



**Artigo original**

## **O *HOMO ECRANIS* EM “SANGUE DA AVÓ, MANCHANDO A ALCATIFA” DE MIA COUTO**

**Oswaldo das Neves**

Faculdade de Letras e Ciências Sociais, *Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Moçambique*

**RESUMO:** Desde a Modernidade que o Ocidente se vem notabilizando com invenções e inovações nos campos da ciência e da técnica. O uso massivo da tela, por exemplo, permitiu que a humanidade aperfeiçoasse mecanismos sofisticados e universais de comunicação, e o seu impacto nas estruturas sociais tem já merecido a reflexão de filósofos da contemporaneidade. Gilles Lipovetsky (2011) propõe o conceito de hipermodernidade para descrição do actual estado da cultura global, em que o *Homo sapiens* se vai metamorfoseando em *Homo ecranis*. Esta reflexão filosófica pode ser ilustrada numa crónica literária intitulada “Sangue da Avó, manchando a alcatifa”, da autoria de Mia Couto. Tomando como base o método de análise intertextual proposto por Júlia Kristeva (1969), que admite o diálogo entre o texto literário e outros textos (método bibliográfico, portanto), a nossa comunicação tem por objectivo desenvolver uma reflexão em torno das personagens da crónica em alusão à luz do conceito lipovetskiano de hipermodernidade. Como resultados, esperamos demonstrar que o uso massivo e excessivo da tela tem reflexos no espaço social percorrido pelas personagens na crónica, para além de prenunciar a gestação dum novo modelo cultural próprio do séc. XXI.

**Palavras-chave:** Espaço Social, Hipermodernidade, *Homo Ecranis*, Personagem.

## **THE *HOMO ECRANIS* IN “GRANDMA'S BLOOD, STAINING THE CARPET” BY MIA COUTO**

**ABSTRACT:** Since modernity, the West has been known for its inventions and innovations in science and technology fields. The massive use of the screen, for example, allowed humanity to perfect sophisticated and universal communication mechanisms, and its impact on social structures has already deserved contemporary philosophers' reflection. Gilles Lipovetsky (2011) proposes the concept of hypermodernity to describe the current state of global culture, in which *Homo sapiens* is metamorphosed into *Homo ecranis*. This philosophical reflection can be illustrated in a literary chronicle entitled “Sangue da Avó, manchando a alcatifa”, by Mia Couto. Based on the intertextual analysis method proposed by Julia Kristeva (1969), which admits the dialogue between the literary text and other texts (bibliographic method, therefore), this communication aims to develop a reflection around the characters of the chronicle in allusion in the light of the Lipovetskian concept of hypermodernity. As a result, we hope to demonstrate that the massive and excessive use of the screen has repercussions on the social space covered by the characters in the chronicle, in addition to foreshadowing the birth of a new cultural model of the 21st century.

**Keywords:** Social Space, Hypermodernity, *Homo Ecranis*, Character.

**Corespondência para: (correspondence to:)** [dasnevessoares@gmail.com](mailto:dasnevessoares@gmail.com)

### **INTRODUÇÃO**

Este artigo tem o propósito de explorar um texto de Mia Couto intitulado “Sangue da Avó, manchando a alcatifa”, assumindo que as personagens, numa obra de arte, como é a literatura, constituem projecções de valores humanos. Numa leitura de superfície ao referido texto, e atentando para as relações que os protagonistas

estabelecem com a televisão, é possível apreender valores em (des)construção, o que nos leva à hipótese de o texto projectar uma imagem de intercâmbio entre o ser e a técnica, sendo imperioso indagar quem faz o outro. É uma questão que transpõe as fronteiras literárias, apelando para o território filosófico, onde constitui objecto

de discussão desde os tempos da Revolução Científica.

## METODOLOGIA

Convocar filósofos para delucidar aspectos literários é uma perspectiva metodológica comparatista que busca alicerces na teoria da intertextualidade, proposta por Kristeva (1969), que, ao definir o texto como “mosaico de citações” admite a possibilidade de a literatura ser relacionada aos outros campos do conhecimento. Trata-se de um método de leitura que consiste em reconhecer, num texto literário, ideias, conceitos e abstrações passíveis de ocorrer em outros textos e contextos, cunhando-se de *intertexto* o que se utiliza para o aprofundamento da análise. Suas vantagens foram enunciadas por Barthes (1982), ao postular que o método intertextual oblitera as noções de fonte e influência, implicando que não haja determinismo textual, i.e., o que se pretende não é ver que autores ou ideias influenciaram o autor do texto em análise, porém, que potencialidades os intertextos oferecem para a compreensão do texto literário. No presente exercício, delimitamos como intertextos as ideias, os conceitos e as abstrações formuladas no longo curso da modernidade e, peculiarmente, o conceito lipovetskiano de hipermodernidade, como paradigma de interpretação dos fenômenos sociais subsequentes a 1945.

## MODERNIDADE E HIPERMODERNIDADE

É, com efeito, na modernidade, particularmente com Francis Bacon e René Descartes, que as inovações tecnocientíficas passaram a constituir o repositório da esperança num futuro melhor para a humanidade. Ao destacar os instrumentos então descobertos, Bacon mostrou-se “o filósofo da era industrial” (REALE e ANTISERI, 2005, p. 263-264), preocupado como era com a influência das descobertas científicas na vida do homem:

Vale também recordar a força, a virtude e as consequências das coisas descobertas, o que em nada é tão manifesto quanto naquelas três descobertas que eram desconhecidas dos antigos e cujas origens, embora recentes, são obscuras e inglórias. Referimo-nos à arte da imprensa, à pólvora e à agulha de marear [(bússola)]. Efectivamente essas três descobertas mudaram o aspecto e o estado das coisas em todo o mundo: a primeira nas letras, a segunda na arte militar e a terceira na navegação. Daí se seguiram inúmeras mudanças e essas foram de tal ordem que não consta que nenhum império, nenhuma seita, nenhum astro tenham tido maior poder e exercido maior influência sobre os assuntos humanos que esses três inventos mecânicos. (BACON, 2002, p.106-107)

Descartes, por seu turno, ao edificar um saber “não mais centrado no ser ou em Deus, mas no homem e na racionalidade humana” (REALE e ANTISERI, Op. cit., p. 283), inaugurou uma era em que o homem acredita “não pode[r] haver nenhuma [verdade] tão afastada que não [acabe] por chegar a ela e nem tão escondida que não a descubra” (DESCARTES, 2001, p. 5), era que se traduziu num optimismo em relação aos tempos vindouros, emoldurados de conquistas científicas cada vez mais favoráveis ao bem-estar da humanidade, designadamente, a prosperidade económica, a refutação dos saberes tradicionais e preconceituosos, a concretização duma moralidade alicerçada no bom senso, e, sobretudo, um ideal de justiça cada vez mais abrangente, porquanto, “o poder de bem julgar e de distinguir o verdadeiro do falso é por natureza igual em todos os homens” (*ibidem*, p. 5)).

Foi Hegel quem, na filosofia, definiu a modernidade como um momento histórico. Para Habermas (1998, p. 26-30), é Hegel quem toma a modernidade por uma época que necessita de autocertificação em

relação às épocas precedentes e vindouras, o que traduz a consciência, por parte de Hegel, de a modernidade conter em si elementos que a poriam em crise. Hegel identifica a subjectividade como o princípio dos tempos modernos, conotando individualismo, direito à crítica, autonomia do agir e idealismo. Os factos históricos que levam Hegel a formular este postulado da subjectividade são a Reforma Religiosa, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Com a Reforma, o homem moderno tornou-se sujeito reflexivo dos pressupostos da fé cristã, passando a depender menos dos dogmas previamente estabelecidos pela Igreja, do que resulta que os eventos do protestantismo tenham concorrido para uma mundividência alicerçada na liberdade religiosa. O Iluminismo sublimou de tal modo a razão que esta passou a simbolizar “o supremo tribunal perante o qual tem de apresentar uma justificação tudo aquilo que de uma forma geral reclama qualquer validade” (*idem*, p. 29). É pela razão e não mais pela fé e milagres que o Homem se reconhece no seio da Natureza. Mediante princípios científicos, obtidos por métodos observacionais e experimentais, o homem moderno encontra explicações para os mistérios da Natureza e se faz ciente do seu lugar no seio dela, o lugar da liberdade, liberdade para a explorar e para a modificar. A Revolução Francesa, por seu turno, ao declarar os Direitos do Homem e do Cidadão e ao difundir o ideal napoleónico de heroísmo romântico, trouxe para a História os fundamentos do Estado moderno, hasteado no direito cívico do indivíduo em detrimento do seu direito histórico.

Porém, desde 1945, a confiança na tecnociência degradou-se significativamente: bombas atômicas, ameaça da guerra termonuclear, acidentes industriais, indústrias químicas e farmacêuticas, engenharia genética, eugenismo, degradação da ecosfera, esgotamento dos recursos naturais,

declínio da biodiversidade, aquecimento do planeta. Se a modernidade principiara com promessas de progresso, as duas grandes guerras trouxeram consigo a universalização do temor às inovações tecno-científicas, concretamente referentes ao meio ambiente, à saúde e à alimentação. Ulrik Beck cunhou de “sociedade de risco” essa tendência de a pós-guerra tender a **globalizar o medo** dos acidentes ecológicos, químicos, nucleares e genéticos, para além dos económicos e interactivos, sem o resguardo das fronteiras territoriais, raciais, de classes sociais e de género:

Risks such as those produced in the late modernity differ essentially from wealth. By risks I mean above all radioactivity, which completely evades human perceptive abilities, but also toxins and pollutants in the air, the water and foodstuffs, together with the accompanying short- and long-term effects on plants, animals and people. They induce systematic and often irreversible harm, generally remain invisible, are based on causal interpretations, and thus initially only exist in terms of the (scientific or anti-scientific) knowledge about them. They can thus be changed, magnified, dramatized or minimized within knowledge, and to that extent they are particularly open to social definition and construction. Hence the mass media and the scientific and legal professions in charge of defining risks become key social and political positions. (BECK, 1992b, p. 22-23 *apud* COTTLE, 2013, p. 7).

Ou seja, se a inovação tecnocientífica suscitou a modernidade, época em que o Homem deposita confiança na ciência e nela espera melhorar as condições de vida, foi também a tecnociência que suscitou um novo modelo de relações do Homem com o Universo, exigindo à filosofia novos paradigmas de abordagem. Um desses paradigmas é o conceito de hipermodernidade, mediante o qual se

pretende demonstrar que a contemporaneidade, mais do que uma “sociedade de risco”, segundo o parecer de Urlik Beck, é um momento cultural de massificação das conquistas tecnocientíficas.

Com efeito, o totalitarismo tecnológico faz-se sentir nos mais diversos domínios da vida, apoderando-se dos seres humanos e determinando a tramitação de símbolos e sistemas de valores. Para Lipovetsky e Serroy (2011, p. 43), “a técnica tornou-se o elemento estruturante que se infiltra em todas as dimensões da vida social, cultural e individual”, impõe-se como estilo de vida. E apesar dos riscos elencados por Urlik Beck, estes teorizadores da hipermodernidade chamam a atenção para o surto de inovações tecnológicas que relançam a ideologia do progresso mediante as biotecnologias, a bioquímica, a nanotecnologia, a microelectrónica, o que na língua de Shakespeare se designa *high-tech*. Síntese da genética, da robótica e das nanotecnologias, a *high-tech* surge com novas promessas de bem-estar: saúde perfeita, juventude eterna, saber para todos, robôs domésticos e uma nova possibilidade de definição do ser humano: em vez do *Homo sapiens*, a hipertecnização projecta a concepção do *cyborg*, um autêntico *Techno sapiens*, apanágio de novas utopias.

## HIPERMODERNIDADE E LITERATURA

Lipovetsky (2004) dedica uma peculiar atenção aos fenómenos contraditórios de massificação e individualização possibilitados por uma inovação tecnológica no sector da comunicação, a *mídia* publicitária. O autor admite ter sido a partir dos anos 20 que, nos jornais, na rádio, no cinema e na televisão, o texto publicitário determinou-se a “propagar ideias de conforto, de juventude e de novidade” (LIPOVETSKY, 2004, p. 68) de tal modo que, até aos anos 50, os meios de comunicação se tivessem intrometido no

fórum íntimo dos indivíduos, impondo-lhes cuidados obsessivos com a aparência, tiranizando ideais inquestionáveis de beleza, propalando leis de magreza, uniformizando gostos e atitudes. Estas matérias voltam a constituir objecto de reflexão em Lipovetsky e Serroy (2011), desta feita sob a roupagem dum conceito mais abrangente, o conceito da cultura-tela, que os autores subcategorizam em Acto I e Acto II.

O primeiro momento da cultura-tela, dizem Lipovetsky e Serroy, data das inovações técnicas no ramo da comunicação – a fotografia, o telégrafo, o telefone, o disco, o rádio, a televisão – que acompanharam as invenções no plano dos transportes – os caminhos-de-ferro, o automóvel, o avião – em pleno séc. XIX. Entretanto, a inovação que de facto concorreu para a metamorfose hipermoderna foi a concepção da tela e sua subsequente engenharia cinematográfica: filmes americanos dispersos pelo mundo, linguagem de fácil compreensão, sublimação de estrelas sedutoras do imaginário colectivo. A estas conquistas, junta-se uma linguagem musical largamente reproduzida e difundida pelo CD e pela televisão, o responsável pela aparição dum homem organizado em “aldeia global”, como diria McLuhan (1972, p. 50): “nossa nova cultura da era de electricidade volta a dar base tribal a nossas vidas”, que para os filósofos da hipermodernidade nada mais é senão:

[...] uma cultura “mosaico”, cultura do *zapping*, do fragmentário, da insignificância, do descontínuo, partilhada por todos os homens, modelando sua apreensão do mundo, reunindo-os em uma mesma actividade cativa, habituando-os à mesma linguagem, fazendo-os evoluir para esse tipo humano desconhecido que o cinema começara a moldar: o *Homo ecranis*. (LIPOVETSKY e SERROY, *Op. cit.*, p. 75).

O Acto II da cultura-tela situa-se, do ponto de vista cronológico, no decurso das décadas de 80 e 90, quando às telas do cinema e da televisão se veio juntar a tela do computador, inicialmente reservada às grandes empresas e administrações, e depois sob a forma de objecto portátil, o que veio efectivar a revolução digital com a massificação da internet. A partir daí, a cultura vê-se submersa num reino virtual em que o *Homo ecranis* “nasce, vive, trabalha, ama, se diverte, viaja, envelhece e morre acompanhado” (*idem*, p.77) por telas. Lembremos, a propósito desta assertiva, um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “A Puta”:

**A puta**

Quero conhecer a puta.  
A puta da cidade. A única.  
A fornecedora.  
Na rua de Baixo  
Onde é proibido passar.  
Onde o ar é vidro ardendo  
E labaredas torram a língua  
De quem disser: Eu quero  
A puta  
Quero a puta quero a puta.  
Ela arreganha dentes largos  
De longe. Na mata do cabelo  
Se abre toda, chupante  
Boca de mina amanteigada  
Quente. A puta quente.  
É preciso crescer esta noite inteira  
sem parar  
De crescer e querer  
A puta que não sabe  
O gosto do desejo do menino  
O gosto menino  
Que nem o menino  
Sabe, e quer saber, querendo a  
puta.

(DE ANDRADE, 2017, p. 242)

No qual, o sujeito poético manifesta uma postura crítica em relação ao anseio dum pretenso menino que deseja a “puta”, envolta em metáforas – “da cidade”, “única”, “fornecedora”, equidistante, num lugar onde o “ar” (canal natural de comunicação) é “vidro ardendo” (vidro conectado à corrente eléctrica – tela, portanto) – sugestivas dum futuro em que os homens se vão interessar, mesmo sem o

saber (daí tratar-se de um menino), pelas imagens fornecidas por telas, ainda que corrosivas (“chupantes”) da sua condição de *sapiens*.

É precisamente tal corrosão que leva a que Lipovetsky e Serroy (2011) identifiquem como um aspecto problemático da cultura-mundo o inchaço de informações, desordenadas e não hierarquizadas, disponíveis a todos ao mesmo tempo. O risco é o de a superinformação desorientar os indivíduos, despojando-os do espírito analítico e crítico necessários ao exercício da liberdade, arduamente conquistada pela modernidade. Como sublinha Bourdieu (1997), observa-se na comunicação televisiva o fenómeno da autocensura por parte de quem se dispõe a desempenhar funções de emissor, mormente os jornalistas e seus convidados, sempre pressionados pela imposição de temas, pelo condicionamento das abordagens e, sobretudo, pela limitação do tempo, resultando na perda de autonomia reflexiva e consequente conformismo político. A estes dois efeitos da tela sobre o ser, Horkheimer e Adorno (2002) acrescem a possibilidade de se compreender a comunicação filmica como uma indústria cultural de divertimento, refractária à estética do coerente e do previsível, antes, tendente ao caótico, cómico e desconexo.

Ao definirem o homem hipermoderno como *Homo ecranis*, aquele que nasce, vive, trabalha, ama, se diverte, viaja, envelhece e morre acompanhado por telas, aqueles filósofos chamam-nos a atenção para determinados aspectos com os quais nos deparamos num texto da autoria de Mia Couto, intitulado “Sangue da avó, manchando a alcatifa”, integrante da terceira edição da obra *Cronicando*, de 1991.

Nessa crónica literária, uma mulher idosa, tratada por avó Carolina, desloca-se do campo para a cidade de Maputo, uma dezena de anos após a proclamação da Independência de Moçambique, devido à guerra entre a Frelimo e a Renamo.

Hospeda-se na casa da sua filha, em comunhão nupcial com um eminente funcionário do Estado. Aí, a personagem deixa-se maravilhar pelas comodidades citadinas: “a vovó chegou e logo se admirou dos luxos da família. Alcatifas, mármore, carros, uísques: tudo abundava.” (COUTO, 1991, p. 25). E, se de início se viu deslumbrada, com o passar do tempo, pôs-se a indagar sobre a licitude daqueles haveres: “afinal, de onde vinham tantas vaidades? E por que razão os tesouros desta vida não se distribuem pelos todos?” (*ibidem*, p. 25). Em outros termos, a velha adoptou uma postura filosófica em relação ao modo como a riqueza é distribuída, e por riqueza subentendam-se os frutos do trabalho tecno-científico em sua proporção reproduzida. O que instigava a velha ao cogitar era o excesso de víveres para uns em contraste com o excesso de fome para outros, como foi, por exemplo, quando a levaram a divagar pelas artérias da cidade:

Logo no passeio, ela viu os meninos esfarrapados, a miséria mendigando. Quantas mãos se lhe estenderam, acreditando que ela fosse proprietária de fundos bolsos? A avó sentou na esquina, tirou os óculos, esfregou os olhos. Chorava? Ou seriam apenas lágrimas faciais, por causa das indevidas lentes? (COUTO, 1991, p.27)

O que admira é que, quando ela pretende despertar os netos para a consciência desse tenebroso estado de coisas: «“Esse abastecimento não é tão demais?” “Cala, vovó. Vai lá ver televisão.”» (COUTO, p. 26) Eles se limitem a sugerir-lhe a televisão, uma atitude que pode ser lida de duas formas. Por um lado, que os netos vêem a avó como ‘atrasada’, por vir do campo, razão por que não estaria em condições de compreender a mundividência urbana, tipicamente egoísta, sendo pela televisão que ela se poderia ‘civilizar’, passando a assumir as dicotomias socioeconómicas como normais. Por outro lado, o recurso à

televisão pode significar que os netos tomam este aparelho como o resolutivo proponente de respostas, mesmo para o tipo das questões colocadas pela velha. Quer numa quer noutra possibilidade, percebe-se a relação de afinidade que se estabelece entre os netos de Carolina e a televisão, que preferem o silêncio duma ao som da outra:

Sentavam a avó frente ao aparelho e ela ficava prisioneira das luzes. Apoiada numa velha bengala, adormecia no sofá. E ali lhe deixavam. Mais noite, ela despertava e luscofuscava seus pequenos olhos pela sala. Filhos e netos se fechavam numa roda, assistindo vídeo. Quase lhe vinha um sentimento doce, a memória da fogueira arredondando corações. E lhe subia uma vontade de contar estórias. Mas ninguém lhe escutava. Os miúdos enchiam os ouvidos de auscultadores. O genro, de óculos escuros, se despropositava, risonante. A filha tratava-se com pomadas, em homenagem aos gala-galas. A avó regressava à sua ilha, recordando a aldeia. Lá, no incêndio da guerra, tudo se perdera. Ficaram sofrimentos, cinzas, nada. (COUTO, 1991, p. 26)

Eis a imagem de dois universos em conflito. Por um lado, o universo tradicional, personificado por Carolina. Por outro, o universo urbano, personificado pelas demais personagens. Este pormenor quantitativo torna-se sugestivo pelo facto de a individualidade de Carolina remeter para um tempo que vai sendo velozmente ultrapassado, insulado, que prevalece como memória em personagens cuja idade desperta no leitor o fatalismo da sepultura, entrementes substituído por um tempo em que os homens preterem o canal natural da comunicação por canais artificiais como a tela e o auscultador. Veja-se que o contacto visual entre sogra e genro sofre interposição de óculos escuros, uma tonalidade da cor preta que sugere o conceito de redução da visibilidade e, por

consequente, das relações afectivas entre ambos. É tal artificialização dos canais de comunicação que leva Carolina ao desespero, dada a impossibilidade de contar estórias. Sem contar estórias, à velha falta espaço para transmitir saberes e valores, que tornariam os netos sensíveis às injustiças sociais, coisa que nem a tela nem o auscultador são capazes de fazer. E uma breve comparação entre as duas modalidades comunicativas poderá relevar os riscos da hipertecnização. O acto de contar e ouvir estórias inscreve-se num sistema semiótico específico, num contexto cultural tipicamente oral, sendo que Aguiar e Silva (2011, p. 139) destaca o código proxémico como fundamental no estabelecimento das relações “topológicas entre seres e coisas” no decurso da dramatização verbal das narrativas de tradição oral, sendo por meio dessas relações que os integrantes da comunicação não apenas partilham ideias, mas também pequenos símbolos – a gestão do espaço físico onde as estórias são transmitidas; a comunhão do calor da fogueira, que, sendo única e titubeante, deve abranger a todos; a projecção simultânea de imagens mediatizadas por enunciados coesos e coerentes; o recurso a fábulas, adivinhas, provérbios e alegorias que espreitam o pensamento sobre os aspectos práticos da vida – donde resultam as dimensões moralizante e reflexiva das estórias. Na comunicação televisiva, pelo contrário, não se verifica o código proxémico, porquanto, emissor e receptores mantêm-se equidistantes e, na impossibilidade da interacção, a partilha de informações centraliza-se nos interesses do emissor, que, geralmente movido por questões de ordem político-económicas, raramente consegue conferir aos seus enunciados aqueles caracteres ético-reflexivos. (Cf. BOURDIEU, 1997). Percebem-se, por conseguinte, as razões que levam os netos da velha Carolina a recomendar-lhe ver televisão. É que, ao questionar sobre as injustiças sociais, a anciã estaria a ‘pensar demais’, sendo que,

por meio da televisão, ela poderia refrear essa sede de tomar consciência sobre os fenómenos que a rodeiam. Portanto, o cenário que a passagem citada nos apresenta é o de personagens que recorrem excessivamente aos instrumentos artificiais de comunicação para, a pretexto dum bem-estar resultante da utilização de aparelhos sofisticados pela inovação tecnológica, disfarçarem o seu estado de embrutecimento em relação à crua realidade que os circunda, conforme se pode ler no episódio final do texto:

Nessa noite, a televisão transmitia uma reportagem sobre a guerra. Mostravam-se os bandidos armados, suas medonhas acções. De súbito, sem que ninguém pudesse evitar, a velha atirou a sua pesada bengala de encontro ao aparelho de televisão. O *écran* se estilhaçou, os vidros tintilaram na alcatifa. Os bandos se desligaram, ficou um fumo rectangular.

- Matei-lhes, satanhocos! – Gritou a avó.

Primeiro, todos se estupefactaram. Os meninos até choraram, assustados. O genro reabilitou-se aos custos. Soprando raivas, ergueu-se em gesto de ameaça. Mas a avó, apanhando a bengala, avisou o homem:

- Tu cala-te. Não sentes vergonha? Há bandidos a passear aqui na tua sala e tu não fazes nada.

Incrustada em espanto, a família encarava a anciã. Carolina monumentara-se, acrescida de muitos tamanhos. Então, atravessou a sala, vassourou os estragos, meteu os vidrinhos num saco plástico.

- Estão aqui todos – disse.

E entregou o saco ao genro. Do plástico pingavam gotas de sangue. O genro espreitou as próprias mãos. Não, ele não se tinha cortado. Era sangue da avó, gotas antiquíssimas. Tombaram no tapete, em vermelha acusação. (COUTO, *Op. Cit.*, p. 27-28).

Eis um quadro que espelha um confronto entre a tradição e a hipermodernidade. Na tradição, os sujeitos interagem comumente sobre questões que lhes dizem respeito, embora se utilizem de recursos da linguagem figurada como os provérbios, as alegorias, as estórias de animais, etc., ao passo que na hipermodernidade, os sujeitos interagem sobre a desgraça alheia. Veja-se que assistir aos incidentes da guerra pela televisão constitui uma forma ‘nobre’ de passar o tempo, que adquire contornos de ociosidade na mundividência urbana. Para os da cidade, a guerra somente desgraça aos de lá, aos do outro lado do seu mundo de excessos. Aqui, a televisão faz crer que a guerra é coisa doutros espaços. A tela surge, no texto, como que um véu que impede as personagens urbanas de assumir o fenómeno da guerra como próprio, que lhes diz respeito e que devia ser tido com algum estado de inquietude. Para Carolina, pelo contrário, a guerra não é coisa de televisão, daí a sua postura em derribar tanto uma como a outra, ou seja, o seu gesto sugere um esforço desesperado para a necessidade de se acabar tanto com os reais fazedores da guerra como com a própria televisão. Em outros termos, o gesto de Carolina faz-nos pensar que esta personagem entende o avanço tecnológico como uma oportunidade para o aperfeiçoamento da humanidade, não a sua degradação.

Mas o texto sugere-nos exactamente o inverso. O que triunfa não é essa postura da velha Carolina. O que triunfa é a vontade de as personagens urbanas verem cada vez mais televisão e possuírem auscultadores cada vez mais sofisticados. As gotas de sangue de Carolina, descritas na citação acima como antiquíssimas, podem ser interpretadas como que simbolizando o sacrificio dos valores seculares da tradição oral, o ponto final dum tempo que jamais voltará. Veja-se, inclusive, que tais gotas não chegam ao chão propriamente dito, “tombam” no

tapete. E é sujetstiva a atitude do resto das personagens:

Na manhã seguinte, a avó despachou o seu regresso. Voltou à sua terra, nem dela se soube mais. Na cidade, a família se recompôs sem demora. Compraram um novo aparelho de televisão, até que o anterior já nem era compatível. [...]

No entanto, ainda hoje uma mancha vermelha persiste na alcatifa. Tentaram lavar: desconseguiram. Tentaram tirar os tapetes: impossível. A mancha colara-se ao soalho com tal sofreguidão que só mesmo arrancando o chão (COUTO, 1991, p. 28)

Arrancar o chão, eis ao que a hipermodernidade nos levará. Ainda que leve tempo e dê trabalho, devido à nobreza dos valores estabelecidos pela tradição oral – concórdia, humildade, altruísmo, hospitalidade, familiaridade, dignificação dos mais velhos, partilha gratuita de saberes, etc. –, o mundo por vir é o das telas – televisão, telemóvel, telejornal, *laptop*, *iPhon*, *facebook*, *whatsApp*, *instagram*, *youTube*, *gmail*, *hotmail*, etc. – sob formas cada vez mais sofisticadas, impregnadas no âmago dos indivíduos, sem as quais se julgarão desprovidos da condição de sujeitos. Conforme dilucidamos na citação que fizemos do texto de Carlos Drumond de Andrade, a “puta” desejada tem que ser “chupante”, deve sugar a capacidade reflexiva do ser humano, donde segue que será mediante as imagens facultadas pelo “vidro ardente” que o *Homo ecranis* há-de distinguir o verdadeiro do falso, há-de tomar as decisões políticas, económicas, religiosas, há-de edificar uma nova cultura, a cultura-tela.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. M. de. **Teoria da Literatura**. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2011.

- BACON, F. **Novum Organum**. São Paulo: Acrópolis, 2002.
- BARTHES, R. **Análise Estrutural da Narrativa**. 7ª ed. Petrópolis & Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- BOURDIEU, P. **Sobre a televisão seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- COTTLE, S. Ulrich Beck, ‘Risk Society’ and the Media: A Catastrophic View?”. **European Journal of Communication**. v. 13. n.1, p. 5-32. 1998.
- COUTO, M. **Cronicando**. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 1991.
- DE ANDRADE, C. D. de. **Boitempo - Menino Antigo**. São Paulo: Editora Schwarcz s.a., 2017.
- DESCARTES, R. **Discurso do Método**. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HABERMAS, J. **O Discurso filosófico da modernidade**. 2ª. Ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, Pp. 169 - 214.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A Cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LIPOVETSKY, G. **Metamorfoses da Cultura Liberal: ética, mídia e empresa**. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional & Editora da USP, 1972.
- REALE, G.; ANTISERI, D. **História da Filosofia: do Humanismo a Descartes**. Vol. III. São Paulo: PAULUS, 2005.