

# DIREITO, ARTE E IMAGEM NO BRASIL CONTEMPORÂNEO: A TV JUSTIÇA E O BARROCO DIGITAL

Autor: Antonio Flávio Guerra Barreto Gomes de Freitas

Email: flavioguerra@outlook.com

Instituição: Universidade Federal de Pernambuco

## INTRODUÇÃO

A compreensão do caráter representativo da imagem é uma preocupação que encontra na semiótica peirceana enfrentamento próprio. Ao definir o signo, como elemento de raciocínio referível por excelência, ou seja, como um elemento cognoscível determinado por algo que não ele mesmo, o seu objeto dinâmico (PEIRCE, 2012, p. 160), denota-se no autor americano 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 domínio intelectual da realidade passa, em um primeiro momento, por uma contemplação de sua alteridade, ou seja, da noção da não identidade do homem com o mundo. Somente a partir desta percepção é que serão concebidos métodos de apreensão. A *techné* estaria, assim, associada à tecnologia de apreensão do mundo, 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.

O raciocínio humano, conforme a construção semiótica que Peirce faz denotar, atravessa três etapas: Ícone, Índice e Símbolo. A concepção Icônica está associada à imagem de maneira mais íntima, e é a primeira impressão que se causa na mente dos indivíduos. Assim, a perspectiva do pragmatismo, mormente naquele estruturado pelo raciocínio semiótico de Charles Sanders Peirce, evoca uma noção de a verdade se constrói através da percepção de sua utilidade. 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.

Diante disso, o que se percebe é que, se por um lado a realidade se põe em um constante processo de desvelamento ao indivíduo; este, por sua vez, se posiciona em constante indagação, perquirição dela por um impulso ocasionado pela dúvida, um impulso individual condicionado ao seu exclusivo processo existencial. A imagem, assim, se forma na mente do indivíduo no primeiro momento de sua intelecção, no momento da iconicidade.

Por outro lado, tendo esta compreensão em mente, é necessário compreender 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.

Para o direito, as imagens oferecem um papel imprescindível, uma vez que é através de sua qualidade icônica que impressões imediatas serão construídas nas mentes dos indivíduos. Os modais deônticos do permitido, proibido e obrigatório que regem as normas jurídicas, por exemplo, dependem da formação de imagens na mentalidade do contexto coletivo.

O consenso demandado pela busca de legitimação da ordem jurídica 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).

Esta proposta, contudo, demanda a percepção da importância da construção de imagens. A construção lógica de Peirce, particularizada pela tripartição dos elementos comunicativos (representativos) nas três instâncias citadas, revela 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.

Esta compreensão revela a noção 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. A imagem, assim, assume uma miríade de papéis na contemporaneidade, e o escopo do presente trabalho é o de por em perspectiva uma manifestação da imagem, mais especificamente da imagem televisiva: a TV Justiça.

Isto se dá porque 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, se estrutura para além dos limites da materialidade fático-social.

Nesse ambiente comunicacional diferenciado é que Richard K. Sherwin, com o movimento do Realismo Jurídico Visual, identifica o chamado “Barroco Digital” (“Digital Baroque”), um contexto histórico social no qual a sedução das imagens guarda semelhanças com a construção de realidade que ocorria no mundo Barroco dos Séculos XVII e XVIII.

É diante desta realidade observada por Sherwin é que se tomará uma postura de indagação perante a TV Justiça brasileira, perquirindo-se através de uma análise geral

de seu surgimento dentro da evolução da cultura televisiva brasileira, acerca de sua natureza enquanto emissora pública, e analisando de maneira a sua grade de programação, 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.

## **1. A Dobra e o mundo Barroco**

Para que se pudesse tecer alguma consideração acerca do “Barroco Digital” de Sherwin mostra-se necessário, do ponto de vista de um estudo da imagem, observar o mundo estético do movimento Barroco originário, tanto na Europa do Século XVII quanto na sua manifestação paralela no Brasil Colônia, em especial na Minas Gerais da época.

Diante disso, percebeu-se que a expressão “Barroco”, que dá nome ao movimento estético, designa um tipo específico de pérola rústica, cuja formação é irregular ou imperfeita, remetendo a objetos muito rebuscados ou ornamentados. De fato, como fora 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, assim, 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 das artes.

Como visto, imagem é dotada de aspectos representacionais e conceituais. A busca pela adequada representação refere-se a um esforço envidado na busca de traduzir uma imagem condizente com o que a realidade transmite.

Tendo em perspectiva a conjuntura histórica da Contra-Reforma, movimento empreendido pela Igreja Católica, diz-se que o Concílio de Trento é visto como o berço do movimento barroco. Ele ditou normas para a produção artística encomendada pela Igreja, determinando um maior respeito às fontes, e certa restrição às imagens de nus, por exemplo.

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, não conseguindo conter sua rival, a Igreja Protestante, de lançar suas garras para o âmbito político.

Tendo isso em mente, para compreender a mudança à qual *éthos*, ou seja, a posição existencial do homem, 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, nesta leitura de Deleuze será então uma visão de mundo como um todo, orgânico, mas extremamente complexo, trata-se do que se convencionará de chamar de “Mônada” leibniziana. É uma 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, 1991, pp. 13-14).

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 que se percebe é que o arabesco barroco é o fluxo constante, inesperado e imprevisível do nada, ou melhor, dessa tal “mônada”. 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.

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 que se incutia na visão de mundo do homem, 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 nos seduzindo, ao invés do nada, em que se responde à miséria do mundo com um excesso de princípios à espera de escolha, de aspectos a se considerar.

O homem do mundo barroco está assoberbado com as dobras e redobras porque não consegue lidar com a sua realidade de maneira direta. É necessário que exista mais que esta vida tão caótica em que a humanidade vive. Tendo sido a tão recente Idade Média um momento caótico onde “Guerra, Peste e Fome” dizimaram de maneira bíblica boa parte da Europa, o homem do posterior mundo Barroco temia que as coisas tornassem a fugir de controle, e permanecia iludido pela sedutora dobra.

Esta dobra é muito bem analisada por Deleuze, ao traçar um perfil muito bem detalhado deste elemento tão essencial à compreensão da cultura barroca. 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 1.1 – 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 se achada e alarga-se, 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, 1991, 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, 1991, p. 14).

Se, por um lado, o Renascimento traz uma idéia libertadora de homem, com suas retas, simetria, e proporção; o Barroco não 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.

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 colonialista será 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.

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.

Lourival Gomes Machado é um historiador da arte brasileiro que irá centrar 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 europeia do despotismo esclarecido (MACHADO, 1992, p. 123).

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. Ainda que de maneira mais contida, entretanto, o barroco ainda 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 europeias (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 absolutistas, de modo que o barroco se apresenta como uma expressão formal desse poder. 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.

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).

Ainda há que se notar que, 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.

O intercâmbio cultural entre a Colônia e a Metrópole foi também importante para que houvesse o contato dos pensadores brasileiros 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.

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, pp. 118-119)

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. A hipnose através dos *bits*: Barroco Digital**

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, 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.” (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 contexto 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.

Diante de 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.

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)

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.

Com isto em mente, 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. Desta forma, 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, 1989, PP. 219-220)

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).

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).

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)

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 barrocos hipnotizam o espectador e prendem sua atenção, sem possuir uma referência, rumando para o vazio, a 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.

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.

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).

Este aspecto institucional revela um âmbito muito propício para incluir a TV Justiça, canal de televisão a cabo e virtual brasileiro, dedicado à transmissão de programas de conteúdo jurídico, mormente aqueles com um viés institucional.

### **3. A TV Justiça e a dobra binária**

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.

Diante disso, a rede de televisão sediada no Supremo Tribunal Federal, em Brasília, criada através da Lei n.º. 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 n.º. 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.

Tecidas estas considerações sobre o objeto de análise, deve-se agora partir para a abordagem do seu papel no contexto mais complexo, buscando melhor estudar 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, traços do Barroco Digital de Richard Sherwin.

Nesta análise, foram identificados programas de quatro diferentes categorias: Educativos, Jornalísticos, Culturais e Institucionais.

Os programas Jornalísticos seriam, 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. Por sua vez, Educativos são aqueles que refletem uma preocupação do Poder Judiciário de

estabelecer um contato com o mundo acadêmico, buscando dar vazão ao conhecimento produzido nas Universidades. Culturais foram compreendidos como os programas que trazem relações do direito com outros produtos culturais, em especial com as artes, sejam elas de cunho erudito ou popular. Por fim, os 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.

Na análise dos programas institucionais, a resposta à indagação central do trabalho, qual seja a de perquirir se a TV Justiça seria um reflexo do Barroco Digital. Trata-se do programa “Direto do Plenário”, que se propõe a causar no expectador a sensação de “hiper-realidade” que o mundo moderno proporciona através do audiovisual digital.

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.

Nesse contexto, é denotando as particularidades da transmissão televisiva direta, ou seja, a chamada transmissão “ao vivo”, que Yvana Fechine 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 significante; 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).

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).

## CONCLUSÃO

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 conseqüências 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 côrte põe-se em exercício de grande sinceridade com o público.

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. E é graças ao mundo virtual e à hiper-realidade do Barroco Digital que este fato se mostra possível

## REFERÊNCIAS:

- ALVARENGA, Nilson Assunção. *Trágico sem catarse: Cidade e cinema brasileiro contemporâneo*. Disponível em: <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R12-13-Alvarenga.pdf> (Acesso: 12 Set 2015);
- ARAÚJO, Clarice von Oertzen de. *Semiótica do Direito*. São Paulo: Saraiva, 2005;
- BOURDIEU, Pierre., *A Distinção*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007;
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989;
- \_\_\_\_\_. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- DEFLEUR, Melvin L. BALL-ROCKBEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Papyrus, 1991;
- FECHINE, Yvana. *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008;
- GOMBRICH, E H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Gen-LTC, 2013;
- GOMES MACHADO, Lourival. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1992;
- HABERMAS, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989;
- MARCANTONIO, Jonathan Hernandes. *Justiça, moral e linguagem: em Rawls e Habermas*. São Paulo: Saravia, 2014;
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2012;
- SHERWIN, Richard K. *Visualizing law in the age of the digital baroque: arabesques and entanglements*. New York: Routledge, 2011;
- SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

### Figura 1.1

Fonte: <http://www.laboratorioroma.it/Scopri%20Roma/Fontane.htm>