



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Rafael de Brito Malhado

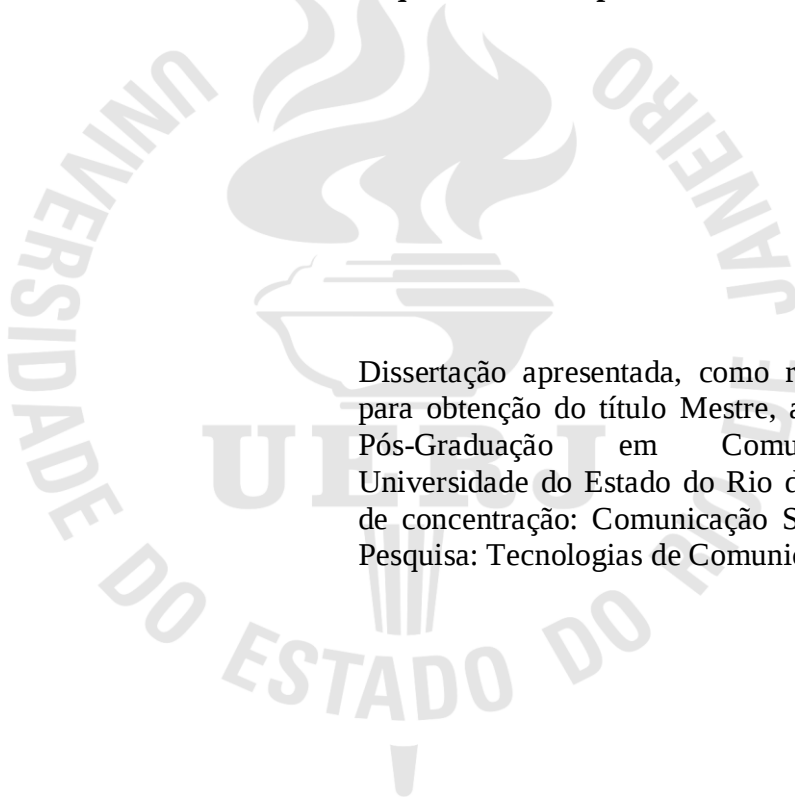
**Esquecer em Vilém Flusser: memória e esquecimento na pós-história
tecnomagética**

Rio de Janeiro

2022

Rafael de Brito Malhado

Esquecer em Vilém Flusser: memória e esquecimento na pós-história tecnoimagética



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Erick Felintode Oliveira

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

M249 Malhado, Rafael de Brito
 Esqueceram em Vilém Flusser: memória e esquecimento na pós-história
 tecnológica / Rafael de Brito Malhado. – 2022.
 86 f.

 Orientadora: Erick Felinto de Oliveira
 Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
 Faculdade de Comunicação.

 1. Comunicação – Teses. 2. Memória – Teses. 3. Flusser, Vilém, 1920 -
 1991 – Teses. I. Oliveira, Erick Felinto de. II. Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

bsCDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rafael de Brito Malhado

Esquecer em Vilém Flusser: memória e esquecimento na pós-história tecnoimagética

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Aprovada em 04 de março de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira (Orientador)
Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof. Dr. Yuri Garcia Piedade Kurylo
Faculdade de Comunicação Social – UNESA

Prof. Dr. Leopoldo Guilherme Pio
Departamento de Saúde Coletiva - UNIRIO

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de Cecília Mello de Britto (avó).

AGRADECIMENTOS

Aos amigos e toda a rede criada de incentivo para que o Mestrado fosse uma realidade, principalmente pensando em tempos pandêmicos.

Aos amigos de longa data André Rodrigues, Isis Ribeiro, Thiago Aquino, Kelly Pedroza.

Aos professores Marcio Ferreira, Renata Feital e Erica Ribeiro, fundamentais no meu aprendizado científico durante a graduação.

Aos que criei laços duradouros no PPGCOM-UERJ, como Filipe Feijó, Ivan Mussi, Flávia Junqueira, José Messias e Pollyana Escalante; todos contribuíram com suas ideias para que a dissertação acontecesse.

E ao meu parceiro da turma de Mestrado, Renato Furtado, que, mesmo nesse período pandêmico, foi fundamental nas trocas e observações como trabalhos um do outro, ainda que distantes.

À minha família, que sempre transmitiu felicidade a cada passo da pesquisa, em especial minha querida mãe, Marilene, por acreditar em todos os passos largos que eu poderia alcançar na vida.

À Carolina Beres, minha grande parceira de vida, com amor e suporte para os acontecimentos dessa pesquisa, além do cuidado comigo em cada momento da dissertação e – por que não? – a cada entendimento sobre as reflexões de Vilém Flusser.

À Prof^a Dr^a Fátima Régis, pela sua atenção e disponibilidade incrível e pelas ótimas colaborações para a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Leopoldo Pio, pela proximidade como amigo e professor e pela direta e imensa participação na construção das ideias e autores sobre o tema da memória, desde 2014.

Ao Prof. Dr. Yuri Garcia, pela parceria desde o período como ouvinte no PPGCOM-UERJ até aqui, em todos os momentos pessoais e profissionais que nos ajudamos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Erick Felinto, pela grande oportunidade de ser seu orientando no Mestrado, pela continuidade dessa parceria na etapa seguinte, com o Doutorado, além dos surpreendentes diálogos sobre Vilém Flusser.

Ao Arquivo Vilém Flusser de São Paulo, pelas informações prestadas e pela vinculação como pesquisador.

Ao PPGCOM-UERJ, professores e secretaria, pelo respeito e generosidade.

De l'écriture de l'histoire, elle aussi, ne devrait-on pas se demander si elle est remède ou poison?

Paul Ricoeur

RESUMO

MALHADO, Rafael. *Esquecer em Vilém Flusser: memória e esquecimento na pós-história tecnoimagética*. 2022. 86 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A presente dissertação tem como objetivo analisar os modos de esquecer na contemporaneidade a partir de como estão organizadas as dinâmicas comunicacionais, evocando um teórico da Comunicação que possui escritos sobre o tema da memória relacionado com o presente midiático: Vilém Flusser. Embora o filósofo tcheco-brasileiro tenha proferido uma série de reflexões acerca da religião, linguagem, cultura, etc., é na memória que nosso propósito se estabelece: nele, é possível compreender que o pensamento flusseriano encontra-se centrado na inquietude do papel das mídias em armazenar, processar e transmitir informações que constituem e reconstituem a história. O mundo contemporâneo aponta para um sistema informacional cujas realidades estão sendo testadas a todo momento e a história e as instituições científico-culturais encontram-se sob questionamento, por meio, por exemplo, de fenômenos como as *fakenews* ou pela algoritmização de dados. Em suas diagnoses e prognoses, Vilém Flusser trata da simultaneidade de crises que, hoje, resultam em um mundo permeado por *apparatus* tecnológicos e imagens técnicas atuando na nossa percepção de mundo e na forma de conceber as narrativas históricas. Para tal investigação, vou vincular as concepções de memória e Flusser a três dimensões, representadas pelo trabalho dos autores Jeanne... (esquecer e lembrar), Huyssen (cultura da memória) e Beiguelman (estética e arte), sob o marco teórico da teoria da cibernética de Wiener. Norbert Wiener é um autor presente para elucidar a teoria da Cibernética e revelar o que há de essencial na tríade flusseriana, presente também nas teorias da mídia alemã, armazenamento-processo-transmissão. E ainda tratar das estéticas e das políticas da memória e do esquecimento apoiando-se em Giselle Beiguelman e na crítica de algumas manifestações artísticas contemporâneas imbricadas às tecnologias comunicacionais. Como os temas do pensador praguense se entrecruzam, a metodologia cartográfica, a nosso ver, é a adequada para recortar da melhor forma possível as enunciações de Vilém Flusser envolvendo memória, mídia e arte.

Palavras-chave: Vilém Flusser. Memória. Esquecimento. Pós-história. Tecnoimagem.

ABSTRACT

MALHADO, Rafael. *Forgetting in VilémFlusser: memory and oblivion in technomagetic post-history*. 2022. 86 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The proposes of this work is to study the forgetting ways in contemporaneity based on how the dynamics of communication are organized, evoking a communication theorist with an vast publications works on the relation of memory and the recent media: Vilém Flusser. Although the Czech-Brazilian philosopher has made a series of reflections about religion, language, culture, etc., it is on memory that our purpose is established: in it, it is possible to understand that Flusserian thought is centred on the restlessness of the media's role in storing, processing and transmitting information that constitutes and reconstitutes history. The contemporary world points out to an informational system where realities are being tested at every moment and history and scientific and cultural institutions are under questioning, by means, for example, of phenomena such as fake news or the algorithmization of data. In his diagnoses and prognoses, Vilém Flusser deals with the simultaneity of crises that, today, result in a world permeated by technological apparatus and technical images acting on our perception of the world and on the way we conceive historical narratives. For this investigation, I will link Flusser's conceptions of memory to three dimensions, represented by the work of the authors Jeanne... (forget and remember), Huyssen (memory culture) and Beiguelman (aesthetics and art), under the theoretical framework of Wiener's theory of cybernetics. Norbert Wiener is an author of our time to elucidate the theory of Cybernetics and reveal what is essential in the Flusserian triad, also present in German media theories, storage-processing-transmission. And also to deal with the aesthetics and the politics of memory and forgetfulness, relying on Giselle Beiguelman and the critique of some contemporary artistic manifestations imbricated to communication technologies. As the themes of the Praguean thinker intersect, the cartographic methodology, in our view, is adequate to cut out Vilém Flusser's enunciations involving memory, media, and art in the best possible way.

Keywords: VilémFlusser. Memory. Oblivion. Post-history. Technoimage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Cena do filme <i>Dawson City – Frozen Time</i>	41
Figura 2 –	Imagem da obra <i>Máquinas de Antônimos</i>	53
Figura 3 –	Captura de tela do Youtube de <i>Apocalypse: La Première Guerre Mondiale</i>	61
Figura 4 –	O livro de Joe J. Heydecker, <i>Onde está Abel, teu irmão</i>	62
Figura 5 –	Captura de tela da obra <i>Odiolândia (Hateland)</i> , de Giselle Beiguelman.	72
Figura 6 –	Imagens dos vídeos de parte da obra <i>cross media</i> de Giselle Beiguelman, <i>Esc for Escape</i>	75

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	MEMÓRIA E COMUNICAÇÃO PELAS “BARBAS DO PROFETA” ...	18
1.1	Da tradição às novas formas de memória e esquecimento	19
1.2	Os conceitos flusserianos de memória	24
1.3	Perceber, abstrair, esquecer: a abstração do mundo na pós-história	27
1.4	Crise da história, crise da memória: imagens que falham em não comunicar	29
1.5	A história recodificada: a informação e a memória na pós-história	32
2	AS INCALCULÁVEIS TECNOIMAGENS: A ESTÉTICA DO ARMAZENAMENTO NA SOCIEDADE TELEMÁTICA	39
2.1	Sobre a estética do arquivo na contemporaneidade	39
2.2	Programas, programadores e funcionários da memória	43
3	MÍDIAS E OS OBJETOS QUE “BARRAM” OS PROCESSOS HISTÓRICOS	48
3.1	Pressupostos teóricos de uma sociedade cibernética	48
3.1.1	A Teoria da Informação e as implicações da memória no processo de comunicação	49
3.1.2	A memória cibernética em Vilém Flusser	53
3.2	Usos e abusos das tecnoimagens	57
4	ARTE NA PÓS-HISTÓRIA: “NÓS SOBREVIVEREMOS NA MEMÓRIA DOS OUTROS” PELA ARTEMÍDIA?	64
4.1	Raízes contemporâneas da ligação entre mídia e arte	64
4.2	A Natureza <i>Imaginal</i> de Vilém Flusser: imagens sobre a arte	65
4.3	<i>Oodiolândia</i>: imagens que falham ao imaginá-las	70
4.4	A exclusão das falhas da sociedade digital: <i>Esc for Scape</i> e a fuga da entropia do mundo	73
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
	REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Mas existe algo com a história, com a narrativa, que sempre estará presente. Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias. E se, junto com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido.

Jorge Luis Borges

Vilém Flusser é testemunha de significativos momentos do desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, como, por exemplo, o avanço tecnológico eletrônico. Muitos dos seus pressupostos são pautados em questões tais como o advento dos sistemas computacionais. Uma dessas reflexões de Flusser sobre as mídias¹ envolve a problemática da memória. Vale destacar alguns pontos do pensamento do filósofo, tais como: as dinâmicas de armazenamento, processamento e transmissão de dados com as tecnologias comunicacionais; a memória enquanto reconstituição da história diante de uma condição tecnológica na qual estamos inseridos; as mudanças nas subjetividades diante de um cenário onde a rede sociotécnica (LATOUR, 1994) atua na produção, recepção e distribuição de informações em uma escala cada vez mais imensurável.

O trabalho concentra-se em tais apontamentos na tentativa de corroborar com as pesquisas sobre “Subjetividades e Memória na Cultura Contemporânea”, do Prof. Dr. Erick Felinto, adentrando e ampliando o debate de uma certa “estetização do esquecimento” (FELINTO, 2000) no mundo contemporâneo, trazendo as concepções de Vilém Flusser como ponto central. Além disso, o trabalho procura se aproximar às discussões sobre o imaginário tecnológico e de teorias e métodos presentes na Cibercultura, tratando de problemáticas como as consequências das tecnologias digitais no âmbito social, os processos e sistemas informacionais no presente tecnocultural e os fenômenos socioculturais resultados de um momento no qual o estudo das mídias possuem uma função ampla e transdisciplinar, tamanho o poder que exercem em nossas vidas.

¹ Partindo da definição do autor e teórico das mídias alemão Friedrich Kittler, em um de seus ensaios *A cidade é uma mídia* (2017), há um trecho que evidencia bem o conceito de mídia do qual a pesquisa se mostra interessada: “O desenvolvimento de mídias técnicas, que começou com a mídia de transmissão digital da telegrafia e as mídias analógicas de arquivamento do disco de vinil e do filme e passou pelas mídias de transmissão do rádio e da televisão” (2017, p. 245). Portanto, daqui em diante, quando citarmos mídias, tecnologias midiáticas, mídias técnicas, *media*, nos referimos principalmente a esse modelo que funciona por meio de uma tríade flusseriana que Kittler também utiliza, *armazenamento, processamento, transmissão*.

Dentro desse panorama, em um mundo tecnologizado e cada vez mais formado por camadas de crises, conforme Flusser enumera muitas vezes em sua obra, se faz necessário desvendar os segredos do funcionamento das nossas “caixas pretas” (FLUSSER, 2011a, p. 26): sistemas sócio-político-culturais do pós-industrialismo tecnológico que operam com certos códigos e símbolos muitas vezes indecifráveis, encobrendo nossa percepção de mundo sobre o presente. O momento epocal denominado pelo teórico de Praga como “pós-história” (FLUSSER, 2019) refere-se a um desses pontos, onde os saberes, as práticas sociais, os gestos humanos (FLUSSER, 2014a), encontram-se imbricados nos adventos tecnológicos, principalmente nas novas tecnologias informacionais de comunicação com a produção de imagens. Dessa maneira, a reconstituição e a preservação da história, para Flusser, encontram-se organizadas por esses novos agentes pós-históricos: as imagens técnicas, os aparelhos, os sistemas computacionais, a tecnologia. Eles caracterizam o tempo da pós-história e Flusser se utiliza de toda uma nomenclatura extraída da Teoria da Cibernética para designá-los.

E para ingressarmos no universo flusseriano, a utilização de vocábulos como esses e outros surge como essencial na condução de uma das partes do trabalho. A intenção é, em um primeiro momento, trazer certos termos empregados pelo pensador que possuem essa estreita relação entre os meios de comunicação e os processos mnêmicos. Estes podem servir como nossa forma de organizar e estruturar o tema da memória em Flusser.

Isso porque, como observado antes, para o teórico, as mídias possuem uma intrínseca vinculação com o estatuto da memória: na codificação de códigos e símbolos a partir das imagens técnicas (FLUSSER, 2007); nos modelos de conhecimento produzidos pela escrita colocados em xeque pelas tecnoimagens (FLUSSER, 2010); ou nas estruturas culturais por trás das estruturas de comunicação ao levar em conta os *media* utilizados pelas sociedades na produção, recepção e distribuição das informações (FLUSSER, 2014b). Quando Flusser argumenta sobre “memórias herdadas e memórias adquiridas” (FLUSSER, 1998), ou “suportes de memória” (FLUSSER, 1988-I) e “memórias artificiais” (FLUSSER, 1988-II), tais expressões estão inseridas nos contextos acima descritos.

E de que tipo de memória, afinal, a pesquisa trata? Seria sobre os aspectos da memória especificamente ligados à fisiologia, à luz dos estudos da ciência neurobiológica, apontando a plasticidade e a capacidade da nossa memória lembrar e esquecer dos fatos, como apontam os estudos do pesquisador e cientista uruguaio Iván Izquierdo, como *Memória* (2002) ou *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento* (2004)? Ou, pensando nas ideias do linguista

Noam Chomsky em *Linguagem em pensamento* (1971)², a discussão envolve os processos cognitivos de como adquirimos informações e das transformações da nossa forma de pensar? Na verdade, essas vertentes não são descartáveis porque Flusser tocou, de maneira aprofundada ou não, nessas questões.

Vilém Flusser se guia por duas direções dentro do jogo mnemônico. Um deles é quando o pensador tcheco aborda a memória como um material genético, uma matéria biológica, um componente orgânico. Mesmo assim, ele o faz seguindo um modelo de pensamento ligado a conceitos da materialidade, presente, por exemplo, nas teorias da mídia. “A pouca fiabilidade da biomassa enquanto suporte de memória é problema para a biotécnica, a qual visa precisamente usar a biomassa enquanto suporte de memória cultural, enquanto armazém para informações adquiridas.” (FLUSSER, 1988-II, p. 2-3). O outro é quando a memória é, para Flusser, um processo ético no sentido de que arquivar e transmitir a cultura é uma tarefa ligada à alteridade. Em outras palavras, o armazenamento das informações possui o registro da história e apagar ou esquecer os fatos é esquecer também do outro. E é a partir do próximo que a comunicação intersubjetiva precisa se estabelecer: “o outro fala com os outros, é dialógico”.

O que interessa a esta pesquisa implica em cada uma das vertentes flusserianas, contudo concentra-se mais na importância das informações geradas pela sociedade como uma memória cultural, com símbolos, códigos e linguagens, e de como elas são organizadas a fim de revelar os fatos do passado e do presente. Dessa forma, o esforço central do trabalho por meio das reflexões de Vilém Flusser é a memória enquanto possibilidade de decifrar os processos históricos, e que se faz pela percepção do sujeito no mundo com a sua cultura e sua vivência, principalmente por meio dos objetos que os cercam. Todos esses argumentos são fundamentais para lembrar da afirmação de Flusser, que no último capítulo é utilizada como questionamento: “*We shall survive in the memory of others.*” (2010). Lembrando do que afirma Marialva Barbosa, no diálogo entre memória, comunicação e história, a história seria “a forma como nos sentimos na duração, como nos visualizamos como ser, ao longo de uma trajetória, a qual classificamos como existência num espaço (que, por vezes, denominamos mundo). A história é o fato de estarmos no mundo” (BARBOSA, 2019, p. 18).

Um ponto crucial da proposta deste trabalho também se encontra no mesmo texto de Barbosa (2019). A autora traz apontamentos consideráveis para distinguir o que é memória e

² Na seção “Apêndice” do livro de Vilém Flusser *Comunicologia* (2014b), esse e mais dezenas de livros estão enumerados e fazem parte da “biblioteca de viagem” do pensador tcheco-brasileiro, segundo a sua esposa, Edith Flusser. Edith esteve sob a guarda de todos até entregá-los para o que se tornaria o Arquivo Vilém Flusser, em Berlim.

o que é história e lista algumas diferenças, como a reminiscência e a construção histórica, reconhecimento do passado e representação do passado etc. Uma distinção significativa é que “enquanto a memória diz respeito ao nível declaratório do testemunho, a história relaciona-se ao nível documental que atesta a verdade presumida como incontestável presente na epistemologia histórica como discurso verdadeiro sobre o passado” (2019, p. 21). Para prosseguir na investigação, relacionando história e memória, antes de tudo, vale justificar tal proposição procurando responder o ponto sobre a verdade inquestionável da história.

Os registros e os meios de comunicação possuem sim certo status de detentores da verdade da história. É um argumento semelhante a esse que Flusser produz para refletir sobre a dificuldade de produzir historicidade que a humanidade possui quando se utiliza de objetos para armazenar as informações que adquiriu. Portanto, quando se quer aqui apontar o tema da memória no autor praguense, vale ressaltar que essa crítica está impregnada nas próprias reflexões flusserianas.

O impulso de entrelaçar memória e história neste estudo não seria de equipará-las. Apenas de fazer com que ambas possam ser complementares. Algo que pode ser, *grosso modo*, comparado à visão que Flusser tem da relação entre texto e imagem. Ambos são elementos que dão aos indivíduos a possibilidade de entender o mundo. Para o filósofo, no universo permeado por imagens técnicas, texto e imagem, juntos, podem ser um elo engajado na interpretação do mundo: “Que podemos e devemos fazer quando falham as imagens (...) ? E quando falham as palavras (...) ? devemos tentar fazer com que os conceitos voltem a ser imagináveis, e as imagens, concebíveis” (FLUSSER, 1982, p. 4).

A introdução de definições como “aparelhos de memória”, “programas de memória”, “funcionários da memória” e “programadores da memória”, no segundo capítulo do trabalho, nos possibilita repensar os conceitos sistemáticos do pensador e reposicioná-los de acordo com tal temática. Como funcionam as dinâmicas comunicacionais sendo ordenadas por sistemas aparelhísticos pós-industriais? Como e quais atores estão agenciando as informações na pós-história flusseriana? Como a organização de códigos e símbolos está sendo constituída no presente na sociedade que Flusser desenvolve em suas reflexões?

Para demonstrar como a história está organizada no nosso cotidiano cada vez mais mediatizado, se faz necessário analisar dentro do trabalho também os modos de esquecer no presente. Nesse contexto, certas manifestações artísticas são fenômenos que podem servir de “mapa orientador” (FLUSSER, 2011a, p. 17) na compreensão da estética de memória vigente. Isso porque a arte pode revelar como a história está sendo constituída e reconstituída indicando, por exemplo: 1) as denúncias sobre os sistemas algorítmicos imbricados nas

práticas sociais, implicando diretamente na criação das narrativas históricas; 2) as críticas sobre os desdobramentos de uma digitalização da cultura nos espaços públicos e informacionais, apoiados nos modos de funcionamento dos aparelhos tecnológicos, mostrando uma cultura instantânea, massiva e fragmentada; 3) as articulações com as materialidades das mídias existentes na composição de obras de arte, como na artemídia (MACHADO, 2002), tensionando e evidenciando uma estética artística que também simboliza as políticas de memória e esquecimento (BEIGUELMAN, 2019) articuladas na nossa sociedade.

O pensador praguense entendia a arte como um objeto de crítica para compreender os sintomas culturais do seu tempo. Sua relação com a arte é ainda mais evidente quando, em passagens dos seus textos e no relato de pesquisadores da sua obra, há evidências de suas participações em exposições e congressos sobre arte, de sua proximidade com artistas e de escritos que tratam detidamente do tema da arte. Por isso, a arte possui, na pesquisa, a tarefa de ser instrumento para conceber nossa realidade pautada nas argumentações flusserianas. Mas a arte possui uma posição bem maior para o filósofo tcheco.

O tema da arte em Flusser torna-se ainda um ponto de incentivo quando compreendemos a já identificada relação entre arte, memória e mídia no autor. Tal fato pode ser evidenciado nas expressões artísticas, quando se utilizam dos meios de comunicação e atuam de uma forma antitecnológica para classificar “máquinas que nada produzem e aparelhos que não funcionam” (FLUSSER, 1971, s.p. *apud* FERREIRA, 2017). Ou, na figura de um ser vivo, habitante das profundezas do oceano, apontando, por meio de uma ficção filosófica, sua existência como modelo para a percepção de mundo do ser humano, tendo em vista os objetos que o cercam. Nesse caso, a lula abissal, cientificamente intitulada *Vampyroteuthis Infernalis*, e sua forma de organizar suas informações (memória) a partir de seus recursos (*medium*) para sua sobrevivência (sua arte) (FLUSSER, 2011b). O esforço de trazer as artes à luz das reflexões de Vilém Flusser tem por objetivo revisitar suas ideias a fim de que elas possam ser decodificadoras do nosso cenário atual.

Nesse sentido, a pesquisa também está direcionada para explorar as expressões artísticas que oferecem caminhos rentáveis na relação entre mídia e arte. As artes tecnológicas, fundadas principalmente nas experimentações das tecnologias informacionais, como a videoarte, *artmedia*, arte computacional, até as artes tecnológicas mais atuais, como a *digital art*, por exemplo. O entendimento do autor sobre a constituição da história por meio das imagens técnicas e o papel dos *media* como registro dos acontecimentos são exemplos dessa ilustração. Por meio desse vínculo, é possível analisar como passado, presente e futuro

são apresentados nos imaginários formulados em torno à esfera artística com os meios de comunicação.

O mundo contemporâneo aponta para um sistema informacional cujas realidades estão sendo testadas a todo momento e a história e as instituições científico-culturais encontram-se sob questionamento, por meio, por exemplo, de fenômenos como as *fakenews* ou pela algoritmização de dados, que alteram e reconfiguram nossas informações. E o interesse da pesquisa é, sob a luz das ideias de Flusser, compreender o papel das tecnologias informacionais na constituição e reconstituição dos processos históricos na etapa que o autor denomina como pós-história, operada por tecnoimagens e seus sistemas aparelhísticos. As manifestações artísticas servirão como uma espécie de denúncia sobre como as estéticas e as políticas da memória estão organizadas na contemporaneidade.

O projeto foi desenvolvido com uma pesquisa bibliográfica e documental referentes ao tema, como livros, artigos em revistas periódicas impressas e on-line, bem como quaisquer fontes que forneçam informações para análise das questões que foram propostas, como fontes específicas sobre Flusser, a exemplo do site “Flusser Brasil”, dos arquivos online “Arquivo Vilém Flusser São Paulo” e “Vilém Flusser Archiv” e dos portal de periódicos “Flusser Studies”, a fim de avaliar as publicações sobre o autor por meio de uma pesquisa qualitativa, bibliográfica e documental, exploratória e teórica sobre o objeto.

Ainda levando em consideração sua obra ampla e o vínculo entre memória, mídia e arte, foi possível estabelecer uma outra metodologia de pesquisa. A pesquisa possui sim a intenção preliminar de um movimento cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 2000), pois recorrer às ideias flusserianas é encontrar-se diante de forças e regimes que atuavam no próprio pensador: dos gestos de escrever aos gestos diante das câmeras de vídeo, do trânsito de outros temas dentro de um primeiro, dos diversos caminhos que traçava frente às suas inúmeras condições adversas das quais ele passou. Pois explorar os atravessamentos de Flusser é engajar-se num mundo de pensamentos que não é tão facilmente localizável, sem fronteiras.

Além disso, buscar os curtos escritos do autor, além de textos que tocam o tema da memória por pesquisadores da obra de Flusser, faz com que a pesquisa também esteja calcada em uma espécie de método arqueológico, no exercício de examinar certos vestígios que nos levem à associação entre as ideias do autor sobre memória, mídia e arte. Um movimento muito semelhante ao que o filósofo Walter Benjamin descreveu na figura do colecionador (*chiffonier*) no *Trabalho das Passagens* (2006). Entretanto, os textos flusserianos não são detritos da história, tal qual aponta o filósofo alemão, mas sim, descrevem em muitos

momentos os problemas nos processos históricos da humanidade, como Auschwitz, por exemplo.

Com os filósofos Paolo Rossi (2010) e Jeanne Marie Gagnebin (2009), essa perda da tradição da memória fica melhor evidenciada. Ora sendo argumentado como exemplo o pensar por imagens com a famosa “arte da memória”, ora apontando para a herança da cultura oral e da escrita. Gagnebin, por exemplo, se pauta nas problemáticas tais como os conceitos de história, da perda da tradição aurática da arte, nas lógicas contemporâneas de arquivamento e na rememoração com o acontecimento de Auschwitz, por meio dos pilares de pensadores como Walter Benjamin e Theodor Adorno.

Ainda sobre o cenário pós-Holocausto, o pesquisador alemão Andreas Huyssen (2000) é evocado quando o *Shoah* traz de herança toda uma “indústria da memória”, repetindo exaustivamente as cenas inimagináveis do nazismo para que o esquecimento de tal história não aconteça e que não volte a se repetir. Já a artista e pesquisadora brasileira Giselle Beiguelman (2011; 2019; 2021) discute a memória nos espaços informacionais e públicos com a problemática das políticas de memória, o memoricídio e as estéticas do esquecimento na contemporaneidade em meio às imagens contemporâneas. Por meio da argumentação desses autores, a organização da memória contemporânea dificilmente passa por outro caminho que não seja pelas tecnologias de comunicação e informação.

Por conseguinte, a finalidade foi também de ampliar alguns conceitos sobre memória e esquecimento elaborados no primeiro capítulo, entretanto outros autores das Teorias de Comunicação para elucidar os componentes da articulação das informações, das mensagens e dos canais. Aqui, a ênfase se dá em como o arquivamento dos dados e seus registros encontram-se sistematizados pelos processos midiáticos.

Também foi possível partir de uma relação entre a ideia do dispositivo foucaultiano e o sistema aparelhístico flusseriano, cuja semelhança entre os conceitos está ligada à questão dos mecanismos de poder. Tal correspondência pode ser demonstrada, por exemplo, nos processos da gestão das informações e na articulação das narrativas históricas. Tanto no dispositivo em Foucault, como no aparelho em Vilém Flusser, é possível perceber que o controle e configuração da memória cultural são operados por um sistema presente em cada parte do organismo social. “Auschwitz está implícita na nossa cultura desde o seu início: o ‘projeto’ ocidental a abrigava, embora enquanto possibilidade remota. Está no *programa* inicial do Ocidente” (FLUSSER, 2019, p. 11).

As Teorias da Informação e da Cibernética nos auxiliaram, na compreensão dos conceitos cibernéticos presentes em Vilém Flusser e que recaem sobre o tema da memória no

filósofo tcheco-brasileiro. Serão utilizadas também as noções de certos teóricos das artes contemporâneas, do cenário envolvendo arte e tecnologias comunicacionais, como a própria Beiguelman (2021), já mencionada.

No Capítulo 1, os traços de como a história pode ser construída e reconstruída, hoje, diante de uma sociedade altamente midiaticizada. As práticas sociais se estabelecem em um meio completamente tecnologizado, as mídias assumem um papel de instituições quase como exclusivas estruturadoras das informações e corpos e subjetividades estão sendo moldados por sistemas e plataformas digitais que controlam e agem a partir dos nossos gostos, escolhas, feições - para usar de um termo flusseriano, nossos gestos.

Para isso, apresentamos como alguns autores pensam a constituição da história na contemporaneidade, levando-se em conta os modelos tradicionais e os paradigmas atuais da memória e do esquecimento, das políticas de manutenção ou rearticulações dos processos e narrativas históricos e, claro, do papel central das mídias nesse processo. Ainda nesse ponto, a função de identificar certas expressões, elementos e conceitos flusserianos para decifrar tal cenário é essencial, pois possui a missão de ser um mapa orientador das imagens de Flusser sobre o tema da memória. Seja no debate sobre o papel tradicional em acumular, processar e transmitir informações, nas imagens que falham em conceber a história nazista, nos processos arquivísticos da cultura humana e nas consequências das tecnologias comunicacionais em nossas vidas, Vilém Flusser se apropria dessas e de outras questões que envolvem a problemática dos processos mnemônicos.

O segundo capítulo trata por sugerir expressões utilizadas por Vilém Flusser nominando-os como uma espécie de agentes da memória: “aparelhos”, “programas”, “funcionários” e “programadores” são vocábulos flusserianos empregados para contribuir no desenrolar da constituição da memória para o teórico praguense. No terceiro capítulo, as tecnologias de comunicação e informação serão apresentadas como estruturas aparelhísticas que agem com um papel cada vez maior de obstáculos que atravancam a leitura das narrativas históricas na contemporaneidade. No quarto e último capítulo, a proposta é demonstrar que as manifestações artísticas com as artes tecnológicas podem ser uma tarefa crítica e denunciadora dos problemas nas políticas de memória e como Flusser percebia o papel da arte como fenômeno engajador na compreensão da história.

1 MEMÓRIA E COMUNICAÇÃO PELAS “BARBAS DO PROFETA”

Vilém Flusser especula sobre diversos momentos em que transformações epocais aconteceram, bem como o que tais eventos proporcionam na história: das imagens pré-históricas e sua representação do mundo, do advento da escrita e da construção da história e da produção das tecnoimagens na pós-história. A partir da argumentação de inúmeros fenômenos, o pensador tcheco-brasileiro descreve cenas como o ato de fotografar, o trabalho, religião, a existência de seres vivos que estão muito distantes da filogênese do ser humano, do modelo cibernético do nosso pensamento, dentre tantos outros. Suas formas de remontar as histórias se reproduzem na sua fenomenologia, principalmente apoiada nos filósofos Edmund Husserl e Martin Heidegger.

O retrato de um estado de crise, seja ele qual for, é, para Flusser, o desvelar de imagens para interpretar a história. Ou seja, o teórico tcheco procura, por meio dessas imagens, sinalizar os modelos de como o mundo está concebido e apontar o estado crítico da situação, seja se essa condição atravessa a política, os modelos epistêmicos ou a estética. De todas essas questões, a que se julga neste trabalho é a compreensão dessas imagens na situação que o autor praguense denomina como “pós-história”.

A pós-história é, na verdade, uma circunstância onde os gestos, as instituições, a ciência, o pensamento, a cultura de massa, dentre outros processos e alegorias flusserianos, foram modificados por modelos vigentes na sociedade pós-industrial. Esse instante é o de cidades nas quais os habitantes multiplicavam sua circulação e seu consumo; onde grandes edifícios, ferrovias e rodovias faziam cada vez mais parte do cenário das grandes metrópoles, que se consolidaram; onde a proliferação da rede telecomunicacional, a publicidade nas ruas e os meios de comunicação, como o cinema e rádio, já eram realidade, e a televisão - e mais tarde o computador - se estabeleciam.

E é partindo de simples fenômenos como esses que Flusser especula a nossa condição a partir da relação com as **imagens técnicas**. Ou seja, a situação pós-histórica, para o praguense, possui nas tecnoimagens - na sua constituição e seus usos - uma espécie de elemento central que serve de parâmetro para compreender todo o desenvolvimento das práticas sociais entrelaçadas a um paradigma já estabelecido pela presença dos processos tecnológicos.

Isso coloca em xeque a constituição e a reconstituição da história, na medida em que novos arranjos mnemônicos são elaborados a partir dessa sistemática inserida na sociedade pós-industrial. Este capítulo busca apresentar como as diagnoses e prognoses flusserianas

foram capazes de permanecer reverberando até o instante vigente, mostrando-se relevantes na interpretação da contemporaneidade no que diz respeito à esfera que articula a memória social - sua organização e disseminação - no âmbito da tecnocultura.

1.1 Da tradição às novas formas da memória e esquecimento

Muitos autores destacam a preocupação na atualidade com o tema do olvido. Entretanto, tal inquietude com a temática do esquecimento não é algo ligado apenas ao contemporâneo. Este trabalho possui a intenção de compreender os modos de esquecer na contemporaneidade e a dissolução dos tradicionais métodos de memória, como, por exemplo, discutem Rossi (2010) e Gagnebin (2009). Assim como também há outras razões que circundam tal questão, alguns questionamentos podem nos apresentar algumas direções na investigação em torno do esquecimento no presente.

Se esse presente “desenvolveu os mais sofisticados meios e recursos técnicos para a preservação da informação” (FELINTO, 2000, p. 3), principalmente com as tecnologias de informação e comunicação, é tarefa desafiadora responder algumas dúvidas do nosso presente. “Por que esta obsessão pela memória e pelo passado e por que este medo do esquecimento?” (HUYSSSEN, 2000, p. 19). Ou ainda “(...) por que hoje falamos tanto em memória, em conservação, em resgate?” (GAGNEBIN, 2009, p. 39).

Arriscar respondê-las seria um trabalho tal qual é a dedicação de querer “memorizar” muitas informações com o motivo de saber sobre um dado assunto: é necessário entender que há diversos pontos de vista a serem observados e muitas forças envolvidas a serem compreendidas. Lançamo-nos apenas à procura pelos tais sinais de que o esquecimento tenha adquirido tamanha potência hoje, levantando algumas visões que, para nós, tornaram-se interessantes no estudo pelo tema da memória em Vilém Flusser. Tais observações nos indicam contornos consideráveis para conduzir nossa alegação de tornar o “gesto de abstração” um pensamento especulativo de Flusser sobre os níveis de esquecimento do mundo - tal expressão será também definida nesta parte.

Rossi, em *O passado, a memória, o esquecimento* (2010), se debruça sobre as convicções de que, do século XIX em diante, denominou-se as formas de memorizar da arte da memória como *patologias da lembrança* (2010, p. 40, grifo do autor), mas afirma que esquecer, apagar, perder, omitir fatos e histórias não são fenômenos exclusivos da modernidade e pós-modernidade. (2010, p. 33). O autor italiano trata de outras questões que também refletem o pensamento sobre memória e esquecimento. Aqui, a preocupação está em acentuar o que Rossi elege como a arte da memória - Giordano Bruno é um dos mais

conceituados nomes fundadores do método da mnemotécnica - como processo expressivo de memorizar. Ou, como ele mesmo descreve a hipótese de Francis Yates, “uma espécie de *faculdade de memorização intensa* que depois se perdeu.” (2010, p. 57, grifo do autor). A pergunta que nos instiga e que para Rossi parece restar é: deixar de lado o ofício de pensar por imagens, tal qual na *ars memorandi*, “tornou mais difícil o conhecimento dos modos pelos quais se organiza o arquivo de nossos conhecimentos e a compreensão das vias de acesso àquele arquivo?” (2010, p. 63).

Tal reflexão de Rossi é promovida para lembrar de um dos principais argumentos de Flusser: a orientação do sujeito no mundo apenas pelas imagens, trazendo como consequência a idolatria. Isso se torna ainda mais transparente quando Rossi trata então que “o artista da memória não é mais o construtor de uma técnica inútil aos oradores e advogados; é parecido com o mago, com o sacerdote da nova religião hermética ou ‘egípcia’” (2010, p. 18, grifo do autor). Ao descrevermos o ato de pensar por imagens por meio da arte da memória, discutido por Rossi, podemos encontrar em Flusser a tal figura do mago, do ser humano que pode agir por magia, dita pelo filósofo por diversas vezes. “As imagens podem substituir-se pela circunstância a ser por elas representada, podem tornar-se opacas e vedar o acesso ao palpável. O homem pode agir em função das imagens (‘magia’)” (FLUSSER, 2008, p. 17, grifo do autor).

A ação a serviço de uma condição imagética turva, que não se pode enxergar claramente o meio vivente, diz respeito ao que o pensador tcheco-brasileiro denomina como um dos atos de esquecimento de parte do mundo, pensamento esse encontrado ao longo de sua obra. Uma “circunstância imaginada” (2008, p. 17) ou “uma imagem do mundo objetivo” (FLUSSER, 2014b, p. 38), que levou a humanidade ao que ele qualificou como idolatria: “Para o idólatra - o homem que vive magicamente -, a realidade reflete imagens.” (FLUSSER, 2011a, p. 17).

Em *Lembrar, escrever, esquecer*, Gagnebin (2009) também reconhece o caráter atemporal do esquecimento nos feitos humanos. Ora analisa o papel de Ulisses em *Odisséia* (1978) como um bom contador de histórias para evidenciar a preservação da memória dos mortos pelos vivos por meio da cultura oral. Ora apoia-se nas problemáticas benjaminianas do fim da tradição da narração e a dificuldade “sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar (...)”, fruto não só do trauma da memória pós-guerra, como também do “desenvolvimento das forças produtivas e da técnica (em particular sua aceleração a serviço da organização capitalista da sociedade)” (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

Enquanto em Rossi (2010), a problematização da memória se manifesta na desvalorização da tradição da *ars memorandi*, Gagnebin denuncia a perda da tradição oral.

É justamente porque não estamos mais inseridos em uma tradição de memória viva, oral, comunitária e coletiva, como diz Maurice Halbwachs, e temos o sentimento tão forte da caducidade das existências e das obras humanas, que precisamos inventar estratégias de conservação e mecanismos de lembrança. Criamos, assim, centros de memória, organizamos colóquios, livros, números especiais, recolhemos documentos, fotografias, restos e, simultaneamente, jogamos fora quilos e quilos de papel, não lembramos de muitos nomes e perdemos a conta de outros tantos acontecimentos ditos importantes (2009, p. 97-98).

O que de mais rentável queremos ressaltar é que, em muitos capítulos do livro, Gagnebin retrata o quanto o período posterior à Segunda Guerra Mundial trouxe uma desestruturação da história, da “*escrita* da história, em particular seu caráter literário, até mesmo ficcional, e da memória do historiador [...], em particular dos liames que a construção da memória histórica mantém com o esquecimento e a denegação.” (2009, p. 41, grifo do autor).

É a partir de tantas estratégias de tornar a escrita instrumento de compreender o mundo tal qual Gagnebin observou acima - como organizando livros e recolhendo documentos - que podemos perceber em Flusser o rumo da humanidade para o que ele intitulou como textolatria. A tal “*consciência histórica*, consciência dirigida contra as imagens” faz com que o indivíduo seja desviado “ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar” (FLUSSER, 2011a, p. 18, grifo do autor). Este é, então, um outro momento de distanciamento do sujeito para com o que há à nossa volta, causando ainda mais uma “alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos” (2011a, p. 18), tal qual as imagens o fizeram anteriormente.

Outro autor interessante para pensar o tema da memória e esquecimento, e que já abordamos suas perspectivas no decorrer da nossa pesquisa, é o professor e pesquisador de língua alemã e literatura comparada Andreas Huyssen. O autor afirma, em *Seduzidos pela Memória* (2000), no capítulo *Passados Presentes: Media, Política, Amnésia*, que o pós-Holocausto é fundamental para definir uma “cultura da memória”; uma obstinação cultural tamanha pela memória que possui como resultado “umas das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais.” (2000, p. 9). A partir de Huyssen é possível compreender certa proximidade com o recorte das reflexões de Vilém Flusser sobre memória

e esquecimento na problemática com as tecnoimagens: as mudanças tecnológicas e a proliferação das novas mídias como um sintoma preocupante.

E se as relações entre memória e esquecimento estiverem realmente sendo transformadas, sob pressões nas quais as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e o consumismo desenfreado estiverem começando a cobrar seu preço? Afinal, e para começar, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são “memórias imaginadas” e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas (HUYSEN, 2000, p. 18).

A “comercialização da memória” ou “indústria da memória”, depois da Segunda Guerra Mundial, para Huyssen, se dá por inúmeras razões. Dentre elas, a musealização, a memória pública e sua dificuldade em ser armazenada pelas mídias e a memória traumática e visual (assim como aponta Gagnebin) e seu consumo. Esses são alguns desses fatores que o autor alemão reitera para sustentar que “quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer.” (2000,p. 18). Um dos argumentos relevantes de Huyssen encontra-se na alegação de que “a ameaça do esquecimento emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros eletrônicos e dados, esta parte mais significativa da memória cultural do nosso tempo” (2000, p. 33).

Esse enunciado parte da reflexão do alemão sobre o sistema arquivístico realizado por computadores. Huyssen se preocupa com a relação da memória e do esquecimento na contemporaneidade tecnocultural. Aqui, Vilém Flusser pode ser evocado novamente na sua apreensão com o aparecimento das novas tecnologias comunicacionais - em especial as eletrônicas - quando caracteriza um mundo farto de instrumentos técnicos que “passam a chamar-se ‘máquinas’” (FLUSSER, 2011a, p. 31). Aqui, torna-se evidente a concretização de como o esquecimento estava estruturando-se ao redor das mídias na crise de “nível de consciência pós-histórico.” (FLUSSER, 2008, p. 27). A propósito, é esse universo de crises da história que será descrito adiante. Antes, é necessário fazer ainda alguns apontamentos sobre como as narrativas históricas se organizam no presente em torno das políticas de memória e de esquecimento.

A partir de Huyssen, é possível também fazer apontamentos de alguns debates da artista e pesquisadora Giselle Beiguelman com relação ao tema da memória e esquecimento. Beiguelman traz em suas pesquisas a problemática da memória pública, as dinâmicas políticas de apagamentos da história na segunda metade do século XX e sua complexidade, o papel das mídias nos processos de conservação, preservação e transmissão das informações.

Seus estudos e suas intervenções artísticas com a arte digital, principalmente, são relevantes para tensionar o papel das imagens, das mídias e dos espaços públicos no cotidiano. Pensando, sobretudo no cenário brasileiro, Beiguelman nos oferece um caminho contrário da ideia de que os meios digitais e os espaços públicos não possuem uma relação conjunta.

Beiguelman trata em um dos pontos dos entrelaçamentos das micropolíticas com as novas tecnologias informacionais e seus “agenciamentos e as possibilidades de trocas culturais na era da mobilidade.” (BEIGUELMAN, 2011, p. 139, tradução nossa). A pesquisadora brasileira aponta que a arquitetura das grandes cidades e as tecnologias de comunicação e informação não podem ser dissociadas quando se avalia a formação do território em rede e o agenciamento do espaço informacional. Beiguelman denota tal associação quando relaciona as projeções da publicidade em *outdoors* digitais urbanos com os aparelhos móveis (especificamente, os telefones celulares) como uma espécie de telas disseminadoras de consumo e de controle. Beiguelman propõe ainda confrontar essas imagens e informações do nosso presente com o processo que ela denomina de “brandificação” (p. 138) - executado pelas grandes empresas de comunicação - para pensar de forma crítica a luta pela disputa das subjetividades afetadas por essas fontes de contatos e conexões (2011, p. 141).

A partir das suas obras artísticas, Beiguelman questiona esses agenciamentos, pensando na transgressão da “integralidade de suas máquinas semióticas, minando ao mesmo tempo suas funcionalidades objetivas e subjetivas” (2011, p. 144). Máquinas semióticas essas que acumulam, produzem e disseminam informações por meio de um jogo mnemônico, com recombinações na rede de códigos e símbolos e nos próprios meios, produzindo a reorganização de novas informações, inclusive na produção de novas realidades, novas linguagens, novas sensorialidades, como discute Pereira em *Linguagens midiáticas, entretenimento e multissensorialidade na cultura digital* (2012).

Assim, mesmo nas tradições de produção de memória até as tecnologias que hoje arquivam uma infinidade de conhecimento, Flusser trata do que descobriu como característica humana: a circulação e a acumulação de informações.

A comunicação humana é inatural, contranatural, pois se propõe a armazenar informações adquiridas. Ela é “negativamente entrópica”. Pode-se afirmar que a transmissão de informações adquiridas de geração em geração seja um aspecto essencial da comunicação humana, e é isso sobretudo que caracteriza o homem: ele é um animal que encontrou truques para acumular informações adquiridas (FLUSSER, 2007, p. 93, grifo do autor).

Tomando como base os argumentos anteriores de Pereira, parece perceptível que os fenômenos das tecnologias geraram um modelo diferente de pensamento organizacional, tanto das informações na sociedade, como modulação das subjetividades. Em *Estendendo McLuhan: da aldeia à teia global* (2011), o autor relata que, a partir das tecnologias industriais e de comunicação e informação do século XIX até os meios eletrônicos, “novas formas de perceber, de processar e de estocar informações, levariam a uma nova forma de consciência” (2011, p. 114).

Da percepção de mundo a partir da pós-história flusseriana, permeada de aparelhos e tecnoimagens, que reconfiguram a história por meio da produção de seus códigos e símbolos, fica mais claro perceber o que Vilém Flusser adverte em muitos momentos na sua obra. A dimensão de uma crise histórica se desenrolando; um cenário onde as imagens do mundo são elaboradas pelas máquinas tecnológicas comunicacionais, colocando em xeque a concepção das narrativas, informações e dados.

1.2 Os conceitos flusserianos de memória

Como dito anteriormente, é possível observar na obra de Vilém Flusser que suas reflexões são entrecruzadas, como por exemplo, quando o pensador fala de religião usando a arte, ou discursando sobre alteridade por meio da ficção; ou ainda, articulando a linguagem para tratar da comunicação. A nossa discussão neste trabalho também já é explícita: o tema da memória para o praguense serve de terreno cuja fundação foi construída para edificar temas como todos os mencionados acima e outros mais. Entretanto, o seu pensamento se faz potente como um mecanismo aplicado à Teoria Cibernética quando também é perceptível que essa atmosfera de enredamento das suas teses se dá por meio de uma retroalimentação, com entradas (*input*), saídas (*output*) e *feedbacks* de códigos e significados.

Mesmo assim, no que até agora foi possível perceber, há sempre três básicas preocupações de Flusser sobre a memória na contemporaneidade. Partindo de um de seus breves textos nas correspondências ao então amigo, engenheiro e crítico Milton Vargas, os rastros parecem claros. No escrito *No além das máquinas* (s/d-B)³, o autor tcheco discute os valores do trabalho diante da aparição das máquinas a partir de uma perspectiva deontológica,

³ Foi uma preferência optar por, nesse primeiro momento, nomenclaturar as obras de Vilém Flusser que não identificamos o ano de sua publicação. O autor possui diversos textos com essa marca de não tornar identificável a data de muitos dos seus escritos. A data de acesso está na seção “Referências” e todas possuem o marco do período da pesquisa no decorrer do Mestrado. Conforme os textos foram sendo acessados, a nomenclatura “A”, “B”, “C”, sendo “A” um acesso mais recente que “B”, e assim por diante. Tal propósito possui também o intuito de evidenciar a quantidade de textos que o pensador produziu em vida. Já é manifesto que os principais arquivos de suas obras, em São Paulo e em Berlim, dispõem de boa parte deles. Por ora, foi uma opção utilizar tal catalogação.

ontológica e técnica. Mesmo assim, é possível compreender que seu desconforto é em torno das estruturas de percepção do mundo, na medida em que cada concepção se refere à forma da organização das ideias, das informações, enfim, da cultura humana.

A primeira está no fato do armazenamento em si das informações. O entendimento deontológico, para Flusser, pressupõe um dever-ser no mundo, a partir de questionamentos que causam finalidade: “para quê?” (FLUSSER, s/d-B, p. 3) ou “para quê faço?” (s/d-B, p. 2). Uma das reflexões do pensador tcheco-brasileiro sobre a memória diz respeito ao, por exemplo, “para quê” do acúmulo de informações da humanidade através de objetos. “Nós, os homens, temos dificuldade em conceber “história” na ausência de tais objetos, de tal “cultura objetiva”. (Id., 2011b, p. 84).

A questão ontológica, o “por quê”, parte da suspeita flusseriana no sentido teórico na compreensão do mundo. A causa, dessa forma, é o motor que move o pensamento, que surge com “o trabalho epistemológico, científico, experimental” (FLUSSER, s/d-B, p. 1). Nas estratégias mnemônicas, sua análise é pautada nas razões pelas quais dispomos de códigos e símbolos para nossa comunicação, uma vez que o armazenamento de dados já mostra falhas na concepção da história. “‘Informação’ é a imagem refletida da ‘entropia’, ela é a inversão da tendência de todos os objetos (do mundo objetivo, em geral) incorrerem em situações cada vez mais prováveis e, por último, em uma situação disforme e o mais provável possível” (FLUSSER, 2010, p. 28).

Por último, seu receio no valor tecnicista da humanidade em conceber o mundo, trazendo exatamente a condição atual. A *forma mentis* de uma sociedade pós-industrial, ou pós-histórica, das máquinas, que faz mudar o sentido das coisas: uma “cosmovisão mecanicista” (FLUSSER, s/d-B, p. 4). Segundo o texto, tais máquinas mais tarde se tornam os aparelhos; constituem um sistema, o funcionamento, o mecanismo aparelhístico. Levando-se em conta a problemática da memória, Flusser o faz argumentando sobre os ordenamentos das informações: a recepção, a distribuição, o armazenamento e os resultados político-sócio-culturais dessa organização.

Assim, nesse acúmulo de memórias adquiridas pelos objetos para imaginar e conceber o mundo, Flusser alerta para tal dependência. “Não temos modelo para tal historicidade dialógica, que não passa pela mediação de objetos. Não temos modelo de uma história sem cultura objetiva.” (2011b, p. 84-85). Para nossa pesquisa, o conceito flusseriano de *memórias herdadas e memórias adquiridas*, por exemplo, reverte na problematização do esquecimento contemporâneo, quando observamos que objetos tecnológicos comunicacionais estão cada vez mais presentes em nossas vidas e interferindo em nossas histórias: “o propósito da história

humana deixa de ser o de informar os outros com dados adquiridos, mas o de informar objetos.” (2011, p. 87).

Sobre este acúmulo de informações que estes aparelhos produzem, Flusser também se preocupa com a ecologia das informações geradas, por meio de um vicioso ciclo entre natureza, cultura e lixo. Para o filósofo, uma forma de reequilibrar essa equação era fazer com que as informações criadas pudessem permanecer em um local fora das mãos humanas para não se transformarem em bens de consumo; informações “inesquecíveis” e a produção de uma cultura imaterial (*undänglich*) por meio da memória do computador (Id., 2007, p. 61, grifos do autor).

Aí está outro conceito flusseriano sobre memória, *memórias artificiais*. Na obra singular de Flusser, *Vampyroteuthis Infernalis* (2011b), no capítulo *A cultura do Vampyroteuthis: seu modo de pensar*, o autor tcheco-brasileiro aponta tal gesto humano em controlar com as mãos os objetos que aparecem na sua frente – uma observação que também identificamos como preocupação com o esquecimento: perceber ao seu redor apenas pelos objetos que mediam sujeito e mundo ilustra uma perspectiva que converge com as práticas sociais cotidianas rodeadas de objetos midiáticos.

Destarte surge um vai-vem entre objeto e modelo, entre aparência e conceito, em cujo fim surgirá uma situação na qual nenhum objeto que não tenha conceito pelo menos ligeiramente apropriado pela memória humana será percebido (FLUSSER, 2007, p. 93).

Por fim, acreditamos que outro trecho desta mesma obra de Flusser possa resumir bem o tom cibernético do pensamento deste filósofo, quando da utilização de termos computacionais para definir tanto a história da humanidade quanto a história da lula abissal, com a qual Flusser se encantou quando a avistou – não à toa, dedicou o livro sobre sua existência.

Porque “reflexão” significa não apenas controle do processamento de dados, mas igualmente controle de armazenamento de dados. Significa sistematização de memória, catalogação das informações disponíveis. É crítica das informações armazenadas. (...) Toda reflexão é produtora de história. Mas nós homens, temos certa dificuldade em conceber “história” como processo que armazena e tria informações adquiridas apenas em memória humanas. É que nós, os homens, armazenamos grande parte das informações por nós adquiridas em objetos (...) E como o *Vampyroteuthis* não produz tais objetos informados (...) temos dificuldade em admitir sua historicidade (FLUSSER, 2011b, p.84, grifos do autor).

Entraremos então em um dos conceitos do filósofo que ilustra exatamente essa dificuldade de as sociedades produzirem historicidades e do qual já introduzimos parte do seu entendimento em linhas anteriores: o conceito do **gesto de abstração**.

1.3 Perceber, abstrair, esquecer: a abstração do mundo na pós-história

O “gesto da abstração” também possui outros nomes, como “escalada da abstração” ou “escada da abstração”. Para Flusser, o gesto de abstrair diz respeito às circunstâncias do mundo que o sujeito possui outro olhar, outra percepção de realidade na sua relação com os objetos. Ou seja, para o autor, o indivíduo vai abstraindo uma dimensão da maneira de ver o mundo quando utiliza os objetos como uma espécie de mapas de orientação da vida. “Ao encontrar-me no mundo, encontro-me cercado por objetos que me barram o caminho” (FLUSSER, 1981-I, p. 1).

Um das narrativas de tal concepção do filósofo tcheco-brasileiro é evocada para uma leitura mais clara.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens (FLUSSER, 2011a, p. 17).

Esse é um caminho de como funciona a escala da abstração. Flusser entende que o fascínio pelos objetos faz com que o ser humano possa traçar seu propósito ao redor deles; no esboço desse movimento, esquece do resto do mundo e tece a história com uma visão fugaz, subjetiva, uma cosmovisão, tão impressionante e fantástico os objetos o são (FLUSSER, 2014b, p. 124). Essa conceituação encontra-se principalmente na obra mais conhecida do autor, *Filosofia da Caixa Preta* (2011a). Assim, mesmo utilizando-se das imagens para traduzirem o mundo, tornando “códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas” (2011a, p. 17); ou empregando textos para “transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos” (2011a, p. 18); ou mesmo aplicando as tecnoimagens para interpretar o mundo; o pensador praguense alerta que todos esses artifícios revelaram, e ainda revelam, sintomas de um sujeito que constata ao seu redor alguns elementos em detrimento de outros.

O pensador tcheco lança tal concepção como breve “modelo ‘fenomenológico’ da história da cultura” (FLUSSER, 2008, p. 19, grifo do autor) apenas como suporte para discutir a situação criada pelas tecnoimagens, presentes no mundo contemporâneo. Trata-se, segundo

o filósofo, de um afastamento gradativo dos agentes humanos para com o mundo, na medida em que todo nosso esforço torna-se querer conceber o mundo pelos objetos - primeiro pelas imagens, depois por textos e, por último, pelas imagens técnicas (2008 p. 17-18-19). As tentativas da espécie humana de orientar-se tiveram como resultados, para Flusser, o culto a estes objetos e a alienação de sua história. Essa observação, por exemplo, é encontrada na sua obra que se dedica, logo nas primeiras páginas, à escada da abstração, *O Universo das Imagens Técnicas* (ibid.).

Segundo Flusser, a cada investida em um objeto para fazê-lo de mapa orientador da vida, o ser humano vai abstraindo uma dimensão do mundo e vai tornando-o reduzido no espaço-tempo; vai esquecendo dos outros elementos que compõem a história. As tecnoimagens fazem parte do contexto marcado pelas tecnologias comunicacionais e pela computação e são, novamente, uma alternativa do ser humano na condução de não se entorpecer diante de um objeto e uma crítica do autor para tornar possível o pensamento no movimento do “retorno para o concreto” (FLUSSER, 2008, p. 20). O propósito do pensador aqui consiste no engajamento da sociedade em compreender o universo das imagens técnicas para que os indivíduos se tornem conscientes da sua história.

A arte futurista italiana, por exemplo, flertava com o progresso e desenvolvimento industrial, que na entrada do século XX estava sendo consolidado. Os artistas futuristas eram apreciadores da ciência e isso ficou expressado nas suas diversas manifestações artísticas. “Além de sua clara associação com a tecnologia e o maquinário, temas tão caros ao movimento, a ciência apresentava-se, também, como um fértil campo para atuações culturais.” (D’UGO JUNIOR; BORTULUCCE, 2019, p. 76).

A julgar pelo nome dado às suas poesias e pinturas, como as “aeropoesias” e “aeropinturas” (2019, p.79), era possível identificar o quanto o Futurismo se valia do apreço de máquinas como o trem, o avião, o automóvel, para apostar no valor do “homem-mecânico”, organismo híbrido que viria a ser uma espécie de momento posterior na escala da evolução humana” (2019, p.70, grifo do autor). O movimento investiu no além da materialidade maquínica, “interessando-se cada vez mais pelas teorias científicas, pelas pesquisas sobre ondas, o campo eletromagnético, e diversos outros campos de estudo.” (ibid.).

Assim, no Futurismo italiano, o que para nós configura-se é um movimento da modernidade fascinado pelo poder das tecnologias. Flusser alertou inúmeras vezes sobre o perigo do esquecimento do resto do mundo na relação com os objetos, do movimento em tecer a história com uma visão fugaz, subjetiva, uma cosmovisão, tão impressionante e fantástico os objetos o são (FLUSSER, 2014b, p. 124).

E é exatamente do ponto anterior que se quer chegar: da consciência da história, de transformar as narrativas a fim de eliminar qualquer possibilidade de, como diria Walter Benjamin, um tempo homogêneo e vazio. “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia desse andamento deve estar na base da crítica da ideia do progresso em geral” (BENJAMIN, 2012, p. 249).

Se Benjamin já havia antecipado que os meios de comunicação, no final do século XIX e na entrada do século XX, transformaram nossas subjetividades, nossa forma de agir no mundo e o nosso entendimento diante dos fatos históricos, Flusser trata dos desdobramentos dessa sociedade tecnológica que o filósofo alemão vivenciara, a partir do pensamento sobre as imagens técnicas, como uma espécie de continuação do resultado. Para o autor de Praga, tais dificuldades em conceber as historicidades possuem como consequência inúmeras crises na contemporaneidade: nas artes, na história, na forma como comunicamos.

1.4 Crise da história, crise da memória: imagens que falham em não comunicar

Como os eventos narrados por Vilém Flusser demonstram os conflitos com as imagens na contemporaneidade, transformando a experiência humana com a história? O pensador tcheco se preocupa com as configurações do regime das imagens técnicas: na maneira como são geradas, recebidas e distribuídas. Nesse sentido, cria diagnósticos de como tais imagens alteram o jogo da comunicação e os processos mnemônicos. É possível verificar essas mudanças trazidas pelas imagens na contemporaneidade quando: 1) produzem novas realidades, mesmo emergindo, ocultando ou até pareando as já existentes, assinalando um estado de imprecisão na veracidade dos fatos históricos; 2) encontram-se engendradas nos sistemas responsáveis pela sua geração e disseminação e capazes de rearranjá-las a ponto de instituírem novos vínculos entre a rede de atores sociais, humanos e inumanos; 3) estabelecem pontos de ruptura nas dinâmicas comunicacionais, recombinao os significados das informações e suas formas de organização.

No quarto capítulo do trabalho, a relação de Vilém Flusser com a arte será mais profundamente abordada. De qualquer forma, vale trazer certas observações por agora para debater sobre tal contemporâneo permeado de crises, como aponta o autor. Algumas destas estão nas linhas seguintes.

Flusser escreveu muitos conteúdos para revistas ou eventos de arte. *Ars Electronica*, *Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, *Academia Alemã de Artes*, *Arts Vivants*, *Main Currents*, *Artforum*, *Arte em São Paulo* são alguns exemplos de periódicos e congressos sobre

arte aos quais alguns documentos do autor tcheco encontram-se endereçados. Nesses escritos, por exemplo, há uma série de quatro palestras ministradas por ele e organizadas pelo artista plástico Gabriel Borba, na Galeria Paulo Figueiredo, em 1981, com o título *Como explicar a arte?*. As palestras tratam da questão da arte numa relação muito estreita com o problema da memória e de como o sistema das mídias opera, explicando a produção (I), a recepção (II), a distribuição (III) e o efeito político-social (IV).

Nesses pequenos cursos, há suas impressões sobre a arte pensando como funciona o sistema de comunicação aplicado à visão da história da cultura artística, pois é “capítulo da história geral” (FLUSSER, 1981-I, p. 2). Além disso, é possível observar o contato de Flusser com artistas estrangeiros, desde o coletivo artístico *The Kitchen*, nos seus trabalhos de curadoria, até a sua grande aproximação com o artista francês Fred Forest.

O que vale notar é quando Flusser relaciona a crise da arte contemporânea - principalmente nessa série de palestras sobre arte - com a crise da história, da qual ele ressaltava o protagonismo das mídias de massa. Após descrever todo o cenário na primeira palestra, que envolve a questão da produção das obras de arte no contexto que ele aponta “à luz da revolução dos meios de comunicação (...) também conhecida sob a denominação ‘segunda revolução industrial’” (FLUSSER, 1981-I, p. 3), o filósofo demonstra incerteza sobre as possíveis consequências da arte ocidental para a humanidade. E é assim que o pensador praguense vai imaginando tal situação durante as outras três aulas.

O espírito dessa crise, sobretudo nas artes, parece que já havia nascido nos primeiros anos de 1960, segundo Santaella (2005, p. 45). A pesquisadora ainda relata que um dos pontos do surgimento da arte pós-modernista se dá a partir do instante em que as vanguardas artísticas modernas foram sinônimos de fracasso quando transformadas em arte de elite. “Uma arte que paradoxalmente era preservada e cultuada nos mesmos museus que os futuristas haviam jurado destruir.” (2005, p. 47). Ou seja, as artes de vanguardas modernistas decepcionaram, em algum momento, os artistas do período do surgimento da arte pós-moderna por falharem na promessa das artes transformadoras.

O que havia na cena no período das décadas de 1960, que se consolidou de 1970 em diante, era um enorme crescimento das novas tecnologias e, principalmente, a discussão sobre a natureza das máquinas, suas promessas e o futuro da sociedade, nomeada de diversas formas. “Ideias acerca de uma sociedade pós-mecânica, pós-industrial e pós-moderna” (2005, p. 46), eram alguns desses termos num contexto em que emergia o Minimalismo, o *pop art*, a

Arte Povera, até a consolidação da arte tecnológica⁴, a partir de 1980, onde já não existiam mais obstáculos para interromper a conexão entre as artes e os meios de comunicação.

Lembrando desse período de crise nas artes do qual o filósofo examina, uma rápida busca na plataforma *Flusser Brasil*, um portal que possui inúmeros manuscritos do filósofo, inaugurada em 2014 por dois pesquisadores da obra de Flusser, Gustavo Bernardo e Rainer Guldin, é possível encontrar quase dez títulos de textos flusserianos com a palavra “crise”. Os textos envolvem diferentes temas: educação, ciência, política, guerra etc. Só com essa pesquisa superficial, é visível que sua busca está em compreender as transformações da sociedade na qual ele próprio viveu. Os sistemas comunicacionais, atualmente, provocam não só uma massiva disseminação de informações, mas também suas alterações, reconfigurando seus códigos e símbolos facilmente. Dessa forma, torna-se cada vez mais incerta a veracidade dos dados e a instabilidade dos fatos, tamanha a quantidade de notícias e o quanto elas podem ser modificadas.

Textos, sons, imagens e vídeos, por exemplo, podem ser alterados, hoje, facilmente com as tecnologias digitais. É só olharmos à nossa volta e percebermos que estamos cercados de instrumentalização necessária para que a modificação de arquivos aconteça. São programas de edição de filmes, páginas *online* de conversão de arquivos, *apps* que aceleram e diminuem a velocidade dos áudios gravados, técnicas de montagem de imagens. Os resultados desses artifícios são encontrados não apenas na *web* sob forma de *memes*, *deepfakes* e outros recursos, mas também em outras práticas mais habituais, como filmes publicitários, programas jornalísticos, seriados e filmes cinematográficos na TV e nas plataformas de vídeo, como *Youtube*, *Netflix*, etc. Ou seja, as manipulações dos objetos que servem de arquivo não só estão presentes em meios informativos e de entretenimento, como é parte imprescindível dos mesmos e isso reforça a ideia de que estamos cercados por essas ferramentas e técnicas.

Tudo isso faz parte de uma organização que possui início nas estruturas tecnológicas analógicas até se potencializarem dentro do processo de digitalização. Um universo que armazena, reconfigura e distribui com a possibilidade de apresentar outras versões e novas formas de existência da informação. Em um ambiente repleto de rearranjos e recombinações dos arquivos, as realidades são testadas a todo o momento e a história e as instituições culturais encontram-se sob questionamento. Como dar crédito às narrativas históricas que

⁴ No capítulo 4 deste trabalho, a noção de arte tecnológica será melhor esclarecida, a partir de Lúcia Santaella (2003). Por ora, sua definição pode ser entendida pela própria autora: a “arte tecnológica se dá quando o artista produz sua obra através da mediação de dispositivos maquínicos, dispositivos estes que materializam um conhecimento científico” (2003, p. 153).

estão sendo produzidas nesse contexto de repaginação o tempo todo pelas tecnologias da cultura digital?

Nesse contexto, ainda é preciso dizer que os sistemas algorítmicos selecionam imagens, dados, comentários e notícias, moldando aquilo que recebemos nas plataformas de redes sociais por meio das nossas ações e reações sobre o que sentimos, gostamos, comentamos. Há também um enorme crescimento das tecnologias de vigilância, criando assim “uma nova dimensão de controle social” (BEIGUELMAN, 2021, p. 54), mas trazendo junto com isso problemas na manipulação das informações, pois “há ainda uma série de falhas nos processos de identificação, por conta do de certo déficit de dados” (2021, loc. cit.) que são coletados pelos programas com inteligências artificiais. Por último, a dificuldade diante de todos esses processos em revelar episódios do passado e do presente, que continuam submergidos frente a discursos que prevalecem ou que não são confrontados na construção da informação no mundo contemporâneo. Um exemplo disso são os inúmeros bancos de imagens digitais que dificilmente possuem indivíduos que não sejam de traços europeus e ocidentais, ocultando ainda mais os povos e grupos sociais reprimidos ou desconhecidos.

Outro ponto relevante dessa crise da qual se aponta está no que Beiguelman retrata e que se ratifica no pensamento anterior de Felinto sobre a circunstância paradoxal do presente pela perspectiva arquivística.

Por um lado, vivemos um estado de overdose documental, registrando compulsivamente nosso cotidiano. Por outro, submergimos na impossibilidade de acessar a memória, atrelados à lógica das *timelines* que se ordenam nas redes sociais, sempre a partir do mais atual (BEIGUELMAN, 2021, p. 140).

Assim, processos e narrativas históricas, à luz das tecnoimagens, vão sendo recodificados e o jogo mnemônico vai sendo alterado para uma nova estética. Uma estética da memória e do esquecimento na pós-história flusseriana.

1.5 A história recodificada: a informação e a memória na pós-história

Neste item o interesse é apontar brevemente as mudanças na estrutura da comunicação no contexto pós-histórico. A condição tecnoimagética é simbolizada por Vilém Flusser como um novo paradigma não só em conceber a história humana como também modificar subjetividades e os processos comunicacionais. As imagens técnicas constituem e são constituídas por canais, gerando símbolos inusitados e difundidos por novas estruturas nas mensagens, vindas de sistemas de variadas linguagens, resultando em modelos diversificados

de armazenamento e distribuição de informações. Diante da multiplicidade de perspectivas, uma episteme flusseriana prevalece: a apresentação de fenômenos que revelam um instante que a maneira de pensar e agir no mundo reflete na materialidade e na medialidade de objetos que fazem parte de uma cultura tecnológica.

É nesse ponto, inclusive, que entendemos que Flusser não estabelece somente as imagens como único objeto para proferir suas ideias: a língua, a fábrica, a roda, a arte, e, claro, as imagens técnicas e os meios comunicacionais, são apenas alguns dos exemplos na sua procura pelos enigmas da comunicação da humanidade. Nos seus incontáveis escritos, catalogados nos arquivos alemão e brasileiro da obra do pensador tcheco-brasileiro, além de obras que possuem uma coletânea de seus textos, como *O mundo codificado* (2007), é possível ter uma noção de que suas metáforas abordam outros enunciados que não só a imagem e que, ela, a imagem, reverbera nas reflexões muito além de um simples objeto produzido pelos meios de comunicação.

Sobre essa observação da imagem-fenômeno em Vilém Flusser, uma expressiva e pouco explorada reflexão do filósofo pode ser vinculada aos estudos do som. A segunda edição da décima sétima revista no ano de 2014 do periódico *Flusser Studies* foi destinada a receber textos sobre a relação de Flusser com o *sound studies*. Quem organiza o periódico são os artistas e pesquisadores Marta Castello Branco, Annie Goh e Rodrigo Maltez Novaes. A edição da revista foi inspirada, na ocasião, pela descoberta nos Arquivo Flusser, em Berlim, de dois manuscritos de Flusser, intitulados “Na Música” e “Na Música Moderna”, mostrando que, mesmo o som não sendo um tema que o pensador tcheco-brasileiro tenha se dedicado, não se pode reduzir suas ideias apenas a um domínio visual.

Ainda sobre os enumerados escritos do filósofo tcheco-brasileiro, Flusser aborda tais coisas e “não-coisas”⁵ para imaginar o instante por ele observado e diagnosticar alguns traços que prevalecem até hoje, na nossa visão. Em muitas vezes, o pensador estabelece uma temporalidade para descrever como ele observa certos aspectos da sociedade. Já que até agora a pós-história foi definida em alguns parágrafos deste capítulo, é necessário referir-se aos momentos anteriores desta: a pré-história e a história flusseriana. Após tais concepções, é necessário voltar à cena pós-histórica para a compreensão do mundo recodificado pelas tecnoimagens.

⁵ “A não-coisa” [1 e 2] é título de dois textos do livro presente na coleção *O Mundo Codificado* (2007), onde Vilém Flusser analisa a questão da imaterialidade de objetos: “as memórias do computador são um exemplo disso” (p. 61).

A definição desses períodos encontra-se mais detalhada na obra *Filosofia da Caixa Preta* (2011a), mas tais concepções pertencem a diversos outros textos breves. Logo no início do livro, inclusive, existe uma sessão de vocábulos flusserianos, chamado “Glossário para uma futura filosofia da fotografia”, onde pré-história significa “domínio de ideias, ausência de conceitos; ou domínio de imagens, ausência de textos” (2011a, p. 13); história quer dizer “tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos” (2011a, p. 12). Aqui, já é perceptível algumas noções desses períodos que o filósofo de Praga estabelece: as imagens como objetos predominantemente presentes na sociedade pré-histórica e a escrita como elemento constituidor do período histórico. É fundamental ressaltar, antes de prosseguir, o que se quis dizer agora.

São notórios (dito por muitos também que pesquisam sua obra) os “saltos” históricos que Vilém Flusser faz ao descrever as cenas da sua pré-história, história e pós-história. Contudo, é perceptível também a estratégia do pensador no intuito de apresentar, de maneira mais simples, que cada época possui uma sociedade que é mediada por um elemento (imagens tradicionais, escrita e imagens técnicas) como modelo organizacional das sociedades vigentes de cada tempo. Muitas vezes, o teórico se utiliza desse modelo, mas seu foco está em outro apontamento: nas estruturas dos saberes e do trabalho, da nossa forma de pensar e nossos processo cognitivos, de objetos como o automóvel, da construção das cidades, dos discursos políticos, das influências dos meios de comunicação em nossas vidas.

Na pré-história, Flusser indica que as imagens exerciam certo “poder mágico”, na medida em que elas exercem um papel de “substituírem eventos por cenas” (2011a, p. 17). Esse instante histórico se refere ao período das imagens rupestres, principalmente, como, por exemplo, os desenhos nas cavernas de Lascaux⁶. Tais manifestações, conforme o autor retrata, tornam o mundo “mais visível”, um mundo imagético, enfim; tornam as visões como “imaginações”, e se põe “entre nós e o mundo das coisas” (FLUSSER, s/d.-B, p. 2). Esse fenômeno pode se tornar mais perigoso quando o sujeito, ao se orientar no mundo apenas por essas imagens “considerem as imagens como verdadeiras e o mundo como imaginação” (ibid.).

A história para Flusser aparece por meio desse contexto no qual as imagens falham em conduzir o indivíduo, pois “para o idólatra - o homem que vive magicamente -, a realidade

⁶ O filósofo tcheco aponta as figuras rupestres descobertas nas profundas cavernas na cidade de Lascaux, no sudoeste da França, em diferentes textos, devido à importância do local para a humanidade. Para Flusser, as figuras que lá se encontram representam um marco do momento que ele denomina como pré-história: “Fez-se necessário inventar imagens, pois as imagens são abstrações da dimensão da profundidade da circunstância, projeções de volumes sobre superfícies (em Lascaux, por exemplo)” (FLUSSER, 1984, n.p).

reflete imagens.” (FLUSSER, 2011a, p. 17). Com os primeiros textos, “a escrita se funda sobre a nova capacidade de codificar planos em retas e abstrair todas as dimensões” (2011a, p. 18), isto é, o texto nasce da capacidade da sociedade de construir sua imagem do mundo a partir do que o pensador tcheco chama de “consciência histórica” (2011a, loc. cit.). Pois é desse ponto que a percepção sobre o tempo possui um entendimento linear: os fatos, as histórias, os cenários são pensados conforme uma narrativa em sequência. O mundo, então, torna-se mediado por textos e produz história por meio de conceitos, modelos e pensamentos científicos, onde “as linhas escritas relacionam seus símbolos a seus significados, ponto por ponto” (FLUSSER, 2007, p. 113). Essa circunstância, onde os livros em rolo e o códice são exemplos de primeiros suportes de textos da história humana afetaram nossas atividades cognitivas, segundo Gonçalves e Timponi (2012, p. 54-55), além de atuarem na maneira como a sociedade acumula, processa e produz informações.

Conforme Flusser continua, a escrita atravessa um período de crise com a chegada das imagens técnicas, pois “tais imagens se preparam para eliminar textos” (FLUSSER, 2011a, p. 25). Esse tom quase poético e profético do filósofo representa, na verdade, o poder das tecnoimagens e o receio de, mais uma vez, a humanidade se orientar cegamente no mundo por todo o mecanismo resultado do seu aparecimento: o sistema aparelhístico, que aparelha nossas vidas, rotinas, ações, nossa forma de pensar, a maneira de produzir dados e a visão de como a história se estabelece nessa conjuntura.

A coletânea de ensaios encontrada no livro *O mundo codificado* (2007), com textos de Flusser no período posterior a sua estadia no Brasil, é uma das obras que mostra sua intenção de refletir sobre o momento pós-histórico. Suas teses sobre coisas, códigos e construções - o livro encontra-se separado pelos seus organizadores por meio desses três artifícios flusserianos - destacam os questionamentos do filósofo tcheco-brasileiro com o futuro do uso das tecnoimagens, da função da escrita, dos novos meios de comunicação (televisão, computador) e do papel do *designer*. Os textos são repletos de apostas, de uma espécie de futurologia, enfim; de tentativas de se traduzir um “amanhã” para o ser humano.

Em cada ensaio, Flusser adota um modelo para definir os artifícios da humanidade na tentativa de tangibilizar como se estabelece a comunicação humana. Sua preocupação com o período pós-histórico é de previsões ora otimistas, ora pessimistas (isso também se consolida em tantos outros momentos na sua obra), diante de um universo de imagens técnicas, ou melhor, de um cenário de uma tecnoimaginação, de “imaginar tecnicamente” (2007, p. 136). Essas diagnoses e prognoses flusserianas são investimentos que o autor faz e que, inclusive, podem ser pensados à luz da contemporaneidade.

As ciências e outras articulações do pensamento linear, tais como a poesia, a literatura, a música, estão cada vez mais se apropriando de recursos do imagético pensamento-em-superfície, e assim o fazem por causa do avanço tecnológico da mídia de superfície (*surface media*). E essa mídia, incluindo pinturas e anúncios publicitários, estão recorrendo cada vez mais aos recursos do pensamento linear (...). Em suma, queremos dizer que o pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos (2007, p. 118, grifo do autor).

Se analisarmos a cultura contemporânea, é possível dizer que estamos diante de aparelhos tecnológicos que podem ser considerados como *surface media*, como *tablets*, *smartphones*, *notebooks*, sem falar nas TV e no cinema, das quais ele já trata como meios imagéticos (2007, p. 120). Mas o que seria as mídias pensarem por conceitos? Flusser se utiliza de alegorias, de um tom poético, de fabulações, como já mencionado anteriormente. O que esse enigma quer dizer é que as imagens produzidas pelos meios-superfície substituem cada vez mais a forma da humanidade ver o mundo a partir da escrita e de tudo que com ela foi produzido como forma de organizar a vida: a história, com seu aspecto de narrativa linear é uma delas. Ou seja, quando o *surface media* pode se tornar “um metapensamento de um modo de pensar conceitual” (*ibid.*), significa que o autor pensa no papel das imagens técnicas em substituir a escrita na concepção da história.

Não é tão difícil imaginar tal circunstância. A pesquisa *Poder Data*⁷, realizada no mês de outubro deste ano, revela que, só no Brasil - um dos países que mais consomem conteúdo em redes sociais do mundo -, há números importantes para registrar o que se quer mostrar com tamanho poder das imagens e mídias digitais hoje. Mais de quinze por cento dos entrevistados utilizam redes sociais como *Facebook* e *Instagram* de três a cinco horas por dia, e quarenta e nove por cento dos 2.500 que responderam à pesquisa possuem perfil entre três a cinco redes sociais. Uma parte relevante do resultado: dentre eles, um considerável número de jovens adultos de grandes regiões metropolitanas utiliza as redes sociais como fontes de informação diária.

Uma pesquisa como essa, mesmo em terras brasileiras, possui registros significativos para exemplificar as linhas anteriores sobre o pensamento de Flusser. A informação para a compreensão das narrativas históricas, os fatos, os dados, adquirida, produzida e disseminada nas tecnologias comunicacionais digitais parecem corroborar com a previsão do filósofo praguense: recodificam - para usar de uma expressão flusseriana - a maneira da humanidade se orientar no mundo, de percebê-lo, de agir sobre, de pensar; enfim, de perceber e conceber a sua história.

⁷ Pesquisa realizada entre os dias 11 e 13 de outubro de 2021 pelo portal de informações jornalísticas *Poder 360*.

Mas como exatamente Vilém Flusser pensou esse momento tecnocultural, a partir do modelo em que armazenamos, processamos e transmitimos as informações? Os capítulos seguintes vão propor que a tríade flusseriana *armazenamento, processamento e transmissão* seja o modelo pelo qual a pesquisa demonstrará como os agentes humanos e inumanos fazem parte da rede de produção de dados de forma a constituir a história na contemporaneidade.

Dessa forma, se fará necessário responder alguns questionamentos que o próprio teórico se engaja em responder: quais os atores responsáveis pelo arquivamento das informações e que consequências trazem para a sociedade na pós-história flusseriana? Qual o papel das mídias na contemporaneidade no processamento dos dados históricos? Como as artes tecnológicas podem fazer emergir fatos ocultados por *timelines* e denunciar as obsolescências tecnológicas e a repaginação de espaços públicos e informacionais que apagam os passados?

Esse capítulo fecha um ponto importante para avançarmos nos conceitos de Vilém Flusser sobre memória, mídia e arte. Nele, algumas concepções do teórico de Praga foram lançadas com o propósito de iniciarmos discussões, tais como: como o tema da memória aparece em diferentes momentos no autor; como a memória e o esquecimento em Flusser se manifestam; qual a relação entre arte, mídia e memória no pensador. Todas essas curtas introduções foram auxiliadas por alguns pensadores que revelam, cada qual com as suas abordagens, como podemos pensar os modos de esquecer sob a perspectiva de um contemporâneo mediatizado.

Entraremos mais a fundo em algumas dessas discussões que foram inseridas, como: o seu pensamento cibernético e os sistemas de *feedback* de comunicação ligado a algumas teorias, a saber, a Teoria da Informação e a Teoria Cibernética, o conceito de *aparelho* etc. O tema da memória em Vilém Flusser terá contornos de agora em diante mais específicos que envolvem mais os debates no campo da Comunicação, especificamente tratando de questões midio-arqueológicas nas dinâmicas comunicacionais. O terreno teórico-metodológico da Arqueologia das Mídias foi também a nossa proposta para poder adentrar em observações significativas para compreender a reflexão flusseriana.

Para isso, nos capítulos seguintes, o estudo se volta para a própria estrutura da tríade muito utilizada pelo pensador tcheco-brasileiro, presente também nas teorias alemãs da mídia, *armazenamento, processamento e transmissão*, buscando encontrar as razões mais profundas dessa ideia em trinca. Os discursos e outros elementos que decifram as relações de poder imbricados nos fenômenos que o autor descreve; as definições técnicas contidas nos sistemas computacionais e as rupturas de modelo de sociedade a partir destas; a informação que revela,

criticamente, o funcionamento das condições de existência vigentes na contemporaneidade. São esses os caminhos adiante, objetivando a sobrevivência da memória de Vilém Flusser.

2 AS INCALCULÁVEIS TECNOIMAGENS: A ESTÉTICA DO ARMAZENAMENTO NA SOCIEDADE TELEMÁTICA

É do ponto pós-histórico flusseriano que partimos para analisar a memória enquanto constituição e reconstituição da história e das formas de registro e arquivo que se organizam para conceber as historicidades. Como as histórias passam a ser elaboradas diante das dinâmicas socioculturais imbricadas com as mídias? O que o modo de funcionar de “aparelhos”, “programas”, “funcionários” e “programadores” nos ajuda na compreensão do nosso presente pós-histórico flusseriano? Que realidades e imaginários estão sendo formados a partir da produção, recepção e distribuição das informações com as tecnologias comunicacionais?

Tratando da sua tríade *armazenamento, processamento e transmissão*, é a partir de então que o trabalho consiste em entrelaçar esses termos em busca de compreender o contemporâneo tecnocultural. Esse capítulo, primeiramente, utiliza algumas expressões do vocábulo flusseriano para pensar em como nossas informações estão armazenadas na pós-história e quais são os agentes responsáveis por essa estrutura.

É neste capítulo também que buscaremos aspectos semelhantes entre a noção de dispositivo em Michel Foucault e o conceito de aparelho em Vilém Flusser, trazendo pontos dessa relação na questão dos mecanismos de poder e na produção de subjetividades na contemporaneidade. Entretanto, se faz necessário apontar, por primeiro, os agenciamentos nas formas vigentes de armazenamento de informações, a fim de se interpretar uma configuração da estética do arquivo.

2.1 Sobre a estética do arquivo na contemporaneidade

No início do capítulo *Archives in Transition - Dynamic Media Memories*, em *Digital Memories and Archive*(2013), o pesquisador mídia-arqueológico alemão Wolfgang Ernst é pontual ao falar da metamorfose da estética do arquivamento que está acontecendo na digitalização da cultura:

Essa mudança na lógica arquivística corresponde a uma descontinuidade técnica: a parte física da mídia de armazenamento impressa ou mecânica em contraponto às memórias eletromagnéticas. Considerando que a tradicional ordem simbólica da memória contava com inscrições simbólicas fixas, como arquivos e bibliotecas, a escrita ou a impressão estão sendo substituídas por cargas elétricas voláteis como transportadores de sinais. Hoje o fisicamente real está sendo registrado literalmente pelos elétrons que *brilham* em memórias digitais (ERNST, 2013, p. 95, grifo do autor).

Outro caminho possível na análise da configuração da estética do arquivo na contemporaneidade pode estar na proposta do professor e pesquisador alemão Bernd Herzogenrath (2018) ao relatar sobre os filmes do diretor de cinema e artista norte-americano Bill Morrison. Para Herzogenrath, Morrison - aclamado por filmes em diversos festivais cinematográficos e artísticos e pelas produções audiovisuais com compositores do mundo todo - possui uma “maneira muito idiossincrática de usar o material fílmico, o portador de material - a tira de celulóide - como fator primordial em sua arte” (2008, p. 11). Essa forma peculiar de Morrison nos seus trabalhos com o material fílmico vai ao encontro de tal sintoma na lógica de arquivamento por Wolfgang Ernst.

Principalmente, quando Herzogenrath interpreta o trabalho de Morrison como um esforço importante na exploração do filme por meio de “uma ‘abordagem materialista’ aos estudos de mídia e cinema” e também “por uma perspectiva que leva em consideração a temporalidade do *próprio* meio” (2008, p. 17, grifo do autor). Essa temporalidade é observada pelo pesquisador alemão por quatro aspectos do tempo e do movimento - tendo como fundo as teorias de Deleuze sobre imagem-movimento e imagem-tempo⁸ - nas observações do cinema morrisoniano: projeção, representação, preservação e manifestação.

Herzogenrath, ao descrever a percepção do tempo e sua duração relacionando as ideias de Henri Bergson e do inventor do cronofotógrafo, Étienne-Jules Marey, confere a Morrison o entendimento das distintas partes do tempo na relação de uma imagem e do filme projetado na abordagem dos filmes que ajudou a produzir (2008, p. 13). Sobre o papel da representação, Herzogenrath articula a utilização da conexão de imagens descontínuas utilizadas por Morrison, tornando dinâmico o movimento das imagens na representação do tempo fílmico (*ibid.*).

Na preservação do tempo das imagens fílmicas, Herzogenrath compara as observações do francês e crítico de cinema André Bazin sobre a preocupação com a duração do material fílmico de forma exacerbada e que tal pensamento também é motivo de inquietude nas obras de Morrison (2008, p. 14-15). Por último, na manifestação dos filmes e sobre sua “coisidade”, o alemão convoca novamente a reflexão sobre a materialidade do meio fílmico em Bazin. É a sujeição da “coisa” filme ao papel do tempo e sua decomposição que Morrison está interessado no trabalho dos seus filmes. (2008, p. 16).

⁸ Nem mesmo o autor alemão aprofundou as teorias deleuzianas no texto. É possível compreender a noção de imagem-tempo e imagem-movimento nas obras de Gilles Deleuze, *Cinema 1: A Imagem-movimento* (1983) e *Cinema 2: A Imagem-tempo* (1985).

Assim, é possível identificar nos filmes morrisonianos a produção singular com as imagens e com o material fílmico. Para tornar mais evidente o retrato de Herzogenrath sob a perspectiva do diretor e artista, vale ressaltar uma de suas obras. O filme *Dawson City: Frozen Time* (2016) é um documentário elaborado a partir de arquivos de imagens fílmicas em deterioração, encontrados enterrados na própria cidade. Morrison usa os arquivos de forma a evidenciar o tempo do momento registrado pelo desgaste dos próprios arquivos com as aglutinações e sobreposições das imagens, trazendo a narrativa da civilização marcada por tais filmes (FURTADO, 2018).

Figura 1 – Cena do filme *Dawson City – Frozen Time* (2022)



Fonte: Site *Adoro Cinema*⁹

Assim, estabelecer uma estética do arquivo no mundo contemporâneo, a partir dos trabalhos de Bill Morrison revelados por Herzogenrath, revela igualmente nossa condição no mundo na associação com o tempo e com as imagens. Pois captar os processos descontínuos na montagem das imagens, na durabilidade do seu tempo e na validade do material dos arquivos fílmicos nos remete ao estado presente e crítico das nossas vivências e práticas pelo uso massivo das imagens - e sendo usado por elas. No fundo, essa é a intenção de Morrison na confecção das suas produções audiovisuais.

Voltando às ideias de Wolfgang Ernst, a transição de uma ordem arquivística para uma “dinâmica do arquivamento” apresenta uma estética do arquivo que se encontra “em direção a uma economia de circulação: transformações e atualizações permanentes” (ERNST, 2013, p. 99). A partir da breve análise da forma de criação dos filmes de Bill Morrison, podemos enxergar que o diretor de cinema e artista norte-americano já manifestava o interesse, desde o início de suas obras, em caracterizar o caráter transitório e manipulável das

⁹ Disponível em: < <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/cineop-2018-dawson-city-tempo-congelado-e-um-tesouro-em-forma-de-filme,9e8351a2a06c38fe32eed69a555e5fe8oy83cfop.html> >. Acesso em: 15 jan, 2022.

imagens do material fílmico. Além disso, Morrison preocupa-se também com o resultado das formas de arquivamento que Ernst declara quando as suas obras são igualmente uma crítica da administração excessiva dessas imagens no mundo contemporâneo.

Quando Ernst (2013) relaciona a forma volátil dos arquivos em analogia a um pulso eletromagnético, ele se refere à característica pensada pelas dinâmicas da Cibernética, que se interessa pelos fluxos de informação de forma sistemática; mensagem sendo recebidas e enviadas o tempo todo para alterar ou estabilizar o meio. Essa será, inclusive, nossa discussão no terceiro capítulo do trabalho: a Teoria da Cibernética, o processamento das informações, o modelo do sistema para gerar ou não entropia, a memória no sistema cibernético e as implicações de todas essas questões no pensamento flusseriano.

Por ora, o que é preciso destacar é que, para o autor alemão, as informações são mais atualizáveis que duráveis, são mais acessadas que mantidas em destinos fixos. "Arquivos se tornam sistemas cibernéticos. "A estética da ordem fixa está sendo substituída pela permanente reconfigurabilidade" (2013, p. 99). Ainda que do ponto de vista de arquivos fílmicos, desgastados pelo tempo e com informações inscritas em uma materialidade analógica, o trabalho de Morrison é sim um ponto expressivo dentro dessa mutação da qual trata Ernst sobre os arquivos digitais.

Mesmo diante de uma característica de transitoriedade do digital, seus filmes revelam essa possibilidade de reagrupar informações, por sinal, muito por conta dos atributos das mídias técnicas em armazenar informações, processá-las e transmiti-las, podendo modificá-las. Ou seja, o estatuto do arquivo no nosso presente passa também pelas propriedades contidas nas mídias. Mais do que isso, é perceber o que está em jogo nas relações de poder sobre a constituição do arquivo no mundo contemporâneo; se as formas de arquivar e acessar a informação mudaram e instituíram novas dinâmicas político-econômico-sociais e provocaram novas subjetivações, é fundamental entender tal lógica.

E se as imagens contemporâneas são produtos dessa razão, revelando sua efemeridade e excessividade, o que podemos dizer da construção das narrativas históricas a partir dessas imagens? As imagens técnicas, tal qual Vilém Flusser caracteriza em *O Universo das Imagens Técnicas* (2008), são objetos de comunicação que ainda podem servir de mediação entre os seres humanos e o mundo ou estamos tornando-as nossa única forma de enxergar tal mundo? (FLUSSER, 2011a, p. 17). E se as imagens estão falhando como elementos decifradores da história?

A seguir, utilizamos algumas expressões que o autor praguense utiliza na sua vasta obra para compreender como o mundo tecnoimagético e pós-histórico, na sua visão, pode ser

definido a partir da organização e da expressão dessa realidade. Afinal, as condições de existência na contemporaneidade podem ser repensadas a partir do modo de funcionamento de programas como os computacionais? As subjetividades estão sendo afetadas e moldadas para se transformarem e armazenar, processar e transmitir informações em função desses?

2.2 Programas, programadores e funcionários da memória

Em sua obra *Pós-História* (2019), Flusser reflete sobre vários fenômenos em uma espécie de gestos da nossa sociedade para retratar tal período - o momento pós-histórico. Um deles diz respeito ao que o autor denomina como “nosso programa” (2019, p. 25). Há uma passagem importante para frisá-la, no final deste breve capítulo, a respeito do que são programas para o filósofo e como funcionam.

Na cena atual toda *Kulturkritik* é anacronismo. Porque o que é essencial na cena é o fato que os programas, embora projetados por programadores, se automatizam. *Os aparelhos funcionam sempre mais independentemente dos motivos* dos seus programadores. E surgem sempre mais frequentemente aparelhos que foram programados por outros aparelhos. Os motivos iniciais recendem sempre mais para o além do horizonte, e tornam-se sempre menos interessantes. A própria programação humana vai sendo programada por aparelhos. Por certo: determinados programadores se julgam, subjetivamente, ‘donos’ das decisões e dos aparelhos. Mas, na realidade, não passam de funcionários programados para assim se julgarem (FLUSSER, 2019, p. 32, grifo do autor).

Essa parte possui alguns significados importantes. Um deles se refere objetivamente ao que o teórico procura refletir durante todo o capítulo: há diferenças entre finalidade, causa e o acaso - este, ele denomina como característica de como surge o programa. De modo que a pós-história, para Flusser, se revela com questões que colocam em xeque a finalidade dos fatos e também das suas questões causais, fazendo com que a nossa existência seja feita de “sistemas nos quais o acaso vire necessidade” (2019, p. 28). Em suma, o pensador tcheco-brasileiro critica a ideologia e as práticas sociais programáticas do presente e seus resultados absurdos, paradoxais, muito por conta do quadro pós-histórico, onde a tecnoimagem é produzida e disseminada.

Um segundo significado se refere ao resultado de um desses modelos de programa - e o principal, para Flusser: Auschwitz. Ainda segundo o pensador praguense, outros acontecimentos proporcionaram horrores um tanto semelhantes, como a Guerra do Golfo. Contudo, para o autor tcheco, o nazismo foi algo inconcebível, inenarrável, inimaginável; a consequência desse modelo programático. O filósofo narra, nessa mesma obra, tal afirmação. “A possibilidade de se realizarem Auschwitz está implícita na nossa cultura desde o seu

início: o ‘projeto’ ocidental a abrigava, embora enquanto possibilidade remota. Está no *programa* inicial do Ocidente” (2019, p. 11).

O terceiro ponto é compreender como tais programas são construídos. Sendo pessimista e otimista em diferentes momentos dos seus escritos, o fato é que os programas são delimitados e organizados pelo que Flusser denomina como *aparelhos*: estruturas que funcionam para tornar a existência computável, isto é, calcular as ações, escolhas, gestos, decisões; enfim, a sociedade como um todo. Os aparelhos se tornaram tão presentes na pós-história flusseriana, que o tcheco-brasileiro afirma o descontrole de tal funcionamento e que são encontrados em todas as situações: “aparelhos administrativos, aparelhos políticos, aparelhos econômicos, aparelhos culturais e, sobretudo, obviamente, os aparelhos termo-nucleares” (FLUSSER, 2008, p. 105). Esse ponto é oportuno para trazer um outro significado simbólico para o entendimento dos saberes e das relações de poder: a noção do dispositivo foucaultiano.

Nesse ponto, a definição de dispositivo em Michel Foucault na visão do filósofo italiano Giorgio Agamben (2010) acrescenta a concepção do aparelho flusseriano: o dispositivo é uma rede estabelecida por elementos heterogêneos, é uma forma direta com as relações de poder e, por último, entrecruza essa relações com as relações de saber;

implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos (FOUCAULT, s/d, v. III, p. 299-300 *apud* AGAMBEN, 2010, p. 28).

Mais à frente no texto, o filósofo procura a raiz genealógica do motivo pelo qual Foucault utiliza esse termo. Em seguida, propõe uma espécie de abandono da originalidade do e do contexto do teórico francês para que o seu conceito de dispositivo se torne mais amplo: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (2010, p. 40).

Dessa forma, é possível estabelecer uma relação íntima entre o aparelho flusseriano e o dispositivo foucaultiano e, principalmente, agambiano. Pois os aparelhos de Vilém Flusser operam na pós-história de maneira heterogênea, por meio da representação dos inúmeros fenômenos contemporâneos descritos pelo tcheco-brasileiro; também indicam a emergência de identificar as relações de poderes e saberes que os constituem; e, da mesma forma, são

definidos assim para responderem uma certa urgência - a urgência de compreender o mundo tecnoimagético.

Existe ainda mais uma aproximação entre o dispositivo foucaultiano e o aparelho flusseriano que merece certo destaque. Em *Conhecer, Flusser*, Alonso (2018) extrai de um dos escritos do pensador tcheco-brasileiro o relato de sua inspiração das ideias foucaultianas em uma de suas obras.

Em texto autobiográfico que leva o condizente título de “Em busca de significado”, escrito a pedido do filósofo católico Stanislas Ladusâns, Flusser afirma: “Tinha-me perdido. Para reencontrar-me, escrevi *Até a Terceira e Quarta Geração*, influenciado por Foucault, mas ainda e sempre buscando, nas teias da língua, as malhas da saída para a não-língua”. Em 1965, Flusser acompanhou *in loco* as conferências pronunciadas por Michel Foucault na Universidade de São Paulo (USP), nas quais o filósofo francês renunciou as teses de *As palavras e as coisas*, que seria publicado no ano seguinte (ALONSO, 2018, p. 88).

Os “programas de memória” flusserianos, então, podem ser estabelecidos como programas fabricados pelos aparelhos pós-históricos, moldando gestos, capturando informações para produzir as imagens do mundo e orientando sujeitos, com o seu sistema de armazenamento, processamento e transmissão. Nesse jogo, a memória cultural é programada servindo os interesses dessa lógica aparelhística.

Assim, nesse contexto, os meios de comunicação possuem um papel significativo para Flusser. São elas, como o aparelho fotográfico, a TV, o cinema, o computador, responsáveis que moldam as práticas e subjetivações na pós-história flusseriana. Já fora relatado anteriormente que o pensador praguense possui reflexões ora que denota confiança, ora, desesperança sobre o futuro da sociedade na pós-história. Sua preocupação com as tecnoimagens é capaz de apontar perspectivas onde o aprendizado por meio do seu uso propõe modelos arrojados.

Um desses exemplos é a música de câmera, como “modelo de comunicação dialógica telematizada” (FLUSSER, 2008, p. 198), ou seja, que produz nova informação no contexto telemático. Por consequência, novas formas de constituir historicidades e de produzir memória. Entretanto, há também o modelo discursivo na sua aplicação, causando o caos, o absurdo, a destruição. O filósofo utilizou até mesmo a figura de uma lula abissal para evidenciar que tal projeto pode levar o humano a abismos mesmo antes inimagináveis:

Ultimamente, o Vampyroteuthis vem emergindo. Em três exemplares no mar da China. Sob a forma da “morte de Deus” dos textos da teologia. Sob a forma do pensamento programado da cibernética. Sob a forma do cálculo proposicional da

análise lógica. Sob a forma do romantismo assassino do tipo ‘nazismo’ da psicosociologia. E isto para ficar apenas nos exemplos ‘ad hoc’ escolhidos. E em todos estes abismos (e em outros), sua emergência inesperada tem efeito de bomba. Quando o Vampyroteuthis emerge, explode (FLUSSER, 2011b, p. 127, grifos do autor).

Em suma, a preocupação do filósofo tcheco em *armazenar, processar e transmitir* as tecnoimagens passa pelas formas de programar o armazenamento, processamento e transmissão. E passa pelos *aparelhos* que produzem tais programas na sociedade pós-histórica. Assim, é possível pensar nos indivíduos que trabalham para manter os aparelhos e os que programam os programas.

No capítulo *Dinâmicas do arquivo: a cultura do software e herança digital*, em *O que é a Arqueologia das Mídias?*, Parikka (2021) trabalha a noção de arquivo na modernidade e procura investigar as “novas noções do arquivo como modelos de inscrição de informação e cultura, conectados aos novos modos da economia e do capitalismo” (2021, p. 180). Tema caro também a Michel Foucault, o estudo do arquivo por meio do armazenamento de dados culturais e de locais físicos - e agora, informacionais, como bem frisa Giselle Beiguelman (2011; 2016; 2019; 2021) - passa, principalmente, pelas formas de preservação, acesso, enfim; pelas formas de se governar tais arquivos (PARIKKA, 2021, p. 178). Resta saber como é possível identificar as práticas de armazenamento nos dias atuais, levando em consideração as reflexões flusserianas acerca do mundo tecnoimagético e seus atores.

Flusser também fala sobre uma sociedade cercada pela produção de *softwares*, cujos programas são chamados em certas vezes pelo autor de “não-coisas” (2007, p. 51-65). O pensador praguense afirma que no mundo contemporâneo as informações são “imateriais”, “impalpáveis” (2007, p. 54). As imagens eletrônicas e os dados de computador, segundo o teórico, são tais modelos de informações.

O que o pensador tcheco-brasileiro revela mais a frente é todo o entorno do próprio *software* está se tornando da mesma maneira que sua configuração se estabelece. Isso quer dizer que toda a cultura, as práticas, as relações, os discursos, as instituições também começam a apresentar estruturas que tem a ver com o consumo dessas informações. E disserta:

Ao mesmo tempo, uma parcela cada vez maior da sociedade ocupa-se com a produção de informações, “serviços”, administração, sistemas, e menos pessoas se dedicam à produção de coisas. A classe trabalhadora, ou seja, os produtores de coisas, está se tornando minoria, enquanto os funcionários e os *apparatchiks*, esses produtores de não-coisas, tornam-se maioria. A moral burguesa baseada em coisas - produção, acumulação, e consumo - cede lugar a uma nova moral. A vida

nesse ambiente que vem se tornando material ganha uma nova coloração (FLUSSER, 2007, p. 55).

Assim, o termo *funcionários* e os *apparatchiks* que o pensador de Praga retrata diz respeito aos produtores de informações. Na sociedade tecnoimagética, esses sujeitos ainda seriam divididos em duas classes: “a dos programadores e a dos programados. A primeira seria daqueles que produzem programas, e a segunda, daqueles que se comportam conforme o programa” (2007, p. 64).

Para Flusser, então, numa sociedade programada, a tomada de decisões requer apenas apertar as teclas do computador ou o consumo de informações em uma grande quantidade e com uma possibilidade incalculável de escolhas. Se aqui a intenção é caracterizar o que são *programas, programadores e funcionários* da memória, e que, nas concepções do teórico das mídias, implica em novo modelo de sociedade, vale lembrar Parikka e pensar como a memória cultural é organizada sob essas transformações que Flusser antecipa.

A degradação da mídia material, as formas de conservação dos dados, as políticas de arquivamento, a constituição dos museus, tudo isso se modifica no cenário do *software* na sociedade aparelhística flusseriana. No capítulo do livro de Parikka (2007) algumas noções de arquivo, como *arquivos em movimento* (RØSSAK, 2010b, p. 12 *apud* PARIKKA, 2021, p. 18), aceleração, acoplamento de degeneração e regeneração (2021, p. 186) e arquivos alteráveis e reagrupáveis (2021, p. 2021) revelam direções que vão ao encontro dos argumentos de Flusser.

Pois toda essa configuração diz respeito exatamente aos aspectos que o *software* possui e permite. E que os *funcionários da memória* e os *programadores da memória* atuam conforme a lógica do *software*: não só armazenam, processam e transmitem informações tendo este como modelo. Mas também, seus gestos, escolhas, desejos, sentimentos moldam e são moldados pela forma como o *software* opera.

No próximo capítulo, os sistemas cibernético será o grande modelo de aparelho flusseriano para desvendar como tais informações, ou tecnoimagens, são processadas e como estas estão sendo utilizadas na contemporaneidade para a constituição da memória e das histórias.

3 MÍDIAS E OS OBJETOS QUE “BARRAM” OS PROCESSOS HISTÓRICOS

O objetivo neste capítulo é destacar como a teoria cibernética está presente no pensamento de Vilém Flusser. O gesto de fotografar e de apertar o botão, o automóvel, a fábrica, a música de câmara, a roda, a escrita, dentre tantos outros, são as “imagens” de um quadro histórico em ruínas. Além disso, se a história passa por um processo não só de destroços, com problemas para a sua constituição e preservação no âmbito tecnoimagético, a memória também sofre abalos estruturais: ou no tipo de informação que entra (*input*) e sai (*output*) do sistema; ou nos tipos de sistemas que estão sendo gerados para organizar tais informações, ou na troca dessas informações entre os sistemas (*feedback*). Para enfrentar os abismos comunicacionais pós-históricos das caixas-pretas informacionais, a proposta é mostrar como os meios de comunicação são fundamentais nesse processo de constituir e reconstituir a história no presente.

Algumas Teorias da Comunicação serão centrais neste capítulo para o pensamento do funcionamento dos meios de comunicação no mundo contemporâneo, ora servindo como instrumento de alienação das massas sociais, ora se mostrando como verdadeiros artifícios para o desenvolvimento tecnológico a favor de conflitos político-sócio-culturais. Além disso, é possível verificar o funcionamento dos *media* em manifestações artísticas para a compreensão das formas de processamento das informações produzidas e disseminadas por estes.

3.1 Pressupostos teóricos de uma sociedade cibernética

O início do século XX é um período marcado pelas transformações na sociedade industrial, sobretudo com relação ao crescimento da população nas grandes cidades, com as multidões urbanas, e com as especializações técnicas cada vez mais do trabalho. Um desses resultados é o que se denominou sociedade de massa, por Ortega y Gasset, como descreve Ferreira (2010, p. 106). Ferreira continua debatendo que a tarefa dos meios de comunicação se torna, dentro desse contexto das massas, a potência para a conexão entre um indivíduo refém de uma fragmentação das instituições e a massa social, que o seduz às manifestações coletivas.

Ainda segundo o teórico, alguns estudos dos *mass media* - meios de comunicação de massa (2010, p. 107) - traduzem essas transformações nas práticas sociais desse sujeito “homem-massa” (2010, p. 106). Por exemplo, a condição de um estímulo e resposta às informações introduzidas na sociedade de massa, cujos personagens se encontram onipotentes

e vulneráveis e reagem involuntariamente, como a *teoria hipodérmica* analisa (2010, p. 108). Ou a imposição de temas midiáticos para se tornarem temas da ordem do dia, por meio de uma veiculação das informações massivamente, como a hipótese do *agenda setting* (2010, p. 111). Ou ainda a crítica social da escola frankfurtiana à *indústria cultural*: um sistema onde os meios de comunicação de massa exercem um domínio da sociedade por meio da disseminação de uma cultura industrializada, causando a alienação do indivíduo, “uma atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural” (2010, p. 110).

Assim, esse tal “homem-massa”, o qual Ferreira menciona, pode ser interpretado como um indivíduo que se encontra no cerne das discussões do quadro moderno é constituído de todos esses efeitos dos quais os *mass media* possuem autoria. Não se quer aqui discutir profundamente todas essas teorias mencionadas, mesmo sabendo a importância de cada uma delas para a Teoria da Comunicação. Entretanto, analisando-as brevemente, é possível mesmo assim saber que os meios de comunicação tiveram um papel importante em permitir enxergar a transformação da subjetividade dos sujeitos dessas sociedades, “totalmente forjada pelas novas modalidades sociais” (2010, p. 107).

Essa passagem é um pressuposto para a leitura de que, a partir do século XX, as dinâmicas comunicacionais foram relevantes para as observações dos processos sociais. Muitos dos teóricos, inclusive, construíram seus argumentos de maneira conjunta nesse período. São as chamadas escolas fundadoras de vários desses e de outros estudos, como a Escola de Frankfurt, a Escola de Chicago e a Escola de Palo Alto. E é dentre os estudos da *Mass Communication Research* - as pesquisas norte-americanas sobre mídias de massa (ARAÚJO, 2010 p. 120), que verdadeiros engenheiros das comunicações surgiram, fundando a famosa Teoria Matemática da Comunicação ou Teoria da Informação (2010, p. 121).

3.1.1 A Teoria da Informação e as implicações da memória no processo de comunicação

Os engenheiros estadunidenses Claude Shannon e Warren Weaver, na publicação do artigo *A Mathematical Theory of Communication* (1948)¹⁰, desenvolveram um sistema para representar o processo de comunicação de forma matemática. Tal teorema, que deu origem a Teoria Matemática da Comunicação ou Teoria da Informação, analisa qualitativamente e, principalmente, quantitativamente o conjunto de mensagens, as fontes das informações, a sua codificação, o destinatário etc., utilizando os seguintes elementos: fonte de informação, transmissor, canal, receptor, destino.

¹⁰ Foi Shannon quem escreveu o artigo, publicado na revista *The Bell System Technical Journal*. Weaver viria, mesmo assim, a desenvolver a teoria juntamente com o primeiro.

A problemática gira em torno de duas questões que se colocam à comunicação: a da complexidade em oposição à simplificação; e a acumulação do conhecimento em oposição à racionalização dessa acumulação.

Alguns conceitos correlatos são trabalhados por esta teoria. A noção de informação (ligada à incerteza, à probabilidade, ao grau de liberdade na escolha das mensagens), de entropia (a imprevisibilidade, a desorganização de uma mensagem, a tendência dos elementos fugirem da ordem), o código (que orienta a escolha, atua no processo de produção da mensagem), o ruído (interferência que atua sobre o canal e atrapalha a transmissão), e a redundância (repetição utilizada para garantir o perfeito entendimento) (ARAÚJO, 2010, p. 121-122).

Duas importantes ideias sobre a Teoria de Shannon e Weaver são: 1) o processo comunicacional visto como um sistema e 2) a investigação e a mensuração da quantidade de informações recebidas e enviadas pelos canais, visando as alterações nesse sistema que podem ocasionar distúrbios no ato de transmissão da mensagem. Um desses desajustes é através do cálculo do nível de redundância de uma determinada língua, pois “quando escrevemos em inglês, metade do que escrevemos é determinado pela estrutura da língua e metade é escolhida livremente” (SHANNON, 1948, p. 14). Ou ainda que o nível de entropia do sistema de comunicação pode ser aferido pelo grau de redundância por meio de, por exemplo, uma analogia entre a língua inglesa e a literatura do romancista James Joyce (1948, p. 15). De fato, as análises de Shannon e Weaver trazem rentáveis contribuições para pensar o fenômeno comunicativo e tornar a comunicação uma preocupação dos desdobramentos das práticas sociais, com métodos físico-matemáticos.

No oitavo item do artigo, intitulado *Representation of the encoding and decoding operations*, Shannon descreve uma parte expressiva diante da continuação deste trabalho sobre memória e as dinâmicas comunicacionais: pensando nos sistemas mecânicos e nas suas leis de troca de energias dos seus teoremas, para que haja fluxo símbolos no processo comunicativo na troca de informações recebidas (*input*) e enviadas (*output*), é preciso uma **memória** pré-estabelecida para codificar e decodificar as informações.

Ainda temos que representar matematicamente as operações realizadas pelo transmissor e receptor na codificação e decodificação da informação. Qualquer um deles será chamado de transdutor discreto. A entrada para o transdutor é uma sequência de símbolos de entrada e sua saída uma sequência de símbolos de saída. O transdutor pode ter uma memória interna para que sua saída dependa não apenas do símbolo de entrada atual, mas também do **símbolo transcorrido**. Assumimos que a memória interna é finita, ou seja, existe um número finito *m* de possíveis estados do transdutor e que sua saída é uma função do estado atual e do símbolo de entrada atual (SHANNON, 1948, p. 15, grifo nosso).

Nosso grifo na citação acima se refere a uma tradução nossa, pois no texto original usa-se uma ideia de passado, uma história passada, transcorrida. E transcorrer significa também processar, que se refere ao nosso principal objetivo deste capítulo: analisar os elementos de *processamento* da tríade flusseriana a fim de definir sua importância na constituição das informações e, conseqüentemente, da memória.

O apontamento de uma memória instituída dentro do sistema de comunicação de Shannon e Weaver se faz necessário para que outra teoria importante seja inserida aqui, cujos conceitos são, inclusive, resultados devedores da teoria dos engenheiros norte-americanos: a Teoria da Cibernética, de Norbert Wiener, com conceitos caros para o pensamento de Vilém Flusser. Dentro dessa relação entre memória e comunicação, um dos seus propósitos é, dentre outros, definir a cultura como um composto de informações, dos seus meios de transmissão e da troca dessas informações (BRETON, 1995, p. 35-37 *apud* RÜDIGER, 2013, p. 108).

A partir da segunda metade do século XX, os processos industriais passaram por um segundo momento de transformações que envolveu o advento das tecnologias eletrônicas e computacionais. Ao falar do entrecruzamento das mídias e das imagens artísticas, Santaella (2005) destaca principalmente os anos 1980 e a proliferação das imagens “com a explosão das redes planetárias de comunicação, nas quais computadores pessoais, empresariais e institucionais estão ligados” (2005, p. 41). A Teoria Cibernética, da qual o também matemático Norbert Wiener foi um dos fundadores, encontra-se nesse cenário onde o constante desenvolvimento das tecnologias maquinicistas afeta os modos de vida, os sujeitos, as práticas sociais e, claro, os sistemas informacionais. “A revolução microeletrônica e a revolução tecnológico-industrial a ela combinada nos levam a considerar o surgimento de uma nova civilização, cujos princípios se ligam cada vez mais aos processos de comunicação” (RÜDIGER, 2013, p. 105).

O esforço de Wiener com a teoria é estabelecer uma ciência que possa servir de compreensão na relação entre os diversos sistemas existentes. Isso implica dizer que, para o autor, não é somente os entes maquinicos que devem ser analisados dentro da lógica sistemática, mas também todos e quaisquer seres vivos. E, principalmente, que a Cibernética tenha como principal intenção compreender a relação comunicacional entre as máquinas e os viventes, pois

A cibernética se definiria como o pensamento tecnológico de terceira fase, após a mecânica e a elétrica, e segundo o qual o mundo, em sua variedade, pode ser reduzido à informação, mas muito mais. A pesquisa tecnológica, crê-se a partir de seu tempo, tem em seu poder os meios para, pouco a pouco, reescrever informaticamente todas as relações entre as unidades de informação (bits) do qual

este mundo seria formado, e, por essa via, reconstruir maquinisticamente todas as entidades passíveis de vivência ao alcance de sua consciência fenomenológica (RÜDIGER, 2013, p. 106).

As origens do pensamento de Wiener se relacionam com o seu trabalho como engenheiro bélico durante a Segunda Guerra Mundial e sua dedicação era a de interligar cada vez mais o combatente às máquinas de artilharia (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 46; RÜDIGER, 2013, p. 107). Essa sua busca pela perfeição fica ainda mais evidente quando é possível observar a teoria e seu ponto central de funcionamento: o combate a entropia do sistema, segundo uma das leis da termodinâmica, na Física. “Entropia quer dizer: perda de energia no interior de um sistema. Enquanto um sistema produz informação e diferença, ele se mantém ativo e em funcionamento” (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 46). Segundo ainda os autores, Wiener associa a entropia do sistema ao ruído, nesse caso, como uma falha, algo que pudesse impedir o seu processo operacional. Um pensamento oposto¹¹ ao de Shannon e Weaver na Teoria da Informação, entretanto proveniente dessa, pois, para Shannon, a mensagem quanto mais inesperada, mais transmissão de informação ocorre.

Ainda conforme apontam Felinto e Santaella (2012), Wiener e sua teoria criam a possibilidade de se vislumbrar que máquinas e homens estão em igualdade no estudo dos processos de comunicação. Dessa forma, marca um novo pensamento ontológico, sobretudo as questões que envolvem o pós-humanismo, e transforma também a episteme (2012, pág. 50). Isso porque constroem novos entendimentos e leituras, estabelecendo rupturas na forma de pensar o indivíduo, pois “desconstrói o antropocentrismo e desloca o humano de sua posição soberana tradicional” (2012, p. 148). Entretanto, Wiener apresenta pensamentos contraditórios, como, por exemplo, ainda manter sua base de pensamento no humanismo quando, depois de trabalhar com armas de guerra, passa a ser radicalmente contra o desenvolvimento bélico (2012, p. 48).

Pensando no que as manifestações artísticas podem contribuir no debate das noções cibernéticas e na maneiras alternativas de dismantelar a centralidade do humano, há três anos, a artista brasileira Sara Lana que, assim como Shannon, Weaver e Wiener, também é matemática e engenheira, criou uma instalação sonora. A obra de arte remete a essa complexidade sistêmica de mensagens, informações, ruídos, enfim, ao processo de comunicação e o esforço em diminuir as falhas, o *input*, *output* e o *feedback* das mensagens.

¹¹ Em uma nota de rodapé, Felinto e Santaella (2012, p. 46) apontam essa oposição entre o pensamento de entropia em Shannon e Wiener, assinalada pela crítica literária Katherine Hayles.

A obra *A Máquina de Antônimos* (2018), se dispõe a uma crítica a como a sociedade deposita cada vez mais a confiança em base de dados organizados e processados por máquinas.

Os apreciadores da obra de arte interagem com a instalação, mencionando qualquer palavra ou frase em um microfone e nos diversos televisores e rádios interligados, representando uma espécie de entidade maquinica, a sentença criptografada é emitida com palavras e expressões opostas às mencionadas. A oração proferida não é mais recuperável. Assim, a autora questiona também a precisão das informações nos sistemas informacionais. Além disso, denuncia a vulnerabilidade do armazenamento de informações nos dispositivos tecnológicos e o resultado do processamento com o papel do ruído na mensagem. Mas, sobretudo, também provoca uma experiência artística que confronta a soberania humana, onde as máquinas tomam o protagonismo quando emitem termos antônimos, como se elaborassem uma espécie de contragolpe ao humano.

Figura 2 – Imagem da obra *Máquinas de Antônimos* (2021)



Fonte: Site da artista Sara Lana¹²

3.1.2 A memória cibernética em Vilém Flusser

Vilém Flusser disserta ideias da Teoria da Cibernética na extensão de sua obra. Na sua própria biblioteca de viagem, é possível encontrar nomes como Oscar Becker - discípulo de um dos maiores influenciadores de Flusser, Edmund Husserl -, a escritora russa Yelena Saporina, o historiador de arte Roland Günter, o russo Tobias Dantzig, e, claro, Norbert Wiener, estão presentes nos livros sobre o pensamento matemático e os conceitos cibernéticos. Flusser reforça mais ainda seus laços com a Teoria da Cibernética quando também extrai da mesma fonte da Teoria da Informação alguns pensamentos sobre os

¹² A artista Sara Lana possui essas e outras obras que trabalham arte e tecnologia. Disponível em: <<https://saralana.xyz/antonimos>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

fenômenos que revela. Tal vínculo está impregnado nos diversos temas, como o da arte, por exemplo:

A sociedade se apresenta nitidamente dividida em duas camadas. Uma camada superior e relativamente pouco numerosa que produz e emite culturemas, e uma grossa camada que recebe e consome tais culturemas. A camada emissora está ligada à receptora pelos canais de comunicação de massa. A ligação é nitidamente discursiva e não permite retro-alimentação dos emissores por parte dos receptores (FLUSSER, s/d-A, p. 1).

Ambas as teorias desenvolveram a reflexão sobre a troca de informações entre o meio tratando do problema da entropia, já explicitado aqui. Ocorre que na obra do teórico praguense, conforme afirmam Felinto e Santaella (2012), a noção de sujeito e sociedade em Flusser incorpora os conceitos da cibernética. “O modelo de subjetividade proposto por Flusser para a sociedade telemática deve ser entendido como *interseção nodal* em uma vasta rede de relações sociais (e tecnológicas). Um modelo, pois essencialmente cibernético” (2012, p. 54, grifo dos autores). Flusser usa a cibernética na descrição de modelos, sujeitos, sociedade, arte. Contudo, Flusser possui outras ambições além do modelo teórico cibernético.

A sua obra *Comunicologia* (2014b), que são transcrições das aulas lecionadas na Universidade de Bochum, na Alemanha, possui diversos trechos que explicam de forma mais madura o seu elo com a cibernética. É também uma pretensão de que essas palestras fossem gravadas em vídeo para que, posteriormente, o livro fosse publicado - com a sua morte, em 1991, a obra só pôde ser publicada tardiamente. As ideias das aulas proferidas refletem a intenção do pensador tcheco-brasileiro em, assim como Wiener com a Teoria da Cibernética, conceber uma ciência “capaz de explicar todas as outras ciências humanas” (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 56).

Um trecho que resume exatamente sua Teoria da Comunicação é: “Do que trata a comunicação humana. Trata-se de armazenar informações adquiridas, processá-las e transmiti-las” (FLUSSER, 2014b, p. 33). Tal pensamento está na raiz do seu pensamento com a sua tríade *armazenamento-processamento-transmissão*, baseada nos modelos matemáticos e cibernéticos presentes em correntes de Teorias da Comunicação já apresentadas. Ao caracterizá-lo em inúmeros momentos, o que se busca com esse trabalho é reforçar que o tema da memória sempre está presente.

Como Flusser descreve sobre o que é comunicação em *O mundo codificado* (2007), o motivo principal da comunicação humana é ir contra a natureza, ser contranatural, no sentido de criar um movimento que confronte as leis do universo, que a própria cibernética o

considera como um sistema fechado. Dessa forma, o autor afirma que a comunicação humana “se propõe a armazenar informações adquiridas. Ela é ‘negativamente entrópica’ (...) e é isso sobretudo que caracteriza o homem: ele é um animal que encontrou truques para acumular informações adquiridas” (FLUSSER, 2007, p. 93, grifo do autor).

Até que Flusser, no mesmo trecho do escrito, mais a frente, assinala: o grande propósito da comunicação humana, ao adquirir cada vez mais informações, não deve ser apenas para um simples acúmulo da sua cultura - essa, por exemplo, seria a forma discursiva de comunicação: é também para a promoção contra uma possível falta de sentido para a morte (2007, p. 96). É nesse sentido que sua reflexão da entropia de informações torna-se semelhante a Shannon e distante de Wiener. A troca de diversas informações é no sentido de que haja uma nova informação, uma informação que o teórico das mídias chama de “comunicação *dialogica*” (2007, p. 97, grifo do autor). É nesse sentido que Flusser avança no pensamento sobre entropia de Shannon do que em Wiener: o movimento contra o sistema entrópico busca a diferença, o novo para reequilibrar o caos causado pelo processo comunicacional que busca se aperfeiçoar no equilíbrio.

Flusser mesmo diz que tanto as formas de comunicação discursiva e dialógica precisam coexistir. Entretanto, a inquietude do pensador praguense está no segundo modelo. Mesmo quando afirma que é preciso um equilíbrio entre tais estruturas comunicacionais, Vilém Flusser está partindo do ponto da ação que o sujeito, por meio da comunicação, procura a não ordenação do mundo; com isso, “busca negar, simbolicamente, e de forma antinatural, aquilo que é inegável e natural: a morte” (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 57). A luta contra a “morte” na produção de informações se mostra um argumento semelhante ao *ser-para-morte* heideggeriano, cujo ser (*daizen*), ciente da finitude da vida, elabora estratégias para que sua existência perdure.

Eis uma das frases mais expressivas de Vilém Flusser: “*We shall survive in the memory of others*”. Tal sentença fica ainda mais clara quando uma das obras mais singulares do teórico é lembrada. *Vampyroteuthis Infernalis* (2011b) trata também, dentre outras questões, com o tema da alteridade - o que é evidente na oração flusseriana anterior. Um dos trechos significativos dessa ficcional e poética obra, trazendo uma lula abissal como ponto central, é a reflexão de como conceber a história humana e vampirotêuthica possui métodos diferentes. Parte desse trecho fora destacado anteriormente, mas aqui é preciso inseri-lo na íntegra.

Mas, nós, os homens, temos dificuldade em conceber 'história' como processo que armazena e tria informações adquiridas apenas em memórias humanas. É que nós, os homens, armazenamos grande parte das informações por nós adquiridas em objetos, sejam livros, quadros, edifícios, instrumentos. E são tais objetos que atestam, para nós, a historicidade humana, e permitem a reconstituição de 'história passada'. Nós, os homens, temos dificuldade em conceber 'história' na ausência de tais objetos, de tal 'cultura objetiva'. E como o Vampyrotheuthis não produz tais objetos informados, como não produz 'cultura' em tal significado do termo, temos dificuldade em admitir sua historicidade (FLUSSER, 2011b, p. 84).

Com essa argumentação flusseriana, é possível pensar nos tais objetos, os quais Flusser até exemplifica alguns, e sua tarefa de impossibilitar os indivíduos na constituição da história e, conseqüentemente, da memória. E fica notável o quanto o conceito de entropia assume relevância no pensamento sobre o processo de comunicação flusseriano. É possível ainda identificar, a partir desse trecho da ficção filosófica de Flusser, muitas concepções de memória em jogo - e que todas nos interessam: 1) a memória enquanto estrutura genética, fundamental para a preservação e perpetuação das espécies viventes; 2) a memória por meio das historicidades, das narrativas históricas, do fazer e lembrar da história para que, por exemplo, a história de Auschwitz não se repita - tem caro a Flusser; 3) por último, a memória do outro, que é o resultado das duas anteriores, abrindo espaço para o surgimento de uma nova informação, das narrativas esquecidas dos vencidos, como bem descreve Walter Benjamin no seu conceito de história (BENJAMIN, 2012, p. 242).

Essa frase ainda tem um significado para Flusser por conta de suas raízes judaicas. Em suma, o poder infinito da imortalidade, permanecendo na história e na tradição que tanto o Judaísmo preza. "Nossa tradição vê na memória o lugar da imortalidade no judaísmo, por exemplo, permanecer na memória é um objetivo de vida, uma benção" (FLUSSER, 2010, p. 226). Entretanto, é interessante apontar que Flusser, assim como Wiener, contraditoriamente, também não abandona seu princípio no Humanismo, a saber: o praguense procura, por diversas vezes, a intencionalidade humana como ponto de virada para as situações críticas da sociedade (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 57).

Voltando ao cenário tecnoimaginativo descrito por Flusser, descrito mais detidamente no primeiro e segundo capítulos da pesquisa, o pensamento cibernético do autor pode ser facilmente encontrado. As imagens técnicas estão sendo geradas no nosso presente em uma quantidade incalculável e sendo alteradas por meio de tantas possibilidades tecnológicas que a autenticidade é colocada em xeque. Afinal, elas desempenham um papel no auxílio da produção de historicidades ou impedem o aparecimento das narrativas históricas que os saberes e instituições teimam em ocultar? Ou ainda, fazem surgir histórias alternativas, ou

contra-histórias? Em suma, as tecnoimagens são modelos no processo de entropia ou funcionam como negativamente entrópicos?

Há um outro filósofo, considerado também um teórico da mídia alemã que corrobora intimamente com o pensamento cibernético de Flusser: Friedrich Kittler. Assim como ele, Kittler também se utiliza da tríade flusseriana *armazenamento, processamento, transmissão* nos seus ensaios, que possuem muitos detalhes técnicos de como as mídias técnicas no mundo na produção de discursos e nas relações de poder - Michel Foucault é um dos pensadores que o influenciam, apesar de muitas vezes, Kittler o criticá-lo. Tal detalhamento pode ser explicado pela sua formação de engenheiro e, mais tarde, aprendeu computação.

Em *Gramofone, filme, typewriter* (2019), a frase "Os meios determinam nossa situação" (2019, p. 17) é quase uma sentença, revelando como algumas mídias se tornaram peças-chave nas subjetividades e nos modelos de existência. Suas reflexões desembocam, por exemplo, no desenvolvimento das mídias pelo propósito bélico. "As mídias são uma intensificação histórica da violência, que obrigam os afetados a uma mobilização total" (KITTLER, 2017, p. 134). Pensando nas tecnoimagens flusserianas e nos sistemas de notação kittlerianos, há de se pensar como as informações estão não só sendo organizadas, mas também organizando a sociedade, partindo do ponto que o funcionamento midiático está, muitas das vezes, acima de qualquer estética (KITTLER, 2019, p. 24).

Por conseguinte, abordaremos uma perspectiva sobre como os usos dos arquivos audiovisuais contemporâneos podem servir para a discussão das narrativas históricas e de disputa de realidades. Os filmes do diretor cinematográfico Bill Morrison serão novamente mencionados juntamente com os apontamentos da pesquisadora francesa Lindeperg para acrescentar o pensamento de como os sistemas midiáticos podem ser "barradores" da história nos processos comunicacionais. Para isso, incluiremos um dos numerosos textos de Vilém Flusser para discutir uma certa falência das imagens - um debate que visa acrescentar a estética da memória na contemporaneidade.

3.2 Usos e abusos das tecnoimagens

Sobre a tarefa das imagens como mapas orientadores da humanidade no mundo, Vilém Flusser é categórico nas observações fenomenológicas que tratou ao longo de seu trabalho: viver em função de tais imagens pode significar o esquecimento do que está ao redor. Em um dos seus discursos, "o homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo" (FLUSSER, 2011a, p. 18). Para Flusser, o deciframento do mundo a partir das imagens é passo fundamental para uma sociedade

engajada no conhecimento da sua memória, da sua cultura; enfim, da sua história. Todavia, para o filósofo tcheco-brasileiro, tal engajamento requer um passo cuidadoso: o perigo da entropia da informação cultural na comunicação.

Se nada de novo surgir na minha cultura, esta decairá no amorfo da cultura de massa; se nada de novo surgir na minha memória, esta se decomporá em atrofia. Todo engajamento criativo passa a ser visto não mais como tarefa revolucionária, mas sim como tarefa conservadora. Os diálogos criativos, tornados tecnicamente viáveis graças à telemática, passam a ser vistos não mais como abridores de horizontes inebriantes, mas sim como tentativa derradeira e desesperada para evitar, ou pelo menos adiar a decadência da nossa cultura no abismo entrópico do tédio, do *kitsch*, do totalitarismo *gleichgeschaltet* (massificante) para o qual tende a probabilidade vizinha da certeza (FLUSSER, 2008, p. 149, grifo do autor).

De uma maneira geral, não somente nessa passagem, mas em outros momentos, Flusser disserta sua preocupação com certa irreversibilidade do sistema cultural em torno das imagens na sociedade industrial. O autor praguense refere-se a um quadro que já faz parte do nosso presente: as dinâmicas comunicacionais demasiadamente envolvidas na produção, circulação e recepção das imagens técnicas. Flusser se importa com a reelaboração da história e da preservação de uma memória, apontando criticamente, assim como Ernst e Morisson em suas obras, para a enorme reproduzibilidade das tecnoimagens.

A inquietude do pensador tcheco baseia-se na narrativa de que o culto às imagens já fora estabelecidas em outras épocas nas sociedades. Primeiro, o tributo às “imagens tradicionais” no período que ele elabora como “pré-história”, gerando a “idolatria” para com tais imagens e trazendo a incapacidade do homem de decifrar o mundo (FLUSSER, 2011a, p. 18). No período no qual a história se constitui, conforme Flusser, o advento da escrita surge para decifrar essas imagens. Contudo, no passar do tempo, faz o sujeito se distanciar “ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar” (2011a, p. 19). As consequências anteriores são recordadas pelo filósofo quando diante do perigo de absorver - e sermos absorvidos - pela economia de símbolos e mensagens em meio à uma conjuntura tecnoimagética.

Na visão de Flusser, as imagens técnicas também são imagens, constituídas e configuradas a partir do funcionamento da máquina fotográfica, isto é, a nossa existência sendo desenvolvida com base na dinâmica da fotografia: programas, aparelhos, máquinas como modelos para se pensar o jogo da comunicação atualmente. Imaginar e traduzir o mundo pelas tecnoimagens é também, pelo pensamento poético e especulativo flusseriano, “ultrapassar o perigo da textolatria” (FLUSSER, 2008, p. 28). Ou seja, em meio a uma crise

da escrita e da generalização da consciência histórica, refletir sobre uma crítica à função das imagens na contemporaneidade.

O texto *Quando as palavras falham* (1982), de Vilém Flusser, traz exatamente a angústia em torno da constituição da história e de sua conscientização pela tarefa da escrita. Tomando como base a Segunda Guerra Mundial, o pensador tcheco-brasileiro assinala a falência do discurso enquanto modelo das narrativas históricas e da preservação da cultura, tamanho o espanto com tal acontecimento. O escrito, datado de fevereiro de 1982¹³ e idealizado a partir de um colóquio internacional com o mesmo título, realizado no Centro Internacional de Fotografia de Nova York, retrata o debate do evento por meio do argumento imaginativo de Flusser de compreender se é possível “tornar concebível a mensagem das fotografias” (1982, p. 1), isto é, relatar em palavras o que as cenas que a guerra e o nazismo produziram.

Contudo, antes de nos aprofundarmos no texto e na nossa tentativa de imaginar, juntamente com Flusser, algum traço de como nosso presente encontra-se estabelecido, julgamos necessário voltar à apreensão anterior do autor com relação ao futuro da sociedade permeada pelas imagens técnicas. Para isso, Sylvie Lindeperg (2015) nos revela caminhos interessantes dos usos e abusos das imagens audiovisuais de arquivo na contemporaneidade.

No seu texto, a historiadora francesa destaca, logo de início, que a produção *mainstream* de documentários atual direciona dois caminhos para os arquivos fílmicos. Ou a sua utilização serve para narrar os fatos da história do filme - a ser utilizada pelos pesquisadores de história - ou para contar o que ela denomina como “história das imagens”, construídas para “domínio reservado ao diretor” de filmes. (2015, p. 15). Nesse contexto, Lindeperg credita às tecnologias digitais a possibilidade de uma nova perspectiva na manipulação dos maus usos - já existentes - dos arquivos audiovisuais e, a partir desse ponto, revela caminhos para identificar como tais arquivos podem ou não servir de “atributos científicos” (ibid.).

Para além dos usos e abusos dos arquivos filmados, a historiadora relata que o advento tardio das tecnologias audiovisuais e a sutileza do seu manejo fazem com que metodologias e saberes para interpretar melhor tais arquivos tornem difíceis os processos de pesquisas. Mesmo assim, Lindeperg afirma que as produções audiovisuais arquivísticas revelam não só um registro do mundo: “Filmando-o, elas contribuíram para modificá-lo profundamente,

¹³ Vilém Flusser participou do Colóquio norte-americano e escreveu o texto para proferir no evento na versão em inglês, *When words fail*. Existe também o mesmo texto na versão em português. Vamos nos apoiar detidamente na versão em português que o filósofo publicou como crítica ao evento para a sua coluna na Folha de São Paulo, pois nela há detalhes que julgamos mais rentáveis.

fazendo surgir novas formas de historicidade e de eclosão de acontecimentos”, tornando-as uma preciosa ferramenta na contribuição da história da humanidade em todos os sentidos. Dessa forma, podemos detectar o caráter pujante dos filmes de arquivo: o de reconstruir histórias e cenários a partir de suas imagens (2015, p. 16).

Ao longo do texto, a pesquisadora francesa usa estes e outros argumentos para realçar que os arquivos audiovisuais ainda são tidos como instrumentos de “prova absoluta”, de “uma verdade blindada, incontestável e intangível” (2015, p. 18). Contudo, ela frisa que mesmo que as imagens filmadas tenham nascido com a preocupação de registrar a realidade com o intuito maior que o acontecimento narrado pela escrita, os historiadores e pesquisadores possuem a responsabilidade de usar estes arquivos de forma sempre visível e legível. “A imagem filmada, não custa repetir, oferece apenas uma porção do real (...) ela é a expressão de um ponto de vista e, ao mesmo tempo, um documento sobre as maneiras de filmar, de apreender o mundo, de lançar um olhar sobre seus contemporâneos” (2015, p. 19).

Partindo da análise da série canadense *Apocalypse: La Première Guerre Mondiale* (2014) composta por cinco episódios e escrita e realizada por Isabelle Clarke e Daniel Costelle, Lindeperg denuncia a produção audiovisual pela violação das imagens na sua sonorização e colorização.

Os realizadores e os produtores de *Apocalypse* apresentam a “colorização” como a “única solução” que permite “tocar” e “sensibilizar” um vasto público e, particularmente os jovens espectadores, quanto à História. Ela seria, neste sentido, um mal necessário, uma concessão feita a seus hábitos de consumo. Essa justificativa, ainda que peremptória e condescendente no que diz respeito aos adolescentes, mereceria, sem dúvida, ser debatida seriamente pelos pedagogos. Porém, o argumento do “*mal menor*” é imediatamente contradito por uma segunda afirmação: a colorização seria um “*must*” tecnológico colocado a serviço da verdade (LINDEPERG, 2015, p. 21, grifo do autor).

O exemplo de Lindeperg serve para nos mostrar que as tecnologias digitais podem ser facilitadores desses abusos das imagens, colocando-as em risco como elementos na construção de uma verdade histórica. Mas não é só isso. Seu estudo também possui a força de trazer de volta alguns pontos apresentados até agora, além de outros.

Figura 3 – Captura de tela do Youtube de *Apocalypse: La Première Guerre Mondiale* (2022)



Fonte: Canal *Journal de Guerre*, no site do Youtube¹⁴.

Como primeiro ponto, os trabalhos mencionados no capítulo anterior, do diretor cinematográfico e artista Bill Morrison, estampados por Herzogenrath na sua forma de tratar os arquivos fílmicos, podem ser relacionados à aposta de Vilém Flusser para as sociedades cercadas pelas imagens técnicas: o deciframento do mundo por meio de um olhar engajado criticamente no uso das imagens como modelos comunicacionais. Por segundo, é possível lembrar da apreensão de Flusser no culto às tecnoimagens pela sociedade, tal qual o pensador de Praga atribuiu às imagens tradicionais e a escrita nas suas reflexões. Se as palavras não foram suficientes para descrever as cenas de horror da história nazista, as imagens produzidas pelos aparelhos tecnológicos estão indo em direção à perda do seu estatuto científico?

Lindeperg traz evidências de que as imagens violadas pelas tecnologias digitais ameaçam a reconstrução das narrativas históricas. A alteração na *colorização* da série canadense sobre a Primeira Guerra Mundial traz uma tentativa de resgatar imagens do passado com as configurações possíveis no presente. Seguindo as definições sobre o que são regimes de historicidades a partir do historiador francês François Hartog, Barbosa (2019) nos revela:

Definido de duas formas por François Hartog (2014), regimes de historicidade seriam, em primeiro lugar, as formas como uma sociedade trata seu passado e do seu passado. No segundo, designaria “a modalidade de consciência de si de uma comunidade humana” (pp. 28-29) que se instaura a partir de modos diversos de relação com o tempo, ou seja, formas de experiência do tempo (BARBOSA, 2019, p. 20).

Barbosa complementa que, dessa forma, esses regimes de historicidades hartogianos podem servir como instrumentos para uma circunscrição da relação do presente com o passado, presente e futuro e compreender “os momentos de crise no tempo”, principalmente

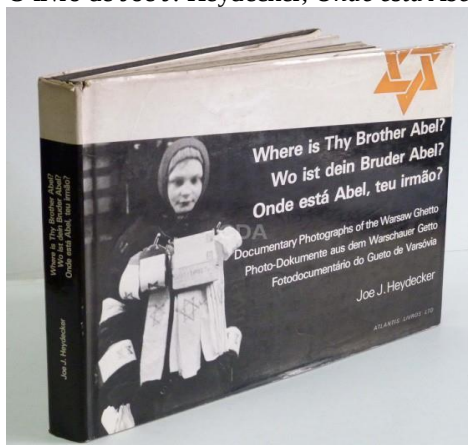
¹⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=dOjvcTbB42s&t=1508s>>. Acesso em: 21 jan, 2022

“na nossa experiência contemporânea de um presente perpétuo” (BARBOSA, 2019, p. 20). De fato, trazendo como exemplos as obras de Morrison e os argumentos de Lindeperg, o controle pelas práticas midiáticas na contemporaneidade aponta uma historicidade, conforme afirma Barbosa, de tempos e realidades múltiplas, de uma crise na junção entre presente, passado e futuro.

Retornando ao texto flusseriano, a proposta do congresso de fotografia para o qual Flusser propôs o ensaio, visando retratar a falência entre as imagens e as palavras, era sobre o estudo da fotografia alemã de 1840 a 1940. Um livro foto documentarista do gueto de Varsóvia, de Joe J. Heydecker (o autor foi, inclusive, soldado alemão em 1941), é analisado pelo pensador e tomado como ponto de partida para suas reflexões. No escrito, Flusser afirma que a obra de Heydecker, *Onde está Abel, teu irmão*, contém textos explicativos das imagens que, “falham nas suas três intenções: na de tornar concebível a experiência do autor, na de tornar concebível a mensagem das fotografias; e na de tornar concebível o nazismo” (1982, p. 1).

Flusser descreve a frequente ideia presente em outros textos: o ser humano dispõe de muitas maneiras de se orientar no mundo. No texto, ele agarra-se a duas apenas. O poder de imaginar (mundo das imagens) e pelo método de racionalizar o que está à sua volta (mundo dos conceitos) (1982, p. 2). Todavia, o que o autor praguense quer enfatizar é que há o que ele denomina “situações de limite” e que imaginar ou conceber o nazismo, isto é, explicá-lo em imagens ou pela escrita não é suficiente para demonstrar tamanha situação (*ibid.*).

Figura 4 – O livro de Joe J. Heydecker, *Onde está Abel, teu irmão*.



Fonte: Site *Catálogo das Artes*¹⁵

¹⁵ Disponível em: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DePezzBG/>>. Acesso em: 10 jan, 2022.

Uma obra de arte que explicita de maneira interessante sobre a falência das imagens na contemporaneidade é a manifestação artística da artista Giselle Beiguelman, *Odiolândia*. A intenção da obra era evidenciar nas redes sociais as opiniões de ódio e das condições de vida voltadas aos cidadãos em condições de drogadição que habitam o local conhecido como Cracolândia, na cidade de São Paulo. Em forma de videoarte, Beiguelman compõe a imagem apenas com os textos dos comentários transcorridos no vídeo e com os sons do conflito entre os usuários do lugar e a polícia, que aconteceu em 2017, na capital paulista. Fazendo isso, a artista procura discutir o colapso imagético que nosso presente se encontra imerso; uma crise das imagens. Ou, nas palavras da artista fotográfica Ana Ottoni sobre as imagens contemporâneas, uma imagem “da falência do projeto moderno e retrato dos nossos desastres político-institucionais” (OTTONI *apud* BEIGUELMAN, 2021, p. 156).

Essa e outras manifestações artísticas serão mais bem analisadas no próximo e último capítulo do trabalho. A intenção é retratar a íntima ligação de Vilém Flusser com a arte e demonstrar como a informação, para o filósofo tcheco, é sinônimo de um novo que se constitui para criticar modelos, programas e aparelhos pós-históricos. E ainda, como sua transmissão se estabelece por meio da artemídia.

4 ARTE NA PÓS-HISTÓRIA: “NÓS SOBREVIVEREMOS NA MEMÓRIA DOS OUTROS” PELA ARTEMÍDIA?

O papel central da arte, para Flusser, é de como fenômeno comunicacional que pode informar e rearranjar a memória na tentativa de desvendar o funcionamento do nosso ser e estar no mundo. Dessa forma, a arte passa a ser um elemento que vai recodificar ou reapresentar os códigos comunicacionais que reconstituem e reconfiguram nossa história de forma inteligível.

Ainda nesse cenário, pretende-se analisar algumas obras no campo das artes tecnológicas que, principalmente, se aproximam com a crítica sobre as estéticas da memória e do esquecimento na contemporaneidade, como, por exemplo, os estudos e o trabalho da artista e pesquisadora Giselle Beiguelman.

4.1 Raízes contemporâneas da ligação entre mídia e arte

A pesquisadora e professora brasileira Lúcia Santaella, em *Porque as comunicações e as artes estão convergindo?* (2005), lembra que, a partir da Revolução Industrial, no século XIX, houve o surgimento de diversas máquinas: não só de “produção de bens materiais, também surgiram máquinas de produção de bens simbólicos”, as quais ela chama de “máquinas semióticas”, que funcionam como meios de comunicação (SANTAELLA, 2005, p. 11). A fotografia e o cinema são algumas delas. Mais tarde, segundo a autora, houve uma segunda revolução industrial - a eletrônica. Com ela, o advento da televisão e do rádio. (2005, p. 12). Santaella reforça que, no uso das mídias pelas artes, “produzindo novas apropriações e intersecções”, a hibridação entre elas tornou suas associações um caminho sem volta. (2005, p. 12).

Em *Culturas e artes do pós-humano* (2003), a autora afirma que cada manifestação artística necessita de um suporte, um dispositivo para ser produzida e que sua singularidade está ligada a cada fase da história, com suas resistências, suas linguagens, seus modelos. Um crescente surgimento nos avanços tecnológicos e o debate sobre a essência das máquinas - principalmente com a Teoria da Cibernética, já discutida no capítulo 3 - foram alguns dos muitos componentes para a concretização do que a autora denominou como a fase da arte tecnológica: um tipo de manifestação artística que se dá na relação com os dispositivos maquínicos, como a câmera fotográfica (2003, p. 152). Santaella faz um contraponto importante para uma melhor compreensão dessa arte, diferenciando técnica e tecnologia. Enquanto a técnica refere-se a uma produção artesanal e de uma certa habilidade manual do

indivíduo, “há tecnologia onde quer que um dispositivo, aparelho ou máquina for capaz de encarnar, fora do corpo humano, um saber técnico, um conhecimento científico acerca de habilidades técnicas específicas” (2003, p. 152-153).

Para explicar sobre as artes tecnológicas e o papel da dispositivo fotográfico como uma máquina de capaz de produzir imagens, um dos autores que Santaella recorre é exatamente Flusser, como um equipamento tecnológico ou um *aparelho*: “A câmera fotográfica é, antes de tudo, um aparelho complexamente codificado” (2003, p. 153). Como já identificamos anteriormente, Vilém Flusser pensa a fotografia e as imagens técnicas a partir de conceitos benjaminianos sobre o aparelho fotográfico e aprofunda algumas questões exatamente evidenciando em sua obra as tecnoimagens no contexto das transformações industriais-eletrônicas.

4.2 A Natureza *Imaginal* de Vilém Flusser: imagens sobre a arte

Antes de analisar algumas obras de arte na tentativa de definir as estéticas da memória no entrecruzamento entre arte e mídia, há um ponto interessante a ser abordado: em meio a um presente repleto de imagens, a definição do que *imaginal* da professora, filósofa e escritora italiana Chiara Bottici (2014). Bottici trabalha sua definição de *imaginal* baseada, principalmente, nas reflexões do filósofo francês-grego Cornelius Castoriadis, do psicólogo norte-americano James Hillman e do teólogo francês Henry Corbin. Primeiramente, é preciso apresentar as raízes de *imaginal* que Bottici busca para se apropriar do conceito e formular suas observações.

Na obra “*Imaginal Politics: Images Beyond Imagination and the Imaginary*” (2014), eis um ponto crucial na definição de *imaginal*. A filósofa credita ao psicanalista junguiano James Hillman a definição da palavra mais próxima da sua, principalmente porque Hillman também se refere a Henry Corbin no emprego da expressão em algumas de suas obras. Todavia com algumas diferenças. A principal dela sendo:

enquanto Hillman permanece fiel à noção de Corbin de *mundus imaginalis* como uma realidade ontológica, proponho usar a noção de *imaginal* no sentido mais tênue do que é feito de imagens - novamente, independentemente de seus status. Dito de outra forma, enquanto as imagens a que Hillman se refere compõem um *mundus* que é real e irreal (e, portanto, pressupõe um certo entendimento da própria realidade), as imagens que minha noção do *imaginal* pressupõe *podem* ser real e irreal (qualquer significado que possamos atribuir a esses termos) (BOTTICI, 2014, p. 59, grifo do autor).

A autora reconhece, linhas depois, o notável valor que Hillman dá às imagens, nos seus estudos e métodos analíticos, quando promove a criatividade da mente humana por meio do reconhecimento e da exploração de tais imagens. Para Bottici, a psicologia hillmaniana que, por um lado, incentiva seus pacientes a multiplicação das imagens para decifrar o mundo, por outro, limita aos analisados a evocar apenas suas próprias imagens. “Recorra às suas imagens (...) essas imagens são tão reais quanto você mesmo” (HILLMAN, 2005, p. 74 *apud* BOTTICI, 2014, p. 59).

Voltar-se apenas para suas imagens é o caminho que a filósofa italiana prefere não seguir. Na análise sobre a função política das imagens na contemporaneidade, ela visa romper de forma radical com o seu conceito de *imaginal* identificando que o que é real depende do contexto apontando. Isso quer dizer que uma imagem pode ser real e irreal ao mesmo tempo: “eu argumento que pode ser ambos ou qualquer um - dependendo da definição de realidade que se assume. O *imaginal* não é um mundo, mas é o que torna um mundo possível em primeiro lugar.” (2014, p. 61).

Para Bottici, *imaginal* é uma expressão que torna possível compreender um mundo repleto de imagens nas sociedades contemporâneas. Isso porque ela permite a oportunidade de um outro ponto de vista, “uma mudança em nossa concepção da realidade, pois em um mundo dominado por imagens como a nossa, é a virtual - o irreal por definição - que corre o risco de se tornar o mais real” (2014, p. 56). Essa outra visão está apoiada no que Bottici traz de mais relevante: *imaginal* significa o abandono da perspectiva que o enxergue como um termo intermediário entre o real e o irreal. As “representações e sentimentos que são presenças em si mesmas, independentemente de serem reais ou irreais” (2014, p. 58) constituem as imagens de *imaginal*.

Sendo assim, o que torna vantajoso voltarmos para nossas imagens, tal qual propõe Hillman, todavia engajados em revelar outras possibilidades de decifrar nosso mundo contemporâneo, como pretende Bottici? Em um presente saturado de imagens, organizadas e distribuídas pelos processos midiáticos, nossa intenção agora é explicitar as reflexões de Vilém Flusser sobre tal contexto tecnoimagético e cogitar certa natureza *imaginal* ao pensamento do teórico, sobretudo, nas suas reflexões sobre a arte.

Assim como a escritora italiana, precisamos estar atentos ao uso das imagens em determinados contextos. Por isso, nosso trajeto busca outra maneira de imaginar Vilém Flusser, apoiados nas suas ideias. Tendo em vista o que exploramos em Chiara Bottici e da leitura que podemos fazer do nosso presente a partir das análises da autora, Flusser se

apresenta, para nós, como um autor de um pensamento *imaginal*. E será pelo rumo da arte que navegaremos pelas imagens do filósofo tcheco-brasileiro.

Ao buscar traços sobre a elaboração de uma epistemologia imaginativa em Vilém Flusser, concentrando-se num contexto “de um suposto “renascimento da especulação” contemporâneo”, Felinto (2010, p. 13) identifica alguns sinais no filósofo de Praga que o caracterizam como um decifrador do mundo com uma visão múltipla. Em primeiro lugar, Felinto descreve que, assim como Gilbert Durand reflete o imaginário como a “raiz da atividade intelectual” (2010, p. 16), Flusser também aposta na imaginação como potência para o conhecimento. Não só no texto sobre a obra do artista Theo Gerber, “*L’imagination et l’imaginaire*”, como em outros momentos, é possível notar que o tcheco “denuncia o declínio de nossa faculdade imaginativa” (2010, p. 19).

Em segundo lugar, quando Felinto retrata o pensamento do teórico sobre o estatuto de um novo imaginário a partir do universo tecnoimagético. Apoiado na teoria da Cibernética, Flusser imagina o ambiente de cálculos, programas, aparelhos, máquinas e, claro, imagens, onde “mais que nunca antes, trata-se de um mundo de modelos e possibilidades e que exige uma humanidade preparada para engajar-se ludicamente com os objetos técnicos, a realidade e os outros” (2010, p. 18).

Assim, é a partir da grande capacidade de imaginação - e de tornar isso seu modelo de reflexão - que o movimento imaginativo para Flusser constitui-se como uma espécie de *medium*, atuando no intercâmbio entre sujeito e mundo (2010, p. 7). Felinto lembra que, para Gilbert Durand, o imaginário estaria, portanto, na raiz da atividade intelectual (2010, p. 6). Assim, tanto no seu modelo de imaginar quanto nos diversos cenários que sua faculdade imaginativa produz - sua “*epistemologia fabulatória*” (2010, p. 23, grifo do autor) -, nos desperta o interesse de creditarmos à concepção do autor praguense essa tal natureza *imaginal* nas suas concepções.

Voltando no ponto sobre Flusser, a arte é um dos fenômenos que o filósofo avalia ao longo da sua obra, como dito diversas vezes. Da arte autêntica e aurática benjaminiana à crise da arte na contemporaneidade, das obras de arte pictóricas às artes pelas e com as mídias eletrônicas, dos modelos tradicionais da arte como memória cultural às novas formas de armazenamento, processamento e transmissão da arte baseadas nos meios de comunicação e nos seus modelos de distribuição da mensagem. O pensador escreveu numerosos textos sobre o tema. No esforço de intitular suas ideias de essência *imaginal*, selecionamos dois para prosseguir nossas impressões.

Em “Aspectos e prospectos da arte cibernética” (s/d.-D), Flusser trata dos aspectos da arte do artista chinês-americano Wen-Ying Tsai. Logo no início do texto, o teórico se encarrega de refletir sobre como os fenômenos podem servir de ponto de observação para a elaboração de outros olhares. “Entre modificar não importa que método para modificar coisas e um método para modificar coisas, pode surgir uma alternativa - a de métodos se encontrarem a fim de gerar uma linha paralela contra as coisas, ‘os outros’” (s/d-D, p. 2). Aqui, Flusser se refere à arte de Tsai e de quanto ela pode, como objeto comunicacional, modificar a forma dualista que percebemos as coisas. Isso porque o tcheco, num primeiro momento, parece ter feito uma aposta que a Cibernética seria esse “outro” como forma de imaginar o mundo, contudo ele questiona tal modelo. Assim, a arte cibernética de Tsai funciona como expectativa de não somente revelar no que o modelo cibernético pode ter falhado em ser o “outro”, como tal arte pode aflorar como o próprio “outro”.

E que o “outro” ou a “outra coisa” será essa na arte de Tsai? No sentido amplo de uma obra de arte, Flusser dá significado às obras do artista oriental quando nelas há a expectativa de um “fantástico futuro” pela sua “atitude dialógica” e pelo vislumbre de “outros artificiais mais complexos” no futuro. (s/d-D, p. 4). No sentido estrito, encontra-se a ludicidade que o praguense observa da obra. “A atmosfera lúdica cria um nível de realidade que se **soperpõe** sobre o nível concreto” (s/d-D, p. 5, grifo nosso). Dessa forma, a obra de arte de Tsai, indica fonte de comunicação - no sentido flusseriano de novas informações a serem estabelecidas e retroalimentadas -, como também estabelece o jogo entre essa forma dialógica por meio do *feedback* de mensagens.

Por outro lado, Flusser aplica uma reviravolta quando diz que tal certeza de que a arte cibernética se apresenta como essa “outra coisa”, uma vez que a cultura ocidental sempre “restringe a “alma” ao terreno humano, ou seja, a tradição ocidental não dá espaço ao lugar do outro e a obra de arte ocidental pode figurar ainda nesse papel” (s/d-D, p. 6). Essa observação traz semelhanças ao que tanto tratamos em Durand e Bottici anteriormente sobre o papel da cultura ocidental em restringir as tentativas de explorar novos imaginários. Entretanto, há uma questão instigante (novamente, mais uma das seguidas e diferentes imagens que muitas vezes Flusser constrói na análise de um só fenômeno): a origem oriental de Tsai abre o horizonte para o “outro” porque o artista pode usar “modelos e métodos ocidentais de um ponto de vista do Oriente” (*ibid.*). Isto é, a cultura de Tsai juntamente com a arte cibernética pode resultar, para Flusser, uma nova imagem que não se refere nem a primeira nem a segunda, mas *pode* ser “outra coisa”, inclusive ambas.

No curto texto *Arte Viva* (1998a), o praguense traça uma cena similar ao primeiro texto. No escrito, Flusser propõe dessa vez que a junção entre o modelo telemático e o método da biotécnica possui como resultado sermos “artistas da vida” (1998a, p. 83). O pensador tcheco-brasileiro dá indícios de que a arte contemporânea se assemelha à biotécnica pela produção de informações de maneira programada, isto é, enquanto a arte está transformando informações culturais em dados previsíveis no sentido de que não constituem novas imagens, a biotécnica demonstra uma “arte que traduz as metáforas precedentes em fatos.

A biotécnica é, então, “‘arte’ no significado literal do termo” (1998a, p. 85). Por uma certa falência da arte em não conseguir traduzir-se em objeto que comunica e pela biotécnica estar “apta a criar algo até agora inimaginado e inimaginável” que Flusser traz uma saída distinta a partir da sua ficção filosófica para, mais uma vez, ampliar as possibilidades da criação de um novo: “a rigor, as escolas de arte deveriam mudar para tais laboratórios, e tais laboratórios deveriam fazer parte das escolas de arte” (1998a, p. 85).

Em todas às vezes, é possível notar que Flusser pretende imaginar novas possibilidades para que o sujeito possa conceber o mundo e estabelecer uma comunicação que procura superar os discursos marcados por um contexto pós-industrial. Tais discursos são cada vez mais “entendido como um feixe de processos e tratado de modo bastante metódico, ou seja, científica e tecnicamente” (FLUSSER, 2007, p. 168). A arte, nesse ponto, é concebida como um feixe de imagens produzidas “para serem submetidas à crítica” (2007, p. 167). Em outras palavras, o pensador tcheco atenta para as manifestações artísticas enquanto novos modos de imaginar mundos.

No contexto das artes tecnológicas, Flusser se viu, então, diante de uma nova imaginação; uma tecnoimaginação, em que as novas imagens são as imagens técnicas, imagens originadas da computação, que elaboram novas formas de construir os fatos. Assim, a concretização dessas novas imagens é “como se a imaginação tivesse se deslocado de dentro (digamos, da cabeça) para fora (para o computador), como se pudéssemos ver nossos próprios sonhos do lado de fora” (2007, p. 173).

Assim, apoiado na Fenomenologia herdada de Heidegger e Husserl, Flusser propõe caminhos únicos no entendimento das nossas subjetividades e de gestos imbricados no contexto tecnocultural. O pensador projeta fugas para outros imaginários tecnológicos possíveis por meio de suas filosofias ficcionais (FLUSSER, 1998b). Sua episteme possui uma natureza fabulatória que é capaz de possibilitar novas imagens do mundo. Além disso, como remete Cesar Baio, ela opera como uma crítica ao mundo real, atuando de forma a “poder se

deslocar com agilidade para outras posições e tirar o melhor proveito desses movimentos, visando menos a criar verdades do que a propor questões" (BAIO, 2013, p. 10).

Dessa forma, é possível notar uma parte de como Vilém Flusser procura sempre superar as dualidades e de como ele mostra a produção do espaço para outras possibilidades ou outros olhares como fator importante para que a vida não seja compreendida apenas em função das imagens à nossa volta. Na verdade, Flusser recorre às imagens por meio do exercício fenomenológico, todavia para desfazer a todo o momento os entraves diante de definições que ainda insistem em separar o real e o irreal, a verdade e a ficção.

4.3 Odiolândia: imagens que falham ao imaginá-las

Entre os meses de maio e junho de 2017, a cidade de São Paulo registrou mais um conflito entre agentes públicos do Estado e da Prefeitura de São Paulo e os usuários de drogas no local denominado Cracolândia. O lugar, marcado por inúmeros confrontos entre esses atores sociais, é frequente pauta do jornalismo policial e de colunistas, além da presença da opinião pública sobre tal cenário que há anos acontece. Da defesa das ações da ordem pública que os âmbitos estaduais e municipais tentam realizar até a acusação de que tais atos interferem nos direitos humanos assegurados a qualquer cidadão, as manifestações do povo brasileiro, em especial a sociedade paulista, podem ser encontradas nas redes sociais *online* ou em comentários nas páginas de sites jornalísticos.

Foi o que Giselle Beiguelman, professora, pesquisadora e artista, procurou evidenciar no seu trabalho de arte digital chamado *Odiolândia*. Beiguelman alerta que a proposta da obra era selecionar opiniões que demonstravam a natureza de ódio por esses usuários e suas condições de vida. Os discursos proferidos em formato de texto eram de insultos, injúrias e ofensas para com as pessoas em situação de drogadição e também de proclamação e culto à ordem por meio da violência policial da segurança pública. Contudo, a artista descobriu que os comentários possuíam uma extensa variedade de agressividades para além desses cidadãos: nordestinos, negros, e outros grupos historicamente hostilizados no Brasil também faziam parte dessas posições preconceituosas e de cunho até criminal.

Essas expressões foram juntadas por Beiguelman e exibidas em um vídeo onde só existe o texto, de cor branca, transcorrido com todas as mensagens ofensivas em um fundo de imagem, de cor preta. Compondo a videoarte, uma espécie de paisagem sonora que revela o confronto entre os moradores da Cracolândia e a polícia, contendo vozes, gritos, barulhos de

sirene policial, explosões, etc. Isso porque Beiguelman relata que a primeira seleção em vídeo possuía mais de uma hora e meia de duração e precisou editar essas mensagens.

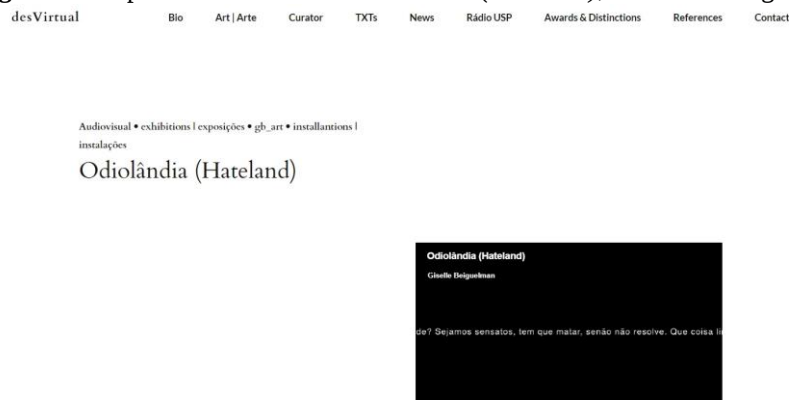
Eu já sabia, desde o início, que seria intolerável ficar dentro de uma sala com mensagens tão pesadas. Porque eu retirei as imagens. E as pessoas são, então, confrontadas com o conteúdo das reações de ódio propriamente ditas. Tentando chegar a uma medida entre o que era exemplar, no sentido de dar conta da variedade e da multiplicidade das mensagens de ódio e uma extensão razoável para aquilo que eu imaginava ser tolerável por um ser humano comum que frequenta uma exposição (BEIGUELMAN, 2017).

O ponto central do depoimento de Beiguelman sobre a obra *Odiolândia* está na sua preocupação de não usar as imagens do conflito na Cracolândia e das imagens dos comentários de menosprezo e de desrespeito aos cidadãos dos grupos sociais na *web*. Pois as imagens retiradas por Beiguelman nos remetem ao colapso imagético que nosso presente parece encontrar-se. Por um lado, o choque que tais imagens retiradas das redes sociais podem provocar tamanho absurdo da verdade demonstrada por elas próprias. Por outro, a crença de que cenas representadas pelas imagens filmadas podem não ser suficientes para demonstrar o que parece inimaginável e que só a composição dos textos e do som em tal obra de arte já parecem ser o bastante para elucidar a barbárie desse tipo de confronto.

Nesse ponto, vale evocar rapidamente o pensamento de Achille Mbembe (2018) sobre os processos de instrumentalização e destruição dos corpos e populações na contemporaneidade sob o estatuto de uma necropolítica quando lembramos dos comentários desumanos sobre o conflito na Cracolândia que a obra *Odiolândia* manifesta. Obviamente, a necropolítica de Mbembe não consegue dar conta de todas as mazelas, como por exemplo, a própria situação brasileira narrada. No entanto, pode servir de modelo para cada realidade das políticas contemporâneas, que parecem construir, cada vez mais, uma imagem insólita dos seus modos de matar e da forma de governabilidade destrutiva sobre os corpos.

Principalmente, quando diante de relatos como “Sejamos sensatos, tem que matar, senão não resolve” ou “Era melhor ter deixado todos juntos e testar nesses zumbis algumas armas químicas ou simplesmente tacar fogo em todos”, selecionados na videoarte por Beiguelman (2017). Descrições como estas tornam evidente um imaginário político onde o filósofo camaronês descreve que a própria forma de agir dos Estados (ou outras formas de Estado) traz a ideia que o risco à vida de alguns leva a satisfação da morte do outro, considerado um inimigo (2018, p. 19-20). Ou ainda que esses mesmos Estados produzam tecnologias de destruição que resultam mais no massacre de corpos do que na possibilidade de inscrevê-los como corpos disciplinares (2018, p. 59).

Figura 5 – Captura de tela da obra *Odiolândia (Hateland)*, de Giselle Beiguelman (2022)



Fonte: Site *DesVirtual*¹⁶.

Voltando detidamente à obra de Beiguelman, há uma terceira reflexão sobre *Odiolândia*. A retirada de Beiguelman das imagens na obra nos indica, depois de tudo que foi apresentado sobre nosso contemporâneo tecnoimagético, que outros objetos podem compor a esfera do imaginável e servirem de mapas orientadores do mundo, tal qual Vilém Flusser argumenta. Nas técnicas artísticas das imagens na disposição dos filmes de arquivo de Morrison e na violação das imagens pelos processos digitais denunciadas por Lindeperg, nos capítulos 2 e 3, é oportuno o questionamento de até que ponto nossa sociedade cercada por imagens midiáticas utiliza - e é utilizada - por estas.

Retornando ao texto de Flusser *Quando as palavras falham* (1982), já comentado em um dos capítulos, que fala sobre a falência das imagens a partir do livro de Joe J. Heydecker, o pensador descreve a frequente ideia presente em outros textos: o ser humano dispõe de muitas maneiras de se orientar no mundo. No texto, ele agarra-se a duas apenas. O poder de imaginar (mundo das imagens) e pelo método de racionalizar o que está à sua volta (mundo dos conceitos) (1982, p. 2). Todavia, o que o autor praguense quer enfatizar é que há o que ele denomina “situações de limite” e que imaginar ou conceber o nazismo, isto é, explicá-lo em imagens ou pela escrita não é suficiente para demonstrar tamanha situação (*ibid.*).

Ao se defrontar com a obra *Odiolândia*, é possível perceber o quão notório Beiguelman quis retratar um episódio de uma situação de limite, tal qual Flusser salienta no seu texto. Ou seja, descrever por meio de uma obra de videoarte os sentimentos preconceituosos e odiosos da população para com o caso dos habitantes da Cracolândia é também tarefa inimaginável e inconcebível para a artista e pesquisadora. As imagens falham

¹⁶ Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/portfolio/odiolandia-hateland>> . Acesso em: 10 dez, 2022.

não talvez em descrever o que está diante de nossos olhos. Mas sim porque sozinhas falham em não darem conta do que ali se encontra presente. Ainda no debruçar na crítica do pensador de Praga, uma falha causada onde “imaginação não iluminada pela razão é imaginação cretina” e onde “a razão não iluminada pela imaginação é razão cretina” (1982, p. 3). Em outras palavras, o autor tcheco enfatiza que imaginação e razão precisam caminhar juntas, e que, “quando as palavras falham”, tal afirmação está representada nas fotografias e nas descrições textuais de Heydecker.

Para traçar um trajeto onde os elementos texto e imagem prossigam juntos para guiar o sujeito no universo, Vilém Flusser, no seu escrito, responde: “devemos tentar fazer com que os conceitos voltem a ser imagináveis, e as imagens, concebíveis” (1982, p. 4). A tal atitude engajadora, já levantada anteriormente, que o filósofo propõe nas suas ideias está de acordo com essa direção. Pois procurar compreender os modelos comunicacionais e os modos de agir a partir da produção da escrita e da produção das imagens, tal qual podemos perceber ser o compromisso identificado em Morrison, Lindeperg e Beiguelman, parece ser a trilha que Flusser procura que a humanidade trace. As câmeras fotográficas podem funcionar não como *media* de uma imaginação desenfreada, mas como instrumento de uma crítica à imaginação desenfreada. Devemos reaprender a fotografar, ou seja, aprender o código de uma imaginação em novo nível, passada pelo crivo da razão teórica (1982 p. 4).

Em *Odiolândia*, as imagens retiradas foram descritas por Beiguelman como intoleráveis. As outras formas de perceber a história do conflito da Cracolândia e pelas impiedosas mensagens de ódio por meio da videoarte - o texto e o som - atuam em um tom, para Beiguelman, inconcebível e ensurdecador. As imagens, sozinhas, parecem falhar na percepção do mundo e, tal qual orienta Flusser, precisam talvez, com os outros objetos comunicacionais, atuarem em conjunto na crítica das construções das narrativas históricas.

4.4 A exclusão das falhas da sociedade digital: *Esc for Scape* e a fuga da entropia do mundo

Na abertura da exposição da instalação de vídeo de *Esc for Escape*, no Instituto Itaú Cultural, em 2004, a artista Giselle Beiguelman afirma: “O erro é o mínimo denominador comum no processo de digitalização e, enfim, na medida em que essa globalização é mediada por computadores, esse erro passou a ser um paradigma de comunicação.” (BEIGUELMAN, 2004). O que vamos encontrar na obra de Beiguelman é justamente a acusação de um apagamento na narrativa das imperfeições das tecnologias eletrônicas, resultante de uma

reificação em volta do desenvolvimento dos artefatos eletrônicos e informáticos e, como vimos também, das políticas contemporâneas de esquecimento que ela também retrata.

Esc for Escape é um projeto *cross media* - elaborado, produzido e apresentado em múltiplas mídias - “sobre o mundo das mensagens de erro” (BEIGUELMAN, 2000). Ele tem início em 2000, quando a artista passou por algumas situações no cotidiano que foram tomando proporções cada vez mais maiores e acabaram contribuindo na ampliação da produção de sua obra. No site, a pesquisadora conta, na parte “Um pouco de história”, que os episódios aconteceram exatamente em função das falhas causadas pela tecnologia quando nos momentos que mais precisou desta. O aparelho de fax que não funcionou no envio de um trabalho porque “folhas e mais folhas eram cuspidas ininterruptamente, com sinais ininteligíveis, enquanto mensagens terminais pulavam pela tela, deixando claro que nada iria ser esclarecido (sic)” (*ibid.*).

Na página na internet da obra de arte notamos cada etapa do processo artístico que Beiguelman realizou, reunindo imagens enviadas por pessoas do mundo todo contendo os erros de sistema que apareciam nas telas dos seus computadores, televisores, máquinas fotográficas, e qualquer outro aparelho eletrônico. Para recebê-las, o recolhimento foi feito pela página virtual do projeto, por envio de SMS e MMS - na época, serviços de telecomunicação muito utilizados. Beiguelman retrabalhou essas imagens, distribuiu e apresentou em espaços como *sites*, exposições e *outdoors* eletrônicos espalhados na cidade de São Paulo. O trabalho totaliza-se em 2004, quando a artista é convidada para apresentá-lo na exposição “Emoção Art.ficial 2.0”, com a curadoria dos artistas e teóricos de arte Arlindo Machado e Gilberto Prado, sob forma de uma videoinstalação.

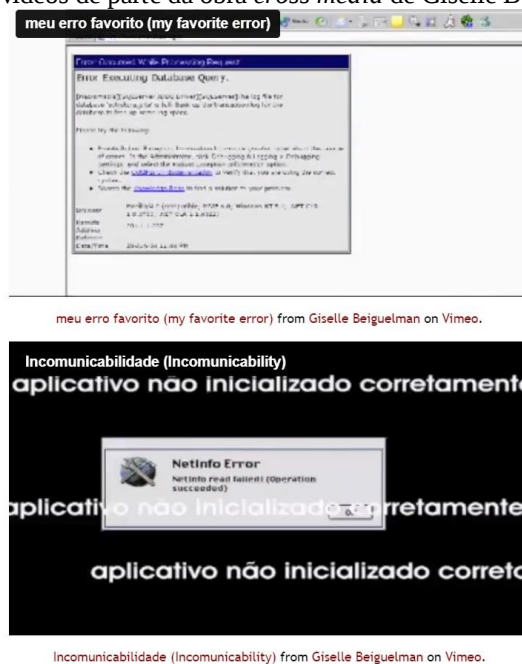
Tendo a oportunidade de navegar pelos *sites* da obra e visualizar as imagens e suas projeções - inclusive, em suas outras produções artísticas - creditamos em Beiguelman uma artista de artemídia, tal qual propõe MACHADO (2002), quando o autor trata do desafio do artista enquanto produtor de uma arte metalingüística da mídia:

Ele busca interferir na própria lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, subvertendo as “possibilidades” prometidas pelos aparatos e colocando a nu os seus pressupostos, funções e finalidades. O que ele quer é, num certo sentido, “desprogramar” a técnica, distorcer as suas funções simbólicas, obrigando-as a funcionar fora de seus parâmetros conhecidos e a explicitar os seus mecanismos de controle e sedução. Nesse sentido, ao operar no interior da instituição da mídia, a arte a tematiza, discute os seus modos de funcionar, transforma-a em linguagem-objeto de sua mirada metalingüística (MACHADO, 2002, p. 27).

Machado discute, nesse texto, as relações entre arte e mídia e reordenação da arte apropriando-se dos meios de comunicação para subvertê-los, reinventando suas lógicas, suas formas programadas e suas funções. Para isso, é preciso, ainda segundo o teórico e artista, compreender a dinâmica das “máquinas semióticas” para que o artista de artemídia possa ir na contramão do presente instaurado na sociedade tecnológica e produzir uma arte que não esteja à mercê dos objetivos industriais contidos no desenvolvimento dos aparatos técnicos (2002, 24).

Assim, *Esc for Escape* possui valor de uma artemídia, pois é possível constatar que as imagens digitais são modificadas e recompostas por Beiguelman para pôr em xeque algumas condições que aparentam estabelecidas em nosso contemporâneo tecnocultural. Em todo o processo do projeto em *cross media* é notório que a artista buscou nos orientar da consciência sobre como as imagens eletrônicas e computacionais nos envolvem no cotidiano.

Figura 6 – Imagens dos vídeos de parte da obra *cross media* de Giselle Beiguelman, *Esc for Escape*



Incomunicabilidade (Incommunicability) from Giselle Beiguelman on Vimeo.

Fonte: Site *DesVirtual*¹⁷.

As imagens de erro dos aparelhos tecnológicos dispostas nos *outdoors* eletrônicos no centro de São Paulo tinham como objetivo perturbar as dinâmicas urbanas. A distribuição da obra reconfigurou parte da paisagem da metrópole - revitalizada pelas políticas de esquecimento que a artista discute - quando expôs intencionalmente as imagens em espaços tomados pela publicidade, descontinuando e desterritorializando signos e símbolos culturais de “um universo urbano de aceleração e entropia contínuas” (BEIGUELMAN, 2006).

¹⁷ Disponível em: <https://www.desvirtual.com/escape/english/index.htm>. Acesso em: 20 dez, 2022.

Num dos vídeos que fazem parte do projeto de nome “Erroções Eletrônicas”, pessoas relatam como reagem de modo revoltante com a ineficiência de suas máquinas eletrônicas pessoais. Isso nos revela o quão a sociedade, já no início do século XXI, preocupava-se com as falhas das tecnologias em meio a um processo do que Beiguelman denomina de “obsolescência programada” (BEIGUELMAN, 2011, p. 149) da tecnologia, ou seja, de um descarte tecnológico organizado por um mero consumismo.

Assim, podemos salientar uma condição fundamental e primeira na obra de arte de Beiguelman. Se na contemporaneidade há sinais de políticas de esquecimento (BEIGUELMAN, 2019) em meio a um obliscência poetizada e potencializada (FELINTO, 2000, p. 22) fruto da tecnocultura, existe no gesto humano um mundo que vai sendo abstraído à sua volta. Esse aparenta ser o receio de Vilém Flusser: não lembrarmos do propósito dos objetos enquanto guias para compreender e transformar o mundo. “Na medida em que tal luta minha contra a resistência de determinado tipo de objeto vai progredindo, vou esquecendo minha intenção original de transformar o objeto em mediação com o outro.” (FLUSSER, 1981-II, p. 2). Como arte e seu papel crítico, *Esc for Escape* pode ser uma saída para escapar desse gesto, simbolizando certos sintomas dos modos de esquecer no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, afirmamos a complexidade que há em obter respostas dos questionamentos anteriores. Principalmente, se pensarmos na imensidão de informações que hoje nos cerca. Por um lado, as práticas de arquivamento na contemporaneidade mostram cada vez mais aperfeiçoamentos e possibilitam novas formas de acessar e expandir os armazéns das informações. Por outro lado, a falta de preservação da história (identificada na reformulação do urbanismo das grandes cidades), as trocas contínuas dos símbolos culturais (no agenciamento da comunicação no espaço informacional) e a acelerada obsolescência dos programas e serviços tecnológicos que observamos nas obras de Giselle Beiguelman permite perceber o quão dissonante o nosso presente se mostra. Fica claro, então, que compreender os paradigmas da memória e do esquecimento num presente midiático não é tarefa fácil.

Na procura por fenômenos que pudessem trazer nitidez às concepções do filósofo praguense sobre memória para compreender as estéticas da memória hoje, a escolha de analisar algumas manifestações artísticas revela o que Flusser pensa, na sua vasta obra, sobre a fuga de alguns abismos. Abismos tais como um mundo cujos sistemas informacionais encaminhem o humano à entropia da informação e ao caos. No gesto do sujeito pós-histórico em reificar as tecnoimagens e não se tornar protagonista – programador – do modelo aparelhístico já existente. Abismo de uma sociedade que não preserva sua memória e não produz historicidades, que está inserida no presente tecnoimaginativo e não percebe surgir à superfície seres vampyrotêuticos, como os nazistas. Por último, o abismo de fracassar com o outro, de não se tornar “eterno” a partir da sua memória.

Nesse ponto, Beiguelman possui uma potência de trabalhos artísticos que se comprometem com o que está em jogo na contemporaneidade nas políticas de memória e esquecimento - *Esc for Scape* e *Odiolândia* são algumas das muitas produções da artista e pesquisadora brasileira. Evidentemente, outros fenômenos artístico-culturais foram investigados. Essa parece uma direção promissora a seguir: investigar a arte para a compreensão do mundo contemporâneo.

Como mesmo retrata Agamben (2010), “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (2010, p. 59). Vilém Flusser faleceu há trinta anos em 2021 e, há dois anos, seu centenário foi celebrado. Mesmo com seus textos e reflexões, ainda pouco explorados no contexto brasileiro nos cursos de Comunicação, no esforço realizado nesta pesquisa, foi

possível identificar que o tcheco-brasileiro é esse teórico contemporâneo; um ser conjugado com o nosso tempo, mesmo após sua morte.

Contudo, mesmo com uma bússola apontada para a conexão entre arte, mídia e memória, para atravessar a obra de Flusser é preciso estar ciente que navegamos ainda por mares de informações vampyrotêuthicas, vindas das profundezas do mar dos seus arquivos ainda por explorar. Nessa grande imensidão que se abre como Vilém Flusser, foi possível perceber que suas ideias ainda possuem terras desterritorializadas, isto é, ainda há muito o que explorar – e como explorar – em Flusser. Dos temas que ele aborda na sua numerosa obra – coincidência ou não, sua vida foi repleta de deslocamentos – é notória que os fenômenos apontados pelo autor são verdadeiros objetos para nos orientarmos no universo flusseriano, mas com o cuidado de ser sua única forma de mapeá-lo.

Na busca por cartografar as ideias de Vilém Flusser sobre a memória, a análise sobre o Futurismo no quarto capítulo serve de alerta, por exemplo, de uma reificação das tecnologias. O cenário político-econômico-cultural de trocas aceleradas de símbolos culturais e do sistema de atualizações de programas, serviços e aparelhos tecnológicos deixa claro que a promessa do progresso pelo viés tecnológico ainda se faz presente. O pensamento do filósofo praguense julga inúmeras vezes sobre o desmedido encantamento pelo mundo das imagens pós-históricas.

A despeito das tecnoimagens, como ficou identificado, estas podem ser um dos dilemas de uma estética do arquivo na contemporaneidade e que o nosso esforço foi em mapeá-las. As imagens técnicas oferecem maneiras de decifrar o mundo de forma crítica na violação da história. Contudo, os arquivos audiovisuais nos presenteiam nessa orientação complexa, pela fugacidade na sua alteração, pela árdua e múltipla tarefa de sua composição, pelas intenções nas suas aplicações. Mesmo quando foi notado que o texto e a imagem (ou até o som) falham, a arte, novamente, pode nos mostrar respostas sobre os fatos para a reelaboração das histórias. Como afirma Ferreira (2017), Flusser considera que a função da arte possui o caminho também de “retomar as rédeas da cultura e estabelecer novamente o ser humano como centro de seus próprios modelos de mundo” (2017, p. 6).

Assim, tal complexidade das imagens produzidas hoje, seus atributos, seus usos, as maneiras de serem alteradas e sua transitoriedade, é o que deve estar no âmago da nossa contemporaneidade: ela confia a multiplicidade que é imaginar e conceber as narrativas históricas de hoje. Nesse sentido, vale lembrar mais uma vez o que a filósofa italiana Chiara Bottici (2014) afirma sobre o que é *imaginal* na sua visão: em um contemporâneo cada vez mais permeado de tantas imagens, o que é real dependerá do contexto que pode ser apontado.

“Eu argumento que pode ser ambos” (real ou irreal) “ou qualquer um - dependendo da definição de realidade que se assume. O *imaginal* não é um mundo, mas é o que torna um mundo possível em primeiro lugar.” (2014, p. 61, grifo do autor). Beiguelman há pouco tempo, anda nomeando nosso momento em um contexto de certa “pandemia das imagens” (BEIGUELMAN, 2020). Por esse prisma, se torna explícito que as realidades também são colocadas em risco tamanha a proliferação das tecnoimagens, pois tensionam a capacidade de serem testemunhas oculares da história.

Dentro desse panorama, há de se ressaltar, por exemplo, os desdobramentos das questões recentes da política no mundo, em especial no Brasil. *Odiolândia* se caracteriza dentro de uma lógica de imagens difundidas pelas mídias digitais onde um imaginário político-social contemporâneo está sendo cada vez mais concretizado: manifestações do âmbito de um neoconservadorismo que contesta e rejeita determinados grupos sociais - que agora afloram no mesmo universo de inúmeras imagens.

Como dito em uma das partes do trabalho, o uso de *memes*, *deepfakes* e outras antigas e novas técnicas estão sendo utilizadas para propagar as imagens. Contudo, fica evidente que tais imagens fazem parte também das estruturas neoconservadoras para disseminar desinformação e ainda compor narrativas de maneira a confundir a veracidade das informações como composição da história social, política, mental, simbólica. Situações como essas são as que Flusser apontava seu receio nos desdobramentos do uso das imagens na pós-história, ficcionando tal resultado na representação de uma lula abissal: “A cultura vampyrotêutica procura reprimir a consciência da morte pela excitação sexual e pela repressão das tendências suicidas e canibais” (FLUSSER, 2011b, p. 95).

Assim, após três décadas do seu falecimento do teórico, narrativas históricas apareceram ou foram ofuscadas, práticas sociais foram transmutadas, recursos de armazenamento e circulação das informações foram desenvolvidos. Isso gerou novos contextos e, por consequência, pensando como Bottici, novas e velhas imagens estão em disputa pela realidade ou irrealidade, pela verdade ou ficção. O *imaginal* não é, mas *pode* ser um dos pontos mapeadores para o uso das tecnoimagens e para, criticamente, intervir nas estéticas da memória, na lógica obsolescente e algorítmica de ocultar dados, na produção de incalculáveis imagens que mais nos cegam que nos guiam, no seu caráter efêmero de imaginar mundos.

Mapear também os mecanismos dos aparelhos flusserianos por meio do pensamento cibernético nos mostrou que compreender as características técnicas de funcionamento dos modelos tecnológicos foi fundamental na compreensão de suas ideias sobre as mídias. O

sistema de entropia dos sistemas de informação nos revela como é possível pensar os gestos e as práticas sociais, bem como as subjetividades, operando dentro de um modelo programático, onde as tecnologias de informação e comunicação possuem relevância na produção da informação e, conseqüentemente, na constituição da história. A Arqueologia das Mídias mostrou que “essas condições de existência não apenas são discursivas ou institucionais, mas também se relacionam às redes das mídias e às descobertas científicas” (PARIKKA, 2021 p. 28).

A pesquisa ainda encontrou algumas pequenas entrelinhas para as respostas sobre a relação de Vilém Flusser com a memória, as mídias e as artes. Uma delas está exatamente na íntima ligação que o teórico das mídias possui com sua filosofia ficcional, sua característica de imaginar mundo. Na tarefa de transformar o pensamento flusseriano em um pensamento *imaginal*, foi observada a potência especulativa, a qual Felinto (2016) destaca. Um mundo de possibilidades se abre pelo pouco que exploramos do seu aspecto ficcional. E tal epistemologia fabulatória parece ter uma profunda relação com a memória: a biotécnica superando a arte e se tornando uma “arte viva”; a produção de história do humano em face do pensamento vampyrotêutico; a imaginação do sistema midiático como parte das subjetivações.

É possível que, em Flusser, a importância da imaginação remonte exatamente o momento das grandes histórias mitológicas, como foi retratado em Gagnebin (2009). O papel das tecnoimagens, para o pensador praguense, precisa ser exatamente esse. Entretanto, como o autor se manteve preocupado também que tais imagens não tivessem esse fim, tratou de imaginar futuros pessimistas. E essa multiplicidade de pensamento por meio da ficção que constitui a memória. Pois é a partir do momento que atua com o imaginário como uma ferramenta de reflexão que faz com que Flusser posicione humano, objetos e mundo dos fenômenos que analisa. “Para poder (ser capaz de) imaginar o mundo, é necessário ser capaz de imaginá-lo (isto é, precisamente de existir).” (Flusser, 1977). Assim, optamos por dar continuidade na pesquisa com o doutoramento analisando o tema do imaginário no filósofo, que reverbera dessa dialética entre memória e imaginação.

Em uma contemporaneidade que nos faz refletir sobre as evidências de um esquecimento programado pelas políticas e estéticas de registro da história e de processos midiáticos que nos velam do conhecimento, nossa intenção na pesquisa a seguir também é de fazer sobreviver o pensamento de Vilém Flusser na memória de todos nós preencher a frase do pensador de Praga a partir de um outro prisma: “*We shall survive in the imagination of others*”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?: e outros ensaios**. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. 2ª reimpressão. Editora Argos, 2010.

ALONSO, R. M. J.. **Conhecer, Flusser**. 2018. 273 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

Apocalypse: La Première Guerre Mondiale. (5 episodes). Directed by: Isabelle Clarke and Daniel Costelle. France: Producers CC&C and ECPAD, 2014. (4 hours 20 min.), son., color.

ARAÚJO, Carlos Alberto. A pesquisa norte-americana. In: **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Organização: Antonio Hohlfeldt, Luiz C. Martino, Vera Veiga França. 9ª Ed. Petrópolis. Vozes, 2010.

BAIO, Cesar. **O filósofo que gostava de jogar: o pensamento dialógico de Vilém Flusser e a sua busca pela liberdade**. FLUSSER STUDIES. n. 15. maio/2013. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/baio-o-filosofo.pdf>>. Acesso em: 01 mai. 2021.

BARBOSA, M. C.. **Comunicação, história e memória: diálogos possíveis**. Matrizes. vol. 13. n. 1. 2019. p. 13-25. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/157646>>. Acesso em: 20 out. 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. Qual será a imagem da covid-19? In: Revista Zum, 28 dez. 2020. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/colunistas/imagem-da-covid>>. Acesso em: 03 out. 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo. São Paulo. Ubu, 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. **Memórias da amnésia: políticas do esquecimento**. São Paulo. 1ª edição. Sesc, 2019.

BEIGUELMAN, Giselle. **Odiolândia (Hateland)**. In: BEIGUELMAN, Giselle. *Blog Desvirtual*. São Paulo, 19 ago. 2017. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/portfolio/odiolandia-hateland>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. **Territorialización y agenciamento en las redes (en busca de la Ana Karenina de la era de la movilidad)**. In: Nomadismos tecnológicos (dispositivos móviles: usos masivos y prácticas artísticas), G. Beiguelman e Jorge La Ferla (orgs.). Barcelona: Ariel, 2011. Disponível em <<http://www.desvirtual.com/nomadismos-tecnologicos-livro-novo/>>. Acesso em: 27 de set. 2020.

BEIGUELMAN, Giselle. **For an aesthetics of transmission**. First Monday, Special Issue #4: Urban Screens: Discovering the potential of outdoor screens for urban society. 2006. Disponível em <<https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/1553/1468>>. Acesso em: 27 de set. 2020

BEIGUELMAN, Giselle. In: **ESC FOR ESCAPE - Emoção Artificial 2.0**. Narração: Giselle Beiguelman. [S. l.: s. n.], 2004. 1 vídeo (1:27 min). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=BRJ_Gwgc7uc>. Acesso em: 01 outubro 2020.

BEIGUELMAN, Giselle. In: **ESC FOR ESCAPE**. Blog Desvirtual. 2000. Disponível em: <http://www.desvirtual.com/escape>>. Acesso em: 25 setembro 2020.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8ª edição. São Paulo, Brasiliense. 2012. p. 241-252.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: BOLLE, Willi; MATOS, Olgária C. F.; ARON, Irene. Passagens. Belo Horizonte: São Paulo. UFMG, 2006.

BOTTICI, Chiara. **Imaginal Politics: Images Beyond Imagination and the Imaginary**. Columbia University Press. 2014. (E-book).

CHOMSKY, Noam. **Linguagem e pensamento**. Rio de Janeiro. Vozes, 1971.

Dawson City: **Frozen Time**. Directed by Bill Morrison. United States: Hypnotic Pictures and Picture Palace Pictures, 2016 (120 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/dawsoncity>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol.1. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DUARTE, Rodrigo. Prefácio. In: FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo. Annablume, 2011. p. 07-16.

D'UGO JUNIOR, . BORTULUCCE. **O rádio na estética do futurismo italiano: o manifesto La Radia**. Lumen. v. 4. n. 7. jan/jun. 2019. p. 69-83. <http://www.periodicos.unifai.edu.br/index.php/lumen/article/view/97>>. Acesso em 10 set. 2020.

ERNST, Wolfgang. Archives in Transition - Dynamic Media Memories. In: **Digital Memory and Archive. Eletric Mediation**. Vol. 30. University of Minnessota Press. 2013. (E-book)

FELINTO, Erick. **Zona cinzenta: imaginação e epistemologia fabulatória em Vilém Flusser**. In: FELINTO, Erick; MULLER, Adalberto; MAIA, Alessandra (Orgs). A vida secreta dos objetos. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo**. São Paulo. Paulus, 2012.

FELINTO, Erick. **Por uma teoria pós-moderna da memória e do esquecimento**. Contracampo. vol. 13. 2000. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17310>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FERREIRA, Debora Pazetto. **Desviar de programas: Vilém Flusser nas fronteiras entre arte, tecnologia e política**. Perspectiva Filosófica, v. 44, n. 1, 2017. Disponível em:

<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230354>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

FERREIRA, Giovandro Marcus. As origens recentes: os meios de comunicação pelo viés do paradigma da sociedade de massa. In: **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Organização: Antonio Hohlfeldt, Luiz C. Martino, Vera Veiga França. 9ª Ed. Petrópolis. Vozes, 2010.

FOREST, Fred. **Manifeste pour une esthétique de la communication**. 1983. Disponível em: <http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/3manifeste_esth_com_fr.htm#text>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Crise em arte?**. Vilém Flusser brasil. s/d.-A. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art200.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

FLUSSER, Vilém. **No além das máquinas**. Vilém Flusser Brasil. s/d.-B. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art384.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2021

FLUSSER, Vilém. **Além da história**. Vilém Flusser Brasil. s/d.-C. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art130.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Aspectos e prospectos da arte cibernética**. s/d-D. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art139.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. 1ª edição. São Paulo. É Realizações, 2019.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo. Annablume, 2014a.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: reflexões sobre o futuro**. Trad. Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo. Martin Fontes, 2014b.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo. Annablume, 2011a.

FLUSSER, Vilém. **Vampyrteuthis Infernalis**. São Paulo. Annablume, 2011b.

FLUSSER, Vilém. **A Escrita: há futuro para a escrita?** Tradução do alemão Murilo Jardelino da Costa. São Paulo. Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O universo das Imagens técnicas: elo da superficialidade**. São Paulo, Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Organização Rafael Cardoso. Tradução Raquel Abi-Sâmara. São Paulo. Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. Arte viva. In: **Ficções filosóficas**. São Paulo: EDUSP, 1998a.

FLUSSER, Vilém. “Memória”. In: **Ficções filosóficas**. São Paulo. USP, 1998b.

FLUSSER, Vilém. **Memória - versão I**. Vilém Flusser Brasil. 1988-I. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art292.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Memória - versão II**. Vilém Flusser Brasil. 1988-II. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art293.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Texto imagem**. Vilém Flusser Brasil. 1984. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art145.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2021

FLUSSER, Vilém. **Quando as palavras falham - I**. Vilém Flusser Brasil. 1982. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art461.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2021

FLUSSER, Vilém. **Como explicar a arte - I**. Vilém Flusser Brasil. 1981-I. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art217.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Como explicar a arte - II**. Vilém Flusser Brasil. 1981-II. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art218.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Como explicar a arte - III**. Vilém Flusser Brasil. 1981-III. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art219.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Como explicar a arte - IV**. Vilém Flusser Brasil. 1981-IV. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art220.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

FLUSSER, Vilém. **L'imagination et l'imaginaire**. Marseille. 1977. Disponível em: <<http://www.theogerber.com/fra/textes/imaginaire.html>>. Acesso em: 01 mar. 2021.

FURTADO, Renato. CineOP 2018: **Dawson City - Tempo Congelado é um tesouro em forma de filme**. Adoro Cinema, 17 jun. 2018. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-141023>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2ª edição. São Paulo. Editora 34, 2009.

GONÇALVES, Márcio Souza; TIMPONI, Raquel. Suportes textuais de comunicação e processos cognitivos. In: **Tecnologia de comunicação e cognição**. Organização: Fátima Regis, Anderson Ortiz, Luis Carlos Affonso e Raquel Timponi. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 52-78.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

IZQUIERDO, Iván. **A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

HOMERO, **Odisseia**. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo. Abril, 1978.

HERZOGENRATH, Bernd. Aesthetics of the Archive: an Introduction *In: The films of Bill Morrison: aesthetics of the Archive*. Amsterdam University Press. Ed. Bernd Herzogenrath. Amsterdam. 2018. (E-book).

HUYSEN, Andreas. Passados Presentes: Media, Política, Amnésia. *In: Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2004.

KITTLER, Friedrich. **Gramofone, filme, typewriter**. Tradução: Guilherme Gontijo Flores e Daniel Martineschen. 1ª edição. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2019.

KITTLER, Friedrich. **A verdade sobre o mundo técnico: ensaios sobre a genealogia da atualidade**. Organização Hans Ulrich Gumbrecht. Tradução Markus Hediger. 1ª edição. Rio de Janeiro. Contraponto, 2017.

LATOUR, B. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994

LINDEPERG, Sylvie. **O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”**. DEVIRES, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, jan/jun 2015. Disponível em: <<https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/342>>. Acesso em 20 mar. 2021.

LOPES, Sophia. **Poder Data: 45% passam pelo menos uma hora por dia nas redes sociais**. Poder 360. 18 out. 2021. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/poderdata/45-dos-brasileiros-passam-mais-de-1-hora-por-dia-nas-redes-sociais>>. Acesso em: 26 out. 2021.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia: aproximações e distinções**. Galáxia. n. 4. 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1289>>. Acesso em: 01 out. 2020.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. N-1 Edições. São Paulo. 2018.

PARIKKA, Jussi. **O que é a Arqueologia das mídias?** Coordenação: Adalberto Muller, Erick Felinto. Tradução: Maria Alice G. Antunes. 1ª ed. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2021.

PEREIRA, Vinicius Andrade. Linguagens midiáticas, entretenimento e multissensorialidade na cultura digital. *In: Tecnologia de comunicação e cognição*. Organização: Fátima Regis, Anderson Ortiz, Luis Carlos Affonso e Raquel Timponi. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 180-202.

PEREIRA, Vinicius Andrade. **Estendendo McLuhan: da aldeia à teia global - comunicação, memória e tecnologia**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo. UNESP, 2010.

RÜDIGER, Francisco. **As teorias da cibercultura: perspectivas, questões e autores**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

RUTSKY, R. L.. **High Techné**. First edition. University of Minnesota Press, 1999.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo. Paulus, 2005.

SHANNON, C. E.. **A mathematical theory of communication**. Reprinted with corrections from The Bell System Technical Journal, Vol. 27, pp. 379–423, 623–656, July, October, 1948. Disponível em:

<<https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf>>.

Acesso em: 20 dez. 2021.

“We shall survive in the memory of others” – VilémFlusser. Budapeste e Berlim: Center For Culture & Communication Foundation em cooperação com Vilém Flusser Archive e Universidade de Artes de Berlim, 2010. DVD, son., color. Legendado. Disponível em: <http://www.flusserdvd.c3.hu/index_en.html>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ZANINI, Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. 1ª edição. São Paulo. WMF Martins Fontes, 2018