

Da Mente Integrada à Nova Consciência Digital: o *San Francisco Oracle*

From the Mind at Large to the New Digital
Consciousness: The San Francisco Oracle



Este é um artigo publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que o trabalho original seja corretamente citado.

**SILVIO RICARDO
DEMÉTRIO**

orcid.org/0000-0002-6362-0165

Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Londrina (PR). Brasil.

RESUMO:

Este artigo propõe uma reflexão sobre os impasses enfrentados pelo jornalismo na era digital, marcada por transformações tecnológicas que fragilizaram suas bases industriais e reduziram sua potência expressiva. Como estratégia para escapar da lógica algorítmica e do design padronizado por *templates*, o estudo revisita o *San Francisco Oracle*, jornal psicodélico da contracultura dos anos 1960, tomando-o como modelo de um jornalismo expandido. A partir de uma abordagem ensaística, realiza-se uma análise crítica de fontes primárias (edições do *Oracle*) e secundárias (autores como Huxley, Roszak, Youngblood, entre outros), para compreender as relações estéticas entre a psicodelia gráfica, o ativismo cultural e as possibilidades criativas para o jornalismo contemporâneo. Discute-se a oposição entre “mente integrada” e “consciência reduzida” como chave interpretativa para a despotencialização sensorial da comunicação digital. Conclui-se que a recuperação de práticas estéticas e editoriais de base contracultural pode servir de inspiração para a reinvenção crítica do jornalismo no contexto pós-industrial.

PALAVRAS-CHAVE:

Jornalismo expandido; Contracultura;
San Francisco Oracle; Estética psicodélica;
Comunicação digital; underground press.

ABSTRACT:

This article proposes thinking on the challenges faced by journalism in the digital age, marked by technological transformations that weaken its industrial foundations and reduce its expressive power. By the way, this article analyzes the American alternative publication *San Francisco Oracle* as an aesthetic and conceptual model to reflect on the reinvention of journalism in the digital age. The hypothesis is that the uncritical adoption of contemporary technological resources has contributed to the expressive weakening of journalism. Based on a theoretical-critical approach, the article revisits the graphic and countercultural experiments of the *Oracle* and articulates them with concepts such as counterculture, integrated mind, expanded journalism, and Temporary Autonomous Zone (TAZ). A parallel is drawn between the psychedelic aesthetics of the underground newspaper and the current dilemmas of digital communication, suggesting alternative paths to recover journalism's inventiveness and critical force.

KEYWORDS:

Expanded journalism; Counterculture;
San Francisco Oracle; Psychedelic aesthetics;
digital communication; underground press.

“Eu sou eu mais minhas obsessões”
Gutenberg Medeiros durante alguma manhã
na UEL enquanto alguém o fotografava
bebendo cafezinho no quiosque da Tia Elair.
Este artigo é dedicado à sua memória.

A dimensão do impacto provocado pelas novas tecnologias da comunicação no campo do jornalismo tem sido tão profunda que, mesmo na terceira década do século XXI, profissionais e pesquisadores ainda não alcançaram uma síntese consistente sobre os rumos da atividade. Apesar do entusiasmo tecno-crático em relação ao alcance das mídias digitais, o cenário é de angústia generalizada, sobretudo no âmbito das relações de trabalho. Viver de jornalismo passou a significar algo substancialmente distinto do que representou historicamente. As antigas estruturas industriais que sustentavam a prática jornalística se desmancharam.

O modelo de redação organizado à imagem das linhas de montagem do fordismo já não se sustenta. O modelo de negócios da mídia tradicional entrou em colapso diante da lógica fluida do capital digital. Conforme aponta o relatório da Universidade de Columbia, vivemos a era do “jornalismo pós-industrial” (Anderson; Bell e Shirky, 2013). A produção e distribuição de informação foram radicalmente barateadas pelas novas tecnologias, tornando o modelo impresso economicamente inviável. Ainda que não compartilhe o mesmo destino dos cinejornais (assim esperamos), o impresso dificilmente recuperará o espaço central que um dia ocupou no ecossistema informativo.

Mais do que lamentar tal perda, este artigo busca tensionar o imaginário do colapso como única narrativa possível. Em vez de compreender o fim do modelo industrial como o fim do jornalismo, propomos pensar sua reconfiguração à luz de experiências que ampliaram os horizontes estéticos, políticos e sensoriais da prática jornalística. Para isso, tomamos como referência o *San Francisco Oracle*, publicação *underground* da contracultura norte-americana nos anos 1960, cuja potência visual e editorial ainda reverbera, senão como possibilidade concreta, pelo menos como inspiração para as novas gerações.

METODOLOGIA

A presente investigação adota uma abordagem qualitativa, com ênfase teórico-analítica, voltada à articulação entre estética, história da imprensa alternativa e crítica cultural. O *San Francisco Oracle* é analisado como estudo de caso paradigmático de uma experiência jornalística situada na confluência entre contracultura, psicodelismo e experimentação gráfica. O *corpus* é composto por edições digitalizadas do jornal, publicadas entre 1966 e 1968, bem como por depoimentos e registros de seus editores e colaboradores.

O recorte analítico privilegia a dimensão estética do *Oracle*, especialmente seus recursos gráficos, uso da linguagem e estratégias editoriais, tomando-os como elementos centrais para a formulação do conceito de jornalismo expandido. A fundamentação teórica articula autores dos estudos culturais

(como Roszak, Marcuse, Hall, Hebdige e Jameson), da filosofia política (como Foucault, Deleuze e Bey) e da crítica da mídia (como Youngblood, Huxley e Markoff), a fim de refletir sobre a atual crise do jornalismo e possíveis vias alternativas de reinvenção.

Encerrado o diagnóstico mais sombrio sobre o esvaziamento do modelo industrial de jornalismo, é preciso considerar que o fim do impresso não equivale necessariamente à extinção da prática jornalística. Tal extração ignora as dinâmicas de recomposição possíveis nos momentos de crise. A atual tensão no campo do jornalismo pode ser interpretada como parte de um processo mais amplo de reconfiguração das relações de trabalho, em que o capital se aproveita das mudanças tecnológicas para aprofundar a precarização. A tecnologia, historicamente, opera como mais-valia relativa — um mecanismo de sobreposição da lógica produtiva do capitalismo sobre si mesma. O temor e a resistência que emergem das redações decorrem justamente desse processo.

É recorrente, sobretudo em jornais regionais que migraram para plataformas digitais, a drástica redução de equipes jornalísticas — quando não o encerramento completo de suas atividades. Mesmo nos grandes centros urbanos, observa-se o encolhimento das redações e a polivalência forçada dos profissionais, que acumulam múltiplas funções. Um exemplo marcante é a substituição do fotojornalismo profissional por imagens captadas pelo próprio repórter com dispositivos móveis. Essa tendência expõe a urgência de um olhar crítico sobre a incorporação tecnológica no jornalismo, que frequentemente se dá de forma subordinada aos imperativos do capital.

Diante desse cenário, torna-se urgente pensar criticamente os modos pelos quais o jornalismo tem se submetido de forma acrítica às lógicas do capital e da automação. Cabe à pesquisa em comunicação e aos cursos de jornalismo mapear, no próprio percurso histórico da profissão, referências capazes de reativar sua potência criativa e ética. Mais do que adaptar-se tecnicamente às novas plataformas, é necessário reacender o desejo de narrar — desejo esse que funda a prática jornalística como ofício e como vocação.

Inspirado por um universo afetivo que sempre me mobilizou, encontro no pensamento de Ailton Krenak um contraponto à narrativa dominante do colapso. Segundo o autor, essa retórica do fim é uma estratégia de parálisia, um apelo para que abandonemos nossos sonhos (Krenak, 2019). Em sintonia, ecoo aqui a conhecida máxima de Calderón de la Barca, reativada por Waly Salomão: “a vida é sonho!”. Lutar pela vida, portanto, é também lutar pelos sonhos que ela contém — inclusive os sonhos de narrar o mundo.

É sob essa chave que se comprehende a insistência em nos reconhecermos como narradores. Figuras que, numa sociedade moderna, receberam o nome de jornalistas. A paisagem onírica de onde emergem nossos sonhos sempre esteve tingida pelas cores da contracultura — um movimento que, mais do que uma alternativa ideológica, expressou a recusa visceral ao jogo binário da política institucional no pós-guerra.

É nesse horizonte de esvaziamento e reconfiguração que a experiência do *San Francisco Oracle*, jornal underground surgido na segunda metade dos anos

1960 nos Estados Unidos, revela-se como uma referência especialmente fértil. Sua proposta editorial e gráfica oferece uma constelação de signos capazes de inspirar alternativas ao modelo jornalístico contemporâneo, ameaçado por uma lógica algorítmica que restringe a criatividade e submete o fazer jornalístico a ditames de produtividade, precarização e controle.

Mais do que um registro de época, o *Oracle* pode ser lido como um dispositivo experimental que articulava contracultura, psicodelismo e política em formas narrativas e visuais que escapavam à normatividade informativa. Seu legado propõe caminhos para uma reinvenção sensível do jornalismo — uma prática que não capitule à despotencialização promovida pelo capital, mas que busque modos de existir, narrar e resistir na paisagem árida do chamado “apocalipse digital”.

A provocação de Maiakovski ressoa aqui com precisão: “não existe arte revolucionária sem forma revolucionária” (Schnaiderman, Boris, 1971, p. 237). Não há possibilidade de renovação jornalística sem que se desafiem os formatos anêmicos e a obsessão tecnocrática por planilhas, métricas e previsibilidade. É preciso, como propõe este ensaio, recolocar o desejo no centro da notícia — não como devaneio, mas como força criadora. Afinal, a própria linguagem, em sua potência inaugural, também é uma forma de notícia.

Viver deve ser algo sempre belo, ou pelo menos próximo a isso. As considerações sobre a estética psicodélica do *San Francisco Oracle* e outras manifestações paralelas do psicodelismo e da contracultura que aqui seguem buscam tomá-lo como parâmetro histórico e conceitual para se pensar uma desautomação do fazer jornalístico que a adesão acrítica a essas novas tecnologias provocou. A subordinação aos algoritmos e aos *templates* que, ao mesmo tempo, facilitou a produção, também acarretou em um engessamento da capacidade do jornalismo em encontrar a potência de seus valores-notícia como acontecimentos. O *San Francisco Oracle* é o legado de uma época na qual a experiência direta do estar no mundo como acontecimento, isto é, sem um *a priori* pré-estabelecido, era a sua própria essência. Os ecos de um romantismo que a contracultura como fenômeno histórico projetou em diferentes meios de expressão em seu apelo a um *carpe diem* cuja motivação era o retorno à unidade do homem com o meio ambiente – algo que parece responder hoje à urgência da busca de modelos sustentáveis para a vida sobre o planeta.

O QUE É CONTRACULTURA

Fenômeno histórico e político imediatamente vinculado aos anos 50 e 60 principalmente nos EUA a contracultura teve como um dos principais teóricos Theodore Roszak, que definiu o movimento como uma forma de resistência contra a cultura dominante. Para Roszak (1969), a contracultura era um movimento de jovens e intelectuais que rejeitavam a cultura da sociedade capitalista industrial e buscavam uma vida mais autêntica e conectada com a natureza. Segundo o autor, a contracultura era uma resposta à crise existencial e à desumanização geradas pela sociedade industrial. O movimento buscava restaurar a integridade do ser humano, por meio do cultivo de valores como a solidariedade, a criatividade e a liberdade individual.

O conceito recebeu, ao longo do tempo, outros tratamentos conforme foi utilizado por diferentes autores. Conforme pontuamos acima, Theodore Roszak, em sua obra *The Making of a Counter Culture* (1969), foi um dos primeiros a definir a contracultura como uma cultura que se coloca em oposição à corrente principal, emergindo do desejo de rejeitar os valores, normas e práticas da cultura dominante. Essa visão ajuda a compreender a contracultura não apenas como uma negação do *status quo*, mas como um esforço consciente para estabelecer novos padrões de comportamento e pensamento que contrastam com a ordem estabelecida.

Herbert Marcuse, em *O Homem Unidimensional* (1964), acrescenta outra camada à discussão ao associar a contracultura à resistência contra as normas sociais estabelecidas. Para Marcuse (1964), a contracultura é central para entender a rejeição dessas normas, onde formas alternativas de viver e pensar são propostas como uma contestação ao *status quo*. Essa visão destaca a contracultura como uma ferramenta de crítica social e transformação, evidenciando seu papel em desafiar e reformular as bases da sociedade moderna.

Por fim, autores como Stuart Hall (1976) e Dick Hebdige (1979) ampliam o entendimento da contracultura ao conectar o termo a conceitos como resistência simbólica e subcultura. Hall, em *Resistance Through Rituals* (1976), define a contracultura como uma forma de resistência simbólica contra os códigos culturais dominantes, oferecendo valores e estilos de vida alternativos. Hebdige, em *Subculture: The Meaning of Style* (1979), explora a contracultura como uma forma de subcultura que rejeita e se opõe às normas culturais prevalecentes, muitas vezes criando símbolos, práticas e identidades distintas. Essa visão é complementada por Ken Goffman e Dan Joy em *Counterculture Through the Ages* (2004), onde argumentam que, ao longo da história, as contraculturas emergiram como movimentos que desafiavam as normas sociais, resistindo à conformidade e buscando a liberdade individual e coletiva. Fredric Jameson, em seu ensaio no livro *Sixties Without Apology* (1984), oferece uma perspectiva crítica sobre a contracultura dos anos 1960. Jameson argumenta que a contracultura representava não apenas uma oposição superficial ao capitalismo, mas também uma tentativa de imaginar e criar formas alternativas de vida que pudessem escapar das armadilhas do consumo e da mercantilização. Ele sugere que, embora a contracultura tenha buscado romper com o *status quo*, ela também estava inevitavelmente entrelaçada com as dinâmicas econômicas e culturais que tentava desafiar. Dessa forma, Jameson traz à tona a complexidade contraditória da contracultura, em certa medida, mostrando como ela era simultaneamente uma forma de resistência e uma parte do mesmo sistema que criticava.

Julie Stephens, em sua obra *Anti-Disciplinary Protest: Sixties Radicalism and Postmodernism* (1998), explora a contracultura como um movimento de protesto antidisciplinar, onde as normas rígidas e hierárquicas da sociedade disciplinar foram desafiadas em favor de uma maior liberdade individual e coletiva. Stephens (1998) argumenta que a contracultura dos anos 1960 não apenas rejeitou as disciplinas tradicionais impostas por instituições como a escola, a família e o trabalho, mas também questionou a própria lógica disciplinar que sustentava essas instituições. Em suas palavras, “o protesto antidisciplinar da contracultura visava desconstruir as estruturas normativas que governavam a vida cotidiana, propondo novos modos de subjetividade que escapavam ao

controle institucional” (Stephens, 1998, p. 43). Esse enfoque sugere que a contracultura não foi apenas uma rebelião contra normas específicas, mas um esforço para desmantelar a própria arquitetura disciplinar da sociedade.

A discussão de Stephens se conecta com as análises de Michel Foucault e Gilles Deleuze sobre a transição de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle. Foucault, em Vigiar e Punir (1975), descreve a sociedade disciplinar como aquela em que o poder é exercido através de instituições que moldam os indivíduos por meio de regras e vigilância. No entanto, Deleuze, em seu ensaio *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle* (1992), sugere que a contracultura dos anos 1960 marca o início de uma transição para uma sociedade de controle, onde o poder não é mais centralizado em instituições disciplinares, mas se difunde através de redes que monitoram e regulam continuamente o comportamento. Como Deleuze coloca, “enquanto as sociedades disciplinares se definem pela internalização das normas através de instituições, as sociedades de controle operam por modulação contínua, onde o poder é flexível, fluido e disperso” (Deleuze, 1992, p. 5). A contracultura, nesse sentido, pode ser vista como um ponto de inflexão que desafia a lógica disciplinar, mas também revela as novas formas de controle que emergem na modernidade tardia.

A contracultura, conforme discutida por autores como apresentamos aqui, — Theodore Roszak (1969), Hebert Marcuse (1964), Stuart Hall (1976), Dick Hebdige (1979) e Julie Stephens (1998) — surge como um movimento de resistência contra as normas e valores dominantes, buscando criar novos modos de vida e subjetividade que desafiam o *status quo*. No entanto, à medida que esses movimentos se desenvolvem, eles enfrentam o risco de serem cooptados e institucionalizados, o que pode levar à sua própria anulação enquanto força de mudança. Esse dilema é abordado por Hakim Bey em seu conceito de “Zona Autônoma Temporária” (TAZ). Para Bey (1991), a TAZ é um espaço de resistência que se manifesta de maneira temporária, escapando do controle institucional antes que possa ser capturada ou assimilada. Em suas palavras, “a TAZ pode surgir como um festival que desaparece antes que o Estado possa esmagá-lo; é um tipo de guerrilha ontológica, onde a liberdade existe por um breve momento de maneira pura e descomprometida” (Bey, 1991, p. 12). Assim, a TAZ pode ser vista como uma resposta à institucionalização da contracultura, preservando sua vitalidade e capacidade de subversão ao evitar a captura pelo sistema dominante.

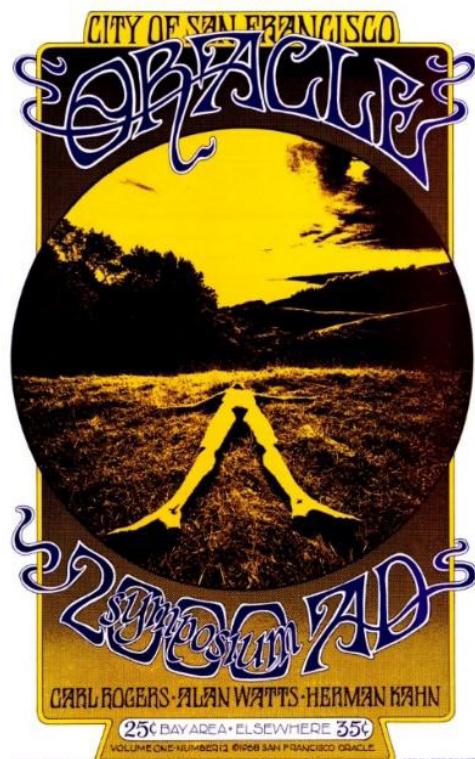
Essa ideia de uma contracultura que resiste à institucionalização também pode ser entendida através da metáfora órfica. A contracultura, como uma força órfica, é consciente de sua própria vulnerabilidade à cooptação e à anulação. Assim como Orfeu, que deve descer ao submundo e eventualmente morrer, a contracultura reconhece que sua própria existência depende de um constante processo de autotransformação e renovação, que inevitavelmente envolve sua destruição. Esse entendimento é crucial para manter a essência radical da contracultura, evitando que se torne apenas mais um elemento dentro do sistema que ela originalmente se propôs a desafiar. A contracultura, portanto, “sabe que deve morrer” para se manter fiel a seus princípios de subversão e mudança contínua. Como Roszak (1969) sugere, a contracultura deve sempre se manter à beira do colapso para evitar sua domesticação: “A verdadeira contracultura não pode se permitir ser absorvida pelo sistema, pois ao fazê-lo, perde seu poder transformador e se torna parte do que deveria combater” (p. 55).

Nesse contexto, a contracultura assume o papel de uma força órfica que, ao morrer, renasce em novas formas, evitando a estagnação e a captura pelo sistema. A TAZ de Hakim Bey (1991) oferece um modelo para entender como a contracultura pode permanecer viva e eficaz, operando em espaços de liberdade temporária que surgem e desaparecem, sempre evitando a institucionalização. A contracultura, enquanto consciente de que “Orfeu deve morrer”, aceita seu destino como uma parte necessária de sua luta contra a assimilação e a neutralização pela sociedade dominante.

O SAN FRANCISCO ORACLE

O jornal *San Francisco Oracle* se destacou na imprensa *underground* americana dos anos 60 por suas inovações gráficas revolucionárias. Lançado em setembro de 1966, o jornal rapidamente se tornou um veículo para a divulgação de ideias e movimentos que estavam emergindo na cena cultural de São Francisco e se espalhando pelo país. O *San Francisco Oracle* foi fundado por um grupo de jovens, incluindo Allen Cohen, Michael Bowen, Rick Shubb e Lawrence Ferlinghetti, que buscavam criar uma plataforma para a expressão de ideias que estavam sendo reprimidas pela mídia *mainstream* da época. O jornal tinha uma abordagem livre e experimental, apresentando uma mistura de arte, literatura, filosofia, política e música. O engajamento de Allen Cohen como editor do jornal foi fundamental. Além de editor, Cohen também era poeta e ativista de grandes causas contraculturais como a luta pelos direitos civis dos negros e o movimento pela liberdade de expressão. Também atuou no movimento de resistência ao recrutamento na guerra do Vietnã.

FIGURA 1.
Capa do SF Oracle nº 12, 1968.
Fonte: Cohen, 1991.

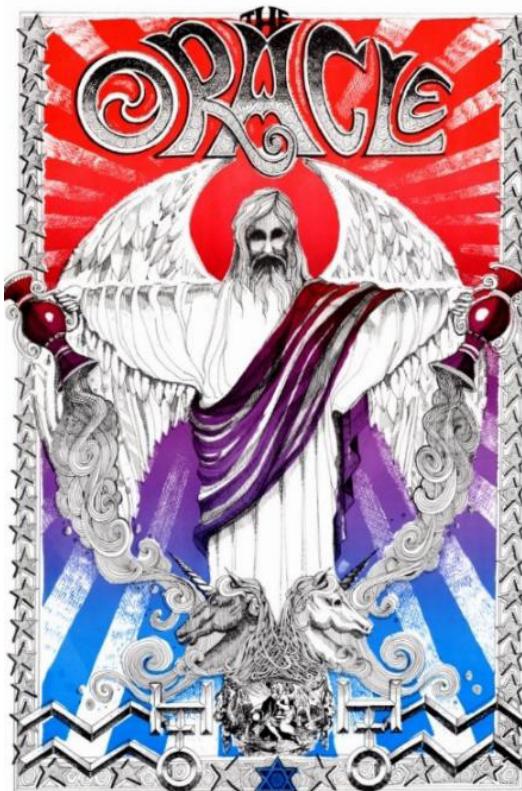


A diagramação do *San Francisco Oracle*, marcada pela sobreposição de imagens, fusões tipográficas e composições não lineares, desafiava as convenções visuais do jornalismo impresso tradicional. Longe de representar um mero experimentalismo gráfico, esses recursos operavam como estratégias conscientes de ruptura: criavam uma experiência sensorial que deslocava o leitor da posição passiva de consumidor de informação, convocando-o a um envolvimento perceptivo e político. A estética psicodélica do *Oracle* era, assim, forma e conteúdo ao mesmo tempo — um modo de resistência visual ao *establishment* e um convite à reinvenção dos modos de ver, ler e compreender o mundo.

(...) o assassinato de Kennedy e a intensificação da guerra colonial no Vietname foram contra-ataques destinados a controlar as forças da mudança cíclica e geracional que começaram a emergir. Embora a sede do governo estivesse de volta às mãos do complexo militar-industrial, as ruas e os campi eram ocupados por uma nova geração idealista que pensava poder saborear e controlar o futuro. (...) tais energias ocultas e inconscientes não podiam ser confinadas. Eles celebraram a primazia do indivíduo e a experiência do corpo como centro do universo. Parecia que todas as formas e instituições desapareceriam e se dissolveriam diante da experiência elevada do Eu Witmanesco e de seu deleite sensual na terra americana (Cohen, 1991, p. 24).

A utilização de cores psicodélicas, por exemplo, transcendia a simples impressão em papel, evocando estados alterados de consciência e espiritualidade, elementos centrais do movimento hippie. A mistura de tipografias e a disposição não linear dos textos refletiam a busca por uma comunicação mais livre e menos hierárquica, contrastando com a rigidez dos jornais convencionais.

FIGURA 2.
Capa do *SF Oracle* nº 06, 1967.
Fonte: Cohen, 1991.



Ao contrastarmos essas inovações com os modelos gráficos predominantes na imprensa digital contemporânea, evidenciam-se impasses notáveis. Embora as tecnologias atuais ofereçam vastas possibilidades para o design e a personalização, a realidade é que a padronização algorítmica e a hegemonia dos *templates* acabam por limitar a inventividade editorial. A busca por eficiência, responsividade e legibilidade tende a suprimir o experimentalismo visual, resultando em uma comunicação funcional, mas muitas vezes esteticamente empobrecida.

Enquanto o *Oracle* convertia o design em gesto cultural, poético e contracultural, boa parte da mídia atual subordina sua apresentação visual às exigências da performance e da otimização. Nessa transição, perde-se a dimensão estética como instância crítica e, com ela, a possibilidade de o design funcionar como linguagem própria, como forma de pensamento e expressão.

Uma análise mais detida das capas e páginas do *San Francisco Oracle* permite aprofundar essa reflexão, revelando como suas escolhas gráficas traduzem, em termos visuais, os princípios filosóficos, políticos e sensoriais da contracultura psicodélica.

Uma análise mais detida das capas e páginas do *San Francisco Oracle* permite aprofundar a compreensão de como o projeto gráfico da publicação não apenas ilustrava o conteúdo, mas o amplificava como experiência estética e política. A edição nº 3 (1966), por exemplo, apresenta na capa a manchete “HAIGHT-ASHBURY meets POLICE”, disposta em letras maiúsculas de diferentes pesos e com alinhamento centralizado, criando uma tensão visual que já antecipa o conflito descrito no texto. A composição é assimétrica e incorpora fotografias granulosas de protestos e repressão policial, que rompem com os padrões de colunagem rígida da imprensa convencional.

FIGURA 3.
Capa do *SF Oracle* nº 03, 1966.
Fonte: Cohen, 1991.

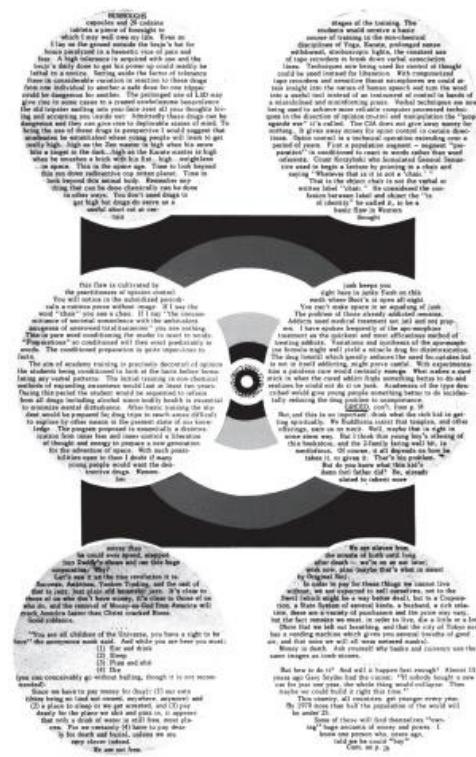


A logomarca da publicação — o *lettering* psicodélico de “Oracle”, encimado por um ícone solar estilizado — funciona como um emblema gráfico da contracultura. A tipografia é fluida, ondulante, quase alucinada, e recusa qualquer traço de neutralidade informacional. Essa identidade visual se torna, ela própria, uma forma de discurso, uma enunciação sensível que se alinha à proposta editorial de integrar forma e conteúdo. O design do *Oracle* não apenas comunica, ele atua: produz sensações, ativa conexões e dissolve hierarquias tradicionais da leitura. Esses procedimentos desterritorializam o espaço da página como potência gráfica. Algo que, numa realidade pré-configurada dada hoje por um *template* num contexto digital, tudo já se encontra pré-configurado e pré-determinado de antemão por estruturas que dispõem as margens de até onde se pode ir em termos de criação gráfica. O que vale aqui é o gesto inventivo de como se operava na concepção gráfica do *Oracle*.

Nas páginas internas do *Oracle*, a justaposição de imagem e texto não respeitava margens fixas ou ordens previsíveis. Fotografias invadem colunas, textos se curvam para acompanhar desenhos, ilustrações se imiscuem nos espaços da tipografia. Esse uso do espaço gráfico como campo expandido expressa visualmente o que Aldous Huxley (ANO) chamaria de “mente integrada”: uma percepção não linear, onde a separação entre conteúdo e forma, figura e fundo, dissolve-se em favor de uma experiência imersiva. O jornal torna-se, ele mesmo, um *happening* gráfico.

FIGURA 4.

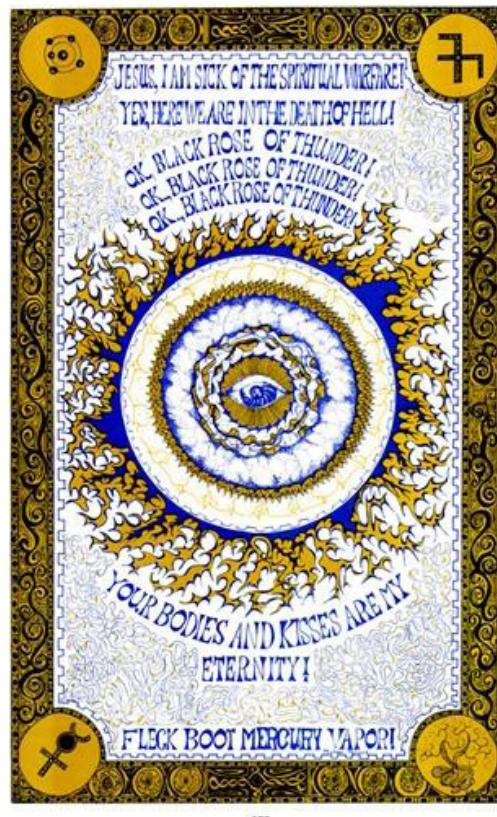
Página interna com fusão de texto e imagem.
Fonte: Cohen, 1991.



O uso de elementos não utilitários — como mandalas, símbolos místicos, composições caleidoscópicas — acentua o efeito psicodélico, provocando deslocamentos na leitura. Essas imagens não “explicam” o conteúdo; elas o embaralham, desafiam e enriquecem. As capas, nesse sentido, não informam o que está dentro, mas instauram um ambiente. A lógica da clareza informacional

cede lugar à provocação estética. Ao exigir do leitor um esforço perceptivo, o *Oracle* o transforma em coautor da leitura.

FIGURA 5.
Exemplo de ornamentação
psicodélica lateral.
Fonte: Cohen, 1991..



Em contraste com os modelos gráficos da imprensa digital contemporânea — marcados pela padronização algorítmica e pela busca por responsividade —, o *Oracle* oferece um modelo de invenção gráfica como resistência. A publicação trata a página como lugar de acontecimento, não como mero suporte técnico. Esse uso expandido da linguagem visual alinha-se diretamente à proposta de um jornalismo expandido: aquele que reintegra sensibilidade, afeto e risco à prática jornalística. Em tempos de *templates* pré-configurados, métricas de engajamento e estética domesticada, o *Oracle* ainda hoje atua como lembrete radical: o design também pode ser contracultura.

Essa constatação se torna ainda mais significativa quando contrastamos o modelo gráfico do *Oracle* com expressões editoriais contemporâneas, tanto no impresso quanto no digital. O contraste entre ousadia e padronização torna-se revelador. A distância entre a ousadia gráfica do *San Francisco Oracle* e o design editorial contemporâneo — tanto impresso quanto digital — revela muito sobre os dispositivos disciplinares que moldam a experiência sensível na cultura midiática atual. A revista Piauí, por exemplo, frequentemente celebrada como referência de jornalismo cultural e literário no Brasil, apresenta capas visualmente elaboradas, com ilustrações autorais e forte identidade gráfica. No entanto, essa sofisticação convive com uma rigidez de *layout* quase intransponível: a logomarca em caixa baixa ocupa sempre o topo; não há chamadas de matérias; a hierarquia entre imagem e título é fixa. Ainda que estilizada, a página é previsível. Seu design comunica mais uma assinatura institucional do

que um gesto estético aberto ao inesperado. Em termos barthesianos, trata-se de uma forma visual que não impede a expressão, mas que obriga a expressão a submeter-se previamente a uma gramática padronizada do bom gosto editorial muitas vezes redundante segundo em razão de sua estruturação segundo a gramática do *template*.

FIGURA 6.

Redundância formal e a lógica do *template*.

Fonte: Site da revista Piauí: <https://piaui.folha.uol.com.br/>

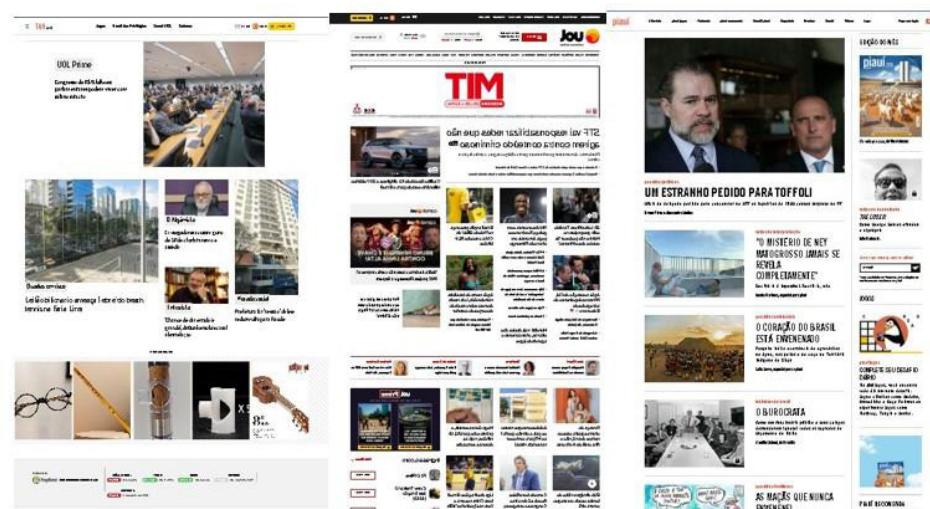


No âmbito digital, esse quadro se torna ainda mais evidente. Interfaces como a do *UOL*, da versão digital da própria *Piauí* ou mesmo do projeto do TAB evindem a lógica de padronização algorítmica: estruturas modulares, colunas simétricas, tipografia uniforme e menus fixos criam um ambiente de controle total do olhar. A página não é mais espaço de invenção, mas de captura atencional. A estética do clique substitui a provocação sensorial. A responsividade técnica molda o conteúdo para caber em qualquer tela, mas também comprime a experiência em zonas previsíveis, que se repetem de site em site como um eco formal da produtividade. O resultado é uma estética funcionalista, neutra, domesticada. A explosão gráfica do Oracle, em contraste, era excesso. Colisão visual. Era a tentativa de instaurar, na superfície da página, um acontecimento sensível e político — algo que os templates contemporâneos, apesar de elegantes, sistematicamente evitam.

FIGURA 7.

Templates engessam ainda mais publicações digitais.

Fonte: Revista Forum e revista Piauí na internet.



Não se trata, aqui, de uma oposição nostálgica entre passado criativo e presente automatizado, mas de uma crítica à naturalização do conforto visual

como critério estético dominante. A beleza editorial da *Piauí*, por exemplo, é indiscutível; seu problema está no limite autoimposto à experimentação. Da mesma forma, o design de plataformas digitais como o UOL não falha tecnicamente, ao contrário, é eficiente. Mas essa eficiência transforma-se em limitação justamente porque torna invisível o dispositivo. Como Barthes (ANO) dizia da linguagem, o fascismo da forma não está em proibir dizer, mas em forçar a dizer dentro do permitido. A função crítica do Oracle era romper esse enquadramento. Seu projeto gráfico não era suporte para conteúdo, mas forma ativa de pensamento. Era, como se propõe ao longo deste artigo, jornalismo expandido em sua dimensão sensorial, algo que os modelos visuais contemporâneos ainda resistem em acolher.

Dessa maneira, refletir sobre as inovações do *Oracle* nos anos 60 nos permite questionar como podemos recuperar a liberdade de criação gráfica e a inventividade na era digital, buscando um equilíbrio entre funcionalidade e expressão artística na comunicação jornalística. A estética gráfica do *San Francisco Oracle* e o movimento psicodélico dos anos 60 se entrelaçam profundamente, refletindo uma era de transformação cultural e rebeldia contra normas estabelecidas. O uso de cores vivas, tipografias experimentais e uma diagramação não convencional no *Oracle* não apenas capturava a essência visual do movimento, mas também servia como um veículo para a disseminação de suas ideias.

FIGURA 8.

Texto de William Burroughs
publicado no *SF Oracle* nº10 p. 3.
Fonte: COHEN, 1998..



281

UM PARALELO ESTÉTICO: O TESTE DO ÁCIDO DO REFRESCO ELÉTRICO

Tom Wolfe (1993), obra que é muitas vezes considerada um dos marcos seculares do chamado *New Journalism*. Enquanto o *Oracle* traduzia visualmente o espírito psicodélico da contracultura, a prosa de Wolfe (1993) realizava operação semelhante no plano da linguagem. Acompanhando a jornada de Ken Kesey e dos *Merry Pranksters* a bordo do mítico ônibus *Furthur*, Wolfe (1993) narra não apenas os eventos, como também os estados alterados de percepção que marcaram aquela experiência coletiva, utilizando para isso uma escrita fragmentada, imagética, ritmada e, por vezes até alucinatória.

FIGURA 9.

Still do filme de Ken Kesey (à esq.) e os *Merry Pranksters*.
Fonte: <https://www.imdb.com/pt/title/tt1235790/>.



A convergência entre essas duas expressões é notável. Se o *Oracle* fazia da diagramação caótica um convite à desorientação criativa, Wolfe (1993) operava com neologismos, onomatopeias e cortes abruptos que diluíam os limites entre reportagem e literatura, entre realidade e delírio. Em ambos os casos, o objetivo não era a transmissão objetiva de informações, mas a imersão do leitor em uma paisagem perceptiva expandida, sintonizada com o *ethos* da contracultura e suas experimentações com linguagem, imagem e consciência.

Essa sintonia entre linguagens (o gráfico, o audiovisual, o literário) ganha ainda mais densidade quando se observa a experiência cinematográfica dos *Merry Pranksters* e sua relação com o conceito de cinema expandido. O filme rodado por Ken Kesey e os *Merry Pranksters* a bordo do ônibus *Furthur* é caótico, incompleto e improvisado, podendo ser lido como uma das manifestações mais radicais do que Gene Youngblood chamaria, poucos anos depois, de cinema expandido. Trata-se de uma experiência audiovisual que não aspira à completude narrativa nem à estética cinematográfica convencional. Ao contrário: o filme é puro fluxo, colagem, ruído, sobreposição. Um documento bruto de um experimento coletivo em estados alterados de percepção. O ônibus não era apenas um veículo, mas um espaço-tempo performativo, em que a câmera deixava de ser instrumento de registro para tornar-se extensão sensorial da experiência. A viagem, como a própria obra, não tinha destino, apenas intensidade.

FIGURA 10.

Outro *still* do filme de Ken e os Merry Pranksters, 2011
 Fonte: <https://www.imdb.com/pt/title/tt1235790/>.



Essa estética do inacabado, do processual e do sensorial direto encontra em Youngblood a formulação teórica mais precisa. Em *Expanded Cinema* (1970), ele propõe que o cinema do futuro deixaria de ser apenas representação do mundo e passaria a ser parte dele: não apenas imagem projetada, mas ambiente imersivo; não apenas narrativa, mas vivência. O filme dos Pranksters é isso antes de sê-lo: uma prática anterior ao conceito, mas que o encarna. Seu fracasso como filme clássico é sua vitória como gesto expandido: ele rejeita o enquadramento, o corte limpo, a diegese estável. Em seu lugar, oferece flashes de delírio, sobreposições de linguagem, *camerawork* intuitivo e um som que por vezes implode qualquer intenção documental. Como o *Oracle*, ele não informa: ele interfere.

É nesse ponto que *The Electric Kool-Aid Acid Test*, de Tom Wolfe (1993), se torna um documento fundamental: não apenas por narrar os eventos do filme que nunca se montou, mas por realizar uma *ekphrasis* experimental, ou seja, um esforço literário de tradução sensorial, uma escrita que tenta fazer à linguagem o que a imagem dissolveu. Wolfe (1993) assume a função de montador no domínio da escrita: alterna registros, inventa frases como loops visuais, estrutura capítulos como se fossem planos-sequência de uma consciência alterada. Sua prosa não apenas descreve o filme: ela o refaz por outros meios. Nesse sentido, o livro é a única versão possível daquela obra visual irrealizada. É um cinema expandido por vias literárias, um filme que só pode existir como linguagem textual intoxicada — efeito direto da contaminação entre as mídias, as drogas, a política e a utopia sensorial que definiram a contracultura.

A estética psicodélica presente tanto no jornal quanto na reportagem literária de Wolfe (1993) promove uma ruptura com os modelos tradicionais de linearidade narrativa e organização formal, substituindo-os por fluxos descontínuos, sobreposições sensoriais e uma abertura radical ao acaso e à improvisação. O resultado é uma forma de expressão que se propõe não apenas a representar o mundo, mas a incorporar a experiência de estar no mundo sob novas frequências: algo próximo ao que Aldous Huxley (2015) descrevia como “mente expandida”.

No livro de Wolfe (1993), a experiência psicodélica é descrita com uma prosa vibrante e caótica, espelhando a estética gráfica do *Oracle*. O autor adota um estilo de escrita que quebra as convenções literárias, utilizando frases fragmentadas, neologismos e onomatopeias que evocam a desorientação e a euforia das viagens de ácido. Esse estilo literário psicodélico serve não apenas para narrar eventos, mas para imergir o leitor na experiência sensorial do movimento, de maneira semelhante à forma como o *Oracle* usava suas técnicas gráficas para envolver o público.

A tipografia e o design do *Oracle*, com suas letras ondulantes e sobrepostas, criam um fluxo visual que desafia a leitura linear e ordenada. Essa abordagem está em sintonia com a forma como Wolfe (1993) manipula a linguagem para criar uma narrativa não linear, onde o tempo e o espaço se dobram e se expandem sob a influência do LSD. Ambos, o jornal e o livro, utilizam seus respectivos meios para capturar a desorientação temporal e espacial características da experiência psicodélica, subvertendo as expectativas do leitor e convidando-o a uma participação ativa na construção de significado.

Além disso, a combinação de texto e imagem no *Oracle*, muitas vezes integrando poesia e arte visual em um único espaço, lembra a prosa lírica e imagética de Wolfe (1993). As descrições detalhadas e vívidas no *The Electric Kool-Aid Acid Test* criam uma tapeçaria sensorial rica, similar ao efeito produzido pelas colagens e ilustrações psicodélicas do jornal. Essa estética literária e gráfica comum expressa a busca por uma percepção expandida e uma conexão mais profunda com a consciência coletiva e o cosmos.

TRAZENDO A INSPIRAÇÃO E TUDO O MAIS DE VOLTA PARA CASA

Ao contrastar essa liberdade criativa com os desafios da imprensa moderna, torna-se evidente que as tecnologias digitais, embora ricas em potencial, frequentemente caem na armadilha da padronização. A personalização algorítmica pode restringir a diversidade estética, impondo formatos que priorizam a clareza e a eficiência sobre a expressão artística. Isso cria um ambiente onde a comunicação é otimizada para a acessibilidade e o consumo rápido, mas carece da profundidade sensorial e da provocação intelectual presentes no *Oracle* e na obra de Wolfe (1993).

Portanto, ao refletir sobre a estética gráfica do *San Francisco Oracle* e sua relação com o movimento psicodélico através da lente literária de Tom Wolfe (1993), podemos identificar um modelo de inovação que transcende a mera ornamentação visual. Esse modelo propõe uma interação mais rica e complexa entre forma e conteúdo, desafiando os limites convencionais e estimulando uma participação mais ativa e crítica do leitor. Recuperar esses elementos na era digital implica buscar um equilíbrio onde a funcionalidade das novas tecnologias não sacrifique a liberdade criativa e a profundidade estética, permitindo uma comunicação que seja tanto eficiente quanto inspiradora.

MENTE INTEGRADA X CONSCIÊNCIA REDUZIDA

O termo “psicodélico”, cunhado pelo psiquiatra britânico Humphry Osmond (1953), foi inicialmente proposto como “manifestação da mente” (*mind manifesting*) e rapidamente passou a designar experiências de expansão da consciência induzidas por substâncias como a mescalina. Osmond foi o responsável por acompanhar as experiências visionárias de Aldous Huxley, sistematizadas em obras como *As Portas da Percepção* (1954), nas quais o escritor estabelece uma oposição conceitual entre dois estados de consciência: a “mente integrada” e a “consciência reduzida”.

Segundo Huxley (2015), a mente humana, em seu estado ordinário, opera com filtros perceptivos rígidos que permitem apenas uma fração da realidade atravessar a consciência. Esse modo restritivo seria funcional do ponto de vista evolutivo, mas limitador sob a perspectiva da experiência estética, espiritual ou sensorial. As substâncias psicodélicas, ao suspenderem temporariamente tais filtros, permitiriam o acesso a uma dimensão ampliada do real, uma experiência de integração entre sujeito e mundo que dissolve hierarquias perceptivas e categorias estáveis.

Essa oposição entre “mente integrada” e “consciência reduzida” oferece uma chave interpretativa fértil para pensar o *San Francisco Oracle* como expressão gráfica e sensível de um estado expandido de percepção. Sua diagramação não linear, o uso intensivo de cores vibrantes, tipografias mutantes e composições labirínticas recusam a lógica informativa linear, clara e objetiva que caracteriza o jornalismo tradicional, forma evidente de “consciência reduzida” na comunicação de massa. O *Oracle*, ao contrário, propõe uma experiência de leitura que mobiliza o corpo, os sentidos e a imaginação, instaurando um campo estético que aspira à totalidade, à mente integrada.

Nesse sentido, o jornal pode ser compreendido como um exercício de desautomação do olhar e da linguagem, um gesto de recomposição sensorial que antecipa, por vias analógicas, aquilo que a mídia digital promete, mas raramente cumpre: uma comunicação que seja ao mesmo tempo interativa, multissenatorial e cognitivamente provocadora. A partir da chave de Huxley (2015), o *Oracle* aparece como modelo antecipatório de um jornalismo expandido, não apenas no sentido tecnológico, mas como uma prática comunicativa capaz de reintegrar percepção, afeto e crítica.

Huxley (2015) descreve a experiência psicodélica como uma expansão da consciência que dissolve as barreiras entre o *self* e o mundo, permitindo uma percepção direta e intensa da realidade. Essa expansão contrasta com a “consciência reduzida” do cotidiano, que é funcional e focada em tarefas específicas, mas limitada em termos de percepção e compreensão.

Istigkeit – termo usado por Meister Eckhart que Huxley (2015) menciona em seu ensaio sobre a mescalina e que significa literalmente “qualidade de ser”, uma “esseidade” (de acordo com a tradução da Record “Biblioteca Azul”). Huxley recupera esse termo quando fala sobre o que ele vê sob o efeito da droga. Sua explicação dá conta de seu antiplatonismo ao criticar a separação entre

ser e vir a ser. Essa qualidade de ser à qual a droga dá acesso ao sujeito é o retorno a uma experiência original (seu romantismo?). E não é um processo subjetivo. Essa qualidade de ser é objetiva para Huxley, pois ele não a vê sob uma perspectiva interna, subjetiva. Em termos semióticos, talvez o que poderia se chamar de primeiridade. Aquilo que se vê, mesmo sob o efeito da droga, é algo do mundo. Não é a “luz dos olhos de quem vê” que torna o que é visível algo percebido (perspectiva platônica), mas uma característica em potência do próprio objeto em si, que já a contém como uma virtualidade (Lucrécio)¹.

Eu não olhava para meus móveis como o utilitarista que tem de sentar-se em cadeiras ou escrever em mesas e escrivaninhas, tampouco como o operador de uma câmera cinematográfica ou a pessoa que faz anotações científicas, mas sim como o puro esteta cujo interesse está unicamente nas formas e suas relações dentro do campo de visão ou do espaço pictórico. Porém, enquanto eu olhava, esse olhar puramente estético, cubista, deu lugar ao que só posso descrever como uma visão sacramental da realidade (Huxley, 2015 p. 20).

Ser e vir a ser como no cinema enquanto dispositivo transposto para a relação da passagem de um instante qualquer para outro, como em Bergson segundo Deleuze (2018). O movimento não é uma sucessão de cortes, mas uma duração. Essa duração solda novamente o ser ao vir a ser. A cada quadro transcorre uma potência de infinitos outros instantes possíveis na transversalidade da duração. É assim que, em *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico*, Tom Wolfe (1993) descreve a “teoria” de Ken Kesey acerca da estroboscopia, um elemento psicodélico dos happenings que executaria essa soldagem do ser e o vir a ser por alterar a percepção em relação ao tempo do delay que a finitude de nossos sentidos nos impõe. A velocidade da luz como uma quantidade finita estabelece um coeficiente de atraso, mesmo que ínfimo a tudo o que percebemos do mundo. O que vemos é algo que por um átimo de tempo já é passado – voamos de costas como o anjo de Klee. A estroboscopia ao fatiar a luz como uma hylé desaceleraria a gravidade do instante, provocando uma coincidência entre o instante qualquer e outro por figurar esse processo no campo do visível. Como se, de um vaso espatifado, se soldassem os fragmentos numa nova totalidade — *kintsugi*, a arte japonesa de consertar o que se partiu utilizando ouro como solda. A potência do cinema como uma arte assim que consegue soldar o tempo fragmentado e nos devolver à duração. A montagem seria essa solda.

O *San Francisco Oracle*, com suas inovações gráficas, pode ser visto como uma tentativa de traduzir essa mente integrada para a página impressa. As cores vibrantes, as tipografias experimentais e a diagramação não linear refletem uma quebra das estruturas convencionais de comunicação, buscando envolver o leitor em uma experiência sensorial completa. Esse estilo gráfico não apenas ilustra, mas também encarna a expansão da percepção que Huxley (2015) descreve, convidando o leitor a transcender a “consciência reduzida” do consumo passivo de informações.

A oposição entre mente integrada e consciência reduzida também se reflete na forma como o *Oracle* desafia as normas da imprensa tradicional. Em um ambiente de mídia convencional, a comunicação é linear, clara e direta, projetada

¹ Essa oposição do olhar entre Lucrécio e Platão é trabalhada na introdução da coletânea de artigos organizada por André Parente, “A Imagem-Máquina” (Parente, 2011).

para transmitir informações de maneira eficiente e descomplicada. Essa abordagem espelha a consciência reduzida, onde a funcionalidade e a clareza são prioritárias. No entanto, o *Oracle* subverte essa lógica ao criar uma experiência de leitura que é mais imersiva e envolvente, exigindo do leitor uma participação ativa na interpretação do conteúdo. A diagramação caótica e as colagens visuais forçam uma ruptura com a passividade, estimulando uma mente mais integrada e perceptiva.

Essa estética gráfica também pode ser comparada com a prosa de Huxley em *As Portas da Percepção* (2015). Huxley utiliza uma linguagem rica e detalhada para descrever suas visões e insights durante a experiência com mescalina, proporcionando ao leitor uma janela para a mente integrada. Sua escrita busca capturar a intensidade e a profundidade da percepção ampliada, similarmente ao *Oracle*, que usa recursos visuais para evocar uma experiência sensorial. Ambos os meios, o ensaio de Huxley (2015) e o design gráfico do *Oracle*, operam na interseção entre arte e comunicação, desafiando os limites da expressão convencional.

Ao analisar essas relações estéticas à luz das teorias de Huxley (2015), também é possível entender os desafios enfrentados pela imprensa em seus impasses pós-industriais. As novas tecnologias digitais, embora ofereçam ferramentas poderosas para o design e a comunicação, muitas vezes reforçam uma consciência reduzida ao priorizar a eficiência e a clareza. A uniformidade dos *templates* e a padronização algorítmica limitam a criatividade e a capacidade de provocar uma resposta emocional ou sensorial profunda no leitor. Isso contrasta com a abordagem do *Oracle*, que buscava não apenas informar, mas transformar a percepção do leitor, promovendo uma mente integrada.

Portanto, a crítica estética das inovações gráficas do *San Francisco Oracle*, quando vista por meio da oposição mente integrada vs. consciência reduzida de Huxley (2015), revela um modelo de comunicação que desafia a superficialidade e a passividade. O *Oracle* e o movimento psicodélico, assim como a escrita de Huxley (2015), oferecem uma visão de como a mídia pode servir como um catalisador para a expansão da consciência, em vez de apenas um veículo de transmissão de informações.

Para a imprensa contemporânea, isso implica uma reflexão sobre como as tecnologias digitais podem ser usadas para recuperar essa profundidade e complexidade estética. Em vez de se contentar com a eficiência da comunicação superficial, é possível explorar formas de design e diagramação que envolvam o leitor de maneira mais completa e integrada, evocando uma experiência perceptiva mais rica. Isso pode significar a utilização de multimídia, interatividade e personalização para criar uma narrativa visual e textual que seja ao mesmo tempo informativa e transformadora, alinhada com a tradição inovadora do *San Francisco Oracle* e a visão expandida de Huxley (2015).

Recuperar esses elementos estéticos e filosóficos na era digital representa um desafio, mas também uma oportunidade para redefinir os limites da comunicação jornalística, integrando forma e conteúdo de maneira que enriqueça a experiência do leitor e promova uma consciência mais ampla e integrada.

PELO ENCANTAMENTO DO DIGITAL

No livro *What the Dormouse Said: How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry* (2006), o jornalista e pesquisador John Markoff reconstrói uma genealogia das tecnologias digitais que desafia a narrativa convencional do progresso técnico desvinculado da cultura. Segundo ele, a gênese dos computadores pessoais está profundamente enraizada na sensibilidade contracultural da Califórnia dos anos 1960, marcada pela valorização da experiência psicodélica, pela crítica à autoridade e pela busca de estados ampliados de consciência.

Para Markoff (2006), a mesma matriz que impulsionava os *Acid Tests*, as experiências comunitárias e o design gráfico psicodélico do *Oracle*, também permeavam as mentes que conceberam o mouse, as interfaces gráficas e os primeiros sistemas colaborativos em rede. Figuras como Douglas Engelbart e Stewart Brand concebiam a tecnologia não apenas como ferramenta funcional, mas como extensão cognitiva, capaz de ampliar a inteligência e a percepção humanas — um projeto que se alinha diretamente à ideia de “mente integrada” proposta por Aldous Huxley (2015).

Essa interseção entre psicodelismo e tecnologia, frequentemente ignorada nas histórias oficiais da computação, permite uma releitura crítica das promessas do digital. Se a estética do *San Francisco Oracle* operava como linguagem de ruptura, capaz de envolver o leitor numa experiência perceptiva total, as primeiras utopias digitais também imaginavam a computação como plataforma de emancipação subjetiva. O digital, em sua origem, foi pensado como caminho para a liberdade criativa e não como meio de controle de algoritmos.

No entanto, a história seguiu outro curso. A lógica da eficiência, da vigilância e da produtividade capturou a promessa inicial, convertendo as interfaces em dispositivos de padronização e as redes em espaços de extração de atenção. Diante disso, a releitura da herança estética e política do *Oracle*, articulada à crítica cultural de Markoff (2006), propõe uma inflexão: recuperar o potencial libertário das tecnologias digitais passa por reativar sua conexão com a imaginação sensorial, com a invenção formal e com a crítica ao normativo. O jornalismo expandido que aqui se propõe não é apenas uma atualização tecnológica do ofício, mas uma tentativa de reconectar mídia e sensibilidade e, assim, devolver à linguagem jornalística sua capacidade de encantamento, de desprogramação e de transgressão. Markoff (2006) argumenta que muitos dos pioneiros da computação pessoal foram inspirados pelo movimento psicodélico e suas ideias de expansão da mente. Ele cita exemplos de figuras como Douglas Engelbart e Stewart Brand, que viam a tecnologia como uma extensão da mente humana, capaz de amplificar a inteligência e a percepção. Engelbart, famoso por suas demonstrações do mouse e da interface gráfica, era influenciado pela ideia de aumentar a capacidade cognitiva dos indivíduos por meio de ferramentas digitais. Stewart Brand, editor do *Whole Earth Catalog*, via a tecnologia como um meio para alcançar um estado de consciência mais elevado, facilitando o acesso a informações e recursos que poderiam transformar a sociedade.

A estética gráfica do *San Francisco Oracle* e sua relação com o movimento psicodélico pode ser entendida como uma manifestação visual desses mesmos princípios de expansão da consciência. A diagramação caótica, as cores psicodélicas e as tipografias experimentais do *Oracle* não eram apenas inovações estéticas, mas tentativas de quebrar as barreiras tradicionais da percepção e comunicação. De maneira similar, os pioneiros da tecnologia buscavam romper as limitações das formas convencionais de interação e processamento de informação.

Markoff (2006), menciona que o *ethos* da contracultura valorizava a experiência direta e a transformação pessoal, algo que se refletia tanto nas práticas psicodélicas quanto nas abordagens inovadoras à tecnologia. Ele argumenta que a mesma busca por transcendência que levou muitos a experimentarem drogas psicodélicas também motivou a exploração de novas formas de interagir com a tecnologia. As interfaces gráficas e os computadores pessoais foram, em certo sentido, ferramentas para explorar novos estados de consciência e novas formas de ser.

A crítica estética do *Oracle*, quando vista à luz das teorias de Huxley (2015) e dos argumentos de Markoff (2006), sugere que a inovação gráfica e tecnológica da época estavam enraizadas em uma visão compartilhada de expansão da mente. A oposição entre mente integrada e consciência reduzida proposta por Huxley encontra eco na forma como os pioneiros da computação viam suas invenções: não como meros instrumentos, mas como portas para uma nova forma de entendimento e interação com o mundo.

Markoff (2006) também discute como a noção de “aumento” de Engelbart – a ideia de usar computadores para aumentar a capacidade intelectual dos humanos – reflete um ideal de mente integrada, em que a tecnologia serve para expandir as fronteiras da percepção e do conhecimento. Essa visão contrasta com a abordagem mais utilitária e funcionalista da tecnologia na era digital contemporânea, que muitas vezes prioriza a eficiência e a produtividade em detrimento da criatividade e da profundidade perceptiva.

Portanto, ao integrar as ideias de Markoff (2006), vemos que a estética gráfica do *San Francisco Oracle* e a revolução tecnológica influenciada pela contracultura compartilham uma base comum: a busca por transcender as limitações da consciência cotidiana e explorar novos horizontes de percepção. Esse ideal de expansão da mente, seja por meio de cores psicodélicas em uma página impressa ou de interfaces digitais inovadoras, oferece um modelo alternativo para pensar a comunicação e a tecnologia. Em vez de ver a tecnologia apenas como uma ferramenta funcional, podemos recuperar a visão de que ela também pode ser um meio para enriquecer a experiência humana, promovendo uma mente mais integrada e uma consciência ampliada. Recuperar essa perspectiva na imprensa moderna e nas tecnologias digitais implica uma revalorização do potencial estético e transformador da mídia, desafiando a padronização e a superficialidade. Assim como o *San Francisco Oracle* e os pioneiros da computação, podemos buscar formas de design e interação que não apenas informem, mas também inspirem, transformem e expandam a consciência dos usuários. Algo que nos levaria a uma forma de jornalismo digital

expandido – direcionando aqui nossa reflexão para um parâmetro teórico do cinema que se pensava na época e que nos pode ser útil: o cinema expandido de Gene Youngblood.

PARA ALÉM DAS TELAS DA PERCEPÇÃO

A noção de cinema expandido de Gene Youngblood (1970) e a ideia de consciência expandida da contracultura compartilham várias relações e elementos. Ambas as abordagens buscam transcender os limites tradicionais e convencionais, seja na arte ou na percepção humana, promovendo uma experiência mais holística e imersiva que pode enriquecer a maneira como elaboramos novas estratégias para lidar com o digital. Aqui estão algumas possíveis relações estéticas entre essas noções:

- ***Transcendência dos Limites Convencionais***

Gene Youngblood, em *Expanded Cinema* (1970), argumenta que o cinema expandido ultrapassa as fronteiras do cinema tradicional, explorando novos meios e formatos que incluem performances ao vivo, vídeo e instalações multimídia. O objetivo é criar experiências imersivas que não se limitam à tela convencional, mas que envolvem o espectador de maneira mais completa e multissensorial. A contracultura dos anos 60, especialmente por meio do uso de substâncias psicodélicas como o LSD, buscava expandir a mente além dos limites da percepção ordinária. Essa expansão da consciência visava uma compreensão mais profunda do *self* e do universo, rompendo com as barreiras impostas pela realidade convencional.

- ***Imersão Sensorial***

Youngblood (1970) defende a ideia de que o cinema deve engajar todos os sentidos, criando uma experiência que vai além do visual e do auditivo. O uso de luzes, cores, som ambiente e até mesmo a interação física são componentes do cinema expandido. A experiência psicodélica é caracterizada por uma intensificação sensorial, em que cores, sons e formas são percebidos de maneira mais vívida e interconectada. O filme dos Merry Pranksters capturava essa intensidade sensorial por meio de técnicas de filmagem não convencionais, colagens visuais e sobreposições, buscando replicar a experiência de uma viagem de LSD.

- ***Interatividade e Participação Ativa***

Youngblood (1970) destaca a importância da interatividade no cinema expandido, em que o espectador não é apenas um observador passivo, mas um participante ativo na criação da experiência. Isso pode incluir elementos de improvisação e participação direta do público. A contracultura enfatizava a importância da experiência direta e da participação ativa na transformação pessoal e coletiva. No filme dos Merry Pranksters, a própria criação do filme era uma experiência coletiva e interativa, em que todos os envolvidos contribuíam de maneira espontânea e improvisada, refletindo a natureza participativa da consciência expandida.

- ***Quebra da Linearidade***

O cinema expandido rompe com a linearidade narrativa tradicional, explorando formas fragmentadas e não lineares de contar histórias. Isso pode incluir a juxtaposição de imagens e sons em colagens que desafiam a lógica sequencial. As experiências psicodélicas frequentemente desafiam a percepção linear do tempo e do espaço, criando uma sensação de simultaneidade e interconexão. O filme dos Merry Pranksters utilizava técnicas como a edição não linear e a sobreposição de cenas para capturar essa sensação de tempo e espaço fluidos.

- ***Exploração de Novas Tecnologias***

Youngblood (1970) viu o cinema expandido como uma plataforma para a exploração de novas tecnologias, incluindo vídeo, computação gráfica, e holografia. Ele acreditava que essas tecnologias poderiam ser usadas para criar novas formas de expressão artística e percepção. Os Merry Pranksters também estavam na vanguarda da experimentação tecnológica, utilizando câmeras portáteis, gravações de som e outros equipamentos para documentar suas viagens e experiências dentro e fora do ônibus *Furthur*. A inovação tecnológica era vista como um meio para explorar e expandir a consciência.

- ***Comunidade e Interconectividade***

O cinema expandido muitas vezes envolve a criação de uma comunidade de espectadores-participantes que compartilham a experiência. A interconectividade entre os indivíduos é um componente crucial. A contracultura valorizava profundamente a interconectividade e a formação de comunidades. O filme dos Merry Pranksters não era apenas uma obra de arte, mas uma manifestação da vida comunitária e das relações sociais fluídas que eles buscavam promover. Essencialmente, o jornal *San Francisco Oracle* pode ser definido como uma forma de jornalismo comunitário cuja base social era formada pelos moradores da comunidade hippie de artistas e boêmios que frequentavam e moravam nas imediações do cruzamento das ruas Haight e Ashbury em San Francisco.

CONCLUSÃO: UM ADMIRÁVEL, POSSÍVEL E BRAVO NOVO MUNDO

As relações estéticas entre a noção de cinema expandido de Gene Youngblood (1970) e a ideia de consciência expandida da contracultura revelam uma busca comum por transcendência, imersão, interatividade e inovação. Ambas as abordagens desafiam os limites tradicionais, promovendo novas formas de percepção e experiência que refletem um desejo profundo de conexão e transformação. Tanto o *San Francisco Oracle* de Allen Cohen (1991) quanto o filme dos Merry Pranksters (2011), com suas técnicas inovadoras e espírito coletivo tão bem retratados pela prosa jornalística-literária de Tom Wolfe (1993), exemplificam essa interseção, mostrando como a arte e a tecnologia podem ser usadas para explorar e expandir a maneira como pensamos e elaboramos estratégias para renovar a vitalidade do jornalismo nesse admirável mundo novo do digital.

Seguindo essa perspectiva, o *San Francisco Oracle* pode ser interpretado como uma expressão concreta da “Zona Autônoma Temporária” (TAZ) de Hakim Bey (2011). Em sua definição de TAZ, Bey (2011) sugere que esses espaços de resistência surgem temporariamente, criando momentos de liberdade que escapam ao controle das instituições e evitam a cooptação pelo sistema dominante. O *Oracle*, com sua natureza efêmera e radical, funcionou como um espaço de experimentação cultural e intelectual, onde ideias subversivas podiam ser exploradas livremente antes que fossem neutralizadas pelo *establishment*. Como Bey aponta, “A TAZ se caracteriza por sua habilidade de existir fora das garras do Estado, como um evento que desafia o controle, operando nos interstícios do sistema” (Bey, 1991, p. 14). Nesse sentido, o *Oracle* serviu como uma plataforma temporária para a difusão de ideias contraculturais, contribuindo para a criação de uma comunidade autônoma que resistia à assimilação.

A natureza do *San Francisco Oracle* também pode ser vista como uma manifestação do protesto antidisciplinar discutido por Julie Stephens. Ao rejeitar as normas editoriais tradicionais e ao abraçar uma estética eclética que mesclava textos filosóficos, psicodélicos e espirituais, o *Oracle* desafiou as disciplinas impostas pela mídia convencional. Essa abordagem antidisciplinar é central para o conceito de contracultura como um movimento que busca desmantelar as estruturas normativas da sociedade disciplinar. Como Stephens argumenta, “o protesto antidisciplinar visa desestabilizar as normas impostas, permitindo que novos modos de subjetividade floresçam fora do controle institucional” (Stephens, 1998, p. 43). O *Oracle*, ao operar como uma zona autônoma dentro da paisagem cultural da época, permitiu que novas formas de expressão e de identidade emergissem, contribuindo para o enriquecimento da contracultura.

Além disso, o *San Francisco Oracle* pode ser entendido também como uma encarnação do espírito órfico da contracultura, consciente de que sua própria existência estava ligada à sua transitoriedade. Assim como a contracultura deve “morrer” para evitar sua institucionalização, o *Oracle* floresceu por um breve período, oferecendo um espaço de liberdade radical que evitou a captura pelo *mainstream*, apenas para eventualmente desaparecer, preservando sua integridade contracultural. Essa ideia ressoa com a visão de Deleuze sobre a transição de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle, em que o poder é difuso e a resistência deve ser igualmente fluida e temporária. Como Deleuze afirma, “as sociedades de controle operam por modulação contínua, e é nessa fluidez que a resistência deve se situar, sempre fugindo da captura” (Deleuze, 1992, p. 5).

Essa estética órfica, nômade e efêmera nos obriga a repensar a própria gramática do jornalismo, inclusive seus suportes visuais e técnicos. É nesse ponto que o *template* deve ser encarado não como mera neutralidade gráfica, mas como operador disciplinar. O *template*, tal como operado nas interfaces digitais contemporâneas e nas plataformas de edição gráfica, deve ser compreendido como um dispositivo disciplinar no sentido foucaultiano: não apenas uma ferramenta neutra de organização da forma, mas um regime de visibilidade e enunciação que antecede e condiciona o gesto criativo. Ao pré-configurar a distribuição do conteúdo — hierarquizando títulos, imagens, espaços em branco, chamadas e blocos de texto — o *template* funciona como matriz de

legibilidade e controle. Ele define não só o que pode ser visto, mas como deve ser visto; não apenas o que se pode dizer, mas em que estrutura esse dizer será autorizado. Nesse aspecto, ele se inscreve numa longa tradição de normalização do sensível que atravessa os sistemas técnicos: da folha pautada ao formulário burocrático, do modelo de *PowerPoint* ao grid editorial do *InDesign*.

Se, para Barthes, a língua é fascista, não é porque impede a expressão do sujeito, mas porque o obriga a submeter-se a uma estrutura prévia para que possa fazer sentido: “o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” Barthes (2004, p. 11). O mesmo se aplica ao *template*: ele não censura diretamente o conteúdo, mas impõe um modo de existir do conteúdo — uma determinada gramática espacial, uma sintaxe visual prévia, um regime de coerência que antecede qualquer intenção expressiva. A violência do *template* está na suavidade de sua funcionalidade: ele faz parecer natural aquilo que é histórico, contingente e ideológico. Ao transformar a página — seja impressa ou digital — em campo de previsibilidade, o *template* desativa sua potência enquanto espaço de invenção. Mais do que um auxílio técnico, ele é um operador silencioso de disciplina estética: aquilo que permite a comunicação apenas sob a condição de que o dizer se curve a uma forma pré-aprovada. Contra esse dispositivo, o *San Francisco Oracle* ergue sua estética do excesso, do delírio e da desobediência — reinstaurando, na página, um campo de luta pelo sensível.

É nesse sentido que as relações estéticas e conceituais entre o *San Francisco Oracle* sonhado e editado por Allen Cohen, o cinema expandido de Gene Youngblood (1970) e o projeto de liberdade micropolítica formulado por Hakim Bey (2011) convergem para uma proposição central: a reinvenção do jornalismo como prática efêmera, sensível e radicalmente autônoma. Sua força está justamente em sua transitoriedade, na recusa à sedimentação e na capacidade de gerar brechas no sistema: uma comunicação nômade, antidisciplinar e órfica, isto é, consciente de que, para continuar existindo como força criadora, precisa aceitar sua própria transitoriedade e transformação constante. Como lembra Julie Stephens, o protesto antidisciplinar da contracultura visava desestabilizar os regimes normativos da vida cotidiana, abrindo espaço para modos de subjetivação que escapassem à vigilância das instituições (Stephens, 1998). O *Oracle* encarnava exatamente essa pulsão.

Esse espírito órfico (que sabe que deve morrer para renascer) constitui o núcleo ético e estético mesmo do jornalismo expandido que aqui se propõe. Em vez de aspirar à estabilidade institucional, trata-se de habitar o intervalo, a dobra, a interrupção. O jornalismo, nesse modelo, reconecta-se com sua dimensão de acontecimento: um gesto narrativo provisório que desloca, incomoda e convoca. Recuperar essa sensibilidade na era digital não é uma operação nostálgica, mas um gesto de enfrentamento. Significa reimaginar o jornalismo para além dos limites impostos por métricas, templates e regimes de visibilidade algorítmica. Significa ativar, nos interstícios do sistema, zonas provisórias de experimentação com a linguagem e a imaginação onde ainda seja possível narrar o real como um ato de liberdade. O *San Francisco Oracle* é prova histórica de que isso é possível. Diante de um mundo que marcha a passos largos para um tecno-fascismo cada vez mais evidente, ele é mais do que isso: é um

documento que se coloca como um apelo urgente pela defesa de uma verdadeira e ampla liberdade de criação não só no jornalismo, mas na vida em sua potência afirmativa como um todo.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, C. W. , BELL, Emily e SHIRKY, Clay. **Jornalismo Pós-Industrial** – adaptação aos novos tempos. Revista de Jornalismo ESPM, v. 2, n. 5, p. 30- 89, 2013.
- BABBS, Ken. **Cronies**: A burlesque: adventures with Ken Kesey, Neal Cassady, the Merry Pranksters and the Grateful Dead. Eugene Oregon: Tsunami Press, 2022.
- BARTHES, Roland. **A aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BEY, Hakin. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária, Anarquia Ontológica, Terrorismo Poético. São Paulo, Conrad, 2011.
- BROMELL, Nick. **Tomorrow never knows**: rock and psychedelics in the 1960s. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- CHAPMAN, Rob. **Psychedelia** – And Other Colours. Londres, Bloomsbury, 2017.
- COHEN, Allen (Ed.). **The San Francisco Oracle**: A Complete Digital Recreation of the Legendary Psychedelic Underground Newspaper Originally Published in the Haight Ashbury During the Summer of Love. Berkeley: Regent Press, 1991.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** – A Imagem Movimento. São Paulo, Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle**. In O Anti-Édipo. São Paulo, Editora 34, 2011.
- DURR, Robert A. **Poetic vision and the psychedelic experience**. New York, Siracuse Press, 1970.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: Nascimento da Prisão. Petrópolis, Editora Vozes, 1975.
- GITLIN, Todd. **The Sixties** – Years of Hope, Days of Rage. New York, Bantan Books, 1987.
- GLASS, Loren. **Rebel publisher**: Grove Press and the revolution of the world. New York, Seven Stories Press, 2018.
- GOLDSTEIN, Richard. **Another Little Piece of My Heart** – My life of rock and Revolution in the 60's. New York, Bloomsbury, 2016.
- GOLDSTEIN, Richard. **Recounting the counterculture**. New York: Columbia University Press, 1993.
- GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **Contracultura Através dos Tempos**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2007.
- HAJDU, David. **Positively 4th Street** – The lives and times of Bob Dylan, Joan Baez, Mimi Baez & Richard Fariña. New York, Bloomsbury, 2002.
- HALL, S.; JEFFERSON, T. (Ed.). **Resistance through rituals**: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1976.
- HART, Carl. **Drogas para adultos**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2021.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture**: The Meaning of Style. London: Routledge, 1979.

- HUXLEY, Aldous. **Moksha:** Os escritos clássicos de Aldous Huxley sobre psicodélicos e a experiência visionária (1931-1963). Tradução de Adriano Scandolara. São Paulo: Biblioteca Azul, 2022.
- HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção e Céu e Inferno.** São Paulo, Biblioteca Azul, 2015.
- JOHNSON, Michael. **The new journalism.** Lawrence: University Press of Kansas, 1971.
- KIM, Henry Hongmin (ed.). **Graphic Design Discourse – evolving theories, ideologies and processes of visual communication.** New York, Princeton Architectural Press, 2018.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LEARY, Timothy. **A experiência psicodélica.** São Paulo: Goya, 2022.
- LUKE, David. **Otherworlds:** psychedelics and exceptional human experience. London, Muswell Hill Press, 2017.
- MAFFI, Mario. **La cultura underground:** volume 1. Milano: Feltrinelli, 1973.
- MAFFI, Mario. **La cultura underground:** volume 2. Milano: Feltrinelli, 1974.
- MCCLANAHAN, Ed (Org.). **Spit in the ocean:** all about Kesey. Nova York: HarperCollins, 2005.
- MARCUSE, Hebert. **One-Dimensional Man:** Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. Boston, Beacon Press, 1964.
- MARKOFF, John. **What The Doormouse Said –** How the sixties counterculture shaped the personal computer industry. New York, Penguin Books, 2006.
- MASTERS, Robert; HOUSTON, Jean. **The varieties of psychedelic experience:** the classic guide to the effects of LSD on the human psyche. Rochester: Park Street Press, 2000.
- MATTESSICH, Stefan. **Lines of flight:** discursive time and countercultural desire in the work of Thomas Pynchon. Durham: Duke University Press, 2002.
- MERHEB, Rodrigo. **O Som da Revolução:** uma história cultural do hip hop. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2017.
- MUNGO, Ray. **Famous long ago:** my life and hard times with Liberation News Service. Boston: Beacon Press, 1970.
- NUTTALL, Jeff. **Las culturas de posguerra.** Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1980.
- OTTO, Steve. **Can You Pass the Acid Test?:** A history of the drug and sex counterculture and its Censorship in the 20th Century. Baltimore, Publishamerica, 2007.
- PARENTE, André (Org.). **Imagen-máquina: a era das tecnologias do virtual.** [4. ed.]. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- PETTEGREE, Andrew. **The invention of news: how the world came to know about itself.** New Haven: Yale University Press, 2014.
- RINGOOT, Roselyne; UTARD, Jean-Michel (org.). **Le journalisme en invention.** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- ROSZAK, Theodore. **The Making of a Counter Culture –** Reflections on the technocratic society and its youthful opposition. New York, Anchor Books, 1969.
- RÜDIGER, Francisco. **Origens do Pensamento Acadêmico em Jornalismo – Alemanha, União Soviética e Japão.** Florianópolis, Insular, 2017.

Recebido em:

15/08/2024

Aprovado em:

06/10/2025

Disponibilidade de dados de pesquisa:

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editores responsáveis:

- Adriana Teixeira
- Fábio Fonseca de Castro
- Maurício Ribeiro da Silva
- Norval Baitello

SAYRES, Sohnya; STEPHANSON, Anders; ARONOWITZ, Stanley; JAMESON, Fredric (org.).

The 60s without apology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A Poética de Maiakóvski.** São Paulo, Perspectiva, 1971.

STEPHENS, J. **Anti-Disciplinary Protest: Sixties Radicalism and Postmodernism.**

Cambridge University Press, 1998.

WOLFE, Tom. **O teste do ácido do refresco elétrico.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema.** New York: Dutton, 1970

WHITELEY, Sheila e SKLOWER, Dedediah (ed). **Countercultures and Popular Music.**

Surrey England e Burlington USA, Achgate Publishing, 2014.

SILVIO DEMÉTRIO

É professor adjunto da Universidade Estadual de Londrina na graduação em Comunicação Social – Jornalismo. Atuou no jornalismo cultural em diversas publicações desse segmento como a revista *Cult, Brasileiros* e *Revista da Livraria Cultura*. Atualmente desenvolve projeto de pesquisa na Universidade Estadual de Londrina que tem como tema as origens do “Rock Journalism” – um estudo sobre o universo editorial das revistas *Crawdaddy, Rolling Stone* e *Creem*.

silviodemetrio@uel.br