

A LEITURA E A FRUIÇÃO VISUAL: COMO A MÍDIA CONTEMPORÂNEA AFETA A INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

THE READING AND THE VISUAL FRUITION: HOW CONTEMPORARY MEDIA AFFECTS ARTISTIC INTERPRETATION

*Guilherme Massau de Moraes Santos*¹ – UNESP
Prof.^a Dr.^a Eliane Patrícia Grandini Serrano² – UNESP

Resumo

O presente artigo pretende discorrer sobre como as diferentes formas de apresentação de arte contemporâneas, destacando o texto escrito e visual e suas diferenças às mídias em movimento, causam sobre o jovem uma fruição desordenada, que acaba dissociando-o da cultura de seu meio, pares e antecessores, fazendo com que ele se coloque voluntariamente em um subgrupo, como forma de tentar valorar-se uma vez que se vê submetido à recepção de meios culturais padronizados e/ou idênticos. Também apresenta de quais formas são realizadas as diferentes leituras de uma obra de arte, com um breve panorama histórico, de que forma se origina a fantasia, a criatividade, o raciocínio e a crítica no sujeito e as implicações disto para o jovem, imerso nessa relação, a aprendizagem desse indivíduo, afetada pelas novas mídias, e a vida contemporânea.

Palavras-chave: sociologia da arte; criatividade; interpretação artística.

Abstract

This article aims to discuss how different forms of presentation of contemporary art, a highlighting the written and visual text and their differences to moving media, cause disordered fruition in the young person, which ends up dissociating him from the culture of his environment, peers and predecessors, causing him to voluntarily place himself in a subgroup, as a way of trying to value himself, once one is subjected to the reception of standardized and/or identical cultural media. It also presents how the different readings of a work of art are carried out, with a brief historical overview, how fantasy, creativity, reasoning and criticism originate in the subject and the implications of this for the young person, immersed in this relationship, your learnings, affected by new media, and contemporary life.

Keywords: sociology of art; creativity; artistic interpretation.

¹Mestrando em Artes pelo Instituto de Artes - UNESP, Bacharel e Licenciado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação - UNESP. Atualmente atua como arte-educador na rede pública municipal de Pederneiras-SP. <http://lattes.cnpq.br/8043278390411909>.

²Prof.^a Dr.^a docente de dedicação integral na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Possui graduação em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas, Mestrado em Projeto, Arte e Sociedade e doutorado em Letras - Estudos Literários pela UNESP. <http://lattes.cnpq.br/4310738314179496>.

Introdução

A aprendizagem das linguagens artísticas contemporâneas se complexifica ainda mais visto o meio vivenciado pelo jovem, em um mundo que o envolve através dos mais variados estímulos, mas que, por conta dos algoritmos das redes sociais que acompanha e do corpo social em que está inserido, acaba preso em tipos artísticos muito parecidos entre si e que pouco estimulam sua criatividade e criticidade. Partindo do ofertado pela maioria das escolas, principalmente as públicas, esse panorama se reflete, já que este jovem, sem grandes referenciais além do que segue, de forma física ou online, não consegue se focar ou se interessar por outras formas de arte, apresentadas por livros didáticos ou expostas de maneiras pouco interessantes para alguém acostumado a receber estímulos constantes. O meio atual configura-se como um problema para o educador que, ainda preso a um modelo antigo de ensino, tem de conseguir atrair a atenção de sujeitos com pouca concentração, aceitação ao erro, entre outros desafios contemporâneos. Tentando compreender de que forma o meio atua sobre o jovem e transforma sua percepção pessoal e social utilizando-se das Artes, tanto as que ele consome, quanto as inseridas ao seu redor mesmo que ele não se dê conta, nos debruçaremos sobre alguns conceitos, como o da criação da fantasia na mente humana, Munari (1987), do conceito *Adorniano* de *semicultura*, Farias (2018), dos tipos de leitura realizadas por alguém diante de um texto literário, Bértolo (2014), e artístico, Camargo (2003), e como o jogo e a brincadeira estimulam o nascimento da criatividade, Corsaro (2011).

Desenvolvimento

De acordo com Corsaro (2011), dentro das teorias tradicionais, a criança era considerada *consumidora* do conhecimento adulto, porém, a partir de novas correntes de pensamento, como nos vieses interpretativos e construtivistas, ela passou a ser vista como ativa na construção da infância, o que permitiu uma maior atenção na criação de bens culturais e lúdicos.

Pelas ações da criança, as próprias funções díspares do jogo e da brincadeira já assumem uma posição no desenvolvimento de sua cognição,

raciocínio, criatividade e relação com outras pessoas. Segundo Oliveira (1982), enquanto no jogo as atividades são cerceadas por regras que ditam as realizações e tom do que é realizado, no brinquedo não se pautam regras de uso e um mesmo objeto pode tomar vários significados, dependendo da brincadeira e da situação, a partir da imaginação.

A brincadeira é usada como exploração, pela criança, para uma melhor compreensão do mundo, isso, porém, é pouco utilizado pela escola, em seu modelo corrente, que tolhe do aluno sua fantasia habitual e cobra conteúdos de forma rígida, apresentando-os de maneira que descarta muito desse aspecto. Quando colocamos o material comumente disponíveis nas escolas públicas brasileiras e o exigido pelos Parâmetros Curriculares Nacionais PCN-ARTES (BRASIL, 1997) e BNCC (BRASIL, 2017) chegamos a conclusão da relevância do tema da distância entre os temas abordados e a realidade. Para que essa distância seja melhor compreendida, faz-se necessário averiguar o que o meio e época desses jovens lhes oferece como estímulo e porque se constituem de sua forma, além das consequências dessa relação, em que poucas referências artísticas são conhecidas e sempre muito semelhantes entre si.

BREVE PANORAMA DAS ARTES EM MOVIMENTO

O uso crescente dos meios eletrônicos transformou as áreas artísticas e culturais de forma nunca vista. Uma obra, anteriormente tida como peça única, hoje tem sua reprodução e cópia facilitadas, seja por fotografias, vídeo ou áudio, alterando a antiga ideia de alta cultura para produto de massa e midiático. O conceito de cultura, Eagleton (2005, p.23, apud MARTINS, 2015, p. 17) surgiu com o iluminismo e lutava contra seus precedentes. Esse novo viés defendia que a “civilização era abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava de uma crença obtusa no progresso material; a cultura era holística, orgânica, sensível, autotélica, recordável”. O autor declara que esse princípio se fortaleceu no século XIX ao considerar a influência do tempo na compreensão do mundo pelo indivíduo, tornando necessárias revisões periódicas sobre cada conhecimento, visto que eles podem se alterar com o passar dos novos fatos.

O embate civilização/cultura fez avançar fortemente o estudo das artes e das ciências humanas no século XX. Disto, nasceram estudos como o

estruturalismo, a semiótica, e a escola de Frankfurt, por exemplo. Essas pesquisas buscavam inter-relações dos significados na cultura e resultaram, entre muitas coisas, aferindo o predomínio da linguagem sobre o pensamento, o que Baumann (2002 apud MARTINS, 2015) chamou de “virada linguística”. Para os estruturalistas, os sentidos de uma cultura são produzidos e reproduzidos por atividades sob um sistema de significação. Formas artísticas, ritos e outros meios culturais tornam-se textos “que comunicam significados e são analisados em relação e/ou como derivações da interação de elementos que articulam sentido, isto é, como signos” (Martins, 2015, p. 19).

Essa época trouxe também o cinema, que subverteu os padrões entre alta e baixa cultura ao unir a percepção crítica ao prazer estético e deslocar o cânon erudito quanto à fruição da obra de arte, antes vista como contemplação individual, ligada à burguesia, agora apreciada coletivamente, pelo povo, e fazendo ascender os meios culturais de massa.

Essas transformações trouxeram consigo a criação, nos anos 60 do século XX, do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, que desenvolveu pesquisas sobre as formas em que esses grupos marginais transformavam a cultura, criando uma demanda de produção que atendesse suas necessidades. Nessa configuração, pessoas comuns se tornavam produtores de valores e transferiam os temas artísticos para a realidade da classe operária, alterando o paradigma artístico, erudito e belo, para popular e comercial, como citam Gibson; Mchoul (2001, p. 23, apud MARTINS, 2015, p. 21).

A mídia em movimento transformou a leitura de imagem contemporânea, tornando este tempo transdisciplinar, ao comunicar-se e conectar-se com diferentes mensagens, diversos receptores e estímulos vindos de uma imensa gama de fontes. Ademais, Burke (2005 apud Martins, 2015), reitera que essa forma de comunicação está repleta de pontos que chama de ‘cultura da pobreza, do medo, das armas, dos adolescentes, corporativa’ ou, mesmo, de disputas entre as muitas culturas de destaque daquele momento e local, além de contrapontos entre o multiculturalismo resultante da cultura vinda de diversos outros momentos e locais. O jovem, hoje, é pego neste turbilhão ascendente de informações velozes e fáceis que impedem uma compreensão

aprofundada de cada tema, algo que antes era adquirido por meio da leitura. Para compreender a diferença entre a compreensão vinda desses meios e a escrita, faz-se necessário compreender os níveis de leitura e as formas de compreensão assimilados a partir dela.

A LEITURA E OS DIFERENTES TIPOS DE LEITOR

Segundo Jakobson (1985, apud Camargo, 2003) o texto é uma mensagem composta por: um remetente, que envia; um referente, a mensagem; um destinatário, quem receberá; um canal, o meio que a mensagem foi enviada; e um código, a forma como ela foi enviada; e isso pode ser comum ou parcialmente comum. Destas concepções, a linguagem se desdobra em funções diferentes: a indicação para o remetente apresenta-se como a função expressiva da mensagem; a indicação para a forma, como a função poética; a indicação para o assunto, como a função referencial; a indicação para o destinatário, como a função conativa; a indicação para o meio, como a função fática; e a indicação para o código da mensagem, como a função metalingüística. O autor também atesta que um mesmo texto pode carregar vários tipos de função e que, em determinadas mensagens, um pode se sobressair ao outro. Se o contexto da mensagem mudar, um mesmo texto pode adquirir um novo caráter.

Camargo (2003) desdobra essa conceituação quanto à imagem, ela pode oferecer uma: função representativa: imitando a aparência de algo; função descritiva: detalhando a aparência de algo e dessemelhando-se da função anterior não por sua natureza, mas por grau; função narrativa: situando seu objeto no tempo por transformações nele ou nas ações que ele executa; função simbólica: quando a imagem tem um sentido paralelo, como numa logomarca ou mascote; função expressiva: ressaltando os sentimentos de seu produtor ou leitor; função estética: voltada para sua própria forma, que pode ser tanto sintática – enfatizando visualidade, cor, forma, contraste..., quanto semântica – utilizando-se de figuras de linguagem para enfatizar ou alterar a leitura: hipérbole (exagero), metáfora (pimentão na praia em propaganda de protetor solar), metonímia (imagem com relação de proximidade à outra) e personificação (atribuição de traços humanos à animais, vegetais...); função lúdica: contendo o jogo e o humor como traço primordial e relacionando-o como

o emissor (situações divertidas, estilo caricato) ou ao destinatário (incentivando a participação do leitor e firmando-se como jogo, propriamente dito); função conativa: que deseja influenciar (propagandas, placas de trânsito), função metalingüística: relacionada à linguagem visual (produção, recepção e citação de imagens...); função fática: orientada para o material utilizado como suporte da imagem; ou pontuação: quando a imagem acentua ou pausa trechos de um texto, como no uso da capitular, no início de um capítulo.

A própria imagem é um elemento interpretativo próprio. A ilustração é muitas vezes vista como subordinada ao texto, submissa a adornar o que está escrito, porém, um livro que contenha esses dois recursos transmite uma mensagem verbo/visual, é “um texto híbrido, que exige um leitor híbrido, capaz de ler palavras e imagens. E não só capaz de ler os dois textos separadamente – o verbal e o visual –, mas a sua interação.” (CAMARGO, 2003, p. 273).

A ilustração pode carregar elementos que reiteram o texto, acrescentam algo não grafado, contam outra história, chamam atenção para pontos específicos pelo tamanho, cor, ou incorporam novas interpretações. Camargo (2003), aponta, mesmo, o texto escrito como imagem, já que as margens, espaços de parágrafo, tamanho, fontes, cores de cada plano, etc., também guiam a leitura e, inclusive, podem ser representadas de formas não usuais, como num texto que fala de um prato que cai e se espatifa em que a fonte é ornada com adereços que simbolizam porcelana, com letras desalinhadas e dispostas para baixo, como se estivesse caindo e quebrando, algo visível na poesia concreta, ou nas histórias em quadrinhos. Trata-se da união de duas fontes interpretativas diferentes, resultando em uma terceira leitura, maior.

A literatura, segundo McKee (2017) firma um pacto com o leitor que faz com que ele conheça sua história sentindo-se participante dela, assim se aceitam as regras do mundo onde aquela obra acontece, o que permite admitir fantasias, como animais falantes e pessoas superpoderosas, isso é chamado de suspensão da descrença e é o que envolve o leitor na narrativa.

Porém, Bértolo não assume isso como um pacto, já que não há um compromisso ou testemunhas, quando se lê algo e não se crê naquilo, como não crer que Gregor Samsa se transformou em inseto em “A Metamorfose”

(Franz Kafka), o que expulsa o leitor da narrativa é sua incapacidade de reconhecer uma implicação do texto, “uma convenção sócio-cultural” (2014, p. 43). O pacto acontece entre o leitor e seu entorno social/cultural que lhe permite, ou não, atingir camadas interpretativas diversas da leitura. Pode-se ler um texto e não compreender as várias implicações que ele traz, e o autor desdobra esse pensamento em quatro categorias de leitura: a textual, onde acontece apenas a compreensão linguística do que está escrito; o autobiográfico, onde o leitor reconhece sua própria vida e atribui um significado individual ao texto, fazendo-o sentir-se parte de uma comunidade, o que lhe confere importância, mas que se encerra em si mesmo, podendo fazer abandonar sem querer os outros aspectos semânticos contidos e buscar apenas a si mesmo; o metaliterário, característico do leitor de muitas obras, que consegue relacionar por si cada uma; e o ideológico, guiado pela visão de mundo do leitor, onde o pertencimento social é alto, mas aproximado do nível autobiográfico por compreender a mensagem de forma pessoal, podendo conceber, engradecer ou inferiorizar o que lê a partir de suas concepções. Sua conjunção, mesmo que com ênfase em alguns pontos, caracterizaria um leitor experiente e as todas as formas de leitura atuando juntas formariam o que o autor chama de “trama leitora”.

Dentro desses modelos a ‘leitura adolescente’ é aquela que busca somente as próprias características refletidas, imaginando-se e vendo suas dores retratadas; mas, também há leituras críticas, como: a política, onde as ideologias interferem na interpretação; a politizada, em que essa ideologia está hipertrofiada em relação às outras formas de leitura, interpretando-a primordialmente por esse viés; ou a sectária, que neutraliza todos os vieses interpretativos fazendo com que o ideológico monopolize a compreensão. Essas práticas também são condenadas por Bértolo (2014). Em paralelo a elas existe a leitura letraferida, em que o caráter literário é exagerado e busca-se somente a qualidade formal da escrita e, mesmo que se constitua de uma leitura mais erudita, ainda está ligada à autobiográfica, visto que esse leitor projeta sua visão poética ao texto; a leitura civil, do leitor envolvido com suas questões sociais, culturais e políticas, que lê de forma autobiográfica, mas não limitada, e conhecimento literário amplo, que lhe permite acompanhar as

entrelinhas com boa compreensão da realidade. E, por fim, a leitura do crítico, com consciência de seu próprio processo de leitura, policiando-se para notar qual lado foi mais afetado de forma a passar um jugo neutro. Visto tais categorias, colocamos o jovem contemporâneo como, majoritariamente, pertencente ao grupo autobiográfico, bastando-lhe a experiência de passar por algo confortável, sem tomar parte do conhecimento, aventurar-se por questões mais complexas ou que destoe das quais já está acostumado.

A ANTIGA FORMA DE LEITURA E A ATUAL RECEPÇÃO DAS ARTES

Para Bértolo, o texto precisa de algo para falar e alguém para ouvir. “se o requerimento de ser ouvido primasse, ele se transformaria num discurso enganoso, sedutor. Se apenas se buscasse dizer algo, seria inútil, solipsista” (2014, p.103). Faz-se necessário um equilíbrio. O autor baseia-se no modelo grego, segmentado entre cidadãos e o restante da população, como ponto para encarar a sociedade atual, pois: “em cada sociedade dividida em castas ou classes o grupo dominante [...] impõe seu domínio sobre a produção, circulação e interpretação dos discursos públicos” (2014, p.105), e, assim, modifica-os a partir de suas necessidades e condições específicas, monopoliza a comunicação, inspeciona a interpretação e censura o que não lhe convier. Assim, faz seus desejos ser tomados como bem comum e mantém a relação de castas da forma como estão. De qualquer forma, a literatura permanece como um ato de violência, alterando sua imposição para a retórica.

Nesse caminho, tomamos Farias (2018), que pauta o texto científico como mediador numa sociedade que separa quem têm o poder de pensar e o pensamento, retirando do público leigo o controle sobre o que absorve como verdade, quando vem das igrejas ou da ciência, uma vez que já passou pelas mãos de alguém com capacidade de entender. A autora afirma que a leitura é primordial no processo educativo formal, sendo a partir dela que o sujeito se apropria dos conhecimentos necessários à sua formação e se desenvolve em meio às relações de que já faz parte tornando-a uma “prática de poder”.

Para tornar isso possível, a autora cita Saviani (2012, apud Farias, 2018) destacando que é por meio dos clássicos que a ampliação da consciência se torna possível, tomando por clássico o texto que resistiu aos tempos,

mostrando que extrapola sua época e se sintoniza como referência para as futuras gerações. Assim, a compreensão do mundo se despiria das condições do senso comum e dos interesses capitalistas de dominação que permeiam a indústria cultural, como também compreende Adorno (1995 apud Farias, 2018).

Seguindo no pensamento de Adorno, essa cultura veloz, alterada pelos anos e locais, seria uma *semicultura*, que teria como base deseducar o sujeito para que ele não percebesse nem usufrísse autonomamente, já que a real cultura faria “pensar problematicamente conceitos como estes que são assumidos meramente em sua positividade, possibilitando adquirir um juízo independente e autônomo a seu respeito”. Não há, ao menos, como mensurar quantitativamente o dano causado por essa apropriação da cultura pois, o fato de não podermos calcular como se dá esse processo não atesta sua inveridicidade, mas sua sutileza e refino, o que, provavelmente, acaba causando muito mais dano, Adorno (1995, apud Farias, 2018).

Essa formatação, segundo Farias (2018), sedimentou os conhecimentos em subáreas, nas quais as palavras abandonaram sua plurivalência imagética e sonora e limitaram-se ao textual, isentando-se de uma maior significação, limitando-se ao signo. As artes restaram livres, porém, fragmentadas nos sentidos e nos usos mais livres da linguagem e relegadas a segundo plano, já que não se aplicam à produtividade ou a prática dos homens comuns, podendo ser mantidas restritas ao desfrute de uma minoria com subsistência garantida enquanto os outros tomavam todo seu tempo para sobreviver.

Haveria, dessa forma, um apreço pela arte, mas um desapego ao humano que a gerou. O que se acentuaria nas camadas subjugadas da população, limitadas a um saber parcial sobre tudo, restringindo-se ao necessário para sua sobrevivência e privadas da fruição. Adorno (1996, apud Farias, 2018) mostra que surge assim uma indústria cultural sem origem no povo, que tem como resultado seus próprios desejos e produção, mas que é entregue em produtos de baixo valor cultural e oferecido às massas, atendendo a seus valores e necessidades, criando novos e prosseguindo sucessivamente nessa dinâmica, no que os autores chamam de integração.

Essa integração permite que o público se sinta culturalmente suprido, sem necessidade ou possibilidade de questionar o status quo. Farias atesta que os conteúdos presentes no cotidiano popular e inseridos nos produtos são o cerne dessa indústria, é o que causa imediata identificação - reconhecer a si e a seus desejos - tornando-os atraentes, uma vez que não oferecem esforço intelectual para compreensão, visto que foram criados com base nos desejos do povo e que estão presentes ali por conta da própria indústria cultural, que os sugeriu anteriormente, é a “manipulação retroativa”, como aponta Duarte (2014, apud Farias, 2018).

Essa indústria cria uma arte leve, que “descansa a cabeça e o corpo exaustos da jornada diária de trabalho, oferece-se como um presente às massas, que se sentem seguras e acolhidas pela reprodução do seu cotidiano, sentimentos e sonhos” e oferece integração, já que sua fruição pode ser compartilhada em conversas com amigos que seguem o mesmo programa ou moda. Assim sendo, a diversão torna-se extensão do trabalho, colocando o sujeito em condições de enfrentá-lo novamente e inscrutando a mecanização tão profundamente que faz com que o sujeito não perceba outra coisa “senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho”, enquanto o adapta ao padrão do trabalho, mesmo em seus momentos de ócio (Farias, 2018).

Contendo temas extraídos do cotidiano, esses produtos populares oferecem poder à indústria cultural para barrar o interesse pela cultura autêntica, cuja forma permanece preservada e afastada das atividades robotizadas, contribuindo para a emancipação humana, por meio da dúvida e da negação das questões utilitárias e imediatas. Farias (2018), atesta que, para Adorno, a arte tem, em si, o fundamento de estar profundamente oposta ao status quo.

Duarte (2014 apud Farias, 2018) conceitua tal manipulação retroativa como advinda da “usurpação do esquematismo”. A partir do pensamento kantiano compreendemos a existência da ideia do esquematismo dos conceitos puros do conhecimento, ou seja, a união das percepções e o saber empírico/reflexivo do indivíduo sobre o mundo para que se tenha uma melhor compreensão dele. Quando acontece essa manipulação, a intuição é separada da capacidade de reflexão, sendo necessária uma terceira pessoa para mediar

o pensamento, permitindo que essas partes se unam e o sujeito possa perceber um fato e refletir sobre ele, o esquematismo. Para a autora, a produção da indústria cultural e a manipulação retroativa são usurpadoras da necessidade do esquematismo do sujeito, oferecendo concepções prontas, dispensando reflexões históricas ou intelectuais. Além disso, a apropriação do esquematismo invisibiliza cada produto, quanto à sua recepção, uma vez que os bens culturais são padronizados e o próprio indivíduo já sofre pelo processo de manipulação retroativa, fazendo nascer uma assimilação imediata.

Como os desejos e necessidades são identificados e atendidos pelos produtos culturais - manipulação retroativa - e sua recepção e fruição já são notórias e premeditadas - usurpação do esquematismo - resta ao sujeito participar da massa, o “ser genérico”, dito por Marx como “o indivíduo que representa de modo privilegiado o gênero ao qual pertence” (Duarte, 2014 apud Farias, 2018), o que lhe impede de constituir autonomia para si e, por meio da arte leve, eliminar a sensação do sofrimento, fazendo mercadoria da adversidade e oferecendo a ilusão de fácil e imediata superação. A tecnologia e a acessibilidade da informação da era contemporânea trouxeram inúmeros ganhos para a sociedade, porém, de forma nunca tão ativa, também foram amplamente utilizadas para a administração da cultura de massa, reconstituindo, até mesmo, o discurso dos detratores a seu favor. Segundo ela, essa oferta tecnológica une forma e conteúdo, torna-se item de “interesse e sedução”, para que o indivíduo possa evadir-se das adversidades. Inserido no cotidiano por meio de aparelhos móveis, constantemente bombardeando o indivíduo de músicas, filmes, jogos, discursos que se encaixam com facilidade em seu contexto e deslocando-o de sua esfera privada para a pública pela interatividade. A atenção, antes reservada aos artistas e pessoas ilustres, hoje é ocupada por homens comuns, que expõe sua vida e reproduzem temas cotidianos, fortalecendo o modelo de integração apontado por Adorno e tornando a tecnologia o principal produto da indústria cultural contemporânea.

Assim sendo, essa nova configuração comunicacional que traria maior participação pública na verdade mostrou-se como um moderno e forte modo de manipulação retroativa, manejando opiniões, pesquisas, posturas, reações, captura de dados com e sem o consentimento e elaborando novos, e rentáveis,

produtos culturais. Para Farias, ao supervalorizar a tecnologia, retira-se o poder da cultura, uma vez que a primeira está constituída de forma a manter as relações sociais como estão, enquanto a segunda caracteriza-se como espaço crítico. Esse sistema tolhe a produção artística que o contrarie. Farias (2018) afirma que os conteúdos “sem finalidade aplicada e sem apelo comercial, por sua vez, são ideologicamente interditados pela indústria cultural, sendo hostilizados como elitistas e como assunto de intelectuais”. O conceito de *semicultura* evidencia este ponto, não colocando o homem contemporâneo como apartado da cultura, mas munido de produtos ingênuos, fabricados a partir de um processo planejado de abandono da cultura real e libertadora.

Na tentativa de abastecer o homem comum desse conhecimento renegado, Farias recorre a Pucci (1995 apud Farias, 2018) e se pauta na Teoria Crítica da Sociedade para olhar por caminhos, como: a reflexão como educação, primeira condição para o pensamento dialético, ou seja, ensinar a pensar como as coisas são, social e historicamente, para conseguir considerar o que elas não são; primar a formação cultural para emancipar o indivíduo, gerando nele pensamento reflexivo apesar da massificação; valorizar a escola, importante agente na *desbarbarização* e, considerando que o praticado na infância é fundamental na formação humana (como afirma Adorno, o caráter e os valores são formados, fortemente, na primeira infância) a escola, mesmo que reprodutora de estruturas sociais, tem papel importante na construção da autonomia; apreender o passado, ainda que em seus momentos sombrios, formulando, por meios científicos, princípios de mudança e desenvolvendo a consciência crítica e reflexiva; e, por fim, a atuação dos intelectuais na emancipação das massas, dentro ou fora de ambientes escolares e especificamente juntos às populações do campo e das periferias.

Nesse sentido a leitura ganha significados além da absorção do texto, mas considera a compreensão histórica, social, linguística, de lugar e de tempo do leitor, colocando-o num posto político, uma vez que “essa participação altera e amplia as maneiras de nomeação, organização, compreensão, questionamento e ressignificação do mundo” (Farias, 2018).

A leitura, porém, já foi malvista, assim como hoje se levantam questões sobre as novas mídias artísticas, guardadas as devidas proporções. Bértolo

(2014), diz que Platão, em “Fedro”, coloca em Sócrates um alerta e uma desconfiança para com essa prática, já que ela poderia causar um agrupamento de conhecimentos externos, mas não de saberes individuais, descobertos por si, tornando-se falsas experiências, o que se dessemelharia da multiplicidade da palavra oral. Durante a história houveram muitas reservas para determinadas leituras e o que elas poderiam fazer com o ser humano, porém, reservas que o próprio Bértolo assume ter se transferido para a mídia audiovisual, em especial a TV, e a passividade que ela impute ao espectador. O autor afirma que, antes do surgimento do leitor solitário era comum a prática da leitura oral, textos eram lidos em praças no mundo grego ligando a escrita a ideias mortas, enquanto a oralidade se valeria dos fatos correntes. Sua transcrição foi marcada um longo processo surgido a partir das cidades-estado e da necessidade de firmar identidades comuns.

Esse ato retirava o leitor de sua posição privilegiada, colocando-o como leitor-ouvinte com acesso a algo destinado à sociedade. Com o surgimento do leitor silencioso, desenvolvido a partir do início da imprensa, a leitura oral se encaminhou lentamente aos conventos, famílias... Quando se lê sozinho ganha-se maior liberdade, pode-se interpretar livremente e, assim como houve desconfiança na Igreja Católica com Lutero e sua leitura livre, Bértolo (2014) aponta que, junto da liberdade da leitura surge, também, a censura.

Bértolo (2014) referencia o problema levantado por Sócrates uma vez que, para ele, o leitor solitário sente-se dono do texto, que só ganha vida à medida em que se avança pelas páginas, fazendo nascer ideias sem ser necessário viver determinadas coisas. Para Sócrates, o maior perigo da leitura seria a impossibilidade de refutar o que era dito. Isso seria controlado pelo contraste entre a escrita e as ideias próprias do leitor, vencendo quem possuísse mais retórica. Por isso, houve um receio quanto à leitura dos jovens, que não estariam prontos para confrontar o que liam à vida, diferente dos adultos, que já a conheciam, ou das mulheres, que sempre surgiram na literatura, com exceções tal Dom Quixote (Miguel de Cervantes), como altamente sugestionáveis, como visto em Francesca e Paolo, da Divina Comédia (Dante Alighieri) e Emma Bovary (Gustave Flaubert), em que essa falsa sabedoria advinda dos livros cria uma realidade imaginária. Apesar dessa

ótica, o autor exalta a leitura, de romances ou ciência, que, inegavelmente amplia os horizontes do sujeito, lhe dá bases para conhecer o mundo e oferece meios para alcançar os conhecimentos da humanidade. O problema Socrático da leitura silenciosa baseia-se em não ter bases para julgar se o que o texto lido foi assimilado corretamente ou não. Esse leitor é convidado a refazer seus processos de pensamento numa realidade fora da sua, mas quando retorna não tem quem lhe diga se entendeu o que viu.

Para Bértolo, esse poder do leitor silencioso seria quase divino, avançando numa vida que não é sua, interrompendo-a quando quiser e julgando sua salvação ao gostar ou não. E o apreço depende dos referenciais prévios do leitor contrastados às ideias fechadas no texto. Uma melhor leitura seria aquela que “desentranhe e expresse o conhecimento narrativo que toda narração contém e transporta” (2014, p. 69). O texto, literário ou visual, faz com que se conheça a história sentindo-se parte dela, assim, uma mesma escrita pode conter infinitas leituras, a depender da interpretação de cada um.

Considerações finais

A arte plenamente produzida, por indivíduos livres da mão mercadológica e do senso comum tende a impactar e ferir o muro de associações fáceis e brandamente gratificantes oferecidas pelos produtos culturais. Porém, mesmo uma videoarte, teoricamente mais próxima a um jovem acostumado a assistir vídeos que uma instalação, por exemplo, poderia chocar grandemente e não oferecer recursos para uma real fruição e jugo de valor, uma vez que esse indivíduo depende de seus próprios referenciais adquiridos pela vida para compreender tal manifestação, o que pode não acontecer já que boa parte desses jovens se encontram perdidos em meio à mercadorias padronizadas, realizadas de formas muito similares umas às outras e com pouca, ou nenhuma, espessura artística real, no sentido *adorniano* de uma obra de arte.

O volume de informações recebido por minuto por esse indivíduo e a semelhança entre grande parte desse material os isola em uma bolha de conteúdos leves, mantendo-os inertes socialmente e afastados de uma real

percepção crítica do seu entorno. Uma vez que o mundo contemporâneo se tornou artifice de uma arte vazia de profundidade, que se retroalimenta conforme a repetição dos modelos e costumes assimilados através das mais variadas fontes, trazer o jovem para uma real cultura apresenta-se como tarefa urgente, uma forma de buscar que esse modo de vida apartado da compreensão plena da realidade não se torne padrão para toda a sociedade futura.

Referências

BÉRTOLO, Constantino. **O Banquete dos Notáveis**. São Paulo: Livros da Matriz, 2014.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Ministério da Educação. Brasília: 2017.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte** / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

CAMARGO, Luis. **Para que serve um livro com ilustrações?** In: JACOBY, Sissa (org.). A criança e a produção cultural – do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 271-301.

CORSARO, William. **A Sociologia da infância**. Trad. Lia Gabriele Regius Reis. Porto Alegre: Artmed, 2011.

FARIAS, Fabíola Ribeiro. **O leitor e a leitura revelados pela ‘Retratos da leitura no Brasil’**: uma análise à luz da teoria da semicultura. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.

MARTINS, Raimundo. **A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver**. In: Arte, Educação e Cultura. (Org.). Oliveira, Marilda Oliveira de. Santa Maria: Editora UFSM; 2 ed., 2015.

McKEE, Robert. **Story**. substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte e Letra, 2017.

MUNARI, Bruno. **Fantasia**. Invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual. Lisboa: Editorial Presença, 1987.