

Maria Cristina Gobbi
Universidade Estadual
Paulista – Unesp
E-mail:
crystina.gobbi@unesp.br

**Rodrigo Malcolm de
Barros Moon**
Universidade Estadual
Paulista – Unesp
E-mail:
rodrigo.moon@unesp.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

As potencialidades comunicacionais das imagens técnicas através da mediação digital

*The Communicational Potentialities of
Technical Images through Digital
Mediation*

*Las Potencialidades comunicacionales de
las imágenes técnicas a través de la
mediación digital*

RESUMO

Este artigo busca explorar as características, as implicações e os desafios das imagens técnicas como forma de comunicação e expressão no digital. Imagens técnicas, segundo Flusser (2002), são imagens fabricadas a partir de textos científicos e técnicas cujo significado é projetado, são produzidas por aparelhos. Pretende-se explorar como as mediações digitais podem criar formas de expressão e interação que são geradas ou alteradas pela técnica, pela utilização de filtros ou programas de edição. Por meio de revisão bibliográfica a partir de Flusser (2011, 2010, 2002, 1994), Deleuze (2017, 2000, 1999) entre outros, pretende-se mostrar como a linguagem tecnoimagética pode ampliar as possibilidades de diálogo e interação entre os indivíduos e os grupos sociais, alterando o processo de significação e comunicação, contribuindo assim para os estudos comunicacionais na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Imagens Técnicas; Meme; Redes Digitais; Comunicação.*

ABSTRACT

This article seeks to explore the characteristics, implications and challenges of technical images as a form of communication and expression in the digital world. Technical images, according to Flusser (2002), are images manufactured from scientific and technical texts whose meaning is projected, are produced by devices. It is intended to explore how digital mediations can create forms of expression and interaction that are generated or altered by the technique, by using filters or editing programs. Through a bibliographic review based on Flusser (2011, 2010, 2002, 1994), Deleuze (2017, 2000, 1999) among others, it is intended to show how the technoimagery language can expand the possibilities of dialogue and interaction between individuals and social groups, changing the process of meaning and communication, thus contributing to contemporary communication studies.

KEYWORDS: *Technical Images; Meme; Digital Networks; Communication.*

RESUMEN

Este artículo busca explorar las características, implicaciones y desafíos de las imágenes técnicas como forma de comunicación y expresión en el mundo digital. Imágenes técnicas, según Flusser (2002), son imágenes fabricadas a partir de textos científicos y técnicos cuyo significado se proyecta, son producidas por dispositivos. Se pretende explorar cómo las mediaciones digitales pueden crear formas de expresión e interacción generadas o alteradas por la técnica, mediante el uso de filtros o programas de edición. A través de una revisión bibliográfica basada en Flusser (2011, 2010, 2002, 1994), Deleuze (2017, 2000, 1999) entre otros, se pretende mostrar cómo el lenguaje de las tecnoimágenes puede ampliar las posibilidades de diálogo e interacción entre individuos y grupos sociales, modificando el proceso de significación y comunicación, contribuyendo así a los estudios de comunicación.

PALABRAS CLAVE: *Imágenes Técnicas; Meme; Redes Digitales; Comunicación.*

Submetido em 15 de junho de 2023

Aceito em 08 de abril de 2024

Introdução

Este artigo visa a apresentar a dimensão tecnológica da imagem, buscando situá-la na história como uma realidade técnica, que se relaciona com um espaço e um tempo (Santos, 2006) através da ação humana. Para pensar a imagem, nos utilizaremos em grande medida do pensamento de Vilém Flusser. A imagem tende a ser associada a seu contracampo que lhe atribui potência de significação, e ela é fruto de produção criativa e técnica, que lhe designa uma forma e uma expressão. Assim, imagem produz linguagem, pois permite um processo de significação circular, distinto da linearidade textual; e a imagem técnica (produzida por meio de aparelhos¹, imagem abstraída em texto, este abstraído em imagem) distinta da tradicional (produzida por meio da técnica). Nesse sentido, a imagem tradicional é produzida por ferramentas que empregam trabalho para realização de uma representação, enquanto a imagem técnica é produzida por um aparelho e, portanto, realiza um programa, dá forma à informação. “Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento” (Flusser, 2002, p.9).

Com a consolidação de ambientes digitais e dispositivos de acesso, as imagens realizam o simulacro do jornal de Harry Potter²: cenas em movimento, breves trechos de um tempo passado, descrição técnica da realidade em movimento, sempre acompanhando o texto. Ao desenvolvermos uma cultura fortemente visual, a imagem adquire papel privilegiado, constituindo um dos vetores centrais dos processos de subjetivação dos sujeitos. Compõe uma subjetividade mediada por imagens técnicas, desenhadas para transmissão de informação. Isso fortalece a noção de que os memes e gifs estão em vias de constituir uma linguagem tecnoimagética a emergir das redes.

¹ O conceito de aparelho para Flusser é extremamente complexo. Seguimos Tiburi (2008) ao pensar que o aparelho é uma coisa que se expressa através de duas grandezas da mesma natureza. A primeira, a do aparelho (com *a* minúsculo) como pertencente ao mundo, pode ser encontrado nas máquinas que realizam uma função e, portanto, realizam um trabalho e modificam o mundo a partir de um programa que lhes é interno. A segunda, a do Aparelho (com *A* maiúsculo) como produtor do mundo: em decorrência do paradigma pós-histórico, no qual nos tornamos funcionários de nossos aparelhos, o Aparelho pode ser aproximado de um sistema biopolítico, um programa que determina o significado de uma vida em função do Aparelho, o qual “informa e age, mas não trabalha e, à revelia disso, modifica o mundo” (Tiburi, 2008, p. 123).

² Tal jornal é de papel, mas com imagens em movimento que expandem a dimensão da imagem para uma imagem em movimento, sendo receptáculo de um conjunto de cenas em sequência que mostram mais informações do que somente uma imagem impressa estática. Tal exemplo pode ser encontrado nos filmes, disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=xaBEFqFVSE8>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Essa linguagem expande os limites da representação e criação semântica para novos horizontes, visto que os léxicos tecnoimagéticos são uma verdadeira multiplicidade significante, com a possibilidade de serem forjados para representar sentimentos sem nome, mas que podem se expressar pelo contexto evocado por um Graphics Interchange Format³ (GIF) com legenda. Não somente altera os processos comunicacionais interpessoais, como modifica os modos de subjetivação a partir da linguagem, distanciando-se de um inconsciente que opera por uma linguagem verbal. Cria-se então uma necessidade latente de compreender essa nova experiência linguística sendo vivida nas redes digitais, em grande medida pela população jovem, que faz dessas novas modalidades de expressão sua nova heurística.

As capacidades de articulação simbólica do texto e da imagem são distintas, na medida em que o primeiro tende a ser linear e a segunda circular. A sintaxe textual da maioria das línguas é guiada pela ação do verbo que encontra no sujeito seu desígnio, exigindo um predicado como figura de mundo. Há, portanto, contiguidade entre um antes e um depois, separado pelo acontecimento, na qual um elemento explica por sucessão o próximo, causalidade unidirecional. As relações semânticas progridem linearmente como um tempo abstrato. Já na imagem há circularidade, disposição que não se orienta segundo eixos predefinidos, visto que o sentido de leitura da imagem varia geográfica e culturalmente. Há um tempo congelado que reflete relações não lineares entre os elementos ali dispostos: os elementos se explicam mutuamente. Por isso, Flusser (2002) atribui como mágica sua forma de leitura: enquanto o texto respeita a causalidade científica, na qual o nascer do sol explica o galo a cantar, a imagem desorganiza as relações e permite que o galo explique o nascer do sol.

Através de uma perspectiva tecnológica, as imagens técnicas são forjadas em primeiro momento com o nascimento da câmera fotográfica, que constitui um aparelho imagético através da objetividade da representação. Não somente da câmera se faz o ato fotográfico, mas a constituição de um enquadramento e seu contracampo, a composição da cena e a mensagem do momento histórico revelam a dimensão criativa do ato fotográfico. Ao contrário da pintura — forma de retrato até então, que se utiliza de formas e cores a partir de um olhar subjetivo, tendo o pintor que cobrir o branco da tela diretamente com seu pincel e tinta (ferramentas) —, a

³ Formato de Intercâmbio de Gráfico.

fotografia é forjada por reações químicas que condicionam a forma da imagem a uma similitude com a realidade, à luz que sai do objeto e chega à película fotográfica, podendo o sujeito interferir com parâmetros que o aparelho fotográfico determina, mas o objeto representado não poderia ser criado pela câmera, apenas capturado.

Já havia uma constituição do enquadramento da cena na pintura desde o Renascimento, mas com a fotografia o limite era a câmera, que sempre representaria fielmente, pois o conjunto de lentes, folha de aletos de prata e tamanho limite da superfície de registro oferecem parâmetros que, embora possam ser manipulados, têm um compromisso de capturar com fidelidade o que o olho humano pode ver⁴. É neste sentido que Flusser atribui a jogar o sentido de desgastar o aparelho, exaurir suas potências: a arte implodindo o aparelho. Hoje, entretanto, criou-se uma estética da imagem segundo a qual circulamos imagens sem dar muita importância sobre seus modos de produção: sejam fotografadas, com ou sem filtro, outras criadas digitalmente, editadas ou mescladas, ou até mesmo forjadas por computação gráfica a partir de enormes bancos de dados. Foram deslocadas de seus contextos interpretativos e deixaram de mostrar o mundo que a fotografia em seu surgimento se incumbia: explicam-no a partir da técnica do aparelho computacional. Os modos de produção de cada uma se distinguem qualitativamente e oferecem uma abordagem para a compreensão dos potenciais da linguagem visual das redes.

2 A ontologia das imagens

Uma visibilidade se define como um regime de luzes (Deleuze, 2017), que permite ver aquilo que existe. É da ordem do significante, pois se situa nos olhos de quem vê, condicionando a forma de interpretação dos signos apresentados. Visibilidades e enunciados coexistem na composição de um saber, ou seja, precisamente entre o que se vê e o que se fala se situa o pensamento. Nesse sentido, enunciar é mais do que somente dizer; tem a ver com uma certa postura frente ao ato, talvez uma assunção da verdade como mote de movimento e justificativa da ação, como na parresia (Foucault, 2017). Visibilizar, trazer à luz, ou seja, fazer imagem de algo,

⁴ Vale ressaltar que tal tecnologia ainda assim servia aos corpos brancos, não retratando com fidelidade corpos pretos pela forma da geração da imagem que dependia de uma alta quantidade de luz para interferir com a química da película. Isso revela era o olhar hegemônico que era privilegiado nas formas de representação fotográficas até pouco tempo, revela assim a condição histórica de seu surgimento.

corresponde em primeiro momento ao processo mental de situação (*dasein* = ser aí, ser-estar) do indivíduo em sua realidade, como forma de associar diferentes enunciados dentro de um mesmo contexto.

Desde as primeiras pinturas rupestres e esculturas em barro, percebe-se a imagem como tendo papel de representação. Nesse sentido, a visualidade⁵ aqui representa uma forma, seja ideal, seja circunstancial; faz-se símbolo, o que a difere de uma imagem mental que orienta o pensamento e exprime um sentido. Aqui, ao analisar visibilidades, separamos o representâmen enquanto a forma, imagem *per se*, e o interpretante como expressão mental do visual. Resta-nos o objeto, para completar a noção de signo peirciano em sua tríade⁶. Assim, toda imagem possui uma coisa que orienta sua forma e expressão: o referente de sua representação, podendo ser ele atual ou virtual, mas necessariamente real. Isso tudo passa por uma abstração das dimensões do espaço e do tempo para seu aplainamento bidimensional, pois a interpretação desse código depende do processo de imaginação. Imagens codificam o mundo e traduzem eventos em situações. A isto Flusser (2002) denomina magia.

Não podemos dissociar a imagem do texto. São formas complementares e indissociáveis que estruturam o pensamento, a ponto de efetuarmos traduções o tempo todo entre um e outro. As línguas visam a representar ontologicamente a realidade habitada culturalmente e historicamente pelos indivíduos de uma região geográfica (Flusser, 2010), ou seja, as sintaxes da língua e do real se aproximam em sua estrutura e causalidade. Já a imagem apresenta o mundo como recorte que pressupõe uma totalidade, borrando a causalidade temporal por uma situação contextual anacrônica. A imagem sempre faz os elementos se significarem entre si e demanda, em contracampo, um mundo que situe o recorte.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas

⁵ No regime do capital financeiro neoliberal, a visibilidade é altamente valorizada, demanda que o sujeito se mostre. Na dobra digital, o sujeito se mostra por meio de visualidades, como imagens ou tecnoimagens, não mais com o corpo. Dessa forma, a visualidade digital supre a necessidade de visibilidade social.

⁶ Um representâmen que representa um objeto para uma mente gerando nela um interpretante.

o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (Flusser, 2002, p. 9).

Enquanto mediação, a imagem pode substituir a própria realidade. Um signo degenerado que perde seu representante real, tornando-se simulacro (Baudrillard, 1991), representando um constructo mental, um signo que remete a outro signo, que remete a outro signo. Por isso que podemos aproximar um sistema de saber, reunindo visibilidades e enunciados, como audiovisual: união de um espaço que se alastra para além do campo da visão e de um tempo que dá duração ao acontecimento; constitui um arquivo. E isso produz História, na medida em que Flusser a define como a “tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos” (Flusser, 2002, p. 5). “História é explicação progressiva de imagens, desmagiação, conceituação” (Flusser, 2002, p. 9). Em resumo, uma imagem imagina um mundo, é “superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente” (Flusser, 2002, p. 5) e visam a representar uma ideia através de um espaço interpretativo. Surge para situar a existência no mundo e cede lugar ao texto, que visa a explicar tais relações de forma causal e linear.

Uma imagem tradicional é aquela produzida pelo ser humano a partir do uso de instrumentos, ou seja, é o humano por trás da imagem, sendo codificada pela intencionalidade do artista e do instrumento utilizado para produzir semelhança. Entretanto, por não possuir um programa⁷ rico e preciso, é um procedimento que pode ser repetido contanto que haja produção de diferença (Deleuze, 2000). Representam uma descrição do mundo de acordo com o olhar humano. Da imagem tradicional surge o texto que visa a explicar as imagens, linearizar o mundo segundo uma lógica temporal e conceitual. Decifrar textos é ver as imagens que os conceitos trazem em si, remetendo a uma abstração da ideia por trás do conceito. Define a história como sendo resultado da técnica de fazer falar o mundo, desvendá-lo para que a magia dê lugar à racionalização científica do texto. Passamos a ver o mundo sob outra razão: produz-se uma imagem técnica a partir de fora da Terra.

⁷ O programa é o conjunto de códigos que determinam o funcionamento de um aparelho. Quanto mais rico e preciso o programa, mais uniforme será o funcionamento, e a diferença produzida tenderá para zero. Enquanto o aparelho deriva de um programa, depende dele. Nós, humanos, embora possamos executar programas, cada vez mais dependemos de aparelhos para executar nosso trabalho, que dessa forma realiza o programa do Aparelho de nossa cultura ocidental: liberação do trabalho através das máquinas.

Figura 1 – *Blue Marble (Remastered)*, de 1972, a primeira foto da Terra vista de Fora⁸



Fonte: Nasa, domínio público.

Já uma imagem técnica possui mediação de um aparelho. Este é um sistema que simula um tipo de pensamento, uma ação sobre objetos, que induz a elaboração de um código, que regimenta um programa de funcionamento. Acima de tudo, não se reporta mais ao mundo, mas a um conceito de mundo que devém da história. O aparelho oculta seu código, funcionando como caixa-preta. A relação aparelho fotográfico-fotógrafo se interpõe e determina o significado da imagem.

Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos — o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais. Historicamente, as imagens tradicionais precedem os textos, por milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem aos textos altamente evoluídos. Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é abstração de terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem.

⁸ Colocada em cena e individualizada como ente, realização do círculo como mundo. Nosso atual conceito de mundo: sem magia, apenas escalas de grandeza. Realização do Aparelho da globalização. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Marble#/media/File:The_Blue_Marble_\(remastered\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Marble#/media/File:The_Blue_Marble_(remastered).jpg). Acesso em: 7 jun. 2023.

Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento. (Flusser, 2002, p. 9).

São imagens que visam a explicar o mundo que lhes serve de contracampo. Decifrá-las implica em desvendar o texto, os conceitos que subsistem por trás dos símbolos distribuídos na superfície. Portanto, não mais buscam apresentar um evento, mas criar uma cena que transmita um significado. “A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente” (Flusser, 2002, p. 9), ou seja, elimina o texto como única forma de explicação do mundo e, portanto, relega aos sujeitos posição de funcionários: operar as imagens técnicas. São forjadas pela imaginação dos conceitos. Foram projetadas para reinserir a magia no cotidiano moderno, a fim de tornar acessível ao público geral o pensamento conceitual científico, visando unificar ciência, experiência artística e vivência política cotidianas. Porém, tal projeto falhou, e as imagens técnicas se tornaram banais, promovendo superficialidade. Não define o conceito, mas o apresenta em contexto, dando imagem a uma ideia. Tal imagem é falseada, uma vez que a imagem técnica é o fim de todo ato: no apogeu das visualidades, o registro tecnoimagético a partir da fotografia e do vídeo se tornou meta para realizar a existência de um evento ou acontecimento, dar visibilidade e, portanto, existência. Não conceitua, mas mostra uma realidade conceitual sem definir um texto que a explique. É meia-explicação e, portanto, não pode apresentar verdades.

As imagens substituem os textos para explicar o real, a partir de uma imagem de mundo que se explica por conceitos. Insere o sujeito em uma hiper-realidade, vivendo simulacros (Baudrillard, 1991), idolatrando imagens e se separando da realidade. Doravante um clima pós-histórico (Flusser, 2011), pois a história parou de ser escrita e agora passa a ser imaginada através da técnica de produção de imagens: não mais relato, mas imaginação; não mais história, mas pós-história. Isso coincide com a introdução da noção de Aparelho na sociedade ocidental através das máquinas, expropriando o trabalho do corpo para a tecnologia. Nesse sentido, uma máquina visa a vencer a resistência que a realidade impõe para a execução de um trabalho (Flusser, 1994) e acaba por determinar as virtualidades da cultura ocidental em seu código. O aparelho é aquilo que consolida em si o trabalho e opera segundo um código oculto. Ele define a

pós-história, pois ao se apropriar da dimensão do trabalho, nos tornamos funcionários de um Aparelho, desempenhamos segundo uma deontologia que não nos pertence, segundo métodos que não nos são claros. Por isso, ao invés de realizar trabalho, informa e agencia aparelhos e funcionários, assim produzindo o mundo.

As imagens técnicas apresentam um mundo que nos exige deciframento técnico. Olhamo-las com a intenção de decifrá-las em texto, evidenciar os conceitos empregados para sua composição, pegar a ideia por trás da imagem. Nesse sentido podemos aproximá-las das montagens de Aby Warburg quando da tensão entre as imagens (as ideias) surge um foco significativo que evidencia uma categoria intrínseca de uma iconografia cultural e histórica (Didi-Hubermann, 2013). Isso é feito pela aglutinação de significantes presentes nas imagens, muitas vezes conceitos. De tal sorte, a montagem *per se* abstrai uma das dimensões das imagens, transformando-as em texto, e novamente abstraindo o texto em imagem (montagem). Portanto, para além de ser produto de um aparelho técnico, a tecnoimagem também é fruto de um trabalho de composição de significados, uma técnica semiótica de produção de sentido interpretativo. Ela visa a conduzir o leitor não a uma circularidade, mas a um movimento espiralado em direção ao texto que a explica. É um aprofundamento de sentido quanto mais se prolonga a secundidade interpretativa. Abordaremos em mais profundidade tal aproximação com Warburg mais adiante.

Antes de mostrar algo, as tecnoimagens visam a comunicar, portanto, têm função. São máquinas semióticas que promovem uma tradução fácil entre imagem e texto, e, portanto, possuem fácil interpretação. Obtém-se tal efeito pela utilização de um vocabulário visual que coordena a operação de atribuição de sentido para contextos pré-estabelecidos, juntamente com textos que expliquem a relação entre os elementos visuais. Há montagem, pois não somente a interpolação de camadas e planos é calculada, mas a própria técnica se interpõe nos processos de concepção, enquadramento, captura e divulgação da imagem, e assim a condicionam em forma e expressão. O aparelho já não é somente fotográfico quando ao social e ao cultural se integram a técnica, transformando os processos de produção de imagem em verdadeiro procedimento de atribuição de sentido: há um programa intrínseco ao ato de composição visual.

3 A linguagem das imagens técnicas em redes digitais

As redes atuam como suporte ontológico das tecnoimagens, manifestação que ocorre na atualização em telas por dispositivos ao redor do globo, ou seja, ao contrário das imagens tradicionais, podem ser reproduzidas por processos repetitivos inúmeras vezes, produzindo imagens idênticas. Sua ontologia informacional permite que sejam totalmente transmutáveis. Reduzem-se a um conjunto de linhas de código binário, configurando estados possíveis dos bits de computação. Através desta interface, um mesmo conjunto de códigos pode ser manipulado para assumir outras organizações, e assim transmitir uma mensagem. Falamos assim de quantum de informação:

As mensagens são em si uma forma de padrão e de organização. Com efeito, é possível tratar conjuntos de mensagens como tendo uma entropia, tais como conjuntos de estados do mundo exterior. Assim como a entropia é uma medida da desorganização, a informação transmitida por um conjunto de mensagens é uma medida de organização (Pignatari, 1981, p. 48).

Como dados, podem ser modificadas a partir de operações de código, alterando aquilo que se vê na tela. Isso implica na utilização de softwares de edição e manipulação de imagem, procedimentos de *glitch* que visam a integrar o erro na composição, introduzindo uma nova estética pela subversão do programa e do código, bem como atualmente pela elaboração de imagens por inteligências artificiais, que, ao navegar por acervos imensos de imagens, conseguem estatisticamente apontar quais as *melhores* formas de composição. Assim dizendo: produz-se uma normalidade imagética, então apropriada pela máquina, que, a partir desse programa visual, produz imagens condicionadas pelos elementos em acervo. Não cria, mas entrega novidades informacionais com base em operações de semelhança e de diferença.

Está na ontologia da imagem digital sua natureza técnica, seu código escondido por uma caixa preta: um computador e sua interface binária. Isso implica que é possível fabricá-la por operações lógicas. São imagens determinadas pelo código do aparelho e, portanto, servem a uma função: serem consumidas nos circuitos informacionais, transmitindo mensagens, utilizando-se de símbolos presentes nos agenciamentos coletivos de enunciação (Guattari, 1992) para se fazerem compreendidas socialmente. A própria subjetividade que a fabrica, quando, e se,

fabricada por um humano, ela mesma se utiliza de procedimentos normativos impostos pelos aparelhos para a composição visual e é determinada pelo código do aparelho.

Se antes as imagens eram confinadas ao seu local de produção e de interpretação, hoje elas são globalizadas, veiculadas pelo mundo. Portanto, seu modo interpretativo não está restrito a uma cultura ou localidade. Embora seu conteúdo textual não seja acessível, entretanto traduzível, o nível iconográfico é preservado pela representação visual. Isso implica que globalização e imagens técnicas se retroalimentam: signos massificados e disseminados pelo mundo permitem que uma subjetividade que perambula pelas ambiências digitais esteja em contato com imagens e conceitos de alhures. Assim, a comunicação se modela por estes signos, massificando-se e se homogeneizando.

O conteúdo de uma tecnoimagem representa um conceito, ou seja, uma ideia, uma imagem de pensamento que visa a ser comunicada. Portanto, falamos de um pensamento codificado por textos científicos, conceitos, que então geram uma imagem de uma ideia, que é então traduzida para uma imagem técnica. Para compreender melhor tal noção, nos valemos do conceito de *pathosformeln* (Didi-Huberman, 2013), de Aby Warburg: uma fórmula patética que corresponde em termos brutos a uma estrutura de representação que evoca um efeito patológico específico. São imagens que visam a comunicar uma fórmula afetiva. Trata-se de sua organização interna em relação com o ambiente cultural (semântica) que produz o efeito interpretativo.

São formações visuais que ao longo das eras são revitalizadas em contextos diferentes, em tempos diferentes, mas com uma semelhança muito grande. Didi-Huberman (2013) aproxima a isso a ideia de fantasma⁹, emprestada da psicanálise lacaniana. Nesse contexto, fantasmas são imagens passadas que são reanimadas pelo sujeito nos agenciamentos desejan-tes. Da mesma forma, as imagens de Warburg apresentam uma *naschleben* (sobrevivência, pós-vida), conforme Didi-Huberman (2013), pois embora circunscritas pelo contexto de sua apresentação, são reapresentadas, reanimadas para exercer seu potencial simbólico em outra situação. Daí a noção de um tempo próprio, o dos fantasmas, ser o das imagens: um tempo da diferença, do outro. Como já dissemos, elas cristalizam um tempo em si, remontam a um

⁹ *Fastasme*, em francês, foi utilizado para traduzir *phantasie* do alemão, e no Brasil adotamos a correspondência como fantasma — lembrando de seu laço com a fantasia. Embora o conceito remonte a Freud, do tempo recalcado somente acessível pela fantasia, valemo-nos da noção lacaniana de fastasma como o espaço de representação da alteridade (falta linguística) no grafo do desejo sob forma do objeto *a* (Abreu; D'Agord, 2021).

contracampo. Ao misturar imagens de diversas épocas, Warburg realizava uma verdadeira teia significativa, relacionando símbolos e ideias aos seus usos e contextos, para dali extrair conceitos. Assim, em suas tentativas de uma sistematização da cultura humana, realizou a história ao conceituar imagens, traduzi-las em texto, para depois, em suas montagens, imagens técnicas, agrupar os conceitos dentro de uma nova representação: suas funções simbólicas.

Nesse sentido, podemos apreender imagens técnicas como construções simbólicas que visam a representar um conceito de mundo, introduzindo relações de pensamento mediadas pelo texto na elaboração da cena. Como um ato de criação (Deleuze, 1999), a concepção de uma imagem técnica passa por uma heurística de saberes e relações, não sendo *ex-nihilo*, mas um verdadeiro *remix* informacional, segundo o qual nos utilizamos de fontes (sejam textos, símbolos, imagens, etc.) para organizar um sistema de signos para a transmissão de um contexto específico, que recepciona interpretações possíveis: afunilam as formas de compreensão visual para uma direção conceitual, por isso classificamo-las como máquinas semióticas. Uma composição de uma imagem técnica, nesse sentido, extrai um conceito de um texto que serve como agrupador de signos visuais com significados semelhantes, que são então montados em uma cena para refletir tal texto que explica um mundo em contracampo.

Nesse sentido, o grande acervo virtual da rede de computadores é a realização plena de uma memória externa da cultura humana e a consagração do anacronismo das imagens que se situam no tempo infinito do virtual. Passado e presente se encontram catalogados, digitalizados, disponíveis para acesso, lado a lado com imagens possíveis de um futuro por vir. Com o advento das telas, as imagens passaram a ocupar o nosso cotidiano, principalmente através dos *smartphones*. A pós-vida das imagens se transformou em uma existência potencial e contínua nos acervos, atualizando-se diversas vezes em momentos diferentes, a depender do contexto cultural presente, e das necessidades simbólicas que os sujeitos demandam e das imagens que mobilizam e reanimam. Entraram no jogo da comunicação como uma linguagem de expressão de conceitos, para representar o clima pós-histórico em que vivemos: a magia do aparelho.

A consequência lógica é que as imagens se transformam em sintagmas para um discurso tecnoimagético (Moon; Rossi, 2020), agregando todas as formas expressivas em uma mistura significativa que visa a comunicar sentimentos que têm sua construção simbólica a partir de procedimentos técnicos. Onde imagem e texto falham, tecnoimagens se sobressaem. Isso implica

que tal linguagem se coloca sobre um texto, um pensamento verbal que assim encontra similaridade em uma imagem, e por isso a necessidade de fabricação de uma imagem técnica que represente um contexto e uma explicação: são imagens prontas para consumo, utilizadas em canais de comunicação interpessoal, que transmitem um acontecimento conceitual, portanto, apresentam um mundo fechado sobre um único sentido.

Assim, a partir dos modos de produção, modulação, edição e desconstrução, imagens digitais podem ser fabricadas segundo diversos parâmetros técnicos que possuem tradução simbólica, na medida em que esses mesmos parâmetros definem e direcionam o sentido que será atribuído à imagem. A subjetividade que opera a construção da tecnoimagem se vê limitada, mas criando a partir dos modos de produção da máquina, pelo programa do aparelho utilizado. Esta é a verdadeira natureza de uma imagem técnica: só pode ser analisada segundo seus modos de produção.

E são as mais variadas: fotografias por celulares ou câmeras (digitais ou analógicas e depois digitalizadas), imagens históricas nas redes, produções artísticas, registros de eventos, produção digital, manipulação e edição, geração de imagens por *remix* de *transformers* (Inteligência Artificial ou IA) que operam por curvas-padrão de organizações visuais, filtros e realidades aumentadas e virtuais, metaversos e ambiências digitais em jogos. Enfim, uma miríade de possibilidades de composição visual se apresenta atualmente. Esse acervo é varrido por subjetividades que procuram um contexto visual que mais se adéque à mensagem que deseja transmitir. A isso, basta adicionar um texto para que se fabrique um meme.

Atualmente, porém, esses mesmos acervos são varridos por IAs que, sem fazer distinção entre autoria, semântica, tempo histórico ou localização geográfica, reúnem todas em apenas um espaço. Mapeiam o código das imagens, estabelecem curvas medianas para as apresentações de elementos, suas relações internas na imagem e *aprendem*¹⁰ como construir imagens baseadas nessas normalidades descobertas. Portanto, produzem imagens que não parecem humanas, mas servem perfeitamente como sintagma de uma linguagem tecnoimagética. Não há, assim, distinção entre as imagens que podem ser utilizadas, basta adequar ao contexto de utilização.

¹⁰ Não há de fato um aprendizado de máquina, mas sim uma nivelção estatística das organizações de cada imagem. Por se tratar de redes neurais, dificilmente se sabe como funcionam, agindo como caixas-pretas, configurando assim um aparelho. Este, cada vez mais, exerce influência sobre as redes, na medida em que imagens que antes deveriam ser fabricadas por técnicas de produção podem ser geradas por comandos textuais pela utilização de conceitos que geram imagens.

Sua circulação se dá pelas plataformas sociais e acessos a sítios ou repositórios. Uma prática comum é o uso de imagens fora de seu contexto de concepção. Uma imagem, por ser circular e possuir autossuficiência interpretativa, ao ser retirada do seu contexto, pode adquirir outro, a depender dos textos e das imagens que a circundam. Daí a prática de utilizar imagens para representar significados que não encontram refúgio em outro ente comunicacional. São tecnoimagens que criaram seu próprio sentido. Assim substituem imagens tradicionais ou mesmo os textos. Hoje, não é raro haver uma sequência de troca de mensagens realizada somente com figurinhas ou memes: comunicação técnica. Outra questão é sobre a eficácia da transmissão de mensagens: um emissor mira um sentido e um receptor apreende outro. Como definimos, as imagens técnicas produzem um afunilamento de sentido pela utilização de símbolos e contextos específicos, que direcionam a interpretação para uma gama de possibilidades. Comunicam, mas de outra forma.

Surge então uma linguagem na qual não somente se criam sintagmas, como também sentidos e significados, servindo como base para uma nova heurística do pensamento. São imagens técnicas que se emancipam de seu estatuto morfológico para se transmutarem para uma oralidade referencial ou simplesmente como imagens-pensamento, condutoras de afecções na subjetividade. Para tal, utilizaremos a noção de meme, e seus métodos de produção na atualidade, para explicitar os apontamentos feitos até então.

4 O meme como índice potencial

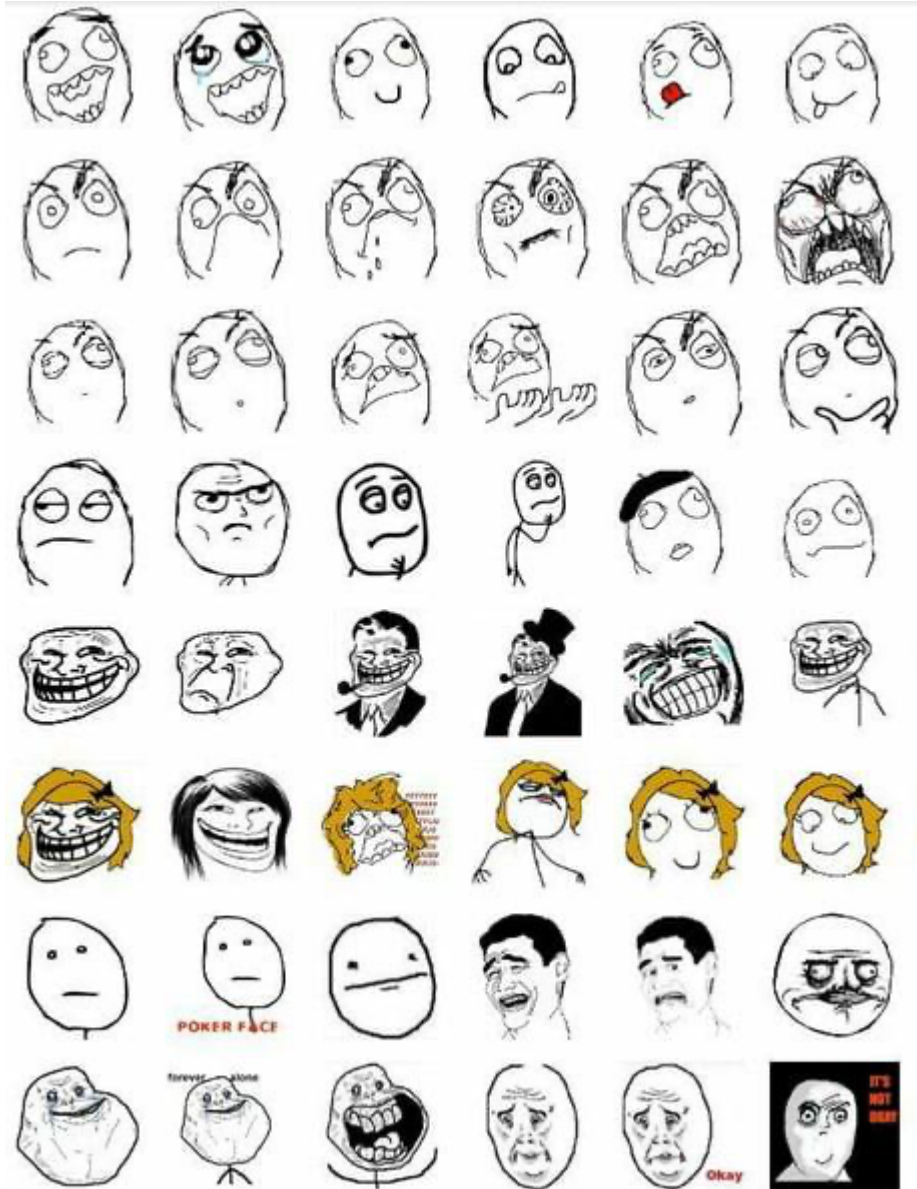
O meme é uma unidade de replicação cultural (Dawkins, 2006), ou uma unidade de imitação e replicação que se transmite em processos de comunicação. Dessa noção, surgiram os memes, como os conhecemos, como imagens técnicas que representam certas condições de compartilhamento; como um apelo afetivo entre conteúdo da imagem e subjetividade, gerando ressonância, e, conseqüentemente, aderência e compartilhamento, necessidade de se utilizar dessa forma de expressão. No começo, eram imagens que eram transmitidas pelas redes digitais e que, normalmente, possuíam efeito humorístico, sendo compartilhadas por milhões de

pessoas. Sítios, como o 9gag¹¹, adquiriram fama como fonte de entretenimento baseado nessas imagens técnicas que eram criadas e compartilhadas por e para uma audiência global. Criou-se um vocabulário com diversas morfologias a serem utilizadas para certos contextos. O que era necessário era encontrar essas situações que promoveriam ressonância dos memes para serem utilizados, e assim ganhariam votos, *likes*. De nível em nível, como em seleção natural, os memes eram selecionados baseados em suas produções, dos mais aos menos populares. Assim, surgiram as bases para o que hoje se tornaria essa linguagem dos memes.

Figura 2 – Seleção dos memes que deram início ao sucesso do 9gag¹²

¹¹ Criado em 2008, baseado em Hong Kong. Para conferir: <https://9gag.com/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

¹² Percebe-se que não possuíam a complexidade que hoje têm. Eram desenhos, simples, que portavam expressões faciais que transmitiam significados. Percebe-se também como houve uma simplificação de corpos para rostos.



Fonte: 9Gag¹³.

Tais memes eram criados utilizando ferramentas de edição de imagem, como o Photoshop, Paint, Gimp, entre outros. Havia então necessidade de conhecimento técnico para sua produção. Hoje, existem até mesmo sites que geram memes baseados em inteligência

¹³ Disponível em: https://img-9gag-fun.9cache.com/photo/a3qE497_460s.jpg. Acesso em: 11 jun. 2023.

artificial¹⁴, evidenciando o caráter *nonsense* e patafísico dessa linguagem (Moon; Rossi, 2020). Assim, houve uma crescente democratização dos meios de produção dos memes, possibilidade essa que deu origem a uma forma de comunicação que privilegia essas estruturas significantes como portadoras de um sentido que vai além de imagens ou palavras.

O meme expande os limites da representação, pois permite ao sujeito apresentar uma cena, uma situação, e acrescentar a ela um tempo, um verbo, uma ação, uma explicação, surgindo uma tensão interpretativa entre a circularidade da imagem e a linearidade do texto. Aproxima o sujeito do significado, colocando-o na cena, no momento, e experimentando a situação, desse modo extraíndo significação. Tomemos como exemplo a seguinte imagem:

Figura 3 – Meme de imagem de criança fazendo cara de birra, colocando-a como receptora da mensagem na parte de cima: *Por que você não amadurece?* e emissora da resposta abaixo, *Pir qui vici ni amidirici??*¹⁵

¹⁴ Há diversas alternativas online, mas gostaríamos de salientar o link, <https://imgflip.com/ai-meme>, pela premissa de deixar a IA se apoderar do processo de produção de significação, ou seja, semântica, e produzir memes que não existem, mas também, muitas vezes, não possuem sentido. Importa destacar, o fascinante desse sítio é que ele coloca diversas estruturas imagéticas em cima, aguardando um *input* textual do usuário para gerar a imagem, ou podemos deixar que a IA gere o texto. Mostra como certas estruturas adquiriram potência de interpretação por sua utilização recorrente nos meios de comunicação digitais. Disponível em: <https://imgflip.com/ai-meme>. Acesso em: 10 jun. 2023.

¹⁵ Visa a tirar sarro de quem pergunta, adotando uma linguagem que crianças usam para irritar as outras, substituindo as vogais por Is. Importante pensar que a frase de baixo foi dita a partir da feição da imagem, quase se pode ouvir a criança dizendo. Dessa tensão surge o humor do meme, e de sua ressonância com uma subjetividade, seu compartilhamento.



Fonte: Yimg¹⁶

Muitas outras frases poderiam ser colocadas para dotar o meme de outro significado, embora sua estrutura visual delimite, em grande medida, qual texto pode receber sem que se perca o contexto da birra da criança. Perceba quão longa foi a explicação da imagem, e note o quão rápido a interpretação do meme acontece. Este é o seu potencial de comunicação: reunir um texto grande dentro de uma imagem técnica. E muitas outras explicações poderiam vir dessa mesma imagem. Contudo, como prática das redes, um meme não se explica, interpreta-se.

Como compreender os memes, então? Seu significado está fortemente atrelado à história de disseminação do meme e de sua evolução. Tal processo ocorre em nichos específicos das redes, como grupos de Facebook, que têm como única função o compartilhamento e a produção

¹⁶ Disponível em: https://s.yimg.com/ny/api/res/1.2/72.nRnUtPEhWRWqYF7tSuw--/YXBwaWQ9aGlnaGxhbmRlcjt3PTYwMDtoPTYwMA--/https://media.zenfs.com/en/homerun/feed_manager_auto_publish_494/b0e012bdd965bb924b118441bd0704a7. Acesso em: 10 jun. 2023.

de memes¹⁷, e para compreender um meme, muitas vezes, é necessário acompanhar as produções, quase como uma genealogia, para que o significado se evidencie ao longo das sucessivas modificações que novas conjunturas demandam. A consequência é que muitos memes, hoje, são nichados, como dialetos, que somente podem se compreender internamente, participando-se dos processos culturais e dos processos evolutivos da estrutura significante. Isso produz uma cisão social na medida em que se trata de uma comunicação, cujo sentido atribuído é específico, sem deixar índices de qual seria para uma subjetividade desavisada.

Como já mencionamos, não seria surpresa que essa nova linguagem servisse de heurística a um processo de subjetivação; o que seria do inconsciente linguístico de Lacan quando a consciência é tomada por imagens técnicas, ao invés de textos? Memes não se falam, e sua conversão em texto sempre deixará de fora parte significante do conteúdo. Podemos, assim, nos conhecer através dos memes que compartilhamos. Porém, uma vez conhecidos, podemos referenciá-los, por lógica de *hyperlink*, em oralidades ou outras modalidades de comunicação. A referência necessariamente deve retornar à imagem, ou fabricá-la na mente para gerar compreensão plena. Permite significar o mundo pela produção em tempo real de memes, que trazem significado para acontecimentos atuais.

Em muitos casos, através de redes como Instagram, que valorizam mais o conteúdo visual que escrito, é possível que sujeitos se informem e se posicionem no Real a partir dos modos de interpretação dessas imagens, que não necessariamente refletem a factualidade dos acontecimentos. As redes inserem os sujeitos em uma hiper-realidade, conduzindo a uma interpretação afunilada dos acontecimentos, que nem sempre correspondem à realidade. Isso é capitalizado no que Giuliano da Empoli (2019) classifica como política quântica: quando a técnica de influência de opinião se apropria dessas linguagens, é possível transformar um cenário político de maneira caótica, a partir da inserção de elementos que promovam uma disparidade de significação, dividindo o social em torno de um acontecimento comunicacional.

Ao mesmo tempo, tal linguagem povoa as redes digitais de potencialidades culturais. Não somente formas de expressão, mas também quanto aos conteúdos: é possível vivenciar a

¹⁷ Como exemplo, o grupo *South America Memes*. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/southamericacrentes>. Acesso em: 10 jun. 2023. Esse grupo, criado em 2016, foi responsável por grande parte dos memes originados e alimentados no Brasil em sua época.

situação do meme. Traz simulacros ao cotidiano. Isso implica que a aderência da informação veiculada pode ser recebida com maior integridade, afetando o receptor pateticamente (que move os afetos). Ao unir uma imagem disponível nas redes, com um texto formulado especificamente para acompanhar a imagem, os memes se tornam transmissores de informações que adquirem posição privilegiada nas comunicações cotidianas por sua facilidade e rapidez. Isso acarreta também superficialidade na medida em que os aparelhos fabricados para tais modelos de comunicação não visam a uma compreensão e uma situação do indivíduo na mensagem, mas, sim, a efetuação da comunicação, o que revela um potencial de viralização muito maior que de textos e imagens tradicionais.

Existe, assim, um aparelho tecnoimagético inerente à cultura ocidental contemporânea que determina os métodos de fabricação, veiculação e consumo de informações, decorrentes das guinadas pós-industriais rumo a uma imaterialização dos fatos. Fortalece os vieses nos sujeitos, pois em decorrência do significante que cada um possui, a imagem pode adquirir mais de uma possível interpretação, impedindo que agenciamentos coletivos de enunciação evoluam os símbolos para uma compreensão estabelecida. São estruturas significantes voláteis, dispensáveis, mas que garantem papel na expressão digital do sujeito.

Por assim dizer, os modos de subjetivação decorrentes destes modelos de comunicação contribuem com a constituição de uma subjetividade neoliberal (Dardot; Laval, 2016), que é transitória e supérflua. Elabora uma técnica segundo a qual a comunicação se torna mais eficaz na transmissão das mensagens, sobressaindo-se sobre as outras modalidades, forçando os sujeitos a utilizá-las em seus agenciamentos desejantes, em detrimento de uma situação do sujeito no mundo, que dote de sentido os acontecimentos. Enfim, situamo-nos, hoje, em uma transição já antevista por Flusser desde os anos 70 e 80, mas que somente agora começa a tomar forma e são acessíveis através dos fatos.

Ainda que faltem conceitos plenos que expressem o *modus operandi* dessa linguagem tecnoimagética, é necessário que nos adiantemos frente a essa transmutação comunicacional, possibilitando assim postura crítica frente às mudanças em curso.

Considerações finais

Argumentamos, amparados pelos escritos de Flusser, que a progressão da história em direção às imagens técnicas não somente traz consigo outra modalidade de comunicação, como também evidencia outra forma de pensar e se relacionar com a realidade. Encontramos na figura dos memes um exemplo real de tal pensamento, o qual detalhamos como linguagem tecnoimagética. Apresentamos a ontologia técnica da imagem para compreender como as tecnologias digitais puderam criar um ambiente de livre produção e circulação de imagens técnicas que não somente altera os processos comunicacionais, como promove outro regime de subjetivação em plataformas digitais. Exploramos os potenciais e desafios que tal linguagem nos coloca e salientamos a necessidade de compreensão dessa mudança que está em curso.

As imagens nos circundam, e o que antes era atividade de criação humana, hoje é realizada sem desafios por IAs que fabricam, a partir de textos, imagens. Ao nos debruçarmos sobre o pensar, em vez da estrita visualidade, gostaríamos de salientar que diante do paradigma da substituição de trabalho humano por algoritmos está refletida nossa história em sua progressão em direção ao domínio absoluto da técnica sobre os valores éticos e as ontologias. Decerto, essas novas imagens nos deixam perplexos quando descobrimos serem obras de máquinas. Não sabemos exatamente como nos sentiremos, visto que se o paradigma da verdade estava fortemente ancorado na visibilidade, hoje o criador se torna invisível e, portanto, frente às imagens técnicas não podemos mais acusar verossimilhança. Imagens manipuladas se tornaram visualmente indistinguíveis dos retratos verossímeis. O maior desafio que isso nos coloca é como ressignificar uma comunicação que valorize a verdade.

Será ela textual, imagética, híbrida e multimodal? Focamo-nos nos métodos e esquecemos para que colocamos as máquinas para funcionar. Decerto, uma deontologia capitalista se torna evidentemente responsável por essa conjuntura. Ao sustentar um mundo feito por imagens, perdemos-nos nos simulacros. Mas nem todo o potencial é perverso: as novas estéticas e afecções inauguradas pela linguagem dos memes podem conscientizar e sensibilizar um público sobre uma situação que necessita de mudanças, pois permite uma democratização do conhecimento, como era o intento original das imagens técnicas. Há de se pensar o espaço que cada modalidade aqui elencada ocupa em nossos cotidianos. Na academia, voltamo-nos ao texto porque ciência

devém explicação. Para fora, vivemos um conjunto de cenas que constituem situações. E, de duração em duração, nossa pós-história se afasta do mundo.

Assim, ao contextualizar essa transição para uma linguagem tecnoimagética, temos um despertar de consciência em direção a um futuro que cada vez se mostra mais provável. Ao contrário de antecipar, visamos a criar virtualidades que possam reorientar o presente. Isto exige um momento crítico e reflexivo frente ao nosso cotidiano em busca de organizar o pensamento, acomodá-lo nesse novo paradigma para que, na esperança de uma consciência cada vez maior, deixemos de enxergar distopias no futuro, abrindo espaço para novas utopias da comunicação.

Referências

- ABREU, Thales; D'AGORD, Marta. O "fantasme" em Jacques Lacan, o Intraduzível em questão. *Trivium*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 101-111, jun. 2021. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912021000200009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 09 out. 2023.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1991.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault: as formações históricas*. Tradução de Cláudio Medeiros e Mario A. Marino. São Paulo: n-1 edições e Editora Filosófica Politeia, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. O ato de criação (alestra proferida em Paris em 1987). *Folha de São Paulo*, 27 jun. 1999, Caderno Mais!, p. 4-5.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: a história da arte e o tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- EMPOLI, Giuliano da. *Engenheiros do Caos*. [S.l.]: Editora Vestígio, 2019.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. Para além das máquinas. Tradução de Gustavo Bernardo, do artigo 'Más allá de las máquinas'. In: FLUSSER, Vilém. *Los Gestos*. Barcelona: Herder, 1994. Disponível em: http://www.geocities.ws/vilemflusser_bodenlos/textos/PARAALEMDASMAQUINAS.pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudio Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

MOON, Rodrigo; ROSSI, Dorival. Como era aquele meme mesmo? Uma análise do espírito de nossa época através dos memes que se produzem. *Razón y Palabra*, [S. l.], v. 24, n. 108, 2020. Disponível em: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1666>. Acesso em: 11 jun. 2023.

PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

TIBURI, Márcia. A máquina do Mundo: uma análise do conceito de aparelho em Vilém Flusser. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*. São Paulo, n. 11, mar. 2008. p. 120-146

Maria Cristina Gobbi - Universidade Estadual Paulista – Unesp

Professora Livre docente do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Diretora-Administrativa da Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (Alaic) e Editora da Revista da Alaic.

E-mail: cristina.gobbi@unesp.br

Rodrigo Malcolm de Barros Moon - Universidade Estadual Paulista – Unesp

Graduado em Design, Mestre e Doutorando pelo programa de pós-graduação em Mídia e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Desenvolve pesquisas interdisciplinares entre tecnologias da inteligência, subjetividades e linguagens.

E-mail: rodrigo.moon@unesp.br