagem do direito na era do barroco digital. 2016. 138 f. Dissertation (Master's Degree of Law) - Programa de Pós-Graduação em Direito, Centro de Ciências Jurídicas / FDR, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

The perspective of pragmatism, reveals a comprehension that language makes itself present on plenty mechanisms, among which are Law and television. On the other side, it is not possible to take for granted the perception that audiovisual Technologies have been modifying the comprehension of communicative acting, to struture a new environment of public space, as the habermasian model. On this environment, which Richard Sherwin, with the Visual Legal Realism movement, identifies as Digital Baroque, for keeping similar conceptions of reality with the Baroque from XVII and XVIII centuries, that it will be taken an inquiring position towards brazilian TV Justiça, through a detailed analysis of its emergence in the evolution of the country's television culture, of its nature as a public broadcaster and its program schedulle, whether this communication tool can be identified as the result of a world seduced by a binary fold that hypnotizes the same way as the paintings and churches on the European continent of the seventeenth century and colonial Brazil.

Key-words: Pragmatism. Semiotics. Visual Legal Realism. TV Justiça. Digital Baroque.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
A DOBRA NA ESTÉTICA BARROCA.....	16
1.1 Religião e Ciência, o homem no <i>éthos</i> entre <i>physis</i> e <i>techné</i>	18
1.1.1 <i>Do Renascimento ao Barroco, uma digressão histórica</i>	20
1.1.2 <i>Carracci e Caravaggio, duas visões barrocas do sagrado</i>	25
1.2 O labirinto do mundo barroco	31
1.2.1 <i>Representações e conceitos nas estruturas labirínticas</i>	32
1.2.2 <i>A dobra e as suas incertezas</i>	38
1.3 O Brasil do Século XVII: O barroco tropical e o absolutismo português	40
A SEDUÇÃO DO AUDIOVISUAL NA ERA DO BARROCO DIGITAL	49
2.1 A era visual e uma nova perspectiva sobre a linguagem	51
2.2 Uma nova dobra na era digital: “ <i>¡No hay banda!</i> ”	57
2.3 Realismo Jurídico Visual.....	64
2.4 A visualidade no <i>Iconoclash</i> : em busca do sublime ético	73
A TV JUSTIÇA NO BRASIL: UMA DOBRA NA IMAGEM DO DIREITO	81
3.1 A ascensão da cultura audiovisual e as Emissoras de televisão no Brasil.....	84
3.1.1 <i>Disciplina jurídico-positiva da radiodifusão após a CF/88</i>	90
3.1.2 <i>Da conceituação de Redes de Televisão Privadas, Públicas e Estatais</i>	92
3.2 Quatro gêneros de análise na grade de programação	95
3.2.1 <i>Programas Jornalísticos</i>	97
3.2.2 <i>Programas Educativos</i>	100
3.2.3 <i>Programas Culturais</i>	102
3.2.4 <i>Programas Institucionais</i>	104
3.3 “Direto do Plenário”: A dobra binária da Justiça Brasileira.....	106
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

“Somos todos semelhantes à imagem que os outros têm de nós.”

Jorge Luís Borges

O presente trabalho tem o escopo de investigar a linguagem audiovisual da TV Justiça, rede de televisão do Supremo Tribunal Federal brasileiro, bem como a conjuntura histórica na qual se deu o seu surgimento. Para tanto, buscar-se-á realizar uma abordagem sobre a forma como a linguagem televisiva deste canal reflete não apenas sessões ao vivo da Suprema Corte brasileira, mas também a atuação na comunidade jurídica de órgãos e entidades que têm o direito como instrumento principal de trabalho.

A razão deste trabalho tem berço em questionamentos basilares e muito amplos: que valor tem a imagem para o direito? Que valor, no mundo jurídico, têm as representações de mundo que o homem constrói através da imagem? A amplidão destas questões dificulta um enfrentamento objetivo, e demanda que se busque um objeto mais específico.

Nesse sentido, buscou-se no caso específico do Brasil uma manifestação imagética do direito muito peculiar, onde seria possível investigar com um enfoque iconográfico a atuação das instituições que têm no direito seu objeto central. Trata-se da própria TV Justiça. Esta, por sua vez, por se apresentar no ambiente televisivo, um contexto onde o entretenimento e a informação caminham num mesmo patamar como mecanismos de representação do mundo, será importante para vislumbrar a relação entre as representações que encontram na arte, na televisão e no direito um ponto de convergência.

Diante disso, percebe-se que as artes em geral, através dos seus elementos estéticos, usam a imagem para comunicar, e o direito tem um indiscutível aspecto comunicativo. Diante destas questões tão amplas que envolvem a relação entre a imagem e o direito, a investigação da TV Justiça enquanto linguagem audiovisual se mostra como um interessante ponto de partida no contexto do Brasil contemporâneo.

É relevante observar que a imagem assume, nas artes, um papel de relevância em virtude de sua abertura interpretativa. No direito, por sua vez, a interpretação também se mostra como um processo central, e a construção dos valores na sociedade, fenômeno relevante para o direito, é processo que tem na linguagem iconográfica das imagens um fator fundamental. É dentro desta perspectiva que se propõe a presente análise. A imagem é, assim,

fonte historiográfica de pesquisa da linguagem, seja ela manifestada nas artes ou no direito, e o presente estudo tem na imagem audiovisual o seu elemento central.

Nesse contexto, a importância de um estudo da imagem no âmbito do direito também se evidencia quando se denota que a cultura e o ensino jurídicos brasileiros têm caminhado para uma sacralização dos aspectos dogmáticos e procedimentais do direito, abrindo mão das abordagens zetéticas e filosóficas. A explosão de faculdades de direito no Brasil do início do século XXI, bem como de cursos preparatórios para concursos públicos e para o Exame da Ordem, parece apontar para a preocupante tendência de cursos jurídicos se tornarem muito mais cursos técnicos do que de graduação, ou seja, cursos que se preocupam muito mais em munir o estudante de informações do que estimulá-lo a construir seu próprio arcabouço de aptidões para ser um profissional capacitado.

Esta tendência, muito embora busque garantir eficiência e produtividade, deixa de considerar que o direito, enquanto produto cultural, se comunica com outras áreas de conhecimento e da linguagem de maneira muito íntima, o que demanda uma atenção mais cuidadosa de relações como a da justiça e da imagem, pois o direito está exposto a mudanças conforme se dêem as questões históricas e sociais. Assim, se o modo de encarar a comunicação e a imagem se alteram ao longo do tempo, é necessário perquirir se também o direito é afetado.

Nesta conjuntura, pretende-se aqui analisar a TV Justiça, utilizando-se, na abordagem da temática, do ponto de vista pragmático, que será o liame paradigmático para a compreensão do objeto de estudo, ou seja, a linguagem televisiva da referida rede. Paralelamente a isto, o contexto de abordagem situar-se-á no que o autor americano Richard Sherwin convencionou denominar de “Barroco Digital” (*Digital Baroque*) em seus estudos em torno da confluência de produtos culturais com o direito.

A conjuntura proposta pelo autor, em uma leitura de paralelismos guardados entre a contemporaneidade e o movimento Barroco do Século XVII, faz perceber um ambiente no qual a divulgação e a reprodução de mídias audiovisuais se tornaram de tal modo exacerbadas que a vivência e o debate de questões sociais se ampliaram de uma maneira sem precedentes e o próprio conceito de realidade se modificou. Questionar-se-á, assim, se a criação da rede de televisão do STF se apresenta como um reflexo, uma manifestação deste Barroco Digital trazido por Sherwin.

A proposta é, assim, investigar se o ambiente comunicacional estruturado na era do Barroco Digital encontra reflexo no canal de televisão objeto de estudo. Trata-se de uma

abordagem necessária, levando-se em consideração o fato de que, com a criação da TV Justiça, os julgados vêm cada vez mais ganhando notoriedade, acessibilidade e visibilidade no contexto social, escapando do mundo estritamente jurídico e ganhando espaço em outros âmbitos de discussão.

Por outro lado, uma análise pragmática da TV Justiça demandará uma nova compreensão da construção da imagem que se forma na coletividade sobre a prestação jurisdicional, o que irá também alcançar as instituições que têm no direito seu elemento central, não apenas o Poder Judiciário, mas também o Ministério Público, a Defensoria Pública e a Ordem dos Advogados do Brasil. Esta miríade de fatores que influenciam a abordagem remete à necessidade de um olhar através de um novo prisma, onde o pragmatismo parece oferecer um olhar pertinente.

No campo jusfilosófico, a importância de uma abordagem pragmática sobre a atividade jurisdicional evidencia-se quando Oliver Wendell Holmes, citado por Benjamin Cardozo, afirma que “Não nos apercebemos do grau considerável em que nosso direito está aberto à reconsideração diante da menor mudança nos hábitos da mentalidade pública.” (HOLMES *apud* CARDOZO, 2004, p. 86).

Ora, é imperioso perceber que uma abordagem dita pragmática do fenômeno jurídico exige do estudioso a atitude de observar a atividade jurisdicional sob novos prismas, de modo a evitar abordagens anacrônicas, para que o estudo do direito consiga, da melhor maneira possível, acompanhar o ritmo impaciente da dinâmica de transformação social.

A proposta de uma análise pragmática parte do incômodo em buscar compreensões da realidade que prescindam de extensas e intermináveis definições e abstrações. É nesse contexto que o pragmatismo surgirá marcadamente como uma perspectiva filosófica na qual a formação das crenças no indivíduo terá profunda relevância na construção da verdade e, consequentemente, na orientação das suas ações.

O pragmatismo é percebido como um método filosófico cuja máxima sustenta que o significado de um determinado conceito refere-se às consequências práticas concebíveis de sua aplicação. De modo que é em Peirce que mais nitidamente se encontrarão os elementos caracterizadores das bases do pragmatismo enquanto proposta metódica de pensamento destinada a superar a lógica cartesiana, puramente dedutivista, no intuito de conferir às especulações filosóficas uma viabilidade prática.

É compreendendo isto que, para Peirce, não é possível falar em uma absoluta segurança de que as representações da realidade estão corretas. O máximo que se pode afirmar sobre concepções da realidade é que, para um determinado fim, elas funcionam e que, a longo prazo, o homem se aproxima cada vez mais da verdade (DE WAAL, 2007, p.48). Trata-se do que Peirce convencionou denominar de “doutrina do falibilismo”, de modo que seria impossível saber se se atingiu a verdade última acerca de um determinado objeto.

Do ponto de vista das ciências em geral, o racionalismo lógico-dedutivista tem sido, historicamente, o mais importante domínio de produção de sentido utilizado pela humanidade na compreensão da realidade em sua multiplicidade de facetas. No campo legal, o processo de decisão está predominantemente associado com um aspecto de racionalidade, especialmente em um contexto onde o modelo Cartesiano moderno de racionalismo fora incorporado na compreensão do direito enquanto fenômeno.

Entretanto, a realidade circundante ao homem proporciona-lhe uma variedade de compreensões que irão determinar seu processo existencial, e este fato não pode ser visto como exclusivamente racional. Como um mecanismo de apreensão da realidade, a linguagem se manifesta através de uma série de meios diversos, cada um deles delimitados pelo uso e contexto, como a arte e o direito. É assim que o caráter iconográfico da imagem audiovisual irá ganhar relevância, pois não é possível deixar de compreender o papel das instituições jurídicas no Brasil contemporâneo sem deixar de perceber o papel relevante que a TV Justiça desempenha.

Nesta perspectiva, a linguagem, nos diversos âmbitos de produção de sentido, tem seus usos delimitados pelas convenções próprias, e é possível inferir adequadamente que, enquanto produtos culturais, tanto a imagem audiovisual como o direito atendem propósitos comunicativos. Assim, na análise da linguagem, o paradigma do pragmatismo clássico percebe na interface entre significante e significado um problema de grande relevância, mormente na obra de Charles Sanders Peirce.

Quando os estímulos da realidade são compreendidos, o ser humano agrega-lhes sentido. De maneira direta ou indireta, a realidade circundante ao homem propicia a ele compreensões que irão determinar seu processo existencial através da linguagem, sendo esta mesma o portal de sua inteligência racional-experimental dos impulsos da realidade. Há, portanto, uma visão conjuntural que demanda um ambiente de compreensão no desenvolvimento da linguagem. Esse contexto, entretanto, se mostra passível de modificações consoante à dinâmica sócio-cultural.

É neste contexto que se evocam as palavras de Mikel Dufrenne (2002, p. 101) quando, ao demonstrar a historicidade de ambas, questiona a diferença entre Arte e Linguagem e, igualmente, se haveria algum grau distintivo entre ambas enquanto modos de apreensão da realidade. Ressalta o autor que uma determinada língua “só se realiza na fala: em si mesma é uma abstração, o sistema institucionalizado de esquemas e normas que presidem ao uso”.

À revelia dos fatores inovadores que se apresentarão à medida que a fala se ponha em exercício (o elemento condicionado à experiência), a língua, enquanto estatuto, determina previamente uma série de limites para o exercício lingüístico por parte do indivíduo. Na Linguagem esse estatuto se consubstancia na Língua, ao passo que na Arte, por exemplo, irá se referir à Estética, e tanto a língua quanto a estética demandam uma visão paradigmática.

Salienta Dufrenne (2012, p. 115) que: “A análise dos sintagmas orienta a análise dos paradigmas, visto que são as unidades sintagmáticas (...) que constituem os termos entre os quais o sistema estabelece as relações paradigmáticas”.

Estes enfoques diferenciados da TV Justiça se propõem a trazer consigo paradigmas condizentes com a nova realidade vivenciada no Brasil e, conseqüentemente, em seu ambiente jurídico, buscando-se então oferecer uma maneira de compreensão da linguagem do direito que se mostre congruente com as modificações, onde a o papel iconográfico da imagem audiovisual receba a devida atenção na linguagem do direito.

Neste ponto, deve-se chamar atenção para o Direito. Tal como a arte e a linguagem, o direito é um produto cultural, e sua compreensão igualmente se mostra em um viés histórico, paradigmático. Linguagem, direito e arte são todos sistemas de significação, e como tais demandam a adequada apresentação dos elementos sintagmáticos para a produção de sentido. Assim, a abordagem paradigmática do Barroco Digital percebido por Richard Sherwin mostra-se importante para a compreensão da formação de sentido operada através do audiovisual de que lança mão a emissora do STF.

Durante a Modernidade o Direito foi associado a uma noção de cientificidade lógica, o que levou à percepção de elementos sistemáticos em sua constituição. Consoante ressalta Clarice von Oertzen (2011, p.37): “Ao se ligar ao pensamento sistemático, a ciência do direito passou a privilegiar a ordenação e a classificação como meio de asseguramento da fundamentação de conhecimentos”.

Diante desse paradigma, no qual se pretendia conferir caráter científico ao direito, entretanto, a noção de dedutibilidade do conhecimento foi a ele incorporada, o que em certa medida limitou a atividade jurídica a um exercício interpretativo mais voltado para a reprodução de conteúdos previamente determinados. Exemplo desse processo de limitação é a ascensão e consolidação do positivismo normativista pós-Século XIX, em movimentos com a Escola da Exegese, de modo que havia a proposta de isolar cientificamente o direito. Nas palavras de Theodor Viehweg (1979, p. 155): “(...) uma argumentação jurídica isolante, que deixe de lado o contexto mencionado, não é suficiente”.

Muito embora a importância da adoção de um caráter sistêmico para a compreensão do direito tenha sido uma mudança de paradigma muito relevante para o desenvolvimento das teorias contemporâneas acerca dele, a percepção de um sistema fechado cuja compreensão se dá estritamente através de um processo dedutivo não permite que o direito acompanhe o curso da realidade social.

É importante perceber que não se trata de um sistema que exclui a possibilidade de processos dedutivos, mas sim de um sistema no qual estes processos não se operam de maneira exclusiva. A sistematicidade do direito é, portanto, um reflexo de sua construção cultural por intermédio da linguagem, e como tal, ele deve-se mostrar como um sistema aberto à dinâmica social. Lourival Vilanova salienta que: “(...) o sistema jurídico é sistema aberto, em intercâmbio com os subsistemas sociais (econômicos, políticos, éticos), sacando seu conteúdo de referência desses subsistemas que entram no sistema” (1997, p. 180).

Nesse sentido, a compreensão instituída por estes fenômenos será observada sob o prisma da filosofia pragmática, mormente com base nos postulados de Charles Sanders Peirce, cujos estudos sobre o tema da semiótica trarão clareza na abordagem de questões que se referem mais nitidamente à problemática da linguagem televisiva enquanto canal audiovisual de comunicação e mecanismo de produção de sentidos.

Com um intuito eminentemente didático, será analisado primeiramente o estilo Barroco originário, estética predominante na Europa do Século XVII, irradiado da Itália contra-reformista e que tem por marco de sua chegada, enquanto movimento artístico, no Brasil o poema “Prosopopéia” de Bento Teixeira, em 1601. Neste contexto, observar-se-á os elementos estruturantes deste movimento estético contra-reformista, bem como suas consequências epistemológicas na resposta às angústias existenciais do barroco através da construção do racionalismo cartesiano.

Posteriormente, será analisado o contexto histórico do “Barroco Digital”, como proposto por Sherwin, com suas implicações sócio-culturais, investigando-se ao final eventual relação entre esta conjuntura e a criação da TV Justiça. Nesta segunda etapa, será traçado um breve histórico do pensamento jurídico desde a Idade Moderna até o que o autor americano denomina “Realismo Jurídico Visual”, na busca de uma solução para as incertezas do novo barroco.

Será, por fim, feita uma digressão acerca do funcionamento da TV Justiça, o momento de sua criação, as inovações trazidas com ela, buscando-se perceber a modificação no alcance social das matérias abordadas pelo STF em seus julgados, bem como outros aspectos relevantes relacionados evolução temporal no tocante à amplitude da publicidade e da divulgação da atividade jurisdicional e das concepções institucionais acerca do direito nos meios de comunicação de massa.

Assim, o que se questiona no presente trabalho é se o fenômeno da TV Justiça traz uma nova perspectiva para a linguagem jurídica. A proposta é questionar se em um único ambiente estruturado com a finalidade de dar espaço e promoção às discussões em torno do direito, níveis comunicacionais diversos convivem, conferindo à abordagem do objeto dinâmico que é direito os mais variados interpretantes, de modo que seja respondida a pergunta central: “É a TV Justiça uma manifestação da linguagem jurídica no Barroco Digital?”.

Feitas estas considerações, tendo em mente que a abordagem semiótica sobre o direito está apta a permitir a análise de novas perspectivas sobre a linguagem no direito, é necessário realizar uma análise do contexto histórico-conjuntural da comunicação pós-industrial que Richard Scherwin denominou de “Barroco Digital”, aproveitando-se a oportunidade para demonstrar o momento da criação, no ano de 2002, através da Lei Federal nº. 10.461/02, da TV Justiça, para o enfrentamento da problemática central do presente trabalho, questionando-se se é possível afirmar que a rede de televisão dirigida pelo Supremo Tribunal Federal pode ser considerada um produto deste contexto.

CAPÍTULO UM

A DOBRA NA ESTÉTICA BARROCA

A compreensão do caráter representativo da imagem é uma preocupação que encontra na semiótica peirceana enfrentamento próprio. Ao definir o signo como um elemento cognoscível determinado por algo que não ele mesmo, seu objeto dinâmico (PEIRCE, 2012, p. 160), denota-se no autor um esforço em não apenas ressaltar o aspecto relacional do signo, mas propriamente a dinâmica por trás do processo de construção de sentido que ele enseja.

O raciocínio humano, conforme a construção semiótica de Peirce faz denotar, atravessa três etapas: Ícone, Índice e Símbolo. A concepção Icônica está associada à imagem mais intimamente, e é a primeira impressão que se causa na mente dos indivíduos. Nesse sentido, é necessário perquirir acerca de eventual esforço do por parte Direito, ou de seus operadores, em busca da aceitação de seus postulados, suas premissas, pela coletividade, através da imagem.

A intermediação destes agentes icônicos no agir humano é uma temática que na perspectiva simbólica de Pierre Bourdieu, por sua vez, irá encarar de maneira muito apropriada. Há, em sua visão, uma concorrência estruturalmente regulada entre os agentes e as instituições envolvidas, de modo que o autor percebe um paradoxo nesta relação, na medida em que o direito fundamenta-se em uma lógica normativa da moral e uma lógica positiva da ciência, de modo que sua apreensão seria no contexto simultaneamente lógico e ético (BOURDIEU, 1989, p. 213).

Por outro lado, deve-se notar que a idéia de uma representação pública é, para o direito, um elemento central. Em virtude de sua natureza simbólica, este tipo de representação envolve convenções, elementos que são estabilizados e aceitos no meio social através do consenso. Isto porque, como Viehweg percebe, o raciocínio retórico do direito se orienta pela tópica, modo de pensar referível aos raciocínios dialéticos, que “(...) são aqueles que têm como premissas opiniões acreditadas e verossímeis, que devem contar com aceitação (*endoxa*)” (VIEHWEG, 1979, p. 25).

Por outro lado, é importante perceber que a dimensão interpretativa dos fenômenos lingüísticos é um fator que leva à convergência do direito e da arte. Observa Marcílio Franca:

Arte e direito são inventores e invenções do mundo, expondo continuamente o diálogo do homem com a realidade. Assim, tanto a obra de arte como a norma jurídica nascem para ser interpretadas/compreendidas e como um modo de interpretar e compreender o mundo em redor. Direito e arte demandam essa diuturna dimensão hermenêutica de compreensão e interpretação (2011, p. 83).

Neste contexto, é relevante notar que a interpretação de textos jurídicos, diferentemente da interpretação artística ou filosófica, não tem em si mesma a sua finalidade, mas se destina a finalidades práticas. Estas finalidades, por sua vez, só se mostram realizáveis em um contexto de aceitação, onde se confere ao direito um aspecto de legitimidade.

Semelhante raciocínio ocorre em Bourdieu, que desenvolve esta concepção de dominação através da idéia de “capital simbólico”, observando que “Como no texto religioso, filosófico ou literário, no texto jurídico estão em jogo lutas, pois a leitura é uma maneira de apropriação da força simbólica que nele se encontra em estado potencial” (BOURDIEU, 1989, p. 213). Esta força simbólica remete, com alguma dose de reflexão, à demanda de uma legitimidade dos instrumentos por meio dos quais o poder simbólico se exerce.

Por seu turno, digressões acerca da legitimidade parecem encontrar em Max Weber uma análise relativamente aprofundada. O autor percebe através da imperatividade que caracteriza o sistema de direito positivo, ou seja, a linguagem-objeto do direito, um mecanismo de dominação “A dominação no sentido mais geral do poder, ou seja, da possibilidade se impor a vontade de um sobre o comportamento dos demais (...)” (2011, p. 297).

O consenso demandado pela busca de legitimação do Direito na sociedade é esforço em torno do qual os elementos da ordem jurídico-positiva e da metalinguagem do direito são passíveis de ser vislumbrados. A proposta racionalizante do direito dá a ele uma eficácia simbólica, que é ao mesmo tempo arbitrária e dada como legítima. Esta eficácia nasce na construção lógica, formal, e acaba por espalhar-se sobre o conteúdo. “É o ritual destinado a enaltecer a autoridade do ato de interpretação – leitura dos textos, análise e proclamação das conclusões, etc.” (BOURDIEU, 1989, p. 225).

Entretanto, em conjunturas sociais de ruptura, nas quais o consenso demandado pelo processo de legitimação se mostra obstaculizado pela variedade de perspectivas opostas acerca da realidade, a legitimação da ordem jurídica mostra-se um problema. Afinal de contas, o Direito é parte dos saberes humanísticos, em cujos estudos se refletem com enorme relevância as questões histórico-conjunturais.

Diante disso, serão exploradas neste capítulo algumas concepções sobre a estética Barroca, que surgiu em um ambiente histórico marcado por contradições ideológico-religiosas que culminaram na Guerra dos Trinta Anos. Será, neste momento, demonstrado como tal ambiente colaborou não apenas para o surgimento do método cartesiano, mas também para um modelo jurídico que se mostrou relevante até a contemporaneidade. Este processo, visto com uma postura sociológica, revela uma significativa transição de paradigmas. Uma transição que pode ser percebida na mudança através da transição do lugar existencial do homem entre as visões da religião e da ciência.

1.1 Religião e Ciência, o homem no *éthos* entre *physis* e *techné*

Aristóteles, em suas reflexões sobre a natureza e a psicologia, observou a mutabilidade dos objetos, sua constante transitoriedade. Nesta análise, ganham importância os vocábulos *éthos*, *physis* e *techné* (DOMINGUES, 1999, p. 89). O mundo, para Aristóteles, era experiência, tendo ele lançado as bases para o raciocínio científico da Modernidade. *Éthos*, neste contexto, seria o lugar do qual o homem encara o mundo, uma perspectiva por meio do qual irá exercer atitudes que só na Idade Moderna serão identificadas como o empirismo e o racionalismo.

Por outro lado, a palavra “Religião”, muito embora se discuta a sua origem semântica, parece encontrar na noção latina de *religio*, que designava “respeito”, ou “reverência”, uma raiz pertinente, conforme observado por Cícero (MORA, 2001, p. 2506). Assim, na ética romana, a religião implicava a aceitação de certas formas obrigatórias de comportamento, de modo que, tomada em seu sentido literal, a palavra deriva de *relegere*, em que “re-”, “de novo”, está associado ao verbo “*legere*”, “ler”, significando tomar novamente com atenção.

A posição existencial do Homem é, nesta perspectiva, oposta à do Sagrado, encarando-o. Neste viés, a realidade exterior se apresenta como o objeto misterioso do qual o homem faz a leitura, e quando passa a compreender (ou a firmar a crença de que compreende) o objeto com o qual está defrontado, ou seja, quando percebe que domina esta realidade a ele exterior, ela perde o seu aspecto misterioso, reverencial, e assume o caráter de técnica dominada por ele.

Diante disso, *physis* se lança sobre ele como a qualidade do natural, como caractere da realidade (o objeto dinâmico, em Peirce), em oposição ao *éthos*, sua situação de existência

na relação com o mundo, sua morada (DOMINGUES, 1999, p. 87). Por sua vez, na tentativa de apreender as complexidades e utilizar-se destas no domínio da realidade, o desenvolvimento da *techné* irá orientá-lo.

A ciência se apresenta, assim, como a profanação dos mistérios do sagrado com os quais o homem se depara em seu processo existencial, em um processo de secularização da cultura, conforme apontado por Nelson Saldanha (2005, p. 39). A própria noção de uma realidade metafísica, posta em forte dicotomia com a noção de física no período do Iluminismo, parte justamente da indagação acerca da existência de um ambiente que possa ir além dos domínios alcançados pela física, escapando de suas leis, de sua ordem, das certezas e seguranças que ela proporciona.

Diante da concepção clássica de física, que tem origem na mecânica newtoniana, com a obra *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, a metafísica não seria, assim, passível de ser alcançada pelo domínio do método científico então consagrado. Em seus “Escritos Sobre Ciência e Religião”, Thomas Henry Huxley observa que:

(...) nessa consciência da limitação do homem, nessa percepção de um segredo a todos acessível, mas em que não se pode penetrar, reside a essência de toda religião; e a tentativa de dar-lhe um corpo, de maneiras acessíveis pelo intelecto, é a origem das teologias mais sofisticadas (2008, p. 46).

Esta dualidade dos planos físico e metafísico, enquanto manifestações do secular e do sagrado, respectivamente, acompanhou a evolução da ciência humana ao longo da história, uma vez que o domínio humano da realidade parte da necessidade de uma leitura do mundo por meio da qual o homem compreenda e saiba dela se servir. Assim, situado na posição de *éthos*, o homem encara a realidade na valência de *physis* e busca seu domínio através da valência de *techné*.

Nesse sentido, a expansão dos limites da ciência, do primitivo encontro do fogo até a descoberta na atualidade do Boson de Higgs (ironicamente apelidada de “Partícula de Deus”), sempre foi acompanhada em paralelo pela religião e seus mitos, suas imagens. Não por acaso, consumir o fruto da ciência era algo proibido a Adão e Eva, no mito judaico-cristão. Da mesma forma, Prometeu foi punido por Zeus por dar aos homens o fogo sagrado, no mundo grego. Tudo aquilo que está fora da ciência do homem, de sua capacidade de compreensão e domínio, é desconhecido e, como tal, merece seu temor, sua reverência. Merece uma releitura, uma leitura que será dada através das imagens construídas pelo mito religioso.

Sabe-se que a perspectiva do homem perante a realidade, como afirma Charles Sanders Peirce, é a de um mundo que resiste à sua vontade. Assim, o dilema existencial do homem perante o sagrado é de buscar seu domínio, buscar aquilo que dá significado à sua existência, dominar a misteriosa e caótica realidade circundante.

Ora, o domínio intelectual da realidade passa, em um primeiro momento, por uma contemplação de sua alteridade, ou seja, da noção de sua não identidade com o mundo. Somente a partir desta percepção é que serão concebidos métodos de apreensão. A *techné* estaria, assim, associada à tecnologia enquanto método de exercício do domínio sobre a realidade, ao passo que no *éthos* residiria na qualidade dinâmica e intangível que permeia realidade, pois é ele, consoante proposto por Platão, que indicará, um ambiente dinâmico em constante processo de construção.

Diante disso, como observa José Ferrater Mora em seu Dicionário de Filosofia (1996, p. 596): “La historia de la ética se complica a partir del Renacimiento. Por un lado, resurgieron muchas tendencias éticas que, aunque no totalmente abandonadas, habían sido atenuadas considerablemente.”¹. Isto se dá porque, neste momento, uma série de novos paradigmas sócio-culturais irá se defrontar. É neste momento que a Europa irá viver uma quebra na hegemonia do domínio religioso, e *éthos* enquanto ambiente existencial do homem irá se modificar.

Observa-se que, neste momento, os parâmetros éticos estabelecidos com a forte influência da Igreja Católica irão sofrer profundos questionamentos, culminando na chamada Reforma Protestante e na Contra-Reforma. Este processo, entretanto, não se restringiu ao domínio da religião, sendo na verdade a culminância de uma série de catalisadores advindos da ascensão de novas perspectivas sobre o mundo, que ganharam no Renascimento uma representação de grande relevância. Os paralelos entre *éthos-physis* e *éthos-techné* iriam, assim, ser reconstruídos sob uma série de novas e variadas perspectivas.

1.1.1 Do Renascimento ao Barroco, uma digressão histórica

Para que seja possível compreender o momento vivenciado no Barroco do Século XVII, necessário se faz que antes seja feito um trajeto historiográfico da visão de mundo que se construiu desde o final da Idade Média até o surgimento deste movimento estético. Isto se

¹ A história da ética se complica desde o Renascimento. Por um lado, ressurgirão muitas tendências éticas que, ainda que não totalmente abandonadas, tinham sido consideravelmente atenuadas (tradução nossa).

justifica porque, como será visto, a partir do Renascimento os parâmetros ético-morais, até então relativamente homogêneos, fruto de uma hegemonia político-social da Igreja Católica Apostólica Romana, irão se fragmentar, lançando o homem em uma caótica espiral de incertezas que têm na arte barroca uma efetiva expressão visual.

O Renascimento, visto como movimento cultural, teve início na Itália, por volta do Século XV, em virtude do grande desenvolvimento econômico das cidades de Florença, Gênova, Pisa e Milão, que se deu em virtude da ascensão de uma forte burguesia mercantil que exerceu, neste período, o monopólio do comércio das especiarias no Mar Mediterrâneo, como as famílias Visconti, em Milão, e Médici, em Florença (CHALVERS, 2007, p. 443-444). Corroborou para este processo, também, o desenvolvimento urbano e a instituição do mecenato, ou seja, o patrocínio por parte destas famílias abastadas das artes e dos artistas.

A razão por trás da denominação deste momento de renascença é muito bem pontuada por Gombrich em sua “História da Arte” (2006, p. 168) quando observa que:

Segundo o ponto de vista dos italianos do século XIV, a arte, a ciência e a erudição haviam florescido no período clássico, foram destruídos quase por completo pelos bárbaros do norte e cabia à Itália, agora, ajudar a reviver o passado glorioso e, assim, dar luz a uma nova era (GOMBRICH, 2006, p. 168).

Neste contexto, é a partir da Itália que se irradiarão novos hábitos e valores, proporcionando, como visto, novas tendências ético-morais. Assim, é relevante destacar o importante papel do Humanismo, que definia a revalorização do homem enquanto sujeito do conhecimento, o antropocentrismo, em detrimento da visão teocêntrica predominante no período medieval; bem como o naturalismo renascentista, fruto da retomada da abordagem dos clássicos (CHALVERS, 2007, p. 443).

Este “naturalismo” refere-se, na verdade, a uma visão de mundo que valoriza a natureza como âmbito de compreensão da realidade, tentando-se identificar unidade, coerência e leis próprias que regessem a natureza. Trata-se, de fato, de um primeiro passo que levará ao desenvolvimento da física moderna newtoniana e do racionalismo cartesiano, se opondo à visão de mundo teológica até então dominante.

Nesse contexto, o *éthos* delineado pela hegemonia da Igreja Católica na Idade Média, que se centrava na figura de Deus, transferiu-se para a figura do Homem visto sob um paradigma naturalista. Iniciava-se um processo de fragmentação dos parâmetros éticos que no Século XVII culminaria de maneira dramática na Reforma Protestante.

Estas novas perspectivas se refletiram nas Artes através da busca da idealização do corpo humano, pois, se por um lado buscava-se retratar a realidade com precisão através de técnicas quase que puramente matemáticas de linhas de perspectiva, planos e elevações; por outro, enquanto imagens idealizadas houve uma modificação no ideal de beleza, nas expectativas do que se convencionara chamar de sublime.

Mais especificamente na escultura procurava-se a articulação de uma lógica racional e proporções rigorosas na representação humana. Delinearam-se, mormente através das esculturas do florentino Donatello, uma série de cânones por meio dos quais irá “substituir a sofisticação delicada de seus predecessores por uma nova e vigorosa observação da natureza” (GOMBRICH, 2006, p. 172). Com a elaboração destes cânones na representação humana, o diálogo entre *éthos-physis* e *éthos-techné* parece evidenciar-se bastante.

Na pintura, tem-se em Sandro Botticelli o expoente deste momento. Botticelli freqüentava o círculo da academia da família Médici, e, portanto, recebia influências da filosofia neo-platônica, o que se tornou muito relevante para a sua representação da Deusa Vênus, passível de ser vista como a divindade dos gregos antigos ou como a Virgem Maria da então predominante cultura medieval. Isto se deu porque sob a perspectiva do neoplatonismo, o divino era percebido dotado de natureza dupla, uma terrestre e outra celestial.

A busca por uma maior austeridade na apreensão do mundo por parte da arte renascentista culminou numa mudança de paradigma sobre a própria atividade dos artistas.

Eles, que no medievo eram percebidos como simples artesãos, passaram a ser tidos como muito mais do que isto. Uma vez que buscavam inspiração no mundo clássico, tomando a escultura e literatura romana com base para seus estudos, centrando-se na figura do homem, é de se dizer, sendo reflexo dos humanismos, as artes passaram a ser percebidas como importantes âmbitos de promoção de valores éticos. Neste contexto, como observa E. H. Gombrich:

Tanto pintores quanto mecenas estavam fascinados com a idéia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de forma emocionante, mas também para espelhar um fragmento do mundo real (GOMBRICH, 2006, p. 183).

Esta perspectiva se irradiaria da Itália para o restante da Europa durante todo o século XV, tendo se consolidado na maior parte do continente no século XVI. Da península Itálica o movimento renascentista difundiu-se pela Europa, alcançando maior expressão nos países em que o desenvolvimento urbano e mercantil era mais intenso. Nas ciências, os estudos de Galileu Galilei e Nicolau Copérnico criavam polêmicas, sobretudo com a Igreja

Católica. Em 1632, já posteriormente ao apogeu do Renascimento, com a publicação do livro *Diálogo*, no qual divulga seus estudos sobre a rotação da terra em torno do sol, Galileu foi levado ao Tribunal da Inquisição e teve de negar a autoria das teses para não ser condenado à morte.

A Igreja Católica reagiu de modo intolerante a muitas dessas idéias e avanços científicos, porque colocavam em dúvida os dogmas religiosos. Diante disto, para não perder o controle nem o poder sobre o conhecimento e os fiéis, não hesitou em recorrer à Inquisição e punir aqueles que discordavam de seus ensinamentos.

O declínio desta fase se deu no período denominado de alto Renascimento ou “Cinquecento”, que se deu entre 1490 e 1527, ano em que Roma, que substituíra Florença como centro artístico, fora saqueada pelas tropas imperiais de Carlos V. Este período de declínio do renascimento, contudo, contou com três figuras de muito representativas das novas perspectivas que começavam a se estruturar sobre o ser humano: Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael Sanzio (CHALVERS, 2007, p. 444). Cada um destes artistas personificou um aspecto peculiar da representação do homem que viria a se tornar muito relevante em conjunturas posteriores.

Leonardo da Vinci é a representação do artista o renascentista por excelência, tendo se interessado pelos mais variados aspectos do conhecimento, reuniu em sua obra preocupações tão inovadoras que algumas somente se tornariam viáveis quando do desenvolvimento da aerodinâmica moderna. Michelangelo, por seu turno, concebeu várias obras inspirando-se no corpo humano como veículo para a expressão de emoções e sentimentos. Por fim, Rafael Sanzio foi aquele que exemplificou o espírito clássico da harmonia, da beleza e da serenidade, buscando uma associação do sublime entre as ciências e as artes, em um trabalho que séculos mais tarde inspiraria René Descartes na elaboração de seu método científico.

Ainda que tenha se iniciado como escultor, a obra mais conhecida de Sanzio é o gigantesco afresco da abóbada da capela Sistina, na qual combinou a teologia cristã e a filosofia neoplatônica. Rafael, que na juventude sofreu a influência de Da Vinci e Michelangelo, distinguiu-se por sua preferência pela harmonia e clareza clássicas (GOMBRICH, 2006, p. 242).

A este período se seguiu o chamado Maneirismo, movimento artístico que engloba uma série de perspectivas que despontaram no final do período do “Cinquecento”, ainda

durante a Renascença, e se difundiu pela Europa até a primeira metade do século XVII. O movimento caracterizava-se por uma deliberada reação aos padrões renascentistas, ainda que de maneira muito difusa e imprecisa (CHALVERS, 2007, p. 325) de modo que a representação humana, a visão dos corpos se distancia dos modelos anatômicos e as composições perdem muito do equilíbrio simétrico típico das obras-primas de Rafael e Michelangelo.

No final do século XVI, o movimento seguirá uma tendência ainda de negação ao período clássico, trazendo composições marcadas pela ausência de equilíbrio e um efeito de luz artificial, que desafiava a perspectiva. Sobre o período, um aspecto relevante a se perceber é que este tratamento estético diferenciado da luz nas representações pictóricas irá culminar na criação do claro-escuro de Caravaggio, baluarte do Barroco do século XVII (PROENÇA, 2014, p. 135).

A expressão “Barroco” designa um tipo específico de pérola rústica, cuja formação é irregular ou imperfeita, remetendo a objetos muito rebuscados ou ornamentados (CHALVERS, 2007, p. 43). De fato, como será constatado, a arte barroca é permeada por uma infinidade de arabescos e entrelaçamentos, sendo a “dobra” um elemento constante. Este é o período da arte que vai de 1600 a 1780 onde predominam o exagero das formas e excesso de informações visuais.

O Barroco é um movimento estético no qual as imagens trazem muitos elementos, pois refletem a realidade de um homem em conflito, em dúvida sobre sua posição no processo existencial. Na literatura e nas artes plásticas é possível constatar choques, movimentos bruscos e imperfeições, tais como a superfície da pérola que dá nome a este momento estético.

É importante salientar, aqui, que o *éthos* antropocêntrico e naturalista sedimentado no período do renascimento, em oposição ao teocentrismo medieval, iria ser retomado no século XVII, com o movimento Barroco, só que dentro de uma atmosfera muito mais caótica, marcada por conflitos políticos e ideológicos, que não deixaram de se refletir nas artes.

A estética barroca é, assim, mascarada pelo conflito, e isto se evidenciou nos métodos diametralmente opostos de Annibale Carracci (1560 – 1609) e Michelangelo da Caravaggio (1573 – 1610). Os dois pintores não apenas revelam o conflito de elementos que marcam a estética barroca, mas também – e principalmente – trazem imagens que fazem denotar quão claramente o homem do mundo barroco lutava com suas próprias dúvidas existenciais. Diante disso, serão apresentadas duas obras destes pintores como elementos iniciais no esforço de compreender, através das imagens, a visão de mundo deste período.

1.1.2 Carracci e Caravaggio, duas visões barrocas do sagrado

O século XVI foi marcado por conflitos religiosos, muitos dos quais se deram em virtude da Reforma Protestante iniciada em 1517 por Martinho Lutero. Neste momento, a Europa se mostrava fragmentada, desprovida uma unidade ética tal como ocorrera na Idade Média. Lutero que havia criticado as bulas papais e traduzido a Bíblia do latim para o alemão, que rapidamente se divulgou em virtude da invenção da imprensa por Joahnnes Gutemberg, deu início a uma dissidência religiosa que forçou a ruptura com a Santa Sé e rapidamente se espalhou pelo continente europeu.

Diante disso, estruturou-se um dilema ideológico, uma luta de poder que levou a um clima instável, que ocasionou uma série de conflitos. Esta situação tornou-se mais grave quando da conclusão, em 1563 do Concílio de Trento. Este concílio, convocado em 1545 para que houvesse uma recomposição entre católicos e protestantes, na verdade, tornou-se o local de preparação da nova ideologia da Igreja Romana, que veio como uma resposta à proposta da Reforma Protestante.

O Concílio de Trento é, muitas vezes, visto como o berço do movimento barroco. Não foi ele que efetivamente “criou” a estética barroca, pois esta não era a sua finalidade precípua. Entretanto, como um esforço da Igreja Católica de reconquistar as atenção dos indivíduos, percebeu-se que as imagens desempenhavam um papel persuasivo muito grande, e a arte seria um ambiente propício para o exercício dessa persuasão. Em virtude desta percepção, foi o Concílio que ditou normas para a produção artística encomendada pela Igreja, determinando um maior respeito às fontes, e certa restrição às imagens de nus, por exemplo.

Entretanto, a Contra-Reforma como um todo provocou uma radical virada, o que acabou influenciando arte muito além das indicações do Concílio. A atmosfera de elegância alegre e beleza sensual arcadiana, entre o terreno e o sagrado, que tinha predominado durante todo o período do Renascimento, fora abandonada, deixando em seu lugar um novo clima de rigor moral e medo, inseguranças e incertezas.

Os protestantes acusaram a Igreja Católica de haver perdido o senso de humildade que tinha a igreja primitiva, a perseguir apenas o poder, a riqueza e os prazeres terrenos. A Igreja Romana, por sua vez, não poderia fazer uma auto-crítica sobre este assunto, mas o resultado foi, essencialmente, um clima de maior gravidade, mas especialmente aplicado a outros. A resposta da Contra-Reforma foi a intolerância, de modo que os indivíduos poderiam ser presos, torturados e condenados à morte por simples opiniões. Assim, em vez de reavivar

a fé das pessoas, a Contra-Reforma instaurou um clima de terror, onde bastava ter ideias diferentes das da hierarquia da Igreja para sofrer acusações, processos e até mesmo a morte.

Foi assim que, depois do Concílio de Trento, o espírito da Renascença iria recrudescer. Entretanto, em alguns aspectos a estética dos séculos anteriores iria perdurar nas artes, como no caso da pintura. Assim, entre o final do século XVI e início do século XVII Annibale Carracci e Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio, iriam, com suas pinturas, iriam tornar evidentes as contradições do momento.

Annibale Carracci foi o mais jovem de um trio de artistas bolonheses formado por ele, seu irmão Agostino e seu primo Ludovico. Estes três artistas criaram em Bologna a “*Accademia degli Incamminati*”, ou “Academia dos Viajantes”, que era o centro irradiador das tendências de arte do século XVII, especialmente do chamado “classicismo”. Em sua obra ele busca combinar o modelo dos grandes mestres do século XVI como Rafael e Ticiano, com um renovado estudo do real, o que resulta em uma pintura combinando idealismo (de harmonia, proporção, decoração, grau, etc.) com realismo (feito principalmente de inspiração e estudo da realidade), como é possível perceber em “Pietà com São Francisco e Maria Madalena”, óleo sobre tela produzido entre 1602 e 1607:

Figura 1.1 – “Pietà com São Francisco e Maria Madalena”



Muito da visão de mundo medieval permanece na obra de Carracci. Veja-se, por exemplo, que a disposição quase teatral dos personagens desta passagem da Paixão denota um afastamento da naturalidade, pois os gestos trazem pouco de espontaneidade (muito embora isto seja compensado na carga emotiva que proporciona), bem como o jogo de luz centrado na figura padecida do Cristo. Trata-se de uma teatralidade herdada do Maneirismo, revisitada sob a ótica do barroco, mais carregada de informações, expressões e gestos.

As dobras e redobras presentes nos tecidos e gestos dos personagens refletem uma angústia inquietante. Note-se também que a sensação de movimento da imagem dá a impressão de que vive-se o momento na atualidade, o homem barroco vive o agora. Ainda, é de se evidenciar que a pluralidade de elementos em cena, por sua vez, parece ser um esforço de preencher de sentido a passagem, prendendo a atenção do espectador com contrastes de cores e formas.

Saliente-se que o *éthos* de distanciamento entre o sagrado e o profano que a Igreja Católica sedimentou durante todo medievo, permanece muito forte nesta imagem. Isto porque, a representação dos santos ainda assume muito do idealismo medieval, não havendo a preocupação com uma correspondência ao real ou facticidade da cena. As presenças dos dois anjos na parte de baixo da tela e de São Francisco de Assis, que não foi contemporâneo de Jesus, parecem destacar esta percepção.

De outro lado, todas as obras de Caravaggio se tornaram muito famosas, e são, cada uma delas, um ícone da pintura em si. Entretanto, é possível destacar na obra do pintor lombardo duas grandes contribuições que ele deu à pintura barroca, que são o realismo e a revisão do “*chiaroscuro*” através do chamado efeito noite. A grande novidade de sua pintura é que Caravaggio não transforma os personagens, mas retrata-os como pessoas reais, vivendo os dramas e emoções da existência cotidiana no século XVII.

Esse realismo tão pungente resultou de uma posição conceitual que se afastava dos padrões da pintura renascentista. Na visão de Caravaggio, o pintor não era obrigado a conhecer a geometria precisa (conhecida apenas intelectualmente) de corpos e espaço que representava, mas apenas observar cuidadosamente o que a realidade proporcionava à visão. Nas suas pinturas, a imagem é o que parece a partir da visão crua, de modo que os dados visíveis a olho nu impedem que seja feita qualquer forma de idealização ou transfiguração da realidade. Sua pintura buscava tamanha aderência à realidade que os momentos mais gradiosos da teologia cristã eram vistos como momentos de emoções íntimas (PROENÇA, 2014, p. 136).

Isto irá culminar em um conceito estético diferenciado, em cuja perspectiva não se limitará a arte a um âmbito de representação de idealismos e expectativas de beleza e perfeição, mas um lugar no qual a realidade toma de assalto com todas as suas questões e dramas existenciais. Se, do ponto de vista de Carracci a arte, sendo ficção, estaria apta a resolver e superar tais questões; por outro lado, na visão de Caravaggio, seu papel é eminentemente o de representar (GOMBRICH, 2006, p. 299).

Em suas pinturas, conferia especial atenção à luz, justamente em virtude de sua preocupação em imprimir um forte realismo às passagens que retratava. No jogo de luz e sombras, Caravaggio trouxe um novo estilo de “*chiaroscuro*”, retirando o fundo para cercar imagens das trevas, trata-se do chamado “efeito noite”, por meio do qual as imagens parecem sempre aparições do escuro (CHALVERS, p. 111). Este jogo de luz causa no espectador a impressão de que apenas uma parte da realidade está sendo observada, somente tanto quanto a luz fraca permite ver. O restante permanece envolto pela escuridão e pelo mistério. A escuridão que domina suas imagens acaba se tornando um mecanismo para acentuar o drama. É o que pode ser percebido em “Sepultamento de Cristo”, óleo sobre tela de 1603:

Figura 1.2 – “Sepultamento de Cristo”



Observa-se que esta pintura retrata uma passagem similar àquela de Carracci: trata-se do momento mais dramático da Paixão, no qual Jesus é preparado para seu sepultamento. Entretanto, já é a partir do título de sua obra que Caravaggio irá imprimir o peso do realismo, pois o nome da obra denota o sepultamento de um camponês morto, um homem comum, e não a representação universal e grandiloquente da piedade pregada pelo Cristo filho de Deus.

Gestos e expressões menos plásticas e mais naturais salientam esta percepção. A Virgem Maria de Caravaggio guarda o semblante obscuro, grave, desesperançado de uma mãe que perdeu o filho, e mesmo Maria de Cléofas (ao fundo, com os braços erguidos) remete ao desespero de alguém que questiona Deus diante da morte de um ente querido.

A imagem sombria, proporcionada pelo seu particular jogo de luz, remete a um momento de angústia e desamparo que vivem aqueles que preparam o corpo. O alto e o baixo posicionam-se no sentido de causar a impressão de que forma-se um cone invertido, o que é destacado ainda mais pelos braços abertos de Maria de Cléofas. Note-se que mesmo as cores das vestes, muito embora ainda sejam as mesmas da pintura anterior, estão representadas em tons mais sombrios, e sem a suntuosidade e leveza daquelas da pintura de Carracci. Ainda, o porte físico de Jesus é menos idealizado, mais condizente com sua posição humilde.

A ausência de elementos místicos ou extemporâneos, como foram os anjos e São Francisco na outra pintura, arremata a interpretação realista de Caravaggio. Nicodemos e o apóstolo João estão presentes muito mais para auxiliar na deposição do companheiro do que para acrescentar sacralidade à representação.

Trata-se, na verdade, de um contraste interpretativo sobre a mesma passagem. Um contraste que somente pôde se dar em virtude da quebra da hegemonia católica pela reforma liderada por Martinho Lutero, culminância do processo que teve início no Renascimento. No entanto, se por um lado, abria-se um novo espaço interpretativo, onde a arte poderia servir como âmbito de reformulação de concepções de mundo, por outro, a arte barroca surgiu legitimada pela própria Igreja Católica em sua empreitada contra-reformista.

A Santa Sé precisava de uma representação para propagandar sua visão de mundo, algo que fosse muito mais apelativo que o equilíbrio e perspectivismo do Renascimento. Algo que fosse além o ideal geométrico de perfeição. É neste momento que Roma passa uma visão diferente sobre os santos, que neste momento era “mais um modelo de virtude do que um amigo ou benfeitor (...)” (BOSSY, 1990, p. 19). Caravaggio logrou indiscutível êxito nesta empreitada. Caracci parece um ter ficado a meio caminho.

A contra-reforma, entretanto, não foi capaz de impedir que as pessoas comessem a formular sua visão de mundo e imprimi-la sobre os textos sagrados. A atividade interpretativa da Bíblia por religiosos seguiria à revelia dos esforços da Igreja Católica em conter este movimento, firmando o dogma de que apenas os sacerdotes estariam aptos a interpretar as escrituras. Esta revolução na interpretação bíblica deu-se graças à invenção da imprensa por

Guttenberg, as sagradas escrituras tornaram-se de fácil acesso, e não demandariam exclusivamente a interpretação legitimada, canonizada pela igreja.

Diante disso, é possível perceber que ambas as pinturas trazem tanto uma noção de movimento caótico e conflituoso, como um intuito de chamar a atenção, pois as duas imagens trazem uma infinidade de movimentos e vários planos de ação, convergindo, em um e outro caso, para a mesma reflexão. Trata-se de uma reflexão que, na perspectiva de Anibale Carracci sacraliza-se por sua gloriosa natureza. Por outro lado, para Caravaggio, é uma reflexão de dor humana pela qual passaram Maria e os Apóstolos.

Em um primeiro momento, a quantidade de ângulos e contrastes asseberba o espectador, e é somente depois de algum momento de reflexão que o conjunto passa a adquirir algum senso de integração. Trata-se da idéia comum que permeia o barroco. Consoante observa Gilles Deleuze: “Uma concepção barroca da matéria, em filosofia como em ciência ou em arte, deve chegar até aí, a uma texturologia que dá testemunho a um organicismo generalizado, ou de uma presença de organismos em toda parte” (1991, p. 173).

Sobre a perspectiva de Caravaggio, merece relevância observar que em 1537 Nicolau Copérnico trouxe uma paradigmática descoberta no mundo das ciências através da sua teoria Heliocêntrica desenvolvida em *De revolutionibus orbium coelestium*. Esta descoberta inquietante, além de revolucionar muitos aspectos da mentalidade de então, teve um papel muito importante na formulação da visão do sagrado por parte de Caravaggio. Isto porque o naturalismo que o pintor busca imprimir sobre suas pinturas parece revelar que ele estava conformado com o fato amargo de que a terra não era mais o centro do universo. Seu realismo afirma uma visão de que Terra poderia não ser mais o centro do Universo, mas Deus esteve no meio da humanidade através do Cristo. Divindade e santidade estão no seio da humanidade.

O papel da imagem na construção desta textura é inegável, quando se têm em mente as contribuições dos dois pintores para o movimento Barroco. E a ausência de um consenso entre ambos também iria se mostrar um aspecto determinante, contribuindo para a divulgação de uma falta de consenso no seio da própria religião. Neste momento, a força da religião católica, que na Idade Média encontrara um senso de unidade e força sem precedentes, parecia se mostrar ameaçada pelos ventos da Reforma Protestante. E graças a isto, não tardou a eclodir uma série de conflitos marcantes para a história da Europa, que ficou conhecida como a Guerra dos Trinta Anos (1618 – 1648).

O contraste entre os dois pintores barrocos evidencia, assim, o inevitável processo de fragmentação que a Igreja Católica vivenciava. O “perspectivismo” (DELEUZE, 1991, p. 36) ensejado pela Reforma Protestante não deixou de contaminar a própria religião católica e a arte por ela legitimada na Contra-Reforma. Como será mais atentamente observado adiante, o *éthos-techné* do barroco tem na dobra seu elemento de gênese por excelência, seu ponto de partida. A realidade é vista numa dinâmica plúrima e difusa, opressiva para o observador em um primeiro momento. O Renascimento e a Reforma Protestante proporcionaram a saída do homem da certeza e do dogmatismo ensinados pelo *éthos* medieval, assegurado pelo domínio político da Igreja Católica.

1.2 O labirinto do mundo barroco

Sobre a mudança à qual *éthos* se submeteu durante este período, Gilles Deleuze parece encontrar em Leibniz uma leitura pertinente. Leibniz era filho de um professor de filosofia moral em Leipzig. O jovem Leibniz ingressou na Universidade de Leipzig em 1663, aos dezessete anos, como estudante de Direito, se mostrando uma perspectiva muito nítida na análise dos acontecimentos da Europa do início do século XVII.

O labirinto barroco é uma visão de mundo como um todo, orgânico, mas extremamente complexo. É a visão opressora, que impacta o espectador de maneira imediata, prende sua atenção. “Diz-se que um Labirinto é múltiplo etimologicamente porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (DELEUZE, 1992, p. 13-14).

A imagem é dotada de aspectos representacionais e conceituais (SANTAELLA, NÖRTH, 2014, p. 29). A busca pela adequada representação refere-se a um esforço envidado na busca de traduzir uma imagem condizente com o que a realidade transmite. Isto irá contrastar com os conceitos que se quer transmitir através desta imagem. O que a Igreja Católica deixou de perceber no momento da Reforma, entretanto, foi que o aspecto conceitual da imagem não poderia ser detido porque a arte envolvia interpretações de mundo distintas.

É com o auxílio da perspectiva de Leibniz que Deleuze irá fazer uma tentativa de mapeamento dos rumos tomados por *éthos* após o Renascimento até o momento caótico onde o Barroco se desenvolveu, traçando não apenas interpretações muito pertinentes para a presente análise, mas também delineando seis características estéticas essenciais do barroco, que serão conceitos-chave para a sua compreensão.

1.2.1 Representações e conceitos nas estruturas labirínticas

Na visão de mundo barroca o acaso se faz presente com a gênese da dobra a partir do ponto de inflexão à qual a linha reta se submete. Leibniz denomina a inflexão de “signo ambíguo” (DELEUZE, 1991, p. 30), que não indica tendência alguma, apenas segue o seu fluxo de maneira aleatória. O acaso é o que mascara ausências, anomias, o nada.

O arabesco barroco é o fluxo constante, inesperado e imprevisível do nada. Leibniz não acredita no vazio, uma vez que este lhe parece estar sempre repleto de uma matéria redobrada. Assim, as dobras e redobras estão sempre cheias, preenchem esta ausência, apresentam-na. No Barroco não há é estática, mas há um labirinto contínuo, onde tudo o que sucede tem uma “razão suficiente”, princípio proposto por Leibniz por meio do qual um fato não pode ser considerado existente, nem um enunciado pode ser considerado verdadeiro sem que haja uma razão suficiente para que seja desta forma e não de outra.

Como afirma Deleuze, este labirinto do barroco é “o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados” (1991, p. 14). Para que pudesse haver a visão desta ausência, fora necessário o desmoronamento do *éthos* teocêntrico medieval, de modo é neste contexto de desamparo ético que o Barroco irá afirmar-se.

A resposta barroca ao sentimento de anomia vivenciado após a renascença foi a ordenação de um princípio oculto que respondesse ao profundo sentimento de vazio, preenchendo-o com a sensação de perplexidade e trazendo princípios reflexivos sobre a realidade (DELEUZE, 1991, p. 57), de modo que Barroco será o reflexo do sublime, do momento em que alguma coisa se mantém ao invés do nada, em que se responde à miséria do mundo com um excesso de princípios à espera de escolha.

Um bom exemplo do labirinto barroco pode ser vislumbrado neste detalhe da Igreja de São João, em La Valletta, Malta, Ordem dos Cavaleiros de São João do Hospital, conhecidos como os Cavaleiros de Malta, comissionada pelo Grão-Mestre Jean de la Cassière em 1572:

Figura 1.3 – Fotografia Igreja de São João – Detalhe



Note-se que, nesta imagem, a idéia de transição acaba se tornando uma impressão constante, em virtude do esforço de reconstruir o mundo que se reflete nas constantes redobras que cercam a figura central do anjo. Note-se que o Barroco irá comunicar a idéia de um caos circundante, um fluxo contínuo e imprevisível que cerca o homem em sua existência. Fluxo este que oprime em virtude de seus excessos e de sua inconstância. Um fluxo dinâmico que conquista a atenção pela hipnose que proporciona. O mundo caótico das imagens leva a mente a um silêncio contemplativo.

Deleuze aponta que Wölfflin percebe ser justamente o contraste entre a acentuada linguagem do caos de dobras e redobras que caracteriza as fachadas das construções barrocas e esta impressão de paz interior o que constitui os poderosos efeitos desta estética (1992, p. 49), havendo um contraste entre interior e exterior.

A correspondência entre o interior e o exterior, na arquitetura, traz uma inovação, de modo que entre eles haverá uma relação contraditória onde a estrutura e a fachada não se comunicam de modo claro. A um primeiro olhar a fachada parece independe da estrutura, se mostrando como um espaço onde as portas e as janelas da matéria passam a integrar uma unidade distinta dos espaços fechados (DELEUZE, 1992, p. 50). Assim, sair do exterior e estabelecer uma perspectiva de diálogo com o interior torna-se um expediente árduo, porque remete a uma noção de isolamento entre as duas perspectivas da edificação.

A imagem barroca ocupa a percepção de maneira muito incisiva, carregando um dos principais aspectos deste movimento, de modo que a tendência é de se oferecer as dobras e redobras inteiramente ao olhar, que as descobre e dá sentido através de um ponto de vista em específico. O mundo, assim, se divide em dois patamares, tendo a dobra como ponto de

distinção. É a partir da dobra que serão denotados dos dois lados que se submetem a um regime diferente (DELEUZE, 1992, p. 51).

O que enseja a harmonia entre estes dois planos é o fato de que as figuras barrocas trazem um senso de inseparabilidade entre seus aspectos dicotômicos. Deleuze nota que em Leibniz há a tensão de uma fachada aberta e um interior fechado, sendo cada um independente, mas ambos orientados por uma correspondência pré-estabelecida (1992, p. 51).

O barroco é o reflexo de uma tensão constante, um movimento infinito que engloba com um senso de organismo, reúne uma pluralidade de elementos e diferencia graus de complexidade. Conforme Leibniz aponta, tudo é a mesma coisa em vários graus de perfeição (1992, p. 53). Há a conciliação de dois graus, o que não se dá de maneira direta, mas através de uma nova harmonia mediada pela dobra infinita, que está no meio. A dobra é uma perspectiva que assinala convergência.

Veja-se, por exemplo, o seguinte detalhe da fachada do Convento de Nossa Senhora dos Anjos, situado em Penedo, no Estado de Alagoas:

Figura 1.4 – Fotografia Convento de Nossa Senhora dos Anjos - Detalhe



A sensação de convergência entre o exterior e o interior evidencia-se pela estrutura cônica do arabesco que circunda a janela com a imagem de São Francisco. A complexidade de detalhes que emoldura o portal se apresenta como um convite ao interior. A imagem, uma profusão de dobras e espirais, parece seduzir aquele que está no exterior, convidando-o aos mistérios que há no interior do convento.

É relevante perceber que o formato cônico contribui para esta sensação de hipnose. Não é à toa que o universo barroco é se constrói em estruturas cônicas, pois este formato permite que coexistam a mais alta unidade interior e a mais larga unidade de extensão (1992, p. 38). O formato cônico invertido traz a impressão de elevação rumo ao sagrado.

Entretanto, em virtude da organicidade do conjunto de elementos, torna-se um trabalho árduo distinguir onde começa o sensível e o racional. Nesse sentido, o movimento sempre impresso nas estruturas revela a inquietação vivenciada no período. Como observa Bezerra de Menezes: “Suas composições buscam o alto e o infinito de um espaço mais amplo, em espirais e diagonais; o desenho se mostra inquieto, as figuras roliças, gesticulantes, e envolvidas em planejamento esvoaçante” (2008, p. 57).

Outro elemento a ser destacado é a utilização da luz e das cores no barroco. Como visto, Caravaggio será um expoente nas inovações neste aspecto, com o seu efeito noite. Gilles Deleuze observa que:

O quadro muda de estatuto, as coisas surgem do plano de fundo, as cores brotam do fundo comum que testemunha a sua natureza obscura, as figuras definem-se pelo seu recobrimento mais do que pelo seu contorno (1992, p. 54).

Há, portanto, uma estrutura cônica também no tratamento da luz. A imagem surge de uma profundidade obscura, e ganha substância como se viesse à superfície através da tela, da iluminação dada pelo artista. A percepção da superfície com suas complexidade envolve a noção de que há um elemento oculto, místico, obscurecido pelo fundo negro. Ressalta-se a imagem da superfície, ampla, cheia de informações, como um complexo de entrelaçamentos e informações que hipnotizam o espectador, com a finalidade de ocultar o vazio obscuro e desconhecido que fica num segundo plano.

Diante disso, Deleuze lista seis características estéticas essenciais que identifica na estética barroca. A primeira delas é a dobra, a noção central que irá permear toda construção de imagem (1992, p. 58). É ela que carrega toda a conceitualidade por trás da estética barroca, sempre buscando o infinito, apresentando as incertezas do que virá. A dobra é o que dá forma à estrutura barroca, e como tal merecerá atenção especial no tópico subsequente.

Em segundo lugar, a relação entre o interior e o exterior se mostra relevante por evidenciar as contradições existentes entre o corpo e a alma. Este ponto merece atenção especial quando se considera o momento pelo qual a Europa passava após a Reforma Protestante. A polêmica atitude de Martinho Lutero encontrou solo fértil na Europa que

recentemente havia sido contagiada com a visão de mundo renascentista. A idéia de buscar envolver os fiéis, trazendo-os do exterior para o interior, com a sedução das imagens hiperbólicas será, assim, constante tanto nas artes plásticas como na música e na literatura barrocas. Bezerra de Menezes aponta que:

[...] a força de persuasão é a noção primordial da estética do *Seicento*. Até então, a arte devia despertar a fruição ante a beleza ou a perfeição da natureza; mas no séc. XVII, um dualismo do espectador e da obra intervém na concepção do artista, e a obra já não é mais um fato objetivo, mas um meio de agir, fazendo crescer a importância dos valores ilusionistas da forma, e da função do deleite a serviço da docência. (2008, p. 58)

O exterior convida e seduz, e o interior acolhe, mantendo ambos uma relação até então atípica, difícil de ser percebida em um primeiro momento. Prender a atenção do observador com uma infinidade de movimentos e formas era o meio de mascarar as angústias existenciais que se sedimentaram depois que as certezas da fé foram colocadas em questão.

O alto e o baixo também são conceitos importantes, pois há entre eles uma dinâmica por meio da qual o baixo é menor, mais simplificado, e o alto é complexo, cheio de substância. Deleuze nota que a dobra nasce no baixo e no alto se desenvolve, se multiplica em “Redobras da matéria sob a condição de exterioridade, dobras na alma sob a condição de clausura” (1992, p. 59).

Trata-se de uma ilustração da posição do homem perante o sagrado. A tentativa de realocar o homem numa situação de inferioridade. Entretanto, esta distinção ainda guarda resquícios do papel da natureza na identificação do sagrado pois “ (...) a sensibilidade da Contra-Reforma traz em si uma espécie de crença na naturalidade do sobrenatural, na identificação entre natureza e espírito (...)” (MENEZES, 2008, p. 56).

Outra característica é a desdobra, que não é o oposto da dobra, mas sim o seu prolongamento. Desdobrar-se, na perspectiva barroca, e dar continuidade ao processo do qual a dobra foi o ponto de partida, pois Leibniz percebe o mundo sob um prisma binário, ou as coisas inexistem, ou existem numa profusão de dobras e desdobras (DELEUZE, 1992, p. 60).

A desdobra tem a mesma natureza da dobra, a mesma gênese a partir de uma inflexão. No entanto, o ponto de inflexão localiza-se em uma dobra que já está em andamento. É um reflexo do constante movimento que caracteriza o barroco, da inquietude de uma existência permeada de incertezas. Pode-se vislumbrar um exemplo muito claro neste detalhe da escultura “O êxtase de Santa Tereza” (1647 – 1652) de e Gian Lorenzo Bernini:

Figura 1.5 – Fotografia “O êxtase de Santa Tereza” – Detalhe



O ângulo desta imagem contrasta muito nitidamente a retidão da flecha do anjo com a fluidez das vestes que se dobram e redobram. Este contraste (assim como a obra em sua completude) evidencia, mais uma vez, a fluidez entre as noções do terreno e do profano que era vivenciada neste período.

As texturas também são um traço distintivo da estética barroca. Ela será o elemento responsável por dar coesão ao panorama geral, sendo a partir da textura que o excesso de elementos que caracteriza as obras deste período. Deleuze afirma que: “Em regra geral, a maneira pela qual uma matéria se dobra é que constitui a sua textura: ela define-se menos por suas partes heterogêneas e realmente distintas do que pela maneira pela qual essas partes tornam-se inseparáveis em virtude de dobras particulares” (1992, p. 61).

A formação de texturas diversas é mais um expediente para conquistar a atenção do observador. Bezerra de Menezes nota que “O Barroco cultiva a arte da ilusão, embora sem pretender enganar, mas sim, seduzir.” (2008, p. 58), de modo que a o fluxo de uma textura particular, quando associado a outros elementos, irá se mostrar como um esboço de trama, de entrelaçamento, intrigando e conquistando a atenção.

Por fim, o paradigma é o último caractere da estética barroca que Deleuze destaca. Trata-se do ponto de partida através do qual dobra, redobra e textura irão ser percebidos. O paradigma “precede uma dedução formal da dobra” (DELEUZE, 1992, p. 63).

Traçadas estas considerações sobre os principais aspectos identificáveis no Barroco, é necessário realizar uma digressão mais aprofundada sobre a dobra. É a partir da noção da dobra que Leibniz irá estruturar toda a sua interpretação desta estética, pois ela não apenas simboliza a caótica realidade vivenciada no século XVII, mas também representa o elemento

central na compreensão da sedução, da hipnose que a imagem barroca realiza sobre o espectador.

1.2.2 A dobra e as suas incertezas

De todas as características estéticas essenciais do Barroco, Gilles Deleuze percebe na dobra o substrato das concepções mais importante. A profusão de imagens em dobra caracteriza a obra barroca, seja ela visual ou literária. O mundo é visto como um fluxo constante onde dobras e redobras a “Mônada” leibniziana (SHERWIN, 2011, p. 18). O conceito, que se constitui uma digressão do princípio da razão suficiente, percebe a realidade existencial como o fluxo de uma unidade plena, que se irradia através da dobra, tendendo ao infinito. É interessante perceber que Leibniz visualizou isto muito antes da Física Quântica contemporânea constatar que o Universo está em constante expansão.

Com o início do século XVII, a religião católica passava por um senso de júbilo, um senso de renascimento. Em 1612 o Papa Paulo V restaurou o sistema aquático de Roma, sendo apto a trazer água da cidade de Braccana, há 35 km, o sistema de aqueduto que ficou conhecido como *Acqua Paola*, em homenagem a ele. Este aqueduto logo permitiu que fossem elaboradas belíssimas fontes por toda a cidade, o que além de embelezar, remetiam ao benemérito responsável por esta obra.

Dentre os escultores que se destacaram na produção dessas fontes está Gian Lorenzo Bernini, e uma de suas mais importantes obras encontra-se na Piazza Navona, em um local onde, na glória do Império Romano, fora um antigo estádio, palco de espetáculos, remetendo uma idéia material da Roma Eterna.

Bernini foi um dos escultores mais inspirados do barroco italiano, de modo que muitas das fontes de Roma são de sua autoria, mas a mais conhecida é a fonte anteriormente citada, chamada de a Fonte dos Quatro Rios (*Fontana dei Quattro Fiumi*), constituída de mármore, feita em 1651:

Figura 1.6 – Fotografia Fonte dos Quatro Rios



Além de simbolizar o sistema hídrico revigorado da cidade, a fonte é um símbolo de domínio e poder da Igreja na época, mais um esforço em prender a atenção das pessoas e reconquistar as almas que a Reforma havia tomado. Entretanto, o que se quer, neste momento, destacar a respeito da fonte não é unicamente o simbolismo que veicula. A água que dela flui é que parece merecer atenção especial.

A água se lança em uma infinidade de direções. O jorro de água começa em um cilindro espesso fluido e, diante da resistência do ar, este cilindro achata-se e se alarga, torna-se uma fina lâmina de água que, com o sopro mais sutil do vento, forma ondulações infinitas. A água é lançada com uma pressão feita em linha reta na tubulação da fonte, mas tão logo saia do canal, quando posta em liberdade, assume um ponto de inflexão e se dobra no ar.

A convivência constante com este fluxo da água parece ter evocado imagens muito fortes na mente dos artistas plásticos de então, pois a inflexão barroca é um fluxo constante, como uma lâmina de água eterna, perpetuamente soprada por um vento que torna seu desenho caótico, entrelaçado. “A dobra é inseparável do vento. Ventilada pelo leque, a dobra já não é da matéria através da qual se vê, mas é da alma na qual se lê” (DELEUZE, 1992, p. 52).

Deleuze observa que o barroco não evoca uma essência, mas sim um modo de ver, um traço específico. Trata-se da dobra. A fluidez da dobra remete à inconstância da existência, o infinito que se multiplica e se desdobra. Trata-se da matéria e da alma que se desdobram (DELEUZE, 1992, p. 14).

Se, por um lado, o Renascimento traz uma idéia libertadora de homem, com suas retas, simetria, e proporção; o Barroco acha que a liberdade está na convivência com o Salvador no seio da Igreja, ele quer acolher. As dobras barrocas põem-se como braços

estendidos na direção do fiel. O realismo do *chiaroscuro* de que, como visto, Caravaggio tinha a maestria dava ao observador a impressão de que ele fazia parte daquele acontecimento, sentia-se acolhido pela antes tão distante realidade sagrada.

Tendo o renascimento construído uma visão de mundo centrada na simetria, no equilíbrio, nas regras da perspectiva, o barroco veio responder com seus desequilíbrios e dúvidas (GOMBRICH, 2013, p. 302) ao mesmo tempo em que a dobra barroca valoriza o rebuscamento, a idéia de clamar para o alto que a dobra muitas vezes remete faz perceber o esforço da Igreja Católica em retomar o poder, mas esta não fora a única entidade que se beneficiara da estética em questão. Observa Lourival Gomes Machado:

Cede o científico ao poético, abrindo-se campo para um subjetivismo que, restasse entregue a si mesmo, haveria de abalar a Igreja no século XVI, cuja reação se exprime na subordinação do subjetivismo dos meios expressivos a um conteúdo espiritual objetivo – é o barroco (1992, p. 37).

Novas possibilidades de mercantilismo se espalhavam pela Europa, neste período, e também a idéia do colonialismo parecia atender as demandas econômico-sociais de Estados soberanos fortalecidos que se constituíam durante Idade Moderna. A Europa, que sofrera inúmeras perdas na Baixa Idade Média, com a apocalíptica Peste Negra, parecia reassumir sua força, com a fortificação dos governos Absolutistas. Exemplo disto é a ascensão dos “Déspotas Esclarecidos”.

A Europa é o centro irradiador do labirinto que irá dominar o resto do mundo conhecido, neste período. As colônias irão receber reflexos muito nítidos desta irradiação, se transformando numa propagação mais longa da dobra, numa redobra. O Brasil do século XVII e início do Século XVIII, como será visto, é um exemplo muito relevante.

1.3 O Brasil do Século XVII: O barroco tropical e o absolutismo português

A análise de Deleuze sobre o paradigma estilístico do Barroco na Europa do século XVII será de grande valia para a apreensão de diversos aspectos da contemporaneidade. Entretanto, faz-se necessário conhecer o meio através do qual esta visão do mundo chegou ao território brasileiro, visto que este é o âmbito de abrangência do objeto de estudo do presente trabalho.

Entretanto, não se irá afastar completamente das estruturas e conceitos apresentados no tópico anterior, pelo contrário. Não parece justo buscar compreender o barroco brasileiro

sem o apoio da leitura tão pertinente de Gilles Deleuze sobre Leibniz, que tal como a imagem da “mônada” leibniziana, se mostra universal, o conceito por meio do qual Leibniz delineia um mundo distinto, à parte, mas também como unidade primordial que compõe todos os corpos.

Por outro lado, não se deve, também, fechar os olhos para trabalhos de autores brasileiros sobre a temática, uma vez que a arte é não só uma parte da história, mas de toda a identidade cultural de um povo. Tendo elaborado vasta obra sobre o barroco, a visão de Lourival Gomes Machado, historiador, filósofo e crítico de arte brasileiro é o ponto de vista mais adequado para esta abordagem. Outro reforço para o presente estudo será buscado na visão de Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, que não só lança um olhar contemporâneo, como também percebe reflexos do movimento no que denomina de “neo-barroco”, a ser explorado mais adiante.

Historicamente, é atribuída a Bento Teixeira Pinto, português radicado no Brasil, a autoria do poema que é considerado o marco do barroco na literatura brasileira, e marco temporal desta estética nas artes deste país. Trata-se de um poema épico em homenagem a Jorge de Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco, publicado em 1601, em versos decassílabos, dispostos em oitava rima. Frequentemente remete a “Os Lusíadas” e reflete pouco o ambiente da Colônia.

Algumas descrições da natureza como a “Descrição do Recife de Pernambuco” apresentam trechos muito nítidos do dualismo entre o alto e o baixo que o barroco evoca, de modo que as imagens literárias refletem os esforços visuais. Note-se, por exemplo, a vigésima primeira estrofe do poema:

Sendo os Deuses à lajem já chegados,
estando o vento em calma, o Mar quieto,
depois de estarem todos sossegados,
por mandado do Rei e por decreto,
proteu, no Céu c’os olhos enlevados,
como que invistigava alto secreto,
com voz bem entoada e bom meneio,
ao profundo silêncio larga o freio.

As imagens literárias do vento e do mar remetem à estrutura da dobra, ao fluxo que se enreda infinitamente na unidade monádica observada por Leibniz. O que se destaca no trecho, entretanto, é a contradição entre a Terra e o Céu, e os mistérios que o sagrado evoca, a contradição entre o céu e a terra que caracterizava o período. É relevante perceber também, no trecho citado, a ligeira alusão ao domínio da coroa portuguesa. A subordinação do Brasil

Colônia à metrópole é um fator de muita significância para a específica caracterização do barroco brasileiro, como será visto a seguir.

Por sua vez, Lourival Gomes Machado centra sua análise na sociedade mineira do ouro, conhecida como “Zona do Ouro”, que durante o século XVII refletirá de maneira muito forte a expansão do absolutismo português em virtude da grande exploração econômica do ouro brasileiro. Nota que o absolutismo português está em processo de expansão quando se levantam as construções religiosas barrocas em Minas Gerais de modo que o Marquês de Pombal se apresenta como o reflexo da tendência européia do despotismo esclarecido (MACHADO, 1992, p. 123).

O despotismo, que desde o Renascimento se estruturava, entre os séculos XVII e XVIII evoluía para aquilo que seria conhecido como Absolutismo, refletindo-se no fortalecimento dos modernos Estados-Nação na Europa. Na América Portuguesa, a ação missionária da Companhia de Jesus mostrou-se um fator determinante tanto para a formação territorial, como cultural do Brasil.

A presença dos jesuítas foi muito importante para a propagação do cristianismo católico no interior da colônia. Com o intuito de aperfeiçoar suas ações missionárias e a propagação da fé, os jesuítas trouxeram da Europa as influências estéticas de cunho fortemente religioso que marcaram o estilo barroco. Diante disso, esse tipo de criação é passível de ser observado nas igrejas e imagens religiosas do período, que se multiplicaram no campo nos centros urbanos do país.

O barroco brasileiro é mais simples, menos rebuscado que o europeu, mas não deixa de possuir interfaces muito nítidas com a tendência estética original. Havia ainda a presença de pequenos detalhes e imagens que remetiam a características locais, como a presença de frutas e símbolos tropicais nas imagens, o que fez com que este barroco ganhasse o apelido de “Barroco Tropical”. Diante deste fato, Lourival Gomes Machado observa que:

As preocupações da cultura espiritual – que, talvez, em exame mais aprofundado, possa parecer como um “compromisso” do despotismo com forças intelectuais autônomas, chegando ao extremo entendimento entre monarcas absolutos e enciclopedistas – não são necessárias nos territórios colonizados, sobre tudo tal como o eram há dois ou três séculos, posto que ali se deseja sobretudo estabelecer uma cultura material em sua acepção mais rudimentar (1991, p. 131).

Ainda que de maneira mais contida, entretanto, o barroco assumiu uma variação estética notável no Brasil do século XVII. Mesmo que as fachadas das construções barrocas

sejam muitas vezes tidas como mais “despojadas” que as européias (MACHADO, 1992, p. 105), ainda assim se mostram extremamente elaboradas quando postas em comparação com estruturas de períodos anteriores da arte brasileira.

O papel da metrópole portuguesa na importação deste modelo estético é inegável, mormente através da Companhia dos Jesuítas. É possível observar na pluralidade de formas e texturas que seduzem o espectador características do exibicionismo do poder absolutista, de modo que o barroco se apresenta como uma expressão formal desse poder (MENEZES, 2008, p.58). O poder, na visão dos monarcas absolutistas, era absoluto e ilimitado, de modo que a inquietude da dobra que se contorce rumo ao infinito expressa o movimento aparentemente infinito. A dobra barroca é um retrato da visão do poder, uma expressão do capital simbólico.

As obras e construções barrocas brasileiras possuem diferenças na sua feitura e na matéria prima utilizada (MACHADO, 1992, p. 106). Elas eram fabricadas a partir do uso de pedra-sabão, barro cozido e madeira policromada ou dourada. Houve ainda uma especial atenção no esforço de se reproduzir movimentos que salientassem a expressividade e dramaticidade. A dobra barroca é utilizada com o intuito de conferir pungência às sensações impressas nas obras, novamente conquistando a atenção do espectador com o impacto visual.

Entretanto, a condição colonial do Brasil mitigou muitos dos fatores que caracterizaram o barroco europeu. As repercussões políticas do movimento contra-reformista, por exemplo, são vistas por Lourival Gomes Machado muito mais como um elemento contemporâneo paralelo ao barroco mineiro do que como um fator determinante de sua constituição (1992, p. 121). Há, por evidente, a intenção de se produzir obras com a mesma riqueza e qualidade estética daquelas oriundas da Itália, mas, neste momento, não no Brasil há qualificação para tanto por parte da mão de obra produtora.

Se em Roma os artistas assumiam um novo papel social, e o refinamento das técnicas nas artes se desenvolvia bastante após a renascença, no Brasil o artista que entalhava as esculturas barrocas ainda era predominantemente a figura do escravo negro, impossibilitado pela sua cruel condição de ter a mesma educação formal e qualificação estética de mestres como Bernini e Caravaggio.

A exploração econômica da colônia por Portugal criou uma estrutura social onde a extrema riqueza dos senhores contrastava com a miséria dos escravos, e este fato pesou bastante sobre as representações barrocas. Note-se, ainda, que a descoberta do ouro no Brasil, na região de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, provocou uma verdadeira “corrida do ouro”

para essas regiões, de modo que milhares de pessoas de todas as regiões se deslocaram para o interior do País em busca de enriquecimento rápido.

A metrópole logo viu uma oportunidade de crescimento econômico com a tributação do ouro extraído. Assim, na zona do ouro havia uma exploração econômica somada a uma deficiência. Gomes Machado, encontra razões no “(...) indiferentismo metropolitano pela cultura espiritual da colônia tão bem traduzido pela proibição de prelos ou pela inexistência de escolas, lacuna de que se valeram, sempre que possível, os jesuítas” (1992, p. 133).

A relação entre o Brasil e a Europa ainda pode ser encarada sob outra feição que não a da exploração econômica das riquezas naturais por parte de Portugal. Nesse sentido, é importante destacar o papel dos membros do clero e dos membros da aristocracia que se deslocavam para a Europa para empreender uma formação acadêmica que não era disponibilizada na colônia.

Este intercâmbio foi importante para o contato com as idéias Iluministas, o que estimulou a queda da lavoura açucareira e a transferência do centro econômico para Minas Gerais, em razão da extração do ouro, e para Rio de Janeiro, onde ele era comercializado. Com estes novos ideais construiu-se uma cultura comercial, com o fortalecimento de uma classe burguesa, o Brasil dá margem dando repercussão do pensamento iluminista francês, o que culminou com a Inconfidência Mineira. Observa Gomes Machado:

Em seus aspectos literários e filosóficos, o espírito iluminista encontrava, quando desamparado pela coroa, todos os recursos que podiam emprestar-lhe os bacharéis e clérigos formados na Europa. Mas a construção e, sobretudo, as artes plásticas complementares desconheciam tais escámulas: não havia, ao que parece, comunicação de padrões e quadros profissionais entre metrópole e colônia, no que se refere a tais atividades (1992, p. 133).

Diante disso, é possível constatar que o virtuosismo que caracteriza o barroco europeu não pode ser visualizado em sua versão brasileira. A colônia portuguesa foi berço de uma versão muito mais simples, mas não menos impactante que a original. Muito embora tenha sido a descoberta do ouro que estimulou o desenvolvimento da região, a maior quantidade deste minério foi relegada à metrópole portuguesa, de modo que a madeira e a pedra-sabão irão predominar nas obras.

Além disso, o artista no barroco brasileiro se aproximará muito mais do papel de artesão do que de autor, pois não possui a formação que na Europa o mecenato ensejou. O artista brasileiro virá das camadas pobres da população, em uma sociedade onde as acentuadas diferenças econômicas será essencial para dar a tonalidade dos movimentos

artísticos. É neste contexto em que, no início do século XVIII, surgirá o maior expoente do barroco brasileiro, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Muito embora fosse filho natural de um mestre de obras e arquiteto português, sua mãe era uma escrava africana e, em virtude disto, Antônio, nasceu escravo, tendo sido batizado em 29 de agosto de 1730 na então chamada Vila Rica, atual Ouro Preto. O conhecimento que Aleijadinho tinha de desenho, de arquitetura e escultura fora adquirido através do contato com o pai e talvez do desenhista e pintor João Gomes Batista, vez que sua educação formal restringe-se ao internato no Seminário dos Franciscanos Donatos do Hospício da Terra Santa de 1750 até 1759, em Ouro Preto. Assim, o interesse pela escultura e pela arquitetura nasceu ao observar o pai nos trabalhos que ele realizava na Matriz de Antônio Dias e na Casa dos Contos.

Em 1752, já no período em que o barroco se consolidava, Aleijadinho realizou o seu primeiro projeto individual, um desenho para o chafariz do pátio do Palácio dos Governadores em Ouro Preto. Depois de 1777 o passou a apresentar sinais de uma doença degenerativa, que lhe valeu o apelido, de modo que seu corpo foi progressivamente se deformando, culminando na perda de vários dedos das mãos, restando-lhe apenas o indicador e o polegar.

Reconhece-se que muitos outros artistas empreenderam o esforço de copiar suas criações no escopo de buscar aperfeiçoamento da técnica. Um exemplo relevante da singularidade da obra de Antônio Francisco Lisboa está na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, erguida entre 1766 e 1794:

Figura 1.7 – Fotografia Igreja de São Francisco de Assis



A singularidade da obra de Aleijadinho reside no fato de que, à revelia de não haver tido contato direto com o barroco europeu, seus trabalhos chegam muito perto de refletir o estilo do velho continente.

A exuberância de formas deste templo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis parece destoar de muitas outras representações barrocas no Brasil, sendo por conta disso reconhecida como uma obra-prima da arte colonial brasileira. Estão aí todos os elementos reconhecidos por Leibniz e catalogados por Deleuze. O portal rebuscado guarda uma simbiose convidativa com as janelas que estão acima. A composição destas com as duas torres laterais, por sua vez, se apresenta como uma continuidade. As janelas são a dobra da porta, e as torres, a sua redobra.

Os elementos de maior complexidade e transcendência se acumulam na direção do alto, mas já na parte inferior há indícios do que virá, as complexidades se prenunciam. O acúmulo de texturas sinaliza um formato cônico, como braços erguidos para os céus, ou em convite ao ingresso no templo.

Note-se o contraste desta igreja com a Igreja de Nossa Senhora do Amparo, situada em Olinda:

Figura 1.8 – Fotografia Igreja de Nossa Senhora do Amparo



O templo, construído em 1613 e reconstruído em 1644, após um incêndio durante a ocupação holandesa, denota o estilo simplista que predominou no estágio inicial do barroco brasileiro. As dobras estão presentes, mas ainda de maneira muito tímida. Há muito mais a sensação de imponência e distanciamento reverencial que de sedução, chamamento. O paralelismo dos pórticos e janelas acentua muito mais uma percepção em linha reta da

fachada do que à sensação de alongamento que a profusão de dobras da igreja de Ouro Preto transmite.

Se através da arte barroca a Igreja Católica buscava uma reformulação da hegemonia que se retraíra após o Renascimento, buscando se fortalecer diante da ameaça que a Reforma Protestante representava, no Brasil este papel parece não ser sentido com tanta força. O barroco tipicamente brasileiro, antes do ponto de virada ocorrido com Aleijadinho, afigura-se muito mais como uma cópia da estética européia por parte da aristocracia colonial. Há, entretanto, um paralelismo relevante a ser apontado.

Na Europa, a Igreja Romana buscou, através do controle das técnicas artísticas ensejado pelo Concílio de Trento, retomar o domínio de *éthos*. O estilo barroco transmitia a idéia de que um *éthos* antropocêntrico, a morada do homem sob a perspectiva dele próprio, fazia-o sentir-se só, desamparado. *Physis* oferece questões perigosas a uma ovelha desgarrada, é uma posição inóspita longe dos braços e da proteção da Igreja, sendo necessário adotar uma *techné* que estimule a transcendência, o sentido de unidade que fora perdido.

Por formidáveis que hajam sido as obras do período barroco na Europa, o efeito gerado não foi o de segurança, pelo contrário, o caos se instaurava em um continente política e ideologicamente dividido. Uma série de conflitos ocorreu entre diversas nações européias a partir de 1618, e gradualmente as rivalidades entre católicos e protestantes e assuntos constitucionais germânicos foram gradualmente transformados numa luta que se espalhou por todo o continente durante quase toda primeira metade do século XVII, ficando conhecida como “Guerra dos Trinta Anos”. Demandava-se uma visão de mundo estabilizadora, que fornecesse certezas que a religião já não parecia mais apta a oferecer.

Por outro lado, no Brasil, o barroco não se referia tanto a um esforço da Igreja Católica, mas muito mais da aristocracia em estabelecer o seu domínio. Na colônia portuguesa, os ares Iluministas começavam, desde a primeira metade do século XVIII, a espalhar novos ideais que até então se mantinham latentes. Por razões variadas, em torno de questões como tributação, abastecimento de alimentos e ações das autoridades, pequenas revoltas como a Guerra dos Emboabas e a Revolta de Filipe dos Santos preparavam o terreno para embates mais sérios que viriam até mesmo a se opor às imposições da soberania régia portuguesa. A Inconfidência Mineira e o martírio de Tiradentes se tornaram icônicas, neste sentido.

O direito barroco, tal como a arte, mostrava-se desprovido de controle, em virtude do exercício tão ávido da vontade de agregar, controlar:

Like it's counterpart in baroque art, baroque Law embodies a distinctly decadent form: the will to legislate and command has been divorced from a legitimating source of significance. As Agabens puts it: "What, after all is the structure of sovereign ban if not that of a law that is in force but does not signify?" (SHERWIN, 2011, p. 118-119).²

A solução para o impasse na perspectiva européia viria com René Descartes, que ambicionava superar o cepticismo através da certificação pessoal do conhecimento, com uma atitude que mudou de maneira definitiva os rumos da ciência. No Brasil, a Inconfidência Mineira refletiu-se em uma série de conflitos como a Guerra dos Farrapos no Sul, a Conjuração Baiana no estado vizinho, a Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo, e na Revolução Pernambucana de 1817 e Confederação do Equador de 1824, em Pernambuco. Em ambos os casos, as tentativas de dominação – das quais a arte barroca é um reflexo tão claro – parecem ter sido o elemento catalisador para mudanças sérias de paradigma. Enquanto no Brasil a independência política começava a ganhar cores; na Europa, a libertação que se buscava era a dos dogmas, através da autonomização do pensamento, que encontrou no método cartesiano um relevante paradigma.

Tanto no caso da Europa como no do Brasil, a imagem se mostra como um indício muito nítido dos rumos tomados pela visão do mundo da filosofia, da política e do direito. A estética barroca informa o esforço em agregar um mundo dividido, fragmentado, onde as incertezas predominam no pensamento.

É com base nesta impressão que Richard Sherwin irá identificar, na contemporaneidade, um novo tipo de barroco, no qual os arabescos e entrelaçamentos são proporcionados pela imagem digital, que a todo instante se impõe, se reproduz. A dobra leibniziana reassume um papel central no mundo das redes sociais e mídias em massa, onde o indivíduo é convidado a interagir com a imagem da mesma forma que os portais barrocos do século XVII convidavam à transcendência.

2 Como sua contraparte na arte barroca, o Direito barroco corporifica uma forma distintamente decadente: a vontade de legislar e comandar tem se divorciado de uma fonte legitimadora de significação. Como Agaben propõe: 'O que, afinal de contas, é a estrutura da proibição soberana se não uma lei que está em vigor mas não significa?' (tradução nossa).

CAPÍTULO DOIS

A SEDUÇÃO DO AUDIOVISUAL NA ERA DO BARROCO DIGITAL

Desde antes do surgimento da escrita, pinturas rupestres eram usadas pelos ancestrais do *Homo sapiens sapiens* para retratar o medo do inóspito mundo natural. Buscava-se, através das primitivas representações, dominar esta realidade, envolvê-la, exercer o controle sobre ela. A imagem é, assim, um reflexo muito relevante de *éthos-techné*, pois revela a necessidade do homem de dominar a realidade através da sua apreensão. A visão, assim, vira representação, e como tal, reflete domínio.

No ritmo da evolução humana, seguiu-se de modo paralelo a complexização do conhecimento e, conseqüentemente, do meio de sua articulação: a linguagem. Estima-se que entre os primitivos grunhidos ininteligíveis dos primeiros hominídeos e as primeiras palavras escritas um período não menor que cento e cinquenta mil anos tenha decorrido. Entretanto, do surgimento da escrita até a criação dos modernos computadores, menos de um décimo deste período decorreu. A evolução da comunicação humana é passível de ser vislumbrada como um gráfico assintótico ascendente, numa velocidade que pouco a pouco tende ao infinito. A imagem, entretanto, sempre esteve presente, de uma forma ou de outra.

Para a semiótica de Charles Sanders Peirce, a imagem é vista como um signo em primeiridade perante o objeto dinâmico. Trata-se do nível icônico, as primeiras impressões que fazem distinguir o objeto da realidade que o circunda, ou seja, a construção de uma representação preliminar do objeto que guarda uma relação de verossimilhança com ele. Como denotam Lucia Santaella e Winfried Nörth: “As imagens representam seus objetos porque apresentam similaridades no nível de qualidade” (2014, p. 64).

A imagem se põe, em sede de linguagem, como um instrumento de percepção da realidade. Contudo, diferentemente da linguagem escrita ou falada que demanda uma sistematização mais complexa, um desenvolvimento mais aprofundado de uma estrutura sistemática mental, a imagem conquista a percepção através da intrigante similaridade que ela guarda com o objeto real, dado seu caráter icônico, de primeiridade (PEIRCE, 2012, p. 65).

Como assinalado anteriormente, ainda que sob perspectivas diferentes, Anibale Carracci e Michelangelo da Caravaggio compreendiam bem esta sedução icônica da imagem, de maneira a envolver e arrebatá-lo o espectador com o realismo de suas pinturas. Carracci, contudo, ainda se vinculava a uma postura idealizada do mundo sagrado, ao passo que

Caravaggio, com seu realismo naturalista, conquistou o público a tal ponto que suas obras absorvem, hipnotizam o espectador. O domínio técnico do *chiaroscuro* por ele chama à imersão no mundo sagrado.

Na Europa do século XVII a hipnose almejada pela estética barroca servia-se a um propósito muito claro à Igreja Católica, o de chamar as ovelhas perdidas de volta ao rebanho que a Reforma Protestante (somada a outros fatores) intentara em dispersar. Já na América, mas especificamente no Brasil Colônia, o aspecto espiritual parece ter sido relegado a um segundo plano, e o barroco mais comedido parecia refletir muito mais uma subordinação à metrópole portuguesa e a uma distinção sócio-econômica muito clara entre os senhores, o povo comum e os escravos.

Por outro lado, é relevante observar que Jürgen Habermas afirma que a esfera pública consiste, em sentido amplo, no âmbito de interações intersubjetivas, tendo sua teoria da ação comunicativa uma forte interface com a construção de Peirce sobre verdade e consenso. Em suas palavras:

[...] a teoria da ação comunicativa é uma tentativa de comprovar a plausibilidade da idéia de que uma pessoa que se socializou em uma determinada língua e numa determinada forma de vida cultural não pode senão dedicar-se a certas práticas comunicativas, acedendo assim tacitamente a certos pressupostos pragmáticos presumivelmente gerais (2004, p. 19-20).

Diante disso, compreender o âmbito da esfera pública enquanto espaço de discussão será relevante para se buscar na propagação de imagens a estrutura das relações sociais e os mecanismos que denotam o exercício do poder simbólico. Conforme Thompson observa, o “Poder simbólico é a capacidade de intervir no curso dos acontecimentos, de influenciar as ações e crenças dos outros e, na verdade, de também criar acontecimentos, através da produção e transmissão de formas simbólicas” (2002, p. 132).

Na atualidade, a profusão de meios de comunicação, entre mídias irradiadas e meios digitais, e a constante exposição a telas de televisores, computadores e outra infinidade de *gadgets* demanda uma revisitação do conceito leibniziano de dobra barroca. A realidade do mundo digital do século XXI não pode ser analisada sem se levar em consideração a influência cultural da visualidade, pois como Richard Sherwin observa: “In digital culture, images abound, but oftentimes, rather than seeing something that exists in nature we are using our eyes to process information³” (2011, p. 16).

3 Na cultura digital, as imagens são abundantes, mas muitas vezes, ao invés de ver algo que existe na natureza, estamos usando nossos olhos para processar informações (Tradução nossa).

A presença constante da imagem digital ao redor causa uma sensação diferente de tempo e espaço, que altera a percepção dos indivíduos em suas situações físicas e produz um “*lugar* intersubjetivo de encontro” (FECHINE, 2006, p. 12), de modo que se modifica a esfera pública habermasiana. O desafio, portanto, é compreender como se dá a construção desta conjuntura contemporânea, deste mundo Barroco Digital, onde a imagem digital caminha para se tornar um paradigma central na apreensão da realidade.

2.1 A era visual e uma nova perspectiva sobre a linguagem

O autor americano Richard Sherwin, professor da Faculdade de Direito de Nova Iorque e Diretor do Projeto de Persuasão Visual (“Visual Persuasion Project”) desta instituição tem por referência de trabalho a percepção de que se vive, na atualidade, uma cultura visual, e de que nesta cultura em particular, as condutas - mormente as que se referem aos padrões éticos e estéticos – de certo modo atingem a prática e a teoria do Direito.

Em seu livro “Visualizing Law in the Age of the Digital Baroque”, ainda sem publicação no Brasil, (“Visualizando o Direito na Era do Barroco Digital”, em tradução livre), Sherwin pretende confrontar as realidades das culturas jurídica e visual, utilizando-se de parâmetros que deitam raízes na desconstrução de concepções em torno de realidade e significação.

Se, por um lado, os avanços tecnológicos permitem a rapidez na circulação de informações que ensejou a construção de um contexto mundial globalizado, com a diminuição das distâncias e crescimento exponencial circulação de mercadorias, serviços e tecnologias; por outro, Sherwin percebe que a profusão de imagens às quais o indivíduo se encontra incessantemente exposto acaba por gerar uma sensação de angústia e incerteza. Trata-se de um momento onde a informação assoberba o indivíduo, causando uma sensação de ‘ansiedade ontológica’ (SHERWIN, 2011, p. 17).

A cultura barroca trazia uma sensação semelhante que, conforme o autor (2011, p. 18) estava associada a um período de profunda desordem, como visto, se vivenciava um constante sentimento de ansiedade acerca da posição do homem perante o mundo, e o papel que o sagrado desempenhava nesta compreensão, em outras palavras, na construção de *éthos*.

Nesta conjuntura histórica, ainda segundo o autor americano, a visão dedutivista do racionalismo cartesiano, mormente em seus aspectos refratários à subjetividade, surgiu como

resposta aos anseios advindos da visão caótica que o Barroco imprimia sobre o mundo. As certezas do raciocínio dedutivo surgiam com o intuito de desconstruir a imagem do mundo como um labirinto intrincado, as incertezas de uma visão de mundo simbolizada por uma dobra que se contorcia infinitamente.

Como visto anteriormente, a religião tem se mostrado um meio muito eficaz na transmissão de modelos de vida e parâmetros éticos, colaborando para a estruturação da sociedade e, assim, no delineamento de conjunturas históricas. Assim, as noções do que é realidade ou não, do que é justo ou injusto, das questões éticas e mesmo das estéticas, passam de maneira necessária pela influência dos paradigmas metafísicos estabelecidos.

Entretanto, no mundo contemporâneo (ou pós-contemporâneo como tem sido denominado seguindo a perspectiva deleuziana), a reprodução desenfreada de imagens e a propagação instantânea da comunicação também se mostram como um meio de propagação de concepções de mundo, modelos de estrutura social. Denotam Feigenson e Spiesel: “Visual representations have challenged and, more recently, overtaken purely verbal ones as the dominant means of communication in Western culture”⁴ (2011, p. 14).

O Barroco Digital é, assim, um contexto no qual se vivenciam os conflitos e dúvidas que se faziam presentes no Século XVII, mas em um ambiente onde a dobra se manifesta através da imagem digital, sempre presente na vida social contemporânea. Trata-se de um ambiente no qual o mundo virtual seduz e hipnotiza, onde torna-se mais difícil viver abrindo mão de uma realidade fictícia desenhada nas telas dos dispositivos audiovisuais.

Assim, compreendendo-se que, não é possível apreender a contemporaneidade através de um simples conceito, e entendendo ser mais eficaz descrevê-la como um conjunto de condições que produzem e são produzidas por uma ampla gama de processos, a transmissão de imagens através de novos mecanismos como a televisão, o computador e, mais recentemente, *gadgets* das mais diversas variedades, se mostra como um elemento que deve ser levado em consideração na constituição da contemporaneidade. No que se refere ao seu especial papel na transmissão de idéias, construção de paradigmas e propagação de ideologias.

Alberto Efendi Maldonado percebe uma dificuldade em conceituar a comunicação, em virtude da necessária interdisciplinaridade que envolve alguns aspectos negativos (2003, p. 208), e que muitas vezes há uma infinidade de perspectivas e logocentrismos tão

4 Representações visuais têm mudado e, mais recentemente, tomando o lugar daquelas puramente verbais como os meios de comunicação dominantes na cultura Ocidental (tradução nossa).

fragmentária, que torna-se difícil delinear um consenso. Entretanto, adotando-se uma acepção pragmática, esta infinidade de perspectivas distintas é não só aceita, como um elemento necessário dos objetos de análise, ou seja, do objeto dinâmico. Assevera Charles Sanders Peirce:

Os Objetos – pois um Signo pode ter qualquer número deles – podem ser, cada um deles, uma coisa singular existente e conhecida ou que se acredita ter anteriormente existido, ou que se espera venha a existir, ou um conjunto de tais coisas [...] (2012, p. 48).

Diante disso, uma multiplicidade de visões sobre o fenômeno comunicativo irá ensejar que ele seja analisado em diversos contextos diferentes, a depender a viabilidade prática que se queira alcançar. É relevante, assim, perceber que a Semiótica trará relevante contribuição para a abordagem que se pretende dar à presente análise, em face de sua visão não-essencial dos fenômenos (LECHTE, 2010, p. 141).

Assim, partindo-se da premissa de que o Direito é um sistema simbólico que se estrutura em torno da linguagem, a compreensão da comunicação encontra nele uma relevante interface. Uma das inúmeras perspectivas assinaladas por Maldonado, de modo que: “o Direito pode ser considerado como um código artificial, na medida em que comunica padrões de comportamento lhes atribuindo valores (...)” (VON OERTZEN, 2005, p. 18).

Nesta mesma perspectiva, bem assinala Eduardo Bianca Bittar (2015, p. 539) a relevância da abordagem do fenômeno jurídico pelo prisma da semiótica:

A Semiótica é esta ciência que, já em seu nascimento, é reconhecidamente forma de saber interdisciplinar sobre o Direito, porque possui como matriz as teorias oriundas dos estudos de comunicação (ciência da relação de comunicação), semiologia (ciência dos signos) e semiótica (ciência do sentido), transplantadas para a dimensão do que é jurídico.

Ora, é neste contexto que a imagem assume um papel de protagonismo sem precedentes no plano da comunicação. Esta mesma comunicação que, por meios audiovisuais, já era possibilitada desde o Século XIX, com a invenção do cinema, modificou a noção de tempo e espaço das sociedades de um modo até então inédito. Entretanto, foi apenas no início do Século XX que a televisão iria aparecer, popularizando ainda mais a transmissão de conteúdos por áudio e vídeo. Até que hoje, se viva, “uma era em que tudo concorre para a imagem, para a visibilidade e para a composição de sentidos no plano do olhar” (BUCCI, KEHL, 2004, p. 16).

Tais modificações demandaram mais uma vez a atenção dos estudiosos da linguagem, de modo que a semiótica também passou por um aprofundamento em sua perspectiva. Consoante Yvana Fechine:

A semiótica passa a se ocupar agora de um sentido anterior a uma elaboração conceitual, um sentido pré-cognitivo, que se dá sem a mediação de qualquer linguagem socialmente instituída. Desloca suas preocupações com os discursos enunciados para as próprias instâncias enunciantes (2006, p.05).

No que se refere ao direito, as tendências da semiótica jurídica, neste contexto, acabam por convergir para uma abordagem multidisciplinar do fenômeno jurídico, mormente com os estudos de um movimento denominado “Cultural Legal Studies”, onde a abordagem das interfaces entre direito, artes e comunicação se mostra pertinente para a compreensão de novos modelos de compreensão da retórica:

Visual tropes and genres, audio cues, and nonlinear digital editing, among numerous other rhetorical offshoots of screen-based communication practices, must now take their place among more traditional rhetorical, linguistic and cognitive mappings of the terrain of meaning. As new signs proliferate within society, legal semiotics must meet the challenge of providing an adequate typography of emerging patterns of discourse (SPIESEL, SHERWIN, FEIGENSON, 2005, p. 233).⁵

Compreender a realidade e dominar a linguagem são, assim, processos que não podem deixar de levar em consideração a cultura visual da atualidade. A Semiótica francesa tem se preocupado muito mais com o aspecto do sensível, ou seja, aquela que se preocupa com a forma no processo de comunicação que propriamente com o conteúdo argumentativo crítico, que é preocupação dos estudos latino-americanos. A preocupação com esta abordagem da comunicação enquanto estímulo sensorial tanto se percebe na medida em que esta gradualmente tem se apresentado como “epistemologia da comunicação” (FECHINE, 2006, p. 02).

Na virada lingüístico-pragmática, a palavra “uso” passa a assumir o sentido que a linguagem tem de interação entre os chamados “sujeitos de ação e de linguagem”. A noção de “jogos de linguagem” é fundamental em Wittgenstein, pois refere-se às formas de comunicação que ocorrem de acordo com as diversas comunidades de comunicação (WITTGENSTEIN, 2012, p. 177).

5 Tropos visuais e gêneros, pistas de áudio e edição digital não linear, entre inúmeras outras ramificações retóricas de práticas de comunicação com base em telas, tem agora de tomar o seu lugar entre os mapeamentos de retóricas, lingüísticas e cognitivas mais tradicionais no terreno do significado. À medida que novos signos proliferam no seio da sociedade, a semiótica do direito deve enfrentar o desafio de fornecer uma tipografia adequada de padrões emergentes de discurso (tradução nossa).

A existência de tais regramentos no exercício da linguagem consubstancia-se no que Wittgenstein convencionou denominar de “gramática própria” de uma dada linguagem, ou seja, o uso que se dá ao instrumento que é a linguagem (2012, p. 203). À revelia dos fatores inovadores que se apresentarão à medida que a fala se ponha em exercício (o elemento condicionado à experiência), a língua, enquanto estatuto, determinará previamente uma série de limites para o exercício lingüístico por parte do indivíduo.

Esses jogos são fruto de paradigmas histórico-conjunturais, de um determinado contexto. Eles alcançam não somente as palavras, mas as imagens e outros elementos da conjuntura social. Diante disso, é relevante notar que, ao levar em conta o significado das expressões nos jogos de linguagem, se está encarando-os sob o prisma do modo de uso, o ponto de vista pragmático, entendendo-o como parte natural das ações humanas radicadas em uma forma específica de vida.

Sob esta perspectiva, a noção habermasiana de “esfera pública” irá guardar uma relação muito íntima com a estruturação do canal de comunicação ou, mais especificamente, do estabelecimento de contratos de comunicação, ou seja, contratos nos quais são reconhecidas as condições de concretização do intercâmbio. Isto porque os “atos de fala” que, conforme Habermas, constituem a “ação comunicativa” são procedimentos que objetivam a conformação de um entendimento (MARCANTONIO, 2014, p. 69).

A estrutura teórica de Jürgen Habermas fundamenta-se na idéia de intersubjetividade, percebendo na busca de um entendimento no corpo social um elemento central para a definição da idéia de legitimidade. Sua perspectiva abarca uma razão interpessoal, não apenas subjetiva. Sua compreensão da verdade vem do agir comunicativo, a construção de uma verdade intersubjetiva, que surge do diálogo, o que irá atingir diretamente sua noção de legitimidade. Nas palavras do autor alemão:

Legitimidade significa que há bons argumentos para que um ordenamento político seja reconhecido como justo e equânime; um ordenamento legítimo merece reconhecimento. Legitimidade significa que um ordenamento político é digno de ser reconhecido (HABERMAS, 1983, p. 219-220).

O pragmatismo, no tocante à teoria da lógico-semiótica que Peirce traçou, vislumbra a noção de que real é aquilo em que a opinião final advinda do consenso resultaria. A opinião final que acabará por ser fixada está previamente destinada, pois não depende de circunstâncias contingenciais, mas sim de um processo dialógico que conduzirá inelutavelmente todos os agentes ao mesmo resultado. Isto se dá na medida em que sucede porque os universais são conceitos com repercussões reais e fisicamente eficientes, elementos

imprescindíveis para a compreensão da realidade, conferindo às questões objeto de consenso uniformidade e previsibilidade projetável no futuro (PEIRCE, 2012, p. 295).

Diante disso, como paradigma epistemológico, o pragmatismo, para Peirce, se apresenta como uma progressiva inquirição a realidade e, neste sentido, sua abordagem é principalmente comunicacional, pois “(...) faz o pensamento consistir no metabolismo vivo e inferencial de símbolos cuja finalidade reside em resoluções gerais e condicionais para agir” (PEIRCE, 2012, p. 297). A construção de signos diante da realidade (objeto dinâmico) encontra na percepção da imagem uma etapa que não pode ser desprezada.

Todo este processo de inquirição de signos gerais é percebida na visão de Habermas, pois como assevera Jonathan Hernandez Marcantonio: “A estrutura pragmática de Peirce vai além da identificação de institutos lingüísticos. Ele desenvolve um modelo *científico* que visa, por meio dos *signos*, o alcance da ciência para se chegar ao entendimento” (2014, p. 72).

A comunicação, assim, se apresenta como um processo plural, que não irá se restringir à aos processos referentes à linguagem verbal, assumindo as imagens um fator também relevante. Soma-se a esta compreensão o fato de que a tecnologia tem ensejado diversos novos mecanismos de produção e transmissão de imagens, de modo que estas têm atraído muito mais a atenção dos indivíduos nos últimos tempos.

Por outro lado, como instrumento de solução de conflitos e meio de pacificação da realidade social, o direito assume o caráter de um mecanismo do qual o homem lança mão no processo de sua adaptação à ideia da alteridade, ou seja, da existência de uma realidade exterior, prévia e determinante de sua existência, pensando em categorias mais abstratas. É, nesse sentido, um instrumento de adequação social, um instrumento delimitador de parâmetros de realidade a serem percebidos neste processo, assumindo, portanto, o papel de um paradigma social.

Desta forma, enquanto organismo sistemático, o direito precisa comunicar-se com a realidade que o circunda. Como sistema, precisa criar uma abertura para o estado caótico da realidade exterior, precisa desenhar-se como signo para poder ser lido de maneira adequada pelos membros da sociedade.

A imagem, assim, desempenha um papel relevante na compreensão da comunicação e das linguagens contemporâneas. Entretanto, uma série de problemas se apresenta quando a imagem se produz e se propaga de maneira tão veloz. Se no Século XVII Caravaggio permitiu, com sua maestria sem precedentes da técnica do “*chiaroscuro*”, a imersão do

espectador no até então distante e idealizado âmbito metafísico da fé cristã, a transmissão de imagens audiovisuais em alta definição alcançada com os avanços da tecnologia aparentemente enseja uma sensação muito mais aprofundada de realidade.

Entretanto, como será observado no tópico subsequente, esta sensação de realidade proporcionada pela implementação tecnológica do audiovisual se apresenta como um problema na medida em que as transmissões analógicas e digitais, muito embora guardem uma semelhança muito grande com a realidade, não passam de uma ilusão advinda da associação da imagem em movimento com o áudio. Não há, de fato, uma realidade, mas sim uma série de mensagens binárias decodificadas que causam no cérebro a impressão de realidade.

Ray Bradbury, de maneira bastante visionária, previu os perigos que esta ilusão poderia ocasionar em seu livro “Fahrenheit 451”, sobre um futuro distópico onde os livros são uma ameaça à sociedade, e para suprir as pulsões existenciais com medicamentos opiáceos que estimulam uma imersão cada vez maior na relação com a televisão e um mundo virtual, causando a ilusão de realidade. Semelhante preocupação parece acometer Richard Sherwin ao identificar o que ele chama de barroco digital e, tal como a dobra barroca que Gilles Deleuze apresenta, também é possível identificar um elemento de hipnose e sedução no barroco digital de Sherwin, especialmente quando se fala de audiovisual.

2.2 Uma nova dobra na era digital: “*¡No hay banda!*”

O modo de produção Medieval, estruturado no Feudalismo, desenhava uma vida social na qual todas as relações estavam muito bem traçadas, com uma compreensão implícita da distinção entre susseranos, vassalos e, especialmente neste caso, o clero.

Neste contexto, como se sabe, o papel na sociedade da Igreja Católica, que tinha grande influência no Império Romano, fora reforçado, intensificando-se a sua ingerência nas instâncias de poder. Um marco neste processo de ampliação de abrangência fora o fato de Constantino, por haver considerado a vastidão do Império Romano e, conseqüentemente, sua grande diversidade cultural, promover a “cristianização” de uma série de crenças pagãs, o que além de conferir uma nova identidade à Igreja, permitiria um aumento no seu espectro de alcance.

As imagens e representações religiosas detinham grande influência na percepção de mundo das pessoas. O Sagrado encontrou na arte gótica, predominante dos Séculos XII ao XVII, um meio de expressão muito eficaz, passando então a impregnar a visão de mundo dos indivíduos, determinando valores e paradigmas de compreensão da realidade (GOMBRICH, 2001, p. 129).

Entretanto, os séculos finais da Idade Média, diferentemente do tranqüilo período inicial, vieram acompanhados de uma verdadeira sensação de caos e desamparo. A ordem que a Igreja Católica tanto se empenhara em estabelecer parecia então ameaçada por uma série de eventos trágicos com a peste negra, a escassez de comida e as cruzadas trazendo a morte de aproximadamente um terço da população européia, corporificando os quatro cavaleiros do Apocalipse do apóstolo João.

A perspectiva do mundo pelos olhos do sagrado tornava-se mais amarga a cada momento desta crise européia. O *éthos-physis* teocêntrico entrava em decadência sinuosa. Como Ingmar Bergman pôde muito bem traduzir em seu filme “O Sétimo Selo”, o caos vivenciado pela Europa no período da Baixa Idade Média era em grande parte devido à perda de sentido experimentada pelos adeptos da visão de mundo proporcionada pela Igreja. O sagrado não oferecia mais respostas, como se pode perceber em um dos momentos do filme, quando o Cavaleiro Antonius Block, acreditando estar se confessando com um Padre, revela suas angústias à sua adversária no jogo de xadrez, a Morte:

Eu quero conhecimento! Eu não quero fé ou suposição, eu quero conhecimento! Eu quero que deus estenda a mão para mim, mostre seu rosto e fale comigo... Eu clamo por ele na escuridão, mas parece que não há ninguém lá... Então a vida é um terror sem sentido (BERGMAN, 1957, 20’40’’).

As questões humanas não encontravam mais uma resposta adequada na fé, e após o Renascimento e a Reforma Protestante, o enfraquecimento da influência da Igreja Católica na formação do *éthos*, com a conseqüente modificação dos parâmetros éticos e estéticos. Esta conjuntura de “ansiedade ontológica” ensejou todo o processo anteriormente analisado, que culminou no esforço da arte barroca em usar a hipnose da dobra para atrair as ovelhas perdidas de volta ao acolhimento da Igreja.

Richard Sherwin percebe que a noção de mônada identificada por Leibniz e explorada no capítulo anterior, havendo impregnado a visão de mundo barroca, revela-se como um elemento importante para compreender esta realidade na qual todos os aspectos da vida são percebidos como um espetáculo obscuro, confuso e fragmentário, o que auxilia na identificação do barroco digital. Em suas palavras:

[...] when ontological anxiety is pervasive, life lurches from passion to passion. All things, including law, appear to be part of an endless spectacle of shadows driven by contingent forces cast beyond sight and reason (2011, p. 17).⁶

A perspectiva de Sherwin compõe uma dentre diversas teorias humanistas do direito. Sua abordagem alcança tópicos que envolvem os paralelos entre texto e imagem, bem como a natureza da representação, e o seu trabalho denota um esforço historiográfico na percepção das transformações sofridas pela idéia de representação, racionalidade e argumentação no direito. Somam-se aos seus esforços os de outros estudiosos, como Neal Feigenson e Chirstina Spiesel, cujo enfoque é mais especificamente voltado para o papel das imagens dentro da sala de audiências, no processo de formação do convencimento e julgamento.

O fetiche da imagem na contemporaneidade se apresenta como premissa comum destas abordagens. Trata-se da compreensão de que, na atualidade, as imagens digitais são uma realidade inescapável à atenção dos indivíduos. Dos televisores aos modernos *gadgets*, a exposição ao audiovisual não pode ser facilmente evitada, e isto colabora para moldar uma compreensão diferenciada dos instrumentos de poder simbólico. Como percebem Feigenson e Spiesel:

Digital picturing tools are everywhere in our work and leisure lives. And the complete penetration of digital thinking in our entertainments and disciplines of knowledge means that the ways we concieve the world as a whole are being transformed (2011, p. 19).⁷

A presença da imagem digital em todos os âmbitos da vida social faz denotar alguns importantes fatores, positivos e negativos. Se, por um lado, o processo de comunicação torna-se mais ágil e eficaz, tornando as discussões e os debates mais profundos, por outro, a exposição massiva a visões de mundo tão distintas enseja uma quebra nos parâmetros de *éthos*, o que afeta diretamente os valores morais e de legitimidade do poder coercitivo do direito (SHERWIN, 2011, p. 30).

Diante disso, a profusão de meios audiovisuais digitais guarda com a estética barroca uma grande sorte de afinidades, e Sherwin identifica uma relação em particular que merece atenção mais detalhada. Esta afinidade se refere ao caráter binário das imagens digitais, que esvazia a sua referência no mundo concreto. Da mesma forma que os intrincados arabescos

6 (...) Quando a ansiedade ontológica é generalizada, a vida dá uma guinada da paixão em paixão. Todas as coisas, incluindo o direito, parecem ser parte de um espetáculo interminável de sombras impulsionado por forças contingentes expressas além da visão e da razão (tradução nossa).

7 Ferramentas de retração digitais estão em toda parte em nossas vidas de trabalho e lazer. E a penetração completa do pensamento digital no nosso entretenimento e disciplinas do conhecimento significa que as formas como concebemos o mundo como um todo estão sendo transformadas (tradução nossa).

barrocos hipnotizam o espectador e prendem sua atenção, sem possuir uma referência, rumando para o vazio, à imagem digital guarda também uma grande dificuldade na sua referência com a realidade.

As imagens que se vê nas páginas da internet, as fotos tiradas com máquinas fotográficas digitais e imagens digitais de televisão podem ser representadas usando-se matrizes binárias. O sistema binário é utilizado por máquinas com circuitos digitais para interpretar informações, pois é apenas por meio dessa linguagem que os meios digitais exibem e processam textos, números e imagens. Isto se dá porque os computadores e máquinas complexas da atualidade não são aptos, como o ser humano, a interpretar letras e signos, somente sendo capazes de ler sinais elétricos na sua forma mais simples, identificando a passagem de corrente ou sua ausência, representados respectivamente pelos números 1 e 0.

Sobre esta característica das imagens digitais, Sherwin observa que: “(...) the spectacle of the baroque amid the rise of the digital simulacrum has left us awash in images whose authority lies not on the surface of the screen, but rather in the invisible depth of the algorithmic program that generates them.”⁸ (2011, p. 31). Buscar uma referência para todas as informações veiculadas pelos meios digitais se tornou um trabalho impossível, pois a relação entre significante e significado, entre signo e objeto dinâmico encontra agora um obstáculo na geração de dados virtuais.

Vive-se, de acordo com o autor, um ambiente de constantes ilusões, sonhos, um mundo construído através da chamada “hiper-realidade”, como assinalado por Baudrillard, que “considera que, com o advento das formas de simulações pós-industriais, que para ele não significam ilusões da realidade mas sim modelos de um real sem origem” (ALVARENGA *et al.*, 2014, p. 27). Trata-se de um meio de caracterizar a via das interações conscientes com a realidade na qual a consciência perde sua habilidade de distinguir a realidade da fantasia, o mundo real do virtual, e passa a se relacionar com ambas as perspectivas de modo que acaba por ser deslocado para o mundo do hiper-real. Serão, portanto, sucintamente analisadas três visões sobre a hiper-realidade no cinema contemporâneo.

Como exemplo desta percepção da realidade do mundo barroco digital, Sherwin utiliza-se de uma série de exemplos extraídos do cinema para ilustrar seu argumento. Diante disso, da mesma forma como se analisou a presença da dobra leibniziana, bem como de outros

8 (...) O espetáculo do barroco em meio à ascensão dos simulacros digitais nos deixou inundados de imagens cuja autoridade não está na superfície da tela, mas sim na profundidade invisível do programa algorítmico que os gera (tradução nossa).

elementos do mundo barroco, nos quadros e esculturas do Século XVII, partir-se-á para uma rápida análise do cinema contemporâneo para buscar observar elementos aptos a simbolizar o barroco digital.

Filmes como “Matrix”, dos irmãos Wachowski; “Cidade dos Sonhos” de David Lynch; e, mais recentemente, “A Origem”, de Christopher Nolan, além de sucessos de bilheteria aclamados pela crítica e pelo público, parecem, na visão de Sherwin, exemplificar de maneira muito eficaz o modo por meio do qual novo patamar de realidade se faz presente no mundo digital. “O *hiper-real* nos conduz a uma alucinação estética da realidade” (ALVARENGA *et al.*, 2014, p. 27). Diante disso, algumas considerações serão traçadas sobre eles, buscando-se identificar elementos dentro dos quais seja possível compreender o Barroco Digital.

No filme “Matrix” (“The Matrix”, Estados Unidos, 1999, Warner Bros Entertainment), de Andy e Lana Wachowski, um jovem hacker interpretado por Keanu Reeves, descobre viver numa realidade de ilusões. Esta realidade é governada por um programa de computador, e transmite a toda a humanidade a ilusão de uma vida normal, quando na realidade encontram-se conectadas à máquina por meio de cabos conectados diretamente a seus sistemas nervosos.

Como elemento característico direção de arte do filme, a realidade fictícia da “Matrix” é muitas vezes representada pelo fluxo nas telas dos computadores de uma infinidade de símbolos luminosos verdes, sem sentido aparente, mas que em alguns momentos desenham, para o espectador, as ambientações do mundo irreal. Isto se dá porque o programa de computador que dá nome ao filme nada mais é do que uma representação da matriz do sistema binário digital, cujas imagens, como visto, causam nos indivíduos a falsa sensação de realidade. Trata-se de uma leitura distópica da realidade contemporânea, onde estes códigos binários já hipnotizam com bastante eficácia.

Por seu turno, o filme “A Origem” (“Inception”, Estados Unidos, 2010, Warner Bros. Entertainment) dirigido por Christopher Nolan, lança mão de uma abordagem distinta. A trama fictícia envolve uma tecnologia que permite entrar nos sonhos das pessoas e capturar informações, o que, na trama, se mostra relevante para fins de espionagem industrial.

O aspecto a ser ressaltado, neste ponto, é o modo como o labirinto do mundo dos sonhos faz os personagens perderem a percepção da distinção entre imaginação e realidade. A figura barroca do labirinto assume uma nova roupagem, com a complexidade das imagens

irreais capturando os indivíduos em uma realidade fictícia. O mundo dos sonhos causa a ilusão de realidade nas pessoas, e estas crêem vivenciar experiências. Levando-se em conta como as tecnologias digitais permitem a comunicação audiovisual a longas distâncias, não é difícil traçar um paralelo com o labirinto dos sonhos de Nolan.

Entretanto, é o filme de David Lynch, que parece melhor ilustrar a percepção do professor da Faculdade de Direito de Nova Iorque sobre o papel sedutor e ilusório da imagem digital na contemporaneidade. “Cidade dos Sonhos” (“Mulholland Drive”, 2001, Estados Unidos, Universal Pictures) traz a história de uma mulher (interpretada por Laura Harring) que, após um acidente de carro, perde a memória e tenta reconstruir sua identidade com a ajuda de uma aspirante a atriz interpretada por Naomi Watts.

Uma série de eventos desprovidos de uma lógica aparente se descortina ao longo do filme para somente se reorganizar em um sentido compreensível no final da história, revelando-se um sentido comum em todas estas construções aparentemente caóticas. Novamente, tal como o filme de Nolan, o labirinto dos sonhos se faz presente, mas o caractere a ser aqui destacado será outro, o da ilusão que nasce da não-realidade.

Em um dos momentos mais significativos da trama, a personagem de Laura Harring fala durante o sono e acaba despertando a sua amiga. No estado de sonambulismo, a misteriosa personagem insiste em repetir “*¡No hay banda!*” e “*¡Silencio!*”. Acreditando já ter ouvido estas palavras antes, a personagem de Naomi Watts insiste para que as duas vão a um teatro chamado “Silencio”, e lá se deparam com uma série de revelações.

“*¡No hay banda!*”, como as protagonistas descobrem, refere-se a uma afirmação sobre o espetáculo encenado no teatro em questão. O mestre de cerimônias elucida que não há banda ou orquestra naquela apresentação, tudo é uma gravação em uma fita. E, ainda assim, elas escutam, hipnotizadas, o som de uma clarineta inexistente, um trombone sem som e, por fim, uma cantora que, no meio da canção, desmaia apesar da música continuar, desfazendo a ilusão de que ela de fato cantava. Neste momento, a ilusão se desfaz por completo, e a catarse final chega para as personagens.

A ilusão desempenha um papel fundamental na visão de mundo barroca, pois a principal preocupação da Igreja Católica, após a fragmentação vivenciada com o Renascimento e a Reforma Protestante, pretendia reconquistar domínio perdido. A ilusão barroca é sempre intencional, pois busca seduzir os sentidos (SHERWIN, 2011, p. 107). Esta sedução, no mundo contemporâneo, se dá de uma maneira muito mais intensa, a ponto de

reconstruir a noção de realidade, com dobras e redobras construindo realidades virtuais, expandindo os espaços, modificando as relações.

Tem-se, assim, a realidade assolada por uma profusão de códigos binários que geram um intrincado labirinto de ilusões. Imagens digitais atraem a atenção, convidam o indivíduo a reconstruir sua realidade, ampliando-a. A dobra leibniziana analisada por Gilles Deleuze assume, no contexto pós-industrial digital, uma nova feição, estruturada por dígitos binários e sons, em um mundo que se reconstrói em torno das projeções nos aparelhos. A dobra binária é uma realidade ficta em que se acredita estar vivenciando algo que não é materialmente verdadeiro, onde se está presenciando os eventos sem estar de fato presente em sua ocorrência.

Richard Sherwin percebe que a preocupação central da cultura barroca era a de estabelecer uma cultura de massa de controle e conformidade, tal como a comunicação de massa da contemporaneidade (2011, p. 106). Há um esforço em delinear uma cultura de massa através da comunicação pelos meios audiovisuais no intuito de reconstruir o espaço público, ou seja “(...) as comunicações de massa hoje são parte central de nossa estrutura institucional” (DEFLEUR, BALL-ROCKBEACH, 1993, p. 141).

Os aparelhos de televisão de altíssima definição do mundo pós-industrial colaboram para uma reconstrução do sentido de realidade, como anteriormente apontado. É relevante perceber que, na Itália barroca do Século XVII, onde a televisão ainda era uma realidade muito remota, uma atração semelhante fora exercida por Caravaggio com sua pintura carregada de um realismo tão forte que parecia convidar o espectador a vivenciar as passagens sagradas, integrando-o no mundo bíblico, convidando-o a fazer parte das passagens.

A intenção deste novo momento do barroco é levar o indivíduo para a além da materialidade da sua vida, ampliando seu alcance visual, modificando sua noção de tempo. Na era em que a informação transita na velocidade da luz, a Teoria da Relatividade de Einstein consegue se confirmar de maneira bem clara, pois em decorrência do princípio da constância do módulo da velocidade da luz proposto pelo físico alemão, para quaisquer referenciais em movimento de velocidade relativa constante, o conceito de tempo irá se vincular ao dessa constante. Os instantes em que ocorrem os eventos e os intervalos de tempo que estes eventos duram, deixam de ser independentes do referencial inercial que os observa, passando a depender da coordenada paralela à velocidade onde o evento ocorre.

Esta nova compreensão do espaço e, principalmente, do tempo se incorpora à intenção agregadora que já se mostrava presente no Barroco do Século XVII. Se no

movimento estético de outrora os arabescos e entrelaçamentos, reais e conceituais, auxiliavam no intento de entreter os indivíduos e levá-los para fora das angústias da materialidade da vida rumo à contemplação de um labirinto metafísico, carregado de informações; a hiper-realidade contemporânea manifesta-se em um mundo de sonhos desenhados em e sons e dígitos binários (ou *bits*) em movimento. Como assevera Sherwin:

[...] digital baroque longing aspires to escape the material conditions of life itself – the earth and the body. This is the fantasy of total transformation: what was once conceived as the earth mother is now reconceived as a “space platform,” and the platform of the body now becomes a site from which humans may “lift off” to the “data garden” of the stars (2011, p. 109).⁹

A consequência deste labirinto, como será visto, enseja uma realidade na qual o *éthos* é marcado pela sua fragmentariedade. Assim, se na Europa do Século XVII esta pluralidade de referenciais gerou ambientes sociais caóticos em termos de princípios morais e políticos, ensejando a construção do método cartesiano e, conseqüentemente, a ascensão do positivismo jurídico moderno, Richard Sherwin irá perceber um ambiente análogo na contemporaneidade para questionar se uma nova perspectiva deve ser construída na era do barroco digital, por ele denominada de Realismo Jurídico Visual (*“Legal Visual Realism”*).

Este paradigma epistemológico proposto por Richard Sherwin é um importante elemento na compreensão da importância assumida pelo audiovisual no ambiente jurídico. Diante disso, merece atenção mais detalhada, de modo que será traçado um breve histórico da evolução epistemológica do direito, desde a reação pós-Cartesiana à visão de mundo barroca até a concepção de Sherwin.

2.3 Realismo Jurídico Visual

O mundo barroco, como analisado, vivenciava um labirinto ilusório de dobras e redobras no intuito de reconquistar a coesão ética vivenciada anteriormente, no auge do domínio católico do medievo. Esta visão de mundo, entretanto, dava aos indivíduos a falsa sensação de encarar a realidade do mundo, sendo na verdade um paradigma muito limitador da visão. Sherwin, assim como Gilles Deleuze, observa o papel da noção leibniziana da mônada como um elemento importante para compreender este contexto:

9 [...] O desejo do barroco digital busca escapar das condições materiais da própria vida - a terra e o corpo. Esta é a fantasia da transformação total: o que antes era concebida como a mãe terra está agora concebida como uma ‘plataforma de espaço’, e da plataforma do corpo torna-se agora um lugar a partir do qual os seres humanos podem ‘ascender’ rumo ao ‘jardim de dados’ das estrelas (tradução nossa).

[...] to borrow again from Leibniz, we are all monads, sealed within the confines of our embodied minds, gazing out upon the world through what we want to call a window, but the window is in reality a medium, a code, a set of filters and translators doing their best to convey a sense that we have let the outside in (2011, p. 18).¹⁰

O esforço da Igreja Católica com o movimento estético que se seguiu ao Concílio de Trento centrava-se, assim, na construção de instrumentos lingüístico-sociais que ensejassem a apreensão da realidade, na busca de compreender o mundo, que é uma das angústias existenciais centrais do homem no desenvolvimento da linguagem. Esta construção do catolicismo, contudo, se mostrou bastante problemática na medida em que as rivalidades entre católicos e protestantes e assuntos constitucionais germânicos foram gradualmente transformados num longo conflito europeu, a Guerra dos Trinta Anos.

Tendo vivido maior parte de sua vida e produzido muitas obras neste período, René Descartes viveu de maneira muito intensa uma época de transição e dela tomou emprestadas todas as contradições e questões. A grande contribuição de Descartes para o futuro da ciência está em sua tentativa de retomar uma visão cientificamente acurada da realidade, buscando com seu racionalismo desconstruir a visão ilusória que fora sedimentada e propagada pelas entidades religiosas responsáveis pela situação caótica que a Europa vivenciou em sua época.

As expectativas então depositadas no poder da razão encontraram no ambiente de incertezas ornamentado pelo barroco europeu um terreno muito fértil, onde o questionamento aos paradigmas estabelecidos sobre o mundo florescia de maneira muito constante, que dia após dia aumentavam em velocidade proporcional à infinitude de arabescos e dobras da arte ao redor. A visão racionalista e ontologista de Descartes se mostrou, assim, muito afortunada a ponto de se imiscuir tanto os domínios da teoria como os da ação prática, o que ensejou a necessidade de elaborar as noções de método, de verdade e, a partir destas, as noções de ser e de ação.

A obra mais significativa da construção racionalista de Descartes, “O Discurso do Método”, surgiu como simples introdução. O *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison à chercher la vérité dans les sciences* trata-se do veículo principal da essência do raciocínio científico moderno, pois a verdade científica só seria passível de ser encontrada partir de premissas seguramente verdadeiras, do parcelamento da abordagem dos raciocínios complexos; e o esforço em evitar omissões ao conduzir raciocínios longos.

10 [...] Tomando emprestado novamente de Leibniz, nós somos todos mônadas, selados dentro dos limites de nossas mentes encarnadas, olhando para o mundo através do que queremos chamar uma janela, mas a janela é, na realidade, um meio, um código, um conjunto de filtros e tradutores fazendo o seu melhor para transmitir uma sensação de que nós temos de deixar de fora para dentro (tradução nossa).

A necessidade de apaziguar os aguçados ânimos de uma Europa que vivia a constante aflição de espírito proporcionada pela guerra, que parecia se aguçar com a constante visão caótica dos arabescos barrocos na arte, ensejou em Descartes o intuito de reconstruir o modo por meio do qual o mundo era conhecido, e a verdade delimitada. Para evitar as dobras e redobras que, conforme Deleuze apontou na sua leitura de Leibniz, pareciam não levar a lugar algum, o método cartesiano buscava atingir a essência das coisas através de um raciocínio inquisitivo e dedutivo:

[...] apesar de que talvez uma idéia possa, acaso nascer de outra, não pode haver aqui, no entanto, *progressos in infinitum* e deve-se chegar por fim a uma primeira idéia, cuja causa seja como que arquétipo, no qual esteja contida formal e efetivamente toda a realidade ou perfeição que na idéia está contida apenas objetivamente ou por representação (DESCARTES, 2001, p. 42).

Diante disso, percebendo a insuficiência da visão monádica de mundo barroca, a dúvida cartesiana mostrou-se um fator revolucionário, apto a modificar o paradigma científico de uma maneira definitiva. A visão de Descartes sobre a dúvida era a de um elemento refinador do conhecimento, uma etapa necessária para seu aprimoramento. Em suas palavras:

[...] como agora sei que os próprios corpos são percebidos não propriamente pelos sentidos ou pela faculdade de imaginar, mas pelo intelecto somente e, não são percebidos por serem tocados ou vistos, mas, unicamente porque entendidos, conheço de modo manifesto que nada pode ser por mim percebido mais facilmente e mais evidentemente do que minha mente (2001, p. 34).

Ora, a visualidade barroca era uma aflição da visão (SHERWIN, 2011, p. 04), o excesso de formas hipnotizava os espectadores através do sentido da visão, e a proposta cartesiana era a de que o conhecimento do mundo deve se dar através do raciocínio, pois a apreensão do mundo pelos sentidos, por sedutora que fosse, não seria suficiente.

De fato, nas fases iniciais da Europa moderna, a perspectiva cartesiana deu guarida a um novo senso de visualidade. Sherwin percebe que esta nova postura não apenas serviu-se a conferir um fôlego renovado ao raciocínio científico, mas também a aliviar as angústias que a visão escatológica de mundo propiciada pela cultura barroca ensejava. Observa o autor (2011, p. 26) que: “(...) the move toward Cartesian optics helped to achieve a radical metaphysical shift from sectarian to putatively universal rational sources of knowledge, truth and certainty”¹¹. Esta mudança de perfil metafísico se mostrou fundamental para a alteração de paradigmas políticos e, consequentemente, jurídicos. A noção de legitimidade sofreu uma

11 (...) O movimento em direção à ótica cartesiana ajudou a conseguir uma mudança radical da metafísica sectária para as fontes racionais supostamente universais do conhecimento, verdade e certeza (tradução nossa).

relevante transformação, à medida quem passou a se vincular as ideias de segurança e certeza acerca da realidade.

Na perquirição da verdade, Descartes identifica três etapas, localizando primeiramente a verdade especulativa, em um segundo momento a verdade prática e, ao final, a verdade pragmática, de modo que cada verdade desempenha uma específica função no raciocínio. Este modo de pensar, que se dá na estruturação da ciência, no intuito de explicar a realidade a partir de parâmetros de racionalidade foi inevitavelmente absorvido pelo Direito. Assevera Jean-Cassien Billier: “O mecanismo físico se torna um modo de apreensão do mundo natural, e o processo de racionalização vai logo se estender ao domínio jurídico-político” (BILLIER, MARYIOLI, 2001, p. 135).

Nesse contexto, a perspectiva sobre o direito natural iria adotar a perspectiva de que também para a construção do direito os parâmetros do racionalismo cartesiano seriam aplicáveis. Nos séculos XVII e XVIII a idéia de que o direito natural estaria apto a conferir legitimidade ao direito positivo na medida em que fosse construído na através do método racional.

O juspositivismo moderno irá, assim, construir um paradigma através do qual o conhecimento das normas do direito natural vem da razão; e o das normas do direito positivo, consequentemente, viria da manifestação do legislador. Como observa Norberto Bobbio, neste período:

[...] o direito natural é aquele de que obtemos conhecimento através da razão, vez que esta deriva da natureza das coisas; o direito positivo é aquele que vimos a conhecer através de uma declaração de vontade do legislador (1999, p. 22).

Esta percepção se desenvolveu a ponto de, já no século XIX, uma série de diferentes “positivismos” jurídicos se desenvolverem e se firmarem no século XX (SALDANHA, 2005, p. 39). Sob o impulso perpetrado pelo positivismo de Auguste Comte, a ciência do direito iria se vincular a uma abordagem científica cuja proposta central era a de abandonar a consideração das causas dos fenômenos, buscando constatar relações abstratas e constantes os objetos.

Expoente do esforço cientifizador positivista, Hans Kelsen, irá seguir um perfil muito aproximado à perspectiva sociológica de Max Weber no desenvolvimento de sua “Teoria Pura do Direito”, buscando conferir à ciência do direito sistematização formal e autonomia:

[...] a concepção normativista de Hans Kelsen se baseia em duas teses fundamentais: por um lado, enquanto teoria positivista do direito, ela defende a tese de uma separação *do direito da moral* (o domínio jurídico é independente dos preceitos morais do direito natural, isto é, independente de uma teoria da justiça); por outro lado, a tese *normativista* propriamente dita, que quer distinguir *o direito do fato* [...] (BILLIER, 2001, p. 199).

Essa tendência, contudo, ensejou uma série de posturas críticas a elas se contrapondo, com perspectivas antiformalistas, mormente quando se propuseram a criticar o normativismo no contexto do Estado Liberal (BILLIER, 2001, p. 138). É neste contexto levaram ao desenvolvimento de perspectivas diversificadas, como o decisionismo de Carl Schmidt, a Escola do Direito Livre de François Geny, o Realismo Escandinavo e o Realismo Norte-Americano.

Especificamente no caso da perspectiva do realismo norte-americano, perspectiva adotada no presente trabalho, é relevante salientar que nesta corrente de autores, a partir da década de 1960, deu-se berço ao movimento chamado “*Critical Legal Studies*”. As digressões dos autores que compõem esta tendência tem em comum o desenvolvimento das idéias de Oliver Wendell Holmes, que ao lado de Roscoe Pound, desenvolveu a chamada “*Sociological Jurisprudence*” (BILLIER, MARYIOLI, 2001, p. 252).

Holmes, em seu paradigmático “*The Common Law*”, revela com grande síntese o paradigma que norteia esta perspectiva do realismo jurídico:

The life of the law has not been logic; it has been experience. The felt necessities of the time, the prevalent moral and political theories, intuitions of public policy, avowed or unconscious, even the prejudices which judges share with their fellow-men, have had a good deal more to do than the syllogism in determining the rules by which men should be governed (HOLMES, 2004, p. 05).¹²

A construção teórica de Holmes mostra-se como uma resposta muito contundente ao formalismo legal que até então predominava no direito americano, gerando um distanciamento entre da realidade prática, de modo que se tornava gradualmente um sistema auto-suficiente. Para remediar esse distanciamento, a visão de Holmes centra-se na idéia de que o direito é, sobretudo, um fenômeno histórico e, assim sendo, deita fundamentos nas necessidades sociais concretas, nas condições histórico-conjunturais, e na cultura em geral. Ressalta, assim, que:

12 A vida do direito não tem sido a lógica; tem sido a experiência. As necessidades sentidas nas épocas, as teorias morais e políticas prevalentes, intuições de ordem pública, declaradas ou inconscientes, até mesmo os preconceitos que os juízes compartilham com seus semelhantes, tiveram um papel muito maior que o silogismo na determinação das regras pelas quais os homens devem ser governados (tradução nossa).

The remoter and more general aspects of the law are those which give it universal interest. It is through them that you not only become a great master in your calling, but connect your subject with the universe and catch an echo of the infinite, a glimpse of its unfathomable process, a hint of the universal law (HOLMES *apud* COLEMAN, 1999, p. 22).¹³

A perspectiva do realismo jurídico norte-americano, assim, dá ensejo a um olhar mais amplo sobre os fatores que convergem na construção do *éthos* na contemporaneidade, o que influencia diretamente a imagem do direito. Não apenas os aspectos formais e normativos devem ser levados em consideração numa sociedade plural, mas também, e principalmente, elementos de cunho psicológico, sociológico e, no caso particular da presente abordagem, cultural. Este é o contexto onde o Realismo Jurídico Visual irá se apresentar como uma perspectiva diferenciada de análise.

Diante disso, vivenciar o barroco digital é compreender o relevante papel que o “espetáculo” audiovisual digital desempenha na formação dos valores e princípio da sociedade. Alcançar a o domínio dos processos persuasivos na contemporaneidade é um esforço que ultrapassa o domínio de textos e processos argumentativo-textuais: “Successful legal rhetoric involves not only mastery of relevant legal texts and accepted modes of interpretation, but also a mastery of stylistic forms of communication that are strategically crafted to appeal specific audiences” (SPIESEL, SHERWIN, FEIGENSON, 2005, p. 238).¹⁴

Nessa perspectiva, é necessário perceber que o ensino jurídico e a prática judiciária apresentam questões que demandam a necessária compreensão dos mecanismos através dos quais a comunicação se dá no âmbito do direito, seja nos processos argumentativos inerentes à prática profissional, seja na propagação da imagem das instituições que têm no direito o objeto central de suas atividades. Por seu turno, a comunicação depende, como visto, da compreensão da linguagem, com a apreensão sensorial dos estímulos ofertados pela realidade. Richard Sherwin observa com propriedade que o paradigma racionalista não se mostra suficiente na presente conjuntura:

13 Os aspectos mais remotos e gerais da lei são aqueles que lhe conferem interesse universal. É através deles que você não só irá se tornar um grande mestre em seu chamado, mas conectar o assunto com o universo e pegar um eco do infinito, um vislumbre de seu processo insondável, uma dica da lei universal (tradução nossa).

14 Retórica jurídica bem sucedida envolve não só o domínio de textos jurídicos pertinentes e modos aceites de interpretação, mas também um domínio de formas estilísticas de comunicação que são estrategicamente criadas para apelar públicos específicos (tradução nossa).

In the modern, geometric, linear-casual space of universal perspective, the Cartesian subject commands and controls the image, but in the non-linear, endlessly unfolding and enfolding space of the baroque, including the contemporary digital baroque, the subject is carried along by an endless flow of forms, interactively co-constructing image and reality, self and object, self and other, now this, now that, depending on an ever-shifting, re-encoded point of view (2011, p. 87).¹⁵

A falsa sensação de realidade ocasionada pela chamada hiper-realidade do mundo pós-industrial parece também tender a desvincular o indivíduo da sua materialidade, e o que se vivencia no contexto histórico atual é mesmo uma nova fragmentação no *éthos*, um contexto onde o nível coletivo de confiança ética é baixo (SHERWIN, 2011, p. 25).

A realidade visual demanda modos e valores específicos de conhecer o mundo. A percepção do mundo, assim, se imiscui na próprio fato da existência, o que gera uma nova perspectiva também no direito, culminando nos Estudos Jurídicos Culturais (“*Cultural Legal Studies*”): “Currently, a broader, multidisciplinary approach to the pragmatics of meaning-making is taking shape under the rubric of cultural legal studies” (SPIESEL, SHERWIN, FEIGENSON, 2005, p. 233).¹⁶

Numa perspectiva puramente racionalista do direito, gera-se o perigo de construir-se um forte idealismo em torno do ordenamento jurídico e das instituições, pois sua atividade revela-se constantemente em evidência, passível de ser criticada por instâncias diversas, com finalidades distintas. Em um contexto de parâmetros morais fragmentados, tais idealismos podem se apresentar como práticas com grande potencial nocivo, pois geram a projeção da realidade em um eventual “dever-ser”, na maioria das vezes atrelados a parâmetros morais desprovidos de legitimidade democrática. Exemplo de parâmetros desta natureza é o poder das organizações religiosas, uma vez que a religião tem desempenhado um papel muito forte na delimitação do *éthos*, como foi possível vislumbrar no ambiente cultural do Século XVII, no qual um ambiente de fragmentação moral culminou na Guerra dos Trinta Anos.

Richard Sherwin, juntamente com Neal Feigenson e Christina Spiesel, buscam assim desenvolver uma metodologia para a persuasão visual, o que envolve abordagens dotadas de múltiplas perspectivas, seja no processo de persuasão da atividade jurisdicional prática, seja

15 No espaço moderno, geométrico linear e casual de perspectiva universal, o sujeito cartesiano comanda e controla a imagem, mas no não-linear, que não para de se desdobrar e dobrar, espaço do barroco, incluindo o barroco contemporâneo digital, o sujeito é levado por um fluxo infinito de formas, construindo de forma interativa a imagem e realidade, o eu e o objeto, o eu e o outro, agora co-construindo isso, agora dependendo sempre de um ponto de vista em constante mudança, recodificado (tradução nossa).

16 Atualmente, uma abordagem mais ampla, multidisciplinar para a pragmática da criação de significado está tomando forma sob a rubrica de estudos jurídicos culturais (tradução nossa).

na construção de uma visão crítica e empoderada sobre o direito e as instituições que a ele se ligam. Esta perspectiva enseja que o profissional se torne mais participativo na retórica pública e assumam a habilidade de observar como as mídias de massa moldam a forma como os indivíduos constroem a imagem da sociedade, das instituições e do direito (2005, p. 254).

Como visto, a semiótica do direito proporciona uma metodologia pertinente para a construção de uma sociologia jurídica, ou mais especificamente, do conhecimento jurídico, uma vez que revela a porosidade da face jurídica de uma dada cultura. Trata-se de um espaço apto a permitir o desenvolvimento de trabalhos críticos e descritivos, em uma perspectiva pragmática (SPIESEL, SHERWIN, FEIGENSON, 2005, p. 232-233). A visão pragmatista da semiótica tem berço no próprio Realismo Jurídico do século XX, vez que os estudiosos que adotavam uma perspectiva crítica do direito tendiam a descair nos estudos semióticos, como um impulso natural do processo de suas pesquisas. Sherwin percebe que, nesta perspectiva, o Realismo Jurídico:

[...] provides a useful link between descriptive positivism (or naturalistic jurisprudence) on the one hand, and law's ongoing aspiration to justice on the other. It is the latter aspiration, both as a matter of theory and practice, that accounts for laws legitimacy (2011, p. 138).¹⁷

Diante disso, o Realismo Jurídico se mostra como um caminho apto a agregar uma multiplicidade de fatores psicológicos, sociológicos e culturais, ao perceber a vida como um processo de experiência. Assim, se mostra essencial que as instituições que têm o direito como elemento central levem a sério os conhecimentos advindos do intercâmbio cultural com outras áreas, sob pena de se reassumir o distanciamento entre teoria e prática jurídica que Holmes buscou superar.

Mormente no que refere à sociedade contemporânea, a construção de um “senso comum visual” (SPIESEL, SHERWIN, FEIGENSON, 2005, p. 236), gerada através da exposição constante aos códigos binários das telas digitais, é um processo inconscientemente assimilado pelas pessoas. Os métodos de argumentação concebidos para o público tradicional em geral e as concepções verbais orientadas de retórica e raciocínio narrativo que fundamentam estes métodos mostram-se, assim, menos eficazes quando usados para se comunicar com as novas, diversas e multiculturais audiências para as quais o direito se volta.

17 [...] Fornece uma ligação útil entre o positivismo descritivo (ou jurisprudência naturalista), por um lado, e a aspiração contínua do direito à justiça, por outro. É esta última aspiração, tanto por uma questão de teoria e prática, que responde pela legitimidade do direito (tradução nossa).

Ora, uma visão que se vincule à perspectiva positivista racional, que deite raízes (ainda que longínquas) no racionalismo cartesiano, sobre o fenômeno do direito, se mostra insuficiente para atender aos processos complexos da contemporaneidade, um ambiente pós-industrial onde predominam construção e reconstrução da realidade e, conseqüentemente, das noções sobre o direito:

Rather than commencing with a body of rules or general principles, characteristic of the legal positivist tradition, legal semioticians start with actual behavior: What forms of discourse are being used, by whom, when, and with what effect within the legal system (SPIESEL, SHERWIN, FEIGENSON, 2005, p. 233).¹⁸

Entretanto, o senso comum visual da contemporaneidade permanece demandando segurança e certeza, uma vez que se geram expectativas e que o direito historicamente assumiu o papel de buscar suprir tais expectativas. As garantias por trás das tomadas de decisão, exigências herdadas da influência do racionalismo cartesiano na construção do direito moderno, se mostram problemáticas numa realidade construída em torno de incertezas morais e imagens sintéticas, uma vez que não há como definir as razões que garantem o fundamento das imagens construídas (SHERWIN, 2011, p. 120).

Neste sentido, é relevante a Lição de Lúcia Santaella e Winfried Nöth sobre a realidade binária: “Embora as imagens que a tela permite visualizar sejam altamente icônicas e sensíveis, circunvoluções de formas, fosforescências e luminescências, tudo o que se passa por trás da tela é radicalmente abstrato” (2014, p. 171).

Esta característica icônica, que é o primeiro grau da tricotomia nascida da relação entre signo e objeto dinâmico na semiótica peirceana, traz consigo uma série de conseqüências para a relação da imagem com a realidade e, conseqüentemente, do direito com a sociedade. Se, por um lado, as imagens digitais caracterizam-se por serem “simulações por modelização através das variações de parâmetros de um objeto ou situação dada”, (SANTAELLA, NÖTH, 2014, p. 176), por outro, isto acaba por tentar gerar uma miríade de simbolismos perante o mundo, após gerar um refinamento da visão sobre ele, gerando o que Sherwin denominada de “*Iconoclash*”, fenômeno que carrega consigo uma série de ansiedades, ao deixar os indivíduos se questionando entre a violência das iconoclastias e a utopia das iconofilias (2011, p. 121).

18 Em vez de iniciar com um corpo de regras ou princípios gerais, característica da tradição do positivismo jurídico, a semiótica jurídica começa com o comportamento real: Que formas de discurso estão sendo utilizadas, por quem, quando e com que efeito dentro do sistema legal (tradução nossa).

Assim, a proposta de Sherwin é a de conferir um novo paradigma ao direito, analisá-lo sob um novo parâmetro, através do qual se desenvolva uma compreensão mais nítida do processo de persuasão na era visual, com a compreensão das novas posições assumidas pela imagem e pela representação.

2.4 A visualidade no *Iconoclash*: em busca do sublime ético

O papel de René Descartes no século XVII foi essencial para a construção de um novo parâmetro de visualidade sobre o mundo. Com seu racionalismo, ele buscou fugir das distorções, com suas falhas, incompletudes e desejos do corpo carnal que, juntamente com a hipnose do mundo barroco, eram construídas sobre a visão de mundo. O racionalismo cartesiano buscava, assim uma objetividade que permitiria sair do labirinto barroco de dobras e ilusões:

In an effort to free the mind from the tricks and conjurations of baroque enchantment, and the epistemological uncertainties that they engendered, Cartesian rationality posited an objective optical order putatively based on timeless and placeless geometrical principles (SHERWIN, 2008, p. 1158).¹⁹

Ao separar os esforços de raciocínio da mente das limitações e determinismos que o corpo impunha, o racionalismo cartesiano alterou um paradigma sobre a visualidade que se mantivera até então, pois a construção da realidade se dava através de signos e não de imagens, pois estas guardam uma subjetividade que não se mostra condizente com a proposta de objetividade do novo paradigma.

Neste sentido, a desvinculação entre sensação e imagem que se delineia nas premissas da visão proposta por Descartes no Século XVII mostrou-se um elemento estabilizador de grande relevância para a construção do seu método científico. Rogério de Almeida (2013, pp. 147-148) sintetiza da seguinte maneira:

[...] a exuberância do pensamento barroco se define justamente por não pensar sobre nada específico, como atitude de recusa aos valores metafísicos tão exaltados pela ratio renascentista. Barroco como exceção: uma ilha de artificialismo entre a decadência de uma certa metafísica e o renascimento de uma outra, a da Ilustração, em que o furor racional (vide Voltaire, Diderot e, mais tarde, Kant) levará a cabo a cisão entre corpo e alma, matéria e espírito, razão e sentimento, iniciada pelo cogito cartesiano.

¹⁹ Em um esforço para libertar a mente de os truques e conjurações de encantamento barroco, e a incerteza epistemológica que engendrou, a racionalidade cartesiana postulou uma ordem óptica objetiva supostamente baseada em princípios geométricos atemporais e sem lugar (tradução nossa).

Como consequência deste paradigma despontado por Descartes, a realidade passou a ser vista como apreensível não por meros processos representacionais, mas sim através das construções e convenções presentes na mente humana. A ideia, até então prevalente, de que havia uma conexão natural entre realidade e representação deu lugar à percepção de que na apreensão de *physis*, a inteligência humana trabalha muito mais num processo convencional (*nomos*) do que representacional.

Trata-se da virada das imagens para os signos, que Sherwin identifica como o momento em que a semiótica vem substituir a ideia de verdade representacional vigente até a Idade Média. O autor observa que: “Cartesian epistemology shifts attention from images to words, from the objective eye to semiotic interpretation. Signs have no direct correspondence with what caused them. Signs signify” (SHERWIN, 2011, p. 27).²⁰

Assim, sob esta perspectiva, o significado acaba se tornando um produto advindo de práticas culturais, em suas perspectivas simbólicas. Em seu livro, “Poder Simbólico”, Pierre Bourdieu busca demonstrar que uma ciência sobre o direito envolve a também chamada “ciência jurídica”, mas com ela não se confunde, de modo que se passa a também englobar as noções sócio-estruturantes na compreensão do mundo jurídico, evitando-se a busca da pretensa autonomia do direito frente à realidade social.

Na perspectiva de Bourdieu, a proposta racionalizante do direito dá a ele uma eficácia simbólica, que é ao mesmo tempo arbitrária e dada como legítima. Esta eficácia nasce na construção lógica, formal, e acaba por espalhar-se sobre o conteúdo. Afirma, assim, que “O direito é a forma por excelência do discurso atuante, capaz, por sua própria força, de produzir efeitos” (BOURDIEU, 1989, p. 237). O autor considera válido inferir a partir destas observações que o direito constitui o mundo social sem deixar de lado que é também um fruto deste. As categorias presentes no discurso jurídico, oriundas de um trabalho histórico coletivo, contribuiriam para produzir o mundo, dentro dos limites da sua correspondência com as estruturas preexistentes.

Diante deste paradigma, o salto cartesiano para fora da ideia de significado atrelada à correspondência acabou surtindo relevantes efeitos para a percepção do direito e construção dos modelos modernos de positivismo jurídico, de modo que a visão de Bourdieu se mostra bastante pertinente, ao perceber na convenção um elemento muito evidente.

20 A epistemologia cartesiana desloca a atenção das imagens para as palavras, a partir do olhar objetivo de interpretação semiótica. Signos não têm correspondência direta com o que os causou. Signos significam (tradução nossa).

Deve-se perceber que, na visão de Bourdieu, o ordenamento jurídico estrutura-se em busca de uma aceitabilidade retórica maior, como a *communis opinio doctorum*, fruto do consenso e da coesão social dos intérpretes que constituem seu corpo. Trata-se de um efeito de apriorização que se insere na lógica do funcionamento do campo jurídico, por meio da qual se pretende dar pureza, neutralidade a ele. Sherwin parece seguir um caminho semelhante, ao afirmar que: “If meaning is a function of mind, mind (not nature), can also generate standards of “correctness” by which to assess a given interpretation or perception” (2011, p. 28).²¹

Isto acaba por assumir grande relevância quando se percebe que a visão dedutivista presente na perspectiva de Descartes não atende às demandas de um novo contexto sócio-cultural, como afirmado anteriormente. Com isto em mente, deve-se notar a observação de Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl (2004, p. 25), ao afirmarem que:

[...] no século XXI, a questão é compreender e decifrar os mecanismos pelos quais toda política, assim como toda religião e toda ciência, toda cultura e toda forma de representação, convergem para a imagem, como partes do modo de produção de imagens e só circulam, só adquirem existência como imagem.

Nesse sentido, faz-se relevante uma perspectiva que atenda à conjuntura em questão, tanto em seus âmbitos estritamente comunicacionais (como nos estudos diretamente ligados à linguagem), como também naqueles âmbitos que necessitam da linguagem para se colocarem em ação, como é o caso das ciências em geral e, mais especificamente, do direito e sua ciência.

Feitas essas considerações, insta agora perceber que noção de ética, adivinda de *éthos*, que conforme a raiz semantica grega informa o local onde o homem está posicionado, a habitação do homem, traz consigo a noção de um âmbito de visualidade. A morada do homem, como o significado originário da expressão traz, implica na ideia de um ponto de vista, um parâmetro de visualidade perante o mundo.

O paradigma aristotélico de *éthos-physis*, por meio do qual haveria referibilidade entre esta dita morada do homem e a construção das representações, ou seja, uma correspondência natural entre imagem e representação, fora ladeado pela visão cartesiana que desvinculava as representações das limitações subjetivas que *éthos* propiciava.

21 Se o significado é uma função da mente, a mente (não a natureza), também pode gerar padrões de ‘correção’, pelos quais se pode avaliar uma determinada interpretação ou percepção (tradução nossa).

Em síntese, “The domain of ethics, as Hobbes and Machiavelli would show, had now become a matter of convention. (...) Ethics is a form of optics” (SHERWIN, 2008, p. 1162).²²

A visão de *éthos-techné* da modernidade era a de um processo constante constante lapidação das imagens construídas, eliminação dos ruídos advindos da subjetividade, rumando à clareza e a objetividade conceituais. O que eventualmente se refletiu na política e, conseqüentemente, no direito, com as pretensões de segurança e estabilidade do positivismo moderno.

Nesse contexto, Gian Batista Vico se mostrou um pensador contrário à corrente, pois suas reflexões destacaram uma estrutura prevalecente na cultura antiga referente à tópica, cujo fruto foi a jurisprudência. Theodor Viehweg, fazendo uma leitura de Vico, observa que, se na crítica o processo dedutivista tem grande relevância, por outro lado, na tópica o ponto de partida é o senso comum, contrapondo pontos de partida segundo a tópica retórica e trabalhando com uma rede de silogismos: “O ponto mais importante no exame da tópica constitui a afirmação de que se trata de uma *techné* do pensamento que se orienta para o *problema*” (VIEHWEG, 1979, p. 33).

Problemas, nesta perspectiva, são questões que admitem mais de uma solução, que se põem dentro de um sistema previamente estabelecido no intuito de se inferir uma resposta. O sistema, por sua vez, é um conjunto de deduções, onde o racionalismo cartesiano se mostra bastante útil:

O problema procede, então, de um nexos compreensivo já preexistente que, de início, não se sabe se é um sistema lógico, quer dizer, um conjunto de deduções, ou algo distinto, e se se trata de algo que pode ser visto de forma abrangente (VIEHWEG, 1979, p. 35).

A perspectiva de Vico levava em conta a noção de que uma visão estritamente científica não estaria apta a enfrentar questões de natureza da ética. Ele acreditava que a proposta cartesiana na construção do pensamento moderno não supriu devidamente a necessidade que ainda permanecia de se implementar habilidades retóricas bem como articulá-las com a sabedoria e eloquência, ao modo concebido na Antiguidade Clássica e revisitado na Renascença (SHERWIN, 2008, p. 1163).

O contexto histórico de Gian Batista Vico, entretanto, foi pouco propício às suas ideias. Tendo vivido entre o final do século XVII e a primeira metade do século XVIII, o ambiente científico mostrou-se muito mais receptivo ao paradigma racional cartesiano em seu

²² O domínio da ética, como Hobbes e Maquiavel iriam mostrar, tinha se tornado uma questão de convenção. (...) A ética é uma forma de ótica (tradução nossa).

esforço de objetivizar a visão do mundo para escapar das eventuais distorções perpetradas pelo excesso de subjetividade (SALDANHA, 2005, p. 03).

Entretanto, com o Realismo Jurídico, dentre as teorias antiformalistas que se desenvolveram em resposta ao positivismo formalista, retomou-se uma visão de que os paradigmas de racionalidade não são os únicos a serem levados em conta na construção do conhecimento jurídico. Nesse sentido, Sherwin (2011, p. 122-123) denota que no âmago do movimento realista norte-americano, a chamada Jurisprudência Visual (“*Visual Jurisprudence*”), tal como a retórica, tanto o modelo descritivo do conhecimento encontrado nas ciências naturais e sociais, como também, e principalmente neste ponto, o modelo interpretativo e prudencial encontrado nas humanidades, que os gregos antigos denominavam de “*phronesis*”.

A chamada “virada lingüística” do século XX ensejou que se retomasse a atenção às perspectivas retóricas, com os humanismos a ela incorporados já desde Cícero, preocupação que Vico demonstrou em seu tempo mas, em virtude da conjuntura vivenciada, não receberam a devida atenção. Por outro lado, a nova percepção de realidade ensejada pelo barroco digital irá somar-se a essa tendência no mundo pós-industrial, de modo que Sherwin irá constatar que:

The rhetorical shift toward the visual has also led to new epistemological anxieties. [...] An unbridgeable gap between what legal decision makers believe they need to know and what, on reflection, they seem able to know is for many a cause for real concern. Within this late modern (or postmodern) mindset, there is a heightened sense of inhabiting a universe of representations that seems to turn the urge for real-world knowledge back upon itself, as if in an endless regression, like some spectacular baroque tapestry or infinite arabesque endlessly folding in upon itself (2008, p. 1167).²³

Este humanismo que se percebe na retórica, revela a necessidade de uma efetiva intersubjetividade, onde seja promovido o embate de perspectivas. Como observa João Maurício Adeodato: “Linguagem implica convivência, pois não há comunicação em isolamento. Implica pluralidade e, assim, relativização das concepções de verdade, pois os seres humanos percebem diferentemente a realidade.” (2006, p. 162) Diante disso, o direito,

²³ A mudança retórica em rumo ao visual também levou a novas ansiedades epistemológicas. [...] Um fosso intransponível entre o que os tomadores de decisões judiciais acreditam que eles precisam saber e que, pensando bem, eles parecem ser capazes de saber é para muitos um motivo de preocupação real. Dentro dessa mentalidade moderna (ou pós-moderna) tardia, há um aumento da sensação de habitar um universo de representações que parece transformar o desejo de conhecimento do mundo real de volta sobre si mesmo, como se estivesse em uma regressão infinita, como uma tapeçaria barroca espetacular ou um arabesco infinito, infinitamente dobrando-se sobre si mesmo (tradução nossa).

enquanto âmbito de linguagem, demandaria da mesma maneira a estruturação de um espaço intersubjetivo.

É relevante perceber que, em um contexto histórico-cultural onde, como visto, a realidade é concebida de maneira diferenciada, ampliando-se através da sedutora imagem audiovisual digital, tornando-se uma “hiper-realidade” labiríntica, a intersubjetividade insiste em permanecer, mas exercida de novas maneiras.

O humanismo, ao fazer perceber que o conhecimento é construído em sede de linguagem, demanda que as demais instâncias comunicativas busquem construir elementos de convergência. O espaço público habermasiano tem como premissa a idéia de que dentro da esfera do agir comunicativo deve haver um diálogo abrangente para que se possa atingir o consenso (MARCANTONIO, 2014, p. 44). Por seu turno, a hiper-realidade faz vislumbrar um novo espaço de comunicação, com plataformas diversificadas e diferentes tecnologias de acesso à informação.

O audiovisual, desde seu surgimento com o Cinema dos irmãos Lumière, é sedutor por causa da ilusão de realidade. É um clichê enunciar a história (ou lenda) de que, na primeira exibição do cinema para alguma comunidade, alguns espectadores correram com medo, achando que um trem de verdade vinha em sua direção, quando na verdade tratava-se uma projeção numa tela branca. Seja ou não verdadeira essa história, imaginar que se está encarando uma tela vazia alimentada por raios luminosos dificilmente é algo que passa pela cabeça de uma pessoa que assiste algum vídeo, seja no cinema, no televisor de casa, ou mesmo na tela do outro *gadget* qualquer.

A própria evolução dos meios pelos quais se transmite o audiovisual evidencia, assim, que peerder-se na falsa realidade do audiovisual é virtualmente impossível. No direito, o espaço público demandado pela intersubjetividade que se delineia em seus fundamentos, logo perceberá que há um espaço a ser preenchido. É verdade que essa percepção não é exclusiva da justiça, mas de todo o poder público.

A Igreja Católica buscou na dobra barroca um instrumento de hipnose, de sedução do rebanho perdido após sucessivos processos de fragmentação do alto medievo à renascença. Foi relativamente mal sucedida, e a Guerra dos Trinta Anos é uma evidência fortíssima, nesse sentido. Por seu turno, com o advento da modernidade, a retórica se torna de Vico, que não encontrou terreno fértil para o seu desenvolvimento receberá muito tardiamente o olhar dos estudiosos com a chamada a “virada lingüística” do século XX. Em virtude disso, o

humanismo que, até o Renascimento, recebera a atenção adequada, fora escanteado após a intervenção do método cartesiano, o que em último grau irá atingir o direito, como assinalado.

Com esse movimento, a revisitação do realismo jurídico à consideração da pluralidade de paradigmas subjetivos na construção do raciocínio jurídico colocou em evidência o papel comunicativo do direito e das instituições que desenvolvem atividades a ele atreladas. Soma-se a isto o desenvolvimento das citadas tecnologias para a comunicação, e tem-se um novo ambiente para o espaço público se acomodar.

As dobras e redobras barrocas chamavam os indivíduos ao interior da Igreja, com suas promessas de libertação e transcendência, e hoje o labirinto de *bits* e sons que se põem por toda a parte convida-nos a vivenciar um aumento na realidade. Como consequência, demanda-se uma releitura da compreensão da linguagem, e novos paradigmas: “We need benchmarks – a new rhetoric of visual eloquence – reflecting a more sophisticated understanding of digital mind and culture together with an enhanced attunement to the aesthetic and ethical sublime” (SHERWIN, 2011, p. 122).²⁴

Nesse sentido, no intuito de apelar as incertezas e inseguranças da conjuntura atual, demanda-se um paradigma mais amplo, onde tenha-se em mente tanto a construção racional, lógico interpretativa na abordagem do direito, como também a abertura para as questões éticas e estéticas advindas de uma sintonia intuitiva com a realidade. Buscar o sublime ético no mundo da imagem digital é, assim, um esforço em escapar das angústias de uma realidade de incerteza, de não correspondência entre realidade e representação.

A interessante escolha da palavra “*attunement*” pelo professor da Faculdade de Direito de Nova Iorque parece merecer alguma atenção, neste ponto. A palavra em questão deriva-se do radical “*tune*”, que em inglês quer dizer sintonia, harmonia. A ideia de sintonia, por sua vez, fora absorvida pela cultura televisiva no intuito de trazer um indicativo de que o espectador compartilha o mesmo canal comunicativo que a emissora, o que aqui se mostra uma ideia muito pertinente.

A visão de que a beleza e a justiça possuem, ambas, um aspecto sublime por meio do qual se chegará através da intuição revela uma postura muito voltada para as citadas considerações de Peirce. Não por acaso, ainda quando da análise da tríade presente na psicologia, o membro do Clube Metafísico relata que “Intuição é a consideração do abstrato

24 Precisamos de uma nova configuração – uma nova retórica da eloquência visual –. Refletindo uma compreensão mais sofisticada do espírito e da cultura digital em conjunto com uma sintonia aprimorada para o sublime estético e ético (tradução nossa).

numa forma concreta, através da hipostatização realística das relações; esse é o único método do pensamento válido” (2012, p. 17).

Uma abordagem pragmática do direito demanda, assim, uma abordagem desse novo ambiente que compõe a construção do espaço público na contemporaneidade. A problemática central do presente trabalho é a de investigar se a “TV Justiça”, criada no ano de 2002 como o primeiro canal de televisão estatal exclusivamente dedicado à Justiça brasileira, seria um elemento indiciário na composição deste novo nicho do espaço público do barroco digital. O canal de televisão, que nasceu transmitido apenas por sinal UHF na televisão a cabo e até o final de 2015 já possuía uma plataforma virtual no YouTube, revela-se um importante objeto de análise, no contexto do barroco digital.

Diante disso, será feita uma breve análise da evolução do audiovisual e das mídias irradiadas no mundo e, especificamente, no Brasil, para que se possa desenhar o ambiente onde a “TV Justiça” foi criada. Posteriormente, será feita uma análise dos formatos e da grade de programação veiculadas pelo canal, buscando confrontar com elementos previamente apontados relativos à noção de espaço público em Jürgen Habermas, para que se responda em que medida ele se relaciona com o ambiente apontado por Richard Sherwin.

CAPÍTULO TRÊS

A TV JUSTIÇA NO BRASIL: UMA DOBRA NA IMAGEM DO DIREITO

A proposta da semiótica peirceana é a de traçar uma compreensão no âmbito da lógica do fenômeno da linguagem. É com isto em mente que o autor afirma que: “a lógica é a ciência das leis necessárias gerais dos Signos e, especialmente, dos Símbolos.” (2012, p. 29). Neste sentido, sendo a linguagem o sistema sógnico por excelência, a sua semiótica se propõe a traçar, com base principalmente no método retrodutivo (ou abdutivo), a tessitura lógica por trás dela.

Esforços semióticos foram envidados especificamente no plano do direito, visto como linguagem. No Brasil, o jurista argentino Luis Alberto Warat, focando seus estudos no direito enquanto linguagem, trouxe com seus trabalhos “O Direito e sua Linguagem” e “Semiologia e Direito” pioneiras considerações em torno da semiótica do direito.

Warat influenciou expoentes da filosofia do direito pátrio, dentre os quais pode-se citar os eminentes Tércio Sampaio Ferraz Jr. e Paulo de Barros Carvalho. Tércio Sampaio perceberá que, sob o prisma da linguagem, três são as possíveis percepções do direito. Assim, o direito poderá ser visto enquanto linguagem, como objeto de uma linguagem, ou ainda como uma ordem em torno da linguagem (2005, p. 6).

Ressaltando os dois primeiros aspectos é que Clarice Von Oertzen (2005, p. 21) irá notar que o direito assume tanto a característica de uma linguagem-objeto, como de uma metalinguagem:

Concebido como discurso, o Direito apresenta-se em duas dimensões lingüísticas: a dimensão de linguagem prescritiva de condutas, dotada de imperatividade, bem como a dimensão descritiva desta primeira, sua metalinguagem, consubstanciada na Ciência do Direito, que é a doutrina jurídica.

Assim, na semiótica, o direito pode ser notado como um código voltado para a disciplina do comportamento humano, em um aspecto que Paulo de Barros Carvalho percebe estar estruturado em linguagem prescritiva subordinado a uma lógica deôntica (2012, p. 8); mas também pode ser percebido enquanto metalinguagem, ou linguagem descritiva.

A linguagem jurídica se apresenta, especificamente, como um instrumento de distanciamento, neutralização, da discussão perante os eventos fáticos que ensejaram a lide. “O campo judicial é o espaço social organizado no qual e pelo qual se opera a transmutação

de um conflito direto entre partes diretamente interessadas no debate juridicamente regulado entre profissionais que atuam por procuração e que têm de comum o conhecer e reconhecer a regra do jogo jurídico (...)” (BOURDIEU, 1989, p. 229).

No tocante à metalinguagem, é interessante, neste ponto, relevar duas diferentes perspectivas presentes na semiótica por meio das quais se pode observar os sistemas de linguagem. Em uma primeira perspectiva, volta-se para as estruturas lógicas da linguagem sob o prisma do modelo proposto por Descartes. Entretanto, há também um prisma da metalinguagem que, como Richard Sherwin, fora capaz de perceber, transpõe o âmbito da busca racional pela certeza, seguindo o perfil do realismo jurídico norte-americano. Neste sentido, percebe o autor americano: “(...) we stand at a post-Cartesian juncture, in dire need of ways to integrate a new emotional and rational, aesthetic and ethical, rhetorical and scientific forms (and ways) of knowing” (SHERWIN, 2011, p. 32).²⁵

A fronteira entre o direito e a cultura em geral sempre se mostrou bastante fluida. Nesse contexto, mapear os meios diversos através dos quais a produção de sentido em âmbito jurídico se realiza é um exercício que demanda uma multiplicidade de perspectivas e disciplinas. Na conjuntura contemporânea, a ingerência recíproca entre âmbitos culturais e comunicacionais diferenciados apresenta-se como um fator agravante desta necessidade.

Ora, é também neste contexto que a imagem assume um papel de protagonismo sem precedentes no plano comunicacional. A comunicação por meios audiovisuais, que já era possibilitada desde o Século XIX, com a invenção do cinema, modificara a noção de tempo e espaço das sociedades de um modo até então inédito. Entretanto, foi apenas no início do Século XX que a televisão iria aparecer, popularizando ainda mais a transmissão de conteúdos por áudio e vídeo. Até que hoje, se viva, “uma era em que tudo concorre para a imagem, para a visibilidade e para a composição de sentidos no plano do olhar” (BUCCI, KEHL, 2004, p. 16).

Tais modificações demandaram mais uma vez a atenção dos estudiosos da linguagem, de modo que a semiótica também passou por um aprofundamento em sua perspectiva. Consoante Yvana Fechine:

A semiótica passa a se ocupar agora de um sentido anterior a uma elaboração conceitual, um sentido pré-cognitivo, que se dá sem a mediação de qualquer linguagem socialmente instituída. Desloca suas preocupações com os discursos enunciados para as próprias instâncias enunciantes (2006, p.05).

25 (...) Estamos em um momento pós-cartesiano, na extrema necessidade de formas de integrar as novas formas racionais, emocionais, estéticas, éticas, retóricas e científicas de saber (tradução nossa).

No que se refere ao direito, as tendências da semiótica jurídica, neste contexto, acabam por convergir para uma abordagem multidisciplinar do fenômeno jurídico, mormente com os estudos de um movimento denominado “Cultural Legal Studies”, onde a abordagem das interfaces entre direito, artes e comunicação se mostra pertinente para a compreensão de novos modelos de compreensão da retórica.

Torna-se, então, necessário adaptar o modo por meio do qual a mensagem precisa ser enviada, ou seja, modo através do qual esta mensagem deverá se fazer percebida pela coletividade. A televisão surge como um elemento significativo de adaptação histórico-conjuntural a este processo. Através da transmissão televisiva, imprimem-se na consciência da coletividade valores que são aceitos, condenados, ou mesmo (e talvez mais relevante para o processo de evolução social), permitidos. Conforme salienta Yvana Fachine:

A TV articula o individual ao coletivo, sincronizando o meu cotidiano com o de grupos sociais mais amplos. Produz, com isso, um sentido de ‘estar com’ que se manifesta pela co-presença que a similaridade da programação (todos vendo a mesma coisa) e a simultaneidade da transmissão (ao mesmo tempo) propiciam (p. 01-02).

É através da imagem televisiva que o meio século pós-industrial irá mais efetivamente comunicar na sociedade, pois a associação do áudio ao visual é um objeto esteticamente mais apelativo para a percepção dos indivíduos. Sobre a abrangência da televisão, Pierre Bourdieu (1997, p. 23) observa:

Há uma proporção de pessoas que não lêem nenhum jornal; que estão devotadas de corpo e alma à televisão como fonte única de informação. A televisão tem uma espécie de monopólio de fato sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população.

De uma melhor percepção estética associada a uma maior amplitude de alcance é que irá se construir a aceitação e aprovação da coletividade da mídia irradiada televisiva. A legitimação da realidade se dá, assim, através do espectro televisivo. E no ano de 2002 o Judiciário brasileiro, através do Supremo Tribunal Federal, apercebeu-se desta realidade. O direito Brasileiro, à frente de qualquer outro sistema jurídico no mundo, é o primeiro a possuir um canal televisivo que transmite diariamente os julgados e sessões de sua suprema corte, bem como apresentando comentários técnicos, sob o formato de aulas ou mesmo de telejornais.

Para melhor compreender o surgimento da TV Justiça, bem como suas características básicas, torna-se relevante digredir acerca da cultura televisiva no Brasil, bem como da evolução dos aspectos jurídicos atinentes à radiodifusão.

3.1 A ascensão da cultura audiovisual e as Emissoras de televisão no Brasil

A Televisão, enquanto instrumento de comunicação, tem se mantido solidamente presente na vida das pessoas, mesmo após as novas tecnologias digitais, com a internet, a rede mundial de computadores, e a convergência de novos *gadgets* que permitem que a comunicação se dê de forma diferenciada. Consoante observa Luis Carlos Lopes “Dentre os meios tecnocientíficos de comunicação atuais, continua-se destacando, pelo menos no Brasil, a televisão como mais importante e socialmente influente destes” (LOPES, 2005, p. 4).

Ora, à revelia de tantos novos instrumentos para dar suporte aos canais de comunicação, a televisão permanece constante no cotidiano, ainda que haja se submetido, ela própria, a algumas modificações, tanto em virtude da sua evolução tecnológica, como também em virtude de novas demandas da vida social pós-temporânea, que exigem novos modelos de programação. Como observa Eugênio Bucci (2004, p. 31): “O lugar da TV, ou melhor, a TV como lugar, nada mais é que o novo espaço público, ou uma esfera pública expandida. (...)”.

A transmissão de informações através das redes de televisão, ainda que não seja a mais inovadora modalidade de comunicação da contemporaneidade, continua a manter-se relevante, especialmente no Brasil, onde a cultura televisiva se incorporou ao cotidiano social de maneira muito intensa. Exemplo disso é a transição social apresentada pelo cineasta Cacá Diegues no filme “Bye Bye Brasil”, de 1979 (produtora Embrafilme), no qual a caravana circense “Rolidei” se vê gradualmente perdendo público quando, em algumas cidades em desenvolvimento, a programação das televisões passa a ocupar o tempo livre das famílias, tornando-se o elemento central de entretenimento familiar. O diretor, um dos fundadores do movimento cinematográfico chamado “Cinema Novo”, percebe no advento da TV da cultura de massa uma transição de paradigma muito relevante para a sociedade brasileira.

A televisão foi inaugurada oficialmente no Brasil em 18 de setembro de 1950, com a TV Tupi-Difusora, instalada na cidade de São Paulo. A primeira emissora de TV do Brasil surgiu numa época em que o rádio era o veículo de comunicação mais popular do País, com uma abrangência que abarcava quase a totalidade do território nacional (MATTOS, 2000, p. 79). O surgimento deste meio de comunicação, entretanto, restringiu-se às elites econômicas brasileiras, pois à época haviam apenas duzentos aparelhos de televisão no país.

Nesta fase inicial da televisão brasileira, foi promulgado no ano de 1962 o Código Brasileiro de Telecomunicações, Lei nº 4.117/62, um importante avanço para as mídias irradiadas no Brasil, conferindo uma série de garantias às empresas concessionárias,

veiculando também uma conceituação jurídica das concessões de rádio e televisão, e dando ao poder executivo federal a competência de julgar e decidir de modo unilateral acerca da aplicação de sanções ou de renovação de concessões.

Neste contexto, Sérgio Mattos percebe (1990, p. 12) que surgiram as primeiras experiências educativas através da televisão, quando a TV Continental do Rio e a TV Tupi Difusora de São Paulo lançaram, simultaneamente, aulas básicas do Curso de Madureza, e também, desde 1960 a TV Cultura de São Paulo transmitia o primeiro Telecurso brasileiro, curso preparatório para admissão de candidatos ao curso ginásial. Ainda é relevante destacar que, diante da qualidade insipiente das transmissões da TV aberta nesta época, a necessidade de se resolver este impasse fez surgir um modelo que gradualmente evoluiria para o das TV's a cabo e por assinatura. Contudo, só foi no ano de 1967 que o Decreto-Lei nº. 236 veio disciplinar a distinção entre TV comercial e TV educativa.

Diferentemente da televisão norte-americana, que se desenvolveu apoiando-se na forte indústria cinematográfica de Hollywood, a televisão brasileira deve seu crescimento muito mais à influência do rádio, tendo inclusive utilizado inicialmente sua estrutura, formato de programação, bem como os seus técnicos e artistas.

O golpe militar de 1964 teve um impacto muito relevante na cultura audiovisual do Brasil, pois a manutenção do regime político então estabelecido e a situação sócio-econômica do País dependiam da publicidade e divulgação de propaganda ideológica que somente a televisão estava apta a oferecer. Em virtude disso, os veículos de comunicação de massa, principalmente a televisão, passaram a exercer o papel de difusores da produção de bens duráveis e não-duráveis, em virtude de conjuntura de industrialização que o país vivenciava, no qual o governo buscava promover um desenvolvimento econômico rápido, baseado num tripé formado pelas empresas estatais, empresas nacionais e corporações multinacionais.

Nesse sentido, ao passo que o governo aumentava a sua ingerência e controle na economia, investindo diretamente em uma série de empresas públicas, ele passou a dispor também do controle legal, bem como de todas as condições para influenciar os meios de comunicação através das pressões econômicas.

Sérgio Mattos afirma:

No Brasil, durante os 21 anos de regime militar (1964-1985), o financiamento dos "mass media" foi um poderoso veículo de controle estatal, em razão da vinculação entre os bancos e o governo. A concessão de licenças para a importação de materiais e equipamentos e o provisionamento, por parte do governo, de subsídios para cada importação têm influenciado a ponto de levarem os meios de comunicação de massa a adotarem uma posição de sustentação às medidas governamentais (1990, p. 14).

Neste período, a cultura televisiva brasileira se mostrava de modo muito incipiente, ainda absorvendo muitos de seus elementos da cultura radiofônica. A televisão brasileira vivenciou, na década de 1960, uma busca por parâmetros técnicos e estéticos para que viesse a se consolidar como uma indústria autônoma.

Esta ausência de autonomia estética fez com que, nos anos que se seguiram à década de 1960, a televisão se tornasse de maneira muito nítida o âmbito por excelência de compreensão do perfil do Brasil, de modo que "A televisão se tornou, a partir da década de 1960, o suporte do discurso, ou dos discursos que identificam o Brasil para o Brasil. Pode-se mesmo dizer que a TV ajuda a dar o formato da nossa democracia" (BUCCI, KEHL, p. 31-32).

Ainda na fase pós-1964, o Estado passou a desempenhar um importante papel na regulamentação dos meios de comunicação de massa, criando neste momento uma série de mecanismos de controle, destacando-se a atuação do Ministério das Comunicações através das agências reguladoras. Este ministério assumiu grande relevância na absorção pelo Estado do controle dos meios de comunicação, o que ocasionou uma série de mudanças na estrutura do setor de telecomunicações, e ensejou uma participação menor das organizações privadas.

Entre os anos de 1968 e 1979, entretanto, os veículos de comunicação se submetiam às limitações do Ato Institucional N°. 5, que dava ao Poder Executivo federal a prerrogativa de censurar os veículos bem como estimulava a autocensura, no intuito de coibir transmissões que pudessem questionar o regime então estabelecido (MATTOS, 2000, p. 92). Neste período, o Decreto-Lei No. 236/67 modificou o então vigente Código Brasileiro de Telecomunicações (Lei n°. 4.117/62), estabelecendo novas normas que passaram a reger o exercício das concessões de canais de rádio e de televisão, determinando que pessoas jurídicas estrangeiras não podiam participar da sociedade ou dirigir empresas de radiodifusão, determinando ainda que cada entidade só poderia obter concessão ou permissão para executar serviços de televisão no país num máximo de 10 estações em todo o território nacional, limitando em 5 o total em VHF.

Este período coincide com a gradual profissionalização da televisão brasileira, com a estruturação, na primeira metade da década de 1970, de um modelo empresarial que ensejou o aparecimento de programas televisivos de grande repercussão, o que acabou delineando um parâmetro estético para a indústria televisiva.

Maria Rita Kehl percebe que o chamado “padrão Globo de qualidade” (KEHL, 1980, p. 20), consolidado em 1975, foi um dos fatores mais relevantes nesta mudança de paradigma. Através deste padrão de qualidade técnica e estética empreendido pela Rede Globo de Televisão, emissora sediada no Rio de Janeiro, popularizou-se o modelo de programação encabeçado por uma nova linguagem visual, mais voltada para o progresso e o luxo. A referida linguagem visual contrapunha-se à até então dominante estética tropicalista, reflexo da improvisação que marcava a insipiente cultura televisiva.

Essa estética então prevalente estava muito mais associada às noções de pobreza e subdesenvolvimento, na proposta de singularizar uma cultura que o meio artístico de então considerava condizente com a cultura local. Entretanto, tais perspectivas eram idéias às quais a Rede Globo se mostrava refratária, em sua proposta de desenvolvimento empresarial e industrial, de modo que coube a ela protagonizar a implementação de um novo modelo que iria predominar na cultura audiovisual. Sobre esta mudança de paradigma, a autora afirma: “(...) essa imagem glamorizada, luxuosa ou na pior das hipóteses antisséptica (...) contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público” (KEHL, 1980, p. 12).

Neste momento, a lógica empresarial e comercial fortaleceu-se na indústria televisiva, de modo que a estética buscada pela televisão encontrava no “padrão Globo” uma resposta muito contundente e, principalmente, próspera. É neste contexto que irão se estruturar as bases de um modelo de televisão comercial, presente até a atualidade.

É relevante que se destaquem, neste ponto, dois fatores que se delinearam até então. Primeiramente, a ingerência do Estado sobre a televisão já se consolidava através de atos e decretos do governo militar, e esta atuação irá permanecer praticamente sem alterações até o advento da Constituição Federal de 1988.

Além disso, os padrões de administração, de produção de programação popularizados na produção artística nacional protagonizados pela Rede Globo irão permitir que as empresas de televisão do eixo Rio-São Paulo concentrem a indústria e o mercado brasileiros de televisão, profissionalizando as atividades e estabelecendo um parâmetro

estético que se mostrou fundamental para a construção da cultura televisiva brasileira, de modo a estabelecer um padrão de programação bem aceito pelo público e, ao mesmo tempo, apto a atender as rígidas exigências do regime político militar.

A etapa seguinte da evolução das mídias irradiadas, ou seja, após a segunda metade da década de 1970 até a promulgação da Constituição Cidadã em 1988, irá se caracterizar por uma padronização na programação dos canais, e afirmação das chamadas redes de televisão, trata-se de uma fase marcada pelo acentuado desenvolvimento tecnológico (MATTOS, 2000, p. 103).

As redes de televisão são formadas por Emissoras, ou seja, entidades executoras da radiodifusão, portadoras de conjuntos de equipamentos, dispositivos e instalações acessórias, destinados a gerar, processar e transmitir sinais modulados em radiofrequência. Algumas destas emissoras, as mais notórias como a Rede Globo, a Rede Bandeirantes, a Rede Manchete e o Sistema Brasileiro de Televisão – SBT, passaram neste período a dispor inclusive de o de complexos sistemas de transmissão, com estações transmissoras distribuídas por todo o território nacional, o que além de melhorar a qualidade da transmissão, aumentava a sua abrangência.

Entretanto, à revelia da dinâmica rápida de expansão das redes privadas de televisão, o sistema público de radiodifusão permanecia relativamente inerte. Como observa Sérgio Mattos, ao final deste período “constata-se a existência de quatro redes comerciais operando em escala nacional (Bandeirantes, Globo, Manchete e SBT), duas regionais (Record, em São Paulo; e Brasil Sul, no Rio Grande do Sul) e uma rede estatal (Educativa)” (1990, p. 18-19).

É neste momento que, com o processo de redemocratização e a promulgação da Constituição Federal de 1988 irá trazer uma relevante reestruturação do modelo, um modelo no qual o âmbito público terá uma participação mais ampla.

Atualmente há agências privadas e públicas de radiodifusão, no Brasil. O modelo brasileiro de televisão privada dependente do suporte publicitário como sua principal fonte geradora de receita (MATTOS, 2000, p. 70) O que recebe a atenção das emissoras acaba se tornando aquilo que irá se dirigir aos espectadores e, conseqüentemente, quais as mensagens, os produtos e os valores que a emissora quer tornar difundidos na sociedade. As agências privadas produtoras de informação, deve-se ressaltar, são corporações, pessoas jurídicas, ou seja, entidades de direito privado que na maioria dos casos demandam lucro para a sua subsistência.

No Brasil, como visto, a TV nasceu comercial, e através deste modelo estruturou-se em um processo de integração nacional, diferentemente dos países da Europa, onde a televisão pública já existia desde o próprio surgimento de televisão, mostrando-se desde então um importante instrumento de fortalecimento da democracia e da cidadania, especialmente no período do pós-guerra, de modo que também se estruturou através de um modelo de participação da sociedade na gestão das emissoras e a criação de conselhos de representantes.

As emissoras de televisão privadas, enquanto administradas por pessoas jurídicas de direito privado (em boa parte dos casos por sociedades anônimas), visam a produção de lucros para os seus acionistas, de modo que não é coincidência que tendam a promover os valores das instituições que patrocinam os seus serviços com publicidade. Na verdade, trata-se de mesmo de um consentâneo lógico da atual conjuntura econômica.

No entanto, as emissoras de televisão públicas e estatais, muito mais do que o patrocínio, buscam a aceitação da opinião pública, vez que estão muito mais vinculadas à realização de serviços públicos ou a conferir publicidade a ações estatais. Ou seja, são muito mais um instrumento institucional de promoção das entidades que representam um instrumento de integração regional do Brasil, país de tão grandes proporções espaciais, de modo que as emissoras estatais passaram a ser usadas no intuito de que os governantes e outras autoridades viessem a prestar contas de seus atos.

No Brasil, existem seis redes de televisão pública e quatro redes de televisão estatal ou governamental. As redes públicas são em regra administradas por um dos poderes nas esferas municipais, estaduais ou federal do Brasil. Por outro lado, as redes estatais ou governamentais apresentam a programação de cada uma das três esferas do governo brasileiro: o executivo, o legislativo e o judiciário.

Todas as emissoras são sediadas em Brasília, sendo elas administradas pelos receptivos poderes que as representam. Esses canais também são de veiculação obrigatória em operadoras de televisão por assinatura via satélite. O aspecto institucional anteriormente mencionado torna-se mais nítido no caso das TV's "Câmara", "Senado", e "TV Justiça", pois estas são, juntamente com a TV NBR, redes estatais.

Note-se que, neste ponto a transição de modelo previamente citada pode ser percebida de maneira muito nítida no cenário da radiodifusão brasileira. O modelo, que se iniciou praticamente restrito às entidades privadas, tendo tradicionalmente sido um domínio privado, paulatinamente passou a incorporar elementos estatais, com transmissoras e

programas de televisão produzidos por entidades públicas, destinados prioritariamente ao atendimento de serviços públicos básicos, como a educação, mas que também continham elementos mais voltados ao entretenimento, como no caso do modelo privado. Sobre a conjuntura atual, Sérgio Mattos percebe que:

[...] o sistema de radiodifusão do Brasil é considerado um serviço público e as empresas que o integram sempre estiveram sob o controle governamental direto, uma vez que o estado era quem detinha até 5 de outubro de 1988, data da promulgação da nova Constituição brasileira, o direito de conceder/cassar licença e permissão para uso de frequências de rádio ou televisão (1990, p.06).

Diante disto, pertinente se faz observar de maneira mais atenta as normas constitucionais e infraconstitucionais que regem a atividade das mídias irradiadas no Brasil, dispondo em linhas gerais acerca da processualidade administrativa por meio da qual se dá a concessão deste serviço, bem como tecer considerações mais profundas sobre a distinção entre as televisões privada, pública e estatal.

3.1.1 Disciplina jurídico-positiva da radiodifusão após a CF/88

A Constituição Federal de 1988 disciplinou a garantia à liberdade de pensamento, expressão e informação, tutelando diretamente a liberdade de expressão ao vedar toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística, e buscando também resguardar uma ambiente econômico saudável nos serviços de comunicação através da vedação ao monopólio ou oligopólio dos meios de comunicação social, bem como da desnecessidade de licença para publicação de veículo impresso de comunicação.

As ondas de rádio, também conhecidas como “ondas eletromagnéticas de radiofrequência”, ou apenas “radiofrequências”, são campos eletromagnéticos utilizados nas comunicações sem fio. As radiofrequências são um recurso limitado e um bem público. Nesse contexto, através da Lei nº 9.472/97, a ANATEL – Agência Nacional de Telecomunicações - recebeu a atribuição de regulamentar a utilização do espectro de radiofrequências, controlando, regulando e fiscalizando seu uso. Cada faixa de radiofrequência é adequada para uma determinada aplicação ou serviço. A regulamentação aplicável às diversas faixas de radiofrequências podem ser encontradas no Plano de Atribuição, Destinação e Distribuição de Faixas de Frequências no Brasil (PDFF).

A radiodifusão é definida, nos termos do Decreto nº 52.795/1963, como sendo o “serviço de telecomunicações que permite a transmissão de sons (radiodifusão sonora) ou a

transmissão de sons e imagens (televisão), destinada a ser direta e livremente recebida pelo público”.

É função da ANATEL elaborar, manter e atualizar os planos de canais a serem usados pelos prestadores de radiodifusão, bem como dos serviços ancilares e correlatos a esta atividade, no caso das repetidoras de TV. A ANATEL deverá, assim, realizar a regulamentação técnica, traçando regulamentos com as características técnicas a serem seguidas pelos radiofusores; gerenciar os planos básicos de canalização da radiodifusão, considerando as características técnicas dos diferentes prestadores, com o objetivo de permitir a prestação dos serviços com qualidade e sem interferências; expedir autorização para uso de radiofrequências para os prestadores do serviço de radiodifusão; e fiscalizar os serviços. Por sua vez, a outorga dos serviços e a análise de conteúdo é de competência do Ministério das Comunicações.

Quanto aos aspectos jurídico-positivos da concessão de serviços de telecomunicações e radiodifusão no Brasil, o Direito Constitucional Administrativo irá fornecer as diretrizes. No que se refere aos pólos subjetivos desta relação jurídico-administrativa, de um lado há um ente do poder público concedente – a União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios – que detêm a competência do respectivo serviço; e há, de outro lado, a concessionária, que é a pessoa jurídica ou consórcio de empresas que executa o serviço por sua conta e risco, por prazo determinado.

O Art. 21, XII, “a”, da Constituição de 1988 atribuiu à União a competência para explorar, diretamente ou mediante autorização, concessão ou permissão, os serviços de radiodifusão sonora e de sons e imagens, de onde é possível denotar a relevância dada pelo constituinte aos serviços de mídia irradiada na manutenção dos princípios e valores democráticos que se propunha a por a salvo.

Nos Arts. 221 a 223, a Carta Magna preocupou-se em traçar um panorama de proteção aos serviços de radiodifusão, disciplinando o conteúdo veiculado pelas emissoras de rádio e de televisão (Art. 221), a propriedade de empresas jornalísticas e de radiodifusão (Art. 222), e o procedimento para outorga e renovação de concessões, permissões e autorizações de rádio e de televisão (Art. 223).

No Art. 221 da CF/88 encontram-se os princípios que irão orientar a produção e a programação das emissoras de rádio e televisão. Ainda, no Art. 222, a propriedade de prestadoras desses serviços foi restringida.

Quando à necessidade de regulação da programação destes meios, no Art. 223, estabeleceu-se um marco regulatório mínimo disciplinador das outorgas para exploração de serviços de radiodifusão, trazendo-se desde os prazos de outorga até o rito para seu processamento, reservando-se nestes casos a apreciação do ato de outorga pelo Congresso Nacional, bem como das hipóteses onde negar-se-á a renovação da outorga somente, nestes casos apenas depois de deliberação da Casa com quórum qualificado; e determinando-se que o seu cancelamento ocorra apenas por meio de decisão judicial. A CF/88 estipulou, ainda, no Art. 224, que fosse instituído, no âmbito do Congresso Nacional, o Conselho de Comunicação Social, no intuito de resguardar a aplicação das normas citadas.

3.1.2 Da conceituação de Redes de Televisão Privadas, Públicas e Estatais

É importante observar que o Art. 223 também veicula o chamado Princípio da Complementaridade dos Sistemas de Radiodifusão, de modo a fortalecer a ingerência do Estado na atividade, de modo que paralelamente às redes privadas, pode-se perceber também redes públicas e estatais no modelo brasileiro. Diante disso, três tipos de rede de televisão convivem neste sistema que engloba o privado e o público. Assim a radiodifusão será estatal nos casos em que se for encarada como serviço público privativo do Estado; será público quando se tratar de serviço público não privativo e será privado quando se referir a atividade econômica em sentido estrito.

Nesse sentido, esta tripartição prevista pela Constituição é muito relevante, uma vez que denota uma manifestação do princípio do pluralismo no campo da comunicação social através da radiodifusão com o escopo de descentralizar o sistema de radiodifusão, promovendo, assim, uma diversidade das fontes de informação e uma variedade de conteúdos audiovisuais que serão disponibilizados ao grande público. Ou seja, a interpretação da referida norma constitucional deve ser feita com base no princípio do pluralismo nos seus âmbitos quantitativo (pluralidade de estruturas organizacionais comunicativas) e qualitativo (pluralidade de conteúdo audiovisual diverso).

O citado princípio demanda que sejam fixados critérios que ensejem o acesso prioritário às frequências do espaço eletromagnético pelo setor público e pelo setor estatal, de modo a priorizar estas redes de transmissão, para equilibrar os setores públicos e privados no exercício da radiodifusão. Esta preferência se justifica, ainda, em face das exigências atinentes aos interesses públicos e às obrigações constitucionais sobre os setores estatal e público, que têm a atribuição de prestar serviços públicos privativos do Estado.

No intuito de melhor distinguir os sistemas público e estatal de radiodifusão, é importante destacar que no sistema estatal há maior espaço para a realização do direito dos cidadãos à informação de caráter institucional do cumprimento do dever do Estado em termos de comunicação institucional. Isto implica a possibilidade de criação e manutenção de canais de televisão para atendimento da referida obrigação.

A Constituição Federal de 1988 define no Art. 223, os três sistemas que compõem o universo televisivo: o privado, o público e o estatal. A TV estatal faz prestação de serviço do governo e apresenta à população o ponto de vista do governo, como componente da variedade de pontos de vista da democracia midiática. A TV pública, também como componente importante da variedade democrática, é porta-voz da sociedade civil (da pluralidade e da diversidade cultural) sem intermediação do governo ou dos interesses da TV privada.

A televisão estatal refere-se a uma modalidade de serviço público privativo do Estado, sendo que uma de suas finalidades é assegurar a comunicação social de caráter institucional, nos termos do Art. 37, §1º da CF/88, a respeito dos fatos relacionados aos três poderes.

Por seu turno, o sistema de radiodifusão público volta-se para a concretização dos direitos à educação e à cultura utilizando-se da televisão, em especial das redes educativas, e também promovendo o acesso dos cidadãos aos meios de comunicação de massa, de modo a estimular o exercício da liberdade de expressão e de comunicação social. É, portanto, um espaço voltado à realização de direitos voltados à educação e à cultura.

A televisão pública é uma das modalidades de serviço de televisão, integrante do sistema de radiodifusão público, caracterizada como um serviço público não-privativo do Estado cuja função primordial é a execução de serviços sociais relacionados à educação, à cultura e à informação, realizada por organizações independentes do Estado, com a participação e o controle social, que não integram a administração pública e que não possuem fins lucrativos, submetidos a um regime de direito público de modo preponderante.

Desta forma, a noção de televisão estatal associa-se à titularidade exclusiva e ao controle da sua programação pelos poderes estatais, pois está muito mais associada às idéias de competência estatal quanto à organização e prestação do serviço de televisão por radiodifusão. Nesse contexto, a TV Justiça se apresenta como uma rede de televisão estatal, e nesta perspectiva se apresenta como um serviço público atrelado ao Poder Judiciário.

Além deste elemento caracterizador, a TV Justiça é um canal de televisão a cabo, o sistema de transmissão a cabo é um sistema de distribuição de conteúdos audiovisuais de televisão através de cabos coaxiais fixos, ao invés do tradicional e tradicional sistema de transmissão via antenas de rádio, como se dá no caso da televisão aberta.

Diante disso, a rede de televisão sediada no Supremo Tribunal Federal, em Brasília, criada através da Lei nº. 10.461/02, tendo iniciado sua transmissão em 11 de agosto 2002 pelo sistema a cabo, satélite (DHT), antenas parabólicas e internet, foi a primeira a transmitir ao vivo os julgamentos do Plenário bem como programas relacionados à atividade jurisdicional, em perspectivas jornalísticas, educativas e até mesmo culturais. Relevante asseverar que, consoante a Lei da TV a Cabo, Lei nº. 8.977/95, a TV Justiça, juntamente com a TV Câmara e a TV Senado, é um dos canais básicos de utilização gratuita das TV's a cabo, em consonância com o Art. 23, inciso "I" da referida Lei. Atualmente, a TV Justiça também pode ser acessada pela plataforma virtual do YouTube, fato que ganha muita relevância após o processo de inclusão digital vivenciado na última década no Brasil, ampliando globalmente o espectro de sua abrangência.

Interessante notar que o papel protagonista do Poder Judiciário neste mecanismo não se limita à sua articulação. Ainda que de maneira simbólica – e mesmo casuística -, no processo de criação desta rede estatal, o Judiciário teve uma função que não é tipicamente sua. Isto porque a Lei 10.461/2002, que prevê a criação da "TV Justiça", foi sancionada por um integrante do STF, o ministro Marco Aurélio, durante o exercício interino da Presidência da República durante o governo Fernando Henrique Cardoso, em maio de 2002.

Como mecanismo de comunicação institucional do Poder Judiciário, este fato, ainda que devido ao uma aparente causalidade momentânea, não deve ser ignorado, pois como será visto adiante, entre o processo semiótico da imagem e a influência retórica das significações que ela gera, atos simbólicos como este parecem reforçar significações implícitas.

Tecidas estas considerações sobre o objeto de análise, deve-se agora partir para a abordagem do seu papel no contexto mais complexo, buscando identificar o papel da TV Justiça perante não apenas ao Poder Judiciário, mas também aos demais poderes e instituições, bem como à sociedade civil, procurando identificar se há, na atividade da emissora estatal, a intenção de conformar uma legitimidade democrática do judiciário.

3.2 Quatro gêneros de análise na grade de programação

Tendo a TV Justiça como objeto de análise, uma miríade de aspectos podem ser encarados no intuito de se compreendê-la na conjuntura contemporânea. Entretanto, adotando-se como paradigma de análise o pragmatismo, pode-se encontrar em Charles Sanders Peirce a concepção original do pragmatismo por meio da qual ele é percebido como um método filosófico cuja máxima sustenta que o significado de um determinado conceito (uma palavra, uma frase, um texto, ou seja, tudo o que se põe passível de ser apreendido pela cognição humana) consiste nas consequências práticas concebíveis de sua aplicação.

De fato, é em Peirce que mais nitidamente se encontrarão os elementos caracterizadores das bases do pragmatismo enquanto nova proposta metódica de pensamento destinada a superar a lógica cartesiana, puramente dedutivista, no intuito de conferir às especulações filosóficas uma viabilidade prática. Diante disso, o que se observa é que, em Peirce, o significado de uma determinada proposição filosófica pode sempre ser trazido na consequência que ele irá posteriormente gerar.

Diante disso, analisar a programação da TV Justiça com uma perspectiva pragmática demanda uma atenção mais detida à finalidade que se busca atingir com seus elementos caracterizadores, delineando-se as finalidades que se pretende alcançar com o texto televisivo. Entretanto, para que se possa iniciar a perquirição de tais finalidades, é necessário antes delimitar os elementos de análise, um desafio que se põe ao estudioso do direito que sai do seu ambiente de conforto teórico e busca aventurar-se em análises de questões que são externas à cultura jurídica propriamente dita, como é o caso das mídias irradiadas audiovisuais

Esta é a preocupação de Richard Sherwin ao buscar construir um Realismo Jurídico Visual, pois percebe que a cultura jurídica ainda não se encontra apta a fornecer subsídios de uma “alfabetização visual”, um meio de compreender como as imagens causam certas impressões no intuito de atingir determinadas finalidades. Em suas palavras:

Visual literacy means knowing how images create certain impressions, how they construct or evoke pre-constructed visual meanings. It also means knowing how the education, ideology, socio-economic background, among other factors, constructs visual meaning in response to a given set of images (2011, p. 40).²⁶

26 Alfabetização visual significa saber como imagens criam certas impressões, como elas constroem ou evocam significados visuais pré-construídos. Isso também significa saber como a educação, a ideologia de fundo sócio-econômico, entre outros fatores, constroem significado visual em resposta a um determinado conjunto de imagens (tradução nossa).

Diante disso, releva destacar que, como apontado no capítulo anterior, a semiótica exigirá também uma releitura apta a fazer enfrentar a linguagem audiovisual, que encare o sentido almejado, uma vez que, conforme Yvana Fechine faz perceber: “O sentido não está mais apenas num discurso enunciado (o que pode ser considerado ainda como um ‘produto’), mas se instaura também, e necessariamente, na própria situação da enunciação (que pode configurar um tipo de prática)” (FECHINE, 2006, p. 07).

Deve-se, assim, notar que o texto audiovisual televisivo é construído em torno de elementos expressivos próprios, específicos desta linguagem. Assim, enquanto linguagem, a perquirição das finalidades almejadas pelo emissor deve levar em conta a estrutura específica de tal modalidade.

Nesse contexto, é possível identificar na programação do canal de televisão do STF programas, propagandas e videoclipes institucionais e de fomento, além de *trailers* e chamadas dos programas, que são os chamados interprogramas. Todos estes formatos compõem a programação geral do canal, e se servem cada um a uma finalidade específica que se coaduna com o papel geral da emissora. Entretanto, o foco da presente análise recairá sobre os programas, pois além de constituírem-se em unidades mais amplas, são estes que titularizam o foco das atenções dos espectadores em geral.

Consoante Arlindo Machado e Maria Lucía Vélez, um programa de televisão será definido como: “(...) qualquer série sintagmática (seqüência de imagens e sons eletrônicos) que possa ser tomada como uma singularidade distintiva em relação às outras séries sintagmáticas da televisão.” (2007, p. 03). Assim sendo, os programas que compõem a grade da TV Justiça serão os elementos de significação que serão analisados na presente abordagem.

Feito este recorte, é necessário proceder a uma categorização das unidades que serão enfrentadas. Na medida em que o programa de televisão é uma unidade de comunicação, pode-se assim denotar mensagens específicas em cada uma das unidades. A preocupação com o sentido veiculado nestas mensagens é de cunho semântico e pragmático. Nesse sentido, os formatos e os conteúdos dos programas se mostram constituem o ponto de identificação das formas simbólicas expressas pelas entidades apresentadas.

Para o pensador russo Mikhail Bakhtin (1997, p. 91):

[...] gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras.

Diante disso, no período compreendido entre os meses de março de 2014 e agosto de 2015, a grade de programação da TV Justiça foi submetida a análise, de maneira que quatro gêneros distintos podem ser vislumbrados como elementares nesta classificação da programação. Estas categorias se referem aos programas Jornalísticos; Educativos; Culturais; e Institucionais, e merecem atenção detalhada.

3.2.1 *Programas Jornalísticos*

O chamado telejornalismo é a prática do jornalismo aplicada à linguagem audiovisual da televisão. Os telejornais são programas de duração variada onde se veiculam notícias e comentários através dos seus apresentadores. Pierre Bourdieu (2007, p. 52) observa que, apesar da pretensão jornalística de se atingir a toda a população, há sempre um público alvo, o “cidadão médio”. No caso dos programas em questão, a comunidade formada pelos profissionais do direito, magistrados, membros do Ministério Público, advogados, entre outros, parece ser o referido público. Estes programas se centram, assim, na transmissão de informações no formato de notícias. Muniz Sodré caracteriza a notícia como: “*relato jornalístico* de acontecimentos tidos como relevantes para a compreensão do cotidiano” (2001, p. 132). Ora, as decisões e julgados da corte são expostas em tópicos, condensadas e comentadas para que os espectadores possam mais facilmente apreender, sem extensas digressões de cunho acadêmico.

Ressalte-se que, a noção habermasiana de esfera pública tem, nesse ponto, implicações sobre a noção de debate público e vigilância pública, uma vez que o jornalismo estrutura mecanismos de prestação de contas para quem exerce o poder público e estimula que os cidadãos a comporem o processo e as tomadas de decisões de maneira crítica. Assevera João Pedro Sousa:

O jornalismo deve agir especialmente no ato de informar os cidadãos, levando em consideração que eles são atores responsáveis pelo sistema social no qual eles se inserem e no qual eles possuem o poder de interferir. Informar jornalisticamente deve ser, de forma resumida, permitir aos cidadãos agir de forma responsável (2002, p. 47).

Os programas Jornalísticos são, assim, aqueles que centram sua estrutura em torno de notícias, apresentando reportagens, entrevista, editoriais, resenhas e colunas de modo a munir o espectador de um arcabouço crítico perante os atos das instituições. Trata-se de programas nos quais há um enfoque maior nos comentários e análises de fatos ocorridos e decisões tomadas. No caso específico da TV Justiça, são programas que abordam tanto as decisões

recentemente tomadas pelos órgãos e entidades, como também veiculam discussões em torno de aspectos relevantes para o direito em virtude de fatos sociais recentes.

Note-se, ainda, que o formato jornalístico guarda um fator de seletividade que não deve ser desprezado. Com observa Bourdieu:

Não há discurso (análise científica, manifesto político etc.) nem ação (manifestação, greve, etc.) que, para ter acesso ao debate público, não deva submeter-se a essa prova da seleção jornalística [...] (1997, p. 67).

No período de análise do presente trabalho, os programas jornalísticos da grade de programação da TV Justiça compunham a esmagadora maioria, com vinte e quatro programas, ao lado de onze programas institucionais, cinco culturais e cinco educativos, correspondendo a mais da metade de toda a grade. Este é um fato que merece atenção, pois o formato mais condensado e objetivo que caracteriza o noticiário propõe-se a construir noções comuns e estabilizar o consenso na comunidade jurídica que, como visto, sob um viés pragmatista se mostra um elemento essencial. Entretanto, se visto sob o paradigma da construção do espaço público, na perspectiva de Habermas, este formato peca ao não ensejar um processo dialógico.

Os programas de perfil jornalístico da TV Justiça se apresentam em quatro formatos distintos. Há programas no formato de noticiário, com apresentadores trazendo as principais notícias relativas ao seguimento alcançado, seja no formato de telejornal ou de revista eletrônica; programas no formato de documentário, com a apresentação de blocos de reportagens mais extensos, pautados por uma temática específica; programas de entrevista, onde um convidado dialoga com o apresentador sobre um determinado assunto ou sobre a entidade que representa; e programas de debates, onde mais de um especialista apresenta sua perspectiva sobre um dado assunto, com a mediação de um apresentador. Diante disso, é relevante que se dê destaque a alguns destes programas.

Estruturados no formato de noticiário, tem-se os programas “Interesse Público”, “STJ Notícias”, “Giro Eleitoral”, “Hora Extra”, “Sergipe Justiça” e, em especial, o “Jornal da Justiça”.

O programa “Interesse Público”, do Ministério Público Federal, estruturado como noticiário, apresenta assuntos mais relevantes de acordo com o a importância constatada nas atividades exercidas pelo MPF, utilizando-se como fontes para a definição desta relevância as atividades exercidas por todas as unidades dele no país.

O “STJ Notícias” é uma revista eletrônica que se propõe a integrar as discussões nas redes sociais com a atividade do STJ, apresentando as repercussões e esclarecendo questões em torno das decisões tomadas pelo Superior Tribunal de Justiça.

“Giro Eleitoral”, “Hora Extra” e “Sergipe Justiça” são telejornalísticos de abrangência mais reduzida, em virtude da especificidade de sua abrangência temática ou regional. O primeiro é um noticiário com as principais ações da Justiça Eleitoral nos estados, o segundo apresenta-se como uma revista eletrônica direcionado a questões atinentes à Justiça do Trabalho, e o último apresenta-se como uma revista eletrônica com quadros que se propõem a aproximar o cidadão da prestação jurisdicional, em uma linguagem menos técnica.

O “Jornal da Justiça” apresenta-se como carro-chefe do telejornalismo da emissora. O formato adotado pelo programa assemelha-se bastante ao dos grandes telejornais de emissoras abertas de televisão no Brasil, como é o caso do “Jornal Nacional”, da Rede Globo de Televisão. Ainda, como muitos dos telejornais de outros canais, este se apresenta em duas edições diárias, apresentadas por um jornalista âncora que introduz as reportagens, sejam elas sobre temas que foram objeto de discussão no dia ou sobre pautas especiais, bem como entrevista convidados no intuito de esclarecer os temas apresentados.

Por seu turno, pode-se identificar como telejornalísticos de formato documentário os programas “Direito Meu, Direito Seu”, “Antes & Depois da Lei”, “Repórter Justiça”, “STJ Cidadão”, “Brasil Eleitor”, “Trabalho Legal” e “Justiça em Questão”.

O programa “Direito Meu, Direito Seu”, produzido pela Coordenadoria de Rádio e TV do STJ, traz reportagens sobre direitos do consumidor, do trabalho e de família, acompanhados das repercussões na sociedade.

“Antes & Depois da Lei”, programa pioneiro na integração entre mídias digitais e a televisão no canal, é também Coordenadoria de Rádio e TV do STJ e traz os reflexos de leis relevantes na sociedade Brasileira, mostrando os dois momentos, anterior e posterior à sua publicação, acompanhados de comentários mostrando como os ministros do Superior Tribunal de Justiça têm aplicado os diplomas legais apresentados.

O programa “Repórter Justiça” veicula de maneira dinâmica os mais variados aspectos de um determinado tema jurídico, em linguagem acessível a todos, de modo que cada edição do programa se apresenta como um curta de documentário sobre temas jurídicos relevantes para o grande público.

A proposta do “STJ Cidadão” é de dar transparência à população dos temas mais diversos do direito que, muitas vezes, não são de conhecimento do público em geral. O programa traz esclarecimentos sobre as decisões e os entendimentos dos membros da corte responsável pelo programa. Se propõe a tornar o Judiciário mais acessível, orientando os cidadãos sobre questões atinentes ao exercício da jurisdição, respondendo dúvidas dos espectadores sobre questões do direito que os atinjam de alguma maneira.

Por seu turno, os programas “Brasil Eleitor” e “Trabalho Legal” seguem a mesma linha de acessibilidade ao público, dentro das temáticas específicas do Direito Eleitoral e do Trabalho, respectivamente. Já o “Justiça em Questão”, produzido pela Assessoria de Comunicação do Tribunal de Justiça de Minas Gerais, busca orientar a população, tirando dúvidas relativas ao Judiciário.

Com o perfil de programas de entrevista é possível identificar “Código de Honra”, “STJ Entrevista”, “MP Cidadão” e “Justiça do Trabalho na TV”, todos marcados pelo formato de entrevista simples, trazendo um apresentador perquirindo um convidado sobre questões atinentes à sua área de especialidade.

Já os telejornalísticos de debates, que trazem um único apresentador e mais de um convidado, são programas que se propõem a mostrar uma pluralidade de perspectivas sobre um dado assunto. É o caso dos programas “Fórum”, “Via Justiça”, “Artigo 5º”, “TV Cidadania” e “Direito Sem Fronteiras”.

Diante destas observações, pode-se perceber que a tônica dos programas jornalísticos da TV Justiça é de se construir um espaço de diálogo com a sociedade em geral muito mais do que com os profissionais do direito. Os programas apresentados têm em comum a acessibilidade da linguagem e a proposta de esclarecer os muitas vezes obscuros meandros da prática jurídica para a população, servindo-se como um instrumento de inclusão da sociedade e ampliação do acesso à justiça.

3.2.2 Programas Educativos

Em uma cultura jurídica como a vivenciada pelo Brasil na contemporaneidade, onde a formação superior tem se estruturado de modo a valorizar os aspectos técnicos de maneira muito forte, a presença da doutrina na construção da linguagem jurídica é fato que não pode passar despercebido quando se estrutura um mecanismo comunicativo como a TV Justiça.

O preenchimento do espaço público com este novo setor passa por uma preocupação com os aspectos profissionais e técnicos dos responsáveis pelo funcionamento do mercado jurídico que nos últimos anos submeteu-se a crescimento exponencial com o surgimento de novos cursos de direito por todo o Brasil. Há mais profissionais em campo, e ainda que o exame da Ordem dos Advogados do Brasil se mostre como um elemento importante no processo de reserva de mercado, ainda é de interesse do Poder Judiciário que os advogados e serventuários da justiça tenham conhecimento técnico mais aperfeiçoado a cada dia.

É nesse contexto que se apresentam programas como “Academia”, “Sexta com Excelência”, “Grandes Julgamentos do STF” e, especialmente, “Saber Direito” na grade da TV Justiça. Este último programa, inclusive, desenvolveu uma aceitabilidade tamanha com o público que passou a apresentar três versões diferentes.

Estes programas refletem uma preocupação do Poder Judiciário de estabelecer um contato com o mundo acadêmico, buscando dar vazão ao conhecimento produzido nas Universidades, como é o caso do programa “Academia”, onde são apresentadas teses e dissertações a respeito de temas relevantes e que suscitam debates na comunidade jurídica, ou mesmo o programa “Sexta com Excelência”, onde conceitos jurídicos são analisados sob a perspectiva de pensamentos mais tradicionais, fazendo um esforço historiográfico dos anos mais recentes do pensamento jurídico nacional.

Ainda que tenha um aspecto nitidamente institucional (como outros programas que serão analisados mais adiante), o programa “Grandes Julgamentos do STF” tem um relevante papel educativo e didático, merecendo ser encarado como tal na presente análise. Isto se dá porque o formato do programa veicula não apenas os *flashes*, ou seja, destaques das sessões de julgamento, mas também traz esclarecimentos de especialistas sobre o tema cujo julgamento será apresentado. Trata-se de um esforço em pacificar compreensões sobre os temas polêmicos debatidos na corte, buscando estabilizar, assim, os institutos de maneira didática.

Por fim, o programa “Saber Direito” parece ser aquele que de maneira mais icônica reflete a realidade do ensino jurídico no Brasil contemporâneo. Mais e mais videocursos e transmissões *online* passam a compor a formação dos estudantes de Direito no Brasil, tanto na graduação quanto na pós-graduação e, principalmente, na preparação para concursos de ingresso nas carreiras públicas. Este é um fato digno da atenção do STF que, como mais alta instância do Judiciário Brasileiro tem também deveres administrativos, e o estímulo à capacitação profissional é um dever que ele assume, nesse sentido.

O programa se apresenta em três modalidades, “Saber Direito Aula”, “Saber Direito Debate” e “Saber Direito Responde”. A primeira versão, a que deu origem às demais, estrutura-se no formato de aula expositiva, na qual um determinado tema é abordado em um bloco de programas, apresentados por um docente com especialidade na área, com o intuito de aprofundar o conhecimento jurídico de estudantes e profissionais da área jurídica de maneira didática. Por seu turno, a versão “Debate” apresenta um confronto de idéias sobre determinado tema, no intuito de estimular a autonomia intelectual do espectador acerca dele. Por fim, a versão “Responde” apresenta, de maneira mais curta e condensada, esclarecimentos sobre diversas temáticas pontuais.

Muniz Sodré critica a forma de mediatização do ensino, no Brasil, ao perceber que ela é feita de maneira quase automática e, portanto, inadequada ao deixar de considerar as especificidades do país. Diante disso, o autor observa que:

A organização do saber transmissível no processo educativo moderno é bastante disciplinar, o que implica especialização do saber, assim como uma relação interpessoal (e política) entre professor e estudante (2001, p. 98).

À revelia de críticas desta natureza, que guardam grande pertinência, é importante também observar que a estruturação de consensos em um espaço público ao passo que demanda um caractere técnico-educativo, demanda também um processo dialógico não ensejado de maneira adequada. A estruturação deste ambiente, o espaço público, demanda que se cultivem condições de consenso, mas a estrutura unilateral que a doutrina assume no formato televisivo não dá ensejo a este exercício. Habermas (2004, p. 10) denota que deve haver a progressiva descentralização das compreensões que se tem de mundo para que seja possível estruturar-se um diálogo voltado para o consenso.

Diferentemente dos jornalísticos que se caracterizavam por uma abertura à sociedade em geral, o aspecto mais nítido dos programas aqui apresentados é o de se voltar para o reforço técnico dos profissionais da área jurídica, buscando delinear concepções comuns, no intuito de equilibrar o exercício das atividades prático-profissionais com entendimentos sedimentados. Trata-se, assim, de um esforço em implementar uma melhor qualificação dos profissionais da área jurídica.

3.2.3 Programas Culturais

Aqui definidos como culturais serão os programas que trazem relações do direito com outros produtos culturais, em especial com as artes, sejam elas de cunho erudito ou

popular. Como assevera Marshal McLuhan “Cada produto que molda uma sociedade acaba por transpirar em todos e por todos os seus sentidos” (2001, p. 37), de modo que a TV Justiça não deixa de observar a relevância que os outros produtos culturais têm para o direito.

A programação cultural não apenas transmite conteúdo de outros meios, mas produz o que é próprio para a televisão em todos os gêneros, sendo um exercício dos humanismos que têm sido gradualmente deixados de lado na construção do direito brasileiro, que paulatinamente caminha para a tecnicidade e o distanciamento da visão do direito enquanto produto cultural. A proposta desses programas, assim, é estabelecer uma conexão com a realidade fragmentada do mundo contemporâneo, e as diversas perspectivas que é possível vislumbrar nas artes, na produção de sentidos sob a perspectiva do que Lúcia Santaella observa como “semiose ilimitada” (SANTAELLA, NÖRTH, 2014, p. 40).

É assim que, vislumbrando o citado conceito de “alfabetização visual” proposto por Richard Sherwin, é possível perceber que estes programas têm um importante papel no desenvolvimento dessa alfabetização, na medida em que buscam promover novas sensibilidades.

Trata-se, contudo, de um importante conjunto de programas que ganha reduzida participação na grade do canal, com apenas seis programas nesta categoria. São eles: “Iluminuras”, “Direito e Literatura”, “Refrão”, “Cine Brasil”, “Tempo e História” e “Pensamento Jurídico”.

Os programas “Iluminuras” e “Direito e Literatura” abordam o universo literário, sendo que este segundo tem a interessante proposta de abordar práticas e teorias do mundo jurídico sob o ponto de vista de noções e conceitos extraídos de obras literárias.

“Refrão” é um programa musical que apresenta artistas renomados na construção da cultura brasileira, dos mais diversos gêneros. “Cine Brasil” é uma faixa onde são apresentados documentários escolhidos através de concursos promovidos pelo STF.

O programa “Tempo e História” traz a cada episódio a história de vida de uma personalidade importante para o direito, traçando sua biografia bem como as idéias que influenciaram e se fizeram presentes em sua obra. Já o programa “Pensamento Jurídico”, gravado em galerias de arte, museus e pontos turísticos da cidade de Belo Horizonte, é produzido pela Associação de Magistrados Mineiros, e se propõe a trazer uma abordagem diferenciada do mundo jurídico, combinando o debate das temáticas relevantes para o direito com uma visão multicultural.

3.2.4 Programas Institucionais

Programas Institucionais serão entendidos como aqueles que transmitem sessões de julgamento ao vivo dos tribunais superiores ou que veiculam a atuação de entidades e órgãos ligados ao exercício da Justiça, como é o caso da Defensoria Pública, e da Ordem dos Advogados do Brasil.

Dentre os programas institucionais merecem atenção os programas “Via Legal”, “Fala Defensor”, “OAB Nacional”, “Revista do TST”, “Sessão TST”, “Sessão Plenária TSE” e, em especial, o programa “Direto do Plenário”. Apesar de ligeiras nuances que irão variar no formato dos programas, o objetivo central de todos estes é construir um espaço de promoção institucional para as entidades que os estruturam.

Os programas citados não são os únicos que apontam esta finalidade. Há ainda programas de Tribunais Regionais e Tribunais de Justiça, como é o caso dos programas “Inteiro Teor”, do Tribunal Regional Federal da Primeira Região; “TRT das Gerais”, produzido pelo Tribunal Regional do Trabalho de Minas Gerais; “TJTV a Justiça e Você”, do Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Norte; e “Conhecendo o Ministério Público”, da Procuradoria-Geral de Justiça do Ministério Público do Estado do Rio Grande do Sul. Contudo, em virtude de sua especificidade regional, a análise irá deter-se sobre os outros programas anteriormente citados, que se propõem a ter abrangência nacional.

Ainda é relevante destacar que, analisando-se de maneira mais detida, todos os programas da grade da TV Justiça trazem esta preocupação institucional em medida maior ou menor. Entretanto, observada como um canal de televisão estatal, os programas anteriormente citados veiculam uma característica ínsita, específica da finalidade almejada pelas TV’s estatais, que é a da promoção objetiva das ações e decisões das instituições que representam, trata-se de um formato dificilmente encontrado em redes de TV privadas, que não se vinculam à exigência constitucional de publicidade dos seus serviços.

Desde o surgimento eminentemente comercial da TV brasileira, o audiovisual tem se mostrado um meio muito eficaz de propagandar produtos e serviços. A publicidade e a exposição ensejadas pela remodelagem do espaço público no barroco digital permitem que sejam transmitidas mensagens de cunho institucional acerca das entidades que representam. A existência de redes públicas e estatais no Brasil evidencia a realidade de que o poder público também demanda um processo de propaganda, até mesmo para colocar em exercício o princípio Constitucional da Publicidade dos Serviços Públicos, constante do Art. 37, *caput* da CF/88.

O referido princípio remete à idéia de que todos os atos em que a Administração Pública tomar parte devem ser de conhecimento de toda a sociedade. Nesse sentido, André Ramos Tavares observa que “a qualidade dos serviços da justiça, que é um serviço público fundamental, deve ser constantemente aferida pela própria justiça e por seus clientes” (BASTOS, TAVARES, 2000, p. 166).

Diante disso, os programas institucionais da TV Justiça têm a tônica de destacar a atuação das entidades, de modo que partir-se-á para uma análise de cada um dos programas destacados.

O programa “Via Legal”, produzido pelo Centro de Produção de Programas da Justiça Federal para Televisão (CPJus) em parceria com Superior Tribunal de Justiça, Conselho da Justiça Federal e os cinco Tribunais Regionais Federais do país é um meio de divulgação das principais decisões em sede de Justiça Federal no Brasil. Todas as edições veiculam conteúdos produzidas nas diferentes regiões, levando ao conhecimento do espectador o funcionamento da Justiça Federal.

“Fala Defensor” é um programa que se apresenta como uma vitrine da Defensoria Pública e se destina a levar ao público dos defensores públicos sobre Direito, Justiça, instituições jurídicas e judiciais, entidades que operam com a cidadania e o público em geral. Trata-se de um importante meio de divulgação das ações desta instituição, cujo traço marcante é ensinar e facilitar o acesso à justiça para todos.

No programa “OAB Nacional” o Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil, representado pelos vinte e seis estados da Federação e pelo Distrito Federal, apresenta as decisões da entidade, veiculando opiniões, entrevistas e trechos dos principais debates apresentados mensalmente durante as sessões plenárias.

Os programas “Revista TST” e “Sessão TST” trazem os principais julgamentos e ações do Tribunal Superior do Trabalho, sendo o primeiro apresentado como um resumo em forma de revista eletrônica, com comentários das decisões, entrevistas e reportagens sobre os direitos trabalhistas, se aproximando muito do formato jornalístico; e o segundo, por sua vez, é uma versão mais simplificada, veiculando os principais momentos das sessões do tribunal.

Por fim, o programa “Sessão Plenária TSE” transmite ao vivo, duas vezes por semana, as sessões do órgão máximo da Justiça Eleitoral.

Note-se que todos estes programas elencados, além de se refletirem num exercício de publicidade das instituições que os gerenciam, também se apresentam ao espectador como

uma ampliação do espaço público através do estabelecimento de uma hiper-realidade que o atraia para o mundo jurídico. O audiovisual, no caso específico dos programas institucionais, causa a falsa sensação de que se está acompanhando de maneira íntima os acontecimentos e as tomadas de decisão, sem que o espectador perceba que, na realidade, está encarando uma tela vazia alimentada por feixes de luzes e seqüências de *bits*.

Em virtude da especificidade das temáticas tratadas por todos estes programas, tanto os elencados neste tópico como nos anteriores, faz com que sua audiência vincule-se muito mais aos profissionais e acadêmicos da área jurídica do que aos demais âmbitos da sociedade. Entretanto, o caso específico de um programa institucional que não foi elencado neste ponto merece atenção mais detida, em virtude de sua abrangência extrapolar os ambientes propriamente jurídicos, ganhando atenção de diversos setores da sociedade da mesma forma que a dobra barroca se mostrou capaz de atrair a atenção do mundo dos séculos XVII e XVIII. Trata-se do programa “Direto do Plenário”.

3.3 “Direto do Plenário”: A dobra binária da Justiça Brasileira

Muniz Sodré vislumbra que “o indivíduo mantém uma *relação privada* com o mundo através da telepresença” (2000, p. 37), o conceito inusitado do autor brasileiro guarda forte relação com referida hiper-realidade, na medida em que faz com que as pessoas mantenham relações particularizadas com objetos de seu interesse. Sobre esta ilusória realidade, Sherwin denota que: “Images closely guard the source of their meaning. They seem to show all there is to see, like a window open to the world beyond. We respond to images the way we respond to unmediated reality” (2011, p. 42).

O audiovisual, como visto anteriormente, proporciona nos indivíduos uma sedução análoga à que os arabescos do Barroco dos séculos XVII e XVIII almejavam alcançar. A completude da mônada leibniziana encontra um elemento essencial na promoção de um sentimento de integração com a realidade que é proporcionada pela dobra. Por seu turno, na realidade binária da contemporaneidade, na qual o audiovisual encontra um importante papel, a dobra é revisitada, assumindo a feição de unidades binárias digitais, que remetem a um novo patamar de realidade, no qual tempo e espaço ganham feições diferenciadas.

Nesse contexto, é denotando as particularidades da transmissão televisiva direta, ou seja, a chamada transmissão “ao vivo”, que Yvana Fachine irá perceber na temporalidade um

fator de primordial importância para a compreensão da linguagem televisiva. O programa “Direto do Plenário”, por apresentar o exercício da atividade do Pretório Excelso no momento em que está acontecendo, denota um objeto que muito claramente reflete esta percepção:

A duração que se instaura nesse tipo de transmissão é comum aos universos televisual e extratelevisual. Ou seja, o tempo do discurso está ancorado no tempo do “mundo”; o tempo histórico é crônico, o “tempo mesmo”, o “tempo real”, ganha, aqui, estatuto de elemento signifiante; é “material semiótico” e parte integrante do que define a própria transmissão direta como texto (FECHINE, 2008, p. 66).

O espetáculo barroco caracterizava-se por um choque imediatista no qual a integração das ilusões com a realidade material gerava um espetáculo em constante acontecimento. O espetáculo não acontecera ou aconteceria, mas estava acontecendo, no gerúndio: “The shock therapy of the baroque produces what Mavarall has described as ‘an aesthetic of cruelty’. It arises alongside a political culture that is dominated by mass spectacle, mass sensation, and the mass manipulation of consent” (SHERWIN, 2011, p. 17).²⁷

Assim, o que distingue o programa “Plenárias” do programa “Direto do Plenário” na TV Justiça é precisamente a noção de uma temporalidade diferenciada. Ao passo que no primeiro são apresentadas sessões ocorridas com comentários sobre as repercussões que as decisões tomadas irão surtir na sociedade, no programa “Direto do Plenário” a sessão está acontecendo, o posicionamento dos ministros está se desvelando aos olhos do público, há uma exposição tão sincera da Justiça que beira a sua nudez.

Tal como um espetáculo teatral onde som e fúria hipnotizam, o acontecer da sessão plenária do Supremo Tribunal Federal convida os olhos da sociedade. Dos seguimentos mais específicos à mais ampla generalidade, eventualmente os olhos do Brasil estarão voltados para o fato da justiça estar “acontecendo”. E é exatamente em virtude desta posição temporal que as transmissões diretas assumem um papel tão hipnótico: “(...) a TV será sempre obrigada a incorporar, numa emissão direta, uma certa margem de imprevisibilidade inerente não apenas ao evento transmitido quanto à própria operação da transmissão” (FECHINE, 2008, p. 71).

Esta imprevisibilidade tem um papel atrativo muito forte, no caso da TV Justiça. As discussões de teses jurídicas que compõem os debates dos ministros em plenário, apesar de seu indiscutível valor técnico jurídico, são postas de lado diante de imprevisíveis discussões de cunho pessoal e ideológico entre os ministros, como se tornou notório durante o processo de julgamento da Ação Penal nº 470 entre os anos de 2012 e 2013.

27 “A terapia de choque do barroco produz o que Mavarall descreveu como ‘uma estética da crueldade’. Ela surge ao lado de uma cultura política que é dominada pelo espetáculo de massa, sensação de massa, e da manipulação do consentimento em massa (tradução nossa).

O referido julgamento, que veio a se mostrar paradigmático para a democracia brasileira, referia-se ao esquema de compras de votos que ficou conhecido como “Mensalão”, e além de demandar atenção especializada de outros veículos de comunicação, chamou a atenção em virtude dos sérios embates entre os ministros Ricardo Lewandowski e Joaquim Barbosa, respectivamente revisor e relator do referido processo. As discussões dos dois ministros em diversas oportunidades se acaloravam a ponto de extrapolar o âmbito jurídico e resvalar em agressões pessoais, com acusações recíprocas culminando até mesmo no abandono da sessão pelo ministro Lewandowski em plena transmissão ao vivo, com toda teatralidade que coube ao seu gesto.

Momentos como este podem escapar a comentários posteriores em programas como “Plenárias”, mas não deixam de repercutir em programas jornalísticos tanto do próprio canal quanto de outros veículos de televisão e na internet. Ressalte-se, a título de exemplo, que na plataforma YouTube é possível encontrar vídeos da referida cena que contabilizam quase duzentas e cinquenta mil visualizações (244.937 até agosto de 2015), sem contar a imensa repercussão que foi dada aos eventos ocorridos neste julgamento que diariamente merecia atenção de um bloco inteiro da transmissão do “Jornal Nacional”, na Rede Globo de Televisão.

Nesse contexto, Yvana Fachine observa que a própria transmissão ao vivo colabora para a construção de uma perspectiva sobre o evento transmitido, vez que a própria estrutura da transmissão delineia dois sujeitos semióticos distintos, o espectador em casa e o espectador que transmite. Em suas palavras:

Toda transmissão direta é articulada (...) propondo e pressupondo um âmbito e uma intensidade de envolvimento de um espectador participante muito diferente daquele que simplesmente “assiste a” com o distanciamento de quem é, a rigor, um mero observador (2008, p. 77).

No caso específico aqui tratado, quem exerce o papel de espectador participante é o Supremo Tribunal Federal, sumo representante do Poder Judiciário no Brasil. Está presente o interesse em manter e estabilizar concepções e valores no constante processo de construção do direito que o Judiciário encabeça, e a intermediação do STF nas transmissões ao vivo somente confirma esta necessidade e Sherwin não deixa de perceber isto, pois denota que, nos dias de hoje: “(...) technological mastery over visual representation amplifies the individual’s sense of power and control” (2011, p. 179).²⁸

28 (...) O domínio tecnológico sobre a representação visual amplia o senso individual de poder e controle (tradução nossa).

A própria noção de espacialidade também deve se submeter a novas perspectivas, e esta compreensão não deve ser desprezada. A arquitetura dos edifícios que albergam os órgãos jurisdicionais no Brasil revela-se, na maioria das vezes, tendente a rebuscamento e imponência que suscitam reverência e distanciamento, com o uso de colunas, escadarias e outras estruturas de difícil acesso.

Como assinalado, a arquitetura barroca apresentava-se como um convite ao ingresso no interior das igrejas. As estruturas cônicas que marcam a dobra barroca estendem-se como braços erguidos em gesto de acolhida às ovelhas desgarradas do catolicismo. Por sua vez, no ambiente do barroco digital, em especial com a transmissão televisiva direta há:

[...] um esforço deliberado de obliteração dos distintos espaços da enunciação (de emissão e recepção), em prol de um espaço único no qual o enunciador coloca a si e ao seu enunciatário. [...] A continuidade temporal desdobra-se assim em um efeito de contigüidade espacial (FECHINE, 2008, p. 137).

A modificação da noção de realidade é, como destacado, característica do barroco digital. Move-se da materialidade espacial para a construção de um ambiente comum, imaterial, mas compartilhado pelo emissor e pelo receptor. O sofá da sala de televisão ou a cadeira da mesa do computador tornam-se um assento a mais no pequeno auditório contíguo ao Plenário do STF.

Entretanto, há uma contrapartida que deve ser percebida. A noção de presença e, conseqüentemente, de espaço público demandam uma revisitação nesta nova perspectiva. O advento de novas mídias no século XX ensejou, como visto, que a esfera pública se modificasse de maneira substancial, visto que está atrelada à percepção de uma realidade dialógica e a construção de uma hiper-realidade com a comunicação digital estimula o surgimento de novos nichos de debate. O exercício jurisdicional e as atividades correlatas assumem presença em novos contextos, o que demanda novas leituras, vez que: “É instituído, através da transmissão direta da programação, um tempo e um ‘lugar’ compartilhados pelos seus espectadores, que a TV também acaba fazendo sentido como companhia” (FECHINE, 2008, p. 110).

A reconstrução desta forma de presença, necessariamente ficta, enseja questionamentos dos mais diversos âmbitos da sociedade. Em outras palavras, a maior presença do Judiciário na realidade sócio-política do Brasil enseja uma maior criticabilidade de suas posturas, havendo maior nitidez do controle que a opinião pública exerce sobre este Poder. O espaço de debate submete-se à ingerência de uma infinidade de perspectivas que demandam atenção.

Habermas vislumbra que “O Estado de Direito enquanto Estado burguês estabelece a esfera pública atuando politicamente como órgão do Estado para assegurar institucionalmente o vínculo entre lei e opinião pública” (1984, p. 101). A imersão do espectador na realidade dos processos por trás das atividades exercidas pelas instituições que têm no direito seu objeto central é essencial para a configuração de um ambiente comum de debate, um espaço público.

O predomínio temporal de transmissões ao vivo de Sessões de Julgado na programação da TV Justiça com o programa “Direto do Plenário” parece, assim, exercer a hipnose da dobra barroca para dar ao espectador a sensação de que o exercício jurisdicional está sendo exercido dentro de sua residência, e de que os membros do Pretório Excelso são pessoas familiares, das quais se tem mais ou menos afinidade. Perpetua-se o espetáculo, e o cidadão não consegue tirar os olhos dele porque este traz para ele as idéias disseminadas de ética e, mais especificamente, justiça.

Ocorre a catarse, que em Nietzsche é um indicativo de sucesso da tragédia, do espetáculo, ou seja, a aptidão de alcançar a atenção do espectador a tal ponto que ele se sinta imerso naquela realidade ficcional. Entretanto, as questões que afiguram no roteiro deste espetáculo estruturado pela TV Justiça produzem uma catarse bem peculiar, que tem como consequências profundas modificações na ordem jurídica brasileira.

Assim, um servidor público tem a catarse quando vê sendo decididos os rumos da constitucionalidade de uma lei que poderá aumentar seus vencimentos; transexuais a têm ao assistirem ser debatida a possibilidade do uso de seu nome civil na inscrição do Exame Nacional do Ensino Médio; todos os cidadãos brasileiros são arrebatados por ela e levados para o plenário do Pretório Excelso ao verem escândalos de corrupção sendo julgados, colocando o destino político de uma jovem democracia em pauta nos seus televisores.

A transmissão ao vivo de sessões diretamente do Plenário torna, ainda, evidente a eficiência da instituição perante as demais, pois revela que esta se mostra aberta à sociedade, ao cidadão de uma maneira mais íntima. Talvez a TV Justiça mostre-se uma experiência mais eficaz perante as demais redes de televisão estatais por causa desta atração tão profunda que produz no espectador.

O exercício de empatia, mostrando-se acessível ao público, à revelia de eventuais aspectos negativos, é uma proposta bem sucedida, pois mostra os órgãos a quem a população recorre de imediato no caso da violação dos seus direitos, na superveniência de situação de necessidade, o Judiciário, o Ministério Público, a Defensoria Pública e a Ordem dos Advogados do Brasil.

Nas outras estatais, reconhecido seja o seu sucesso enquanto pioneiras, o que se exhibe é uma realidade muito distante do cotidiano dos brasileiros em geral. Muito embora o Legislativo seja também âmbito de discussão dos direitos a quem os representantes do povo foram incumbidos de defender, salvo raríssimas exceções, não se vislumbra este tipo de representatividade. Vislumbra-se, isto sim, uma série de debates na defesa de interesses de cunho muito mais eleitoral e partidário, que muito remotamente irão interessar à grande maioria dos brasileiros.

A exposição que o Judiciário ganha com a transmissão direta das sessões do plenário do STF é uma imagem bastante reveladora. Ao permitir-se vislumbrar em exercício por todos os setores da sociedade, estruturando um novo nicho no espaço público, a cômica põe-se em exercício de grande sinceridade com o público.

Note-se que a palavra “sincero”, dotada de estrutura semântica semelhante em diversas línguas, tem origem provável no latim *sincerus*, significando algo que é honesto, limpo, transparente. A origem desta expressão, contudo, acredita-se vir de um hábito dos antigos artesãos romanos de fabricar certos vasos com o uso de uma cera especial, translúcida, que por vezes, de tão pura e perfeita gerava a impressão de que os vasos eram transparentes. Em alguns casos, chegava-se a se distinguir o que estivesse colocado no interior do vaso de tão nítida a visibilidade.

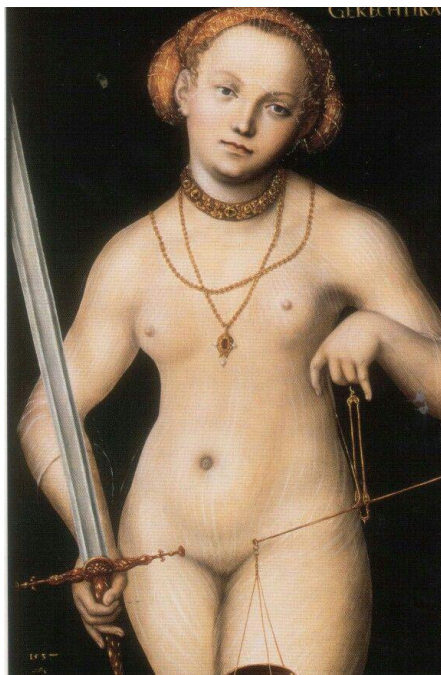
Muito antes de o barroco digital tomar de assalto a cultura visual, e antes mesmo de o barroco originário seduzir com suas dobras e redobras, um pintor alemão compreendeu o dúbio poder que a sinceridade da imagem possuía. Lucas Cranach, o Velho, que viveu entre 1472 e 1553, compreendeu o poder que uma simples representação sincera da justiça poderia causar na sociedade e tanto a sua atuação política na Alemanha da Baixa Idade Média como sua proximidade com Martinho Lutero se mostram fatores substanciais para o processo ensejado pela Reforma Protestante, com todas as consequências já observadas.

Cranach era o pintor da cômica Saxã em Wittenberg, uma área no coração da fé protestante emergente. Seus clientes foram apoiadores poderosos de Lutero e Cranach usou sua arte como um símbolo da nova fé emergente, tendo inclusive feito inúmeros retratos de Lutero e ilustrações em xilogravura na tradução alemã da Bíblia empreendida pelo líder da Reforma.

Além das representações políticas, o pintor fora muito bem sucedido na representação de cenas mitológicas (JANSON, 1996, p. 244), nas quais constantemente vislumbrava-se a presença de pelo menos uma figura magra e aparentemente nuda, com o

corpo coberto apenas por um tecido finíssimo, transparente. No ano de 1537, Cranach pintou um quadro chamado “Justiça como uma Mulher nua com Espada e Balança” (“Gerechtigkeit als nackte Frau mit Schwert und Waage”, no original em alemão) em Amsterdã:

Figura 3.1 – “Justiça como uma Mulher nua com Espada e Balança”



A nudez da representação da Justiça de Cranach mostrou-se muito significativa do período então vivenciado. Uma entidade tão sacralizada como era a Justiça durante a Idade Média, sempre associada ao pudor e recato da fé cristã que dominava o continente europeu, exibia no quadro seu corpo praticamente descoberto. Ao tempo da feitura deste quadro, a Reforma Protestante já se punha em curso exitoso, disseminando-se a ideia de que o monopólio das compreensões sobre o sagrado não poderiam permanecer nas mãos da Igreja Católica, pois perspectiva de Lutero esta concentração maculava a visão dos fiéis, ocultando-lhes a verdade e mascarando uma instituição corrupta.

A proposta luterana de abertura interpretativa da Bíblia cristã é uma ideia que parece haver influenciado o pintor alemão em sua obra, dada à conhecida amizade que se estabelecera entre ele e o líder reformista. Ver a Justiça nua era, então, um luxo que possivelmente não teria sido visto com bons olhos na Europa do alto medievo, especialmente quando se tem em mente o quanto a Inquisição alargara o conceito de heresia naquele período. Entretanto, a fragmentação do *éthos* vivenciada nos últimos anos da Idade Média e no início da Renascença, ensejou que se construísse uma representação da Justiça despida de seus pudores, como uma mulher natural, sem ornamentos.

Num esforço contrário à tendência reformista, a Igreja Católica buscou, com a estética barroca, construir imagens repletas de detalhes, dobras e labirintos que levavam seus fiéis a um interior obscuro e vazio. Pode-se mesmo vislumbrar a metáfora de que o esforço em questão era de recobrir a nudez exposta, um esforço que se refletiu-se em conflitos sócio-políticos como a Guerra dos Trinta Anos na Europa e as diversas insurreições que explodiram em várias partes do Brasil Colônia.

A nudez, nos séculos XVII e XVIII, não era vista com bons olhos pelas instituições detentoras do poder, pois era uma exposição indesejada das inconsistências e privilégios que se concentravam nas mãos de pequenos grupos. Com o advento das modernas democracias, entretanto, esta situação parece ter se invertido, de modo que a transparência é a tônica que prevalece nas instituições. Inobstante, ainda há aqueles que, como Celso Campilongo (2002, p. 139) vêm nesta abertura um processo descaracterizador do sistema jurídico.

Anteriormente à promulgação da Constituição Federal de 1988, no Brasil, vivenciou-se um período no qual as instituições governamentais mantinham-se no poder de com graves violações aos direitos políticos dos indivíduos, sem que houvesse abertura para a crítica e alternância de poder. O advento da CF/88 marca o início da construção de uma Nova República, de modo que a Constituição mostrava-se como um documento revelador das intenções em se perseguir legitimidade democrática para as instituições dos três poderes, com clareza e transparência.

A TV Justiça, surgida uma década e meia após a promulgação da Constituição Cidadã, hoje revela a intenção de expor-se a nudez de um Poder que, por muito tempo, fora obscurecido no Brasil. A possibilidade de se observar de perto, através do audiovisual televisivo ou virtual, o exercício da jurisdição pela mais alta instância jurisdicional do país, revela ao público não apenas os aspectos positivos do direito pátrio, mas também, e principalmente, as inconsistências e os defeitos do modelo jurisdicional brasileiro. Através da janela audiovisual, abre-se a Justiça à crítica do cidadão.

CONCLUSÃO

“Eu estou aqui esperando você bater o gongo.

Detonar a crítica, dizendo:

Está certo ou está errado?

(...) Eu vivo pelo aplauso...”

Stefani Germannotta

Como instrumento de solução de conflitos, meio de pacificação social, o direito assume o caráter de um mecanismo do qual o homem lança mão no processo de sua adaptação à ideia da alteridade, da existência de uma realidade exterior, prévia e determinante de sua existência, pensando em categorias mais abstratas. É, nesse sentido, um instrumento de adequação social, um instrumento delimitador de parâmetros de realidade a serem percebidos neste processo, assumindo, portanto, o papel de um paradigma social.

Diante disso, a realidade circundante ao homem estabelece-se em um constante diálogo com ele. Um diálogo de atualização, de construção e desconstrução de impressões. No direito há a concorrência estruturalmente regulada entre os agentes e as instituições, de modo que se estrutura um paradoxo nesta relação, entre linguagem do direito e metalinguagem, na medida em que o direito fundamenta-se em uma lógica normativa da moral e uma lógica positiva da ciência, de modo que sua apreensão seria no contexto simultaneamente lógico e ético.

Assim, enquanto organismo sistemático, o direito precisa comunicar-se com a realidade que o circunda. Como sistema, precisa criar uma abertura para o estado caótico da realidade exterior, precisa desenhar-se como signo para poder ser lido de maneira adequada pelos membros da sociedade. Como, então, irá conseguir transmitir a sua mensagem? Esta questão deverá focar muito mais no mecanismo (no meio de comunicação) enquanto instrumentalidade, do que na mensagem propriamente dita.

A realidade digital da contemporaneidade é responsável por modificar a sensação de tempo e espaço vivenciados pelos indivíduos, com a construção de um novo patamar existencial, uma hiper-realidade, ou realidade binária. Não se pode deixar de lado a compreensão de que, no mundo contemporâneo, as pessoas estão sempre ligadas de algum modo ao mundo virtual proporcionado pela transmissão de sons e imagens digitais nas telas dos aparelhos de televisão, computadores e celulares, entre tantos outros aparelhos.

As referências apresentadas sugerem que se vivencia, de fato, uma conjuntura crítica que guarda uma série de aspectos que podem ser paralelamente associados ao Barroco dos séculos XVII e XVIII. As formas de comunicação, entretanto, parecem hoje se vincular de maneira inescapável aos fatores determinantes das novas tecnologias digitais, de modo que a atração exercida pela dobra barroca é revisitada, desta vez exercida pelas luzes e sons emanadas dos aparelhos.

Esta nova forma de vivência comunicativa suscita, como visto, a possibilidade de reestruturação do espaço público, pois abrem-se novos âmbitos de consolidação dos objetos lingüístico-culturais. A linguagem contemporânea passa necessariamente pela compreensão de um ambiente de diálogo virtual, onde o estabelecimento do consenso se dá de maneira mais complexa, por mostrar-se aberto a uma infinidade de perspectivas diferentes. O agir comunicativo, assim, encontra um novo nicho de exercício no mundo digital contemporâneo.

Por outro lado, a proliferação das imagens digitais que se observa na contemporaneidade traz incertezas que irão suscitar o que Richard Sherwin denomina de *Iconoclash*, onde a iconicidade é o fator preponderante na compreensão do mundo, sem que se saiba em que medida as imagens correspondem à realidade. Isto tem como consequência um mundo onde a bússola moral não se decide em que sentido apontar, pois o direito contemporâneo está exposto a uma infinidade de parâmetros ético-morais atraindo a atenção.

Evidencia-se, assim, que o lugar do homem, em *éthos*, é hoje complexo e fragmentário, à maneira que fora durante o período que se seguiu à Baixa Idade Média. Este fato, é importante que se destaque, revela uma conjuntura histórica de transição, na qual paradigmas se submetem a um necessário processo de reconstrução, especialmente no que concerne à visão de mundo. A apreensão de *physis*, assim, exige que se submetam os conceitos a novas visões, novos modos de apreender a realidade, novos *techné*.

As certezas e seguranças proporcionadas pela construção juspositivista a partir do racionalismo cartesiano não atendem à demanda de uma conjuntura tão diversificada, pois não é possível delimitar padrões de certeza que ensejem parâmetros normativos definitivos, estáveis e seguros.

Diante disso, a proposta do pragmatismo, mormente quando se leva em conta a construção teórica semiótica de Charles Sanders Peirce, observa que a verdade é colocada num estado de transitoriedade. A necessária amplitude dos objetos da realidade, os objetos dinâmicos, demanda que se submeta a visão de mundo a constantes reconstruções, pois à medida que o intelecto humano vai firmando as crenças, estas revelam-se como pontos de

partida para novas inquirições e compreensões posteriores, em um processo constante e dinâmico de reconstrução e desconstrução. Sob a ótica pragmatista, portanto, é necessário que se trafegue pelo incerto terreno da dúvida para que se possa reconstruir as crenças.

O barroco digital identificado por Sherwin parece sinalizar de maneira muito clara que o momento contemporâneo é de efetiva transição, pois a realidade binária estrutura um espaço plúrimo, onde não apenas a visibilidade é facilitada, mas a criticabilidade ensejada por ela é estimulada. Os dígitos binários exercem hoje o papel da dobra barroca, convidando os indivíduos a assistirem, compreenderem e se posicionarem diante de questões antes obscuras e distantes.

Diante disso, é inevitável perceber que a extensão do direito é muito mais que comando e controle através das normas, mas que as instituições que têm nele sua preocupação central almejam legitimidade em um contexto de crenças normativas compartilhadas, como pressuposto para que se construa um consenso.

Voltam-se as atenções, assim, para uma preocupação que permeia a evolução histórica do direito, a do papel que a retórica tem no estabelecimento de parâmetros comuns aceitos pela coletividade. Buscar o sublime ético é um exercício que se insere neste esforço, pois à medida que o ambiente comunicativo contemporâneo enseja uma redefinição dos elementos que conferem universalidade à ética do discurso, a busca pela firmação do consenso é essencial para a validade do sistema de direito positivo.

Como o próprio Jürgen Habermas, de quem é possível extrair a citada proposição, observa, faz-se perceber com o pragmatismo peirceano que a intenção de se atingir um ontologia dos objetos da realidade é uma pretensão que não se pode atingir, posto que a verdade para ele não irá significar nada além da epítome dos estados das coisas, de modo que não é possível se atingir uma concepção final (HABERMAS, 1976, p. 128).

Nesse diapasão, para a para a construção do consenso, que no caso específico do presente trabalho, será um consenso que enseje a aceitação pelo público das instituições que exercem a interpretação e a aplicação da legislação, é necessário utilizar-se dos instrumentos sociais aptos a permitir que a prática jurisdicional seja posta em evidência. Deve, deste modo, existir visibilidade para que legitimem-se democraticamente estas instituições.

Por outro lado, Habermas também observa que a existência de uma ligação interna entre moral e eticidade não elimina a universalidade das pretensões de validade em sistemas como o direito, e esta observação se mostra plenamente relevante na compreensão do direito

no barroco digital. Isto porque, na conformação de um *éthos* aceito socialmente, o direito resvala na opinião pública, que não necessariamente é técnica. Diante disso, estabelecer um sublime ético, em que pese à compreensão da complexidade de fatores que concorrem para a fragmentação moral da contemporaneidade, parece encontrar no caráter icônico da imagem um elemento essencial.

Como visto, Lúcia Santaella e Winfried Nöth, em sua leitura de Peirce, denotam que a iconicidade das imagens revela-se na sua aptidão em conferir sensações em grau de primeiridade, e a configuração de um espaço público não deve deixar de lado esta visão em um mundo cuja percepção encontra na imagem virtual um elemento essencial. Deleuze consegue identificar este impacto dos ícones na construção de Leibniz em torno da mônada, o elemento caracterizador do barroco. Sherwin, por sua vez, consegue perceber este papel na argumentação jurídica dentro dos tribunais, quando o audiovisual passa a exercer um papel determinante no mundo jurídico.

Observar, por exemplo, a grande repercussão que teve o embate anteriormente citado entre os ministros Joaquim Barbosa e Ricardo Lewandowski somente evidencia o quanto este primeiro impacto da imagem pesa sobre a aceitabilidade das instituições. Trata-se de um dentre inúmeros exemplos que apontam para a compreensão de que o papel icônico da imagem exige atenção no estabelecimento de consensos.

Por outro lado, realizando-se a análise de maneira mais objetiva, a própria estrutura da grade de programação da TV Justiça faz perceber o quanto é importante o papel da visibilidade das instituições no seu processo de legitimação, no Brasil. Cada um dos quatro formatos identificados nos programas exibidos pela TV Justiça, faz perceber com maior nitidez um aspecto da preocupação em se estabelecer legitimidade perante o público.

Assim, a predominância na grade do canal do STF dos programas jornalísticos que, como observado, têm um perfil mais voltado para o público em geral, faz perceber uma busca por maior abrangência, um esforço de concreção do princípio habermasiano da universalização. Sendo dotados de uma linguagem simplificada, esta formatação permite que esses programas sejam compreendidos não somente pelos profissionais do direito, mas também, e principalmente, pelo grande público.

Os programas jornalísticos exercem um fator de dominação simbólica muito evidente, em virtude do seu caráter mais voltado para o público leigo. A abrangência do modelo jornalístico se reflete em uma intenção mais voltada a informar o público, conferindo perspectivas mais simplificadas e menos técnicas. Por outro lado, na simplificação desta

linguagem é possível identificar uma seleção dos elementos a serem apresentados, de modo que através dos programas jornalísticos as instituições levam ao conhecimento do público muito mais o que é de seu interesse divulgar.

Por outro viés, os programas de teor técnico e educativo revelam semelhante esforço, mas nos ambientes teórico e acadêmico, onde ele se opera de maneira diferenciada. Isto porque, como visto, o enfoque mais especificado demanda do canal que se levem em conta as especificidades do ensino jurídico contemporâneo. Ora, havendo-se notado que o ensino jurídico brasileiro vivencia um contexto de tecnicização, a evidência do fato de o programa Saber Direito assumir, ao tempo da elaboração deste trabalho, três diferentes versões, faz perceber o esforço da emissora em conferir uma predominância à qualificação mais técnica dos profissionais da área jurídica.

A presença de programas educativos, assim, revela o esforço em estabelecer um padrão acadêmico legitimado, vislumbrando-se uma aceitabilidade maior para determinados formatos em detrimento de outros. Isto reflete a tendência do mercado de ensino jurídico no Brasil em priorizar a construção de saberes técnico-dogmáticos, e o que limita e diminui a qualidade dos profissionais.

Revelando outra faceta deste mesmo problema está a situação dos programas culturais, que recebem uma atenção ainda muito tímida da emissora. A predominância da preparação técnica voltada para concursos públicos e para o Exame da Ordem dos Advogados do Brasil nas universidades brasileiras é um fator que se reflete na reduzida participação que a arte, a cultura e os humanismos em geral têm, atualmente, na formação jurídica.

Em uma conjuntura histórica onde, como visto, a necessidade de uma “alfabetização visual” se apresenta como uma das preocupações para a construção das aptidões dos profissionais do direito, limitar o conhecimento jurídico aos elementos de ordem técnica e dogmática mostra-se como uma postura anacrônica e muito preocupante acerca do futuro dos rumos que o direito brasileiro irá tomar.

É no grupo dos programas institucionais, contudo, que mais nitidamente será possível identificar o intuito das entidades e órgãos em perseguir a legitimidade perante o público. Âmbitos diversos do contexto profissional do direito ganham atenção através destes programas, não apenas os próprios órgãos do Poder Judiciário, cuja mais alta instância é a entidade que estrutura a emissora, mas também ganham evidência o Ministério Público, a Defensoria Pública e a Ordem dos Advogados, de modo que todas as instituições

constitucionalmente associadas à prática jurídica ganham espaço na programação da TV Justiça. Entretanto, à revelia da importância destas análises mais amplas, é essencial que se destaque, neste ponto, o proeminente papel do programa “Direto do Plenário”.

A transmissão direta de sessões plenárias do Supremo engendra uma reconstrução do ambiente de discussão. Os onze ministros que compõem a corte se apresentam como protagonistas de um enredo que envolve os rumos do direito brasileiro. Aqueles que assumem seus posicionamentos de maneira mais clara revelam-se aptos a conquistar a atenção do público, positiva ou negativamente, tornando-se conhecidos de uma maneira não muito habitual para os membros do Poder Judiciário.

Os representantes dos Poderes Executivo e Legislativo têm, historicamente, recebido maior atenção do público em virtude do modelo de democracia representativa que demanda que se conheça (ao menos minimamente) os candidatos escolhidos no processo eleitoral. Por evidente, o ainda falho modelo político brasileiro revela inconsistências que interferem nesta regra, mormente no que se refere aos membros do Legislativo. Entretanto, o modelo constitucionalmente estabelecido ainda privilegia a visibilidade dos membros destes poderes em detrimento dos do Judiciário, e a visibilidade conferida pela TV Justiça, proposital ou não, parece militar no sentido de se suprir esta carência de visibilidade que os membros do Judiciário têm face aos membros dos demais poderes, ao menos no que se refere à última instância.

A reconstrução das noções de tempo e espaço perpetrada pelas transmissões diretas é outra questão importante que merece atenção. Neste ponto, o auxílio da visão de Yvana Fachine mostra-se um interessante paradigma de compreensão, uma vez que denota o papel da imagem na construção de pré-compreensões semióticas, estruturando um ambiente comum de interação entre o espectador e o canal e delimitando uma temporalidade própria, no gerúndio.

Observar a justiça “ao vivo”, enquanto está acontecendo, e dentro de um ilusório ambiente de intimidade com os membros do STF é uma experiência dotada de importante papel simbólico. Tal como a intimidade entre o homem comum e os personagens bíblicos almejada pela pintura barroca de Caravaggio, ou mesmo a intimidade assumida entre o espectador e as protagonistas no mundo dos sonhos do filme de David Lynch, a ilusão de que se está acompanhando de perto uma importante sessão de julgamento gera no espectador uma sensação de familiaridade que se mostra importante para a construção da legitimidade almejada pelo Judiciário.

Entretanto, não se pode deixar de levar em consideração o fator impactante que esta proximidade tão exacerbada pode também ocasionar. Com a exposição ensejada pelas transmissões diretas, à justiça desnuda-se, como no quadro de Lucas Carach, e apenas uma finíssima tessitura distancia a opinião pública dos atos da mais alta instância do Judiciário. E a opinião pública, como a história tem sido muito didática em ensinar, é dotada de grande volatilidade.

A renúncia e a aposentadoria antecipadas do ministro Joaquim Barbosa no ano de 2014, à época no exercício da presidência do Supremo, se não são uma consequência disto, parecem ser fatos aptos a evidenciar que a abertura à opinião pública é capaz de ocasionar eventos inusitados até mesmo em um poder historicamente marcado pela solidez institucional, como é o Judiciário. O abandono às vésperas de uma eleição presidencial fora noticiado no Brasil como um fato de cunho político, demonstrando o tamanho acentuado da abertura que o STF passava a dar à opinião pública.

Há, por evidente, aspectos negativos na exposição ensejada pela TV Justiça, e esta abertura à volatilidade da opinião pública parece ser o menos grave deles. O formato da linguagem audiovisual, por outro lado, permite que se transmita de um modo mais agradável ao público, mais fácil de ser apreendido e mais diretamente interpretável. A iconicidade do audiovisual revela-se um fator favorável ao pleito pela atenção do público. Conhecer o Supremo através unicamente dos acórdãos lavrados pela corte é um exercício distante da pretensão do grande público, e até mesmo de boa parte dos profissionais do direito. A imagem chama a atenção, convida à compreensão de maneira muito mais direta.

Os impulsos iconoclásticos, como observa Sherwin, subjagam as superfícies das certezas racionais (2011, p. 32). É possível imaginar que até mesmo tomando café da manhã o juiz da conhecida metáfora do Realismo Jurídico Norte-Americano está exposto à televisão. É mesmo de se indagar se esse não seja um dos raros momentos em que se encontra exposto à imagem televisiva, dado o tamanho assoberbado das demandas que os órgãos jurisdicionais têm no Brasil contemporâneo.

A televisão é entretenimento, espetáculo. E todo espetáculo almeja ser concluído ao som de aplausos. A hipnose do espaço televisivo, onde espectador e apresentador comungam de intimidade, trata-se de um artifício da era digital, uma nova *techné* da qual o homem lança mão do conforto do seu sofá (ou do seu *éthos*, se se quer continuar com o uso do grego) para encarar o a realidade, *physis*.

Como artifício que é, o audiovisual no barroco digital é carregado de elementos conflitantes, dobras que se contorcem em posição de divergência, rumo a extremos opostos. A janela para o mundo da televisão que é a quarta parede separando o espectador do apresentador, revela que o sucesso deste espaço virtual de compartilhamento (como tantos outros ensejados pelas novas tecnologias), seduz pela transitoriedade, pela brevidade. O sucesso da transmissão direta, ou “ao vivo” de sessões de julgado se apresenta, neste contexto, como uma evidência de que o espectador está ciente da brevidade da vida, e quer se tornar testemunha das decisões apresentadas. Há, desta forma, a necessidade de se construir uma sintonia, ou “*attunement*”, como dito.

O Barroco lançou mão do artifício, construindo-se em torno das aparências uma exuberância, seja no fluxo arquitetônico que havia sido inspirado pela *Acqua Paola* na Itália, seja nas redobras de obras como a “Pietà”, e arabescos como os das estátuas de Aleijadinho. O espetáculo que o impacto proporcionado pelo excesso de informações nestas obras tem se repetido com o tamanho da complexidade assumida pela grade de programação do canal de TV estatal, hoje revelando um espetáculo cujo sucesso na audiência dos telejornais das grandes emissoras de televisão aberta podem apenas comparar ao de outro elemento cultural tipicamente brasileiro, as novelas.

Coincidentemente ou não, o embate entre Joaquim Barbosa e Ricardo Levandowski foi ao ar ao mesmo tempo em que a Rede Globo de Televisão transmitia um dos mais recentes sucessos de audiência na faixa de novelas do seu horário nobre, a novela “Avenida Brasil”, escrita pelo premiado autor João Emanuel Carneiro. A novela apresentava ao espectador o embate entre as personagens de Adriana Esteves e Débora Fallabella, que trouxeram os arquétipos do bem e do mal na interpretação de duas personagens que a todo tempo juravam vingar-se uma da outra.

A presença de uma dicotomia tão acentuada no plano da ficção pode não guardar relação com o fato ocorrido no Pretório Excelso, mas não é demais imaginar que os dois ministros tenham televisores em suas respectivas residências, que eventualmente estejam ligados, sintonizados na Rede Globo e entre intervalos comerciais hajam veiculado chamadas de capítulos da referida novela. Não é uma especulação ambiciosa, quando se levam em conta os registros de audiência da novela em Brasília, por exemplo, onde alcançou picos de 53,8 pontos, os mais altos da emissora naquele ano, conforme informado pelo portal de notícias UOL.

A verdade é que não só o público está exposto às imagens da televisão, mas o próprio Supremo, na pessoa de seus Ministros. Ainda na especulação do espetáculo das novelas, se se imagina, por exemplo, que o ministro Marco Aurélio de Melo, que assinou a sanção da lei de criação da TV Justiça no exercício interino da Chefia do Poder Executivo, compreendia a importância do seu ato, então é possível inferir que ele compreendia o poder que a televisão assume na formação da opinião pública dos brasileiros. Poderia haver sido, ele próprio, exposto às tramas que marcaram história na Rede Globo ou mesmo em outros canais.

Esta compreensão, entretanto, revela-se mesmo uma especulação muito distante, e talvez não seja muito adequada em uma abordagem dita pragmática. Sob a lente do pragmatismo, o que realmente importa é a finalidade almejada pelo ato do ministro Marco Aurélio. Tendo sido a de conferir um elemento a mais no amplo esforço de se firmar a legitimidade democrática do STF e de outras entidades, a permanência das referências ao canal no centro de notícias de grande repercussão na TV aberta parece evidenciar que se obteve sucesso.

A imagem audiovisual, assim, é um claro artifício de que lança mão o judiciário brasileiro, e as instituições a ele ligadas, no intuito de conquistar o público. Através TV Justiça, obteve-se o aplauso do público ao espetáculo do STF. Espetáculo este tão sedutor quanto o barroco, e tão artificial quanto os sons e dígitos binários da imagem digital.

REFERÊNCIAS

ADEODATO, João Maurício. **Ética e retórica: Para uma teoria da dogmática jurídica**. São Paulo: Saraiva, 2012.

_____. Função retórica do direito na construção das fronteiras da tolerância. In: **RIPE – Revista do Instituto de Pesquisas e Estudos, Bauru**. v. 41, n. 48, jul./dez. 2007.

ALMEIDA, Rogério de. A exuberância do artifício: Aspectos do Barroco Revividos na Contemporaneidade. In: **Revista Diálogos Interdisciplinares**. vol. 2, n°.1, Mogi das Cruzes: UBC, 2013.

ALVARENGA, Nilson Assunção, *et. al.* **Walter Benjamin: Imagens**. Maré: Editora Mauad, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Aproblemas da poética de dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

BASTOS, Celso Ribeiro, TAVARES, André Ramos. **As tendências do direito público no limiar de um novo milênio**. São Paulo: Saraiva, 2000.

BILLIER, Jean-Cassien; MARYIOLI, Aglaé. **História da filosofia do direito**. Barueri: Manole, 2001.

BITTAR, Eduardo. **Curso de filosofia do direito**. São Paulo: Saraiva, 2015.

BOBBIO, Norberto. **O positivismo jurídico: Lições de filosofia do direito**. São Paulo: Ícone, 1999.

BOSSY, John. **A cristandade no ocidente: 1400/1700**. Lisboa: Edições 70, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. **A distinção**. São Paulo: EDUSP, 2007.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

CARDOZO, Benjamin N. **A natureza do processo judicial**. Trad. Silvana Vieira. Revisão técnica e da tradução: Álvaro De Vita. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CARVALHO, Paulo de Barros. **Direito tributário: Linguagem e método**. São Paulo: Noeses, 2012.

CHALVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COLEMAN, Jules L. **Readings in the Philosophy of Law**. New York: Garland Publishing, 1999.

DE WAAL, Cornelis. **Sobre pragmatismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Meditações sobre filosofia primeira**. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 1991.

DEFLEUR, Melvin L., BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

DOMINGUES, Ivan. **O grau zero do conhecimento: o problema da fundamentação das ciências humanas**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FECHINE, Yvana. **Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

_____. **Uma proposta de abordagem do sensível na TV**. Bauru: Unesp, 2006. Disponível em: <http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/yvana-fechine.pdf>, Acesso em: Jul. 2015.

FEIGENSON, Neal; SPIESEL, Christina. **Law on Display: The Digital Transformation of Legal Persuasion and Judgment**. New York: New York University, 2011.

FRANCA FILHO, Marcílio Toscano. **A cegueira da justiça: Diálogo Iconográfico entre Arte e Direito**. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HABERMAS, Jürgen. **A ética da discussão e a questão da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Comentários à ética do discurso**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

_____. **Connaissance et intérêt**. Paris: Gallimard, 1976.

_____. **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HOLMES JR., Oliver Wendell. **The common law**. Teddington: Echo Library, 2004.

HUXLEY, Thomas Henry. **Escritos sobre ciência e religião**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LECHTE, John. **50 Pensadores contemporâneos essenciais: Do Estruturalismo à Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Epistemologia da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

LOPES, Luís Carlos. **Televisão e argumentação: episteme e métodos**, 2005. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/216/112>. Acesso em: Out. 2015.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MACHADO, Arlindo; VELÉZ, Maria Lúcia. **Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão**. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/123/124>, Acesso em: Out. 2015.

MARCANTONIO, Jonathan Hernandes. **Justiça, moral e linguagem em rawls e habermas**. São Paulo: Saraiva, 2014.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MCLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MELO, Adélio. Princípio da razão suficiente: Limites e conjectura. In: **Revista da Faculdade de Letras – Série de Filosofia**. vol. 9. Universidade do Porto, 1992.

MENEZES, Eduardo Diatahy. **O Barroco como cosmovisão matricial do éthos cultural brasileiro**. Disponível em: http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v39n1/rcs_v39n1a5.pdf. Acesso em: Jul. 2014.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de filosofia: Tomo IV**, São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. **Diccionario de filosofía: Tomo I**, Buenos Ayres: Editorial Sudamericana, 1996.

OERTZEN, Clarice Von. **Semiótica do direito**. São Paulo: Saraiva, 2005.

_____. **Incidência jurídica:** Teoria e crítica. São Paulo: Noeses, 2011.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Como tornar as nossas idéias claras,** 1980.

_____. **Escritos coligidos.** São Paulo: Abril, 1974.

PROENÇA, Graça. **História da arte.** Recife: Ática 2014.

SALDANHA, Nelson. **Da teologia à metodologia:** Secularização e crise do pensamento jurídico. Belo Horizonte: Del Rey Editora, 2005.

SANTAELLA, Lucia; NÖRTH, Winfried. **Imagem:** Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2014.

SHERWIN, Richard K. **Visualizing law in the age of the digital baroque:** Arabesques and Entanglements. New York: Routledge, 2011.

_____. **Sublime jurisprudence:** On the Ethical Education of the Legal Imagination in Our Time. 83 Chi.-Kent. L. Rev.1157, 2008. Disponível em: <http://scholarship.kentlaw.iit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3689&context=cklawreview>. Acesso em: Jun. 2015.

SHERWIN, Richard K; FEIGENSON, Neal; SPIESEL, Christina. **Contemporary issues of the Semiotics of Law.** Portland: Hart Publishing, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura:** a comunicação e seus produtos. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

SOUSA, Jorge Pedro. **Teorias da notícia e do jornalismo.** Chapecó: Argos, 2002.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade.** Petrópolis: Vozes, 2002.

VIEHWEG, Theodor. **Tópica e jurisprudência.** Brasília: Universidade de Brasília, 1979.

VILANOVA, Lourival. **As estruturas lógicas e o sistema de direito positivo.** São Paulo: Max Limonad, 1997.

WEBER, Max. **O direito na economia e na sociedade.** São Paulo: Ícone Editora, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público:** uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LEGISLAÇÃO:

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

_____. Código brasileiro de telecomunicações (1962). **Lei nº 4.117 de 27 de Agosto de 1962**. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 17 de Dezembro de 1962.

_____. Decreto Nº. 52.795, de 31 de Outubro de 1963. **Aprova o regulamento dos serviços de radiodifusão**. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 12 de Novembro de 1963.

_____. Decreto-Lei Nº. 236 de 28 de Fevereiro de 1967. **Complementa e modifica a Lei número 4.117 de 27 de agosto de 1962**. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 09 de Março de 1967.

_____. Lei Nº. 9.472 de 16 de Julho de 1997. **Dispõe sobre a organização dos serviços de telecomunicações, a criação e funcionamento de um órgão regulador e outros aspectos institucionais, nos termos da Emenda Constitucional nº 8, de 1995**. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Poder Executivo. Brasília, DF, 17 de Julho de 1997.

_____. Lei Nº. 10.461 de 17 de Maio de 2002. **Acrescenta alínea ao inciso I do art. 23 da Lei no 8.977, de 6 de janeiro de 1995, que dispõe sobre o Serviço de TV a Cabo, para incluir canal reservado ao Supremo Tribunal Federal**. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 25 de Maio de 2002.

VÍDEO:

BERGMAN, Ingmar. **O sétimo selo**. [Filme-video]. Produzido por Allan Ekelund e Dirigido por Ingmar Bergman, 1957.

LYNCH, David. **Cidade dos sonhos**. [Filme-video] Produzido e Dirigido por David Lynch para, Universal Pictures, EUA, 2001.

NOLAN, Christopher. **A origem**. [Filme-vídeo] Produzido e Dirigido por Christopher Nolan para Warner Bros. Entertainment, EUA, 2001.

TV JUSTIÇA, Programa **Direto do Plenário**. Transmissão de 12 de Novembro de 2012, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l0awFQJ9ea4>. Acesso em: 28. Ago. 2015.

WACHOWSKI, Andy; WACHOWSKI, Larry. **Matrix**. [Filme-video]. Produzido por Joel Silver e Dirigido por Andy e Larry Wachowski para Warner Brothers Pictures, EUA, 1999.